

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**РОМАНЕЦ ДАР'Я ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК 82-2:792.54-053.2](477)"19/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ДИТЯЧИХ ОПЕР  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Д. О. Романец

Науковий керівник: **Афоніна Олена Сталівна**, доктор мистецтвознавства,  
професор

Київ – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Романець Д. О.** Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

**Наукове завдання** дослідження полягає в узагальненні відомостей про специфіку музичної драматургії дитячих опер українських композиторів на основі музикознавчого аналізу опер І. Щербакова «Пастка для Відьми», Р. Смоляра «Червона Шапочка», Ю. Шевченка «Король Дроздобород». Для розуміння типових рис музичної драматургії у межах представленої дисертації було опановано оперні твори для дітей вітчизняних і зарубіжних композиторів від ХІХ ст., що дозволило виявити нерозривну взаємодію сюжетної основи і музичного оформлення при виборі музично-драматургічного рішення. Вперше у дисертації здійснено музикознавчий аналіз дитячих опер українських композиторів І. Щербакова «Пастка для Відьми», Р. Смоляра «Червона Шапочка», Ю. Шевченка «Король Дроздобород».

Визначено ступінь дослідження проблематики дитячої опери в різних аспектах (А. Буданов, А. Герман, О. Єрмаков, Н. Изуграфова, Т. Квірікадзе, О. Кузьміна). Окремі розробки присвячені історіографії дитячої музики (Т. Каришева, Е. Лондарідзе, О. Мосейко, Є. Сорокіна, О. Сосновська, О. Томпакова), зокрема дитячої опери (А. Адамян, С. Голубенко, В. Грегор, Сюй Інчжень, Л. Раздобаріна, Х. Садигзаде, Є. Сорокіна, Д. Стефанович, Е. Хачатрян). Найчисельніша кількість публікацій являє собою музично-критичні відгуки на прем'єрні вистави оперних творів українських і зарубіжних композиторів. Незважаючи на різні напрями досліджень з проблематики оперної творчості для дітей, ґрунтовних робіт з дитячих опер українських

авторів, тим більш, сучасних, нині не існує. Це підкреслює актуальність теми дисертаційної роботи.

У дисертаційній роботі сформульовано базові поняття, що розкривають специфіку зазначеного дослідження. На основі вивчення теоретичних джерел з теорії та історії музики, історії музичного театру, теорії жанру, проблем оперної драматургії, методики аналізу оперних творів, історії дитячої музики, довідкової літератури, *дитяча опера* (або синонімічно – опера для дітей) є різновидом класичної опери з тематикою, призначеною для дитячого віку, але розрахованою на професійне виконання. Також, оперні твори можуть виконуватися силами аматорів, включаючи дітей. До характерних ознак дитячої опери відносимо: відповідний сюжет, що містить виховний потенціал; активність розвитку музично-сценічної дії; лаконічні та яскраві засоби музичної виразності для втілення індивідуалізації музичних образів.

Актуалізовано і доповнено поняття «музична драматургія дитячої опери». Під ним обґрунтовано «логічне втілення в музиці дитячої опери сукупності різних складових: розгортання сюжету, сценічної дії, емоційного стану дійових осіб на основі прийомів зіставлення, конфлікту з утвердженням ідеї перемоги добра над злом музично-сценічними засобами. Невід'ємними складовими музичної драматургії дитячих опер є контрастне чергування актів, картин, масових і сольних сцен. Дитяче сприйняття активізується при використанні у творах різноманітних музичних форм, сольного співу (арій, аріозо, речитативів різного роду), ансамблів, хорів, а також оркестрових вступів та інтермедій. Серед засобів музичної виразності дитячої опери виокремлено: ясність цілісної структури; простота і логіка розвитку музичних тем з їх повторністю; яскраві музичні характеристики; нескладні музичні побудови для втілення контрастних образів.

З історіографії дитячої опери було виокремлено різні етапи її розвитку. Початковий етап (з кінця XIX ст. до середини XX ст.) характеризується появою перших творів з поступовою специфікацією у сюжетно-образних, інтонаційно-ритмічних побудовах різних національних шкіл і композиційно-драматургічних

рішень. Другому етапу існування дитячої опери (від середини ХХ ст. до початку 1990-х рр.) притаманний досить суперечливий характер, але йому належить найбільша кількістю дитячих опер. Від початку 1990-х рр. ХХ ст. і ХХІ ст. дитяча опера знаходиться у активному пошуку як тематики, так і засобів музичної виразності.

Підсумовуючи розвиток світової дитячої опери з кінця ХІХ до ХХІ ст., доведено різноплановість тем лібрето: казки, байки, історичні, фантастичні сюжети, морські, космічні пригоди з відповідними образами. Композитори обирають сюжети з огляду на вік глядацької аудиторії. Музична драматургія дитячих опер ґрунтується на наспівних мелодіях, які легко відтворюються й запам'ятовуються. Для активності розвитку чітко розподіляються контрастні образні сфери. Фортепіанний супровід перших оперних творів для дітей призначався для передачі музичної атмосфери (О. Бюхнер «Грибний переполох»). Крім того, музичний супровід часто повністю дублював вокальні партії юних виконавців (В. Орлов «Лисиця і виноград»).

Обґрунтовано, що поступово у композиторській практиці різних національних шкіл з'являються зразки оперних творів для дітей: Азербайджан (С. Гаджибеков «Іскандер і Пастух»), Грузія (Ш. Тактакішвілі «У світі квітів»), Латвія (Я. Мединьш «Хлопчик з мізинчик»), Росія (Н. Брянський «Кіт, Цап та Баран, або Плутні Кота Васьки»), Україна (М. Лисенко «Коза-дереза»). Хоча у першій половині ХХ ст. в творчості композиторів робота у зазначеному жанрі не мала систематичного характеру.

Доведено, що активізація процесу написання дитячих оперних творів відбувається у другій половині ХХ ст. Оперні твори все частіше ставали додатковим виховним чинником. Поступово трансформується сюжетний зміст оперних творів для дітей. Зміст казок доповнюється актуальними мотивами і образами радянських часів (В. Вітлін «Син полку», М. Красьов «Павлік Морозов»). Звернення до тем сучасності, зокрема расового гноблення (В. Вітлін «Хатина дядька Тома») чи літературних джерел романтичного нахилу

(С. Баневич «Біліє вітрило самотнє»). З'являються опери, в яких поєднуються казка та реальні події.

З розвитком радіо та телебачення виникають нові різновиди – радіоопера (Г. Кнайп «Подорож Христа-дитини на Землю») та телеопера (Дж. Менотті «Амал та нічні Гості»). Водночас, композитори продовжують писати опери для дитячого виконання, зокрема, певна кількість творів написана композиторами української діаспори (І. Білогруд «Червона Шапочка», О. Залеський «Цвіркунчик», Я. Ласовський «В царстві Оха», З. Лисько «Золоте весілля» та ін.). З'явилися приклади дитячих опер у двох редакціях – для професійного та дитячого виконання (Р. Бойко «Станція Завалаяйка»).

Методологічною основою дослідження музичної драматургії дитячих опер українських композиторів стали концептуальні положення драматургії оперних творів (Л. Бутенко, М. Друскін, І. Куриляк, Г. Кулешова, І. Соллертинський, Ю. Тюлін, В. Ферман, Ю. Шапорін, Б. Ярустовський) та методика аналізу оперних творів (Д. Косаковський, А. Лазанчіна, І. Налетова, Є. Ручьєвська, С. Стасюк, М. Черкашина-Губаренко). На методологічній основі цих праць здійснено музикознавчий аналіз з акцентом на музичній драматургії опер для дітей І. Щербакова, Р. Смоляра, Ю. Шевченка та інших композиторів.

Специфікою музичної драматургії дитячої опери І. Щербакова «Пастка для Відьми» є інтенсивний, концентрований розвиток дії з опорою на динамічні наскрізні сцени (в тому числі і хорові). Більшість засобів музичної виразності в опері скеровані на підкреслення тематичної єдності та цілісності композиції. Такими найчастіше виступають лейтмотиви, повторність музичного матеріалу та опора на типові форми в загальній структурі опери. Герої наділені яскравими, рельєфними музичними характеристиками, частина з яких виконують функції лейттем, що проходять як у вокальних партіях, так і в інструментальному супроводі. Невеликі масштаби, рухливість дії, пародія та комізм, яскрава, жива фольклорна мелодика, розмовні речитативи частково наближають оперу до жанру опери-буф.

У драматургії дитячої опери Р. Смоляра «Червона Шапочка» чітко виділяються два протидіючі табори персонажів. Для композиції опери характерна симетрична структура. Твір складається з двох дій, у кожній по дві картини. Наявність прологу і увертюри в дитячій опері Р. Смоляра «Червона Шапочка» допомагає маленьким глядачам увійти до сценічної дії музичної казки.

В опері точно вивірені часові параметри подій на сцені. Стрімкість їх змін, конкретність образів, жвавість чергування епізодів є специфікою музичної драматургії цієї опери. У характеристиці персонажів домінують сольні оперні форми – Перша пісня Вовка, Пісня Лісоруба «Ні про що», Пісня бабусі та ін. З ансамблевих форм найчастіше композитор застосовує дуети. Інші ансамблеві форми, такі як, квінтет, використані у мінімальній кількості. Незважаючи на номерну структуру, пісенні номери вільно, природньо переходять у речитативні, а сольні – в ансамблеві, що також активізує загальну дію і впливає на музичну драматургію.

У музичній драматургії твору важливу роль відіграють розмовні монологи та діалоги, однак кількість їх нечисленна. Поява їх є закономірною – композитор вводить їх в ті моменти дії, де необхідно пояснити мотиви вчинків головних героїв. В об'єднанні номерної структури в єдине ціле допомагає розвинена система лейтмотивів, якими наділені всі головні персонажі – Вовк, Лісоруб, Червона Шапочка, Мама. Їх музичні характеристики з'являються в увертюрі і звучать неодноразово протягом всієї вистави, що позитивно впливає на упізнаваність героїв.

Призначення вистави для дітей молодшого віку зумовило важливу роль танцювальних епізодів. Артисти балету є учасниками дії, які посилюють музичні характеристики головних дійових осіб: пташки, ялинки, лісові бандити. Балетні сцени органічно вплітаються в дію і активізують сприйняття твору. В ролі танцювальних жанрів використовуються доступні і зрозумілі дітям тарантела, вальс і марш.

На основі аналізу дитячої опери Р. Смоляра «Червона Шапочка» доведено художньо-виховний потенціал твору. Визначено особливості музичної драматургії твору, динаміку розвитку дійства та характер конфлікту. Обґрунтовано, що музична тканина опери є віддзеркаленням традицій європейської опери у поєднанні з інноваціями. Також, доведено актуальність сюжету літературного першоджерела Ш. Перро для сучасної глядацької аудиторії.

Музична драматургія в опері Юрія Шевченка «Король Дроздобород» продовжує традиції оперної драматургії з розвиненою системою лейтмотивів. Більша частина лейттем пов'язана з образом Дроздоборода, проте істотне значення має лейттема любові. Специфікою музичної драматургії опери Ю. Шевченка є інтонаційні «арки» – повтори «на відстані», які були характерні для інструментальної музики, зокрема симфонічної. Музична мова відповідає вимогам музичного театру XXI ст. Їй притаманні яскравість контрастів, блиск оркестрових тембрів, влучність характеристик. В середині твору зустрічається вільна взаємодія різножанрових елементів, таких як, музична комедія (прямі музично-образні аналогії), класична оперета (куплетні опереткові структури) та мюзикл (типові мелодичні і ритмічні формули). Симбіоз традиційних оперних форм з сучасними інтонаціями («Чудасія»), дозволяє відзначити тенденцію зближення опери із сучасною естрадою. Отже, завдяки вдалому поєднанню новаторського і традиційного, твір Ю. Шевченка є цілком доступним для сприйняття дитячою аудиторією.

Визначено, номерну структуру кожної з двох дій, в яких переважають традиційні оперні форми (арії, дуети, хори і т. д.). Обґрунтовано, що для активної сценічної дії композитор застосував прийоми *attaca*, об'єднуючи окремі номери в цілісні сцени, пронизані єдиним творчим задумом. Отже, розгорнуті сцени, які містять сольні епізоди, ансамблі, хори, інструментальні епізоди поєднуються з окремими закінченими номерами (арії, дуети). Такий принцип веде до органічності сценічно-музичного розвитку.

Підкріплено фактами, що хорові сцени є невід'ємною складовою опери Ю. Шевченка. Це свідчить про їх важливість у розвитку музичної драматургії. Хоча хори не стають безпосередньо учасниками дії. В опері немає розгорнутих хорових сцен, зрідка звучать самостійні хори («Карнавал»). Всі вони пов'язані із сольними епізодами, переважно, супроводжують або розпочинають чи завершують сольні чи ансамблеві сцени. Хорові сцени сприяють розгортанню основних подій і є органічним компонентом музичної драматургії, зокрема опери Ю. Шевченка.

Визначено активізуючу роль балету, хоча він доповнює й декоративність сценічної дії. Нечисленні танцювальні епізоди відіграють функцію інтермедії, відрізняються видовищністю й барвистістю, що важливо для дитячої опери. Танець є «лейтжанром» всієї опери. Танцювальна ритміка пронизує партитуру «Короля Дроздоборода». Розширена ритмсекція в оркестрі посилює динаміку музично-сценічної дії. Низка активних жанрів (святковий марш, урочистий полонез і ліричний вальс) відтворюють атмосферу палаців і хатини Жебрака. Специфіка музичної драматургії дитячої опери Ю. Шевченка «Король Дроздобород» розкривається через логічний і стисло сформований сценарій згідно літературного джерела. Лаконізм лібрето дозволив музично втілити зміст твору.

У дитячих операх сучасних українських композиторів (І. Щербаков «Пастка для Відьми», Р. Смоляр «Червона Шапочка», Ю. Шевченко «Король Дроздобород») яскраво продемонстровані процеси розвитку образно-змістових ліній зіставлення і взаємодії добра та зла. Усі складники музичних творів підкорені розкриттю їх ідейного змісту. Цілісна система засобів виразності формує композиційну завершеність, яка розкриває основний конфлікт твору, а у всіх трьох операх зазначених композиторів – це казка. Казці притаманний тип конфліктної драматургії з протиставленням, взаємодією та боротьбою протилежних таборів персонажів чи образів.

Музична драматургія проаналізованих дитячих опер розкриває загальнодраматичні закони з відповідними етапами розвитку: зав'язка,



розвиток, кульмінація, розв'язка. На прикладі дитячих опер визначено, що музична драматургія реалізується у характеристиці музичних образів за принципами схожості та контрасту. Обов'язковою складовою музичного матеріалу є повторність, яка допомагає маленькому глядачеві та слухачеві зрозуміти логіку розвитку сценічної дії та загальний зміст творів.

Для дитячих опер, зокрема українських композиторів, характерний контраст, як основа розвитку їх музичної драматургії. Контрастне зіставлення образів, сцен, засобів музичної виразності забезпечують динамічне розгортання форми на всіх рівнях.

Отже, дослідження музичної драматургії дитячих опер українських композиторів відкриває перспективи подальшого вивчення інших творів в аспекті оновлення музичної мови та інтерпретації відомих літературних сюжетів.

**Ключові слова:** дитяча опера, музична драматургія, українські композитори кінця ХХ – ХХІ століть, І. Щербаків «Пастка для Відьми», Р. Смоляр «Червона Шапочка», Ю. Шевченко «Король Дроздобород».

## SUMMARY

***Romanets D. O. Musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers of the late 20th – 21st centuries.*** – The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music art. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

**The scientific objective** of the research is to summarize information about the specifics of musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers based on the musicological analysis of the operas by I. Shcherbakov “The Trap for the Witch”, R. Smolyar “Little Red Riding Hood”, Yu. Shevchenko “King

Drozdoborod”. To understand the typical features of musical dramaturgy, the presented dissertation mastered opera works for children of Russian and foreign composers from the 19th century, which made it possible to reveal the inextricable interaction of the plot basis and musical design when choosing a musical and dramatic solution. For the first time in the dissertation, a musicological analysis of children's operas by Ukrainian composers I. Shcherbakov “The Trap for the Witch”, R. Smolyar “Little Red Riding Hood”, Yu. Shevchenko “King Drozdoborod” was carried out.

The degree of research of the problematics of children's opera on various aspects is determined (A. Budanov, A. German, A. Ermakov, N. Izugrafova, T. Kvirikadze, O. Kuzmina). Separate developments are devoted to the historiography of children's music (T. Karysheva, E. Londaridze, A. Moseiko, E. Sorokina, A. Sosnovskaya, A. Tompakova), including children's opera (A. Adamyan, S. Golubenko, V. Gregor, Xu Yinchen, L. Razdobarina, H. Sadigzade, E. Sorokina, D. Stefanovich, E. Khachatryan). The largest number of publications are musical-critical reviews of premiere performances of operas by Ukrainian and foreign composers. Despite various directions of research on the problems of opera for children, fundamental works on children's operas by Ukrainian authors, especially modern ones, do not exist now. This emphasizes the relevance of the topic of the dissertation work.

In the dissertation work, basic concepts are formulated that reveal the specifics of this research. Based on the study of theoretical sources on the theory and history of music, the history of musical theater, genre theory, problems of opera dramaturgy, methods of analyzing opera works, the history of children's music, reference literature, *children's opera* (or synonymously – opera for children) is a kind of classical opera, with themes designed for children, but designed for professional performance. Also, operatic works can be performed by an amateur cast, including children. The characteristic features of children's opera include: the corresponding thematicism, containing the educational potential; active development of musical and

stage action; laconic and vivid means of musical expression for the individualization of musical images.

The concept of “musical dramaturgy of a children's opera” has been updated and supplemented. By it we mean “the logical embodiment in the music of a children's opera of a set of various components: the deployment of the plot, stage action, the emotional state of the characters based on comparison techniques, conflict with the approval of the idea of the victory of good over evil by musical and stage means. An integral part of the musical dramaturgy of children's operas is the contrasting alternation of acts, paintings, mass and solo scenes. Children's perception is activated when using various musical forms, solo singing (arias, ariosos, recitatives of various kinds), ensembles, choirs, as well as orchestral intros and interludes. Among the means of musical expressiveness of children's opera, the following are distinguished: clarity of the integral structure; simplicity and logic of the development of musical themes and their repetition; bright, simple musical constructions for the embodiment of contrasting images.

From the historiography of children's opera, various stages of its development are highlighted. The initial stage (from the end of the 19th century to the middle of the 20th century) is characterized by the appearance of the first works with a gradual specification in plot-figurative, intonational and rhythmic constructions of various national schools and compositional and dramatic solutions. The second stage in the existence of children's opera is characterized by a very contradictory character, but with the largest number of children's operas being written (from the middle of the 20th century to the middle of the 1990s). The beginning and end of the 1990s and the 21st century, children's opera is in an active search for both themes and means of expression.

Summing up the development of world children's opera from the end of the 19th century to the 21st century, the diversity of the libretto's themes is proved: fairy tales, fables, historical, fantastic plots, sea, space adventures with corresponding images. Composers choose stories based on the age of the audience. The musical dramaturgy of children's operas is based on melodies that are easy to reproduce and

remember. For developmental activity, contrasting shaped spheres are clearly distributed. The piano accompaniment of the first opera pieces for children was intended to convey the musical atmosphere (A. Buchner “Mushroom Trouble”). In addition, the musical accompaniment often completely duplicated the vocal parts of young performers (V. Orlov “Fox and Grapes”).

It is substantiated that gradually in the composing practice of various national schools there are samples of opera works for children: Azerbaijan (S. Hajibeyov “Iskander and the Shepherd”), Georgia (Sh. Taktakishvili “In the world of flowers”), Latvia (J. Medinsh “Boy with a finger”), Russia (N. Bryanskiy “Cat, Goat and Sheep, or rogue Cat Vaska”), Ukraine (M. Lysenko “Goat-Dereza”). Although in the first half of the twentieth century. the appearance of this genre in the works of composers was not systematic.

It is proved that the activation of the process of writing children's opera works takes place in the second half of the 20th century. Operatic works more and more often became an additional educational factor. The plot meaning of opera works for children is gradually being transformed. The content of fairy tales is complemented by actual motives and images of Soviet times (V. Vitlin “Son of the Regiment”, M. Krasov “Pavlik Morozov”). There is traced an appeal to the themes of modernity, in particular, racial oppression (V. Vitlin “Uncle Tom's hut”) or literary sources of a romantic bias (S. Banevich “A lonely sail white sail”). Operas appear that combine fairy tales and real events.

With the development of radio and television, new varieties have emerged – the radio opera (G. Kneipp “The Journey of Christ the Child to Earth”) and the television opera (J. Menotti “Amal and the Night Guests”). At the same time, composers continued to write operas for children's performance, in particular, a certain number of works were written by composers of the Ukrainian diaspora (I. Belograd “Little Red Riding Hood”, A. Zalessky “Tsvirkunchik”, J. Lasovsky “In the kingdom of Okh”, S. Lisko “Golden Wedding”, etc.). There are examples of children's operas in two versions – for professional and children's performance (R. Boyko “Station Zavalyaika”).

The methodological basis for the study of the musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers was the conceptual provisions of the dramaturgy of opera works (L. Butenko, M. Druskin, I. Kurilyak, G. Kuleshova, I. Sollertinsky, Y. Tyulin, V. Ferman, Yu. Shaporin, B. Yarustovsky) and methods of analysis of opera works (D. Kosakovsky, A. Lazanchina, I. Naletova, E. Ruchevska, S. Stasyuk, M. Cherkashina-Gubarenko). On the methodological basis of these works, a musicological analysis was carried out with an emphasis on the musical dramaturgy of operas for children by I. Shcherbakov, R. Smolyar, Yu. Shevchenko and other composers.

The specificity of the musical dramaturgy of the children's opera by I. Shcherbakov "The Trap for the Witch" is the intensive, concentrated development of the action based on dynamic through scenes (including choral ones). Most of the means of musical expression in opera are aimed at emphasizing the thematic unity and integrity of the composition. These are most often leitmotifs, repetition of musical material and reliance on typical forms in the general structure of the opera. The heroes are endowed with bright, embossed musical characteristics, some of which serve as leittems, which take place both in vocal parts and in instrumental accompaniment. Small scales, mobility of action, parody and comedy, bright, lively folk melodies, colloquial recitations partially bring the opera closer to the opera-buff genre.

In the dramaturgy of R. Smolyar's children's opera "Little Red Riding Hood", two opposing camps of characters are clearly distinguished. The composition of the opera is characterized by a symmetrical structure. The work consists of two acts, each with two pictures. The presence of a prologue and an overture in R. Smolyar's children's opera "Little Red Riding Hood" helps young viewers to get into the essence of the stage action of a musical fairy tale.

The opera has precisely adjusted the timing of the events on the stage. The swiftness of their changes, the concreteness of the images, the liveliness of the alternation of episodes are the specifics of the musical dramaturgy of this opera. The characterization of the characters is dominated by solo operatic forms – Vovk's

songs, Lumberjack's Song “Nothing”, Grandmother's Song, etc. Of the ensemble forms, the composer most often uses duets. Other ensemble forms such as the quintet are used to a minimum. Despite the numerical structure, song numbers freely, naturally turn into recitative ones, and solo ones – into ensemble ones, which also activates the general action and influences musical dramaturgy.

In the musical dramaturgy of the work, conversational monologues and dialogues play an important role, however, the number they are few in number. Their appearance is natural – the composer introduces them to those moments of the action, where it is necessary to explain the motives of the actions of the main characters. A developed system of leitmotifs, which are endowed with all the main characters – the Wolf, the Lumberjack, Little Red Riding Hood, Mama, helps in uniting the number structure into a single whole. Their musical characteristics appear in the overture and sound repeatedly throughout the entire performance, which has a positive effect on the recognition of the characters.

The purpose of the performance for young children gave rise to the important role of the dance episodes. Ballet dancers are participants in the action, which enhance the musical characteristics of the main characters: birds, trees, forest bandits, goblin. Ballet scenes are organically intertwined with the action and intensify the perception of the work. Tarantella, waltz and march, accessible and understandable to children, are used as dance genres.

Based on the analysis of R. Smolyar's children's opera “Little Red Riding Hood”, the artistic and educational potential of the work has been proved. The features of the musical dramaturgy of the work, the dynamics of the development of the action and the nature of the conflict are determined. It is substantiated that the musical fabric of the opera is a reflection of the traditions of European opera combined with innovations. Also, the relevance of the plot of the literary primary source of Ch. Perrault for the modern audience is proved.

Musical dramaturgy in Yuri Shevchenko's opera “King Drozdozorod” continues the traditions of opera dramaturgy with a developed system of leitmotifs. Most of the leittem is associated with the image of Blackbeard, but the theme of love

is essential. A specific feature of the musical dramaturgy of Yu. Shevchenko's opera is intonational “arches” – repetitions “at a distance”, which were characteristic of instrumental music, in particular symphonic music. The musical language of the 21st century meets the requirements of the musical theater. It is characterized by the brightness of contrasts and the brilliance of orchestral timbres. Within the work, there is a free interaction of different genre elements, such as musical comedy (direct musical-figurative analogies), classical operetta (couplet operetta structures) and musical (typical melodic and rhythmic formulas). The symbiosis of traditional operatic forms with modern intonations (“Chudasiya”) allows us to note the tendency of convergence between opera and modern stage. So, thanks to the successful combination of the innovative and the traditional, the work of Yu. Shevchenko is quite accessible for the perception of the children's audience.

It has been determined that traditional operatic forms (arias, duets, choirs, etc.) prevail in the number structure of each of the two acts. It is substantiated that for active stage action the composer applied *attaca* techniques, combining separate numbers into integral scenes, permeated with a single creative concept. So, expanded scenes containing solo episodes, ensembles, choirs and instrumental episodes are combined with separate complete numbers (arias, duets). This principle leads to the organic nature of musical and stage development.

It is supported by the facts that choral scenes are an integral part of Yu. Shevchenko's opera. This testifies to their importance in the development of musical dramaturgy. Although the choirs do not become directly participants in the action. Expanded choral scenes are formed in the opera, and occasionally independent choirs are played (Carnival). All of them are associated with solo episodes, mainly accompany or begin or end solo or ensemble scenes. Choral scenes contribute to the development of the main events and are an organic component of musical dramaturgy, in particular, the opera by Yu. Shevchenko.

The activating role of the ballet is determined, although it also complements the decorativeness of the stage action. A few dance episodes play the function of interludes, are spectacular and colorful, which is important for children's opera. The

dance is the “leitgenre” of the whole opera. The dance rhythm permeates the score of King Drozdoborod. Expanded rhythm section in the orchestra enhances the dynamics of the musical and stage action. A number of active genres (festive march, solemn polonaise and lyrical waltz) recreate the atmosphere of palaces and beggars' huts. The specificity of the musical dramaturgy of the children's opera by Yu. Shevchenko “King Drozdoborod” is revealed through a logical and briefly formed script based on a literary source. The laconicism of the libretto made it possible to musically embody the content of the work.

Children's operas by contemporary Ukrainian composers (I. Shcherbakov “A Trap for a Witch”, R. Smolyar “Little Red Riding Hood”, Yu. Shevchenko “King Drozdoborod”) clearly demonstrate the development of figurative and semantic lines of juxtaposition and interaction between good and evil. All components of musical works are subordinated to the disclosure of their ideological content. A holistic system of means of expression forms compositional completeness, which reveals the main conflict of the work, and in all three operas of these composers, the plot basis is a fairy tale. A type of conflict dramaturgy with opposition, interaction and struggle of opposing camps of characters or images is inherent in the fairy tale.

The musical dramaturgy of the analyzed children's operas is subject to general dramatic laws with the corresponding stages of development: exposure, setting, development, culmination, denouement. The musical dramaturgy, defined on the example of children's operas, is realized in the characterization of musical images by the principles of similarity and contrast. Repetition becomes an obligatory component in musical material, which helps the young viewer and listener to understand the development of stage actions and the general meaning of the works.

For children's operas, including Ukrainian composers, contrast is characteristic as the basis for the development of musical dramaturgy of works. Contrasting juxtapositions of images, scenes, means of musical expression provide dynamic development of form at all levels.



Thus, the study of the musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers opens up prospects for further study of other works in terms of updating the musical language and interpreting well-known literary plot.

**Key words:** children's opera, musical dramaturgy, Ukrainian composers of the late 20th – 21st centuries, I. Shcherbakov “Trap for the Witch”, R. Smolyar “Little Red Riding Hood”, Yu. Shevchenko “King Drozdoborod”.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Романец Д. О. Дитяча опера: історіографія питання. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 423–432.

2. Романец Д. О. Сучасна інтерпретація «Червоної Шапочки» в опері українського композитора Романа Смоляра. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 504–514.

3. Романец Д. О. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 319–329.

#### *Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Romanets D. Opera for children Yuri Shevchenko «King Drozdoborod»: characteristic features of music dramaturgy. *The European Journal of Arts*. 2020. № 1. P. 81–84.

**Наукові праці, які засвідчують  
апробацію матеріалів дисертації:**

5. Романець Д. О. Дитячі опери Миколи Лисенка в навчально-методичній літературі. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 173–176.

6. Романець Д. О. Жанр дитячої опери в музикознавчих дослідженнях. *Гуманітарні студії НАКККиМ – 2017*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-теоретич. конф., 23 листопада 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 228–230.

7. Романець Д. А. Опера «Красная шапочка» сучасного українського композитора Романа Смоляра: нова версія. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів Міжн. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 62–65.

8. Романець Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми» як нова версія сюжету народної казки «Івасик-Телесик». *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 150–152.

9. Романець Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми»: до питання запозичення музичного матеріалу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 грудня 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 114–115.

10. Романець Д. О. Драматургічні функції хорових сцен у дитячій опері Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 9–11 січня 2019 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 170–172.

11. Романець Д. О. Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород» – перше втілення сюжету відомої європейської казки на українській оперній сцені. *Культурні та мистецькі студії XXI століття*:

*науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 249–250.*

12. Романец Д. О. Опера для дітей В. Теличка «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» як нова версія сюжету народної казки «Коза-дереза». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 грудня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 102.*

13. Романец Д. О. Розвиток жанру дитячої опери у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 листопада 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 107–109.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	21
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b> ...	29
1.1. Опера для дітей як об'єкт наукового дослідження: історіографія питання .....	29
1.2. Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження дитячої опери і музичної драматургії .....	42
Висновки до Розділу 1 .....	70
<b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРІОГРАФІЯ ДИТЯЧИХ ОПЕР: МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ</b> .....	73
2.1. Музична драматургія дитячих опер в творчості композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть .....	73
2.2. Музично-драматургічні трансформації у дитячих операх другої половини ХХ – ХХІ століть .....	91
2.3. Музично-драматургічні складові у дитячих операх українських композиторів кінця ХІХ – ХХІ століть .....	112
Висновки до Розділу 2 .....	133
<b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР ДЛЯ ДІТЕЙ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</b> .....	137
3.1. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми».....	137
3.2. Сучасна інтерпретація «Червоної Шапочки» в дитячій опері Романа Смоляра .....	147
3.3. Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород»: характерні риси музичної драматургії .....	158
Висновки до Розділу 3 .....	172
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	176
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	183
<b>ДОДАТКИ</b> .....	201

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Українська музична культура кінця ХХ – ХХІ ст. позначена самобутніми творчими особистостями та потужним мистецьким доробком представників вітчизняної композиторської школи. Однією зі складних, але й привабливих галузей музичної творчості митців, залишається музично-театральна музика для дітей, серед яких не останнє місце займає жанр опери. До жанру дитячої опери звертаються різні композитори, приміром І. Щербаков, Р. Смоляр, Ю. Шевченко, В. Теличко та ін. Сучасні композитори володіють усіма відомими техніками композиції, які вдало використовують у дитячій творчості. Внаслідок взаємодоповнення сучасної музичної творчості для дітей засобами музичної виразності різних стилів, напрямів новими технологіями, постійно оновлюється жанр дитячої опери.

Нині опера для дітей є окремою гілкою музично-театрального мистецтва та однією з найважливіших областей сучасної музики, яка вимагає крім знання загальних законів оперного жанру, ретельного урахування особливостей дитячої психології у сприйнятті музики. Це відокремлює дитячу оперу від опери для дорослих, робить її оригінальним жанром зі своєю специфікою, що стосується сюжетно-фабульної основи, принципів формоутворення, музичної драматургії та унікальної мови. Універсальність жанру дитячої опери полягає в тому, що він стосується як аматорського, так і професійного виконання. Дитяча опера може бути поставлена дорослими і юними артистами.

Розкриття ідеї й задуму дитячого оперного твору відбувається за допомогою музичної драматургії. Як відомо, музична драма є сукупністю дій і взаємин різних персонажів у певних обставинах, в опері дія розкривається за допомогою музики. При цьому характери, сюжет, слово є для автора лише приблизним каркасом майбутньої вистави. Саме музика є найсильнішим засобом впливу на юного глядача. Отже, дії-вчинки й почуття-настрої персонажів музика проявляє дуже глибоко та емоційно.

Музична драматургія в опері відповідає розвитку сценічних дій, почуттів персонажів у сукупності із музикою, словом, сценічним оформленням.

Композитор при написанні опери стає музичним драматургом, який має безліч способів впливати на уяву юного слухача. Це відбувається шляхом повтору музичних тем, їх зіткнення, супроводу або розвитку, видозмін і т. п. Також, в опері, як в синтетичному музичному жанрі, представлені всі види музики: сольний, ансамблевий та хоровий спів, інструментальний супровід співу, хореографія та самостійні оркестрові епізоди, що дає найширші можливості композитору для втілення свого задуму.

Серед усіх різновидів оперного жанру, проблематика дитячих опер залишається мало дослідженою музикознавцями, отже, потребує ретельного вивчення. Більшість наукової літератури що існує, стосується вивчення дитячих опер зарубіжних композиторів. Ґрунтовних робіт, окремо присвячених дитячим операм українських авторів нині не існує. Усі ці положення визначають актуальність теми дослідження, дозволяють узагальнити досягнення науковців та залучити невивчені музично-театральні твори для дітей українських композиторів кінця ХХ – ХХІ ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено (протокол засідання № 2 від 26.09.2017 р.) та уточнено (протокол засідання № 5 від 24.11.2020 р.) рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, узгоджено з дослідницькою тематикою кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097).

**Науковим завданням** представленого дослідження є розкриття музичної драматургії дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть.

**Мета і завдання дослідження.**

*Мета* – визначити особливості музичної драматургії в операх для дітей українських композиторів кінця ХХ – ХХІ ст.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження музичної драматургії дитячої опери;
- виокремити різновиди дитячих опер українських композиторів кінця XIX – першої половини XX ст. зі специфікацією музичної драматургії;
- виявити особливості музичної драматургії дитячих опер другої половини XX – XXI ст.;
- типізувати музичну драматургію українських дитячих опер кінця XIX – XXI ст.
- визначити типові риси драматургічного розвитку в опері І. Щербакова «Пастка для Відьми»;
- виокремити особливості музичної драматургії в опері Р. Смоляра «Червона Шапочка»;
- розкрити особливості драматургії в опері Ю. Шевченка «Король Дроздобород».

**Об'єкт дослідження** – жанр дитячої опери у творчості українських композиторів кінця XX – XXI ст.

**Предмет дослідження** – особливості музичної драматургії в операх для дітей українських композиторів кінця XX – XXI ст.

Музичним **матеріалом дослідження** було обрано опери для дітей Р. Смоляра [134], Ю. Шевченка [168, 169], Ю. Щербакова [172] з репертуару Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва, а також твори інших композиторів. Їхній аналіз було здійснено на основі партитур та клавірів, зокрема, авторських рукописних. Для підтвердження актуальної художньої цінності названих творів в дисертації використані доступні відео- та аудіозаписи оперних вистав (за наявності).

При відборі опер для аналізу було зроблено свідоме і чітке самообмеження – аналізуються тільки ті дитячі опери, що призначені для професійного виконання<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Опері для дітей, які розраховані на виконання оперними співаками в супроводі оркестру.

**Хронологічні та територіальні межі дослідження** охоплюють творчість українських композиторів кінця ХХ – ХХІ ст., але для розкриття мети дослідження здійснено огляд оперної творчості вітчизняних і зарубіжних композиторів від ХІХ ст.

**Методи дослідження.** Дисертація базується на комплексному підході, який передбачає залучення різних методів аналізу матеріалів. Серед них задіяні такі:

- історичний – розгляд жанру дитячої опери, як окремого явища у процесі історико-культурного розвитку;

- структурно-функціональний – пов'язаний з аналізом оперної драматургії обраних творів;

- компаративний – виявляє спільні та специфічні риси опер на схожій сюжет композиторів різних епох;

- типологічний – для класифікації явищ, пов'язаних з дитячою оперою певного типу;

- цілісний аналіз – головна задача якого полягає в розкритті особливого, одиничного в творі;

- метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків проведеного дослідження.

**Теоретичну базу дослідження** складають дослідження з проблем:

*теорії жанру* (Е. Назайкінський [96]; А. Сохор [139]; В. Цуккерман [161]);  
*оперної драматургії* (Л. Бутенко [20], М. Друскін [36], І. Куриляк [70], Г. Кулешова [68, 69]; І. Соллертинський [135], Ю. Тюлін [24], В. Ферман [158]; Ю. Шапорін [167], Б. Ярустовский [176; 177; 178]);

*методики аналізу оперних творів* (Д. Косаковський [62], А. Лазанчіна [74], І. Налетова [97], Є. Ручьєвська [130], С. Стасюк [140], М. Черкашина-Губаренко [163; 164]);

*історії дитячої музики* (Т. Каришева [98; 101; 102], Е. Лондарідзе [78], О. Мосейко [88], Є. Сорокіна, О. Єрмаков [137], О. Сосновська [138], О. Томпакова [151]);



*масштабні праці, присвячені дослідженню різних аспектів дитячої опери* (А. Буданов [18], А. Герман [27], О. Єрмаков [38], Н. Изуграфова [41], Т. Квірікадзе [48], О. Кузьміна [66]);

*наукові розвідки з історії дитячої опери* (С. Голубенко [29], Г. Карась [45; 46], Х. Садигзаде [131], Є. Сорокіна [136], Д. Стефанович [142], Сюй Інчжень [144], Л. Раздобаріна [112], Е. Хачатрян, А. Адамян [160], V. Gregor [180]);

*педагогіки* (М. Бахтін [11; 13], М. Конорська [56], Н. Мозгальова [87]);

*творчості композиторів: М. Лисенка* (Н. Андрієвська [3], Л. Архімович [5], Л. Архімович, М. Гордійчук [6], Т. Булат, О. Олійник [19], В. Дяченко [37], Л. Кияновська [50], Л. Корній [60]), *О. Сандлера* (М. Михайлов, Е. Яворський [82]), *К. Стеценка* (Л. Пархоменко [105]), *З. Ткач* (Г. Кочарова [63]), *А. Філіпенка* (М. Михайлов [81]);

*клавіри та партитури оперних творів* Ф. Абта [1], Ц. Кюї [73], Р. Смоляра [134], К. Стеценка [143], В. Теличка [147, 148], Ю. Шевченка [168, 169], І. Щербакова [172] та ін.;

*літературні видання, що стали основою лібрето досліджуваних творів* (В. Густі [32], Б. Стельмах [141] та ін.);

*музично-критичні відгуки на постановки дитячих оперних творів українських* [4; 30; 35; 43; 58; 71; 72; 77; 99; 104; 109; 129; 145; 149; 171; 175] *і закордонних композиторів* [9; 16; 21; 34; 39; 42; 47; 52; 55; 57; 80; 84; 100; 107; 111; 173].

Також були використані *енциклопедичні видання* [89–93; 103; 28; 146; 153–155], *словники* [64; 94; 170], *спеціалізовані каталоги* (М. Бахтін [12], В. Чепуров [162]), С. Rosoor, J.-M. Thauré [189]); *Інтернет-ресурси* [190; 193 та ін.].

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що

*уперше:*

– на основі музикознавчого аналізу творів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть концептуалізовано особливості та виявлено

принципи музичної драматургії жанру дитячої опери, які ґрунтуються на органічній взаємодії виражальних засобів музичного мистецтва із сюжетно-образною концепцією лібрето й виразно проявилися у поєднанні фольклорних інтонацій із повчальним змістом народної казки; застосуванні композиторами обробок музичного фольклору для втілення образів головних героїв дитячої опери; створенні авторської музики на основі оригінального літературного сюжету для розкриття художньої ідеї дитячої опери;

– введено до наукового, зокрема музикознавчого, обігу дитячі опери українських композиторів Романа Смоляра «Червона Шапочка», Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми», Юрія Шевченка «Король Дроздобород» та розкрито особливості їх музичної драматургії;

– на основі аналізу дитячої опери Р. Смоляра «Червона Шапочка» доведено сутність синтезу традицій (літературно-казкове джерело, система лейтмотивів) та новацій (музична мова), представленого у використаних композитором засобах виразності, прийомах втілення дії та художніх образах;

– здійснено аналіз партитури опери Ю. Шевченка «Король Дроздобород» та зазначено, що характерним для музично-сценічного твору є домінування системи лейтмотивів, органічне включення в традиційні оперні форми інтонацій естрадно-джазової музики;

– на основі компаративного аналізу виокремлено музично-драматургічні особливості та базові принципи дитячих опер українських композиторів кінця XIX – початку XX століть та їх послідовників – сучасних українських композиторів.

*Набули подальшого розвитку положення про те, що:*

– музична драматургія дитячої опери є логічним втіленням в музиці сукупності різних складових: розгортання сюжету, сценічної дії, емоційного стану дійових осіб, на основі прийомів зіставлення, конфлікту з утвердженням ідеї перемоги добра над злом музично-сценічними засобами;

– жанр дитячої опери є різновидом жанру класичної опери зі своєрідним сюжетом, призначеним для сприйняття аудиторією дитячого віку; розрахована

на професійне чи аматорське (у тому числі дитяче) виконання (у цьому дослідженні здійснено аналіз опер для професійного виконання);

– дитяча опера Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми» є зразком, близьким до жанру опери-буф, про що свідчать використані народно-побутові пісенні інтонації, невеликий обсяг, обмежена кількість дійових осіб, швидкість дії, яскрава жанрова мелодика, стилістична ясність.

*Уточнено:*

– характерні ознаки дитячої опери українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть, що проявляються у тематизмі; активності розвитку музично-сценічної дії; лаконічності та яскравості засобів музичної виразності, що використовуються для втілення художніх образів;

– особливості музичної мови дитячих опер сучасних українських композиторів, які полягають у використанні джазово-естрадних інтонацій і ритмів; у застосуванні комп'ютерних технологій у сценічному оформленні для розкриття інтерпретованих народних казок; у поєднанні в одній опері різних літературно-казкових образів і подій.

**Теоретичне та практичне значення дослідження** полягає у можливості використання основних положень дисертації, її матеріалів, висновків та узагальнень в курсах «Історія музики» та «Історія української музики», «Оперне мистецтво: теорія, історія, практика», «Аналіз музичних творів». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям до вивчення історії та теорії музичного театру для дітей, музичної драматургії дитячої опери, а також у театральній-виконавській практиці учнів, студентів та професійних акторів.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням й не містить плагіату. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Апробація матеріалів дослідження** здійснювалася на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-творчих, науково-практичних конференціях, симпозіумах: «Трансформаційні процеси в

мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Київ, 2017), «Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017» (Київ, 2017), «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 2017), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2018, 2019, 2020), «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018), «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 2019), «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у 13 одноосібних публікаціях: 3 статті у наукових фахових виданнях України з музикознавства, 1 – у зарубіжному науковому періодичному виданні (Австрія), 9 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (193 позиції). Загальний обсяг роботи становить 203 сторінки, основний – 182 сторінки.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Опера для дітей як об'єкт наукового дослідження: історіографія питання

Проблемам українського оперного мистецтва присвячено безліч робіт вітчизняних музикознавців (Л. Архімович, Т. Василенко, М. Грінченко, О. Єрошенко, О. Изваріна, М. Михайлов, В. Панасюк, В. Рожок, І. Сікорська, М. Черкашина-Губаренко та ін.). У більшості названих вище музикознавчих робіт, фігурують твори, що належать до області «дорослого» музичного театру. Разом з тим, сфера дитячої опери не є для дослідників провідною і згадується в їх міркуваннях лише побіжно.

Так, окремі відомості, що зустрічаються в довідкових виданнях представляють значну цінність, оскільки надають інформацію про опери для дітей в країнах всього світу. До таких належать «Короткий біографічний словник біографій зарубіжних композиторів» [64], «Музична енциклопедія» [89–93], «Музичний енциклопедичний словник» [94], «Педагогічна енциклопедія» [103], «Театральна енциклопедія» [146], «Українська музична енциклопедія» [153–155], Oxford Music Online [185] та ін.

Визначення поняття знаходимо у «Педагогічній енциклопедії»: «опера для дітей» (від італ. *opera* – твір), твір, написаний спеціально для дітей музично-драматичний твір, що об'єднує в театральній дійсності вокальну та інструментальну музику, драматургію, образотворче мистецтво, танець. [103, с. 205].

У «Музичній енциклопедії» визначення поняття «дитяча опера» відсутнє, а зміст статті «Дитячий музичний театр» обмежується посиланням на діяльність конкретного колективу – Дитячого музичного театру ім. Н. Сац. Музично-сценічні твори спочатку згадуються у межах жанрової класифікації дитячої музики загалом. Потім, вже в історичному розділі, окремі етапи зародження (кінець

XIX ст.) і становлення (20-і рр. XX ст., середина минулого століття) дитячі опери і балети вбудовані автором в загальний художній процес [91, с. 689–690].

На відміну від попереднього джерела, у «Музичному енциклопедичному словнику» музично-театральні твори наводяться серед інших жанрів дитячої музики – спочатку як приклади на музику, виконувану дітьми, «яка з часом стала особливою областю композиторської творчості» [94, с. 168], а потім – на музику, виконувану в основному дорослими, але розраховану на дитяче сприйняття [94, с. 168].

Так само, в «Українській музичній енциклопедії» дитячі опери українських композиторів є частиною статті про розвиток оперного жанру в Україні [155, с. 431–451].

У спеціалізованому театрознавчому виданні «Театральна енциклопедія» наявна стаття «Опера для дітей». При відсутності визначення дефініції «дитяча опера» даються окремі етапи її історичного розвитку з переліком численної кількості конкретних музично-сценічних творів. На підставі цих «складових» побічно можна судити про те, що автори диференціюють твори для виконання дітьми і для слухання дітьми [28, с. 175–177].

Сучасним інтернет-джерелом є «Оксфордська музика онлайн» (Oxford Music Online). Тут виникає можливість пошуку у кількох музичних довідкових ресурсах, що зібрані в одному місці: Grove Music Online, а також «Оксфордський компаньйон в музиці» (The Oxford Companion to Music) та «Оксфордський музичний словник» (Oxford Dictionary of Music) [185]. У ньому наявна стаття «Дитяча опера» (Children's opera) з історії виникнення жанру опери для дитячого виконання. На жаль, в ній також відсутнє визначення дитячої опери. У цьому джерелі наявні відомості про певну кількість опер для дітей зарубіжних композиторів, здебільшого, у статтях про життя та творчість окремих композиторів.

Дослідниця Наталі Ізуграфова вважає, що «до дитячої опери отже, до жанрової форми опери, повністю заснованої на семантиці дитячості, відносяться тільки два різновиди опери: опера для дітей від 2 до 12 років і

опера, що виконується дітьми» [40, с. 1]. Жанр, на її думку, відокремився від дорослої опери.

Дослідник О. Єрмаков уточнює: «Дитяча опера є однією з різновидів класичного оперного прототипу, в той же час істотно відрізняється від нього за низкою зовнішніх і внутрішніх особливостей» [38, с. 4]. Дослідник включає в поняття дитяча опера як професійне виконання творів для дітей з відповідною тематикою, так і аматорські вистави, поставлені силами юних виконавців.

Спробу дати чітку класифікацію музично-театральних творів для дітей робить дослідниця О. Кузьміна. Вона пропонує два визначення – «опера для дітей-виконавців» і «опера для дітей-слухачів», а також надає тлумачення цим поняттям. Оперою для дітей-виконавців вона вважає «будь-який музично-сценічний твір для виконання дітьми за межами сцен оперних театрів, зі змістом, що відповідає дитячому віку, активною роллю музично-сценічної драматургії та естетико-дидактичною складовою» [66, с. 64]. До опери для дітей-слухачів вона відносить твори, які були написані «при залученні широких жанрових можливостей у зв'язку з орієнтацією на виконання співаками-професіоналами на сцені, обмежена типом змісту; призначення такого твору – «для дітей» – уточнює склад глядацької аудиторії, однак не виключає дорослого слухача» [66, с. 64].

На основі аналізу наявної літератури щодо термінів «дитяча опера» та «опера для дітей», робимо висновок, що більшість авторів використовують їх як узагальнюючі та універсальні для опису оперних творів різної складності. Отже, на підґрунті наведених теоретичних положень надалі будемо застосовувати терміни «дитяча опера» та «опера для дітей» як синоніми, уточнюючи при цьому, для якого складу виконавців призначено певний твір – професійного чи аматорського.

Перші музикознавчі праці, що розкривають особливості дитячих опер, з'явилися вже на початку ХХ ст. Їхня поява була обумовлена тим, що на зламі ХІХ – ХХ ст. виникла значна кількість музично-театральних вистав для виконання маленькими артистами. Починаючи із цього етапу, стає актуальним

теоретичне осмислення дитячих творів як самостійного жанру музичного мистецтва. В енциклопедичному словнику йдеться мова про появу перших дитячих опер наприкінці XIX ст.

Найбільш раннім науковим дослідженням є стаття Олександра Коптяєва «Про дитячу оперу» (1907 р.) [59]. Через кілька років з'являється робота одного із засновників перших театрів для дітей у Росії, російського і радянського поета, бібліографа, перекладача, літературознавця, педагога Миколи Бахтіна (1866 – 1940) «Огляд дитячих опер» (1915 р.) [12]. Автор у хронологічному порядку узагальнив та систематизував відомості про музично-сценічні твори, які були написані з 1886 по 1915 рр. та призначалися для виконання або перегляду дітьми. М. Бахтін зробив короткий огляд опер таких композиторів, як Ф. Абт, В. Віллуан, Е. Гумпердінк, М. Лисенко, В. Орлов, В. Ребіков та ін. Дослідник приділив увагу розробці коротких анотацій до кожного твору, які містили відомості про тривалість вистави, особливості декорацій, необхідні виконавські здібності. Крім того, автор висловив свої міркування про сюжетні недоліки опер зазначених композиторів.

У процесі історичного розвитку склалася певна система жанрів опери. В «Огляді дитячих опер» М. Бахтін визначає, що дитячі опери відрізняються певними якостями, про що свідчить різноманітність жанрових підзаголовків. Поряд з «дитячими операми» або «операми для дітей» виявляються «музичні казки для дітей», «дитячі кантати», «казки», «шкільне читання в особах із співом», «маленька опера або кантата» [12].

У цьому джерелі наявні відомості і про опери українських композиторів – М. Лисенка та К. Стеценка. Особливий інтерес викликає згадка про надруковане лібрето (без музики) казкової оперети у п'яти діях В. Пархомовича-Вікторова «Хлопчик з мізинчик і Людоїд» (Полтава, 1908, 35 с.) [12, с. 7].

У заключному розділі каталогу М. Бахтін визначив основні риси, властиві «дитячому» оперному різновиду. Так, він відмовляє в праві вважатися оперою творам зі значною роллю художньої декламації: «твори, які допускають



декламацію поряд зі співом... по суті не можуть бути навіть названі операми, а тільки оперетами або, як їх називають самі автори, музичними картинами» [12, с. 47].

Подібні до каталогу М. Бахтіна роботи з'являються і у другій половині ХХ ст. За характером надання інформації наближується до статей-оглядів робота І. Фаддєєвої «Про дитячі опери» (1961) [156] та Л. Полтави «Українська дитяча опера і оперета» (1971) [108]. Остання є першою роботою, у якій зібрано та систематизовано відомості про дитячі твори українських композиторів та митців української діаспори. Автор зазначає, що дитячі твори українських композиторів потребують подальшого вивчення: «Українська дитяча опера, оперета і музична вистава донині не мають впорядкованого, синтетичного огляду, тож спробуймо йти піонерською стежкою, висловлюючи щире побажання, щоб надалі цією темою зайнялись музикологи і театрознавці по обох берегах океану» [108, с. 122].

У цей же період зарубіжним музично-театральним творам для дітей присвячують каталоги Ж.-Ф. Клодель (Jean-Fransois Claudel), Л. Алларде (Lucie Allardet) «75 опер для дітей» («75 opéras pour enfants», 1989) та К. Розер (Caroline Rosoor), Ж.-М. Торе (Jean-Michel Thauré) «Опери для дітей» («Opéras pour enfants», 1993) французькою мовою [189].

На початку ХХІ ст. В. Чепуровим було складено каталог жанрів (російською мовою): дитячої опери, оперети, музичної казки, водевілю. Видання містить інформацію про понад 150 творів [162].

Найбільш вичерпним джерелом, що висвітлює історичні шляхи розвитку європейської дитячої опери у ХХ ст., стала робота чеського дослідника В. Грегора [180]. Його увагу зосереджено, здебільшого, на музично-театральних творах чеських, російських та німецьких авторів. Також, у цій статті наявні відомості про окремі зразки жанру українських (М. Лисенко, Ю. Рожавська), американських (Дж. Менотті), британських (Б. Бріттен) композиторів. Стосовно опер чеських авторів, призначених як для професійного, так і для дитячого виконання 1940-х – 1950-х рр., він зауважує,

що їхня музична драматургія за багатьма критеріями не враховує особливості психології сприйняття глядачів молодшого віку. До недоліків він відносить надмірний кількісний склад оркестру, важкі для сприйняття дітей речитативи та арії, заплутаність дуетів і хорів, тривалість опер (дві і більше години) та ін. [180, с. 155].

Отже, вивченням дитячих опер, їх різновидів займалися науковці різних країн. Виникли окремі видання різними мовами з їх огляду, систематизації, каталогізації, що дозволили отримати інформацію з історії та теорії дитячої опери.

Двадцяте століття принесло суттєві зміни у розвиток оперного мистецтва. Можна згадати художні течії експресіонізму, неокласицизму, імпресіонізму з прикладами нової оперної драматургії. Яскравим прикладом є оперні твори К. Дебюссі та його послідовників. Наприклад, опера-балет М. Равеля «Дитя та чари» (1925 р.). Різновиди жанрів для дітей німецького композитора Енгельберта Гумпердінка: опера-казка «Гензель і Гретель» (1893 р.), для співу з фортепіано «Семеро козенят» (1895 р.), опера «Спляча красуня» (1902 р.).

На прикладі творів Е. Гумпердінка українська дослідниця Любов Лютко виділяє основні складові дитячої оперотерапії: музикотерапія, казкотерапія і драмотерапія. Дослідниця зазначає, що витoki арттерапії ґрунтуються на положеннях психоаналізу З. Фрейда і К. Юнга. Виходячи із специфіки опери, як синтетичного жанру, авторка підкріплює фактами, що «кожен з перерахованих вище терапевтичних компонентів діє цілеспрямовано на свою модальність, що, в цілому, утворює унікальний ефект оперотерапії» [79, с. 85]. Аналізуючи чотири дитячі опери Е. Гумпердінка, дослідниця оцінює практичне застосування оперотерапії.

Значна кількість статей (понад 30) з проблем оперної торчості для дітей наявна у періодичних виданнях, таких як, музичний науково-теоретичний і критико-публіцистичний журнал «Музична академія» (до 1992 р. – «Радянська музика») [16; 21; 39; 42; 61; 79; 84; 100; 113] та музичний критико-публіцистичний журнал «Музичне життя» [34; 80; 107; 111].

Менша кількість статей (близько 10) вітчизняних музикознавців розкриває особливості оперного доробку для дітей українських композиторів у музичному науково-популярному журналі «Музика» (1926–1927 рр. – «Українська музична газета», 1928–1930 рр. – «Музика – масам», 1931 – «Музика мас», 1933–1941 – «Радянська музика»). У цих виданнях написано про опери Ю. Рожавської «Казка про загублений час» [4; 149], Г. Компанійця [23], К. Богуславського «Андрійко-Козак» [30], Д. Клебанова «Лелеченя» [35], І. Польського «Терем-Теремок» [43], О. Костіна «Золоторогий олень» [58], «Незвичайна чайна або Жовтий лелека» [129, 175], І. Небесного «Лис Микита» [104], М. Стецюна «Коли ще звірі говорили» [109]. Здебільшого, приводом для публікацій ставали прем'єрні покази тих чи інших оперних творів, де автори побіжно розглядали їх драматургію.

За останні двадцять років у значній кількості з'явилися наукові праці з дослідження оперних театрів. Серед них наявна робота Анатолія Буданова «Опери для дітей ХХІ століття в контексті видовищної музичної культури: шляхи та пошуки». Однак, це джерело потребує ретельного осмислення та критичного аналізу, оскільки в ньому помічені деякі неточності. Так, наприклад, твори М. Лисенка помилково віднесено до опер російських композиторів [18 с. 52].

Автор охоплює досить широкий спектр тем, тісно пов'язаних з жанром дитячої опери: психолого-педагогічні проблеми виховання і сприйняття, дає короткий огляд репертуару опер композиторів для дітей, починаючи від ХІХ ст. і до сучасності. Слід зазначити, що питання дитячих опер українських композиторів ХХ – ХХІ ст. залишається відкритим, оскільки відомості про них у цьому огляді практично відсутні (за винятком згадки опер М. Лисенка).

Один з початкових розділів дослідження А. Буданова розкриває особливості виховання і навчання зростаючого покоління засобами оперної вистави для дітей та юнацтва. У своїй роботі автор ґрунтується, здебільшого, на працях Л. Виготського про становлення та розвиток дитячої психіки. За справедливим твердженням Олександра Єрмакова, «сама ідея застосування

засобів театру для виховання підростаючого покоління (від найпростіших драматизацій до показу “повноформатних” вистав) багато в чому була дискусійною. У роботах часто постулюється теза про “корисність” або “шкідливість” для формування підростаючої особистості участь у театральних постановках» [18, с. 95]. Крім цього, розглядаючи проблеми жанрових різновидів «дитячої опери», «опери для дітей» і «опери у виконанні дітей», дослідник стверджує, що «у використанні терміну “дитяча опера”, “опера для дітей” відсутній єдиний підхід, наявних робіт не так багато» [18, с. 98].

Таким зразком є дисертація Олександра Єрмакова «Жанрові особливості дитячої опери для аматорського театру» на прикладі творчості уральських композиторів [38]. В одному з розділів дослідження автор розглядає дитячу оперу як жанровий різновид класичної багатоактної опери. Він вказує на те, що «для визначення з позицій музикознавства специфіки дитячої опери як самостійного музично-театрального оперного різновиду закономірним уявляється її розгляд в контексті вихідного жанрового прототипу – класичної багатоактної опери» [38, с. 41]. Він вважає необхідним встановити, якою мірою дитяча опера «володіє стійким цілісним комплексом рис, що дозволяє ідентифікувати її як окремий жанровий різновид незалежно від часу створення, конкретних національних, регіональних традицій, умов виконання тощо» [38, с. 41].

Подібна проблематика зазначена в іншому дослідженні, але на прикладі творів грузинських композиторів. Тамара Квірікадзе розглядає проблему типології дитячої опери. У дисертації «Грузинська дитяча опера» (1987 р.) визначена типологія грузинських дитячих опер так: опера-алегорія, опера-драма, лірична опера-казка, казкова опера-феєрія, опера-байка, комічна народна опера-казка [48, с. 21]. Дослідниця аналізує опери для дітей на казкові сюжети Т. Гокієлі «Червона Шапочка» (1956 р.), В. Гокієлі «Кришталевий черевичок» (1964 р.), М. Давіташвілі «Каджана» (1965 р.) та «Нацаркекія» (1975 р.), Н. Мамісашвілі «Зайчик-Хвалько» (1967 р.).

У вітчизняному музикознавстві до 40-х рр. ХХ ст. жанру дитячої опери приділялось недостатньо уваги з боку як композиторів, так і науковців. Починаючи з 40-х рр., проблематика оперних жанрів стає темою для досліджень українських вчених. Нині, існує три масштабні праці про специфіку дитячих опер: дисертації А. Герман «Дитяча опера російських та українських композиторів» [27], Н. Ізуграфовой «Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури» [41] та О. Кузьміної «Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття» [66]. Однак, на жаль, жодна з них не фокусується на творах виключно українських композиторів.

Дисертація Ади Герман стала першим великим дослідженням українських науковців. У вступі авторка відмічає, що «музичні твори для дітей вивчені ще надзвичайно мало. Досліджень з дитячої опері нам виявити не вдалося» [27, с. 2]. Робота стосується розвитку жанру дитячої опери російських та українських композиторів до середини 40-х рр. ХХ ст. У праці авторкою проаналізовано тільки твори для дитячого виконання. Дослідниця висвітлює суспільне і художньо-виховне значення дитячої опери у виконанні самих дітей; дає огляд найзначніших зразків дитячої опери у творчості російських і українських композиторів. На матеріалі творів Ц. Кюї та М. Лисенка авторка розглядає специфіку жанру, сюжети і тематику, а також музично-виразні засоби дитячих опер: мелодику, ритм, гармонію, лад, роль фортепіано (оркестру) та оперні форми. На основі аналізу дитячих опер дослідниця приходить до висновків, що масштабна обмеженість зумовлює особливості їх драматургії: «коротку та чітку зав'язку» [27, с. 57], прискорене нагнітання дії та динаміку розвитку сюжету [27, с. 58].

Встановлюючи жанрові особливості дитячої опери, дослідниця виокремлює основні жанрові моделі: опера типу камерної кантати, опера з розвиненими діалогами (близька до п'єси з музикою), опера-казка у поєднанні з побутовими рисами, комічна опера, лірична опера, опера ораторіального типу,

опера з рисами мелодрами» [27, с. 38]. Також, А. Герман вказує на відсутність героїчних та історичних опер у цей період [27, с. 38].

Попри те, що посилення уваги композиторів до написання музично-театральних творів для дітей спостерігається з другої половини ХХ ст., масштабні наукові дослідження цієї проблематики датуються початком ХХІ ст. Прикладом є дисертація Н. Ізуграфовой «Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури» [41]. У її роботі актуалізується тема дитинства та особливості семантики дитячості в музиці на основі оперної творчості. Вона вивчає дитячу тему та дитячі опери на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету. Авторка визначає жанрові різновиди дитячої опери, що зумовили її естетику та музично-семантичну автономію. Вона виділяє головну роль музики у створенні структурної-сислової основи жанру та розглядає музичну семантику дитячої опери.

Дослідниця встановлює композиційно-драматургічну та стилістичну своєрідність втілення «дитячої теми» на основі аналізу творів Б. Бріттена, В. Колмановського, Л. Конова та інших композиторів. Авторка виокремлює принципові семантичні відмінності таких різновидів дитячої опери, як опера для дітей та опера для дитячого виконання. Однак, слід зазначити, що, розглядаючи деякі дитячі опери українських композиторів ХХ ст. (М. Лисенко, І. Польшкий, В. Філіпенко), зразки цього жанру ХХІ ст. залишаються в її роботі недослідженими.

Крім того, зазначену проблематику вивчають і білоруські дослідники. У статті К. Гаврільчик «Різновиди оперної вистави у контексті музичного театру для дітей» типологізовано дитячі опери композиторів Білорусі. Авторка зосереджує увагу на нових жанрових формах ХХ ст.: опера-казка, музична казка-притча, смішна опера, опера-гра [25, 130].

Дослідниця О. Кузьміна розглядає художньо-естетичний вимір жанру дитячої опери як специфічну сферу композиторської практики. Чималу цінність у роботі представляє велика кількість джерел іноземними мовами (102 позиції), які були нею опрацьовані. Авторка доповнює попередні дослідження з теорії та

історії дитячих опер виконавським аспектом дитячих творів іноземних композиторів. Для вивчення текстів дитячих опер, авторка використовує, переважно, твори іноземних композиторів – Ф. Абта, М. Брянського, Дж. Л. Гейнор, Р. Брукса, В. Орлова, М. Попова-Платонова, Д. Ролфа, Д. Ческі. Опері українських композиторів обмежуються творами авторів ХХ ст. – К. Стеценка, І. Польського та В. Птушкіна. Опері для дітей українських композиторів ХХІ ст. залишаються поза увагою авторки.

Серед досліджень останніх років науковою працею, у якій частково порушена проблематика дитячих опер, є робота української дослідниці Ганни Карась [46]. Авторка надає відомості про дитячі опери та оперети композиторів української діаспори ХХ ст. з позицій статичної і динамічної жанру. Шляхом порівняльного аналізу дитячих опер М. Лисенка, Є. Садовського, В. Безкоровайного, Є. Звоздецького, С. Туркевич-Лукіянович, авторка визначає основні стилістичні засади та деякі статично-динамічні ознаки. Щодо стилістики проаналізованих нею творів, авторка приходить до висновку, що основою сюжетів сучасних опер стають не тільки українські народні казки, але й виникають «оригінальні новотвори, які все ж таки зберігають казковість сюжету» [45, с. 93]. Вивчаючи музичний тематизм опер, Г. Карась відмічає, що композитори також, як і М. Лисенко, використовують український музичний фольклор як основний засіб характеристики дійових осіб. Динамічні ознаки стосуються кількісної та сценічної активності творів. Дослідниця стверджує, що «найбільше динаміка жанру проявляється у творчості С. Туркевич-Лукіянович, яка створює новий синтетичний жанр – дитячу оперу-балет» [45, с. 93]. Статистичні ознаки Г. Карась виявляє у засобах музичної виразності, пояснюючи це тим, що вони пристосовані до виконавських можливостей дітей [45, с. 93].

Сучасні композитори, такі, як В. Теличко, Р. Смоляр, В. Степурко, Ю. Шевченко, І. Щербаков та ін. продовжують працювати в жанрі дитячої опери, часто залишаючись без професійної оцінки музикознавців, крім поодиноких фахових рецензій.

Наявна велика кількість робіт, присвячених дитячій опері, з акцентом на **виховному потенціалі** оперного мистецтва. Музично-педагогічний розвиток школярів представлений сучасними дослідженнями науковців (Є. Александрова, А. Астапенко, С. Барановська, Ю. Буренюк, О. Горожанкіна, О. Єрмаков, Є. Карпенко та Н. Карпенко, О. Кохана, А. Лесовиченко та Є. Фаль, Лю Цзінь, К. Мельниченко, І. Назаренко, Н. Подчередниченко, А. Савицька, Н. Шиянова).

Хоча перші спроби усвідомлення виховної функції дитячих оперних вистав були зроблені вже на етапі появи перших опусів (остання чверть XIX ст.). Свідченням цього можуть слугувати статті, які визначають роль музичного театру у становленні зростаючої особистості, опубліковані на початку XX ст.: М. Конорської «Дитячий театр, його шкода і користь» (1901 р.) [56], М. Бахтіна: «Театр і його роль у вихованні» та «Виховне значення театру та ін. [11; 13]. В них автори позитивно відгукувалися про участь дітей в театральних постановках, акцентуючи увагу педагогів на правильній організації діяльності дітей. Вони визначали роль дитячого театру як навчальну і виховну, бачили в театрі можливості для розкриття творчого потенціалу учня, розвинення його духовних сил, сприяння самопізнанню.

Крім того, сучасні дослідники, наприклад, А. Астапенко вказує на те, що «педагогічний та виховний почин у дитячому театрі полягає в тому, що тут поряд з режисером, художником, актором працюють і педагоги» [7, с. 275]. Дослідник поділяє глядачів на вікові категорії (діти, підлітки, юнацтво), що збігається із класифікацією дитячих опер М. Лисенка. Психологічні особливості різних вікових категорій ретельно вивчаються педагогічною частиною театру.

Кожен вік відрізняється своїми художньо-смаковими уподобаннями. Казковий жанр залишається домінуючим для різних категорій глядачів, включаючи дорослих, і є найбільш поширеним при постановках: «як жанр, казка має повторюваність образів, їх однозначність, стереотипність розвитку сюжету, знакову визначеність, обов'язкову перемогу добра над злом. При



відсутності в суспільстві системи духовних координат, театральна казка орієнтує дитину на загальноприйнятні норми взаємин між людиною та навколишнім світом, що має, безперечно, позитивне значення, дозволяє юному глядачеві відчувати себе захищеним, причетним до якогось спільного “ми”, формує образи ідентичності» [7, с. 276].

Відсутність кордонів між грою і реальністю, потреба у грі характеризує естетично-художній потенціал дитячих опер. Тому стає необхідним їхнє впровадження у навчальний процес підготовки вчителів музики. Дослідниця Наталія Мозгальова у статті «Дитячі опери українських композиторів у практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики» вивчає сприйняття та усвідомлення учнями дитячих опер [87]. Вона акцентує проблему роботи над дитячими операми та відзначає, що цей вид діяльності «стимулює пізнання власних можливостей і здібностей, сприяє оволодінню культурою спілкування, формує інтерес до власних можливостей, розвиває фантазію та уяву і в кінцевому результаті вчить дитину бути індивідуальністю, особистістю» [87, с. 83]. Вона вважає, що використання дитячих опер у практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики має не тільки важливе виховне, але й практичне значення. Це зумовлено тим, що у процесі опрацювання фортепіанної партії клавiру оперного твору вдосконалюються концертмейстерські навички, «активізується пошук доцільних виконавських засобів, розширюється музично-естетичний тезаурус, формується естетичний смак та інтерес до оперного мистецтва» [87, с. 83].

Якість практичного втілення художньо-педагогічних задумів оперних творів засобами фортепіано забезпечують самоорганізація та самоуправління студентів на основі розвинутих комунікативних навичок. Емоційно-чуттєві враження, що виникають при спілкуванні з оперними творами «сприяють зростанню рівня піаністичної спроможності студентів, розширенню та поглибленню виконавського репертуару майбутніх вчителів музики» [87, с. 83]. З погляду психології сприйняття основним прийомом для розвитку музичних здібностей є активна участь у творчому процесі.

Від кінця 40-х рр. і до кінця ХХ ст. дитячий музичний театр знову привернув увагу композиторів і музикознавців. Цей час можна вважати періодом розквіту жанру дитячої опери. Як зарубіжні, так і вітчизняні композитори зверталися до написання музичних спектаклів для дітей.

Звичайно, що найбільша кількість робіт, у яких предметом спеціального вивчення є дитячі опери саме українських композиторів, з'являється у другій половині ХХ ст.

На основі вивчення теоретичних праць історії та теорії оперного мистецтва визначено типологію дитячої опери за М. Бахтіним, Н. Ізуграфовой О. Єрмаковим, Т. Квірікадзе. Дослідники розрізняють такі види дитячих опер: опера-алегорія, опера-драма, лірична опера-казка, комічна народна опера-казка, казкова опера-феєрія, опера-байка, музична казка-притча, смішна опера, опера-гра та ін. Визначено, що опера може бути написана для дітей та призначена для виконання професійними колективами або для виконання дітьми молодшого та підліткового віку.

Виявлено, що дитячі опери українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. залишаються практично недослідженими сучасними музикознавцями. Отже, відсутність окремого дослідження музичної драматургії дитячих опер українських композиторів, зокрема ХХІ ст., зостається прогалиною у музикознавстві.

## **1.2. Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження дитячої опери і музичної драматургії**

Наукові джерела, що безпосередньо стосуються обраної теми дисертації, і якісно допомогли у вирішенні поставлених дисертаційних завдань, можна класифікувати за декількома чинниками: за часом публікації матеріалу; за типом викладення наукових фактів; за тематикою поданого матеріалу. Публікації можна розподілити на три основні групи:

- статті та публікації з аналізу оперних творів;

- наукові розвідки, що опубліковані за часів СРСР;
- музикознавчі роботи, які з'явилися на початку 90-х рр. ХХ ст. в Україні та колишніх республіках СРСР;
- музикознавчі праці ХХІ ст.

За типом викладення наукових фактів можна сформувати дві окремі групи: музикознавчі роботи (статті, монографії, публікації з аналізу оперних творів) та загально-описові розвідки (джерела, що класифікують оперні твори для дітей, наукові дослідження з педагогіки і психології, праці з історії та теорії розвитку жанру; аналітичні праці, які ґрунтуються на аналізі різних досліджень, формулюють необхідні висновки, удосконалюють наукові дефініції, систематизують жанрові різновиди).

Визначення способів здобуття наукових знань, окреслення наукових шляхів, які допомогли в досягненні науково-дослідницької мети, а також з'ясування, які саме методи наукового пізнання і яким чином використані для вивчення такої проблеми, як музична драматургія опер для дітей українських композиторів кінця ХХ – ХХІ ст., обґрунтовано в цьому підрозділі наукового дослідження.

Методологічна база основана на використанні загальнонаукових, конкретнонаукових і спеціальних методів дослідження, які дозволили обґрунтувати результати дослідження.

Наукові підходи провідних оперознавців, дослідження, статті, присвячені дитячій опері, увійшли до теоретико-методологічної бази дисертації. Для визначення специфіки музично-сценічних творів, розрахованих на юних глядачів, а також розгляду характеру взаємодії з вихідним зразком – класичною багатоактною оперою для «дорослого» глядача – істотну роль відіграють дослідження багатьох науковців.

Дитяча опера, що є однією з різновидів класичного оперного прототипу, в той же час істотно відрізняється від нього наявністю зовнішніх і внутрішніх особливостей, пов'язаних з віком слухачів. Однак наявність їх не скасовує можливості її теоретичного обґрунтування саме з урахуванням методів і

підходів, що склалися в класичному музикознавстві. Наука накопичила величезний аналітичний досвід вивчення специфіки оперних творів, орієнтованих на «дорослого» виконавця і слухача: від робіт загальної спрямованості по теорії жанру (Є. Назайкінський [96], А. Сохор [139], В. Цуккерман [161]) до досліджень, присвячених музичному театру (В. Ферман [158], М. Друскін [36], Б. Ярустовський [176; 177; 178], Г. Кулешова [68; 69]). У них розглядаються різні аспекти проблематики: критерії музично-сценічних творів, феномен художнього образу, особливості драматургії, форми, музичного стилю, засоби музично-драматичної виразності.

Для вивчення опер сучасна музикознавча наука використовує різні дослідницькі підходи. Їхня систематизація здійснена автором А. Лазанчіною в роботі «Дослідницькі підходи вивчення опер і балетів вітчизняних композиторів ХХ століття» [74]. Слід зазначити, що часто дослідники об'єднують підходи, що особливо характерно для масштабних досліджень – монографій, дисертацій [74, с. 247].

1. *Лібретологічний* підхід. Такий підхід має на увазі аналіз творів майже виключно з позицій змісту лібрето. Серед іншого, цей підхід акцентує на проблемі зміни літературного твору, що становить основу сюжету творів музично-театрального жанру. Автор зазначає, що цей аспект полегшує знайомство або вивчення нового твору, «надає значну допомогу постановникам і виконавцям при розробці сценічного рішення конкретного образу або образу всієї вистави» [74, с. 243].

2. *Соціо-ідеологічний* підхід. Його поява була пов'язана з тим, що музикознавство, як науковий напрям, в певні періоди історії змушене було «більшою мірою відображати офіційну ідеологію соціалістичного суспільства» [74, с. 243]. Цей підхід у дослідженні музично-театральних жанрів часто полягав у пошуку рис «соцреалізму» в театральному і музичному мистецтві загалом і його конкретних проявах в окремих творах. Автор зазначає, що в теперішній час такий підхід до дослідження може бути оцінений як рудиментарний [74, с. 243].

3. *Просвітницько-популяризаторський* підхід. Він пов'язаний з однією з найважливіших задач музикознавства протягом багатьох років – музичного просвітництва. Цій меті якнайкраще слугували брошури, створені в жанрі путівника і «покликані ознайомити пересічного слухача з вмістом нового музично-театрального твору» [74, с. 243]. У таких роботах використовується, переважно, описовий принцип викладу, який є неминучим при характеристиці малознайомого твору.

4. *Інформаційно-історичний* підхід. З музичним просвітництвом пов'язана також традиційна форма видань про історію та діяльність музичних театрів. В межах історичних нарисів в цих книгах розглядалися і постановки сучасних опер і балетів, зазвичай у контексті всього театрального репертуару [74, с. 244].

5. *Музично-аналітичний* підхід містить в собі різні ракурси дослідження, коли музична складова творів розглядається з позицій музичної драматургії і композиції, стилю, жанру і т. д. Аналіз музичної драматургії реалізується у «виявленні особливостей конструкції цілого, зіставлення окремих елементів один з одним і в створенні за допомогою вищезгаданого цілісної структури» [74, с. 244]. Наприклад, основи музично-драматургічного аналізу оперного тексту щодо класичної спадщини викладені в роботі М. Друскіна [36]. Розроблений на основі асаф'євських принципів дослідження, музично-драматичний підхід використовує в своїх нарисах про оперу ХХ ст. Б. Ярустовський [176]. За словами А. Лазанчіної, музично-драматичний підхід є одним з найбільш важливих та «істотних для досягнення композиторського задуму твору» [74, с. 245]. Виявлення закономірностей і особливостей конкретного музично-театрального твору в зв'язку із жанром або драматургією літературного твору дозволяє охарактеризувати авторську концепцію, оцінити твір з позицій традицій і новаторства.

Цей підхід вміщує в себе також аналіз музичного твору з позицій специфіки композиторського стилю. Він реалізує інтереси дослідників у вузькопрофесійному плані, акцентуючи на специфіці використання

композитором окремих засобів музичної виразності у створенні цілого. У галузь наукового дослідження цього підходу потрапляють питання ладу і тональності, вокальної інтонації, гармонії, оркестровки та ін. Цей дослідницький підхід є необхідним при вивченні окремого музично-театрального твору і досить плідним при зверненні до творів, що належать одному автору [74, с. 246].

6. *«Постановочний»* підхід. При цьому підході твори музично-театрального жанру досліджуються з позицій їх сценічного втілення. У цьому випадку об'єктом дослідження стає не музичний твір, а вистава на конкретній театральній сцені. Статті подібного типу констатують відмінність сценічних рішень, але не дають їх глибокого аналізу. Найчастіше вони є рецензіями на спектакль і публікуються у періодичній пресі [74, с. 246]. До цього підходу належать також загальні і конкретні питання, що стосуються режисерського рішення оперного спектаклю, наприклад, робота Л. Ротбаум [128].

7. *Культурологічний і естетичний* підходи. В основі цих двох дослідницьких підходів лежить єдиний принцип – привнесення в музикознавство положень і методів із суміжних гуманітарних дисциплін – культурології, естетики, літературознавства. Такий підхід дає можливість «розглянути новий твір у контексті культурних явищ свого часу, оцінити його з позицій загальних категорій гуманітарного знання» [74, с. 247].

8. *Проблемно-дискусійний* підхід. Вказаний дослідницький підхід знайшов відображення в жанрі «круглого столу», що проводився в різні роки професійними музично-театральними журналами «Радянська музика», «Балет», «Театр» і т. п. Предметом дослідження ставали як окремі музично-театральні твори і їх постановки, так і проблеми музично-театральних жанрів загалом [74, с. 247].

Методологія, яка використовується музикознавцям для вивчення класичної багатоактної опери та її сучасних різновидів, так чи інакше може бути поширена і на аналіз музично-театральних творів, призначених для юних виконавців. Специфіка творів для дітей, які являють собою «особливий

естетико-семантичний тип музичного мислення, особливий тип змісту і особливі прийоми формоутворення» [40], абсолютно не виключає опори на подібні до класичної багатоактної опери принципи драматургії та формоутворення.

Однак дитяча опера, як художній феномен, не є однорідним явищем. Це твердження з повним правом можна віднести до творів різних періодів (від перших за часом зразків останнього десятиліття ХІХ ст. до наших днів). Відмінності можуть бути пов'язані з особливостями трактування музичної лексики (наприклад, фольклорної за основою), зі специфікою сценічного прочитання сюжету, зі створенням лібретистом і композитором творів, призначених для втілення конкретним колективом, що відрізняється певною спрямованістю.

Дослідження оперних творів розкривають історіографію та еволюцію, драматургію та сценічну інтерпретацію опер. Масив спеціальної літератури, що висвітлює різні аспекти музичної драматургії, доволі значний. Розробка теорії оперної драматургії [68; 69; 158; 176; 177; 178], що стала основою цілісного аналізу опери [97; 163], нині істотно доповнюється поглибленням у сферу композиторської режисури [128].

Відома російська дослідниця Є. Руч'євська у роботі «Аналіз вокальних творів» вказує, що під музичною драматургією розуміють «втілений в музиці зовнішній і внутрішній плани дії: сюжет, хід подій і процес переживань, авторський коментар і т. д.» [130, с. 319]. За словами Б. Ярустовського, оперна драматургія є сукупністю «принципів і історично обумовлених прийомів втілення життєвого конфлікту, типових характерів, утвердження ідеї специфічними засобами музично-сценічного мистецтва» [176, с. 78]. Композитор Ю. Шапорін вважав, що музична драматургія опери полягає «перш за все в логіці всієї її музичної композиції, в правдивості, силі та органічному розвитку її музичних образів» [167, с. 18].

У 70-ті рр. ХХ ст. Ю. Тюлін зазначав, що наукова теорія оперної драматургії, «при своїх безсумнівних досягненнях, недостатньо розроблена»

[24, с. 4]. Неодмінними складовими оперної драматургії він вважає контрастність в зміні актів, картин, масових і сольних сцен; різноманітність музичних форм, сольного співу (арій і аріозо, речитативів різного роду), ансамблів, хорів, а також оркестрових вступів і інтермедій [24, с. 5]. Автор підкреслює необхідність чіткої диференціації персонажів на головні, другорядні та третьорядні. До загальних вимог автор також відносить обмеження кількості індивідуалізованих дійових осіб, розподіл тривалості картин та актів. Розмірковує він і з приводу музичної мови оперного твору. Він вважає, що вона має бути ясною та дохідливою. Ускладненість фактури, зайва її деталізація і поліфонізація, оркестрове перевантаження при супроводі співу – все це є суттєвою перешкодою для сприйняття твору слухачем [24, с. 7].

Методика аналізу опери, розроблена Є. Руч'євською, передбачає цілісне охоплення музичної драматургії. Вона ієрархічна в своєму русі від оперних елементів (речитатив, сольні вокальні номери, ансамблі, хорові та оркестрові епізоди) до проблем опери як цілого, трактується багатогранно – у взаємодії форми і жанру, структури і функції. Музична драматургія опери в тлумаченні Є. Руч'євської безпосередньо пов'язана з музичною композицією [130].

Білоруська вчена, музикознавець Г. Кулешова пропонує розглядати текст оперного твору на сценарно-драматичному, музично-драматичному та структурному рівнях [69, с. 171]. Перший передбачає аналіз образів та прийомів драматургічного сюжетного розвитку, що діють у межах конкретних жанрових закономірностей. На другому рівні досліджується характерність музичної мови. На третьому рівні увага акцентується на композиційних особливостях конкретного оперного твору. Дослідниця С. Стасюк відзначає, що міра органічності взаємодії трьох рівнів драматургії опери визначає «ступінь її художньої досконалості і спроможності» [140, с. 84].

На основі вивчення однорідних в жанровому плані оперних творів класичного періоду російського мистецтва XIX ст. дослідниця О. Комарницька обґрунтовує зумовленість жанру опери сюжетно-фабульною драматургією



опери (характери і типажі героїв, темпо-ритм дії, специфіка і функції сценічних ситуацій), яка впливає на музичну драматургію і композицію [54, с. 18].

Дослідниця пропонує метод структурного аналізу оперного твору [54]. Вона викладає основні методологічні положення, які є визначальними при дослідженні опери. Дозволимо собі навести деякі з них:

- висвітлення історії створення та сценічного втілення опери (в якому театрі поставлена і на який тип театру розрахована);

- з'ясування питання щодо жанру літературного джерела, літературного твору, що лежить в основі тієї чи іншої опери, його естетичних і художніх закономірностей, які зумовлюють, зазвичай, і особливості музичної драматургії.

- встановлення динамічних і статичних моментів в драматургії;

- виявлення повторюваних сценічних і музичних комплексів, спільних тематичних зв'язків.

Авторка зазначає, що «розкриття задуму індивідуальної композиції оперного твору пов'язане з дослідженням закономірностей всіх основних структурних рівнів музичної форми»: малого – до нього належать окремі номери (арії, аріозо, пісні, романси, дуети); середнього (картина або дія); вищого (опера загалом) [54, с. 223].

Серед перерахованих автором завдань в дослідженні опери виділимо такі:

- обговорення проблеми темпової драматургії оперного спектаклю;

- порівняльний аналіз сценічної і музичної дії в їх взаємозв'язку;

- пояснення особливостей: сценічної драматургії; драматургії лібрето; оркестрової драматургії; тематичної (інтонаційної) драматургії; тональної драматургії [54, с. 224].

Кожне з означених положень є окремою проблемою, що вимагає виваженого підходу і глибокого дослідження. Науковці вивчають окремі складові оперної вистави.

Вчений Б. Ярустовський у монографії «Нариси з драматургії опери ХХ століття» зосереджує увагу на трьох основних проблемах розвитку жанру –

його сценарно-лібретній драматургії в її зв'язках з шляхами розвитку драматичного театру; питань вокалу та оперного оркестру. Автор відзначає, що аналіз текстової драматургії передбачає висвітлення як відображених у творі ідей епохи, тематики, сюжетів, так і характерних жанрів, власне драматургії, мовних засобів [177, с. 35].

На думку автора, в опері сценічна дія народжує «епізоди переживань, кристалізацію станів героїв; в свою чергу рух станів стимулює нові вчинки, спонукає персонажів до тієї або іншої дії» [177, с. 338]. Він відзначає, що загроза якості опери як жанру виникає зазвичай тоді, коли «у вокально-сценічному творі втрачає визначальне значення діалектика взаємодії епізодів дії та стану – найважливішої особливості оперного жанру» [177, с. 338]. Також, він вважає, що оперу неможливо уявити без структурно оформленого вокалу. Відсутність зазначеного компонента не можуть компенсувати ні драматургічно точні речитативно-монологічні форми, ні виразні інструментальні образи. За словами дослідника, «без мелодійного співу опера є естетично неповноцінною» [177, с. 340].

Дуже важливим для написання оперного твору є вибір сюжету і оформлення лібрето. Українська вчена Марина Черкашина-Губаренко пропонує починати аналіз оперного твору з детального вивчення вихідних даних твору: повної назви (в оригіналі і в перекладах), імені і дати життя композитора, авторського жанрового визначення опери, відомостей про її літературну основу та про автора лібрето. Після цього зазначаються час створення і прем'єрного виконання, місто і театр, де відбулася прем'єра. Важливим моментом є посилання на авторські редакції, час їх появи, а також на редакції, поширені у виконавській практиці [163, с. 58–59].

Авторка вважає, що для оперного твору на всіх його рівнях стрижневими стають «загальні закони сюжетоутворення» [163, с. 59]. Вона підкреслює, що «на відміну від фабули, під якою розуміють причинну послідовність подій, сюжет є суто художньою конструкцією, тобто трансформованим показом тих самих подій, підкореним певним художнім завданням» [163, с. 59].

Ряд дослідників підкреслювали верховенство музичної компоненти в оперному спектаклі. Так, А. Гозенпуд відзначав, що опера узагальнює різні форми мистецтва і літератури, але провідним початком завжди залишається музика [24, с. 15]. Є. Чігарева писала про музичну структуру оперного твору, яка відрізняється великою складністю і багатоплановістю та обумовлена музичними-драматичними закономірностями. Маючи нерозривний зв'язок із сюжетом, «музика в опері є тільки компонентою синтетичного цілого, але компонентою провідною: це не просто одна зі складових, а визначальний фактор оперної вистави» [24, с. 78]. Б. Ярустовський вважав, що в музичній драматургії найбільш повно використовуються можливості звукової сфери. Саме музичні образи стають в опері «найзначнішим і дієвим чинником впливу на слухача-глядача» [176, с. 80].

Також, Ю. Тюлін досліджував питання сюжетного змісту, яке він вважав вирішальним у життєздатності оперного твору. На його думку, іноді існують «непереборні кордони» у виборі сюжетів та літературних першоджерел для створення лібрето оперної вистави [24, с. 9]. А. Гозенпуд, висловлюючись з приводу літературного першоджерела зауважував про оцінювання опери за принципом наближення або віддалення від оригіналу, оскільки оперний твір підпорядкований музичним законам і «будь-яка спроба наблизити його до літературного першоджерела рівнозначна відходу від музичного оригіналу [24, с. 15].

У конкретному втіленні художнього задуму опери особливу роль відіграє композиційна сторона, в її цілому і складових – загальний план, розподіл дії по етапах, використання відповідних форм і засобів. І все це знаходить відображення, перш за все, у лібрето.

Аналіз змісту оперного твору варто починати з переліку дійових осіб, із визначення їх вокальних амплуа, а також зі з'ясування їхніх сюжетних функцій. [163, с. 59]. У багатоскладовій музично-драматичній дії оперні персонажі різні за своєю значимістю. Одні з них виконують провідну роль, основні, найбільш важливі сцени опери відбуваються за їх участю. Є група осіб другого плану, які

впливають на розвиток конфлікту. Третя група – епізодичні особи, які з'являються у виставі один-два рази, як би акомпануючи дії [24, с. 29]. Зазвичай ці характери не розвиваються, а зберігають свій незмінний вигляд протягом всієї п'єси [176, с. 77].

Контрастність образів та їх яскрава характеристика є першоосною оперної драматургії. На принципі контрастного протиставлення дійових осіб ретельно розподіляються за теситурою чоловічі та жіночі голоси [24, с. 27].

Питанням оперного **лібрето** приділяється значна увага в літературі. Приміром, у лібрето передбачаються зіставлення елементів оперної композиції: діалогів і монологів, сцен наскрізної дії і закінчених номерів, хорів, ансамблів, арій, інструментальних фрагментів, танцювальної музики [130, с. 320].

Про важливість ролі лібрето висловлюється композитор Ю. Шапорін: «Драматургія добре складеного лібрето була і залишається основою для створення художньо-повноцінного оперного спектаклю. Лібрето опери не можна тлумачити як «спрощену п'єсу» [167, с. 18]. За думкою Д. Ярустовського, текст оперного лібрето визначає жанр і тип музичної драматургії. Текст лібрето показує, якою буде музична структура опери – «номерною» або «наскрізною» – і в яких вокальних формах будуть втілені ті чи інші моменти драматичної дії [176, с. 155]. Специфіка музичної драматургії змушує авторів лібрето посилювати, «розпалювати» емоційне напруження вузлових сцен дії в порівнянні з їх літературним першоджерелом.

За словами А. Гозенпуда, якісне лібрето має володіти низкою необхідних характеристик. Композитор, пишучи оперу (на чуже або своє лібрето), повинен орієнтуватися на закономірності музично-сценічної драматургії, підпорядковуючи їй літературний текст. При цьому вже готовий текст «піддається змінам згідно з вимогами драматургії і властивим їй специфічним музичним формам» [24, с. 25]. Також, він підкреслює, що спів тексту набагато триваліший в часі, ніж його словесне проголошення (не кажучи про речитативи). З цієї причини лібрето має бути більш стислим і конденсованим,

ніж літературна драма. Основними вимогами лібрето він називає компактність, лапідарність, дієвість [24, с. 26].

Досліджуючи драматургію оперного **лібрето**, відомий автор І. Соллертинський вказує на те, що оперну драматургію необхідно розрізняти – у вузькому розумінні оперна драматургія – це сценарій, це текст лібрето; оперна драматургія в широкому розумінні – це музично-драматичний задум композитора, який знаходить своє реальне втілення в партитурі [135, с. 23]. Серед необхідних рис вдалого лібрето він виокремлює такі: лаконізм оперного тексту, відсутність побічних епізодів та другорядних дійових осіб, правильна побудова оперної експозиції, простота і наочність сюжетної інтриги, невелика кількість дій, драматургічно мотивовані пісні та романси. Також, автор розмірковує над проблемами розгортання оперного дійства, літературної мови лібрето [135].

У Є. Пріходовської в роботі «Оперна драматургія» лібрето є ескізом композиційно-драматургічної організації оперного твору [110, с. 43]. В структурі оперного цілого дослідниця виділяє два типи вислову – інформативність та сугестивність (раціональне-емоціональне), розподіл зон концентрацій яких визначає саме лібрето. Зіставлення речитативності та аріозності складає музичну драматургію вистави, що впливає на її цілісність і органічність [110, с. 43]. Тут визначаються такі особливості організації оперного цілого, як «переважання наскрізної або номерної структури, що виявляється в динаміці взаємодії двох типів вираження (інформативного та сугестивного), а також відповідних інтонаційних сфер (речитативної та аріозної)» [110, с. 43].

Формулюючи основні принципи вдалого лібрето, Є. Пріходовська наводить такі: 1. Необов'язковість фіксації словом того, що можна висловити музичними засобами; 2. Небажаність передачі вербальними засобами того, що може бути відображено в дії (візуальний ряд); 3. Зняття зайвої конкретики з вербального ряду, за винятком тих випадків, коли вона необхідна як: а)

інформація, яку не можна передати іншими способами; б) засіб виразності [110, с. 49]. Це резонує із думками Д. Ярустовського і Ю. Тюліна.

На думку Д. Ярустовського, оперний текст не тільки намічає загальний план твору, а й обумовлює конкретні музичні форми виявлення драматичної дії, видає конкретне словесне вираження вчинків і переживань дійових осіб. Відповідно до загальних принципів оперної драматургії лібретист повинен прагнути до максимальної стислості, концентрованості літературного тексту, піклуючись про те, щоб «найбільш вирішальні вузлові моменти драми були розкриті насамперед в музичних і сценічних образах» [176, с. 148].

У роботах Ю. Тюліна розкрита роль словесного тексту в опері, який є найважливішим поштовхом оперної драматургії [24, с. 5]. Він диференціює текст за трьома категоріями: 1. з обов'язково доступними, вражаючими словами, що передають переживання героя і визначають хід подій; 2. з другорядним значенням слів – для узагальнюючого емоційно-музичного висловлювання; 3. зі словами, не розрахованими на чітку вимову, які слугують тільки для формування сценічної ситуації.

Оперна драматургія є досить складною. Будь-який твір мистецтва містить в собі ідею. Для її розкриття драматург використовує два нерозривно пов'язаних фактори – образи-характери і сценічні обставини, в яких перебувають герої п'єси [176, с. 70].

В опері характери розкриваються в дії, подіях, вчинках і в емоційній реакції, переживанні ситуацій. Ці два чинники – ситуація (зовнішній вплив) і переживання (внутрішня дія) виявляються по-різному: зовнішня дія (події, вчинки) – зосереджено в речитативах і наскрізних сценах; переживання, емоційна реакція, внутрішня дія – в аріях, ансамблях згоди, хорах, тобто в закінчених музичних номерах [130, с. 241].

Закони оперної драми вимагають певної структурної розчленованості, поділу на етапи. Дослідниця Ц. Рацька справедливо визначає, що «як сценічний твір, опера підпорядковується загальним законам драматургії» [114, с. 3]. Дія в опері, як і в драмі, проходить кілька стадій – експозиція, зав'язка, розвиток,

кульмінація і розв'язка. Відсутність однієї з названих умов порушує основні закони драматургії [24, с. 27].

Призначення **експозиції** полягає в тому, щоб ввести в обстановку, на тлі якої розгорнеться дія опери, познайомити з основними персонажами, з їх взаємовідносинами (або з подіями, що відбулися до початку дії і є важливими для розуміння подальшого) [114, с. 5]. Іноді в опері застосовується своєрідний прийом «непрямої експозиції», коли перед появою головного героя будь-хто з дійових осіб повідомляє про основні риси його характеру. У багатьох випадках зав'язка завершується будь-яким важливим рішенням головного героя, яке визначає всю його подальшу поведінку, формує завдання для його «єдиної дії» [176, с. 135]. Це збігається з думками М. Черкашиної-Губаренко, яка називає важливим для драматургічного процесу ситуацію, у якій безпосередньо виявляються взаємовідносини персонажів із різними інтересами й намірами. Та чи інша ситуація фіксує статичний момент, коли належність дійових осіб до різних таборів ще не призводить до реальних зіткнень, а лише свідчить про певне перехрестя, на якому опинилися герої [163, с. 60]. Експозиція буває стислою або розвиненою, але повинна бути ясною і визначеною. Вона може передувати зав'язці або слідувати за нею, зливатися з нею [24, с. 27].

До кінця експозиції, а іноді і всередині неї, народжується **зав'язка** драматичного конфлікту. Зав'язкою є такий перебіг обставин, при якому герой вступає в боротьбу за свої цілі, вперше нашоухуючись на перешкоду; тут відбувається перший «поєдинок» сил наскрізної і контрнаскрізної дії.

М. Черкашина-Губаренко називає зав'язку переломним моментом фабульного розгортання. Вона «порушує статичність вихідної ситуації і зазвичай зумовлена вчинком персонажа, який змінює початковий розподіл сил» [163, с. 61]. Коли зіткнення протилежних інтересів стає більш очевидним, ситуація набуває особливого напруження. Тепер уже йдеться про її переростання у колізію. Мотиви, якими керуються у своїх вчинках окремі персонажі, вступаючи у боротьбу за власні наміри, сплітаються в інтригу. При її розгортанні у дію залучаються різні учасники [163, с. 60]. Гострота інтриги

залежить від темпу розгортання подій – від напруженості перипетій, швидких змін однієї ситуації іншою [163, с. 62].

Наявність конфлікту неодмінно потребує його вирішення, у процесі гострих драматичних зіткнень або в поступовому наростанні й ускладненні дії. Так настає нова, центральна в драматургії опери фаза – **розвиток**. Найчастіше це найбільш важливий і розгорнутий за часом етап розвитку драми. Якщо образи дійових осіб в експозиції часом лише намічаються, то в цій фазі вони розвиваються, збагачуються новими рисами. Розвиток являє собою ряд зіткнень сил наскрізної і контрдії. При цьому кожна нова «сутичка» відбувається на більш високому емоційному рівні [176, с. 72]. Приводами для загострення драматичної дії є нові події, нові образи, нові побічні лінії, що вводяться в дію. Особливого значення набуває поява нової дійової особи, що представляє один з антагоністичних таборів, або будь-який несподіваний вчинок героя, що дозволяє різко загострити, «штовхнути» вперед хід дії [176, с. 136]. Важливим засобом розвитку конфлікту є розповідь про значну подію [176, с. 137]. Також важливу роль відіграє контрастне чергування сцен для виділення епізодів наростаючого конфлікту [176, с. 141]. Ця фаза відрізняється найбільшою дієвістю і має одну, а іноді і кілька кульмінацій.

Для музичної драматургії особливе значення має кульмінація, яка виявляється зазвичай найбільш гострим, значним поєдинком сил. Вона найчастіше є сценічною подією, яка зображує вирішальну сутичку головних супротивників. Часто стає несподіваним проявом сил наскрізної дії в момент максимального тріумфу сил контрдії [176, с. 143]. Момент кульмінаційного напруження має назву шпаннунг (німецьке *Spannung* – напруження). Шпаннунг готує розв'язку, тобто завершальній етап дії. Цикл дії означає завершену стадію драматичного процесу, після чого відбувається перехід на новий його рівень [163, с. 61].

Останньою, завершальною стадією є **розв'язка**, яка стає підсумком усієї драматичної дії, її кінцевим висновком [114, с. 8]. Останній етап драми, розв'язка оперної дії, в одних випадках символізує окремий етап розвитку



конфлікту, в інших – збігається з кульмінацією. Зазвичай розв'язка найбільш лаконічна, за наповненням – є стислим етапом розвитку дії. В окремих операх заключні підсумкові коди-фінали утверджують основну ідею твору [176, с. 146].

Залежно від типів і жанрів драматургії, в різних оперних творах використовуються різні принципи розвитку дії. В одних – це наскрізна дія, що являє собою єдиний і безперервний драматичний розвиток, в інших – це зіставлення або протиставленні образів. Наскрізна дія в опері органічно пов'язана з розвитком образу її головного героя. Цей зв'язок в різних оперних жанрах реалізується по-різному: в одних випадках конфлікт ніби зосереджений всередині самого героя, в його душевних протиріччях, в інших – герой очолює один з антагоністичних таборів [176, с. 201].

Проблема **конфлікту** продовжує залишатися однією з центральних серед теоретичних питань оперної драматургії. За словами Ц. Рацької, конфлікт є невід'ємною умовою драматургії – «зіткнення двох протилежних і вороже спрямованих один проти одного ідей, які проявляються як пристрасть, як пафос» [114, с. 3]. Б. Ярустовський висловлювався про конфлікт, як про стрижень драматичної дії, справжній двигун дії, він вказував на обов'язковість його наявності в кожному сценічному творі і відзначав, що конфлікт повинен бути виражений інтонаційно [176, с. 192–193]. Конфлікт завжди розвивається в часі. У будь-якій драмі ми зустрічаємо, з одного боку, прагнення групи позитивних героїв до своєї високої і благородної мети (наскрізна дія) і, з іншого боку, – спроби іншої, антагоністичної групи протидіяти цьому прагненню (контрнаскрізна або контрдія). Можуть бути й інші групи осіб і інші сили, які виражають різні життєві протиріччя [176, с. 71].

Сучасні уявлення дозволяють вбачати конфлікт у напруженому переживанні якоїсь дисгармонії. Проводячи паралель із музикою, він стверджує, що в музиці конфліктність може проявлятися, по-перше, в протиставленні різних контрастуючих образів, їх боротьбі і взаємодії. По-друге, «життєві протиріччя можуть втілюватися засобами однієї інтонаційної сфери –

музикою відкрито драматичного характеру з її гостротою, інтенсивністю розвитку, внутрішньої напруженістю» [132, с. 56].

Конфлікт в опері став темою дослідження сучасного науковця О. Селіцького. Він вважає, що конфлікт є основоположною категорією саме для жанрового різновиду опери-драми. Його робота присвячена операм-драмам, у яких генеральний конфлікт є неочевидним – «або втрачається серед безлічі драматургічних ліній і приватних колізій, або подається в замаскованій формі, або не проявляє себе через зіткнення антагоністичних музичних образів» [132, с. 56]. Він відзначає, що форми конфлікту в опері різноманітні – як самі їх типи, так і способи втілення в музичній драматургії. Особливого значення він надає увертюрам і вступам до опер, які завдяки своєму симфонічно-узагальнюючому характеру часто є «ключами» до виявлення провідного конфлікту твору [132, с. 56]. Дослідник приходять до висновків, що раніше конфлікт трактувався лише як різке зіткнення намірів, ідей персонажів.

Б. Ярустовський стверджує, що крім центрального конфлікту, є і побічні, другорядні. Їх призначення – посилити, розширити і загострити головний конфлікт. Також можна зустріти «сцени відсторонення», призначення яких – дати глядачеві тимчасову розрядку після напружених драматичних епізодів. Це свого роду інтермедії між основними епізодами зіткнення сил наскрізної і контрнаскрізної дії [176, с. 73].

Драматична колізія втілюється в опері шляхом інтонаційного конфлікту і конфліктного зіткнення образно-інтонаційних сфер, формування яких залежить від типу конфлікту як основи сюжетного розвитку [164, с. 142]. Ц. Рацька відмічає, що жанр опери має свою специфіку, тому конфлікт в оперному творі слід вважати «музично-драматичним, а драматургію опери – драматургією музичною» [114, с. 10]. Музично-драматургічним стрижнем будь-якого оперного твору авторка називає **інтонаційно-образний** конфлікт. В подальшому авторка надає характеристику, вказує на різновиди та історичні умови формування та розвитку найбільш поширених оперних форм: арії, аріозо, речитативу, ансамблю, хору та ін.

Інтонаційний конфлікт обов'язково передбачає активну інтонаційну взаємодію, зіткнення тем-образів [176, с. 225]. Для формування переконливого інтонаційного конфлікту в опері, композитор вирішує щонайменше два завдання. Він закріплює за основними групами дійових осіб, що борються, різні сфери мелодійних інтонацій, музичних засобів (тембри, гармонічні фарби). По-друге, автор встановлює відповідно до сценічної дії принцип взаємодії цих характеристик. З огляду на постійні зміни драматичних сил в процесі розвитку наскрізної і контрнаскрізної дії, – так само і їх музичні характеристики постійно розвиваються, відображаючи в музичних образах розгортання драми. Наприклад, якщо негативні сили часто характеризуються постійними оркестровими лейтмотивами, то група позитивних образів узагальнюється в різноманітному колі пісенних інтонацій [176, с. 204]. Зворотне співвідношення зустрічається значно рідше. Трапляються і такі випадки, коли обидва конфліктуючих табори в опері втілені в вокальних, пісенних сферах, в таких випадках обидві ці сфери різко контрастують одна одній [176, с. 205].

Постійне закріплення певного кола інтонацій за тим чи іншим образом, станом, настроєм дозволяє композитору-драматургу повторювати знайомі слухачеві інтонації (в голосі або оркестрі) у разі повернення аналогічної сценічної ситуації. Для дитячої опери це рішення є найголовнішим. Повторення мелодій, окремих фраз, ритмоформул допомагає дитячому сприйняттю полегшений варіант складного жанру. Принцип інтонаційної контрастності дозволяє широко застосовувати для драматургічних цілей інші музичні засоби. Наприклад, багату форму вокального ансамблю, а також різноманітні оркестрові мотиви, в яких узагальнюються ті чи інші ситуації або етапи сценічної дії [176, с. 226].

Драматургія інтонацій, вміння організувати розвиток, зміну інтонаційних планів відповідно до розвитку драматичної дії – центральна ланка музичної драматургії. Цей чинник є необхідним для відчуття цілісності оперного твору, для доказу його провідної ідеї [176, с. 246].

Різні засоби і форми оперної драматургії (кантиленні, речитативні і ін.) вільно і органічно поєднуються, але їх диференціація залишається, створюючи необхідний контраст в музичному розвитку [24, с. 28]. Арії та ансамблі розкривають важливі етапи, поворотні пункти і кульмінації в музичній драматургії. Вони можуть носити експозиційний характер, але частіше за все підводять підсумок пройденого героями шляху.

В оперній практиці розрізняють кілька різних типів **речитативу**, пов'язаних з різноманітними видами мовної та музичної інтонації, від речитативу, заснованого на слові, що інтонується, до речитативу, побудованого на підтекстованій інтонації. Перший вид речитативів будується зазвичай на основі інтонацій «прозаїчного» побутового мовлення. Другим принципом побудови речитативу є умовні театральні декламації. Третій тип побудови речитативу пов'язаний вже не зі словом, що інтонується, а із узагальненими музичними інтонаціями масових вокальних жанрів [176, с. 251].

У західноєвропейській опері XVIII ст., як відомо, застосовувалися два основні види речитативу – *recitativo secco* («сухий» речитатив) і *recitativo accompagnato* (акомпанований). «Сухий» відрізняє вузький звуковий діапазон, відповідний до шкали звичайної розмовної мови, метро-ритмічна свобода, відсутність розвиненого оркестрового супроводу. Найчастіше, він силабічний, тобто на кожен його музичний звук припадає один склад поетичного тексту. Вокальна партія поєднує безперервне інтонування одного звуку з окремими мелодійними злетами, свого роду опорними звуками. Але специфічною його рисою є швидкий темп, характер скоромовки [176, с. 258].

У другому типі речитативу значно зростає самостійна роль оркестрової партії як виразника певних смислових образів. Завдяки своїй співмірності він наближається до співучих вокальних форм опери [176, с. 278].

В основі речитативу, зазвичай, закладено прозовий текст, в якому немає чіткої ритмічної організації та фрази не складаються в рядки і строфи однакової величини [130, с. 242]. Як форма, він не вкладається ні в які схеми, не утворює пропозицій, періодів або більш складних форм [130, с. 244]. Є. Руч'євська

виділяє такі типи речитативів як декламація, псалмодія, оповідний речитатив, мовне інтонування або музичне читання (Sprechstimme<sup>1</sup>) [130, с. 254].

У текстах закруглених номерів (арії, ансамблі, аріозо) особливе значення набуває перша ключова фраза. Незважаючи на стислість, вона формулює основний зміст почуття [176, с. 167].

Тож, усі види речитативів впливають на музичну драматургію оперної вистави, включаючи дитячу оперу. Крім речитативів, які досить прості для дитячого сприйняття, **арія** є доволі складною формою, незважаючи на те, що вона є однією з основних, специфічних оперних форм «дорослої» опери. Це найбільш ємне за своєю значимістю сольне висловлювання героя [130, с. 267]. Для арії не характерна тонка деталізація емоційних станів. На відміну від аріозо, тематизм речитативу арії більш узагальнений. Тут панує «великий штрих» – рельєф окремих слів в музиці згладжується, і на перший план виступає цілісна мелодійна лінія [130, с. 268]. Є. Руч'євська, класифікуючи арії, виділяє кілька типів – арія емоційного стану (lamenti, арія помсти), арія-портрет, арія-монолог і арія-розповідь. При цьому вона відзначає, що в одній арії можуть бути суміщені ознаки арій різних типів [130, с. 269].

Арія може займати різне положення в драматургії акту і опери загалом. Слід розрізняти так звану «вихідну» арію – перше знайомство слухачів з героєм, своєрідну експозицію його образу – і арію-кульмінацію сцени, кульмінацію у розвитку образу, що іноді збігається з розв'язкою драми [130, с. 280].

Арія відрізняється від аріозо насамперед іншою драматургічною функцією. Арія, що пов'язана зі значною зупинкою дії, зазвичай розкриває раніше сформовані почуття і думки. Тому арія майже завжди портретна, вона покликана розкрити найбільш істотні, типові риси характеру [176, с. 285]. Головне призначення арії полягає в утвердженні одного, домінуючого почуття героя. Звідси – важлива роль репризи, яка дозволяє міцніше і переконливіше підкреслити центральну тему арії [176, с. 289]. Арія більш закруглена, більш

---

<sup>1</sup> Термін вченого-лінгвіста Е. Сіверса.

самостійна. Найважливішою її музичною основою є тема – головний спосіб переживання.

Для розкриття музичної драматургії оперної вистави значним є сольне висловлювання, що зазвичай безпосередньо включене в дію – аріозо. Це слово означає «ліричний відступ», «маленьку арію», «вокальну форму, яка не має тематичного розчленування» і т. ін. Основним призначенням аріозо є розкриття почуттів і прагнень героя, що виникли у ході сценічної дії [176, с. 280]. Як наслідок – невеликі масштаби, часто розімкнені, незавершеність форми, її гнучкість, свобода, іноді контрастні зміни характеру музики в умовах невеликої форми [130, с. 282]. Форма аріозо має безліч різновидів. Характер зображуваного героя і емоційна якість його переживань визначають відмінність його темпів – від *andante* до *presto*. Форма може обмежуватися невеликим періодом, а може розростатися до тричастинної побудови, що межує з формою арії [176, с. 281].

Ще одним різновидом сольного вислову є **арієтта** (мала арія), вона розкриває, зазвичай, один емоційний стан. Для неї характерні закінченість і невеликі розміри, вживання переважно простих форм [130, с. 282]. Надзвичайно різноманітні в оперній драматургії форми використання **пісні** і **романсу**. Пісня зустрічається як колористична деталь, «вставний номер», що допомагає композитору охарактеризувати місце і час дії [176, с. 296]. Значно частіше пісня використовується як дієвий засіб жанрово-реалістичної типової характеристики оперного образу. Близькою до пісні формою є романс. Подібність його з піснею полягає в куплетній будові, а відмінність – в більш вільному викладі мелодії [165, с. 85]. Подібною до пісні і романсу є **балада**, яка також часто має строфічну (куплетну) будову, а також є заснованою на одній музичній темі. Зміст балади зазвичай являє собою розповідь про будь-які драматичні або незвичайні події [165, с. 86].

Якщо арія і аріозо розкривають переживання і думки однієї дійової особи, то **ансамбль** слугує формою одночасного виявлення емоцій групи різних дійових осіб. У цьому колективному прояві переживань полягає велика сила

оперного жанру. Часто ансамбль є формою виявлення почуттів групи дійових осіб після будь-якої важливої сценічної події. В інших випадках оперний ансамбль не підсумовує, а навпаки – передує події, готуючи наступний яскравий емоційний контраст [176, с. 160].

Як відомо, розрізняються два основних типи ансамблів, що позначають зазвичай поворотні моменти драматургічного розвитку, які вимагають безперервної зміни ситуацій, переходу одних станів у протилежні. Перший з них – «ансамбль згоди», слугує підсумковим узагальненням попередньої дії і провісником наступаючих нових подій. Він може висловлювати ідейно-емоційну єдність групи осіб, охоплених загальним настроєм [176, с. 160]. До цієї категорії «ансамблів єднання» належать традиційні любовні дуети, що зустрічаються в багатьох операх. І навпаки, другий тип – «ансамбль конфлікту», що виражає контрастні стани, суперечливі почуття героїв, виконує іншу функцію – він спрямований на подальшу дію [24, с. 29]. В таких ансамблях герої дії одночасно висловлюють свої антагоністичні почуття, вони являють собою складне переплетення і з'єднання різних музичних ліній, а їх індивідуальні ритми різко відрізняються [24, с. 65].

Дослідниця Є. Пріходовська вважає, що в оперному ансамблі акцентуються музичні засоби виразності, а вербальні нівелюються. Вона порівнює найпростіший вид оперного ансамблю – дует із драматичним діалогом і визначає наступні закономірності. Діалог вона ототожнює із «ланцюжком імпульсів і реакцій, а дует – із паралельно протікаючими реакціями на один імпульс» [110, с. 55].

Музична структура ансамблів буває дуже різною – від короткочасного сплетіння голосів, що виникає у великих наскрізних сценах, до самостійної і завершеної вокальної побудови. Остання, зазвичай, пов'язана із зупинкою сценічної дії для характеристики єдиних або, навпаки, контрастних почуттів і прагнень групи дійових осіб [176, с. 301]. Найчастіше в ансамблі виходить на перший план вокальна партія однієї з дійових осіб – з цією метою композитор доручає їй тему, що є найбільш яскравою з музичного чи метро-ритмічного

погляду. Подібний прийом додає музиці ансамблю майже аріозної цілісності і широти [165, с. 104].

Дослідники класифікують ансамблі за типами: ансамблі-діалоги, ансамблі-стану, ансамблі-сцени, ансамблі-фінали та ін. [130, с. 300]. Особливим різновидом оперного ансамблю є ансамблі-фінали, що поєднують в собі дію і емоційне узагальнення. Такий тип особливо характерний для опер номерної будови [130, с. 295].

Важливе значення в операх має **наскрізна вокальна сцена**, як вільне поєднання речитативних, аріозних і ансамблевих епізодів, об'єднаних єдиним драматичним задумом. Види сцен існують різноманітні – від сольної моно-сцени головної дійової особи до розгорнутих сцен камерного або масово-хорового плану [173, с. 308].

Сучасне мистецтвознавство приділяє значну увагу вивченню кола питань, щодо хорового компоненту в оперному жанрі, зокрема в творчості українських композиторів. Але, на жаль, жодна з робіт не торкається жанру опер для дітей.

Форми **хорової** музики, що застосовуються в оперних творах, надзвичайно багаті і охоплюють все різноманіття вокальних жанрів – від найпростішої пісні до складних поліфонічних побудов вільної форми [165, с. 111].

Вчена М. Черкашина-Губаренко у статті «Структурний аналіз оперного твору» пропонує окремі дослідницькі висновки щодо драматургічних функцій хору в опері. Автор вказує на існування декількох типів хорового фону, а саме «умовно-стилізованого, конкретно-історичного, лірико-побутового, які застосовуються для загострення загальної драматургії, або залучення коментаторського компоненту до основного сюжету» [163, с. 62].

Найважливіша функція оркестрових характеристик в опері полягає в підготовці необхідної емоційної атмосфери для появи вокально-сценічного образу. В інших випадках оркестровий образ завершує будь-який значний відрізок вокально-сценічної дії [176, с. 344]. У багатьох випадках оркестрові характеристики здійснюють і самотійну провідну драматургічну функцію –



без участі вокальних засобів. У цих випадках оркестр виявляється єдиним виразником того, що відбувається на сцені дії [176, с. 345]. Іноді оркестрові характеристики в опері протиставляються вокальним. В окремих випадках замінюють собою відсутній на сцені образ. Музика в цих випадках виявляється смисловим еквівалентом конкретного образу, який з тих чи інших причин не введений автором на сцену [176, с. 348]. Іноді оркестровий образ є передвісником майбутніх подій [176, с. 350].

Дослідник Л. Бутенко зазначає, що хор, незважаючи на завершеність деяких його номерів та сцен, є компонентом, що цілком підпорядкований драматургії. Аналізуючи оперні композиції, він доходить висновку про існування декількох типів музичного вираження: «основної, фонові, експозиційної, розвиваючої» [20, с. 15]. Відповідно до змісту автор пропонує класифікацію головних функцій хору, згідно якої він виступає у ролі звукового фону, коментатора подій, «внутрішнього голосу» героя, головної дійової особи, темпо-ритмічної педалі та у вигляді, який поєднує попередні типи [20, с. 50].

І. Беляєв вважає, що в українських операх історико-патріотичної спрямованості в драматургічному розвитку конфлікту колосальне значення мають народно-хорові сцени. Автор наголошує на необхідності активного втілення інтонаційної семантики музичної драматургії в хоровому виконавстві [15, с. 15].

Однією з останніх праць, що присвячена еволюції драматургічних функцій хору в українській опері, є дисертація І. Куриляк [70, с. 62]. Аналізуючи зразки від перших українських опер до творів нашого часу, авторка пропонує власну класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – козацько-лицарську та селянсько-хліборобську.

Суттєве значення для окреслення різних моментів драматичної дії мають засоби оркестру, багатство його тембрової палітри. **Оркестрова характеристика образу** виконує в опері дві різні драматургічні функції. По-перше, оркестр є супроводом вокальної мелодії. По-друге, симфонічний оркестр покликаний відігравати і самостійну функцію активного учасника

музичної дії, компонента і виразника драми. Можна виділити три різних типи оркестрових образів, що зустрічаються в операх: 1. Місцева або локальна оркестрова характеристика; 2. Мотив спогаду або асоціації; 3. Наскрізна самостійна лейттема [176, с. 318]. Останній є важливим типом оркестрового мотиву в опері – це «наскрізний», самостійний мотив-характеристика, що виражає певну ідею, пристрасть або типову рису героя. Такий мотив в різних варіантах повторюється неодноразово в процесі розвитку наскрізної дії, він не є безпосередньо пов'язаний зі словесним текстом [176, с. 322].

В операх зустрічаються найрізноманітніші принципи розвитку лейтмотивів. Поширеним є метод розвитку окремої інтонації лейтмотиву. Цей метод близький до традиційних засобів симфонічної розробки, коли з теми виокремлюється ритмоінтонаційний зворот або мелодична поспівка, які проводяться секвенційно [176, с. 360].

Не менш важливе значення в опері мають самостійні оркестрові епізоди. Ті, що супроводжують сценічну дію або ті, що ілюструють образи і події, які не відображаються на сцені. Найчастіше вони являють собою самостійні образно-змістові картини, які відіграють важливу роль у розвитку дії і «малюють» специфічні образи важко відтворювані на сцені [176, с. 360].

**Увертюри і вступи** до опер мають найрізноманітніші форми і види залежно від конкретних цілей, поставлених авторами. Іноді музика увертюри розкриває в узагальнених образах основну ідею опери. В інших випадках увертюра будується на зіткненні основних музичних образів опери, що зустрічаються в наступній дії. Трапляються і такі увертюри, які грають роль лише емоційного введення в дію, що розгортається слідом [176, с. 363].

**Симфонічні антракти** за своєю драматургічною функцією часто є близькими до оперної увертюри, але носять більш локальний характер, будучи безпосередньо пов'язаними з конкретним моментом сюжетно-сценічного та музично-драматургічного розвитку [130, с. 315].

У якості виразного прийому характеристики широко представлені в опері так звані лейтритми. Нерідко вони утворюються шляхом виокремлення з

постійного лейтмотиву його характерної ритмічної основи, яка в подальшому фігурує вже як самостійний фактор характеристики [176, с. 337].

Серед найпоширеніших прийомів постійної оркестрової характеристики фігурує і лейтгармонія, тобто специфічні співзвуччя або лада-гармонічні послідовності, пов'язані з певним сценічним образом або ситуацією. В операх зустрічаються два різних принципи застосування лейтгармоній. В одних випадках певна гармонія чи акордова послідовність «вичленяється» з розгорнутого лейтмотиву. В інших випадках ладо-гармонійний ефект є самостійним і постійним засобом характеристики [176, с. 338].

Частим прийомом музичної характеристики є жанровий образ або «узагальнення на основі типізації жанрових засобів» [176, с. 330]. В цьому випадку композитор, використовуючи певні типові інтонаційні образи, взяті із народної творчості, застосовує їх для окреслення типового характеру або конкретного емоційного стану.

Є. Пріходовська відзначає, що «із драматургії оперного цілого неможливо «вилучити» лінію тембрових «блоків» оркестру, який бере участь в експозиції і подальшій взаємодії образно-інтонаційних комплексів» [110, с. 58]. За її словами, закріплення за тією чи іншою подібною сферою певного тембрового «блоку» сприймається глядачем на рівні підсвідомості, що дозволяє композитору використовувати темброві «блоки» як метод драматургічного розвитку. Вона виділяє п'ять функцій оркестру в опері: супровід, психологічний підтекст, ситуативний підтекст, драматургічна організація сцени та балет-пантоміма-відеоряд.

Підводячи підсумки, дослідниця слушно зазначає, що усі засоби виразності синтетичного жанру опери повинні з'являтися і взаємодіяти з огляду на функціональну необхідність. Функціональне значення кожного елемента створює органічну єдність всіх аспектів опери.

Більшість дослідників погоджуються з думкою, що важливу роль у драматургії опери відіграє **композиція** твору. Велике значення має функція очікування, яка слугує для динамічного показу головних персонажів або

драматичних ситуацій. Не менш важливою є тривалість вистави і розподіл пропорцій окремих актів і картин. Вони невід'ємно пов'язані з законами музичного та зорового сприйняття: легше засвоюється твір компактний, з ясною структурою і не дуже великою часовою довжиною [24, с. 31]. Особливо актуальне це твердження стосовно музично-театральних творів для дітей та юнацтва.

Оперні твори будуються за трьома історично сформованими типами драматургії: номерна опера, опера наскрізної дії та опера, побудована на поєднанні номерної структури і наскрізної дії, тобто опера змішаного типу. Номерна опера є чергуванням закінчених музичних номерів – арій, ансамблів, хорів і речитативів *сессо* або розмовних діалогів. Оперою наскрізної дії називається така опера, в якій немає поділу на закінчені музичні номери. Дія в ній розвивається безперервно, без розчленування на окремі епізоди. Третій тип музичної драматургії – змішаний – органічно поєднує в собі ознаки і найкращі сторони номерної опери та опери наскрізної дії. Закінчені номери в них (арії, ансамблі, хори) взаємодіють зі сценами наскрізної дії [130, с. 242].

Важливе місце в оперній драматургії займають фінали, які є «згустком» драматичної дії. У них концентруються важливі поворотні моменти сценічної дії. Текст фіналів, зазвичай, не передбачає сольних епізодів. Якщо вони і є, то в стислій формі невеликої арії або аріозо, що органічно пов'язані з дією [176, с. 166]. Найбільш цінною якістю оперних фіналів є динамічність, концентрація дії, переломність подій; саме в фіналах підводиться підсумок окремих етапів розвитку дії в опері [176, с. 167].

Фонові сцени виконують в опері різні синтаксичні функції: експозиційну, інтермедійну, гнітючого відсторонення, створення контрасту [163, с. 62].

Членування на акти і картини, прийом контрастного їх зіставлення – все це створює ясність композиції, яскравість і різноманітність, що сприяють чіткому усвідомленню музики, її запам'ятовуванню. Поряд з контрастними порівняннями в опері вагоме значення має наскрізний розвиток, різні прийоми, які б поєднували між собою картини і акти. Наскрізні музично-драматургічні

лінії пов'язані перш за все з тим, що музична характеристика дійових осіб, особливо головних героїв, володіє єдністю. У всіх ситуаціях, при всіх змінах характеру в музичному портреті героїв опери завжди зберігається і щось незмінне [130, с. 329].

Одним із засобів об'єднання актів і картин є лейтмотив, або лейттема – наскрізна тема з закріпленим значенням. Вона може бути представлена у вигляді короткого мотиву, фрази, ланцюжка фраз або більш складної побудови [130, с. 331].

Під ремінісценцією, на відміну від лейтмотиву, мається на увазі повторення розгорнутого розділу музики в іншій дії або картині. Найчастіше ремінісценції виступають не стільки в ролі характеристики героя або ситуації, скільки в ролі фрагментів-спогадів, зазвичай контрастують з навколишнім матеріалом [130, с. 338]. Проведення знайомої музичної теми в оркестрі нерідко нагадує слухачеві про минулі події [176, с. 82].

Досліджуючи музично-тематичну організацію опери, Є. Пріходовська виділяє два типи роботи з тематизмом: 1) визначення основних образних сфер (сили дії та контрдії<sup>1</sup>) і пошук відповідних їм музикальних тем; 2) розвиток і взаємодія тем в динаміці оперного цілого [110, с. 49]. Вона відмічає, що при наявності оркестрового вступу в ньому можуть окреслюватися основні образні сфери опери – отже, її основні музичні теми [110, с. 52]. Велику роль в організації цілого мають інтонаційні «арки», особливе значення набуває такий метод розвитку матеріалу, як повторність. Дослідниця зазначає, що експозиція образу в опері може бути різною: сольний вокальний номер, сцена (ансамблева або хорова) або оркестровий епізод. Щодо зв'язку епізодів, вона виділяє контрастне зіставлення та принцип «цегляної кладки» [110, с. 54].

---

<sup>1</sup> Термін К. Станіславського.

## Висновки до Розділу 1

У контексті з'ясування теоретичних основ, методологічних, філософсько-естетичних і музикознавчих проблем аналізу музичної драматургії дитячої опери нами встановлений понятійний апарат дисертаційної роботи. Виявлений його зв'язок з іншими філософськими, естетичними, культурологічними і мистецтвознавчими проблемами та суміжними поняттями, які розкривають сутність зазначених дефініцій «музична драматургія», «дитяча опера».

На основі вивчення джерел з теорії та історії музики, історії музичного театру, теорії жанру, проблем оперної драматургії, методики аналізу оперних творів, історії дитячої музики, довідкової літератури робимо висновок, що дитяча опера (опера для дітей) є різновидом класичної опери з тематикою, призначеною для дитячого віку; вона розрахована на професійне виконання або на виконаними силами аматорів, включаючи дітей. До характерних ознак дитячої опери відносимо: відповідний тематизм, що містить виховний потенціал; активність розвитку музично-сценічної дії; лаконічні та яскраві засоби музичної виразності для індивідуалізації музичних образів.

На основі аналізу ранніх наукових досліджень дитячої опери (М. Бахтін, О. Коптяєв), у яких здійснено хронологічне узагальнення та систематизацію джерел про музично-сценічні твори (1886 – 1915 рр.), розкрито їхнє призначення для виконання або перегляду дітьми. У цих джерелах зроблений перелік дитячих опер різних композиторів (Ф. Абт, В. Віллуан, А. Герман, Е. Гумпердінк, М. Лисенко, В. Орлов, В. Рєбіков, К. Стеценко, та ін.). Крім того, із коротких анотацій до кожного твору стає зрозумілою роль візуального забезпечення вистав, їхня обмеженість у часі дії та особливості виконання партій. Автори дають музично-критичну оцінку творам, вказуючи на сюжетні недоліки опер зазначених творів.

Визначено жанрову систему перших дитячих опер: музичні казки для дітей, дитячі кантати, співочі шкільні читання в особах, маленькі опері або

кантати. З'ясовано, що музичні твори зі значною роллю художньої декламації не можуть називатися дитячими операми (М. Бахтін).

Узагальнено відомості про дитячі опери зарубіжних і українських композиторів, що з'явилися у другій половині ХХ ст. (Л. Алларде, Ж. Ф. Клодель, Л. Полтава, К. Розер, Ж.-М. Торе, І. Фаддєєва). У цих виданнях зібрано та систематизовано дитячі опери, музично-театральні твори для дітей різних авторів, призначені для виконання професіоналами і аматорами.

Окреслено проблематику дитячої опери, якою займаються сучасні дослідники (А. Буданов, К. Гаврільчик, О. Єрмаков, Н. Изуграфова, Г. Карась, Т. Квірікадзе, В. Чепуров). Серед основних питань виділено жанрові особливості у композиторській творчості, каталогізація оперних творів та ін. Із досліджень науковців виокремлено оригінальні підходи до вивчення проблем дитячої опери. Застосовуючи положення психоаналізу З. Фрейда і К. Юнга, на основі характеристики чотирьох дитячих опер Е. Гумпердінка Л. Лютько виділяє складові дитячої оперотерапії: музикотерапія, казкотерапія і драмотерапія.

Музично-педагогічний розвиток школярів представлений сучасними дослідженнями науковців (Є. Александрова, А. Астапенко, С. Барановська, Ю. Буренюк, О. Горожанкіна, О. Єрмаков, Є. Карпенко та Н. Карпенко, О. Кохана, А. Лесовиченко та Є. Фаль, Лю Цзінь, К. Мельниченко, І. Назаренко, Н. Подчередниченко, А. Савицька, Н. Шиянова).

У контексті проблем теорії жанру (Е. Назайкінський, А. Сохор, В. Цуккерман), специфіки вивчення оперних творів для «дорослого» виконавця і слухача, робіт по тематиці музичного театру (М. Друскін, Г. Кулешова, В. Ферман, Б. Ярустовський) визначено критерії музично-сценічних творів, феномен художнього образу, особливості музичної (оперної) драматургії, музичної форми і стилю, засоби музично-драматичної виразності оперних творів для дітей. Систематизація дослідницьких підходів вивчення опер і балетів вітчизняних композиторів ХХ ст. (А. Лазанчіної) дозволила спрямувати наукове дослідження у напрямках розробки лібретологічного, соціо-

ідеологічного, просвітницько-популяризаторського, інформаційно-історичного, музично-аналітичного, постановочного, культурологічно-естетичного, проблемно-дискусійного підходів.

Ґрунтуючись на дослідженнях теорії оперної драматургії (Г. Кулешова, І. Налетова, В. Ферман, М. Черкашина-Губаренко, Б. Ярустовський), розроблена методологія цілісного аналізу дитячої опери, яка включає сукупність усіх складових. На цій основі актуалізовано і доповнено поняття «музична драматургія» дитячої опери. Під ним розуміємо логічне втілення сукупності різних складових: розгортання сюжету, сценічної дії, емоційного стану дійових осіб на основі прийомів тематичного зіставлення, конфлікту з утвердженням ідеї перемоги добра над злом, досягнутої музично-сценічними засобами. Серед засобів музичної виразності (мелодики, метро-ритму, гармонії, тембру та ін.) дитячої опери виокремлено ясність, простоту, доступність, повторність.

Визначено, що науковці (А. Гозенпуд, Ю. Тюлін, М. Черкашина-Губаренко, Є. Чігарева, Б. Ярустовський) вивчають компоненти оперної вистави: композиційну будову в цілому і її складові – загальний план, розподіл дії по етапах, використання відповідних форм і засобів. Все зазначене знаходить відображення перш за все у лібрето, що досліджено у роботах дослідників (А. Гозенпуд, Є. Пріходовська, І. Соллертинський, Ю. Тюлін, Ю. Шапорін, Д. Ярустовський). Тут підсумовуємо важливість структурної розчленованості, поділу на етапи розвитку в дитячій опері. Музична драматургія дитячої опери підпорядковується загальним законам драматургії, в якій дія проходить стадії експонування, зав'язки, розвитку, кульмінації та розв'язки. Відсутність однієї з цих умов порушує основні закони драматургії, зокрема музичної драматургії дитячої опери. Для дитячої опери особливої значущості набуває взаємозв'язок всіх складових.



## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИОГРАФІЯ ДИТЯЧИХ ОПЕР: МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

#### 2.1. Музична драматургія дитячих опер в творчості композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть

Дослідження музичної драматургії сучасних дитячих опер логічно почати з розгляду історичного побутування жанру – від витоків до сьогодення. Українська опера для дітей виникла і розвивалася невід’ємно від світової музичної культури. Тому вважаємо за потрібне зробити огляд жанру у різних країнах. На теперішній час немає можливості встановити дату появи першої опери для дітей. Але відомо, що у другій половині ХІХ ст. такі твори вже існували.

На території Європи одним з перших серед відомих на сьогодні музично-театральних творів для дітей стала опера німецького композитора Е. Гумпердінка (Engelbert Humperdinck) «Гензель та Гретель» (Hänsel und Gretel, 1891–1892; друга ред. – 1893) [12, с. 10]. Лібрето опери було написано сестрою Е. Гумпердінка за мотивами казки братів Грімм для виконання у родинному колі. Хоча дії опери відбуваються влітку, вона отримала особливу популярність на різдвяні свята, оскільки має характер різдвяної оповіді. У розвитку музичної драматургії суттєву роль відіграють улюблені європейцями народні дитячі пісні. Дитячі пісеньки, зворушливі дуети, наївні вальси, викладені у вагнерівській манері «нескінченної мелодії», щемливі дисонантні співзвуччя полоняють слух і радують свіжістю гармонічні послідовності, що складають оперну драматургію «Гензель та Гретель». Саме вона привертала увагу слухачів і тому наприкінці ХІХ ст. була поставлена у багатьох театрах світу під керуванням найвідоміших диригентів Р. Штрауса, Ф. Вейнгартнера, Г. Малера. У російських театрах опера ставилася під назвою «Ваня і Маша» (Маріїнський театр, Петербург, 1897 р.).

Трохи пізніше Е. Гумпердінком було написано ще декілька опер для дітей, розрахованих на різні вікові категорії, але із відомими літературними джерелами, приміром водевіль «Семеро козенят» (*Die sieben Geißlein*, 1895, Берлін; 1900, Одеса), «Спляча красуня» (*Dornröschen*, 1902, Франкфурт-на-Майні). Особливою популярністю користувалася опера для підлітків «Королівські діти» (*Königskinder*, 1897, Мюнхен; 2-а ред. 1910, Нью-Йорк), яка спочатку була задумана як мелодрама. Музична драматургія цієї опери ґрунтується на використанні прийому *Sprechstimme*, який є чимось середнім між декламацією тексту і співом, а пізніше використовувався композиторами-авангардистами, зокрема А. Шенбергом, А. Бергом та іншими.

Оперні розвідки Е. Гумпердінка продовжили його послідовники. Так, відома комічна п'єса-опера для дітей його учня В. Вендланда (*Waldemar Wendland*) «Розумний капкан» (*Das kluge Felleisen*, 1909, Магдебург) за мотивами казки Г. Андерсена [191]. До цього ж періоду належать опери італійсько-німецького композитора Е. Вольф-Феррарі (*Ermanno Wolf-Ferrari*) «Попелюшка» (*Cenerentola*, 1900 Венеція, *Aschenputtel* 2013, Берлін) [80, с. 82] та австрійського В. Кінцля (*Wilhelm Kienzl*) «У майстерні Кнехта Рупрехта» (*In Knecht Ruprechts Werkstatt*, 1907, Грац) на різдвяну тематику [192, с. 25]. Остання розрахована на дитяче виконання, що визначає її просту музичну драматургію. Вона складається з однієї дії, що містить в собі оркестрову прелюдію, діалоги, мелодрами, хори, пісні та танці [192, с. 27]. Можемо констатувати, що музична драматургія тут залежить від сюжетного змісту дитячої опери, який має вплив на життєздатність оперного твору.

Ґрунтовно для появи дитячої опери в грузинській музиці був підготовлений постановками творів цього жанру зарубіжних авторів. У Тбілісі ставилися «Гензель і Гретель» Е. Гумпердінка (1896), «Ялинка» В. Ребікова (1908), «Червона Шапочка» (1914) і «Кіт у чоботях» (1915) Ц. Кюї та ін. Формуючи національні оперні зразки, грузинські композитори скористалися загальними структурно-драматичними і композиційними принципами, але з урахуванням національної специфіки [48, с. 7].

Перші вірменські дитячі опери А. Манукяна («Кінець зла», 1912) [160, с. 235], М. Мірзаяна («Бабка й мураха», 1914, Тифліс), Е. Багдасаряна («Казка бабусі Гюльназ»), А. Маїляна («Пустотливий Мікіч», «Бахт коріз», «Зайчик») та ін. [160, с. 237] з'явилися і виконувалися в школах Єревана, Тифліса та Баку на початку ХХ ст. При написанні дитячих опер композитори звертали увагу на можливості дитячого вокального діапазону і драматургію літературного джерела. Музичний матеріал арії, ансамблі, пісні, танцювальні епізоди чергувалися з розмовними епізодами, що полегшувало сприйняття музичного твору загалом.

Виникнення російської дитячої опери припадає на рубіж ХІХ – ХХ ст. Відомо, що такий процес почався з постановки опер для дітей іноземних авторів. Приміром, опера під назвою «Ваня та Маша» (Петербург, 1897) первісно є оперою німецького композитора Е. Гумпердінка. Безсумнівно, такі вистави мали вплив на перші твори аналогічного різновиду оперного жанру. Тож, оперна драматургія у дитячих творах цього періоду підкорена як тексту лібрето відомих літературних і казкових сюжетів, так і музично-драматичному задуму композиторів.

Значна роль у процесі формування жанру належить музикантам, в основному педагогам, чії твори були першими зразками нового жанру в кінці ХІХ ст. Серед перших дитячих опер твори М. Брянського «Кіт, Цап та Баран, або Плутні Кота Васьки» (1886, на тексти байок І. Крилова, пост. 1900, Одеса) та «Музиканти» (1888). Ці композиції, що вміщували у своєму складі соло, дуети та хори під акомпанемент фортепіано, охоче ставилися на шкільних сценах і багато разів перевидавалися. Не є оригінальними за музикою, опери М. Брянського мали інші переваги: вони були мелодійні, в них дотримувалася теситура дитячих голосів, обережно використовувалися широкі інтервали, модуляції були нескладні [151, с. 24].

Своєрідним явищем у дитячій музиці стали опери В. Орлова (учня П. Чайковського та М. Римського-Корсакова) – «Лисиця і виноград» (1895), «Снігурка» (1895), «Снігур і ластівка» (1895), «Свиня під дубом» (1895),

«Ворона-віщунка» (1895), в яких спів, покладений на музику віршів О. Пушкіна, М. Некрасова, В. Жуковського, І. Крилова, перемежувався з розмовою. Музика їх була не складною, а вокальні партії зручні для виконання дитячими голосами [142, с. 60].

У дитячій феєрії В. Ребікова «Принц Красунчик і принцеса Чудна Чарівність» (тв. 1900) простежуються риси епічної драматургії з типово казковою інтригуючою дієвістю. Всі музично-виражальні засоби мають міцну семантичну визначеність, яка затвердилася в російській класичній музиці. Діатоніка мажору, теплі тембри високих струнних і дерев'яних духових, метро-ритмічна чіткість, структурно замкнуті, класично ясні форми пісень, танців, аріозо (переважає проста тричастинна форма з опорою на квадратність побудов) пов'язані з образами Світу, Добра, Мрії. Хроматика, цілотновий лад, гармонія збільшеного тризвуку, холодні тембри низьких струнних, дерев'яних духових і арфи, структурна розімкненість і метро-ритмічна гострота пов'язані з образом Злого Колдуна.

Казкові опери Ф. Абта «Червона Шапочка» (1892), «Попелюшка», «Снігуронька» [151, с. 24–25] ставилися на російській сцені (1892 по 1897 рр.). У зазначених операх передбачалося дитяче виконання, і, як наслідок складалися вони, зазвичай, з одного акту, були прості за сюжетом і оркестровкою. У них переважали спрощена музична мова, розрахована на діапазон дитячих голосів, а також нескладний фактурний виклад та акцентування мелодичного начала. Вони звучали у супроводі фортепіано або невеликих інструментальних ансамблів [142, с. 57]. Вистави виконувалися дітьми у домашніх приватних театрах, ставилися на гімназійних святах [38, с. 64]. Поряд з фольклорними джерелами і байками І. Крилова в лібрето цих опер використовувалися повчальні і фантастичні історії. Музичний розвиток неодноразово порушувався декламаційним епізодами, художній рівень лібрето був невисокий.

Незважаючи на те, що перші зразки дитячих опер нерідко піддавалися критиці сучасників за навмисну сентиментальність сюжетів і текстів, недоліки музичної мови та просту музичну драматургію, все ж саме вони стали

підґрунтям для появи у майбутньому опер для дітей, розрахованих на професійне виконання.

Безліч дитячих опер ставилися в різних навчальних закладах і були частиною дитячих свят або домашнього музикування, але здебільшого своїй залишилися в рукописних варіантах і нині є маловідомими. До цього періоду належать дитячі опери Л. Фетісової «Чарівний сон» (тв. 1900), О. Кастальського «Сірий вовк та Іван-царевич» (1908), В. Рекела «Годинник» (1909), П. Флетчера «Сон старого року» (1909), О. Нікольського «У лісі» (1910), М. Попова-Платонова «Зима» (1910), В. Беневського «Червона квіточка» (1910, Ставрополь, Київ), «Сказання про град Леденець» (1914) [137, с. 96]. Музична драматургія цих опер, переважно, ґрунтувалася на конфліктному зіткненні образно-інтонаційних сфер.

Прикладами дитячих опер періоду становлення жанру були твори німецьких композиторів О. Бюхнера «Грибний переполох» (1905), «Веселі маріонетки» (1907), «Цар Ледиш» (1911) та Ф. Бюхнера «Король Ялинова Шишка» [12, с. 18]. Всі вони були розраховані на виконання дітьми, що зумовило їх нескладну музичну драматургію. Однак, зазначені твори були оцінені сучасниками неоднозначно. Наприклад, на думку М. Бахтіна, «про всі ці опери А. і Ф. Бюхнера можна сказати, що вони можуть призначатися тільки для псування музичного смаку дитини» [12, с. 18].

Типові ознаки музичної драматургії дитячих опер ранішнього періоду характерні для вистави «Грибний переполох», що була створена на сюжет, близький відомій казці В. Даля. Вона є варіантом дитячого ранку і призначена для виконання вдома або в навчальних закладах. Орієнтація на домашній або аматорський театр проявляється в навмисному спрощенні засобів музичної виразності. Вокальна лінія практично весь час дублюється фортепіано, а інструментальна партія виконує лише супроводжуючу функцію. Фортепіанні вступи і завершення побудовані виключно на матеріалі головної теми. Розвиток матеріалу в опері практично відсутній: основний тематизм, в якому відчувається опора на побутові жанри, отримує лише експозиційний виклад.

Так, фортепіанний вступ до опери являє собою контрастне зіставлення найбільш яскравих танцювальних мелодій з опери. Вокальні партії розраховані в основному на дитяче виконання, тому записані виключно в скрипковому ключі, в теситурі дитячих голосів. Будова опери також відрізняється ясністю і простотою – її складають двадцять номерів, розподілених за трьома картинами. Домінують вокальні номери, переважно сольного виконання, які характеризують головних персонажів, розмовні діалоги продовжують хід сюжету [136, с. 140].

Вагомий внесок у розвиток дитячої опери зробив Ц. Кюї. На думку А. Герман, саме він «підняв цей жанр на справді професійний рівень» [27, с. 3]. Ц. Кюї є автором чотирьох опер, призначених для дитячого виконання із нечисленною участю професійних співаків. В основу творів покладено російські народні казки – «Сніговий богатир» (1904, пост. 1906, Ялта), «Іванушка-дурник» (тв. 1913) та казки Ш. Перро – «Червона шапочка» (тв. 1913), «Кіт у чоботях» (1912, Рим) [75, с. 114]. М. Лапіна визначає, що структура дитячих опер Ц. Кюї складається з елементів, традиційних для оперних творів, що адресовані дорослому слухачеві: «увертюри, системи лейтмотивів, сольних номерів, ансамблевих і хорових, хореографічних сцен. Яскраві портрети головних персонажів казок укладені в невеликих аріозо, пісеньках, темах, які супроводжують героїв протягом опери» [75, с. 114].

На початку ХХ ст. дитячим складом виконавців були поставлені опери О. Гречанінова «Добриня Никитич» (1901, пост. 1903, Москва), «Ялинка сон» (1912), «Теремок» (1921), «Кіт, Півень і лисиця» (1924) [136, с. 169]. В них знайшли відображення переконання автора щодо створення опер для дитячого виконання. Він вважав, що музична мова не має бути занадто складною, але й її полегшення не має призводити до спрощеності художнього вираження. Він пильнував за тим, щоб створені музичні образи були доступними для дитячого виконання та сприйняття, але вважав неприйнятною примітивність художніх засобів [180, с. 152]. Зразки О. Гречанінова мали велике значення для подальшого розвитку творів для дітей у зазначеному жанрі.

Поряд з операми для аматорського виконання, такими як «Казка про золоте яєчко» (тв. 1909), «Казка про принцесу і Короля-жабу» (1908) В. Сац, з'являються і багатоактні опери для дітей, призначені для виконання артистами-професіоналами. До таких належать камерна моноопера-притча «Ялинка» В. Ребікова (тв. 1900, пост.: 1903 р. Москва, 1905 Харків, 1906 Прага, 1921 Петроград) та інші [18, с. 55].

Отже, на початку ХХ ст. дитяча опера сформувалася як самостійний жанровий різновид. На думку дослідниці Є. Сорокіної, вона утворилася на основі традицій «дорослої» російської опери ХІХ ст., особливо її казкового різновиду. Вона зазначає, що «принцип зіставлення реального і фантастичного світу, епічно-розповідний спосіб викладу сюжету, підкреслена барвистість і опуклість музичної мови, особливо в характеристиці фантастичних персонажів – всі ці якості “дорослої” казкової опери проявляються і в дитячій» [136, с. 169].

Важливе місце у творчості композиторів опера для дітей посіла після революційних подій 1917 р. Перші опери радянського періоду були розраховані на виконання професійними виконавцями, хоча пізніше участь у виставах стали приймати діти-хористи і солісти. Першою, яка мала значний успіх, стала опера Ц. Кюї «Кіт у чоботях». Вона була поставлена для масового дитячого глядача (1919, Оперна студія під керівництвом Є. Виноградової і Є. Цертелевої). Її показали у московських районних театрах понад сто разів. Згодом вона увійшла до репертуару оперних театрів багатьох інших міст [75, с. 114]. Пізніше з'являються твори В. Оранського (Гершова) – «Зірка радості» (1919, Москва, аматорська пост.) [92, с. 63] та Г. Лобачова – «Звірі без забобонів» (1927) [91, с. 312].

Одним з головних сценічних майданчиків регулярних музичних вистав для дітей (в тому числі і опер) до середини ХХ ст. став відкритий у 1921 р. Московський театр для дітей (з 1992 р. – Російський академічний Молодіжний театр). Наприклад, у 1929 р. в ньому було поставлена опера В. Кочетова «Культпохідний тир» (музичний парад-скетч), а в 1935 р. «Казка про рибалку і рибку» Л. Половінкіна [151, с. 50]. В тому ж році ця опера була поставлена в

Академічному театрі опери і балету УРСР (Київ). Також опери для дітей ставляться на сценах великих оперних театрів, палаців культури, музичних закладів освіти, шкіл і дитячих садків, транслюються по радіо і телебаченню.

У музиці зазначених опусів широко використовувалися мотиви народних і популярних дитячих пісень і танців. Найкращим зразкам опер для дітей притаманні поетичність і дієвість сюжету, простота і яскравість музичних характеристик, образність і доступність музичної мови, запам'ятовуваність мелодій. Освоюючи традиції класичних опер-казок, композитори застосовували і сучасні на той час засоби музичної виразності [113].

Почався процес формування музично-сценічних творів, призначених дітям, і у країнах Східної Азії. У Китаї перші дитячі опери з'явилися у 20-х рр. ХХ ст. Вони являли собою «компактні музичні вистави для дітей, які вперше продемонстрували можливість поєднання європейських і китайських традицій у сценічному жанрі» [166, с. 6]. Автором перших творів такого роду був Лі Цзінь-Хуей, творчість якого мала значний вплив на процес становлення китайського оперного мистецтва. Йому належать дванадцять «дитячих опер», серед яких «Горобець і хлопчик» (1920), «Маленький художник» (1926), «Смерть маленької Ліди» (1931) та ін. [144, с. 92]. Їх характерною ознакою було поєднання китайських мелодій з мотивами, запозиченими з творів зарубіжної музики. Поряд із жанром «шкільної пісні», дитяча опера стала жанром що «прищеплював європейський інтонаційний лад і нову гармонійну систему» [166, с. 8]. За твердженням Чень Ін, «ці постановки були операми в повному розумінні слова, але в них були присутні всі жанрові елементи, що дозволяють музично-драматичними засобами уявити сюжет, вибудувати характеристики головних персонажів» [166, с. 8]. Запозичення з європейської опери торкнулися «принципів композиційної будови, заснованій на чергуванні арій, дуєтів, ансамблів» [166, с. 10]. У цих операх були присутні розмовні діалоги, танцювальні номери [144, с. 95].

У європейському музичному мистецтві процес становлення жанру дитячої опери простежується від початку ХХ століття. Відомо, що у 20-х рр.



XX ст. вже існували твори для лялькового музичного театру, призначені для дітей-слухачів. Як приклад можна навести оперу для дітей італійського композитора О. Респігі (Ottorino Respighi) «Спляча красуня в лісі» (*La bella dormiente nel bosco*, 1922, Рим). Вона була створена на замовлення Дитячого театру (*Teatro dei Piccoli*). Вистава виконувалась за допомогою маріонеток, співаків у супроводі оркестру. Вистава мала великий успіх та була оцінена музичними критиками як «перлина мистецтва» [182, с. 5].

Крім того, у ті часи були поширеними опери чеського композитора Я. Кржички (Jaroslav Křička) «Пастушки» (*Opaři*, 1918), італійського композитора Ф. Прателла (Francesco Balilla Pratella) «Колискова для ляльки» (*Ninna nanna per una bambola*, 1922, Мілан) [187] та англійського Р. Мілфорда (Robin Milford) «Сапожник» (*The Shoemaker*, 1923) [184]. Остання є дитячою різдвяною оперою, що була створена за мотивами казки братів Грімм. У двох діях вона розповідає історію домашніх мишей, які шили взуття для швеця і його дружини в останні години святвечора. Музична драматургія є нескладною, вона включає в себе сольний та ансамблевий спів, інструментальні епізоди та супровід оркестру або фортепіано.

Надзвичайно популярною стала опера чеського композитора Л. Яначека (Leoš Janáček) «Пригоди лисички-пройдисвітки» (*Příhody lišky Bystroušky*, 1924, Брно) [177, с. 304]. Вона була перекладена на англійську та інші європейські мови. Вистава отримала багато інтерпретацій у різних країнах світу, таких як Німеччина, Франція, Великобританія, США та ін. На основі цього твору було написано симфонічну сюїту (В. Таліх, 1937), здійснено кілька відеозаписів (1965–2017) та знято мультиплікаційний фільм (BBC, 2003).

За словами Д. Ярустовського, значну драматургічну роль у цій опері грають народні пісні, які характеризують як Лісника, так і мисливця-браконьєра Гарашту. Різноманітні інструментальні пейзажі (імпресіоністичний «ноктюрн» у I дії, інтерлюдія до III дії, сольний епізод валторн перед фіналом) пов'язують оперні сцени, що не відрізняються особливо напруженою динамікою розвитку дії. Фундаментальне, наскрізне значення в опері має один тематичний комплекс

– «травневої пісні», на основі якої виникає «ціла група мотивів, що характеризують життя лисички, від її юності до її загибелі» [177, с. 306].

У той же період з'являється дитяча опера у країнах Балтії. Композитор Я. Медіньш (Jānis Mediņš) створює першу латвійську дитячу оперу «Хлопчик з мізинчик» (Sprīdītis, 1927, Рига) [17, с. 42]. Серед характерних рис цієї опери виокремлюється лібрето, що було написане (здебільшого) прозою та внаслідок цього зумовило переважання декламаційності у партіях виконавців. Я. Вітоль відзначав, що «в ліричних епізодах, де текст витриманий у метричній структурі латиської народної пісні, композитор вдається до розспівної мелодики» [49, с. 348].

Грузинськими композиторами були написані дитячі опери у 20-х рр. ХХ ст. Вони призначалися для виконання дітьми на аматорських шкільних спектаклях. До таких належать твори Ш. Тактакішвілі (შალვა თაყაიბერი) «У світі квітів» (1922, Тифліс), «Перше травня» (1924, Тифліс), «Осінь» (1925, Тифліс) та ін [48, с. 7]. Музика таких опер складалася з невеликих пісенних і танцювальних номерів, що чергувалися з розмовним текстом. Пісенні номери опер мали однотипну елементарну фактуру – два голоси співали в терцію у супроводі нескладного фортепіанного акомпанементу [78, с. 16]. Типовою була найпростіша музична драматургія із зіставленням добра і зла, колом інтонаційно-ритмічних повторів, що передавали характер протидіючих сил.

Певна кількість вірменських музично-театральних творів була написана у 20-ті рр. Серед них: дитячі опери «Сон» або «Лісовий цар» А. Манукяна (пост. 1923), «Братик баранчик» К. Закаряна (1924, Тбілісі), «Курча» М. Мазманяна (1926) – виконувалися школярами [160, с. 235]. У м. Ленінакан силами учнів були поставлені дитячі опери Д. Казаряна (Դանիել Ղազարյան) «Переможений яструб», «Маленький нероба», «Вовк», «Гікор» та «Пес і кіт» (точні дати постановок не відомі) [160, с. 237].

Періодом широкого поширення технічних нововведень, радіо, кіно і грамзапису стали 20 – 30 рр. ХХ ст. Вони вплинули і на долю оперного жанру – виник такий його різновид як радіоопера [178, с. 130]. Ця назва відноситься до

опер, які були написані спеціально для виконання на радіо і не були трансляціями опер, призначеними для сценічного виконання. Однією з перших стала дитяча казкова опера у чотирьох картинах для радіо німецького композитора Г. Кнайпа (Gustav Kneip) «Подорож Христа-дитини на Землю» на лібрето Ф.-П. Куркена (Christkinds Erdenreise, 1929, Західнонімецьке радіо Кельн) [65, с. 60].

Серед опер на казкові сюжети для дитячого виконання надзвичайний успіх мала опера Н. Леві «Карельська казка» (1937 Петрозаводськ, 1941 Ленінград, аматорська вистава) [102, с. 24]. Лібрето написав В. Чехов, слова пісень – І. Кутас. Опера була задумана композиторкою як твір, заснований цілком на карельському фольклорі. В анотації авторка зазначає, що найбільш характерними фольклорними формами, інтонаціями, ритмами вона наділила лісових мешканців: руна<sup>1</sup> (Ворони), голосіння (Пташки), частівки (танець Пташенят), колискова (Пташки), побудовані на інтонаціях карельських пісень. А у Лисиці музичні інтонації, ритми і форми зовсім інші, чужорідні (її роль в основному хореографічна) [102, с. 25]. Музична драматургія опери вміщує у свій склад хорівий та сольний спів, інструментальні епізоди та танцювальні п'єси. Музичні номери перемежуються з декламуванням віршів і розмовними діалогами. Власне, і сьогодні фольклор є одним із домінуючих інтонаційних складових дитячих опер.

За мотивами казок О. Пушкіна була написана опера «Казка про рибалку та рибку» Л. Половінкіним (1935, Москва, Київ) [66, с. 146]. Основою опери «Мойдодир» В. Кочетова (1935, Москва, радіо) став однойменний твір К. Чуковського. Опера «Гуси-лебеді» Ю. Вейсберг (1937, Москва) написана на лібрето С. Маршака [100, с. 117]. До творів не казкової тематики відноситься опера для дітей Л. Половінкіна «Ірландський герой» (1933), яка ґрунтується на сюжеті п'єси ірландського драматурга Д. Сінга «Удалий молодець, гордість Заходу» [92, с. 367].

---

<sup>1</sup> Руна – карельська епічна пісня.

У післяреволюційні роки композитори колишнього СРСР починають активний процес пошуку нових сюжетів для театральних творів. Це пов'язано з тим, що з перших років утворення радянської держави музичний театр став розглядатися як один із засобів «мистецького та ідеологічного виховання підростаючого покоління» [38, с. 76]. Не стала винятком і дитяча музики. У статтях того часу автори зазначають, що «тільки останнім часом деякі автори опер і балетів звернулися до тем сучасного життя і образів радянських дітей» [133, с. 50]. Вони стверджують, що «такі теми повинні стати чільними в творчості радянських композиторів, що створюють музику для дітей та юнацтва» [133, с. 50].

Однак, автори статей з питань історії музики (В. Герчік, Ц. Рацька, Л. Сінявер) не радили композиторам відмовлятися від казкових сюжетів: «...було б абсолютно невірним протиставляти теми сучасності темам і образам казки. Навпаки, саме народна казка з її яскравою образністю може захопити уяву юного слухача. Треба лише вміти наситити цю казку новим, сучасним змістом. Треба вміти вибрати казку, герої якої є носіями передових ідей і благородних почуттів, борцями за свободу і народне щастя, знищувачами зла і несправедливості. Можна не сумніватися в тому, що така опера відіграватиме величезну роль у емоційному вихованні радянської дитини» [133, с. 50].

Автори висловлювали побажання до композиторів поповнити репертуар для дітей сюжетами на героїчну тематику: «сучасний наш школяр і піонер виріс в роки суворих випробувань Великої Вітчизняної війни, він свідок героїчних перемог великого народу на фронтах війни і в період мирного творення. Його внутрішній світ багатогранний, він жадібно вбирає в себе враження навколишнього життя. І це життя, цікаве, захоплююче, повнокровне, він хоче бачити відображеним в мистецтві. Опера і балет можуть з найбільшою повнотою відповісти на ці запити» [133, с. 50].

Поряд з казковими з'являлися сюжети, в яких розкривалися сторінки революційного минулого, знаходили відображення життя радянських школярів. Так, наприклад, С. Кірову присвячена опера А. Розанова «Сергій Костріков»

(1940, Кіровськ), а П. Морозову – твір М. Красьова «За правду, за щастя» («Павлік Морозов») (1953, Москва), [101, с. 44].

М. Красьов розумів, що сучасна тема вимагала інших, в порівнянні з казковим сюжетом, засобів втілення, тим більше що і адресована вона була вже школярам середнього віку. Драматургія опери «За правду, за щастя» («Павлік Морозов») побудована за принципом наскрізної музичної дії, заснованій на конфліктному зіставленні і розвитку основних музичних тем. Образи позитивних героїв зближує інтонаційна спорідненість їх вокальної мови. Музика, яка характеризує негативні персонажі, вводить в інший світ образів: гострими музичними штрихами намальований портрет самого небезпечного ворога – діда Серьоги, лаконічний, але красномовний образ підкуркульника Архипа, нещадно «пародійно звучить музична мова сільської пліткарки, яку прозвали “сорокою”» [101, с. 45].

Композитор М. Красьов зробив істотний внесок у розвиток жанру дитячої опери радянського періоду. Він є не тільки автором десяти опер для дітей, але й одним з основоположників жанру дитячої радянської музики [113, с. 22]. Опері написані, переважно, на казкові сюжети і призначені для виконання різними складами виконавців. Так, на виконання силами дітей розраховані такі твори, як «Маша і ведмідь» (тв. 1940; 2-а ред. 1949), «Півник» (тв. 1941), «Теремок» (1941), «Муха-цокотуха» (1959), «Тім і Том» (1959) [113]. Для професійного виконання призначені «Казка про мертву царівну і про сім богатирів» (1924), «Гоптигін і лисиця» (тв. 1943), «Несміяна-царівна» (тв. 1947), «Морозко» (1950, Москва) [113]. Остання набула широкої популярності. Її ставили музичні театри багатьох міст Радянського Союзу: Ленінграда, Талліна, Баку, Ташкента, Алма-Ати, Ашхабада, Мінська, а також Румунії (оперний театр в м. Клужі) [101, с. 44].

У грузинській музиці складається новий тип опери (30-ті рр.) – дитяча опера для виконання професіоналами [78, с. 18]. Першим зразком такої опери став твір «Світанок» Ш. Тактакішвілі (1934, Тбілісі) [48, с. 6]. Після неї з'явилася опера «Колискова» (Іавнана, 1947) Т. Шаверзашвілі (თავერძაშვილი)

Յաջրճաձջօլօ), яка так і не була поставлена [48, с. 7]. Темі Другої світової війни присвячена дитяча опера С. Маріанашвілі (Նաճրօ մօրօճաձջօլօ) «Сірий вовк» (1945) [78, с. 18].

Серед вірменських опер неодноразово були поставлені та мали успіх серед маленьких глядачів опери композитора А. Манукяна (Ազիս Աշինվյալի) «Казка про золоту рибку» (1937, Єреван), «Дитинство Давіда Сасунського» (1939, Єреван) та «Вперта жаба» (1946) [160, с. 235].

У 30-ті рр. опери для дітей з'являлися і в інших країнах. Так у Кишиневі у 1930 р. була поставлена перша молдавська опера для дітей Є. Коки (Eugen Coca) «Жар-птиця або Принц Іонел і чарівний вовк» (1926), створена за мотивами молдавських та російських казок. Виставу було втілено силами співаків-любителів та танцюристів однієї із приватних балетних студій під керівництвом автора [51, с. 30]. Її подвійна назва говорить про «опору автора як на російський, так і молдавський фольклор, а музика – про запозичення не тільки казкових сюжетів і персонажів, а й характерних пісенних інтонацій і танцювальних ритмів обох народів» [51, с. 35].

Також, наявні відомості про опери «Пустунка» (Luteklīte, 1939) латиського композитора Я. Мединьша, «Повстання музичних нот» (Hangjegyek lázadása, 1931) угорсько-швейцарського – Ш. Верешша (Veress Sándor) [64, с. 45], «Царство Іванушка» (1934, Прага) чеського – О. Острчила (Otakar Ostrčil), швейцарського В. Хесс (Willy Hess) опера-казка «Смерть та маленька дівчинка» (Der Tod und das kleine Mädchen, 1935, Вінтертур) [93, с. 20], «Другий ураган» (The Second Hurricane, 1937, Нью-Йорк) американського – А. Копленда (Aaron Copland) [66, с. 98].

У часи нацистської Німеччини музичне мистецтво стало важливим засобом агітпропаганди. Не оминула ця участь і музично-театральні жанри. Музичний критик А. Росс як приклад наводить «шкільну оперу» німецького композитора К. Вайля (Kurt Julian Weill) «Людина, що говорить “так”» (Der Jasager, 1930, Берлін) [127, с. 138]. Цей твір виник у співдружності із

Е. Хауптманом та Б. Брехтом, які використали п'єсу японського театру XV ст «Таніко» у англійському перекладі. Центральною темою п'єси є питання, чи має людина погоджуватися пожертвувати собою заради суспільства.

За сюжетом, четверо молодих людей відправляються у небезпечну подорож до гір, і коли наймолодший хлопець захворює, інші мають повернутися. Але хлопець погоджується із тим, що завдання має бути виконаним і його зіштовхують зі скелі. Незважаючи на те, що музика К. Вайля вочевидь оплакує хлопчика («коротка алюзія на похоронний марш з “Героїчної симфонії” Л. Бетховена надає відтінок романтичної величі») [127, с. 138], але жорстокість, що лежить в основі п'єси перевершує будь-які гуманістичні контраргументи. Опера виконувалася сотні разів у школах Берліна і всієї Німеччині, «готуючи німецьких дітей до часів, коли заради фюрера вони будуть здійснювати немислиме» [127, с. 138].

Ще один сумно відомий приклад – це дитяча опера «Брундібар» *Brundibár*, 1938) чеського композитора єврейського походження Г. Краса (Hans Krása), яка пов'язана з однією з найтрагічніших сторінок в історії XX ст. Створена у Празі в період панування націонал-соціалізму, опера в подальшому була виконана понад п'ятдесят разів малолітніми в'язнями концентраційного табору Терезієнштадт (Терезін) в окупованій Чехословаччині і «стала одним з музичних творів-символів опору нацизму» [150, с. 168].

За сюжетом опери, діти вирушають на ринок, щоб виступаючи там перед перехожими, заробити трохи грошей на молоко для хворої матері. Але злий шарманщик Брундібар проганяє їх геть. За допомогою Горобця, Кішки, Пса та міської дівчорі їм вдається прогнати Брундібара і заспівати на ринковій площі.

Для представників Червоного Хреста, які приїхали, щоб перевірити умови життя в таборі, була організована спеціальна оперна вистава (1944 р.). Пізніше, в тому ж році, цей твір було знято для нацистського пропагандистського фільму *Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (документальний фільм про єврейське поселення). Після закінчення зйомок всі учасники вистави були перевезені в Освенцим (Аушвіц) та інші табори. Життя

більшості з них обірвалась трагічно, включаючи дітей-виконавців, композитора Г. Краса, режисера К. Геррон і музикантів [186, с. 39–50].

Чеський композитор В. Троян (Václav Trojan) написав «оперу в шістьох картинах для маленьких і великих дітей» під назвою «Карусель» (Kolotoč, 1936–39, 1942 радіопостановка) на лібрето М. Хароусової-Гардавської. Автор отримав за цей твір чеську Національну премію у 1940 р. Постановка у повній версії була здійснена лише у 1960 р. в Оставі. Причина цього криється у виробничих вимогах – опера вимагає великого і, перш за все, якісного ансамблю дитячих виконавців для сольних та хорових ролей, хору для дорослих та солістів. Сюжет опери оповідає про дітей, які заснули на каруселі, і вона виконує їх мрії про подорожі в Африку, Австралію, Індію і Америку. У музичній драматургії опери велику роль відіграє дитячий хор, який супроводжує всю оперу. Він розділений на три частини – одна в глядацькій залі і дві на сцені. Хор, з одного боку, бере участь в історії (представляє дітей, тварин та інших персонажів на окремих картинах), з іншого боку коментує історію та утримує увагу дітей. У музичній мові твору вплив сучасності зливається з неофольклоризмом та неокласицизмом [181].

До творів чеських композиторів, призначених дітям, також відносяться опери І. Пауера (Jiří Pauer) «Балакучий слимак» (Žvanivý Slimejš, 1948) і «Червона шапочка» (Červená Karkulka, 1960), які належать до найбільш успішних казкових вистав у другій половині ХХ ст. в історії чеської опери. Окрім чеських театрів, вони ставилися у інших країнах – Німеччині, Польщі, Ірані та ін. [183, с. 188]. Досліджуючі ці опери у контексті традицій та новизни, М. Мазанек приходить до висновків, що у «Балакучому слимаку» композитор спирається на досвід чеської опери типу Л. Яначека, що проявилось перш за все в наслідуванні речитативів [183, с. 161]. На оперу «Червона Шапочка» більше впливає неокласична оперна поетика. Автор використав багато форм сучасного неокласицизму – особливо тих, що прийшло із СРСР (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Хачатурян та ін.) [183, с. 187].



Відомі публіцисти (Д. Кабалевський) називають жанр дитячої опери «майже забутим радянськими композиторами» [42, с. 44]. З'являються статті, у яких автори (В. Герчік, Ц. Рацька, Л. Сінявер) наголошують на недостатню кількість музично-театральних творів для дітей: «у нас ще мало дитячих опер і балетів. А тим часом саме цей жанр завдяки поєднанню музичної та сценічної дій став найбільш дієвим з художньо-виховного погляду» [133, с. 50]. Аналізуючи репертуар музично-театральних творів для дітей, автори зазначають, що «наявні дитячі опери і балети написані на казкові сюжети» [133, с. 50]. Це судження підтверджується операми для дітей на сюжети, які найчастіше запозичувалися з народних казок, улюблених дітьми, літературних творів О. Пушкіна, С. Маршака, К. Чуковського та ін. На сюжети народних казок склали свої опери М. Йорданський «Казка про ріпку» (1943, Свердловськ); Б. Гібалін «Колобок» (тв. 1938), «Кіт, півень і лисиця» (тв. 1942), «Про дурного мишеня» (тв. 1944), «Оленка» (тв. 1945); Т. Сотників «Колобок» (1950, Ростов-на-Дону); Л. Шварц опера-казка «Джаннат» (тв. 1942, пост. 1944, дитячий колектив, Ташкент) [173, с. 237] та ін. автори.

Успішною стала опера М. Коваля «Вовк і семеро козенят» на лібр. Є. Манучарової (1939; пост. 1941 Ташкент, 1946 Ленінград; 2-й ред. 1957 Пермь, 3-й ред. 1966, Москва) [170, с. 38]. Однією з причин популярності дослідники (Д. Кабалевський) вважають професіоналізм побудови лібрето в драматургічному відношенні: «безперервний розвиток сюжетної лінії, відсутність непотрібних деталей, вмілий розподіл матеріалу по картинах і вірна розстановка кульмінацій – все це такі якості, з якими ми не так вже й часто зустрічаємося в оперних лібрето» [42, с. 44]. На думку А. Герман, поява таких оперних зразків як опера М. Коваля «Вовк і семеро козенят» і Ю. Вейсберг «Гуси-лебеді» позначили нову віху в розвитку оперного жанру для дітей. За словами вченого, «вони є, значною мірою показовими для становлення радянської опери для дітей. У них жанр збагатився новими музично-виразними засобами» [27, с. 164].

Азербайджанські дитячі опери, хоча і були створені на основі європейських класичних традицій, проте розвивалися в дусі національних музичних традицій. Перша дитяча опера в азербайджанській музиці була створена в 40-і рр., які були періодом бурхливого розвитку оперного жанру в країні. Її автором став С. Гаджибеков (Soltan İsmayıl oğlu Hacıbəyov) – «Іскандер і Пастух» (İsgəndər və Çoban, тв. 1947, пост. 1990, Баку). Вона була призначена для виконання юними музикантами. На відміну від перших дитячих опер в європейській музиці (кінець ХІХ ст.), твір не має казкового сюжету. Її лібрето засноване на творі класичної східної літератури – поемі Н. Гянджеві «Іскандер-наме». Сюжет заснований на взаєминах Олександра Македонського, Службовця, Візира, Перукаря і Пастуха [131, с. 302].

Видатний англійський композитор Б. Бріттен (Edward Benjamin Britten) увійшов в історію дитячої музики, як творець опер, розрахованих на виконання професійними виконавцями за участю дитячих голосів. Такою є опера «Маленький сажотрус, або давайте ставити оперу!» (The Little Sweep, 1949, Альдебург) [66, с. 100]. У першій частині опери глядачі і актори вигадують дію, дотримуючись інструкцій композитора, а в другій – розігрують історію маленького сажотруса. За задумом композитора, твір повинен представити юним глядачам інструменти симфонічного оркестру і принципи оперного мистецтва, що нагадує симфонічний твір С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк».

Наявні відомості про інші опери для дітей 40-х рр. композиторів різних країн Європи: шведських – Х. Русенберга «Дві принцеси» (1940) [64, с. 187] та Е. Коха (Erland Sigurd Christian Jag Vogt von Koch) «Пелле Безхвостий» (Pelle Svanslös, 1949, Стокгольм) [64, с. 103], румунського – А. Зіппа (Alexandru Zirra) опера-казка «Коза з трьома козенятами» (Capra cu trei iezi, 1941, Бухарест) [93, с. 765], данського – В. Хольмбое (Vagn Gylding Holmboe) «Чорт і бургомістр» (Djævelen og borgmesteren, 1940) [64, с. 234], сербського М. Живкович «Дитяча кімната» (Dehja soba, 1941, Белград) [93, с. 659], бельгійського – В. Пелеманс (Willem Pelemans) «Маленький олов'яний солдатик» (Het standvastige tinnen soldaatj, 1945, радіопостановка) [64, с. 161],

білоруського – М. Чуркін (Мікалай Чуркін) радіоопера для дітей «Рукавичка» (Рукавичка, 1948, Білоруське радіо) [93, с. 260], чеського – К. Хаба (Karel Hába) радіоопера «Смолічек» (O Smolíčkovi, 1950, Чехословацьке радіо) [64, с. 227].

## **2.2. Музично-драматургічні трансформації у дитячих операх другої половини ХХ – ХХІ століть**

Після Другої світової війни композитори звертаються до дитячих опер все частіше. Як наслідок, жанр набув значного розвитку майже у всіх європейських країнах. Кожна з них мала свої погляди на проблему дитячої опери, особливо це стосувалося її форми. Це було пов'язано не тільки зі станом тогочасної композиторської творчості в різних країнах, але і з традиціями педагогічно-психологічного погляду на дитину-глядача, з новими естетично-виховними цілями після війни [180, с. 153].

Важливим етапом (50-ті рр.) став твір на біблійську тематику – дитяча опера для телебачення американського композитора італійського походження Дж. Менотті (Gian Carlo Menotti) «Амал та нічні Гості» («Amahl and the Night Visitors», 1951). Своєю появою вона відкрила етап, який змусив говорити про народження нового жанру в США – телеопери, і довела його життєздатність своєю популярністю. Починаючи з 1951 р., опера щорічно транслюється каналом NBC, ставши невід'ємним атрибутом різдвяних свят [159, с. 21]. У цьому творі на євангельську тему розповідається про хлопчика-інваліда по імені Амаль і його чудесне зцілення в Різдвяну ніч. Досліджуючи оперну творчість композитора, Л. Ханіна виокремлює низку музично-композиційних прийомів, що сприяють ліпшому сприйняттю твору дитячою аудиторією: чітка архітектоніка, повторення тематичного матеріалу, перевага інтонацій аріозного характеру та щасливий фінал [159, с. 23].

Дж. Менотті був автором ще кількох музично-театральних творів для дітей та підлітків: «Обман Мартіна» (Martin Lie, 1964), «Яйце» (The Egg, 1976), «Циганський суд» (The Trial of the Gypsy, 1978), «Чіп та його собака» (Chip and

His Dog, 1979), «Хлопчик, який виріс занадто швидко» (The Boy Who Grew Too Fast, 1982, Уілмінгтон) [18, с. 56].

Опера, а точніше честерський міраклъ, покладений на музику «Ноїв ковчег» (Noye's Fludde, 1958, Орфорд) Б. Бріттена належить до нечисленних музично-театральних втілень біблійної теми для дітей [76]. В основу твору покладено біблійну притчу з «Книги Буття» про Великий потоп, про загибель і відродження життя на Землі. Головна ідея опери спрямована на пізнання основ біблейської істини і основ віри. Тому спочатку вона призначалася для виконання в церквах, духовних училищах або недільних церковних школах. Професійним співакам доручені ролі Господа Бога, Ноя і його дружини, а ролі дітей героя і тварин розраховані на юних виконавців. Цікаво, що композитор, поряд з традиційними ударними інструментами, включає в партитуру такі, як, чашки, підвішені на мотузці або наждачний папір. Нині «Ноїв ковчег» Б. Бріттена ставиться на сценах найбільших театрів світу [76].

Опери для дітей продовжують свій розвиток в країнах Балтії у 50 – 70 рр. Так, опера-казка литовського композитора В. Купрявічуса (Viktoras Kuprevičius) «Стрекоза і Мураха» (*Žiogas ir skruzdės*), яка була поставлена на сцені Каунаського театру юного глядача у 1953 р., витримала близько двохсот постановок. Вистава йшла у постановці не тільки професійних колективів. Є відомості про те, що у місті Шяуляй, наприклад, вона виконувалася дітьми [102, с. 102]. У 1969 р. у Вільнюсі на сцені театру опери і балету була поставлена опера Ю. Гайжаускаса (Jurgis Gaižauskas) «Буратіно» (*Buratinas*), яка мала неймовірну популярність. Також була відома його опера «Маленька казка» (1958). У 70-ті рр. А. Белазарас (Antanas Belazaras) написав оперу-казку «Горбунок-музикант» (*Kupriukas muzikantas*, 1973, Каунаський музичний театр). Б. Кутавічус (Bronius Kutavičius) придумав оперу «Кістяний старий на Залізній горі» (*Kaulo senis ant geležinio kalno*, 1977, Вільнюс; 1983, Каунас) [94, с. 287], У композитора Ю. Юозапайтіс (Jurgis Juozapaitis) з'явилася опера «Морська птиця» (*Marių paukštė*, 1978, пост. 1979) [93, с. 996].

Активно розвиває дитячу оперу австрійський композитор Ц. Бресген (Cesar Bresgen). Серед його творів такі, як «Іжак-наречений» (Der Igel als Bräutigam 1951, Нюрнберг), «Брюдерляйн Хунд» (Brüderlein Hund, 1953, Зальцбург), зінгшпіль для дітей «Тіньові злодії» (Die Schattendiebe, 1961) [180, с. 157].

У 1954 р. композитор Г. Пукст створив першу білоруську оперу для дітей «Маринка» (Марынка, 1955, Білоруський державний театр опери та балету) [84, с. 100]. Вона стала першою в Білорусі спробою створення дитячої героїчної опери. Лібрето опери було написано Е. Агняцет за мотивами її поеми «Пісня про піонерський прапор». Поема була присвячена Другій Світовій війні [84, с. 100]. У музиці опери композитор використав тільки дві народні мелодії: жартівливу дитячу пісню «Савка та Гришка» і народний танець «Юрочка». Однак, завдяки інтонаційним особливостям композиторського почерку, більшість арій, ансамблів, хорів, оркестрових номерів мають яскраво виражений національний колорит. Також Г. Пукст широко застосовує інтонації радянських масових пісень [84, с. 101]. Драматургія опери заснована на завершених вокальних формах. Наявність лейтмотивів створює наскрізну лінію розвитку. Ряд колоритних оркестрових епізодів, балетна сцена з танцем білочок, піонерської полькою і іншими танцями (в сцені «Сон Маринки»), хори партизан, колгоспників, піонерів формують закінчений твір [84, с. 102].

Першою естонською оперою для дітей радянського періоду стала «Зимова казка» (Talvemuinasjutt, 1958, Тарту) Е. Каппа (Eugen Kapp), сюжетом якої став естонський варіант відомої казки про Снігуроньку [44]. Музичний матеріал опери засновано на національних піснях і танцях. Для музичної драматургії характерні переплетіння фантастики з реальністю, контрастні музичні номери, що легко запам'ятовувалися, яскраві танцювальні епізоди. Усі ці фактори стали причинами успіху вистави у маленьких глядачів.

За нею з'явилися опери Р. Пятса (Riho Päts) «Хитрий Антс і Ванапаган» (Kaval Ants ja Vanapagan), яка була поставлена в Естонії та Литві (1962, Тарту, театр «Ванемуйне»; 1964, Вільнюс, Театр опери і балету) [94, с. 448]. Трохи

пізніше Е. Капп створив оперу «Незвичайне диво» (Erakordne ime, 1983, Москва). Її музична драматургія теж досить традиційна. Яскраві музичні теми доповнюються динамічним розвитком, що сприяє легкому дитячому сприйняттю.

Найбільшу популярність здобула опера А. Гаршнека (Anatoli Garšnek) «Великий чарівник» (1968, Таллін) [85, с. 25]. Лібретист опери А. Гаршнека «Великий чарівник» Е. Рау утворив виставу на основі найважливіших моментів розвитку дії роману-казки О. Волкова «Чарівник Смарагдового міста». Автор зумів скомпонувати сюжет лаконічний, і в той же час такий, що інтенсивно розвивається. Композитор А. Гаршек прагнув ще більше підкреслити деякі сторони лібрето: стислість і динамізм драматургії, лаконічність характеристик дійових осіб і ситуацій, енергійний розвиток подій [85, с. 26]. У характеристиці головних персонажів він використовує як пряме цитування естонського фольклору, так і авторські мелодії в дусі народних.

Музична драматургія опери відрізняється інтенсивністю свого розвитку. Всі наміри, почуття, бажання героїв розкриваються не тільки через музику, але неодмінно і через конкретно-наочну дію. Наочність сценічного втілення характерів робить музику доступною сприйняттю дітей незалежно від рівня складності музичного вираження. За допомогою наскрізного розвитку прості форми виростають в розгорнуті сцени. Одночасне звучання яскраво індивідуалізованих тем-характеристик допомагає композитору створювати різноманітні ансамблі, які без особливих труднощів можуть сприйматися юною аудиторією [85, с. 28].

Латвійські композитори також зробили внесок у розвиток музично-театральних творів для дітей. Однією з найуспішніших стала опера А. Жилінського (Arvīds Žilinskis) «Золотий кінь» (Zelta zirgs, 1965, Рига) за п'єсою Я. Райніса. Вона була поставлена понад ста разів протягом трьох років [101, с. 153; 17, с. 114]. Також відомі твори Р. Грінблат (Romualds Grīnblats) – камерна опера «Дочка цирульника» (Bārdziņa meita, 1972, Рига) за мотивами казки Андерсена [90, с. 72], А. Скулте (Ādolfs Skulte) – «Їжакова шубка» (Eža

kažosiņš, 1979) за мотивами казки В. Плудоніса та «Казка про дурне мишеня» (1984) за казкою С. Маршака. Музична драматургія опер хоч і різноманітна, але підкорена основним характеристикам дитячих опер: яскравість музичних образів, простота сюжету, невелика кількість героїв, динамічний розвиток дії.

В операх грузинських композиторів А. Андріашвілі (აბაზო ანდროაშვილი) «Весілля сойок» (1954, Тбілісі) [48, с. 9] і А. Букія (ალექსანდრე ბუკია) «Непрохані гості» (1950, Тбілісі) [48, с. 11] тісно переплітаються казкові герої (співаючі квіти і птахи) з реальними персонажами (діти, Садівник). У цих операх композитори широко використали різні види пісенного фольклору (дитячого, селянського, міського, а також радянського – піонерська пісня-марш). Оперы ставилися не тільки в Грузії, але і містами Радянського Союзу і за кордоном [48, с. 12]. Велику популярність мала опера І. Гокієлі (ივანე გოკიელი) «Червона шапочка» (1958, Тбілісі), яка ставиться і донині.

В операх вірменських композиторів 50-х рр. поряд із казковою тематикою – А. Манукян (Ազատ Մանուկյան) «Уперта Нунік» (1952), простежується і радянська. Так, з'являються твори, в яких головними героями є піонери – А. Тер-Гевондян (Անուշապահ Տեր-Ղևոնդյան) «У променях сонця» (тв. 1950) і Ю. Геворкян (Յուրի Գևորգյան) – «Вогнище», (1959, Єреван). Всі ці дитячі опери і окремі сцени з них багаторазово звучали як на оперній, так і на концертній сцені, а також передавалися по радіо [160, с. 235].

Наявні відомості також про твори англійського композитора А. Гіббса (Cecil Armstrong Gibbs) «Великий дзвін Берлі» (The Great Bell of Burley, 1950) [64, с. 58], хорватського – Б. Б'єлінський (Bruno Vjelinski) казкова опера «Бджілка Майя» (Pčelica Maja, 1952, Загреб) [64, с. 37], американського – Н. Березовський «Слоненя Бабар» (Baby Elephant Babar, пост. 1953) [64, с. 22], польського – Т. Щелиговські (Tadeusz Szeligowski) «Лускунчик» (Krakutuk, 1954, Гданськ) [93, с. 321], німецького – К. Швен «Кругосвітня подорож в кімнаті» (1959) [64, с. 241].

На відміну від Європейських країн, де радіоопера для дітей з'явилася у 20-х рр., на теренах радянського союзу систематична робота з трансляції цього жанрового різновиду почалася наприкінці 50-х рр. Вона здійснювалася на ленінградському радіо<sup>1</sup> під керівництвом музичного редактору мовлення для дітей та юнацтва С. Тихої. Першою була поставлена опера В. Вітліна «Син полку» на тематику Другої світової війни (Ленрадіо, запис 1958 р.) [180, с. 153]. Вона призначалася автором для сценічного втілення, внаслідок чого її радіо-версія була не дуже успішною. До явних недоліків драматургії радіо-вистави, призначеній дитячій аудиторії, Н. Корихалова відносить повільність розгортання дії, надмірно довгі номери, загальна тривалість звучання півтори години [61, с. 42].

Радіооперу С. Баневича «Жив-був Коля, або лісні пригоди» (Ленрадіо, запис 1961 р.), було створено спеціально для радіо [61, с. 41]. До вдалих рис драматургії вистави Н. Корихалова відносить заставку вистави: «урочистий голос, що належав як би доброму казкарю, що представляв дійових осіб, які по черзі з'являлися в ефірі, виконуючи фрагменти з власних музичних характеристик» [61, с. 42], а також яскраві музичні характеристики персонажів.

Кілька років потому С. Баневичем було створено виставу для дітей молодшого віку – ліричну оперу-казку «Сонечко і снігові чоловічки» (1965 р.) [61, с. 41]. Н. Корихалова відзначає, що в драматургії твору «вдало знайдена міра в komponуванні і чергуванні коротких сцен, а також в співвідношенні музики і словесного тексту (лібрето ленінградської поетеси Н. Слепакової)» [61, с. 42].

У цей же період з'являються радіоопери Л. Пригожина «Доктор Айболить» (Ленрадіо, запис 1965 р.), «Мальчиш-Кибальчиш» (Ленрадіо, запис 1971 р.) [61, с. 43] та Г. Банщикова «Залишилася легенда» (Ленрадіо, запис 1967 р.) [93, с. 673].

Перші телеопери для дітей з'являються у 60-ті рр. Одним з прикладів є «Чудова парасолька» В. Вітліна на лібрето Р. Амусіної (1967). Телефільм був

---

<sup>1</sup> З 1992 р. має назву Радіо «Петербург».



показаний в міжнародній телевізійній програмі і отримав велику кількість схвальних листів від дітей Чехословаччини, Польщі, Німецької Демократичної Республіки [101, с. 114]. В драматургії опери важливу роль має увертюра. В ній звучать дві теми (теми грози і дощучу), які у подальшому набувають значення лейттем. Обидві теми неодноразово звучать в опері, відіграючи значну роль у розвитку її драматургії.

Відомі дитячі опери Р. Бойка «Пісенька в лісі» (1961) [102, с. 148], опери-балети М. Раухвергера «Снігова королева» (1969, Москва) [101, с. 82] та С. Стемпневського «Перша травичка» (1961) [170], «Мойдодир» Ю. Левітіна (тв. 1955, пост. 1963) за однойменним твором К. Чуковського і «Кішкін будинок» П. Вальгардта (1961, Омськ) на лібрето С. Маршака [100, с. 117], а також опери багатьох інших композиторів.

Суттєвий внесок у розвиток музично-театральних жанрів, в тому числі і оперного, вніс композитор С. Баневич. Музика для дітей була головною областю його творчості. Серед творів композитора є балети, оперети, мюзикли, музика до вистав, радіо- і телепостановок. Оперу «Біліє вітрило самотнє» (1969, Одеса; 2-а ред. 1971, Москва) композитор написав на лібрето В. Роціна за повістю В. Катаєва [14, с. 51]. Вистава побудована за принципом розгорнутих сцен з ансамблями, домінуючим є наскрізний розвиток. Основу музичної тканини складають лейтмотиви головних героїв і лейттеми, які уособлюють певні ідеї. Головний з них – лейтмотив мрії Дідуся й Гаврика про вітрило для своєї шаланди, інша важлива тема пов'язана з образом матроса-революціонера Жукова, вона найбільшою мірою відповідає героїчній ідеї твору [14, с. 54]. Однак, лейтмотиви майже не піддаються розробці, що говорить про те, що слухач зустрічається з уже сформованими характерами.

Нерідко композитори створювали декілька редакцій опери, кожна з яких була призначена для різного складу виконавців. Такою є дитяча комічна опера Р. Бойка «Станція Завалайка» на лібрето М. Пляцковського (1969). Одна авторська версія призначена для виконання дітей у супроводі фортепіано, а другий варіант – для виконання професійним складом артистів у супроводі

оркестру. В такій редакції опера ставилася в Братиславі – у театрі та на телебаченні [102, с. 149]. У драматургії опери композитор широко застосовує контрасти: енергійному хору хлопців, зайнятих прибиранням шкільної ділянки, протиставлена лінива суперечка брехунів і забіяк, що знемагають від неробства в «Завалляйці», статичним реплікам двірника дядька Паші – відчайдушна пісенька сторожа «Завалляйки», тюленя Апчхи [102, с. 156].

Оперу М. Мільмана «Чотири секрети або чарівний портфель» було створено на лібрето А. Мітяєва та В. Вікторова за віршами В. Вікторова (1961, радіопостановка) [16, с. 18]. В цьому творі реальні персонажі (Сенько Одиниця, Аня та Сторож) поєднуються з казковими, кожен з яких уособлює типову рису дитячого характеру (Самороб, Рукавичка, Вирішисам, Незабудка). Контрастно що до всіх дійових осіб звучить музична характеристика Сторожа, що зумовлено тим, що він є єдиним дорослим персонажем (хоча його партія призначена для виконання дитячим голосом). Важливу роль у драматургії опери відіграє принцип повторюваності, що проявляється в репризності, рефренності та варіаційності. Наявні й тематичні повтори, засновані на типовому для оперної драматургії принципі лейтмотивних характеристик. Основні з них звучать вже в увертюрі (лейтмотиви таємниці Чарівного портфеля, чотирьох секретів та ін.). Музичні теми пісеньок чотирьох друзів неодноразово звучать в ході розвитку дії опери в різних драматургічних обставинах [16, с. 20]. У використанні зазначеного прийому проявилось знання дитячої психології – повторюваність полегшує запам'ятовування музики дітьми.

В оперних театрах на дитячих святах виконуються такі опери для дітей, як «Лисиця-шахрайка» (1961, Душанбе) [146, с. 669], «Країна Наоборотія» (1972, Кострома), «Тараска» (за Аркадієм Гайдаром, 1973, Чебоксари) М. Цветаєва, «Великий чарівник» (1964, Ростов-на-Дону) та «Пригоди Буратіно» (1966, Ростов-на-Дону) В. Дружиніна. Звучить опера і в радіопостановках – Т. Попатенко «На лісовій галявині» (Москва, радіо, 1961) та «Зимова казка» (Москва, радіо, 1967) [92, с. 391]. До оперних творів,

призначених для дитячого виконання належить «Лісові чудеса» В. Герчік (1967, пост. багатьма дитячими колективами в різних містах) [101, с. 223].

Чималу популярність набула опера-казка В. Лебедева «Чарівник смарагдового міста» (1967, Ленінград). Вона була створена на лібрето В. Рощина і В. Уфлянда за мотивами казки Ф. Баума «Великий чарівник із країни Оз». Ця вистава була поставлена у восьми країнах світу, з успіхом йшла протягом сорока років у Михайлівському театрі, з 2005, з 2014 ставиться у Ростовському театрі, а з 2016 – у Саратовському. Як зазначає О. Сосновська, ця опера «являє собою синтетичну виставу, у якій є і традиційний оперний спів, і естрадна манера» [138, с. 30]. В драматургії твору ключову роль відіграють балади в партіях всіх чотирьох персонажів, які складають смислові кульмінації картин, в них також зосереджене основне коло інтонацій того чи іншого образу. Функцію відсторонення від безпосереднього ходу подій виконують деякі аріозні фрагменти, багато речитативних реплік, а також обрамлення актів піснями «від автора» [21, с. 47].

Інтенсивний розвиток азербайджанського оперного жанру пов'язаний із музично-театральними творами для дітей: І. Мамедова (İbrahim Qurban oğlu Məmmədov) – опера-балет для дітей «Лисиця і Вовкодав» (Tülkü və Alabaş, 1964 Баку, 2-а ред. 1969) і Р. Мустафаєва (Ramiz Hacı oğlu Mustafayev) – опера «Упертий козлик» (Tərs keçi, 1962) [10]. Композитор О. Зульфугаров (Oqtay Qədir oğlu Zülfüqarov) створив три дитячі опери на казкові сюжети: «Кіт і горобець» (Pişik və sərçə, 1963, Баку) [102, с. 255], «Дівчинка-зірочка» (Ulduz qız, 1965, Баку) і «Лісова казка» (Meşə nağılı, 1971, Баку) [131, с. 302]. Остання призначена для виконання дітьми.

У цей період музично-театральні твори для дітей активно пишуть і грузинські композитори. Як зазначає Г. Квірікадзе, оперою В. Гокієлі (ვზბჯ გოკიელი) «Кришталевий черевичок» або «Попелюшка» (1965, Тбілісі) за казкою Ш. Перро «відкривається наступний період у розвитку грузинської дитячої опери» [48, с. 14]. Дослідниця Е. Лондарідзе зазначає, що опери 50-60 рр. відзначені «ускладненням жанру, вони показують оволодіння

грузинськими композиторами в дитячій опері прийомами і компонентами оперної драматургії» [78, с. 18].

Дитяча опера М. Давіташвілі (მზრო დავითაშვილი) «Каджана» (1966, Тбілісі) була написана за однойменним оповіданням письменника XIX ст. Н. Ломоурі. У ній домінували казкові теми, які композиторка представила фольклорним матеріалом. Туди увійшли старовинні хевсурські наспіви, хорові пісні і танці Східної Грузії, дитячий пісенний фольклор із композиторською обробкою [48, с. 15]. У музичній драматургії опери важливу роль відіграють лейттеми головних героїв, за допомогою яких утворюються арки між картинами і окремими сценами [101, с. 207].

Білоруські композитори продовжують розвивати жанр дитячої опери. З'являються радіоопери Д. Лукаса (Дзмітрый Лукас) «Рак-вусач» (Рак-вусач, 1960) та О. Янченко (Алег Янчанка) «Мойдодир» (1964, Мінськ) [26, с. 97].

Активно працюють в жанрі опери для дітей композитори тих країн, де донедавна не було традицій дитячої опери. Такими є опери угорських авторів Д. Ранкі (György Ránki) «Нове плаття короля Помаде» (Pomádé király új ruhája, 1-а ред. «Король Помаде» – радіоопера; 2-а ред. для сценічної постановки 1953, Будапешт; 3-я ред. 1972) та «Петер-музикант в країні інструментів» (Muzsikus Péter Hangszerországban, 1962, Будапешт) [180, с. 156], Е. Сєні (Erzsébet Szőnyi) «Норовлива принцеса» для дитячих голосів (A makrancos királylány, соч. 1955, пост. на Угорському радіо 1961) [92, с. 917], Е. Серванські (Endre Szervánszky) «Дівчина тисячі імен» (Az ezernevű lány, 1962) [94, с. 493].

Дитячі опери пишуть і в інших країнах Європи. Німецький композитор З. Тіфенсе (Siegfried Tiefensee) пише оперу на казковий сюжет «Кіт і кішечка» (Katz und Kätzchen, 1960). У Румунії композитор К. Траїлеску (Cornel Trăilescu) фіксує оперу на вічну тему «Кіт у чоботях» (Motanul Încălțat, 1961). Польський оперний зразок К. Пендерецького (Krzysztof Penderecki) «Найсміливіший лицар» (Najdzielniejszy z rycerzy, 1965) присвячений вітчизняній історії з гумором. В Італії найвідоміший композитор Н. Рота (Nino Rota) використовує сюжет улюбленої казки «Аладдін та чарівна лампа» (Aladino e la lampada

magica, 1968, Неаполь). Англійський композитор Р. Беннет (Richard Rodney Bennett) пише оперу «Всі люди короля» (All the King's Men, 1969) [89, с. 410], де звертається до сюжету роману Роберта Пенна Уоррена, персонаж якого пізніше став основою дитячого вірша (Шалтай-Болтай).

Перші національні опери для дітей композиторів країн Середньої Азії пов'язані з іменем узбецького композитора С. Бабаєва (Sobir Boboyev). Він став автором першої дитячої узбецької опери «Розкол каменю» (Єрїлташ, 1967, Самарканд) [31, с. 29]. За нею послідували опери С. Вареласа «Чарівна лампа Аладдіна» (Aladdin'ning sehrli chiroqchasi, соч. 1971, пост. 1978 Ташкент) [107, с. 18] та комічна опера Ф. Янов-Яновського (Feliks Yanov-Yanovskiy) «Петрушка – іноземець» (1979, Самарканд, Орджонікідзе).

Весь час композитори демонструють свою любов до класичних сюжетів і героїв: Аладін, Петрушка, Кіт у чоботях тощо. У музичному матеріалі нерідко застосовують фольклор своїх країн з авторськими рішеннями. У музичній драматургії часто превалюють прості рішення: динамічність, контраст, невелика кількість героїв, відомі інтонації та ритми народних танців.

Приміром, опера «Розкол каменю» С. Бабаєва була написана на лібрето Ш. Сагдулли за мотивами усної національної творчості. У Пролозі сучасні діти зустрічаються зі старим, якого просить розповісти легенду про чудесний камінь. Оповідання старого безпосередньо переходить в дію. Перед початком другого акту цей персонаж знову з'являється перед глядачами, продовжуючи казку. За словами композитора, такий драматургічний прийом повинен надати всій виставі ілюзію більшої правдоподібності [31, с. 30].

У музичній драматургії опери важливе місце займає принцип контрастної побудови дії. Наприклад, веселощі-хоровод і танець дітей змінюється сценою брутальної лайки мачухи, а полювання Шаха на лоні природи контрастує з показом підводного світу. Опера складається з замкнутих номерів і в основному композитор користується пісенними та аріозними формами. Сольні партії, ансамблі та хори композитор теж будує за принципом контрасту [31, с. 30]. Примітно, що масові, танцювальні та хорові номери нерідко переростають у

великі, насичені дією сцени. Такими є дует Гульнору з батьком, тріо Гульнору, мачухи і її сина в другій картині, хор і танці воїнів, танці невірниць в четвертій і п'ятій картинах [31, с. 30].

Водночас автор піклується і про єдність музичного розвитку, якому сприяє лейтмотивний принцип. Важливу роль у творі відіграють три лейттеми, які вперше звучать в увертюрі, готуючи подальший розвиток подій. Перша – символ чудесного каменю – заснована на інтонаціях відомої дитячої пісні «Єрлташ» і уособлює ідею добра. Друга узагальнена лейттема – втілює зло. З'являючись кожен раз в незмінному вигляді, вона передає похмурий і зловісний настрій. Важлива драматургічна роль належить також і третьому лейтмотиву, який асоціюється з грізним Шахом [31, с. 30].

Для музичної драматургії опери-казки узбецького композитора С. Вареласа «Чарівна лампа Аладдіна» є характерним принцип наскрізної музичної дії з розвиненою лейтмотивною системою. Події розгортаються стрімко, з поступовим «стисненням» від акту до акту. У всьому відчувається тенденція до лаконічності висловлювання, що проявляється як в «кінокадровості» окремих епізодів (поряд зі сценічно протяжними фрагментами), так і в мініатюрності вокальних форм (сольних, ансамблевих, хорових). Опуклі і яскраві вокальні номери, таким чином, не гальмують розвиток дії [107, с. 18].

Трохи пізніше, але майже одночасно, з'явилася перша таджицька дитяча опера – Д. Дустмухамедов (Дамир Дўстмухаммадов) «Будиночок Заргуш-бібі» (Хонаи Заргуш-бйбй, 1978; 2-а ред. «Пригоди зайчихи і зайчат» російською мовою, 1980 Душанбе), призначена для виконання професійним складом виконавців [33, с. 17]. Лібретист Н. Бако-зода взяв за основу лібрето таджицьку народну казку про звірів, які прийшли на допомогу зайчисі з зайчатами, що потрапили в біду. У чомусь казка перегукується з казкою про Вовка і сімох козенят, вона є своєрідним національним варіантом казки братів Грімм.

Музична драматургія опери побудована на контрасті різних епізодів і сцен. Для зображення основної ідеї опери композитор залучив полярні групи дійових осіб, в результаті протиборства яких перемагає дружба. Образи негативних персонажів, очолюваних хитрою Лисицею і страшним, але дурним Вовком, Д. Дустмухаммедов створює завдяки застосуванню дисонуючих співзвуч, синкопованих ритмів. У групи позитивних персонажів (на чолі з мудрим Слоном) в якості лейтмотивів використовуються національно-пісенні музичні теми. Наприклад, в колисковій, яку зайчиха співає зайчатам [33, с. 18].

Першу казахську оперу для дітей – «Дід Канбак» (Қаңбақ шал, 1979, Алма-Ата) написав Ж. Дастенов за мотивами народної казки [93, с. 740]. Також, відомо про твір цього часу башкирського композитора Н. Сабітова (Нариман Ғиләжетдин улы Сабитов) «Безвусий чарівник» (Мыексыз тылсымчы, 1967, Уфа) [92, с. 809].

Вагому роль у розвитку жанру дитячої опери відіграло відкриття в 1965 р. першого музичного театру для дітей – Московського державного дитячого музичного театру. Художнім керівником стала Н. Сац, яка в 1918 р. організувала і очолила перший в країні постійний театр для дітей. З 1965 по 2020 рр. театр здійснив понад 60 оперних постановок. Авторами перших музичних вистав стали композитори, що писали нові дитячі опери і балети в тісній творчій співдружності з самим театром.

Однією з найуспішніших вистав театру стала опера для дітей Ш. Чалаєва «Джунглі» (1979), написана за мотивами «Книги джунглів» Р. Кіплінга [39, с. 49]. Прем'єра опери відбулася в 1980 р. і мала величезний успіх [111, с. 7]. У 1980 р. театр показав «Джунглі» на конкурсі імені К. М. Вебера на найкращу оперу для дітей, проведеному в рамках Дрезденського музичного фестивалю. За цей твір композитор був удостоєний міжнародної премії ім. Карла Марії фон Вебера «За створення видатного музично-театрального твору для дітей». Понад 20 років вона була наявна у репертуарі театру. З 2012 р. театр поновив оперну виставу під назвою «Мауглі».

За словами М. Пріцкера, «цілеспрямована драматургія [твору] об'єднує низку лаконічних контрастних епізодів» [111, с. 7]. На думку Н. Зіва, в драматургічному розвитку опері чітко виділяються кульмінаційні вершини. Вони наявні в кожній з картин, але виражені композитором по-різному, «відповідно до тієї смислової функції, яку несуть» [39, с. 49]. Він виділяє два типи кульмінацій. Перший тип (Танець «Ба-лу-ла» і епізод священного заклинання кобр у вигляді танцю-пантоміми) «побудований за принципом величезного динамічного наростання» [39, с. 50]. Другий тип кульмінацій (Сцена Ради) – це сцени наскрізного розвитку, «що мають близький до хвилеподібного профіль, заснований на чергуванні емоційних підйомів і невеликих спадів при збереженні єдиного, напруженого тону оповідання» [39, с. 50].

За мотивами англійських балад виникла опера ленінградського композитора Л. Пригожина «Робін Гуд» на лібрето Ю. Дімітріна (1972) [102, с. 278]. Одним з найважливіших компонентів музичної драматургії опери є широко використовуваний композитором принцип лейтмотивного розвитку. Найбільше розростаються лейтмотив Робіна, лейттеми лісу та мисливського рога. Не менш важливими є масові сцени, серед яких особливе місце займає хор жебраків. Випереджаючи кожен з трьох актів опери, вторгаючись іноді і в саму дію, хор виконує роль своєрідного іронічного коментатора подій, що відбуваються на сцені.

Мають щасливу виконавську і видавничу долю опери для дітей ще однієї ленінградської композиторки О. Петрової, відомої перш за все як автор музики для дітей: «Слон Хортон чекає пташеня», опера-підручник «Пупок», «Вінні-Пух і всі-всі-всі», (всі на лібрето О. Цехновіцер). Найбільшої популярності набула опера «Вінні-Пух і всі-всі-всі» (1984, Пермь), яка була поставлена в шести різних оперних театрах, досі з успіхом йде в одному з російських дитячих музичних театрів «Задзеркалля» [34, с. 7].



Ленінградський композитор Б. Кравченко став автором першої радянської лялькової опери для дітей «Ай да Балда!» (1972, Ленінградський ляльковий театр казки, 2-а ред. 1974, Горький) [94, с. 276].

На стику дитячої та дорослої опери виникає молодіжна опера (70 – 90 рр.). Дослідник Л. Раздобаріна зазначає, що «головною фігурою в ній стає підліток, з позиції якого відбувається осмислення дійсності» [112, с. 82]. До таких опер належать опери О. Флярковського «Відважний сурмач» (1985) і «Час танути снігам» (1987), поставлені театром Н. Сац [112, с. 74].

У цей же період активно розвивається жанр опери для дітей у країнах колишнього Радянського Союзу. Вагомий внесок у розвиток молдавської опери для дітей зробила композиторка З. Ткач (Zlata Tcaci). Опера «Коза з трьома козенятами» (Capra cu trei iezi, 1966, 2-а ред. 1971, в 3-й ред. «Вовк-обманщик» Lupul minciunos – 1984, Кишинів) займає особливе місце в історії опери Молдавії, оскільки вона є першою молдавською оперою для дітей, що побачила світ на професійній сцені [88]. Прем'єра опери відбулася в Молдавському державному театрі опери і балету в 1967 р. В основу лібрето опери покладена однойменна казка класика молдавської літератури І. Крянге. За спогадами оперної співачки Л. Ага, ця вистава часто виконувалася на гастролях, «викликаючи емоційний відгук дитячої аудиторії. Яскрава, колоритна молдавська казка подобалася дітям всіх радянських республік: пам'ятаю, як тепло і емоційно приймали наші вистави на гастролях в Києві» [2, с. 87].

У 1974 р. композиторка З. Ткач склала дитячу радіооперу «Голуби в косу лінійку» (сім ліричних новел для читця, солістів та камерного оркестру). В її основі – розповіді молдавських радянських письменників І. Друце, Г. Георгіу та вірші Г. Вієру, героями яких стали сучасні діти [88, с. 6]. Серед інших опер для дітей композиторки такі, як: «Цветик-семицветик» (1984, Кишинів), «Кухар та боярин» (Voierul și bucătarul, 1982, радіо-постановка, Кишинів), «Маленький принц» (1988), «Томчиш-Кибальчиш» (1985), «Ледарка» (Lenoasa, 1989), «День народження слоненяти» (Ziua de naștere a elefantului, 1997) [63].

Першою грузинською дитячою оперою, в якій знайшли застосування прийоми нової техніки музики ХХ ст., стала опера Н. Мамісашвілі (ბმდობ მამისაშვილი) «Зайчишка-хвалько» (тв. 1967, пост. 1971, Тбілісі) [48, с. 16]. В ній було досягнуто органічне їх злиття з національною фольклорною інтонаційною сферою, специфічними жанрами народної музики. Суттєво вплинули на характер драматургії твору нові засоби композиторської техніки. Велику роль стали грати різні темброві ефекти, наприклад, сонорні (передають таємничі шерехи лісу), або інструментально-імітаційні (імітують скрип м'ясорубки). У деяких епізодах (зайченяті нудно) використана серійна техніка. Взагалі, у наявності експериментування в області гармонії, в якій поряд з політональними зустрічаються і поліфункціональні співвідношення (тріо зайчат з 1 к.). До жанрового складу опери входить блюз (в 3 к.) і піонерський марш (в 4 к.) [48, с. 17].

У камерній дитячій опері грузинської композиторки М. Давіташвілі (მავითაშვილი) «Нацаркекія» (1972) вдало використані фольклорні джерела. Композиторка підняла фольклор на новий рівень. Її твір із вельми складною музичною драматургією, значно осучаснений. Рясно використовуються танцювальні форми «хорумі, картули, гандаган, інструментальний, народний мотив “Сачідас”, мелодії народних пісень» [48, с. 18] поєднані авторськими композиціями.

Вірменський композитор В. Аджемян (Վարդան Աճեմյան) написав дитячу оперу-казку «Смерть Кікоса» (Կիկոսի մահը, 1980, Єреван), яку за словами Э. Хачатрян та А. Адамян можна вважати «однією з найкращих дитячих вірменських опер» [160, с. 235]. Всі дитячі опери азербайджанських композиторів кінця 70-х і 80-і рр. призначалися для професійних виконавців: Н. Алівердібеков (Nazim Əliverdibəyov) опера-казка «Малюк» (Cırtan, 1978), З. Багіров (Zakir Cavad oğlu Bağırov) «Старий Хоттабич» (Qosa Xottabıç, 1978, Баку) [131, с. 303]. У цих операх «поряд з казковими героями, знайшли своє відображення образ піонера та інші символи радянської доби» [131, с. 303]. За

мотивами казок Ш. Перро створив опери Л. Вайнштейн (Leonid Vaynšteyn) «Попелюшка» (Zoluşka, 1987, Баку) і «Кіт у чоботях» (Çəkməli pişik, 1984, Баку) [10]. Також з'являються опери С. Ібрагімової (Sevda İbrahimova) «Пісенні казки моєї бабусі» (Nənəmin mahnı nağılları, 1982, пост. 1985, Самарканд) та О. Раджабова (Oqtay Məmmədağa oğlu Rəcəbov) «Красуня Фатіма» (Gözəl Fatimə, 1985).

Розвиток жанру дитячої опери продовжується у 80-ті рр. ХХ ст. Відомі твори таких німецьких авторів, як В. Хіллер (Wilfried Hiller) – «Транкілья Трампельтреу, завзята черепаха» (Tranquilla Trampeltreu, die beharrliche Schildkröte, 1981, Мюнхен), «Гоггolori» (Der Goggolori, 1985, Мюнхен); Г. В. Хенце (Hans Werner Henze) – «Хлопчик з мізинчик» (Pollicino, 1980, Монтепульчано) [95, с. 117]. Остання призначена для аматорського виконання – на прем'єрній виставі виконавцями цього твору були юні та дорослі любителі музики. Музична мова опери сповнена контрастів і дотепних образних алюзій з класичною італійською оперою, з пародійованими танго і вальсами, з тосканськими народними мелодіями (є і точні цитати). Вокальні форми різноманітні – розмовні діалоги, речитативи, аріозо, ансамблі та імпровізаційні сцени. Склад оркестру заснований на так званому інструментарії К. Орфа. Велика група ударних виконує функції своєрідного *ostinato*, блок-флейта є лейттембром сімох синів дроворуба, псалтеріум – сімох дочок людожера, крумгорн характеризує самого людожера, скрипка виконує роль казкаря, перш за все, в інтермедіях. Також, композитор включає до складу оркестру струнні смичкові, гітари, фісгармонію [95, с. 117].

У Великій Британії значну кількість опер для дітей створив П. Девіс (Peter Maxwell Davies) «Два скрипалі» (The Two Fiddlers, 1978, Оркни), «Попелюшка» (Sinderella, 1980), «Веселка» (The Rainbow, 1981), «Динозавр на волі» (Dinosaur at Large, 1989), «Хогбун» (The Hogboon, 2016, Лондон). Більшість із них призначені для виконання дітьми.

Набула популярності опера для дітей італійського композитора Л. Ферреро (Lorenzo Ferrero) «Донька чарівника» (La figlia del mago, 1981,

Монтепульчано) за лібрето М. Равазіні. Вона має підзаголовок *gioco drama melodioso* та формується з двох дій. Драматургія складається з послідовності музичних номерів, «які імітують найпоширеніші оперні умовності» [179, с. 118]. При написанні опери автор мав певні наміри – продемонструвати дітям функціонування італійської опери. Головними персонажами опери є Принцеса Сопрано, Король Бас, Князь Тенор та Король Баритон. Після прем'єри опера підкорила театральні сцени інших міст Італії (Флоренція, Мілан, Неаполь) та країн – Франції, Фінляндії, США та ін.

Серед творів цього періоду відомо про опери таджицького композитора Ф. Одінаєва (Фаттох Одина) «Коза – кучеряві ніжки» (Бузаки джингилапо, 1985) та Т. Шахіді (Толибхон Шахидї) «Каліф-лелека» (1989).

Появі більшої кількості музичних творів для дитячої аудиторії сприяли спеціалізовані музичні театри для дітей, що з'являються у кінці ХХ – початку ХХІ ст. у композиторів Німеччини. Першим серед таких закладів стала Дитяча опера *Kinderoper Köln*, яка була відкрита у 1996 р. у складі Кельнської опери. З моменту свого заснування в ній було поставлено понад 46 нових постановок. Діапазон вистав варіюється від казкових опер до опер в стилі бароко, творів класичного і романтичного жанру, сучасних творів і прем'єр. Залежно від гри та постановки, на виставах можуть бути присутніми дошкільнята, діти початкових класів, класи середньої школи і члени всієї сім'ї. Існують мобільні дитячі оперні постановки для дітей від трьох років, які проводяться в дитячих садах. *Kinderoper Köln* послугувала зразком для формування подібних закладів в інших містах країни – Гамбурзі, Дортмунді, Берліні.

Першу мобільну оперу для дітей було організовано в Австрії – *Kinderoper Parageno* (Відень, 1994). У гастролуючому музичному театрі *Junge Musiktheater Hamburg* (JMH) (Відень, 2005) виконуються опери для дітей.

Велику кількість дитячих опер пишуть азербайджанські композитори: О. Раджабов (*Oqtay Məmmədağa oğlu Rəcəbov*) «Добро і зло» (*Xeyir və Şər*, 1991), для дитячого виконання створені опери Р. Гасанової (*Rahil Həsənova*)

«Пісенна казка» (Mahnı nağılı, 1996) і Дж. Аббасова (Jalal Abbasov) «Весела весна» (Hoşbəxt bahar, 1997) та ін [131, с. 303].

З кінця ХХ ст. композитори експериментують у галузі музичної мови. Так, характерною рисою опери А. Дадашова (Azər Dadaşov) «Пригоди маленького Мука» (Balaca Muqun sərgüzəştləri, 1993, Баку) є синтез джазу з мугамом, а С. Фарадж (Sərdar Fərəsev) створює дитячу рок-оперу «Шенгюль, Шюнгюль, Менгюль» (Şəngül, Şüngül, Məngül, 2000, Баку), використовуючи «сучасні естрадні музичні ритми» [10]. Х. Садигзаде зазначає, що дії позитивних героїв «супроводжуються ритмами та інтонаціями народної музики, а жорстокі, негативні образи – репом, рок-н-ролом» [131, с. 304].

Значний внесок у розвиток жанру дитячої опери у Росії кінця ХХ – ХХІ ст. робить композитор Є. Подгайц. Він став автором багатьох творів для дітей різних жанрів. Численні його опери для дітей. Серед них відомі опери для виконання як дітьми, так і професіоналами. Одним із прикладів є «Володар мух» [152, с. 11]. В основі лібрето лежить однойменна філософська притча У. Голдінга – історія про те, як діти з добропорядних родин, потрапивши на безлюдний острів, перетворилися в безжальних і жорстоких дикунів. Це трагічна історія про пошуки, муки і боротьбу підлітків, які ще не знайшли чітких життєвих орієнтирів і перебувають при владі то світла, то темряви. В результаті дитячі ігри обертаються зовсім недитячою драмою, фінал якої є трагічним.

Жанр музичної вистави досить оригінальний – рок-класик-опера. Музичний матеріал твору поєднує в собі сучасні ритми і класичні форми. При цьому експресивні мелодії легко запам'ятовуються. У певному роді виходить цілком якісна стилістична алузія цілого пласта радянської музики. Чути відлуння військових симфоній Д. Шостаковича (в епізодах, пов'язаних з конфліктами, і в переломних драматичних моментах сюжету), вельми відчутні танцювальні ритми Д. Кабалевського, все це періодично перемежується ламаними джазовими ритмами. Тут є і мілітаристський марш, і полька, й інші

танцювальні жанри. Важливу драматургічну функцію несе оркестр, який поєднує в собі функції коментатора і дійової особи [152, с. 12].

Аналізуючи сучасний стан та перспективи розвитку оперного мистецтва для дітей, дослідники відмічають, насамперед, проблему «необхідності розширення оперної аудиторії, залучення нового глядача» [18, с. 32].

Цікавим зразком сучасності є опера німецького композитора турецького походження Т. Акіола (Taner Akyol) «Алі Баба та 40 розбійників» (Ali Baba und die 40 Räuber, 2012, Берлін). Характерною рисою опери є те, що вона є двомовною – арії та хори звучать то турецькою, то німецькою мовами. У такий спосіб твір сприяє зближенню західної та східної культур, адже частка тих, хто має турецьке коріння, серед жителів Німеччини висока.

Австрійські композитори також пишуть сучасні зразки жанру – П. Хертель (Paul Hertel) «Сорока і Парзивал» (Elster und Parzival, 2003). Серед останніх постановок – у грудні 2019 р. у Відні відбулася прем'єра опери для дітей австрійського композитора А. Фріса (Albin Fries) «Персінетта» (Persinette), створена на замовлення Віденської державної опери. Опера на сюжет відомої казки «Рапунцель» написана в неоромантичному стилі.

Розвиток жанру опери для дітей в азербайджанській музиці продовжують композитори: Р. Шафаг «Пригоди гриба-дошовика» (2003, Баку), О. Раджабов «Пані топ-топ» (2010, Баку) и «Горобчик» (2012) [10]. За словами З. Байрамової, в музичній мові азербайджанських дитячих опер «присутні національні лади, ритми, мугамні інтонації» [10]. Азербайджанські композитори привнесли в жанр дитячої опери «теми національних свят, епосну тематику і східні культурні традиції» [10].

Із сучасних музично-театральних творів для дітей вірменських композиторів відома опера С. Азнаурян «Пригоди Чікарелі» (2015, Єреван).

Перегляд репертуару Грузинського театру опери та балету ім. Паліашвілі, Тбіліського Державного Центрального Театр Юного Глядача імені Н. Думбадзе і Театру маріонеток Р. Габріадзе станом на 2020 р. виявив відсутність опер для

дітей серед вистав, що дозволяє зробити висновок про занепад зазначеного жанру в сучасній грузинській музиці.

Опери для дітей композиторів Канади характеризуються зверненням як до казкової, так і до сучасної тематики. Прикладами є опуси Дж. Ролфа (James Rolfe) «Повітряний змій Елайджі» (Elijah's Kite, 2006, Торонто) та Д. Ческі (David Chesky) «Мишача війна» (The Mice War, 2007, Нью-Йорк). Із прем'єр останнього часу відомі твори турецьких композиторів, які також продовжують традиції жанру дитячих опер, а саме використанням сюжетів народних казок у нових інтерпретаціях Е. Демірел (Evgim Demirel) «Мирний ліс» (Barış Ormanı, 2020, Стамбул) та М. Орхан (Murat Cem Orhan) «Вольф в опері чудес» (Wolfie Harikalar Operasında, 2020, Стамбул).

Іранський композитор Хосейн Дехлаві (دهلوی حسین) засвоїв західноєвропейські принципи композиційної техніки [94, с. 216]. Його твір «Мана і Мані» (مانی و مانا, 1978 р) став першим у жанрі дитячої опери в Ірані. Опера написана на прохання ЮНЕСКО для виступу в Міжнародний день захисту дітей як подарунок від Ірану. За допомогою цієї ініціативи ЮНЕСКО хотіла нагадати дорослим про важливість Міжнародного дня захисту дітей, а також познайомити дітей з культурою різних країн [190]. Внаслідок суспільно-політичних подій (ісламська революція 1979 р.) запланована прем'єра опери не відбулася. Її прем'єра відбулася у Тегерані (2012 р.) у спільному виконанні професійних і юних виконавців. Відтоді опера виконувалася неодноразово.

Опера Мохаммеда Алі Фаллаха (فلاح علی محمد) «Келілах і Демнех» (کلیله و دمنه, 2015 р.) була поставлена у Ширазі. Її літературним першоджерелом стали дидактичні байки про тварин, де двома головними персонажами були шакали Калілах і Демнех. Індійські за походженням (від 500 до н. е. до 100 р. до н. е.), байки були перекладені багатьма мовами, зазнавши значних змін як у формі, так і в змісті. У перській літературі Калілах і Демнех були відомі у різних версіях з VI ст. н. е. Композитор адаптував сюжет, зробивши його доступним і зрозумілим для дитячої аудиторії. Вказуючи на особливості цієї опери, автор розповів про всі «ролі цієї опери, включаючи драму, живу інструментальну

музику і спів виконуються дітьми у віці до 12 років без участі дорослих, що є унікальним у своєму роді» [193]. Опера складається із чотирьох сцен і, за твердженням автора, цей твір «являє собою повноцінну оперу з музикою, співом і драмою» [193].

Отже, жанр дитячої опери інтенсивно розвивається у другій половині ХХ ст. До нього звертаються композитори багатьох країн, але є певні закономірності його розвитку: превалююче звернення авторів до національних казок, фольклорних музично-інтонаційних комплексів, які розгортаються у різних видах драматургії.

### **2.3. Музично-драматургічні складові у дитячих операх українських композиторів кінця ХІХ – ХХІ століть**

Музична драматургія в дитячих операх українських композиторів означеного періоду не відрізняється від традицій інших країн світу. Перші українські дитячі опери з'явилися наприкінці ХІХ ст. Дослідниця А. Герман вважає, що «лінія розвитку дитячої опери на Україні йде послідовно від Лисенка – Сокальського – Стеценка – Леонтовича – аж до наших днів» [27, с. 2].

Появу української дитячої опери пов'язують з Миколою Лисенком. Він написав три дитячі опери. Всі опери розраховані на виконання дітьми різного віку. Перша з них – «Коза-дереза» (1888) – адресована дошкільнятам, друга – «Пан Коцький» – молодшим школярам, «Зима і Весна» (1892) – дітям старшого шкільного віку. Автором лібрето цих опер була українська письменниця Дніпрова Чайка (Л. Василевська). В основу сюжету опер покладено українські народні казки. Музика опер побудована на відомих народних піснях і танцях, які легко запам'ятовуються і добре сприймаються дітьми.

Дитячі опери М. Лисенка, як засновника цього жанру дитячої музики в Україні, найбільш досліджені музикознавцями. Ці твори детально проаналізовані у наукових роботах Н. Андрієвської [3], Л. Архімович [5], А. Герман [27], Л. Корній [60]. Крім того, їх загальні характеристики вміщені у



монографіях, підручниках та статтях Л. Архімович та М. Гордійчука [6], Т. Булат та О. Олійник [19], В. Дяченка [37], Л. Кияновської [50] та ін. У них розглядаються різні аспекти оперної творчості М. Лисенка: критерії музично-сценічних творів, феномен художнього образу, особливості драматургії, форми, музичного стилю, засоби музично-драматичної виразності, а також їх сценічна доля.

Комічна опера «Коза-дереза» (1888, домашня вистава; 1955 – Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка) за своєю будовою є найпростішою [3, с. 9]. Вона складається з однієї дії, якій передують Інтродукція-пролог. У музичній композиції, незважаючи на стислість, наявні всі атрибути опери: мініатюрні арії-пісеньки і хори, замість речитативів – діалоги на пісенних мотивах, інструментальний вступ. Музична драматургія опери нескладна. Вона базується на зіставленнях контрастних музичних характеристик дійових осіб твору.

Трохи пізніше, М. Лисенко написав оперу «Пан Коцький» (1891), як домашню виставу. Сюжет народно-сатиричної казки уможлиблював в алегоричній формі висміяти паразитичну верхівку суспільства, її лицемірство, ледарство, брехливість. Викривальну ідею опери не могли приховати ні форма казки, ні жанр дитячої опери. Як наслідок, публікація «Пана Коцького» була заборонена цензурою Головного управління в справах друку [19, с. 209]. У новій літературній редакції М. Рильського та інструментовці В. Нахабіна вона виконувалася у Харківському державному академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка (1955) та Київському театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка, 1956) [3, с. 74]. Ця опера теж будується на інсценізації народних пісень. Звичайно, як і інші казки, має виховну ідею. Проте вона набагато складніша за попередню оперу «Коза-дереза» і ближча до справжнього оперного твору. Структура опери «Пан Коцький» має чотири дії. У ній наявні арії, дуети, хори, інструментальні епізоди (антракти між діями, оркестрові кінцівки дій, пантоміми). Народна пісня використовується тут як головний і єдиний засіб музичної драматургії. Інколи композитор застосовує її у незміненому вигляді

(«Лугом іду, коня веду», «Ой я дівчина Полтавка» та ін.), а іноді на основі народнопісенних зворотів будує авторські арії й ансамблі.

Третя, фантастична опера М. Лисенка «Зима і Весна» (1892) відома також як домашня вистава. Вона найближче до типу оперної драматургії з наскрізним розвитком дії. В опері майже відсутня драматургічно напружена зовнішня дія, сюжетна інтрига. Протиставлення реальних і фантастичних образів формує в опері драматургію контрастів, що внутрішньої динамізує твір [19, с. 210]. Цитування народних мелодій в опері незначне. Натомість композитор користується узагальненими інтонаційними характеристиками.

Висловлюючи свою думку щодо драматургії дитячих опер М. Лисенка, Л. Архімович зазначає, що в усіх операх присутній «ясний сюжетний розвиток, намічено драматичний конфлікт і, разом з тим, знайдено рівновагу між сценами більш напруженими і “прохідними”, інтермедійними. Кожна сцена, кожен епізод мають власну конкретну виразність, у кожній темі твору автор уміє знайти і передати музично-драматичне зерно, що так чи інакше розвивається залежно від сюжетної ситуації» [5, с. 230].

На початку ХХ ст. умови для розвитку української опери все ще були відсутні. У «по-суті колонізованій Україні в оперних театрах Києва, Одеси та Харкова значне місце обіймали постановки західних і російських творів» [155, с. 440]. Незважаючи на складні обставини, започаткований М. Лисенком жанр дитячої опери став розвиватися у ХХ ст. Володимир Сокальський написав оперу-байку «Ріпка» (клавір видано 1899) на лібрето Є. Гай-Сагайдачної [12, с. 21]. Вона вперше поставлена харківським гуртком аматорів (1900). Протягом багатьох років опера йшла у шкільних спектаклях, а з 1910 р. з'явилася на професійній сцені – в Тифлісі, Харкові, Полтаві, Києві. Ставилася вона і в радянський період, зокрема в 1948-1950 роках, на сцені Харківського оперного театру [174, с. 25].

Музична драматургія твору нескладна. Опера має одну дію, що складається з 18 закінчених номерів: арій, ансамблів, хорів, речитативів. Наявний один лейтмотив – тема скарги Діда. Пряме фольклорне цитування

відсутнє (за винятком фінального хороводу), проте в музиці панує український колорит.

На початку ХХ ст. Леонід Лісовський написав оперу-казку на одну дію «Сни старого саду, або Іменини троянди» (1903, Полтава) на лібрето М. Вонсовського. За твердженням О. Козачук, опера написана композитором «виключно для жіночих голосів і розрахована на широке коло виконавців: вокальні та хорові партії писалися для початківців-аматорів без певного досвіду концертних виступів, з урахуванням можливостей вихованок Полтавського інституту шляхетних дівчат» [53, с. 204]. Тогочасна преса відмічала успіх прем'єри. Цьому сприяли «цікавий для дитячого сприйняття сюжет, поетичні персонажі (Біла, Рожева, Чайна рози, Мак, Незабудка, Шипшина, Фея, Жабенятко, Польові квіти та ін.), нескладні вокальні та хорові номери, граціозні танцювальні композиції, стисла форма самого твору» [53, с. 204].

Значна роль у пропагуванні дитячих опер серед широких верств населення належить «Харківському музичному гуртку», організованому у 1896 р. лікарем і громадським діячем П. Кравцовим. До складу об'єднання входили симфонічний оркестр, робітничий хор, ансамблі мандоліністів та балалаєчників та оперна трупа. В перше десятиліття ХХ ст. ними були поставлені опери «Музиканти», «Плутні Кота Васьки» М. Брянського, «Семеро козенят» Е. Гумпердінка, «Зима і Весна» М. Лисенка, «Ріпка» В. Сокальського, «Сни старого саду, або Іменини троянди» Л. Лісовського та ін. [174, с. 26].

Традиції М. Лисенка продовжив його учень, вірний соратник і послідовник – Кирило Стеценко. Ним написані дитячі опери «Лисичка, Котик і Півник» (1910, лібрето власне за Б. Грінченком) та «Івасик-Телесик» (1911, текст М. Кропивницького) [105, с. 175]. Спільними рисами опер М. Лисенка та К. Стеценка є інтерес авторів до «української народної пісні як первинного джерела розвитку жанру, відтворення реалій народного життя й побуту в ідеалізовано-романтичному ключі» [155, с. 441].

Опера-казка «Івасик-Телесик» не була завершена К. Стеценком. Твір закінчив і відредагував композитор А. Коломієць у 1962 р. Його прем'єра відбулася на сцені Державного дитячого музичного театру (1987 р.). Цій постановці присвячені поодинокі рецензії Л. Карпишиної [47], О. Кобець [52], Г. Конькової [57] та ін. Опера призначена для дітей-слухачів і розрахована на виконання складом професійних виконавців. Емоційні характеристики дійових осіб, розвинута система лейтмотивів і нагадування тем, їх асоціативні проведення, трансформації, інтонаційні арки оживляють й цементують розвиток дії, допомагають запам'ятовувати музичний матеріал [105, с. 174]. Як відмічає Л. Пархоменко, в основі музичної драматургії лежить «інтонаційне зіставлення урівноважених, діатонічних пісенно-танцювальних образів, що змальовують позитивних персонажів (Івась, Ганна, Охрім), і загострених, дисонантних звучань, нервових ритмів, що характеризують Відьму, упирів та відьмаків» [105, с. 176].

Другу дитячу оперу К. Стеценка «Лисичка, Котик і Півник» призначено для дитячого виконання. Вона містить сюжет народної казки. Композитор був також автором лібрето за записами фольклорного тексту поета Б. Грінченка, яке характеризується ясністю та сконцентрованістю викладу – «жодної несуттєвої деталі, зайвого епізоду чи якогось відступу від дії» [105, с. 182]. Дійство вміщується у дві картини. Яскрава та образна музика вдало передає усі перипетії сюжету, переживання та почуття героїв. Кожен персонаж має свою сферу виражальних засобів та музичних інтонацій. Характерними рисами цієї опери є спирання на народну пісню (I дія – пісня лисеня Пилипка «Був собі журавель», II дія – пісня Лисиці «Долом, долом долиною» та ін.) й танець, як джерело образних характеристик, зокрема звернення до дитячих пісень, ігрових поспівок, дражниць тощо. Мелодійність, проста й зрозуміла музична мова, використання лейтмотивів, звукозображальності підсилюють інтерес юних глядачів.

Важливу частину музичної драматургії складає включення дитячої гри до опери. Її передача в якості сюжетного елемента займає більшу частину

другої картини і є композиційним центром твору. Композитор використовує дві рухливі ігри: «Залізний ключ» (вовк) і «Савка» (хованки) з включенням третьої – «Дзвонять дзвони» [105, с. 187]. Після сольного-дуетного викладу першої дії, вони значно поживляють виставу і в той же час, не гальмують розвиток дії, що є важливим для дитячої опери, як жанру.

Незважаючи на типовість композиції, слід зазначити динамічну активність драматургічного процесу, яка досягається завдяки використанню засобів тонального розвитку. Багатоплановості К. Стеценко досягає, демонструючи музичний образ в «найчіткішому» вигляді. При повторенні «він динамізується, варіюється, інколи проводиться в інших тональностях і, втративши свою свіжість, непомітно поступається місцем новому образу, відходячи на другий план — тло дії» [105, с. 187].

Розпад старих театральних систем, різні постанови й декрети урядів України, спрямовані на реорганізацію театральної справи, вплинули й на розвиток музичного театру, регламентували художньо-творчі процеси в жанрі опери, але, водночас, і стимулювали їх у 1917 – 20-х рр. [155, с. 442]. Відомо, що Український державний театр поставив три вистави для дітей, дві з яких були дитячими операми М. Лисенка (1921 р.). Однак ці постановки, на жаль, були епізодичними і не мали системного характеру.

Дослідники відзначають, що період 1920 – 30-х рр. був найбільш плідним для української опери: композиторами було створено «близько 30 різних за тематикою, художніми і стилістичними ознаками творів, що відбили складний етап становлення й розвитку жанру в нових соціально-історичних умовах» [155, с. 443]. Але у цей період з'являється зовсім мало творів для дітей. Так, за словами Й. Волинського, «ця ділянка музикальної творчості приваблювала увагу наших композиторів тільки випадково» [23, с. 19]. Але згодом композитори приділяють більше уваги жанру опери для дітей. Розвивати жанр дитячої опери продовжив Григорій Фінаровський – ним було створено дитячу оперу «В майстерні художника» (1929 р.) [155, с. 526].

Радянська дійсність висунула перед композиторами нові вимоги до музичних творів. Опуси усіх жанрів, що не відповідали заданим критеріям стосовно змісту та ідейного наповнення, піддавалися жорсткій критиці. Не стала винятком і дитяча музика, зокрема, музично-театральна.

Прикладом може слугувати «оперка-гра» Костянтина Богуславського «Андрійко-Козак» (1930), призначена для дитячого виконання. В рецензії, опублікованій у журналі «Музика мас», Н. Гольденберг ставить питання: «чи потрібні нашим дітям на сьогодні такі гри з боку змісту?» [30, с. 38], «чи полягають зараз інтереси наших дітей у всіх моментах гри; в “казочках бабусі про козу та козенят”, а ідеали їх – в удаванні з себе “козака”»? [30, с. 39]. Висловлюючись щодо музики, автор рецензії виражає думку, що національний колорит у ній «виявлений не без негативних рис “малоросійської музики” (Завадський, Березовський), про що свідчать характерні гармонічні звороти, ритми, навіть і темпи всього твору» [30, с. 39]. Критикує він і недостатню спрямованість твору на колективну участь дітей у всіх моментах гри, аргументуючи це тим, що «дитячі виступи, як співців солістів – явище цілком негативне з боку як педагогічного, так і художнього» [30, с. 39]. Підводячи підсумки, автор резюмує «цілковиту непотрібність, зайвість такого матеріалу в сучасній роботі музичного виховання» [30, с. 39].

Трохи пізніше композитор Дмитро Клебанов написав оперу «Лелеченя» (1936), яку у тому ж році переробив у балет (1937 Москва, філія Великого театру). Цей твір повністю вкладається у еталони змісту та ідейного спрямування радянської музики. У ньому наявні риси радянської агітації – у фіналі оперу-балет звучить хор піонерів, що славить радянську батьківщину. В. Довженко на сторінках журналу «Радянська музики» висловлюється з приводу сюжету твору так: «юний глядач бачить різницю двох світів, двох протилежних систем, різницю в становищі нашої дитини і дитини капіталістичного світу» [35, с. 33].

Все ж, композитор втілює радянські ідеї у захоплюючій казковій формі. В основі твору лежить казка, але казка сучасна, «казкові елементи в ній

переплітаються з дійсністю, сучасною і близькою нашій радянській дитині» [35, с. 33]. Із недоліків драматургії автор наводить відсутність важливого компоненту – інтриги, яка є невід’ємним компонентом оперної вистави [35, с. 34]. Як наслідок, відсутня і розв’язка. Все це надає творові деякої статичності. Також, автор відзначає недоліки лейтмотивної системи, а саме – незмінність лейтмотиву лелечення протягом всього твору. Хоча образ його поступово трансформується – по ходу дії лелечення виростає у великого птаха, який мужньо переборює стихію [35, с. 35]. Музика опери-балету складається з номерів, що нагадують прості та легко запам’ятовувані дитячі пісні. В партитуру твору введено вокальні номери – аріозо, пісні, хори, які жваво сприймаються дитячою аудиторією.

У цей же період з’явилася опера для дітей на шість картин Григорія Компанійця «Вовк і семеро козенят» на лібр. М. Пригари (1939; 2-а ред. 1950, прем’єра по радіо, Київ). Твір набув популярності не тільки в Україні. Дитячий письменник Е. Куус здійснив переклад опери естонською мовою (*Hunt ja seitse kitsetalle*, 1950, Тарту, театр «Ванемуйне»), її включив до свого репертуару естонський театр ляльок [170, с. 39]. У 1960 р. ця опера мала успіх на II Всесвітньому фестивалі ляльок і маріонеток у Бухаресті (Румунія) [29, с. 13]. В опері автор широко користується найрізноманітнішими формами викладу тексту – речитативом, піснею, розмовною мовою. Тематизм вокальних партій твору близький до української народної пісні. Композитор використовує як цитати (основою характеристики козенят є народна пісня «Два півники») так і створює авторські мелодії, подібні до народних (голосіння матері козенят) [23, с. 21].

Розповсюдження українського радіомовлення (1930-ті рр.) викликало появу нового різновиду опери – радіоопери. Одним з перших зразків такого жанру для дитячої аудиторії стала радіоопера Г. Компанійця «Рукавичка» на лібрето М. Пригари (1940, Київ) також створена на сюжет народної казки. Нескладний зміст опери обумовив собою характер її драматургії, яка відзначається майже повною відсутністю дії. Наявність читця, що розповідає

про появу дійових осіб, обумовлена специфікою жанру радіоопери. Й. Волинський виявляє зв'язок тематизму вокальних партій із дитячими піснями – «та сама мелодична лаконічність з елементами танцювальності, та сама концентрація емоції в невеликому мелодичному ядрі з наступними незначними інтонаційними відхиленнями в розвитку» [23, с. 21]. Також для дітей композитором були створені опери «Снігова хатка» (1939, Київ) та «Кривенька качечка» (1946, Київ).

У цей період композитори звертаються до написання дитячих опер: Ілля Віленський «Горбоконики» (1936, Київський театр юного глядача) [89, с. 781], Євген Юцевич «Журавель та чапля» на лібрето С. Тобілевич (1940), опера-балет Леоніда Усачова «Муха-цокотуха» за К. Чуковським (1945).

Напружена атмосфера перед Другою світовою війною спричинила нові суспільні акценти. Першим твором в українській оперній музиці, присвяченим боротьбі проти фашизму, стала антифашистська дитяча опера Оскара Сандлера «Ельза Штраус» («Ельдорадо») на лібрето М. Пінчевського (1938, Оперна студія Київської консерваторії) [155, с. 446]. Найважливіші драматургічні події в опері композитор підкреслює, застосувавши розвинену систему лейтмотивів. Особливого розвитку набув лейтмотив свободи, що переможно і урочисто звучить в останній сцені. Ліричний лейтмотив Ельзи заснований на інтонаціях колискової пісні. Для найглибшого розкриття теми О. Сандлер використав широке коло засобів музичної виразності. Ліричні мелодії пов'язані з образом Ельзи. Підкреслено маршові ритми та одноманітні, наполегливо повторювані мелодичні звороти характеризують негативних персонажів, фольклорні циганські наспіви звучать в сценах у циганському таборі [82, с. 17].

Після війни на сценах Харківського державного академічного театру, опери та балету ім. М. В. Лисенка та Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка ставилися дитячі опери М. Лисенка, К. Стеценка, Г. Компанійця як силами аматорів, так і професіональним складом виконавців.



Серед українських творів 50-х рр. найбільшої популярності набула опера Ігоря Польшського «Терем-теремок» на власне лібрето композитора за мотивами С. Маршака (1950, Харківський театр опери і балету; 1986, Одеський театр опери та балету). Опера йшла у багатьох театрах колишнього Радянського Союзу – Мінську, Кишиневі, Самарканді та ін. містах. Дослідник П. Калашник зазначає, що опера «відразу припала до вподоби слухачам дохідливістю й виразністю мови, народністю жанрово-інтонаційних та образних характеристик персонажів» [43, с. 32].

Опера не містить словесно-розмовних вставок, має наскрізний музичний розвиток, утверджує провідне характеристичне значення музично-стилістичних утворень, що поступово набувають значення оперних образів [41, с. 10]. Композитор майстерно використовує засоби музичної драматургії – кожен герой наділений виразними лейттемами, лейтгармоніями, лейтмотивами. Дослідниця Н. Ізуграфова приходить до висновків, що «головною змістовою антиномією, що пояснює вибір та розміщення музичного матеріалу, виступає розумність – дурість, що набуває етичного забарвлення, як зіставлення добра – зла, з усією умовністю злих сил та їх відразу зрозумілою приреченістю на поразку, адже вони нерозумні. Допоміжною антиномією стає дія – переживання, співчуття; відтак ця опера була розрахована на навіювання певних етико-естетичних почуттів» [41, с. 10]. Викликає цікавість той факт, що в цей період на той самий сюжет написав оперу Ігор Драго (1950) [153, с. 649].

У зазначений період активізувалась оперна творчість для дітей, позначена розумінням дитячої психології, із урахуванням їхніх запитів. Більш успішними були опери авторів, які багато працювали саме для дитячої аудиторії. Однією з найкращих опер для дітей 2-ї пол. ХХ ст. стала «Казка про загублений час» Юдіф Рожавської (1951 – Київський театр опери та балету; 1972 – Московський Дитячий музичний театр; 1975 – Харківський академічний театр опери і балету; 1977 – Одеський академічний театр опери і балету). Було випущено альбом

грамплатівок із записом опери (під назвою «Тік-так») у виконанні московських артистів [149, с. 10].

Повоєнний час характеризується зверненням композиторів до сучасної тематики. На відміну від опер попередників, основою сюжету яких була народна казка, Ю. Рожавська обирає сучасну однойменну казку Є. Шварца (лібрето автора і Л. Компанієць). Героями твору стали персонажі з реального життя – школярі, вчителі, лікарі. Але композиторка повністю не відмовляється від казковості, а знаходить вдале співвідношення та зв'язки з цілком реальним життям. Фантастика і казковість стають зручною формою розмови з дітьми про серйозні речі, про етичні норми [4, с. 8].

Розвиток драматургії тут відбувається за принципом контрастно-динамічного чергування епізодів, що наближає її до музичної драми. Драматургія твору характеризується точно вивіреними місцевими і загальними кульмінаціями. У кожній з чотирьох картин опери енергія драматичної напруги, поступово накопичуючись, акумулюється в кінці [98, с. 41]. Архітектоніка опери формується на основі групування низки завершених епізодів навколо провідного образу Петрика. Головною особливістю твору є бачення подій очима центрального героя (Петрика). Звідси впливає і характер інтонаційного складу музичної мови, і наявність наскрізного пісенного образу, вкладеного в уста Петрика [4, с. 7].

Періодом розквіту оперного жанру в Україні (60-ті рр.) стало написання близько 30-ти «великих» та понад 10-ти камерних і моноопер [155, с. 447]. Активно працюють композитори і в жанрі дитячої опери. На дитяче виконання були розраховані опуси Марії Завалішиної «Коли друзі є» (1966) [98, с. 88], Аркадія Філіпенка «У зеленому саду» на лібрето Г. Демченка (1968, Дитяча студія, Київ) [81, с. 37]. Опера Бориса Алексеєнка «Марійка-розгубійка» була написана на лібрето композитора за казкою Л. Воронкової (1971, Київ).

Історія появи опери М. Завалішиної «Коли друзі є» починається з музики до п'єси Н. Забіли «Коли зійде місяць». Вистава йшла у Київському театрі юного глядача (1964). Вона мала успіх і згодом композиторка переробила її в

оперу [98, с. 88], яку виконували у школі м. Коломия, с. Тарасовка (Київська обл.). Монтаж цієї опери показували у філармоніях Києва, Одеси, Ялти, Дніпропетровська. На Українському радіо вона виконувалася силами професійних артистів оперного театру та була записана у фонд Національного радіо як радіовистава [98, с. 89]. Важлива роль у драматургії опери належить оркестру. Композиторка застосовує прийом лейттембровості – високе звучання дерев'яних духових інструментів та ксилофону створює образи Сороки і Білочки, фагот – Індіка, кларнет і труба – Півника.

В опері А. Філіпенка «В зеленому саду» знайшли продовження традиції М. Лисенка щодо музики для дитячого виконання. Метою твору було ознайомлення дітей з різними явищами природи (дощем і посухою, легким вітром-вітерцем і вітром-суховієм – лиходієм) на зрозумілих їм прикладах. У характерах дійових осіб композитор використав виразні контрасти. На тлі «політного» супроводу звучить хор про добрий Вітер-вітерець, Соло Суховія наповнене таємничістю та жахом, а кришталевий хор краплинок формує настрої спокою та впевненості. Особливо урочисто лунає гімн сонцю [81, с. 37].

Роботу українських композиторів над музично-театральними творами для дітей та юнацтва стимулювало відкриття першого в Україні і другого в світі Державного дитячого музичного театру (1985, з 1998 – Київський державний музичний театр для дітей та юнацтва, з 2005 – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, з 2019 – Київська опера). Прем'єрою театру стала опера Миколи Лисенка «Зима і Весна». Нині діяльність театру наповнена неповторними за жанровим розмаїттям репертуаром, що спрямований на залучення до музично-театрального мистецтва найширшої аудиторії. За роки свого існування колектив театру здійснив понад 100 постановок. Серед них відомі твори композиторів-класиків, сучасних українських та зарубіжних авторів – опери, балети, мюзикли, музичні казки, симфонічні, вокально-симфонічні концерти, освітні програми для

глядачів найрізноманітнішого віку. Ці твори стали значним внеском у скарбницю національного музично-театрального мистецтва.

На сцені театру були здійснені постановки опер для дітей українських композиторів: К. Стеценка – «Івасик Телесик» (1987), опери-балету Олександра Білаша «Пригоди Буратіно» (лібрето композитора за казкою О. Толстого, 1989).

Опера-казка Олександра Костіна «Золоторогий олень» (1986) написана у руслі «нової фольклорної хвилі» 80-х рр. В основу поетичного першоджерела (лібрето В. Лисюка за однойменною поемою Д. Павличка) покладена старовинна гуцульська легенда. Фольклорна першооснова літературного джерела зумовила жанрову своєрідність опери, особливості її драматургії і музичної мови. Від фольклорних традицій походить гранична узагальненість характерів дійових осіб, котрі набувають значення символів. Лаконічні сцени, що швидко змінюють одна одну, насичені глибоким психологічним підтекстом. Вони так чи інакше підпорядковані втіленню провідної ідеї — за справедливість, за гармонію і досконалість навколишнього світу треба боротися [58, с. 10].

Дитяча опера відомого композитора Віктора Степурка «Музична крамничка» була написана на замовлення керівниці хору Дитячої музичної школи № 35, міста Києва. Для лібрето опери і віршів В. Довжика були використані мотиви однойменної казки Л. Легут (1987). Цю оперу проаналізовано у роботах О. Афоніної [8; 9]. Опера розрахована на виконання дітьми молодшого та середнього шкільного віку. У 1991 р. вона була поставлена на сцені Київської дитячої музичної школи № 35 Дитячим оперним театром-студією, а також записана на радіо у виконанні учнів. У 2006 р. фрагменти опери були виконані учнями Київської ДШМ № 8 (продюсер – О. Афоніна) [9, с. 6]. Основою музичної драматургії опери є завершені пісенно-танцювальні та пісенно-ліричні номери, які пов'язані інструментальними епізодами.

Серед інших опер для дітей зазначеного періоду відомі такі, як опера-казка Богдана-Юрія Янівського «Царівна жаба» на лібрето Р. Кудлика

(Львівський Театр опери та балету імені Івана Франка) [155, с. 451] та Михайла Чембержі «Казка про живу воду» (1988) [154, с. 527], опера для 6-ти дитячих голосів, дитячого хору та дитячого ансамблю Людмили Самодаєвої «Король та посмішка» на лібрето І. Потоцького (1989) [155, с. 451].

На початку 90-х рр. ХХ ст. прем'єри музично-театральних творів для дітей відбуваються у різних містах України. Так, у Дніпропетровському театрі опери та балету була поставлена опера-діяство Володимира Птушкіна «Дива дивні» на лібрето М. Ентіна за казками О. Пушкіна (1988, постановка 1992) [66, с. 175]. За словами композитора, у цьому творі, гра виступає у якості «домінуючого композиційно-драматургічного принципу» [66, с. 176].

У Миколаївському музично-драматичному театрі ставилася комічна рок-опера Тетяни Ярової «Іменини з пригодами» за казкою «Муха-цокотуха» К. Чуковського (1993). За твердженням О. Петренко, характерною ознакою цього твору є те, що «полістилістика, як принцип організації музичного тексту, визначає драматургію твору і всього спектаклю» [106, с. 138].

В Одеському академічному театрі опери та балету відбулася прем'єра опери-балету Віталія Філіпенка «Барвінок» за лібрето Б. Чалого та Е. Яворського (1995). Жанр твору зумовлено значною роллю хорових та хореографічних епізодів. Основу драматургії становить контраст позитивного та негативного начал, що характеризується й контрастом інтонаційних сфер. Позитивний шар образів спирається на народнопісенні інтонації, переважно, дитячого фольклору, негативний – на пласт танцювальності. Дослідниця Н. Ізуграфова зазначає, що казковий сюжет у творі наближено до предметних реалій дитячої дійсності, утворено паралелі з конкретною соціальною ситуацією. У віршованій формі словесного тексту відображаються ситуації, що наближені до драматичних, перш за все, ув'язнення головного героя та боротьба за його звільнення, протистояння руйнівним силам, що прагнуть послабити розум та волю героя [41, с. 12]. Вона приходить до висновків, що в цьому творі «в умовній казковій формі втілюється колізія справжнього дорослого життя, що примушує композитора суттєво розширювати діапазон

залучених музично-виразових засобів, збільшувати загальний масштаб опери та створювати справжній розвинений оркестрово-симфонічний супровід» [41, с. 12].

У Харківському театрі опери та балету було поставлено дитячу оперу Миколи Стецюна «Коли ще звірі говорили» (1996) [109, с. 8]. Вона є першою українською дитячою оперою за мотивами казок І. Франка (лібрето С. Чепалова). В Дніпропетровському театрі опери та балету вона йшла під назвою «Три мішки хитрощів». В партитурі опери наявна не лише дотепна стилізація музичного фольклору та вражаюча мелодійність, а й запрошення поглянути на наївно-повчальні перипетії народної казки з погляду дітей кінця ХХ – початку ХХІ ст. У драматургії дії важливу роль відіграє публіка – діти активно запрошуються до діалогу [109, с. 8].

У Національній філармонії України було поставлено дитячу оперу-балет Олександра Костіна «Незвичайна чайна або Жовтий лелека» на лібрето І. Мамчура та О. Вратарьова за мотивами китайської народної казки (1997)<sup>1</sup> [129, с. 18]. У лібрето автори зазначають, що змальовані події відбуваються в Китаї, а може, в іншій країні. Такий літературний хід дав можливість композитору не прагнути до стилізації своєї музики, наближаючи її до певного регіону. О. Костін досить вільно використовує в опері-балеті як орієнтальні інтонації, так і сучасну музичну мову. Цікаво, що шість дійових осіб мають ім'я, що відповідає певній ноті: Хазяїн чайної дядечко Фа, його Дружина – тіточка Сі, їх Донечка – Ля, закоханий в неї Студент – Мі, Учитель – Ре та Багатій – До. Композитор створив відповідні музичні характеристики кожного героя, які починаються з ноти його імені [175, с. 18].

У Київському дитячому музичному театрі було поставлено оперу Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми» (1997). Серед інших творів зазначеного періоду відома опера Ірини Кириліної «Вовк-чарівник» на лібрето Г. Аронова

---

<sup>1</sup> У 2017 р. опера була поставлена у Мистецько-концертному центрі ім. І. Козловського при Київському національному академічному театрі оперети України (у рамках проєкту для дітей «Опера-light» Юлії Журавкової).

(1993) [154, с. 528] та Володимира Золотухіна «Маленька чаклунка» на лібрето Д. Шевцова (1996) [155, с. 451].

Значну кількість дитячих опер, пройнятих українською пісенністю, було створено протягом 1930 – 80-х композиторами української діаспори. Список творів наведено у праці Г. Карась [46]. Всі вони призначені для дитячого виконання. Поміж них у США написали дитячі опери композитори: І. Білогруд «Червона шапочка», О. Залеський «Цвіркунчик», Я. Ласовський «В царстві Оха», З. Лисько «Золоте весілля», В. Овчаренко «Лис Микита» (1969), поставлена у Музичному інституті у Філадельфії, М. Фоменко «Котик Кікі», «Листоноша», «Івасик Телесик», Є. Садовський «Ведмежа порада» (1968). У Канаді композитор Є. Звоздецький написав оперу «Зачарована ялинка» на тексти канадського поета О. Григора-Гулуцана, в Австрії — А. Гнатишин «Бабусині пригоди» (на власне лібрето за казкою О. Олеся), у Чехословаччині — Б. Левитський «Івасик-Телесик» і «Солом'яний бичок» (за казками О. Олеся), у Великій Британії – С. Туркевич «Цар Ох, або Серце Оксани» (1960, пост. 2020 Львів), «Куць» та «Яринний городчик» (1969 – 71), які користувались великою популярністю. Три останні, що повторювались і в інших великих містах Канади, транслювались у програмах телебачення. Усі ці твори відіграли важливу роль у збереженні рідної мови, виховання української ментальності, патріотизму, любові до України та її культури, традицій в умовах проживання дітей українських емігрантів у середовищі українських громад зарубіжжя [46, с. 632].

Закарпатський композитор Віктор Теличко написав лялькову оперу «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» (Закарпатський обласний академічний театр ляльок, 2001), Михайло Чембержі – оперу-вертеп «Різдвяна колискова» на лібрето Б. Бойко (2001, пост. 2004 – Київський міський театр ляльок) [155, с. 451], Віктор Власов «Снігова королева» на лібрето Р. Розенберг (2000), Б.-Ю. Янівський опера-казка «Хоробрий півник» за мотивами п'єси Н. Забіли «Коли зійде місяць» (2003, Національна опера України) [155, с. 451].

На початку ХХІ ст. композитори продовжують писати музично-театральні твори для дитячого виконання. Такими є твори Євгена Карпенка «Пілігрим» (2004) та опера-казка «Срібна Дівчинка» (2006). В останній використаний сюжет сучасної казки (лібрето С. Дяченка за казкою Т. Хвостенко) для дитячого музичного театру «Дзвіночок» при Сумському палаці дітей та юнацтва [67, с. 286]. Структура твору має дві дії, які складаються з окремих музичних номерів. Музична драматургія включає в себе сольні, ансамблеві та хорові епізоди, жанровою основою яких є, здебільшого, пісня. Наявні розмовні епізоди виконують функцію, «подібну до функції речитативу в традиційній оперній моделі» [67, с. 287]. Ідея вистави «Пілігрим» була взята з Біблії, але автори відмовилися від безпосереднього використання християнської символіки і термінів, замінивши їх умовними художніми знаками. У такий спосіб опера є зрозумілою дітям будь-якої релігійної конфесії.

Для дитячого виконання призначені твори Богдани Фільц «Лісова школа» за казкою Т. Савчинської-Латик (2010), М. Степаненко «Лісова пісня» (2010) та ін.

Серед оперних прем'єр ХХІ ст., що відбулися в Україні – лялькова поп-опера Івана Пустового «Пан Коцький» за мотивами народної казки (2009, Полтава; 2012, Чернігів), яка увійшла до каталогу українських опер. Цю лялькову оперу засновано на музичних стилях популярної музики. У виставі багато арій, жартівливих пісеньок, музичних картинок. Іронічна, гротескова опера користується успіхом у глядачів.

Прем'єра дитячої лялькової опери В. Теличка «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» відбулася у 2001 р. у Закарпатському обласному академічному театрі ляльок. Ця постановка була презентована в усіх областях України та за кордоном. Вже не перший рік вона користується чималим успіхом у юних глядачів. Нині опера готується до постановки у Закарпатській обласній філармонії.

Відомо, що ляльковий театр має давню історію. Театральна гра за участю ляльок найширше розвинулася в Греції та Римі і була тісно пов'язана з



релігійними обрядами на честь бога Діонісія, комедіями Аристофана. В Європі ляльками користувалися під час світських і духовних вистав. Пізніше ці дві галузі лялькового театру поєдналися і поширилися під загальною назвою «вертеп». У своїй монографії Й. Федас розкриває історію вивчення українського вертепу як явища народної культури та одного з видів фольклорного театру. За словами вченого, термін «вертеп» походить від старослов'янського слова «вертеп», що означає – печера. Згодом «вертепом» почали називати скриньку українського лялькового народного театру, що ззовні нагадувала дво- чи триповерхову споруду [157, с. 154].

Традиційний вертепний спектакль складався з двох дій: в основі першої була різдвяна містерія на тему народження Христа й переслідування його Іродом, друга дія містила у собі народно-побутовий зміст. Обидві дії супроводжувалися музикою. В першій дії звучали здебільшого канти, у котрих розповідалося про хід подій, а в другій переважали жартівливі пісні й танці.

Зважаючи на те, що ляльковий вертеп вважається початком багатьох форм українського професійного театрального мистецтва, звернення композитора до жанру лялькової опери, який не є поширеним в Україні, можна вважати продовженням українських народних традицій.

Текст лібрето опери написав відомий закарпатський поет, публіцист і перекладач Василь Густі (1951 р.). Він став автором віршованої п'єси для дітей «Як Рак Неборак Козу розуму навчив» (2000 р.) за мотивами відомої української народної казки [32]. Фольклорний сюжет української народної казки «Коза-дереза» є дуже популярним в Україні. Широко відомі мультиплікаційні фільми, які вийшли на телеекрани у 1985 та 1995 рр. Перше використання казкового сюжету композиторами відбулося у 1888 р. Як відомо, опера для дітей Миколи Лисенка «Коза-дереза» стала першим зразком зазначеного жанру в українській музиці. Своєрідним продовжувачем традицій М. Лисенка став В. Теличко, у якого лялькова опера на аналогічний сюжет з'явилася у ХХІ ст.

Опера поділяється на дві дії, що мають номерну структуру. Тут у складі є увертюра, арії, аріозо, ансамблі, інструментальні антракти, танці (рок-Гопак), фінал. У першій дії одинадцять номерів, у другій – вісім [148]. Загальна тривалість опери – одна година.

Склад дійових осіб, у порівнянні з дитячою оперою М. Лисенка, оновився – Рак-Неборак, Коза-дереза, Дідо, Баба, Заєць, Вовк, Ведмідь, старший син, молодший син та Лисиця [147, с. 2].

Опера, як і казка, має яскраво виражену виховну спрямованість. Мораль досить проста – нечесність, брехливість, удавання мають бути засуджені. Справедливість завжди торжествує, а добро перемагає зло.

Подібно до опери М. Лисенка, вона також будується на інсценізації народних пісень. Музичні теми опери – яскраві, театральні виразні, аранжування відрізняється тембровим та фактурним багатством, музичний розвиток – винахідливістю і творчою фантазією.

Отже, сучасна лялькова опера В. Теличка «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» по-новому втілює традиції М. Лисенка у форматі звернення до народного лялькового театру.

Продовжує свій розвиток жанр дитячої опери у творах композиторів української діаспори ХХІ ст.. Церковна опера американського композитора українського походження Пола (Павла) Стеценка «Три старці» (2016) призначена для дитячого виконання (лібрето Т. Мартін за мотивами однойменного оповідання-легенди Л. Толстого). Жанр опери обумовлює специфіку її драматургії. Так, «репрезентуючи героїв опери, композитор більшою мірою тяжіє до діалогічних сцен, у яких триває розвиток сюжету, ніж до сольних висловлювань, у яких, за оперною традицією, розкриваються психологічні портрети героїв» [67, с. 289]. Твір має один сольний номер – пісню-розповідь Моряка. Дослідниця О. Кузьміна, зважаючи на виконавський склад та невелике оповідання як підґрунтя лібрето, відносить твір до зразків камерної опери [67, с. 292].

Серед прем'єр Київського муніципального театру опери та балету для дітей і юнацтва останніх років наявні постановки опер українських композиторів Романа Смоляра «Червона Шапочка» (2016) та Юрія Шевченка «Король Дроздобород» (2018).

На сцені Львівської Національної Опери імені Соломії Крушельницької відбулася прем'єра опери Івана Небесного «Лис Микита» (2020). Ця опера була написана спеціально на замовлення театру, маючи за мету розширити сучасний український оперний репертуар для дітей. Робота над виставою тривала три роки. Лібретистом та режисером-постановником вистави став Василь Вовкун. Лібрето було створено ним на основі однойменної казки-поєми І. Франка. Не зважаючи на казковий сюжет, оперу призначено для сімейного перегляду [104]. Це не перше звернення українських композиторів до відомої казки, так, у 30-х рр. Л. Ревуцький написав музику до дитячого радіофільму «Микита Лис» на той самий сюжет.

За словами В. Вовкуна, «як і в класичному творі ця постановка у казковій формі зображує та висміює різні аспекти суспільного життя. У метафоричній формі ілюструються основні людські гріхи – гнів, жадібність, пиша, лінь. Вистава являє собою своєрідний синтез різних форм комічного, що проявляються під час пригод головного героя. Прекрасні респектабельні зовні герої протягом вистави викривають свою внутрішню «потворність». [22, с. 108].

Вистава складається з двох дій. Традиційна увертюра відсутня, опера починається співом птахів, під який танцюють лісові мешканці. Основою композиційної постановки «Лиса Микити» є судовий процес, виокремлений в головну площину дії та боротьби. Лис Микита перемагає в цьому судовому процесі завдяки хитрості та неабияким здібностям.

Музична основа твору є різножанровою, вона спирається на танцювальні, пісенні жанри та популярну музику. Так, у сцені суду, атмосферу передають урочисті, маршові інтонації. Сцени Лисових хитрощів та їх наслідків (зокрема, для Ведмеда та Кота Мурлики) характеризує жвава полька. Лише два номери –

арія Лиса Микити на суді та його дует з Лисицею – своїми наспівними інтонаціями та витонченим ліризмом виокремлюються із загальної стилістики та нагадують поп-хіти, але саме вони передають фальшиву сентиментальність, завдяки якій Лис вичавлює сльози у присутніх на суді. Але слід відзначити, що вокальні партії, переважно, викладені у речитативній манері. Окремі номери мають часті повтори, прості мелодії, які легко запам'ятовуються.

Музичний матеріал характеризується органічним поєднанням академічного стилю з автентичними переспівами та неофольклоризмом. Для підкреслення українського національного колориту композитор використав у вокальних партіях героїв елементи західноукраїнських народних пісень («Весна прийшла»). Наявна велика кількість речитативних епізодів, що зближує виставу з моцартівськими традиціями. Поряд з традиційними аріями, дуетами та ансамблями вистава містить у своєму складі хореографічні номери і акробатику на повітряних полотнах. У музичній драматургії опери велике значення має хор, який виконує активну роль та втілює народну думку. Такиим сценами є Рада звірів, сцена суду над Микитою та фінали кожної з дій вистави.

Центральний персонаж – хитрий та брехливий Лис Микита (тенор) має провідну музичну лейттему, яка звучить в центральних моментах дії, «підсумовує» його думки і вчинки. Інші дійові особи також мають власний характер та музичні характеристики: прямодушний, але не дуже розумний Вовк (баритон), родич Лиса хитрий Борсук (баритон), довірливий Ведмідь (бас), смішно Мекаючий Цап (тенор), спритна мавпа Фрузі (сопрано) та ін.

Склад симфонічного оркестру традиційний, з частим використанням ударних інструментів, здебільшого, литавр. Велику роль у музичній драматургії твору має застосування звучання національних музичних інструментів, таких як цимбали, колісна ліра, трембіта, дрімба та бандура. Так, гуцульська трембіта (скликає звірів на суд) виконує лейттему суду, а за допомогою тембру цимбалів характеризується мавпа Фрузі. Бандура, на якій грає Лисеня, використовується у речитативах Лиса замість звичного клавесину.

## Висновки до Розділу 2

Обґрунтовано, що жанр дитячої опери в різних країнах розвивався нерівномірно. Вивчення закономірностей розвитку дитячої опери від ХІХ до ХХІ ст. узгоджено з особливостями музичної драматургії творів. Перші дитячі опери виникли наприкінці ХІХ ст. як різновид музичної вистави для виконання дитячим складом виконавців. Першими авторами музичних вистав для дітей були викладачі, які кожного дня працювали з дітьми. Вистава мала виховну роль. Її засобами педагог впливав на розвиток особистості.

В історіографії дитячої опери виокремлюються різні етапи (С. Голубенко, Сью Інъчень, Х. Садигзаде, Є. Сорокіна, Д. Стефанович, Л. Раздобаріна, Е. Хачатрян, А. Адамян, V. Gregor). Перший етап розвитку дитячої опери (1893–1960 за О. Кузьміною) характеризується становленням жанру, коли формуються сюжетні, образні, інтонаційно-ритмічні мотиви різних національних шкіл, поступово відточуються композиційно-драматургічні рішення. Другий етап розвитку дитячої опери (1960 – середина 1990-х за О. Кузьміною) є досить суперечливим. Його можна вважати кульмінаційним, він виявляється найактивнішим за весь час існування жанру. Початок і кінець 1990-х років ХХ ст. і ХХІ ст. дитяча опера знаходиться у активному пошуку як тематики, так і засобів виразності.

Серед перших дитячих опер кінця ХІХ – початку ХХ ст. найвідомішими були твори композиторів різних національних шкіл («Червона шапочка» Ф. Абта, «Кіт, Цап та Баран, або Плутні Кота Васьки» М. Брянського, «Гензель та Гретель» Е. Гумпердінка, «Коза-дереза» М. Лисенка, «Кінець зла» А. Манукяна, «У світі квітів» Ш. Тактакішвілі, «Горобець і хлопчик» Лі Цзінъ-Хуея та ін.).

Перші опери були невеликими за обсягом. Їхній сюжет зводився до використання казки (Е. Гумпердінк «Семеро козенят»), зазвичай народної (М. Лисенко «Коза-дереза»). У цих творах переважали пісенні вокальні форми (О. Бюхнер «Грибний переполох»). Хоча інколи зустрічалися й суто оперні арії

з розкриттям переживань героїв (В. Ребіков «Принц Красунчик і принцеса Чудна Чарівність»). Окремі оперні твори цього часу склалися повністю із музичних номерів (Е. Гумпердінк «Гензель та Гретель»). Інші мали у своїй структурі розмовні діалоги (В. Кінцль «У майстерні Кнехта Рупрехта») або текст від оповідача (В. Орлов «Лисиця і виноград»).

Фортепіанний супровід перших оперних творів для дітей призначався для передачі музичної атмосфери (Ц. Кюї «Сніговий богатир»). Крім того, акомпанемент часто повністю дублював вокальні партії юних виконавців (А. Манукян «Кінець зла»).

Серед перших дитячих опер для професійного виконання відомі твори Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель». Тут музична драматургія опери ґрунтується на наспівних мелодіях, які легко відтворюються й запам'ятовуються. Активності розвитку сприяє чіткий розподіл на контрастні образні сфери. У супроводі до розгортання дії звучить оркестрова музика. В основі лібрето міститься, як і раніше, казковий сюжет.

Поступово у композиторській практиці різних національних шкіл з'являються зразки оперних творів для дітей: Азербайджан (С. Гаджибеков «Іскандер і Пастух»), Грузія (Ш. Тактакішвілі «У світі квітів»), Китай (Лі Цзінь-Хуей «Горобець і хлопчик»), Латвія (Я. Мединьш «Хлопчик з мізинчик»), Росія (М. Брянський «Кіт, Цап та Баран, або Плутні Кота Васьки»), Україна (М. Лисенко «Коза-дереза»), Чехія (Я. Кржичка «Пастушки») та ін. Хоча у першій половині ХХ ст. поява цього жанру не має систематичного характеру в творчості композиторів.

Активізація процесу написання дитячих оперних творів спостерігається у другій половині ХХ ст. Оперні твори все частіше стають додатковим виховним чинником. Поступово трансформується сюжетний зміст оперних творів для дітей. Зміст казок доповнюється актуальними мотивами і образами радянських часів (В. Вітлін «Син полку», М. Красьов «Павлік Морозов»). Простежується звернення до мотивів сучасності, зокрема расового гноблення (В. Вітлін «Хатина дядька Тома») чи літературних джерел романтичного нахилу

(С. Баневич «Біліє вітрило самотнє»). За радянських часів домінувала чітка етична основа, з утвердженням соціалістичної ідеології, зокрема у сюжетній фабулі, хоча із додаванням музичного матеріалу з побуту.

З розвитком радіо і телебачення виникають різновиди жанру – радіоопери (Г. Кнайп «Подорож Христа-дитини на Землю») та телеопери (Дж. Менотті «Амал та нічні Гості»), які ґрунтуються як на казкових сюжетах, так і тематиці відповідно часу.

Продовжують свій розвиток опери, в яких поєднуються казка та реальні події. Водночас, композитори продовжують створювати опери для дитячого виконання, зокрема, велику кількість таких зразків створили композитори української діаспори (І. Білогруд «Червона шапочка», О. Залеський «Цвіркунчик», Я. Ласовський «В царстві Оха», З. Лисько «Золоте весілля» та ін.).

Констатовано, що українська дитяча опера з'явилася у М. Лисенка. Він був автором трьох дитячих опер («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»). У них було закладено основи і визначено шляхи формування музично-театрального мистецтва для дітей. Вони були розраховані на дитяче виконання і відрізнялися нескладною музичною драматургією.

Традиції жанру, закладені композиторами старшого покоління, стали найважливішими драматургічними орієнтирами його подальшого розвитку (В. Сокальський «Ріпка», К. Стеценко «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик»). Різноманіття типів і форм опери, органічний зв'язок її мови з національною музичною лексикою, створення образів у відповідності з психологією дитячого сприйняття – ці риси визначають і дитячу оперу українських композиторів радянського періоду. В тематиці їхніх творів також панує казка, що презентує образи звіриного і пташиного світу (Г. Компанієць «Вовк і семеро козенят», «Рукавичка» та ін.). Автори використовують як народні сюжети (Є. Юцевич «Журавель та чапля»), літературну класику (Л. Усачов «Муха-цокотуха»), так і сучасні казки (Ю. Рожавська «Казка про загублений час»).

Визначено, що українська оперна творчість для дитячого театру другої половини ХХ ст. збагатилася новими темами й образами, новими засобами музичної виразності. Успішною була робота композиторів – Б. Алексеєнка, М. Завалішиної, І. Польського, Ю. Рожавської, А. Філіпенка – які працювали для молоді. З'являються приклади дитячих опер у двох редакціях – для професійного та дитячого виконання (Р. Бойко «Станція Заваліяка»).

Український дитячий музичний театр до сьогодні продовжує традиції класиків жанру опери – М. Лисенка, В. Сокальського, К. Стеценка. У сучасній творчості створюються вистави з опорою на народно-пісенний матеріал. У сюжетах дитячих опер превалюють запозичення з фольклору нескладної сюжетної схеми з її незмінною мораллю перемоги добра над злом.

Тож, від появи дитячої опери до сьогодні виокремлено творчі різновиди, які містять: фольклорний сюжет і фольклорну музичну основу; літературно-казковий сюжет і авторську музику з опорою на фольклорні джерела; літературно-казковий сюжет з оригінальною авторською музикою; оригінальний авторський сюжет з оригінальною авторською музикою.



### РОЗДІЛ 3

## ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР ДЛЯ ДІТЕЙ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Музична драматургія дитячих опер ґрунтується на загальних драматургічних законах. Хоча при цьому є певні особливості: ясність і логіка у розвитку сценічної дії, легкі та яскраві музичні образи, що характеризують протилежні сфери добра і зла. Зразками аналізу музичної драматургії стали опери І. Щербакова «Пастка для Відьми», Р. Смоляра «Червона Шапочка», Ю. Шевченка «Король Дроздобород». Опера І. Щербакова «Пастка для Відьми» відтворює народну казку з опорою на фольклорні та авторські джерела музичного матеріалу. Оперы Р. Смоляра «Червона Шапочка» і Ю. Шевченка «Король Дроздобород» містять літературно-казкові сюжети і авторську музику.

### 3.1. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми»

Життєвий та творчий шлях відомого українського композитора, педагога, музично-громадського діяча Ігоря Щербакова (нар. у 1955 р.) висвітлюється у роботах дослідників – В. Бекетової, Я. Божени, В. Кулик, Г. Степанченка, В. Степурка та ін.

Опері І. Щербакова «Пастка для Відьми» присвячені рецензії музикознавців Т. Кондратенко [55], А. Лобановської [77], С. Мовчан [86], О. Таранченко [145], Н. Шурової [171]. Проте, ґрунтовних досліджень оперної творчості композитора нині не існує.

Ретроспективний погляд на використання сюжетно-драматургічної фабули, що лежить в основі опери «Пастка для Відьми», дозволяє виявити певні закономірності застосування аналогічних за драматургічною формою лібрето у творчості композиторів. Вперше сюжет був застосований К. Стеценком на початку ХХ ст. Так, у 1911 р. він написав незавершену дитячу

оперу-казку на три дії «Івасик-Телесик» (лібрето М. Кропивницького). За мотивами саме цього твору І. Щербаков сформував дитячу оперу «Пастка для Відьми» (у 1997 р.).

Аналогічний сюжет був закладений в основу музичних творів композиторів української діаспори, приклади яких наводить дослідниця Г. Карась. Так, у першій половині ХХ ст. дитячі опери за однойменною назвою з'явилися у М. Фоменко (США) та Б. Левитського (Чехословаччина) [45, с. 90]. В Україні симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик» написав М. Сильванський (1965 р.), М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968 р.), а І. Віленський у співавторстві з А. Мухом написали балет «Івасик-Телесик» (1971 р.).

У ХХІ ст. композитори продовжують звертатися до сюжету відомої казки. У репертуарі Харківського академічного театру музичної комедії наявна музична казка «Івасик-Телесик» композитора І. Гайденка (2017–2018 рр.). У Одеській національній музичній академії відбулася прем'єра опери для дітей М. Волинського «Івасик-Телесик» (2017 р.).

Поява дитячої опери «Пастка для Відьми» (1997 р.) стала значною музично-театральною подією країни. Робота над партитурою тривала протягом року. Сценічна доля твору, також як і опери К. Стеценка, нерозривно пов'язана з Київським державним музичним театром для дітей і юнацтва (з 2005 р. – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), у якому вона з успіхом ставилася понад десять років. Високо оцінили твір і провідні українські композитори. У 1999 р. І. Щербаков та М. Мерзлікін (режисер-постановник) отримали Національну премію України ім. Т. Г. Шевченка в номінації «За кращий твір для дітей та юнацтва», а у 2004 р. (І. Щербаков) – Мистецьку премію «Київ» ім. Артемія Веделя.

Опера І. Щербакова «Пастки для Відьми» є оригінальним твором, у якому тематичні моменти та сценічні образи опери К. Стеценка розвинуті на новій жанровій основі. Фрагментарно збережена деяка частина музичного тексту К. Стеценка. Було кардинально змінено гармонію, фактуру, загострено ритміку

музики, в партитурі з'явилася велика кількість ударних інструментів. Загалом стали помітними риси поп-музики, характерні для сучасної молодіжної культури.

Насамперед, слід вказати на особливості музичного трактування сюжету, який є «початковою ланкою в сукупності структурних елементів опери» [68, с. 6]. Лібрето опери (Г. Конькова) та віршовані тексти (Ф. Млинченко) створені за літературним першоджерелом М. Кропивницького, який був автором лібрето опери-казки К. Стеценка.

І. Щербаков вносить свої зміни до сюжету. Так, у фінальній сцені гуси, які у К. Стеценка забрали Оленку і Івасика та віднесли до батьків, у творі І. Щербакова відмовляють героям у допомозі: «мусите самі все владнати, зуби відьми обламати, усю нечисть подолати» [172, с. 136–137].

Опера К. Стеценка має окремі недоліки лібрето. Наприклад, перша дія закінчується тим, що Івасик плаває у човнику, а Відьма безрезультатно намагається його зловити. У другій дії Відьма повертається до своєї хати з Івасиком в мішку. Тож, висока вірогідність того, що у юних глядачів виникне питання – як він туди потрапив? У І. Щербакова ця сюжетна ситуація міститься у III сцені та вирішується інакше. У клавирі опери наявна позначка «Відьма хапає Івасика та в торбину» [172, с. 73]. Окрім того, Івасик потрапляє до мішка Відьми навмисне. Його наміри стають зрозумілими глядачам у речитативі: «...я попливу – щоб у Відьмину пастку потрапити. Спитаєте навіщо? Секрета її хочу дізнатися – як сили її позбавити! Отакої!» [172, с. 70]. Внаслідок таких змін у І. Щербакова відсутня сцена біля хати Охріма, яка наявна у Стеценка (III дія, 2 к.).

У порівнянні з оперою К. Стеценка, І. Щербаков значно переосмислює порядок розгортання дійства. У сюжетній композиції чітко простежується диференціація і розстановка сил дії і контрдії, визначається «зерно» основної інтриги (конфлікту), виявляються етапи розвитку подій (експозиція, змалювання місця і фону дії, зав'язка, кульмінація, підсумок-розв'язка). Відповідно до сюжетної драматургії вибудовується і логіка музичного

розвитку, заснована на взаємодії різних інтонаційно-образних сфер. Особливому динамізму опери сприяють багато чинників: активна наповненість дії, швидка зміна епізодів.

Особливістю структури сучасного твору І. Щербакова є розподіл на сцени (усього – п'ять), що включають епізоди речитативного плану і закінчені номери: Вступ. Сцена I. Пролог. Бандитська пісня нечисті. Аріозо Відьми і сцена. Сцена II. Інтермедія. Сцена з Ганною та Івасиком. Сцена III. Арія Відьми (Заклинання). Арія Ганни. Сцена IV. Хата Відьми. Сцена V (Явір). Тож, твір поєднує у собі номерні епізоди із наскрізними сценами. Така структура зумовлена тим, що опера І. Щербакова менша за обсягом, внаслідок чого розгортання дійства є більш динамічним та рухливим. Цьому також сприяє неодноразове використання прийому *attaca* між сценами. У варіанті К. Стеценка розгортання дійства відбувається більш поступово, за своїм типом розвитку воно наближено до епічного.

Зіставлення невеликих, з композиційного та драматургічного погляду, епізодів у структурі опери зумовлене, насамперед, психологічним аспектом сприйняття дітьми молодшого шкільного віку музично-театральних явищ. Загальновідомо, що дітям складно утримувати увагу тривалого часу. Дитячій психіці властива калейдоскопічність музичного сприйняття. Тому саме така структура стала важливим чинником, що приніс значний успіх та популярність твору серед дитячої аудиторії.

У драматургії опери центральне місце займають ансамблеві сцени. В опері К. Стеценка навпаки переважають сольні музичні характеристики, що робить розвиток дії статичним та неквапливим. У І. Щербакова кількість сольних вокальних номерів невелика і всі вони мають невеликий обсяг: Аріозо Відьми (Сцена I), Арія Охріма (Сцена II), Арія Відьми (Сцена III), Пісня-танець Оленки (Сцена IV).

Також, на відміну від К. Стеценка, в творі І. Щербакова відсутній мелодизований речитатив. Активними «двигунами» розвитку сюжету стають речитативи *secco* та *accompagnato*, що займають менший проміжок часу. У

такий спосіб вони не гальмують розвиток дії, що для дитячої опери є суттєво важливим чинником.

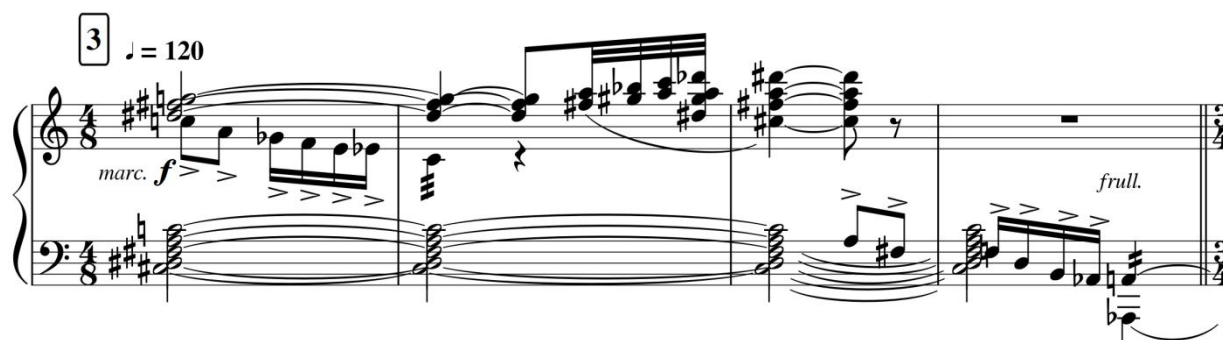
Склад основних дійових осіб сучасного твору є традиційним для сюжету «Івасика-Телесика» та збігається із оперою К. Стеценка – Івасик, Відьма, Охрім, Ганна, Оленка, Гуси. Відбуваються зміни у складі супутніх Відьмі персонажів: у К. Стеценка – це відьмаки й упирі, а у І. Щербакова – нечисть та детективи.

Усі складові вистави «Пастка для Відьми» підпорядковані стрімкому розвитку музичної драматургії. В ній органічно поєднуються елементи опери-буф з традиціями національного музично-драматичного театру. Відмінними рисами опери є чіткість і динамізм сюжету, який не вичерпується буквально до останніх тактів твору та добре вибудована драматургія з точно вивіреними кульмінаціями. Принцип конфлікту реалізується завдяки тому, що протягом музичного розгортання діючі сили групуються в дві образні сфери, які вступають в конфліктні взаємини. До першої сфери належать Івасик, Оленка, Ганна, Охрім, Гуси, до другої – Відьма, нечисть та детективи. У кожній з п'яти сцен енергія драматичної напруги, поступово накопичуючись, акумулюється в фіналі опери (Сцена V). У цьому зіставленні двох протилежних планів дії полягають основні прийоми розвитку відповідного оперного жанру – опери-казки.

Цікаво вирішена в опері проблема музичної мови, яка не раз ставала темою дискусії з питань сучасної дитячої музики. Стрімкий розвиток дії поєднується з пісенністю мелодики, яка має глибокі зв'язки з фольклором. Музичний матеріал більшості сольних та хорових номерів створено на основі обробок пісенного фольклору. Такими є хори нечисті «Понад морем Дунаєм» (Сцени I, III, V), арія Ганни «Івась, синок, золотий човнок» (Сцена III), пісня Івасика «Пливе човен» (Сцена III). В той же час, не пориваючи з народнопісенними традиціями, композитор говорить зі своїми слухачами мовою кінця XX ст.

Найважливішим об'єднуючим композиційним засобом в опері є застосування автором лейтмотивної техніки. Максимально це розкривається в образі Відьми – центрального персонажу опери. Єдиним оркестровим номером опери є невеликий за обсягом (35 тактів) вступ. Своїм характерним звучанням він вводить глядачів у казковий, фантастичний світ. Тут виявилось прагнення композитора до колориту, до передачі фарб у музиці, що було характерним для М. Римського-Корсакова. Вступ оснований на початковому чотирьохтактні вступу К. Стеценка. Останні такти готують слухача по подальшій появі Відьми – в них звучить її лейтмотив – перший раз у середньому регістрі, потім – у нижньому [172, с. 2].

*Приклад 1. Вступ*



Протягом опери цей лейтмотив звучатиме неодноразово, як у вокальних партіях, так і в оркестрових. Він набуватиме різноманітних змін – тембрових, регістрових, темпових, тональних і т. п. Образ Відьми активно розвивається протягом усієї опери, у сольних і ансамблевих номерах.

Розвитку образів Ганни та Охріма присвячені II та III сцени. З Оленкою глядачі знайомляться на початку IV сцени у її першій сольній характеристиці. Її пісня з появою Відьми перетікає у дует, а з появою Івасика – у терцет. У подальшому її вокальна партія залишається основою на інтонаціях первісної пісні-танця.

У Пролозі, після коротких реплік хору нечисті, в оркестрі звучить вже знайомий глядачам лейтмотив Відьми. На його тлі вона звертається до глядачів у залі та пропонує їм послухати «вурдалацько-упирсько-відмацьку історію»

[172, с. 6]. Такий початок формує атмосферу очікування, яка є важливою рисою дитячої вистави.

Такий принцип «театру в театрі» протягом опери І. Щербаков використовує неодноразово. Так, після хору нечисті «Понад морем Дунаєм», Відьма з нечистю починають розповідати дітям свою жахливу історію: «Відьма хлопчика зловила та у борщику зварила...» [172, с. 19], «от так покочуся по Івасевих кістках» [172, с. 22]. Ця сцена відбувається у присутності Івасика, на що вказує позначка в клавiрі: «Вже деякий час на сцені стоїть Івасик-Телесик і спокійно спостерігає що тут відбувається» [172, с. 21]. Побачивши його, нечисть припиняє свою розповідь. Так діти розуміють, що Відьма з нечистю їх дурять, в той же час юним глядачам стають очевидними їх підступні наміри. Інтермедія стає продовженням Прологу. Тепер Івасик звертається до дітей: «Насправді ж все було зовсім не так. Одного разу попрохав я свого таточка зробити мені човника: рибку щоб половити, та й Відьму трішки подурити» [172, с. 27]. Отже, Пролог у драматургії опери виконує свою традиційну функцію – глядачі знайомляться з головними персонажами опери – Відьмою з нечистю та Івасиком, розуміють хто з них позитивний, а хто – негативний, налаштовуються на спостереження казкової історії. Також, у ньому відбувається зав'язка конфлікту.

Невід'ємною частиною сучасного музичного твору є пародійність та комізм характерів. Пародійність є характерною рисою образу Відьми та нечисті. Комізм присутній також у образі Охріма. Його басова партія у деяких випадках наближена до комічної *basso-buffo*, яка притаманна жанру опери *buffo*. Так, в арію Охріма (сцена II), з якої розпочинається казкова історія, композитор вводить у басову партію висхідні секвентні брасові фіоритури, які Охрім неодноразово намагається виконати, але щоразу кашляє і його спроби виявляються марними. До комічного можна віднести і прийом порушення сценічної ілюзії, коли Охрім, зневірившись заспівати «оперні» рулади, каже: «...а ну їх ті фіоритури, хай їх Відьма співає!» [172, с. 32–33].

Приклад 2. Сцена II. Арія Охріма.

Одним з найбільш важливих компонентів драматургії опери «Пастка для Відьми» є хори. Слід зазначити, що хорові епізоди найбільш збережені відповідно до оригіналу К. Стеценка. В опері наявні три хори, кожен з яких виконує свою функцію. На відміну від твору К. Стеценка, де перша хорова сцена міститься у III дії, у «Пастці» перший хоровий епізод з'являється вже в Пролозі.

Хор нечисті одразу заявляє себе як повноцінний та важливий учасник дії. Основою першого хору є українська народна пісня «Понад морем Дунаєм», яка набуває значення лейттеми нечисті. Протягом твору пісня звучить кілька разів, щоразу зі змінами, залежно від сюжетної ситуації. Перший раз «Понад морем Дунаєм» звучить у «Бандитській пісні нечисті» (Сцена I) [172, с. 7–16]. Пісня про явір на початку опери є досить символічною та відіграє важливу роль у драматургії. Вона складає сюжетну арку до фіналу, оскільки саме явір має ключову роль у знешкодженні Відьми та нечисті – саме об явір вони зламали собі зуби.

У зазначеному хорі І. Щербаков застосував класичний поліфонічний прийом канону – повторення теми в якомусь з голосів ще до закінчення її звучання в іншому голосі. Пісня має два куплети, поміж яких міститься вокальний епізод Відьми та хору нечисті, у якому вони висміюють та перекиривляють мати Івасика. При цьому фольклорний текст збережено лише у першому куплеті, а у другому текст підібрано відповідно до розгортання сценічної дії, як продовження висміювання: «Буде рибку він ловить, тата й маму пригостить. Ненька сіточку сплела, Івасеві віддала» [172, с. 14–15].



Приклад 3. Сцена I. Бандитська пісня нечисті.

9

S A  
По-над мо-рем Ду - на - ем! Ві-тер я - вір хи - та - є.

T B  
По-над мо-рем Ду - на - ем хи - та - є.

Вдруге перший куплет хору «Понад морем» звучить в Сцені III, втретє – у фінальній сцені опери із зміненими словами: «Понад морем Дунаєм до Ковалика ідем, до Ковалика ідем, зуби понагострюєм» [172, с. 126–127]. Отже, у всіх сценах фольклорний хор досить органічно вписується у казковий сюжет.

Раптова трансформація частини нечисті у таких непередбачуваних для сюжету української народної казки персонажів, як детективи (бас, тенор, альт, сопрано) є досить несподіваною [172, с. 60]. У такий спосіб, поєднуючи традиційний казковий фольклорний сюжет з елементами іншого жанру, композитор осучаснює казку, яка стає більш привабливою для дитячої аудиторії сьогодення.

У порівнянні з хором нечисті, який є повноцінним учасником дії, роль хору детективів незначна. Цей хор відіграє допоміжну функцію. У Сцені IV вони задіяні мінімально. У Сцені V хор детективів виступає активніше, однак їх вокальна партія залишається мало розвиненою. Вона складається із багаторазового повторення ідентичних фраз, тривалість яких обмежена трьома – чотирма тактами. У цих хорових репліках ясно простежуються маршова жанрова основа. Вона виявляє себе у помірному темпі, характерному розмірі, чіткому енергійному ритмі з пунктиром, який ніби підштовхує рух музики, а також акордовому складі хорової фактури. В цьому полягає принципова відмінність хору детективів від хору нечисті, який має фольклорну основу.

Приклад 4. Сцена III.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor/Bass (T/B) parts. The score is in 4/4 time and D major. The lyrics are: "За І - ва - сем на - гля - да - ли, за ма - лень - кимпуль - ну - ва - ли". The Soprano part is marked *mp* and the Tenor/Bass part is also marked *mp*. The lyrics are written below the notes.

Кульмінацією твору є остання (п'ята) сцена, в якій драматургічний розвиток сюжетних ліній досягає апогею. На яворі сидять Івасик та Оленка, Відьма з нечистю та детективами намагаються до них дістатися. У цій сцені з'являється третій хор – хор гусей «З холодного краю». У попередніх сценах хори (нечисті та детективів) були прерогативою негативних персонажів, з появою хору гусей встановлюється своєрідна композиційна рівновага. Він виконує фонову функцію (звучить за сценою), однак, з драматургічного погляду займає одне з головних місць і є важливим учасником кульмінаційної сцени опери. Саме внаслідок відмови гусей забрати з собою Оленку та Івасика злі сили були знешкоджені. Намагаючись гризти явора, Відьма, нечисть та детективи ламають собі зуби.

Жанрово-інтонаційні витоки хору тісно пов'язані з жанром баркароли, що виявляється у помірному темпі (*Andantino*), характерному розмірі 6/8, одноманітному ритмічному малюнку супроводу, що асоціюється, в цьому випадку, з розміреними рухами похитування крил гусей. Простежуються органічне втілення двох семантичних планів звуконаслідування: загальний хвилеподібний рух мелодії у поєднанні з внутрішньою речитацією. Це свідчить про використання композитором принципів інтонаційного звукопису. Використання жанру баркароли передає глибинний жанрово-семантичний підхід композитора до інтонаційного втілення музичного образу та органічне продовження європейської традиції [172, с. 128].

### Приклад 5. Сцена V.

mf Зхо - лод - но - го кра - ю, над ти - хим Ду - на - ем над ти-хим Ду - на-єм,  
ти - хим Ду - на - ем, Ду - на - ем, Ду - на - ем,  
Зхо - лод - но - го кра - ю, над ти - хим Ду - на - ем, Ду - на - ем,

Завершується опера переможним квартетом, основою якого є музичний матеріал фінального хору К. Стеценка. Йому передує коротка розмовна сцена, в якій негативні персонажі журяться, що їх підступні плани не здійснилися і сила їх втрачена [172, с. 150].

Досліджуючи музичну драматургію «Пастки для Відьми», необхідно відзначити продуману організацію тонального плану твору. Можна спостерігати важливу закономірність: для характеристики позитивних персонажів І. Щербаков використовує, зазвичай, тональності з невеликою кількістю знаків. Так, арія Охріма (Сцена II) звучить у F-dur, пісня-танець Оленки (Сцена IV) – у g-moll, а заключний хор «Ставаймо всі» – у C-dur. Навпаки, тональності з великою кількістю знаків застосовуються здебільшого для сфери негативних персонажів – Відьма та нечисть характеризуються, переважно, тональністю b-moll.

Слід зауважити, що в опері І. Щербакова, також як і в опері К. Стеценка майже відсутні хореографічні сцени. За винятком Сцени IV, в якій Оленка співає пісню, пританцювуючи. Введення танцювального елемента підсилило національний колорит твору. Відсутність хореографії пояснюється тим, що композитор прагнув до більш динамічного та безперервного розгортання сценічної дії.

### 3.2. Сучасна інтерпретація «Червоної Шапочки» в дитячій опері Романа Смоляра

Однією з останніх дитячих опер сучасних українських композиторів є «Червона Шапочка» Р. Смоляра. Її прем'єра відбулася у Київському

муніципальному театрі опери та балету для дітей і юнацтва 26 червня 2016 р., і мала значний успіх. Відтоді опера міцно зайняла своє місце в репертуарі театру. Їй присвячені кілька рецензій таких музикознавців, як О. Кушнірук [71; 72] та Е. Овчаренко [99]. Проте, ґрунтовні дослідження нині відсутні.

Роман Олександрович Смоляр (нар. у 1976 р.) є сучасним українським виконавцем і композитором, який здобув музичну освіту у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (2000 р.). Він став солістом Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва. Крім того, він працює у Національній філармонії України (2000 р.). В останні кілька років почав проявляти себе як композитор. За словами автора, «Червона Шапочка» стала його першим твором (2015 р.). Крім того, він є автором опери «Цар Плаксій і Лоскотон» за однойменною казкою Василя Симоненка та музичної казки «Фарбований лис» за мотивами відомого твору Івана Франка.

Сюжет широко відомої казки «Червона Шапочка», написаної Шарлем Перро за мотивами народних казок ще у XVII ст., багато разів привертав увагу композиторів при написанні музичних творів. Так, відомо, що в кінці XVIII ст. користувалася популярністю опера-зингшпіль австрійського композитора К. Діттерсдорфа «Червона шапочка, або ні шкоди, ні користі» (1788 р.). Пізніше з'явилися однойменні опери Ф. Буальдьє (1818 р.), Ф. Абта (1892 р.), оперета Г. Серпетта «Маленька Червона Шапочка» (1885 р.). П. Чайковський застосував танець під назвою «Червона Шапочка і Вовк» в балеті «Спляча красуня» (1889 р.). У XX ст. композитори різних національних шкіл також створювали музичні твори на популярний казковий сюжет. Наприклад, відомі однойменні дитячі опери Ц. Кюї (1911 р.), А. Бюссера (1935 р.), М. Раухвергера (1949 р.), В. Масюкова (1956 р.), В. Гокієлі (1958 р.), І. Пауера (1960 р.), С. Бараба (1962 р.). Мотиви цієї казки використав С. Рахманінов в жанрі етюд-картини для фортепіано під назвою «Червона Шапочка і Сірий Вовк» (1917 р.), а Д. Христов у музичній казці «Червона Шапочка» для ансамблю духових інструментів. Серед українських композиторів також виявилися шанувальники

цієї казки. Вже у 1960 р. з'явилася однойменна оперета В. Безкоровайного, а трохи пізніше – дитячі опери І. Білогруда та О. Левицького (1974 р.).

У ХХІ ст. казка не втратила своєї популярності. Вона радує дітей, часто стаючи сюжетом театральних музичних творів зарубіжних і українських композиторів. Так з'явилися на світ однойменна опера для дітей французького композитора Ж. Апергіса (2001 р.) та балет російського композитора В. Горянїна (2015 р.).

Традиційний вибір сюжету для вистави знаходить своє підтвердження в словах дослідниці музичного театру А. Михайлової: «Початковий етап залучення до театру пов'язаний в основному зі спектаклями-казками. Враховується інтерес молодших школярів до цього жанру, значення казки в ідейно-моральному та естетичному вихованні дітей» [83, с. 14–15]. Дійсно, для дитячої опери казка Ш. Перро, безперечно, є успішним вибором. Позитивні риси в ній безумовні – казка захоплює дитячу увагу, має ясно виражену дидактичну думку – непослух призводить до біди. Також її перевагою є відсутність паралельно розвинених сюжетних ліній, що ускладнюють дію та відводять в сторону від основної теми.

Загалом, для лібрето опери «Червона Шапочка», автором якого є композитор Р. Смоляр, властива логічна побудова. Працюючи над ним, автор проявив неабияке знання законів сценічної драматургії. На основі художньо доброякісного літературного матеріалу автор вибудував струнку музичну драматургію. Вона вкладається у дві дії, кожна з яких, своєї черги, розділені на дві картини, що мають номерну структуру.

Однак, сюжет «Червоної шапочки» поставив перед композитором і досить важке завдання – збагачення гранично стислої фабули цікавими епізодами, здатними розширити сценічну дію. Варто відзначити, що автор використав не тільки ті моменти дії, які наявні безпосередньо в казці, а й застосував прийом розгортання драматургії за принципом «театру в театрі».

У новій інтерпретації вистава розпочинається не з традиційного прощання доньки та матері, а з вибору сюжету для опери, який відбувається

безпосередньо на очах юних глядачів. У Пролозі (№ 2) до основної дії перед глядачами постають усі герої майбутньої оповіді як актори, що гратимуть виставу. Провідною є мізансцена дискусії двох акторів (майбутні Вовк і Лісоруб), які сперечаються на тему потреби дитячої опери юним слухачам. У результаті вони обирають для музичної вистави сюжет казки «Червона Шапочка». У кінці першої дії цей діалог несподівано знаходить своє продовження. На цей раз актор, що виконує роль Вовка, сумнівається в позитивному фіналі оперної вистави і просить розвіяти його сумніви Лісоруба та дітей в глядацькій залі.

Слід зазначити, що це не перший випадок відходу авторів від традиційного початку казки. Так, однойменна опера М. Раухвергера починається прологом «Школа Червоної Шапочки», в якому Червона Шапочка вчить своїх пернатих, рогатих і хвостатих учнів (зайців, їжаків, пташок, Борсука, Оленя, Кабана) єднанню і дружби, що надалі допомагає їм успішно боротися з Вовком. Як наслідок, було змінено і фінал опери – Вовкові не вдалося з'їсти Червону Шапочку, він не відважився піти на такий ризикований крок на очах у всієї могутньої лісової громадськості.

У клавірі опери Р. Смоляра зазначено, що вона формується за мотивами казки Ш. Перро [134]. Працюючи з літературним першоджерелом, автор врахував вік майбутньої глядацької аудиторії, і, внаслідок цього, вніс певні зміни у сюжет. Діти завжди чекають не тільки справедливого, а й щасливого фіналу. Для дитячої свідомості вища справедливість полягає, зазвичай, не у відплаті, а у порятунку життя героїв. Тому у фіналі опери композитор уникає загибелі Вовка. Натомість, Вовк відпускає Червону Шапочку і Бабусю, кається, просить пробачення у героїв, і його, звісно ж, пробачають.

Коло дійових осіб, в порівнянні з твором Ш. Перро, в лібрето розширено не суттєво. Композитор задіяв у виставі невелику кількість дійових осіб: Червону Шапочку, Маму, Вовка, Лісоруба і Бабусю. Саме така кількість виконавців сприяє легкості та доступності сприйняття вистави юними глядачами. Крім основних персонажів додані друзі Червоної Шапочки – лісові

птахи. Пташині образи є близькими і зрозумілими дітям. Табір Вовка посилений введенням лісових бандитів та маленького шкідливого лешиня, що урівноважило співвідношення між групами протидіючих персонажів і дало можливість композитору побудувати пісенно-танцювальні сценки не тільки мешканців лісового пташиного царства і дівчинки, але також Вовка і його лісових бандитів.

В операх композиторів-попередників кінця XIX – початку XX ст. вибір кола персонажів був ширший. Так, у творі російського композитора Ц. Кюї (1911 р.), крім вищеназваних персонажів, присутні Мисливці, а в однойменній опері французького композитора Ф. Абта (1889 р.) – Соловей, Троянда та Ангели.

Всі провідні образи мають розвинені вокальні партії. Крім того, в опері присутні традиційні розмовні епізоди, однак кількість їх незначна. Їхньою функцією в опері є розвиток дії або розповідь про певні події. Такими є монологи Лісоруба, Вовка, Червоної Шапочки та діалог Вовка з Червоною Шапочкою, всі вони зосереджені у другій картині першої дії [134, с. 33, 34, 40].

Додаткові персонажі (пташки, ялинки, лісові бандити, лешиня) не мають вокальних партій, вони є виконавцями хореографічних епізодів, що сприяють збагаченню декоративного, візуально-театрального боку опери.

Порівнюючи дитячу оперу Р. Смоляра з її попередницями, необхідно відзначити, що хорові сцени і епізоди в ній відсутні. Отже, композитор враховує психологічні особливості сприйняття вокальної музики сучасною дитячою аудиторією. Музичні смаки більшої частини публіки формуються під впливом сучасної поп-культури, у якій хорова музика не є поширеною. Для порівняння, в опері Ф. Абта «Червона Шапочка» більша частина дії розгортається за участю хорових сцен (№ 1 Хор, № 2 Пісня Червоної Шапочки та хор, № 4 Дуєт і хор, № 6 Хор ангелів, № 8 хор і пісня Солов'я, № 9 Заклучний хор). Лише три з дев'яти номерів є сольними, без участі хору (№ 3 Пісня Вовка, № 5 Пісня Червоної Шапочки, № 7 Пісня Матері) [1, с. 3]. Через понад двадцять років Ц. Кюї в своїй однойменній опері-казці відводить хору ще

більш значну – оповідну роль [73, с. 2]. По суті, хор виконує функцію речитативів, за його допомогою досягається безперервність розвитку дії. На відміну від опери Ф. Абта, в якій «декламація» є обов'язковою після кожного музичного номера, в опері Ц. Кюї вона повністю відсутня.

Нині Р. Смоляр використовує прості, нескладні форми музичної драматургії, насамперед – пісню. Поряд із сольним співом є кілька дуетних ансамблів, а єдиний ансамблевий номер (не кажучи про дуети) – це фінальний квінтет дидактичного змісту «Все буває у житті», учасниками якого є всі дійові особи оперної вистави [134, с. 102].

Одним з найбільш важливих принципів музичної драматургії і композиції опери є принцип лейттематизму, який був присутній вже в перших українських дитячих операх засновника цього жанру М. Лисенка. Р. Смоляр знайшов виразні музичні характеристики діючих персонажів, зрозумілі дитячому сприйняттю музичні картини природи та її лісових мешканців. Лейтмотивні характеристики основних дійових осіб закладені в Увертюрі (№ 3). Лейттеми Вовка, Лісоруба, Червоної Шапочки, Мами неодноразово зустрічаються протягом усієї музичної вистави.

Центральним і найяскравішим в опері є образ Червоної Шапочки. На тлі інших персонажів вона виглядає дуже рельєфно, але разом з тим чудово вписується в їх оточення. Дуже привабливою її робить дитяча безпосередність, властивість всюди знаходити красу і радість. Вона показана багатопланово: в колі своїх пернатих друзів – пустотливою і безтурботною, на лоні природи – мрійливою (дія I, к. 2, № 11), при зустрічі з Вовком – здивовано-схвильованою (дія II, к. 2, № 12), і, нарешті, щасливою в фіналі опери (дія II, к. 2, № 17).

Тема головної героїні має характер легкої, граціозно-рухливої пісеньки. Вона складається з двох елементів, які змальовують різні грані образу дівчинки. Перший елемент становить собою повторений двічі двотакт, що характеризується стакатним, «підстрибуючим» пунктирним ритмом у поєднанні з частими паузами та змінним розміром. Супровід легкими восьмими акордів автентичних гармонічних зворотів підкреслює ритмічну гостроту



мелодії. Сукупність цих засобів музичної виразності формують образ юної, легкої, пустотливої дівчинки, подібний до образу Джульєтти з балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Ритмічно варійований перший елемент теми Червоної Шапочки з'являється вже в Інтермедійній тарантеллі (№ 1)<sup>1</sup> та Пролозі (№ 2). Другий елемент являє собою секвентно розвинений низхідний мотив терцієвого діапазону з типовим романсовим супроводом – арпеджійованими фігураціями акордів. Він передає образ мрійливої дівчинки. У такий спосіб складається виразна характеристика, що набуває значення легко пізнаваною дітьми лейттеми. У своєму повному вигляді перший раз вона звучить в Увертюрі (№ 3).

*Приклад 6. Увертюра (№ 3)*

The musical score for the beginning of the Overture (No. 3) is presented in two systems. The first system consists of five measures, and the second system consists of seven measures. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features arpeggiated chords, while the vocal part has a descending melodic line. Dynamics range from *mp* to *p*. A box with the number '169' is positioned above the first staff.

Не менш яскравим і колоритним є образ Вовка. Він розкривається у чотирьох сольних піснях (дія I, к. 2, №№ 7, 12, дія II, к. 2 №№ 10, 15), дуєті (дія II, к. 2, № 12), фінальному квінтеті та кількох розмовних сценах.

Прагнення розмовляти мовою, доступною сприйняттю сучасних дітей, спонукає композиторів до пошуку цікавих, оригінальних рішень – різних поєднань класики та сучасності, наповнень оперних форм сучасною музичною лексикою. Характеризуючи Вовка елементами музичних засобів поп-музики, насамперед, поєднанням оперної мелодики з «біт»-ритмом, що за стилістикою

<sup>1</sup> Назву подано за клавіром.

разюче контрастує музичному контексту твору, композитор виказує іронічне ставлення до дійової особи та її оточення – лісових бандитів.

### Приклад 7. Увертюра (№ 3)



Ця дійова особа в опері втілює зло, його партія традиційно доручена басові. З одного боку, низький тембр властивий Вовку та справляє страшне враження на маленьких глядачів. З іншого боку, той же тембр баса допомагає композитору у створенні комічного ефекту. Так, вже в першій сольній пісні Вовка (дія I, к. 2, № 7) комізм утворюється завдяки застосуванню у його вокальній партії прийому, характерного для особливостей басових партій опери-buffa. Малорухливий бас наспівує грубим голосом характерну скоромовку типу *parlando* з напівречитативною структурою мелодії, у якій кожен склад тексту приходиться на один звук мелодії. Багаторазове повторення фраз у поєднання із жвавим характером оркестрового супроводу посилює комічний буфонний ефект [134, с. 24–28].

### Приклад 8. Д. I, к. 2. Поява та перша пісня Вовка (№ 7)

Allegro ♩ = 132

566

*mp* го-лод-го-лод - го-лод-го-лод - го-лод-го-лод - голод! Дебце поїс-ти, по - їс-ти, поїс-ти, по - їс-ти, поїс-ти, по

У «Пісні вибачення» (дія II, к. 2, № 15) композитор передає комізм персонажу аналогічними засобами. Також, у цьому номері додатково посилює кумедність персонажу вербальний текст: «Ось вам і шапка, майже як нова, ну майже як нова... можна носить!» [134, с. 98–99].

*Приклад 9. Д. II, к. 2. Пісня вибачення (№ 15)*

847 Moderato ♩ = 96

*mf* Ось вам і шап - ка май - же як но - ва, ну май - же як но - ва... мож - на но - сить! -

За драматургією, образу Мами в опері не належать перші позиції. Він розвивається, в основному, за допомогою дуетів. У першому дуеті з Червоною Шапочкою (дія I, к. 1, № 4) вона постає серйозно-спокійною. На словах «шлях не тяжкий, кошик не важкий» з'являється лейттема Мами, яка звучала раніше в увертюрі:

*Приклад 10. Увертюра (№ 3)*

Allegro 189

*Приклад 11. Д. I, к. 1. Дует Мами та Червоної Шапочки (№ 4)*

250 Allegretto

*p* Ліс у нас без-печний, вже ду-же дов-го, Шлях нетяж - кий, - ко - шикневаж - кий.  
ро - ків, ма-буть, з десять не вид-но вов-ка.

Перша і єдина сольна характеристика – «Пісня мами в лісі» міститься в першій картині другої дії (дія II, к. 1, № 4). Ця пісня є своєрідною драматичною кульмінацією опери. Її можна назвати піснею відчаю. Музичні фрази, перервані частими паузами, мінливий розмір, мінорний лад передають відчай матері з приводу того, що «не повернулася додому дитина вчасно. А для кожної мами це страшніше в житті нещастя!» [134, с. 58–59]. Далі Мама постає здивовано-схвильованої в дуеті з Лісорубом (дія II, к. 1, № 6) і заспокоєною в дуеті з Червоною Шапочкою (дія II, к. 2, № 8).

В опері деякий розвиток отримав і образ Бабусі, в невеликій сцені в другій картині другої дії. За сюжетом, Бабуся в'яже «червоного шалика своїй онучці» [134, с. 77–78]. Її пісня (дія II, к. 2, № 9) вносить новий штрих в казкову оперу.

Приклад 12. Д. II, к. 2. Пісня Бабусі (№ 9)

583

*mf* Пе-телька до пе-тельки, ря-до-чок до ря-доч-ка, ша-ли-ка чер-во-но-го  
плету своєї о-нучці. Бу-де дівчинка мо-я шас - ли-ва, споді-ва-юсь я. За ря - доч комядок, за рядоч

Необхідно відзначити велику кількість і вагому роль танцювально-хореографічних епізодів, на відміну від опер вищезазначених попередників, в яких танцювальні номери були відсутні. Для більшої доступності сприйняття танцювальної музики юною глядацькою аудиторією музична лексика спирається на мелодійне звучання і ритмоформули популярних європейських національних танцювальних жанрів (тарантела, вальс).

Пташки не мають вокальної характеристики, але вони мають оркестрову лейттему. Мелодія, що діатонічна за своєю основою, побудована на оспівуванні стійких щаблів ладу. Високий регістр, тембр флейти, змінний метр послужили композитору для створення теми, яка наслідує голоси лісових птахів та нагадує їхні рухи. Вперше вона звучить у «Дуеті пташок» (дія I, к. 2, № 6), а пізніше, у сольному виконанні флейти у «Співі соловейка» (дія I, к. 2, № 9).

Приклад 13. Д. I, к. 2. Спів соловейка (№ 9)

$\text{♩} = 120$

675 683

*mp*

Серед танцювальних жанрів особливе значення в опері набуває тарантела. Як відомо, сюжет про дівчинку обдурену вовком, був поширений у Франції та Італії з часів Середньовіччя. Оскільки, тарантела – це італійський народний танець, то його використання можна розглядати як апеляцію до національної приналежності сюжетної основи опери.

Протягом опери композитор звертається до неї тричі (дія I, №№ 1, 5; дія II, № 3). В основі третьої тарантели покладено трансформований перший

елемент лейттеми Червоної Шапочки. Нове забарвлення створюється метричними та інтонаційно-ритмічними змінами.

#### Приклад 14.

##### Д. II, к. 1. [Червона Шапочка в лісі, балетна сцена і] тарантелла (№ 15)



Опера призначена дітям молодшого віку, що було враховано композитором. Назва «тарантелка»<sup>1</sup> акцентує увагу на певній «дитячості», несерйозності, казковості дійства, що відбувається на сцені.

Поряд з названими танцями, які композитор трактує в їхньому прямому, прикладному значенні, в музичній драматургії опери важливе місце займає жанр маршу. Для музичної характеристики Лісоруба композитор використав маршовість, що створює певний колорит. Не залишають сумнівів в цьому танці ялинок, які, маршируючи, супроводжують Лісоруба.

#### Приклад 15. Увертюра (№ 3)



Серед інших танцювальних номерів слід згадати «Вальс» (дія II, к. 1, № 1), «Дует пташок» (дія I, к. 2, № 6), «Дощик» (дія I, к. 2, № 13) та ін. Під час звучання танцювальної музики глядачі спостерігають різножанрові танці мешканців лісу (птахів, ялинок і лісових хуліганів) у виконанні артистів балету. Все покликане, щоб зробити оперу гранично доступною дитячому сприйняттю.

Щодо визначення жанрової приналежності твору, то, загалом, опера відноситься до жанру дитячої опери-казки. Слід відзначити, що поряд із казковою поетикою присутній комедійний початок, який пов'язаний з конкретним персонажем – Вовком.

<sup>1</sup> Назву подано за клавiром.

Отже, «Червона Шапочка» Р. Смоляра на сьогоднішній день є одним із зразків сучасної української дитячої опери. Вона свідчить про нові перспективи розвитку жанру в українській музиці початку XXI ст.: оновлення відомого сюжету з розширенням засобів музичної виразності за рахунок введення джазово-естрадних інтонацій і ритмів, сценічного оформлення та динамізації музичної дії. Саме ці параметри і є особливостями музичної драматургії дитячої опери Р. Смоляра «Червона Шапочка».

### **3.3. Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород»: характерні риси музичної драматургії**

Творчості відомого сучасного українського композитора Юрія Шевченка присвячені численні статті у періодичних виданнях. Увага дослідників Е. Овчаренко, Т. Поліщук до опери «Король Дроздобород» обмежується кількома інтерв'ю з композитором. Розгорнутого дослідження цього твору нині не існує, що складає актуальність та перспективність цієї роботи.

Відомий сучасний український композитор Ю. Шевченко (нар. у 1953 р.) протягом усього свого творчого шляху пише музичні твори, які ставляться як вітчизняними театрами (Національна Опера України, Київська опера (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва) так і закордонними (м. Едмонтон та Оттава (Канада), США та Китай). Він є автором багатьох творів, серед яких балети («Кобзар», 2015, «Буратіно та Чарівна Скрипка», 2007, «За двома зайцями» 2017). Серед творів інших жанрів відомі кантата для дитячого хору «Сонце-Ярило», музика до більш ніж 100 театральних вистав («Зимовий вечір» М. Старицького, «Патетична соната» М. Куліша, «Лісова пісня» Лесі Українки та ін.), художніх стрічок («Цвітіння кульбаби», 1992) та мультфільмів («Історія про дівчинку, яка наступила на хліб», 1988), «Дострибни до хмаринки», 1988 та ін.), більшість з яких призначені дітям та юнацтву.

Казка братів Грімм «Король Дроздобород» набула широкого розповсюдження у кіномистецтві. У другій половині XX – початку XXI ст. вона

була неодноразово екранізована. На телеекрани вийшли німецькі, французькі, чехословацькі, японські художні та мультиплікаційні фільми, навіть серіали, компоновані за мотивами цього казкового твору. Приміром, відомі радянський мультиплікаційний фільм «Капризна принцеса» (1969), однойменні японський (1987) та німецький (1999) мультиплікаційні серіали, художні фільми німецького виробництва (1954, 1962, 1971, 2008) за мотивами казки.

В українській театральній музиці опера для дітей Ю. Шевченка стала першим музичним твором, написаним на сюжет цієї казки. Поява опери була природньо підготовлена активною співпрацею композитора з Київським академічним Молодим театром. У 2009 р. Ю. Шевченку було запропоновано написати музику до драматичної вистави для дітей за п'єсою відомого сучасного автора Богдана Стельмаха. Ця віршована п'єса українською мовою є переповіданням казки братів Грімм «Король Дроздобород» [141].

Прем'єра драматичної вистави з музичними номерами «Примхливе кохання Дроздоборода» (режисер Юлія Маслак) з музикою Ю. Шевченка відбулася у 2009 р. Ця вистава отримала дві премії «Київської пекторалі» – як краща дитяча вистава, а композитор – приз «За кращу оригінальну музику до вистави». Вже дев'ять років постановка наявна в репертуарі театру. Також цю виставу ставили у театрах різних міст України, зокрема Черкаси, Кіровоград (нині м. Кропивницький).

Пізніше у композитора виникла ідея написання опери для дітей на основі музики до вистави. Така нагода трапилася завдяки Київському муніципальному академічному театру опери і балету для дітей та юнацтва. Робота над формуванням лібрето та партитури опери тривала майже два роки. У партитурі опери «Король Дроздобород» композитор використав фрагменти своєї музики до вистави 2009 р., поєднавши їх з новим тематичним матеріалом.

Прем'єра опери для дітей «Король Дроздобород» відбулася 26 жовтня 2018 р. у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва. Творці вистави (диригент-постановник – С. Голубничий, режисер-постановник – Д. Тодорюк, художник-постановник – Л. Нагорна,



хормейстер-постановник – А. Масленнікова, балетмейстер-постановник – С. Кон та ін.) були по-справжньому захоплені оперою. Динамічний розвиток дії, свіжість і мелодійне багатство музики, її загальний «світлий тон» і живий ритмічний «пульс», психологічно точні та яскраво контрастні характеристики дійових осіб – ці переваги опери були очевидні і привернули до неї увагу музично-театральної громадськості.

У 2019 р. вистава була нагороджена премією «Київська Пектораль» у номінації «За найкращу дитячу виставу» 2018 року. Також її було показано на відкритті першого дитячого оперного open air Kids OperaFest у Європі, який відбувся у рамках III міжнародного фестивалю OperaFest Tulchyn-2019 просто неба у парку Палацу Потоцьких у м. Тульчин Вінницької області (4 червня 2019 р.).

Оперне лібрето майже повністю відтворює літературне першоджерело. Казковий сюжет опери «Король Дроздобород» розповідає про примхливу Королівну, яка відмовляла всім нареченим (Граф Жираф, Барон Баран, Князь Карась), жорстоко висміюючи їх. Навіть благородний Король Дроздобород отримав від Королівни жорстоку відмову: «ось борода, як дзьоб у дрозда. Дроздобород! Ха-ха-ха» [168, с. 41]. Старий Король, остаточно втративши надію знайти доньці судженого, силою віддав її заміж за першого зустрічного Жебрака (перевдягнутий Король Дроздобород, що ніби випадково завітав до замку). Жебрак змусив дружину працювати – плести кошики, ліпити горщики, але у неї нічого не виходило. Оскільки розпечена Королівна нічого не вміла робити добре, чоловік влаштував її в королівський замок посудницею. Там вона збирала недоїдки в маленький горщик, щоб повечеряти. Одного разу у палаці готувалися до весілля короля, і Королівні схотілося поглянути на свято. Король Дроздобород, якому вона колись дала таке смішне прізвисько, запросив Королівну на танець. Під час танцю з її кишень посипалися черепки з недоїдками, і всі стали над нею голосно сміятися. Король Дроздобород зізнався їй, що він і є жебрак-музикант, а все це зробив для того, щоб показати їй, як



боляче ранять приниження і образи. Закінчується опера святкуванням весілля Дроздоборода та Королівни.

Обраний композитором сюжет має яскраво виражену дидактичну спрямованість, яка послідовно проходить від початку до кінця опери – вона розкриває тему відповідальності людини за свої вчинки. Образ Королівни вчить юних глядачів, що гординя і пихатість – якості негативні, і прагнення їх побороти необхідно кожній людині. Ця головна думка допоможе юним глядачам замислитися над своєю поведінкою, щоб уникнути неправильних вчинків.

В образі Короля, який отримав від гордовитої Королівни прізвисько Дроздобород, втілений типаж мудрої людини, яка правильними методами виборює своє щастя. Молодий Король розуміє, що ідеальних людей не буває, але при розумному підході можна продемонструвати людині її недоліки на тих чи інших життєвих ситуаціях.

Опера складається з двох дій, що мають номерну структуру. Перша дія містить 13 номерів, друга – 17. Композитор використовує переважно традиційні оперні форми – арії, пісні, ансамблі різних складів, хори. Однак сценічна дія розгортається у такий спосіб, що наближається до наскрізного дійства. Слід відзначити, що композитор показує розлогі акти і сцени на початку опери, а максимальна концентрація дії міститься в кінці. Це обумовлено особливостями психології сприйняття сценічного твору юними глядачами.

Сюжетні функції та вокальні голоси дійових осіб розподіляються так: головні – Дроздобород, молодий король сусіднього королівства – баритон, Королівна – сопрано; другорядні – Король – бас, Фаворитка – мецо-сопрано, Міністр – тенор, Священник – тенор, два хлопчики служки – сопрано, альт, три Стражники – тенор, баритон, бас. Учасники масових сцен – придворні – артисти хору, претенденти на руку Королівни (Граф Жиоф, Барон Баран, Князь Карась), почет Дроздоборода, слуги, сурмачі, «кошики», «віники» – артисти балету.

Головну роль в драматургії опери грає лірична лінія Дроздоборода і Королівни. Ця лінія послідовно проходить крізь всі дії опери. У I дії відбувається зав'язка конфлікту (зустріч Дроздоборода і Королівни (№№ 5–6), який за словами Б. Ярустовського є «незмінним стрижнем драматичного твору, бо в ньому знаходять своє образне вираження реальні, життєві протиріччя» [176, с. 201]. Друга дія є центральною в розкритті головних образів. Образ Дроздоборода продовжує свій розвиток, а образ Королівни – трансформується під впливом почуттів до Жебрака. Сцена «Маскарад» (№ 28) є загальною кульмінацією та розв'язкою драматургії опери.

Образи головних героїв розкриті в опері послідовно і багатогранно. Всі кульмінаційні і найяскравіші моменти в сценічному і музичному сенсі – це в основному ансамблеві сцени (I дія, «Сцена, в якій Дроздобород отримує ім'я» (№ 6), «Сцена, в якій Жебрак з Королівною залишають Палац» (№ 13), II дія «Маскарад» (№ 28), «Сцена, в якій Дроздобород відкриває свою Таємницю» (№ 29) і лише частково сольні I дія Арія Дроздоборода (№ 5), «Тюльпанна и Тюльпан» (№ 11), II дія «Чудасія» (№ 21).

Опера починається невеликою за обсягом (30 тактів) оркестровою Інтродукцією (№ 1), що виконує функцію увертюри. Композитор не ставив за мету охопити в ній все коло образів опери, вона будується на одній темі, втілюючи головний музичний образ твору. Ця маршова фанфарна тема, основана на кварто-квінтових інтонаціях у звучанні мідних духових інструментів (Es-dur, B-dur), є епіграфом до всього твору. Вона набуває значення лейттеми у I дії в «Сцені, в якій Дроздобород отримує ім'я» (№ 6) (B) та з'явиться у II дії у сцені «У палаці Дроздоборода» (№ 25) (Es, B) та у Фіналі (B) (№30).

#### *Приклад 16. Д. II, «В палаці Дроздоборода» (№ 25)*



В сцені «В палаці Короля» (№ 2) глядачі дізнаються, що залишилося чотири останніх претенденти на руку Королівни. Однак призначення цієї сцени не обмежується введенням глядача в дію опери. За допомогою ансамблю Короля, Міністра і Стражників дається непряма характеристика Королівни: «Всіх обізвала... Поображала... На двері всім вказала!» [168, с. 12]. Відбувається непряма зав'язка конфлікту Король – Королівна, який в ході свого розвитку призведе до головного конфлікту опери. Отже, ця сцена має свою драматургічну особливість – ще не маючи в собі жодної події, вона передвіщає майбутній конфлікт.

Жанровою основою сцени також є марш. Однак, якщо в попередньому номері це був марш святковий, блискучий, то у цьому випадку марш має зовсім інший характер. Рух восьмими тривалостями, які ніби перериваються частими паузами, підкреслення кожної долі ударами барабанів, синкопований ритм, велика кількість хроматизмів та яскрава, своєрідна оркестровка із застосуванням дзвіночків надають цій сцені жартівливого характеру. Досить несподіваним є застосування у фіналі сцени «золотої ходи валторн» – послідовності з трьох гармонічних інтервалів: великої сексти, чистої квінти і малої терції. В цьому випадку, композитор використовує послідовність не в традиційному, а зовсім іншому образно-інтонаційному контексті. Стаючи вокальною партією спочатку Короля «Господи!», а потім і Стражників у мінорному варіанті (d-moll), підсилюючись дублюванням в оркестрі, вона надає їхнім побиванням максимальної патетики [169, с. 41–42]. У такий спосіб, нібито помпезні персонажі виглядають скоріше гротескно, викликаючи образні асоціації з образом Чорномора з опери «Руслана і Людмили» М. Глінки.

Як вважає М. Черкашина-Губаренко, важливим для драматургічного процесу опери є поняття «ситуації, у якій безпосередньо виявляються взаємовідносини персонажів із різними інтересами й намірами» [163, с. 60]. Така ситуація міститься у сцені «Поява Королівни» (№ 3). Глядачу стає очевидним, що Королівна є персонажем досить неоднозначним. У зв'язку з цим, композитор відходить від традиційної експозиції головного жіночого образу за

допомогою сольного вокального номера, такого як каватина, арія, пісня і т. п. Протягом I дії Королівна характеризується виключно у взаємодії з оточуючими її персонажами в масових сценах за допомогою коротких вокальних епізодів. Таким прийомом композитору вдалося найбільш точно передати її примхливий характер, який залишається незмінним протягом усієї I дії.

Також слід зазначити, якщо Дроздобород має різні музичні лейттеми, у Королівни вони відсутні. Імовірно, це пов'язано з тим, що її образ не є статичним, він трансформується в ході дії, закінчуючи свій розвиток лише в фінальних сценах опери.

Вокальній партії Королівни притаманні два пласти інтонацій. Перший пов'язаний з її примхливим характером – його характеризують стрибки на широкі, дисонуючі інтервали, короткі уривчасті фрази, максимально високі ноти в її вокальній партії. У такому вигляді вона постає перед нами при першій появі у № 3.

Сцена не випадково починається виходом Фаворитки. Її нижчий тембр контрастує високому тембру Королівни. Плавно висхідні, співучі, закруглені інтонації вокальних партій Короля і Фаворитки, дубльовані оркестром, зіставляються з уривчастими, різкими фразами Королівни у відповідях, що вимовляються по звуках зменшених септакордів у низхідному русі з максимально високих для сопрано звуків ( $a^2$ ,  $g^2$ ). Точно і влучно характеризує її і вербальний текст. Королівна: «Гості? ... Я з ними не в зладі. З будь ким! З усіма! Зі світом!». Король: «Ти якась, доню, вибач, з привітом!» [168, с. 19]. Вокальна партія Королівни при цьому стає майже речитативною. Останні фрази опускаються по звуках тонічного тризвуку (B-dur), що свідчить про категоричність її позиції. Закінчується сцена її гліссандованим питанням «Знову?!» на крещендо від  $b^1$  до  $b^2$ , що створює ефект вереску [168, с. 20].

З драматургічної точки зору, сцена «Претенденти» (№ 4) готує появу Дроздоборода. Також, у ній стає очевидним зіткнення протилежних інтересів Короля та Королівни. У «Сцені, в якій Дроздобород отримує ім'я» (№ 6)

ситуація набуде особливого напруження і в «Наказі Короля» (№ 7) остаточно переросте у драматичну колізію.

Всі три кандидати у наречені не мають вокальних партій. Сцена будується на одній лейттемі претендентів локального значення у виконанні оркестру. З появою кожного з них, вона звучить майже в незмінному вигляді, змінюються тональності (D-, Des-, C-, As-, H-dur), з'являються незначні варіантні зміни матеріалу. Як жанрову основу сцени композитор використав європейський танець урочистого характеру, яким традиційно відкривалися бали – полонез. Про це свідчать його характерні ознаки, як-от, помірний темп, акцентування першої долі, маршевість в ритмі, незважаючи на тридольність та характерну фактурну формулу акомпанементу – восьма і дві шістнадцяті на першій долі.

#### Приклад 17. Д. I, «Претенденти» (№ 4)

① **Moderato** ♩ = 80  
До зали заходять Барон Баран, Граф Жираф, Князь Карась

Експозиції образів головних персонажів представлені різними вокальними формами. Вихід Дроздоборода (№ 5) супроводжує весела запальна тема народного характеру, яка в подальшому набуває значення його лейттеми – Дроздоборода-короля.

#### Приклад 18. Д. I, «Вихід [та арія] Дроздоборода» (№ 5)

① **Moderato**

Якщо Королівна протягом I дії не має сольних вокальних номерів, то до експозиції головного чоловічого образу в опері композитор підходить більш традиційно. Першою сольною характеристикою Дроздоборода стає його арія (h-moll). Цей сольний епізод вмонтований у велику масову сцену і різко контрастує як її жанровому, так і емоційному стану. Арія розкриває щирість і глибину почуттів молодого короля. На перший план виходить узагальнене вираження емоційного стану персонажа. Словесний текст формує привід для цього виразу, граючи підпорядковану роль.

Арія має тричастинну форму. В її основі лежить широка, плавна, але одночасно по-мовному виразна тема, яка розвивається шляхом секвентного руху. Акомпанемент арфи імітує гітарний супровід, виявляючи близькість арії до жанру серенади.

**Приклад 19. Д. I, «[Вихід та] арія Дроздоборода» (№ 5)**

⑤ Adagietto

До - стой - на ко - ро - лів - но мо - іх мрій, по всіх сві - тах круж - ля - ють, на - че рій,

Невеликий перший розділ (8 тактів) наспівний та елегійний. Другий (Piu mosso) є більш схвильованим. Широкий розвиток в ньому отримують інтонації першого розділу. Хвиля наростання призводить до кульмінації в третьому розділі, в якому стверджується ще один, більш широкий варіант основної теми. Невелика кода, що повторює початкову тему, дубльовану у хорі та оркестрі, укладає цільну, замкнену за формою арію.

За словами М. Черкашиної-Губаренко, зав'язка є переломним моментом фабульного розгортання дії. Вона «порушує статичність вихідної ситуації і зазвичай зумовлена вчинком персонажа, який змінює початковий розподіл сил» [164, с. 61]. Вона відбувається у «Сцені, в якій Дроздобород отримує ім'я» (№ 6). Перший розділ сцени сповнений напруги. Кожна з груп учасників перебуває в стані високої нервової напруженості. Зовнішня статичність мізансцени виявляється цілком органічною, але зростаючі динаміка і темп, інтенсивний ритмічний малюнок видають насторожений стан очікуючих. Вони

наполегливо повторюють одні й ті ж слова, що виражають лише ту єдину думку, яка цілком ними заволоділа. Король, Фаворитка та хор: «Погоджуйся!», Королівна: «Думаю!» [164, с. 61]. При цьому в оркестрі наполегливо повторюється тема Дроздоборода-Короля, який є головною причиною напруженості усіх учасників сцени, тим самим ще більше підсилюючи гостроту моменту. Тема звучить спочатку у дерев'яних духових, а потім у струнних як в основному виді, так і піддаючись мотивній розробці. У драматургії опери, цей ансамбль «конфлікту», що виражає контрастні стану героїв, виконує функцію безпосередньої спрямованості на подальший розвиток дії.

Ансамбль «конфлікту» несподівано змінюється на ансамбль «згоди». Тему, яка була основою Інтродукції (№ 1) починає наспівувати Королівна, даючи йому прізвисько Дроздобород, тим самим викривляючи молодого короля. Пісеньку поступово підхоплює хор. То ж вокальна партія усіх учасників ансамблю будується на лейттемі Дроздоборода, виражаючи спільність стану героїв.

Сцена «Наказ Короля» (№ 7) остаточно знаменує перехід від ситуації до колізії. Вся сцена ґрунтується на двох лейттемах Дроздоборода, які звучать як в партії солістів (Король, Королівна), так в партії хору і оркестру. Відкривається сцена звучанням трансформованої теми Дроздоборода-короля в збільшенні [169, с. 122]. Вона звучить в унісон у всіх інструментів струнної групи, рухаючись в низхідному секвентному русі по великих терціях. Звуки на сильних долях при цьому утворюють хід по звуках збільшеного квартсекстакорду ( $d^2$ -b-ges-d). Динаміка форте та акцентування кожного звуку надає темі загрозливого та рішучого характеру. Для розвитку музичного матеріалу у сцені застосовуються прийоми імітаційної поліфонії, зокрема, збільшення та імітації. Вокальна партія Короля має речитативний склад.

Нетривала сцена «Стражники очікують на подорожнього» (№ 8), є проміжною і не грає суттєвої ролі в драматургії твору. Її поява в партитурі

опери була спричинена практичною необхідністю – Дроздобороду потрібен час, щоб перевдягнутися у Жебрака.

Як вказує М. Черкашина-Губаренко, «мотиви, якими керуються у своїх вчинках окремі персонажі, вступаючи у боротьбу за власні наміри, сплітаються в і н т р и г у» (розрядка автора – Р. Д.) [163, с. 60]. В цьому випадку, рушійною силою інтриги є Дроздобород, що з'являється з замку під видом Жебрака (№ 9). Пісня, що є його другим сольним номером, розвиває образ Дроздоборода, який тимчасово видає себе за Жебрака. Оркестровий вступ до пісні приймає значення першої теми Дроздоборода-Жебрака. Тембром флейти композитор створює імітацію етнічного народного звучання – награвання на сопілці. Цьому сприяє максимальна простота та ясність гармонічної мови та прозорість оркестрової фактури [168, с. 64].

#### Приклад 20. Д. І, «Поява Жебрака» (№ 9)



Мелодія невігядливої пісеньки набуває значення другої теми Дроздоборода-Жебрака. Пісня (d-moll) має двокуплетну структуру. Наспівна мелодія широкого діапазону, що вільно ллється, має народнопісенну основу. Вона прагне до мелодії в дусі народної. Про це свідчить низка ознак: викладення теми у формі періоду несиметричної структури (4+5), що є нетиповим для більшості тем в опері; метрична свобода – зіставлення різних розмірів (4/4, 6/4); примхливий ритм (міжтактові та внутрішньотактові синкопи) та застосування змінного ладу [168, с. 64].

#### Приклад 21. Д. І, «Поява Жебрака» (№ 9)





Пісня Жебрака «Тюльпанна і Тюльпан» (№ 11) є третім сольним номером Дроздоборода. Пісня звучить на тлі масової сцени. Вона має куплетно-приспівну форму. Тема Дроздоборода-короля у виконанні оркестру виступає як приспів. Він різко контрастує з куплетом мелодично, ритмічно і гармонічно, має більш високий рівень динаміки і активності, з додаванням інструментування і вигуків хору. Притаманні куплетній формі обмежені можливості розвитку долаються композитором шляхом зближення з варіаційною формою, коли всі куплети, починаючи з другого, є різними видозмінами першого.

Пісня грає важливу роль в драматургії опери, тому що тут з'являються передумови для щасливої розв'язки конфлікту в фіналі опери. Вперше у вокальну партію Королівни проникають інтонації Дроздоборода – в другому куплеті вона починає йому підспівувати. Наприкінці пісні (третій куплет) їх вокальні партії звучать, зливаючись в унісон, в однойменній тональності (D-dur). Однак приспів оркестру звучить в основній тональності (d-moll), нагадуючи глядачам про те, що для благополучної розв'язки конфлікту головним героям належить пройти ще багато випробувань.

У сцені «Вінчання» (№ 12) у вокальну партію Королівни повертаються, характерні для неї, «примхливі» інтонації, досягаючи кульмінаційної точки напруги. Завершується I дія «Сценою, в якій Жебрак з Королівною залишають Палац» (№ 13). Основу сцени складає мелодія пісні Жебрака (друга тема Дроздоборода-Жебрака) з перетекстуванням.

Перша сольна характеристика Королівни звучить лише у II дії після нетривалої (10 тактів) оркестрової Інтродукції (№ 14). «Сцена, в якій Королівна вчиться прибирати і варити» (№ 15), має тричастинну структуру. Перший розділ становить весела, безтурботна пісенька (A-dur), яка точно передає емоційний стан Королівн. Вона має двокуплетну форму. Другий розділ сцени становить речитатив *assomagnato*, третій – пісня-танець, що має в якості жанрової основи вальс. Це засвідчує не тільки рухлива і пластична мелодія в поєднанні з характерною фактурною формулою акомпанементу в розмірі 6/8, а

й вказівка композитора – «вальсує з мітлою» [168, с. 127]. Кода, побудована на матеріалі пісеньки першого розділу, надає сцені цілісність.

Наступний номер «Рожево світиться здаля ...» (№ 16) грає важливу роль в розвитку драматургії опери. У партії Королівни вперше з'являється інтонаційний пласт, який характеризує любовну лінію. У цьому шарі інтонаційні звороти відрізняються безпосередністю, чуйною емоційністю та душевною теплотою. Ці інтонації, зазвичай, засновані на ввіднотонових тяжіннях і виникають в тих місцях, де мова Королівни зігріта непідробним і сильним почуттям.

Мелодія пісні набуває значення лейттеми – згодом вона буде грати роль теми любові. Вона є діатонічною в своїй основі (a-moll), побудованою на двічі повтореній мелодичній фразі та її секвентному повторенні. Пісня складається з двох куплетів. Перший куплет Дроздобород виконує сольо, другий – канонем з Королівною, у завершенні їх вокальні партії зливаються в октавний унісон. Отже, сольний номер плавно перетікає в дует згоди.

#### *Приклад 22. Д. II, «Рожево світиться здаля...» (№ 16)*



Однак, незважаючи на короткий ліричний відступ, наступна «Сцена, в якій Дроздобород наказує Королівні плести кошики та віники» (№ 17), стає черговим загостренням конфлікту. Основою сцени є великий дует розбіжності, що відображає різність світогляду героїв. Він побудований на контрастних музичних характеристиках. Королівна повертається до своєї поки що більш звичною інтонаційній сфери, яка переважала у I дії. Провідним і домінуючим в цій сцені є Дроздобород, про що свідчать також обрамляючі сцену теми Дроздоборода-Короля і Дроздоборода-Жебрака.

«Сцена, в якій Королівна розуміє, що кохає Дроздоборода» (№ 20) має вагоме значення в драматургії твору. Незважаючи на невеликий обсяг (21 такт),

вона знаменує собою перелом в розвитку дії. Вокальна партія Королівни є речитативною в своїй основі. У зв'язку з цим, найбільша увагу слухача приділяється партії оркестру, в якій тема з № 16, що звучить на словах «Я починаю його любити» у віолончелі, остаточно набуває значення лейттеми кохання [168, с. 149].

Перервою в розвитку любовної лінії є жартівлива пісня Дроздоборода з хором «Чудасія» (№ 21). Варто відзначити, що вона була обрана композитором саме для цієї опери не випадково. Одноименну назву носить четвертий том з семитомного видання творів Б. Стельмаха, в якому міститься казка для театру «Король Дроздобород» [141]. Отже, композитор апелює до літературного першоджерела і його змісту шляхом побудови асоціативного образного-смыслового ряду.

Пісня написана в куплетно-приспівній формі, в якій куплети виконує соліст, а приспів – хор. Оркестровий вступ, побудований на першій темі Дроздоборода-Жебрака, задає настрій пісні, яка має жартівливий характер. У репризі другого куплету композитор використовує один з основних елементів стилю хіп-хоп-музики, а саме реп – ритмічний речитатив, що виконується солістом під біт-ритм. Такий прийом свідчить про прагнення Ю. Шевченка максимально наблизити музичну мову опери до сучасності.

Слід зазначити, якщо в I дії хор був невід'ємною частиною драматургії опери, то у II дії він з'являється лише в № 21. Це пояснюється тим, що з № 14 по № 20 композитор зосередив увагу глядача на розвитку образів головних дійових осіб і їх любовній лінії.

У Сцені, в якій Королівна розбиває горщики (№ 22), продовжується розвиток конфлікту між головними персонажами. Однак наприкінці вони доходять згоди, що підтверджує лейттема любові, що звучить у повному вигляді у скрипок.

У наступних двох номерах послідовно проходять всі лейттеми головного чоловічого образу опери. Оркестровий антракт «Лісова стежка» (№ 24) побудований на двох темах Дроздоборода-Жебрака та інтонаційно

трансформованій темі Дроздоборода-короля в збільшенні, а у сцені «В палаці Дроздоборода» (№ 25) звучить тема Дроздоборода спочатку в оркестрі, а потім і в хорі, маючи фанфарно-тріумфальний характер. У такий спосіб композитор зображає поступове позбавлення Дроздоборода ампула Жебрака та повернення до свого первинного образу короля. С цього моменту починається стрімке наближення до розв'язки конфлікту.

Сцена «Маскараду» (№ 28) наближає майбутню розв'язку. Танцювально-хорова сцена має структуру тричастинної композиції з контрастною серединою. Протягом всієї сцени посилюється контраст загального радісного тріумфування зі смутком Королівни. Він загострюється святковими повторюваними вигуками танцюючих «Гей-йо!» в першому розділі та репризі. Другий розділ різко контрастує крайнім. Темп раптово змінюється з *Vivace* на *Moderato*, в оркестрі у скрипок та гобоя звучить лейттема кохання, за вказівкою автора, «як марево» [168, с. 198].

У Сцені (№ 29) міститься кульмінація і розв'язка конфлікту. Щасливу розв'язку опери знаменує вже відома глядачам пісня «Чудасія», в якій Дроздобород відкриває свою таємницю. Відразу після неї звучить хор, інтонаційно побудований на темі Дроздоборода.

Закінчується опера традиційним фінальним хором (№ 30), що славить силу кохання і Дроздоборода.

### **Висновки до Розділу 3**

Після здійсненого аналізу дитячих опер (І. Щербаков «Пастка для Відьми», Р. Смоляр «Червона Шапочка», Ю. Шевченко «Король Дроздобород») можемо констатувати, що музична драматургія зазначених творів ґрунтується на контрастному зіставленні образів, сцен із залученням усіх засобів музичної виразності, що забезпечує динамічне розгортання сценічної дії.

Для вивчення зазначених опер були застосовані висновки з наукових робіт з проблем драматургії, музичної драматургії та методики аналізу оперних

творів. Було з'ясовано, що «музична драматургія» дитячої опери має свою специфіку, але підпорядковується загальним законам драматургії сценічного твору. Серед основних складових дитячої опери особливого значення набуває активне розгортання сюжету і сценічної дії. Емоційний стан головних і другорядних образів розкривається на основі прийомів зіставлення, конфлікту з обов'язковим утвердженням ідей перемоги добра над злом. Контрастне чергування актів, картин, масових і сольних сцен активізують дитяче сприйняття. Музична драматургія дитячих опер представлена різноманітністю музичних форм, сольного, ансамблевого, хорового співу, оркестровими супроводами, танцювальними сценами. Засоби музичної виразності дитячої опери характеризуються ясністю і цілісністю побудови; простотою і логікою розвитку музичних тем.

Визначено особливості музичної драматургії дитячих опер І. Щербакова «Пастка для Відьми», Р. Смоляра «Червона Шапочка», Ю. Шевченка «Король Дроздобород». Починаючи від лінії прологу, де починається розвиток дії без відхилення від головної інтриги, виявлена його активно-зосереджена роль у «Пастці для Відьми» І. Щербакова та «Червоній Шапочці» Р. Смоляра. У всіх зазначених операх композитори використовують драматургічні принципи конфліктності та сценічної загостреності, у конкретних активних діях. Для них характерна динаміка розвитку сюжету. Іноді трапляються відхилення від безпосередньо-головної, основної сюжетної лінії. Але це дано в плані розвинених побутових сцен – І. Щербаков «Пастка для Відьми».

Обґрунтовано, що масштаби опери досить обмежені. Для розвинення сценічної дії використовуються короткі сцени. Сцени побуту (ігри, хори, танці) у всіх проаналізованих зразках виконують різні драматургічні функції. У деяких операх вони схожі на дивертисменти, приміром для підкреслення настрою героя (Інтермедійна тарантелла з опери Р. Смоляра «Червона Шапочка»). Іноді дивертисмент стає метою дії (сцена бурі з опери Р. Смоляра «Червона Шапочка»). Часто ігровий і танцювальний елементи безпосередньо втілюють сюжет опери. Гра, пісня і танець в них являють собою природну

форму поведінки героя. В такому випадку, це не дивертисмент, це просто «побут» дитини, це природний ігровий характер його діяльності (пісня-танець Оленки з опери І. Щербакова «Пастка для Відьми»). Отже, різні функції пісенних, танцювальних та ігрових сцен не завжди дають підстави розглядати їх в дитячих операх як «дивертисмент».

Важливе місце в проаналізованих дитячих операх займає балет, в силу того, що дитина найохочіше висловлює свої емоції в активному русі. Природа ігрових і танцювальних епізодів у дитячій опері поєднується з явищем «дивертисментності» на відміну від опери «дорослої».

Майже у всіх проаналізованих дитячих операх знайдено в більшій чи меншій мірі прозові репліки. Ці розмовні вставки обмежуються окремими фразами (І. Щербаков «Пастка для Відьми») або являють собою більш розвинені діалоги (Р. Смоляр «Червона Шапочка»). Розмовні елементи розмови в дитячій опері Ю. Шевченка відсутні. Його опера цілком заснована на музичній мові, що відповідає оперному жанру. Але ця опера Ю. Шевченка є винятком. Усі композитори дитячих опер використовують розмовні прошарки у музичній тканині твору. Для дітей молодшого віку переходи від музичного матеріалу до розмови є більш простими для сприйняття музики змісту опери. Безумовно, психологія сприйняття дітей відрізняється від дорослої і те, що здається дорослому слухачеві умовним – не сприймається так дітьми.

У ряді зразків дитячих опер відзначено ще одну особливість драматургії, яка відрізняє її від драматургії «дорослої» опери. Це – чітке проведення в побудові сюжету повторності ситуації, повернення до вже колишніх положень. Ця риса розвитку дії в дитячій опері йде, безумовно, від казки. Цей прийом характерний для більшості казок. Така ситуація не тільки не набридає при повторенні, а додає слухачам при кожному наступному проведенні нового розуміння оперного змісту. Повторність формує чітку розбивку сюжету на окремі закінчені епізоди. Така структура близька до куплетної форми в пісні і допомагає запам'ятати саму ситуацію, її музичне втілення.

Отже, повторність, заснована на відчутті та засвоєнні подібності смислового і музичного матеріалу – виправдана і корисна, тим більше, що прямо впливає зі змісту казки та є основою розвитку її сюжету. Сюжетна повторність обумовлює і тотожність музично-виразних засобів. Разом з тим з'явилася вимога яскравого контрасту сюжетного, а значить і музичного. У драматургії дитячих опер чітко виділяються вузлові моменти драми. Раптова поява, несподіванка, інтерес очікування – все це присутнє в опері. Сюжет цікавий, рельєфний. Він захоплює слухачів дитячого віку, впливаючи на уяву і фантазію. Цікава і різноманітна лінія розвитку поєднується з чітким мотивуванням дії, з прямою і безпосередньою реакцією на вчинки героїв.

Можливо, саме ця остання обставина і пояснює наявність прозових розмовних вставок в дитячих операх. Простежено їх місце в музичній драматургії. Вони з'являються тоді у «поворотних пунктах» сюжету, коли активізується мотивація подальшої дії, коли розвиток вступає у нову фазу.

На прикладі дитячої опери І. Щербакова «Пастка для Відьми», сучасних інтерпретацій відомих казок «Червона Шапочка» (Р. Смоляр) і «Король Дроздобород» (Ю. Шевченко) підсумовано систему засобів виразності і прийомів втілення музично-сценічної дії, які складають музичну драматургію творів.

## ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням музичної драматургії дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть. Вирішено наукове завдання з дослідження особливостей музичної драматургії, яка полягає у вибудовуванні органічної системи засобів виразності та використанні музично-сценічних прийомів, спрямованих на розвиток драматичної дії, розкриття художніх образів у дитячих операх українських композиторів зазначеного періоду.

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у дослідженні музичної драматургії дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть зроблено такі висновки.

1. Визначено методологічні засади аналізу жанру дитячих опер і музичної драматургії. Спираючись на концептуальні положення наукових праць з проблем дитячої опери; дослідження історіографії дитячої музики і дитячої творчості уточнено поняття «дитяча опера» (або синонімічно – опера для дітей). Дитяча опера є різновидом класичної опери, тематично призначеним для дитячого віку, але розрахованою на професійне виконання. У дослідженні проаналізовано оперні твори саме для такого виконання. До характерних ознак дитячої опери відносимо: відповідний тематизм, що містить дидактичний потенціал; активність розвитку музично-сценічної дії; лаконічні та яскраві засоби музичної виразності для індивідуалізації музичних образів.

Підвалинами «музичної драматургії» дитячої опери визначено закономірності оперної драматургії. Обґрунтовано специфіку музичної драматургії дитячої опери. Віковий рівень і психологія сприйняття аудиторії, на яку розраховані дитячі опери, зумовлюють особливості музично-виразних засобів. Специфіка музичної драматургії дитячої опери ґрунтується на тривалості вистави з обмеженою масштабністю (один, максимум два акти).

Часові масштаби дитячої опери (в порівнянні з дорослою) зумовлюють і особливості її музичної драматургії. Обов'язково опера має коротку і чітку



зав'язку. Пролог з узагальнено вираженою ідеєю формує ситуацію, що провокує подальший розвиток дії. Розгортання дії у дитячій опері динамічне. Характерними рисами лібрето є лаконізм та його рельєфність.

Уточнено поняття «музичної драматургії дитячої опери». Визначено, що в музиці дитячої опери логічно втілена сукупність різних взаємопов'язаних складових: розгортання сюжету, сценічної дії, емоційного стану дійових осіб на основі прийомів зіставлення, конфлікту з утвердженням ідеї перемоги добра над злом музично-сценічними засобами. Систематизовано невід'ємні складові музичної драматургії дитячих опер: контрастне чергування актів, картин, масових і сольних сцен, сфер позитивних і негативних образів. Дитяче сприйняття активізується при використанні у творі різноманітних музичних форм: сольного співу (арій, аріозо, речитативів різного роду), ансамблів, хорів, а також оркестрових вступів та інтермедій. Серед засобів музичної виразності дитячої опери виокремлено ясність цілісної побудови; простота і логіка розвитку музичних тем з їх повторністю; яскраві, легкі музичні побудови для втілення контрастних образів.

2. На основі аналізу історіографії розвитку жанру дитячої опери узагальнено типові риси музичної драматургії кінця XIX – першої половини XX ст. Музична драматургія дитячих опер цього періоду характеризується простотою сценарного плану і лібрето, які засновані на народних казкових сюжетах. Контрастне зіставлення інтонаційно-ритмічних побудов рухає композиційно-драматургічні рішення. Подальший розвиток жанру дитячих опер позначений еволюцією музичної драматургії, а саме ускладненням системи лейтмотивів, вибором літературної класики для лібрето, поєднання різних першоджерел в одному творі (за мотивами кількох творів). У сюжетах дитячих опер спостережено використання тематики сучасної часу.

3. Визначено особливості музичної драматургії дитячих опер другої половини XX – XXI ст. Підсумовано різновекторність вибору тем для лібрето протягом цього часу існування дитячої опери: казки, байки, історичні, фантастичні сюжети, морські, космічні пригоди з відповідними образами.

Сюжети змінюються залежно від віку глядацької аудиторії. Музичний матеріал є синтезом всіх стилів і напрямів, але при цьому зберігає наспівну мелодику, легке відтворення й запам'ятовування, танцювальні темпоритми і жанри, урізноманітнює музичну драматургію дитячих опер. Активність розвитку досягається виразним розподіленням контрастних образних сфер.

Відмічено поступовий перехід від фортепіанного супроводу сценічної дії оперних творів для дітей до оркестрового (ансамблевого). Ускладнення музичного супроводу – від повного дублювання вокальних партій виконавців до його самостійності. Активізується написання національних оперних творів для дітей: Азербайджан (С. Гаджибеков «Іскандер і Пастух»), Грузія (Ш. Тактакішвілі «У світі квітів»), Латвія (Я. Мединьш «Хлопчик з мізинчик»), Росія (Н. Брянський «Кіт, Цап та Баран, або Плутні Кота Васьки»), Україна (М. Лисенко «Коза-дереза»).

Показана роль радіо та телебачення у зміні акцентів у музичній драматургії дитячих опер, які були пов'язані з новою тематикою (радіоопера Г. Кнайпа «Подорож Христа-дитини на Землю», телеопера Дж. Менотті «Амал та нічні Гості»). В операх для дитячого виконання музична драматургія опери ґрунтується на логіці розкриття змісту в органічному зв'язку з її музичними образами. Зразками цього є певна кількість творів композиторів української діаспори (І. Білогруд «Червона Шапочка», О. Залеський «Цвіркунчик», Я. Ласовський «В царстві Оха», З. Лисько «Золоте весілля» та ін.).

Музична драматургія оперних творів для дітей початку 1990-х рр. ХХ ст. і ХХІ ст. поєднує здобутки класичного розвитку жанру, сучасних комп'ютерних чи Інтернет-технологій як у засобах виразності, так і у виборі тематики.

4. Обґрунтовано, що музична драматургія українських дитячих опер кінця ХІХ – ХХІ ст., яку досліджуємо починаючи із творів М. Лисенка, характеризується компонентною нескладністю. Дитячі опери М. Лисенка («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна») були розраховані на дитяче виконання зі зрозумілими темами і образами, втіленими у доступних ритмо-інтонаційних комплексах.

Згодом народні інтонації та ритми, якими були насичені тексти дитячих опер і відповідали казковим сюжетам (В. Сокальський «Ріпка», К. Стеценко «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик», Г. Компанієць «Вовк і семеро козенят», «Рукавичка», Є. Юцевич «Журавель та чапля»), збагатилися новим комплексом засобів виразності. Змінилася тематика дитячих опер радянського періоду, що віддзеркалилося в музичній драматургії (Б. Алексеєнко, М. Завалішина, І. Польський, Ю. Рожавська, А. Філіпенко).

На основі аналізу численних зразків опер українських композиторів обґрунтовано особливості музичної драматургії дитячих опер українських композиторів зазначеного періоду. Виявлено домінування фольклорних (казкових) сюжетів, які розкриваються музичними засобами з опорою на фольклор; літературно-казкові сюжети з розкриттям образів в авторській музиці, але з опорою на фольклор; літературно-казкові сюжети з оригінальною авторською музикою; оригінальні авторські сюжети з оригінальною авторською музикою.

5. Визначені типові риси драматургічного розвитку в опері І. Щербакова «Пастка для Відьми». Доведено, що характерною рисою її музичної драматургії є інтенсивний, концентрований розвиток дії з опорою на динамічні наскрізні сцени (в тому числі і хорові). Більшість засобів музичної виразності скеровані на підкреслення тематичної єдності і цілісності композиції. Цьому слугують лейтмотиви, повторність музичного матеріалу та опора на типові форми в загальній структурі опери. Герої наділені яскравими, рельєфними музичними характеристиками, частина з яких виконують функції лейттем, що проходять як у вокальних партіях, так і в інструментальному супроводі. Невеликі масштаби, рухливість дії, пародія та комізм, яскрава, жива фольклорна мелодика, розмовні речитативи частково наближають оперу до жанру опери-буф. Отже, сукупність зазначених характеристик сприяє максимально комфортному входженню дитини, як глядача, в світ музичного театру.

6. На основі аналізу дитячої опери Р. Смоляра «Червона Шапочка» виявлено характерні риси її музичної драматургії. Композиції притаманна

симетрична структура – опера складається з двох дій, в кожній по дві картини. Наявність прологу та увертюри допомагає маленьким глядачам увійти в дію музичної казки.

Представлено, що у музичній драматургії опери чітко виділяються протидіючі групи персонажів – табір Вовка з лісовими бандитами і табір Червоної Шапочки, куди входять Мама, Бабуся, Лісові птахи. Перші три картини мають експонують головних дійових осіб і подальший активний розвиток дії, а четверта – їх зіткнення як сил дії і контрдії з їх кінцевою розв'язкою.

В опері чітко визначені часові параметри дії, що відбувається на сцені в стрімкості, конкретності змінюваних епізодів. Для характеристики персонажів найбільш широко використовується така сольна оперна форма, як пісня. З ансамблевих форм найчастіше композитор застосовує дуети. Незважаючи на номерну структуру, пісенні номери вільно, природньо переходять в речитативні, сольні – в ансамблеві.

Визначено, що у музичній драматургії опери важливу роль відіграють нечисленні розмовні монологи та діалоги. Їх поява обумовлена необхідністю пояснення мотивів, вчинків, поведінки головних героїв. Відзначена роль розвиненої лейтмотивної системи, яка об'єднує номерну структуру в єдине ціле. Лейтмотивами наділені всі головні персонажі – Вовк, Лісоруб, Червона Шапочка, Мама. Їх музичні характеристики з'являються в увертюрі і звучать неодноразово протягом всієї вистави, що допомагає розкриттю дії та є принциповим у музичній драматургії.

Актуалізовано роль танцювальних епізодів у виставах для дітей молодшого віку. Присутність артистів балету, як учасників дії, посилює музичні характеристики головних дійових осіб: пташки, ялинки, лісові бандити, Лешін. Балетні сцени органічно вплітаються в дію, поглиблюючи її зміст. Серед танцювальних жанрів використовуються доступні і зрозумілі дітям тарантела, вальс і марш. Доведено актуальність сюжету літературного першоджерела Ш. Перро для сучасної глядацької аудиторії у жанрі дитячої опери.

7. Розкриті особливості драматургії в опері Ю. Шевченка «Король Дроздобород». Для неї притаманні яскравість контрастів, блиск оркестрових тембрів, влучність характеристик. В середині твору зустрічається вільна взаємодія різножанрових елементів, таких як, музична комедія (прямі музично-образні аналогії), класична оперета (куплетні опереткові структури) та мюзикл (типові мелодичні і ритмічні формули). Симбіоз традиційних оперних форм з сучасними інтонаціями («Чудасія»), дозволяє відзначити тенденцію зближення опери із сучасною естрадою. Завдяки вдалому поєднанню новаторського і традиційного, твір Ю. Шевченка є цілком доступним для сприйняття дитячою аудиторією.

Визначено номерну структуру кожної з двох дій, де переважають традиційні оперні форми (арії, дуети, хори і т. д.). Розгорнуті сцени містять сольні епізоди, ансамблі, хори, інструментальні епізоди поєднуються з окремими закінченими номерами (арії, дуети). Такий принцип веде до органічності розвитку сценічного і музичного розвитку.

Відзначено важливість системи лейтмотивів, як домінуючої компоненти музичної драматургії. Більша частина лейттем пов'язана з образом Дроздоборода, проте істотне значення має тема любові. Для розвитку дії непересічне значення належить інтонаційним «аркам», які формуються повторами, що впливає на загальну драматургію.

Доведено, що хорові сцени не стають безпосередніми учасниками дії. В опері відсутні розгорнуті хорові сцени, зрідка звучать самостійні хори («Карнавал»). Вони оточують сольні епізоди, переважно супроводжують, або розпочинають чи завершують сольні сцени чи ансамблеві. Це було характерно і для перших зразків цього жанру. Хорові сцени доповнюють основні події, як органічні компоненти загальної драматургії.

Розкрито значення танцювальних сцен у балеті. Танець безсумнівно є «лейтжанром» всієї опери. Танцювальна ритміка пронизує партитуру опери «Король Дроздобород». Для цього розширена ритмсекція в оркестрі, що динамізує музично-сценічні дії. Використана різножанровість (святковий марш,

урочистий полонез, ліричний вальс) формують атмосферу палаців і хатини Жебрака. Крім цього, танці використовуються як орнаментальні елементи. Нечисленні танцювальні епізоди відіграють функцію інтермедії, впливаючи на видовищність, що є важливим для сучасної молоді.

Дитяча опера «Король Дроздобород» Ю. Шевченка продовжує традиції оперного мистецтва з відповідним музично-драматичним розвитком і осучасненою музичною мовою.

Музична драматургія проаналізованих дитячих опер розкриває загальнодраматичні закони з відповідними етапами розвитку: експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка. Визначено, що музична драматургія реалізується у характеристиці музичних образів за принципами схожості та контрасту, повторності музичному матеріалу. Для дитячих опер українських композиторів характерна контрастна музична драматургія при зіставленні образів, сцен, засобів музичної виразності.

Отже, дослідження музичної драматургії дитячих опер українських композиторів відкриває перспективи подальшого вивчення інших творів в аспекті оновлення музичної мови та інтерпретації відомих літературних сюжетів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абт Ф. Красная шапочка: сб. 9-ти песен, соединен. с декламациею: Для 2-х сопрано и альты (соло и хоры) с аккомп. ф.-п. Москва: Юргенсон, 1892. 54 с.
2. Ага Л. Из истории исполнения молдавской музыки для детей (на примере сочинений Златы Ткач. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 2 (22). P. 85–89.
3. Андрієвська Н. Дитячі опери М. Лисенка. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1962. 76 с.
4. Архімович Л. Опера для дітей. Музика. 1971. № 4. С. 7–8.
5. Архімович Л. Українська класична опера: Історичний нарис. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957. С. 223–230.
6. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. 3-е вид. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
7. Астапенко А. С. Театр и детский зритель: к проблеме восприятия театра. *Культура: открытый формат – 2015 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность)*: сб. научных статей. Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск, 2015, С. 274–277.
8. Афоніна О. С. Особливості творчості В. Степурка на прикладі опери «Музична крамничка». *Молоді музикознавці України: ІХ Міжнародна наук.-практ. конф.*, Київ 26–30 березня 2007 р. Київ: ДАКККіМ, 2007. С. 8–11.
9. Афоніна О. С. Свято у святі. *Гаудеамус*. 2006. № 1. С. 6.
10. Байрамова З. Детские оперы и балеты азербайджанских композиторов. *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=300> (дата звернення 11.10.2019).

11. Бахтин Н. Н. Воспитательное значение театра: сб. педагогических статей в честь А. Н. Островского. Санкт-Петербург, 1907. С. 321–345.
12. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер: с обозначением декораций и количества и качества голосов и хоров. Петроград: Типография Императорского уч. глухонемых. 1915. 49 с.
13. Бахтин Н. Н. Театр и его роль в воспитании. *В помощь семье и школе*. Москва: Польза, 1911. 240 с.
14. Белов Г. Герои Катаева на оперной сцене Одессы. *Советская музыка*. 1969. № 10. С. 51–54.
15. Беляев И. Проблемы интерпретации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере: автореферат дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Киев, 1989. 16 с.
16. Берков В. С любовью к детям. *Советская музыка*. 1963. № 7. С. 18–21.
17. Бриезде-Булавинова В. Оперное творчество латышских композиторов. Ленинград: Музыка, 1979. 152 с.
18. Буданов А. В. Оперы для детей XXI века в контексте зрелищной музыкальной культуры: пути и поиски: учебное пособие для обучающихся по программам бакалавриата, специалитета, магистратуры, ассистентуры-стажировки и аспирантуры. М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Гос. классическая акад. им. Маймонида», Фак. мировой музыкальной культуры. Москва: [б. и.], 2015. 220 с.
19. Булат Т., Олійник О. Оперна творчість. Історія української музики: в 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Рильського; редкол.: М. Гордійчук (голова) та ін. Київ: Наук. думка, 1989. С. 208–210.
20. Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю: дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2001. 192 с.



21. Виханская А. Второе рождение сказки. *Советская музыка*. 1968. № 6. С. 46–49.
22. Вовкун В. В. Поема Івана Франка «Лис Микита» у постановках театрів України на початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 105–109.
23. Волинський Й. Дитячі опери і пісні Г. І. Компанійця. *Радянська музика*. 1940. № 6. С. 19–23.
24. Вопросы оперной драматургии: сб. статей. Сост., общ. ред. и предисл. Ю. Н. Тюлина. Москва: Музыка, 1975. 315 с.
25. Гаврильчик К. В. Разновидности оперного спектакля в контексте музыкального театра для детей. *Вестник Полоцкого государственного университета*. Серия А. Гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 129–132.
26. Гаврильчик К. В. Роль оперы для детей в общехудожественном процессе Беларуси во второй половине ХХ века. *Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта*. 2007. № 3 (45). С. 95–99.
27. Герман А. Детская опера русских и украинских композиторов: дисс. ... канд. музыковедческих наук. Киев. 1947. 171 с.
28. Гозенпуд А. А. Опера для детей. Театральная энциклопедия : в 6 т. Гл. ред. П. А. Макаров. Москва: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. Стп. 175–177.
29. Голубенко С. Хто започаткував жанр дитячої опери. *Молода Україна*. червень 1963 (ч. 104). С. 13–14.
30. Гольденберг Н. Богуславський К. – «Андрійко-Козак». Дитяча оперка-гра. Текст М. Тополі. *Музика мас*. 1931. № 2. С. 38–39.
31. Григорьева Д., Джаббаров А. Детские оперы С. Бабаева, Н. Мамисашвили, Н. Вацадзе. *Советская музыка*. 1967. № 1. С. 29–32.
32. Густі В. П. Як Рак-неборак Козу розуму навчив: п'єса на дві дії. Ужгород: госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2000. 44 с.

33. Давронбекова С. Э. Таджикская сказка про волка и семерых козлят в опере для детей Дамира Дуستمухаммедова. *Искусство глазами молодых* : материалы XI Международной научной конференции, 28–29 марта 2019 г. Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред.: Н. В. Перепич, М. В. Саблина. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С. 17–18.
34. Дмитриев Ф. Винни-Пух отправляется в путь. *Музыкальная жизнь*. 1984. № 15. С. 7.
35. Довженко В. «Аистёнок» опера-балет для дітей. *Радянська музика*. 1937. №№ 6–7. С. 33–42.
36. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Музгиз., 1952. 344 с.
37. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність. Вид. 2-е. Київ: Музична Україна, 1968. С. 88–89.
38. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» Магнитогорск, 2012. 182 с.
39. Зив Н. Маугли оперный герой: (об опере «Джунгли»). *Советская музыка*, 1983. № 61. С. 48–53.
40. Изуграфова Н. Детская опера в контексте современной музыкальной культуры. *Научный вестник Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*. 2008. Вып. 9. URL: [http://esteticamente.ru/Portal/Soc\\_Gum/Mmik/2008\\_9/tekstu/Izygrafova.html](http://esteticamente.ru/Portal/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Izygrafova.html) (дата звернення 7.09.2018).
41. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво; Одеса: Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, 2013. 20 с.

42. Кабалевский Д. «Волк и семеро козлят» М. Ковалю. *Советская музыка*. 1940. № 11. С. 43–48
43. Калашник П. Двадцять прем'єр. *Музика*. 1981. № 3. С. 32.
44. Капп Э. А. Зимняя сказка: Детская опера в 3 д., 7 карт. с прологом. Либретто и пер. с эстон. И. Насалевича. Клавир. Ленинград: Советский композитор, 1963. 200 с.
45. Карась Г. В. Статика і динаміка жанру дитячої опери у творчості композиторів української діаспори ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум. 2010. № 2. С. 89–93.
46. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури; Київ: НАКККиМ. 2014. 416 с.
47. Карпишина Л. Де житиме Телесик? *Молодь України*. 1988. 13 вересня. С. 3.
48. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Тбилиси, 1987. 22 с.
49. Келдыш Ю. В. История музыки народов СССР. В пяти томах. Том 2: 1932–1941. С. 348
50. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. Львів: Тріада плюс. 2008. С. 74–75.
51. Клетинич Е. С. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ. 1984. 194 с.
52. Кобець О. І знову – вперше: Опера К. Стеценка «Івасик-Телесик» на сцені Дитячого музичного театру УРСР: Експрес-рецензія. *Вечірній Київ*. 1987. № 111 (13026). С. 3.
53. Козачук О. С. Катерина Алоїзівна Зайцева : сторінки творчої біографії. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*:

- зб. наук. праць. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 22 (27), ч. 2. С. 200–210.
54. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: аналитические очерки. Москва: ГУУ, 2011. 301 с.
55. Кондратенко Т. Діти вчаться слухати оперу: Прем'єра вистави-опери Держав. дитячого музичного театру «Пастка для Відьми» – на сцені Оперної студ. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. *Вечірній Київ*. 1997. № 232 (15886). С. 6.
56. Конорская М. И. Детский театр, его вред и польза. Санкт-Петербург. 1901. 75 с.
57. Конькова Г. Івасик-Телесик та інші: Що нового в репертуарі? На сцені Київського Дитячого муз. театру вперше буде поставлено оперу укр. композит.-класика К. Стеценка «Івасик-Телесик». *Прапор комунізму*. 1987. № 95 (2794). С. 3.
58. Копоть І. Спектакль про добро й красу. *Музика*. 1986. № 4. С. 10–11.
59. Коптяев А. П. О детской опере. *Биржевые ведомости*. Петербург. 1907. № 9708.
60. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 3. XIX ст.: підручник. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. С. 416–422.
61. Корыхалова Н. В эфире опера для детей. *Советская музыка*. 1971. № 2. С. 41–45.
62. Косаковский Д. И. Методология действенного анализа оперной драматургии: автореферат дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 –Музыкальное искусство. Ленинград, 1983. 19 с.
63. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество: моногр. о композиторе – нашей современнице и о её музыке. Кишинэу: Понтос, 2000. 240 с.
64. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. Сост. Миркин М. Ю. Москва: Советский композитор. 1969. 268 с.

65. Крылова А. В. Музыкальный театр в свете развития технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2018. № 3. С. 59–65.
66. Кузьміна О. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків. 2019. 284 с.
67. Кузьміна О. А. Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 56. Харків : ХНУМ, 2020. С. 281–298.
68. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 232 с.
69. Кулешова Г. Композиция оперы. Минск: Наука и техника, 1983. 175 с.
70. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2018. 195 с.
71. Кушнірук О. Нова дитяча опера. *Музика*. 2016. № 4. С. 6–7.
72. Кушнірук О. Опера «Червона Шапочка»: від класичного сюжету до модернового втілення. *Слово просвіти*. 2016. Ч. 28 (872), 14–20 липня. С. 16.
73. Кюи Ц. Красная Шапочка: Детская опера-сказка (по Перро). Москва: Печатник, 1912. 57 с.
74. Лазанчина А. В. Исследовательские подходы изучения опер и балетов отечественных композиторов ХХ века. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2010. Т. 12. № 3. С. 242–247.
75. Лапина М. Е. Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи. *Молодежный вестник СПбГИК*. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2015. №1 (4). С. 114–116.
76. Лесовиченко А. М. Тема всемирного потопа в современном искусстве и опера Б. Бриттена «Ноев ковчег». *Вестник Саратовской государственной*

- консерватории. *Вопросы искусствознания*. Саратов: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», 2018. № 2. С. 19–22.
77. Лобановская А. Ивасик-Телесик от Щербакова: Новый взгляд на старую сказку. *Правда Украины*. 1997. № 186 (16067). С. 4.
78. Лондаридзе Э. И. Истоки и пути развития грузинской детской вокальной музыки: автореферат дисс. ... кандидата искусствовед.: 17.00.02. – Музыкальное искусство. Ленинград: Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 1990. 23 с.
79. Лютко Л. Феномен оперотерапии на примере сказочных произведений Э. Хумпердинка. *Музыкальная академия*. 2013 (1). С. 85–90.
80. Матусевич А. «Золушка» на немецкий лад. *Музыкальная жизнь*. 2013. № 12. С. 82–83.
81. Михайлов М. Аркадій Філіпенко. Київ: Музична Україна, 1973. 50 с.
82. Михайлов М. Яворський Е. Оскар Сандлер. Київ: Музична Україна, 1976. 56 с.
83. Михайлова А. Я. Театр в эстетическом воспитании младших школьников. Москва: Просвещение, 1975. 127 с.
84. Михайловская Н. «Маринка» (Белорусская опера для детей). *Советская музыка*. 1956. № 6, С. 100–102.
85. Михайловская Н. Встреча с великим волшебником. *Советская музыка*. 1969. № 6. С. 25–29.
86. Мовчан С. Новосілля дитячого музичного. *Музика*. 1999. № 3. С. 31–32.
87. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник Запорізького національного університету: Педагогічні науки: зб. наук. пр.* Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя: Вид-во ЗНУ, 2010. № 1. С. 80–83.
88. Мосейко О. Детская музыка. Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка. 1978, С. 213–225.

89. Музыкальная энциклопедия. Т. 1: А – Гонг. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1973. 1070 стб.
90. Музыкальная энциклопедия. Т. 2: Гонд – Корсов. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1974. 958 стб.
91. Музыкальная энциклопедия. Т. 3: Корто – октоль. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1976. 1102 стб.
92. Музыкальная энциклопедия. Т. 4: Окунев – Симович. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1978. 974 стб.
93. Музыкальная энциклопедия. Т. 6: Хейнце – Яшугин: Дополнения А – Я. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. композитор, 1982. 1004 стб.
94. Музыкальный энциклопедический словарь. Ред. Келдыш Г. В. Москва: Советская энциклопедия. 1990. 672 с.
95. На музыкальной орбите. *Советская музыка*. 1982 № 1. С. 117.
96. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
97. Налетова И. Опера как целое: системный подход. Книга I. Методология : монография. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 185 с.
98. О тех кто пишет музыку для детей: Очерки об украинских композиторах. Вып. 1. Сост. Т. Карышева, Е. Майбурова. Киев: Музична Україна, 1987. 118 с.
99. Овчаренко Е. Вірте у щастя і вмійте вибачати. *Демократична Україна*. 2016. № 44 (24143). С. 12.
100. Ожигова М. Опера-сказка для детей. *Советская музыка*. 1959. № 3. С. 117–118.
101. Они пишут для детей: сб. статей / ред. сост. Т. Карышева. Вып. 1. Москва: Советский композитор, 1975. 352 с.
102. Они пишут для детей: сб. статей / ред.-сост. Т. Карышева. Вып. 2. Москва: Советский композитор, 1978. 292 с.
103. Опера для детей. Педагогическая энциклопедия: в 4 т. Гл. ред. И. А. Каиров, Ф. Н. Петров. Москва: Советская энциклопедия. 1964–1968. Т. 3 «Н–СМ». Стп. 205–207.

104. Пальцевич Ю. «Лис Микита»: опера для всіх. *Музика*. Лютий 2020. URL: <http://mus.art.co.ua/lys-mykyta-opera-dlia-vsikh/> (дата звернення: 15.08.2020).
105. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 1973. 392 с.
106. Петренко О. М. Композиторська школа Південної України в контексті європейського постмодернізму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Історія*. 2010. Т. 120. Вип. 107. С. 135–140.
107. Плунгян В. Ещё одна детская опера. *Музыкальная жизнь*. 1979. № 5. С. 18.
108. Полтава Л. Українська дитяча опера і оперета. *Альманах Українського Народного Союзу*. Джерзі Сіті – Нью-Йорк: Свобода, 1971. С. 119–131.
109. Польський І. Коли звірі заспівали. *Музика*. 1997. № 3. С. 8.
110. Приходовская Е. А. Оперная драматургия. Томск: Издательский Дом ТГУ. 2014. 72 с.
111. Прицкер М. Путь к человеку. *Музыкальная жизнь*. 1982. № 16. С. 7.
112. Раздобарина Л. Оперы для детей: *Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века)*: сб. научных трудов. Вып. 1. Сост.: А. Алексеева, Р. Косачева; ред. Р. Косачева. Москва: Композитор. 2003. С. 73–97.
113. Рацкая Ц. Детские оперы М. Красева. *Советская музыка*. 1950. № 8. С. 21 – 28.
114. Рацкая Ц. С. Оперные формы. Москва: Советский композитор, 1962. 47 с.
115. Романец Д. А. Опера «Красная шапочка» современного украинского композитора Романа Смоляра: новая версия. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів Міжн. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 62–65.



116. Романец Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми» як нова версія сюжету народної казки «Івасик-Телесик». *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 150–152.
117. Романец Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми»: до питання запозичення музичного матеріалу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 груд. 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 114–115.
118. Романец Д. О. Дитяча опера: історіографія питання. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 423–432.
119. Романец Д. О. Дитячі опери Миколи Лисенка в навчально-методичній літературі. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 173–176.
120. Романец Д. О. Драматургічні функції хорових сцен у дитячій опері Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 9–11 січня 2019 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 170–172.
121. Романец Д. О. Жанр дитячої опери в музикознавчих дослідженнях. *Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-теоретич. конф., 23 листопада 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 228–230.
122. Романец Д. О. Опера для дітей В. Теличка «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» як нова версія сюжету народної казки «Коза-дереза». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 груд. 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 102.
123. Романец Д. О. Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород» – перше втілення сюжету відомої європейської казки на українській оперній сцені. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-*

- практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня, 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 249–250.
124. Романец Д. О. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 34. Київ: Міленіум, 2018. С. 319–329.
125. Романец Д. О. Розвиток жанру дитячої опери у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 107–109.
126. Романец Д. О. Сучасна інтерпретація «Червоної Шапочки» в опері українського композитора Романа Смоляра. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 33. Київ: Міленіум, 2018. С. 504–514.
127. Росс А. Дальше – шум. Слушая ХХ век. (перевод М. Калужского, А. Гиндиной). Москва: АСТ, Corpus. 2012. 560 с.
128. Ротбаум Л. Д. Опера и её сценическое воплощение : Записки режиссёра. (Перевод Е. Грошевой). Москва: Советский композитор, 1980. 262 с.
129. Рощина Т. Жовтий лелека щастя. *Український театр*. 1998. № 2. С. 14.
130. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений. Ленинград: Музыка. 1988. 352 с.
131. Садыгадзе Х. К истории становления детской оперы в Азербайджане с учётом особенностей детского развития. *Балтийский гуманитарный журнал*. Калининград, 2016. Т. 5. № 4 (17). С. 302–304.
132. Селицкий А. Я. Внешний, внутренний, скрытый... (о конфликте в опере). *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2014. № 2 (15). С. 48–56.
133. Синявер Л., Рацкая Ц., Герчик В. Музыку – детям. *Советская музыка*. 1951. № 11. С. 50.
134. Смоляр Р. Червона Шапочка: дитяча опера на дві дії за мотивами казки Ш. Перро (клавір). Б/в, 2015. 106 с.

135. Соллертинский И. Драматургия оперного либретто. *Советская музыка*. 1941. № 3. С. 21–31.
136. Сорокина Е. А. Становление детской оперы в России: начало пути. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2016. № 12 (74): в 3-х ч. Ч. 1. С. 169–171.
137. Сорокина Е., Ермаков А. Детская музыка в России. Музыкальное образование: методология, методики, композиторские ресурсы: коллективная монография. Новосибирск, 2011. С. 94–111.
138. Сосновская О. И. Советские композиторы – детям. Москва: Советский композитор, 1970. 36 с.
139. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке Москва: Музгиз. 1968. 152 с.
140. Стасюк С. А. Аспект жанровой архетипичности в современной методологии анализа оперы. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Редкол. : В. Я. Редя (голова), та ін. Київ: Міленіум, 2015. С. 79–86.
141. Стельмах Б. М. Чудасія: казки для театру. Львів: Сполом, 2007. 512 с.
142. Стефанович Д. В. Русская детская опера конца XIX – начала XX века. *Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования*: сб. статей по материалам V Всероссийской конференции. 2019. Центр научно-производственных технологий «Астерион». С. 55–61.
143. Стеценко К. Г. Івасик–Телесик: опера-казка на три дії; лібретто М. Кропивницького. Дитячі опери К. Г. Стеценко; муз. ред. А. О. Коломійця; літ. ред. П. Г. Тичини. Київ: Мистецтво, 1964. № 1. С. 11–174. (К. Стеценко: Зібрання творів у 5 томах [редакційна колегія: М. Гордійчук, В. Кирейко, П. Козицький, Ф. Надененко, В. Стеценко, П. Тичина, В. Юдіна]; т. 3).
144. Сюй Иньчэнь. У истоков современной китайской оперы (гэцзюй): Ли Цзиньхуэй и его детские оперы. *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 1. С. 92–99.

145. Таранченко О. Класика дає нам надію: Композитор І. Щербakov. Опера «Пастка для відьми». *Урядовий кур'єр*. 1999. № 28 (1463). С. 9.
146. Театральная энциклопедия. Т. 5. Под ред. П. А. Маркова. Москва: Советская энциклопедия, 1967. 1136 стб.
147. Теличко В. Як Рак-неборак Козу розуму вчив: дитяча опера. Клавір. Ужгород: б/в, 2015. 51 с.
148. Теличко В. Як Рак-неборак Козу розуму вчив: дитяча опера. Партитура. Ужгород: б/в, 2015. 88 с.
149. Токарев Ю. Сучасна казка. *Музика*. 1978. № 2. С. 10–11.
150. Томашевский И. В. Детская опера «Брундибар» Ганса Красы: особенности музыкальной драматургии, оркестровой фактуры и тембровых решений. *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времён*: сб. научных трудов VIII Международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург: Скифия-принт. С. 168–173.
151. Томпакова О. М. Книга о русской музыке для детей. Москва: Музыка, 1966. 92 с.
152. Тхарева Т. Недетская трагедия в детском театре. *Музыкальная жизнь*. 2007. № 8. С. 11–12.
153. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.
154. Українська музична енциклопедія. Т. 3. Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.
155. Українська музична енциклопедія. Т. 4. Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2016. 554 с.

156. Фаддеева И. О детских операх. *Пионерский музыкальный театр*. Сб. 14. Москва: Молодая гвардия, 1961. С. 7–14.
157. Федас Й. Ю. Український народний вертепний театр (у дослідженнях XIX – XX ст.). Київ: Наукова думка, 1987. 184 с.
158. Ферман В. Э. Основы оперной драматургии. Оперный театр. Статьи и исследования. Ленинград: Музгиз, 1961. С. 21–96.
159. Ханина Л. Оперный театр Джан Карло Менотти: автореф. дисс. .... канд. искусствовед.: 17.00.02. – Музыкальное искусство. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 30 с.
160. Хачатрян Э., Адамян А. Из истории возникновения армянской детской оперы. *Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы VI Международной научно-практической конференции (Казань, 20 октября 2017)*. Казань: Казанский (приволжский) федеральный университет. Институт филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого. 2017. С. 233–239.
161. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 235 с.
162. Чепуров В. Каталог детских опер. Информация: сб. ст. Москва: Всерос. муз. о-во. 2000. 55 с.
163. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 4 (5). С. 142–153.
164. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
165. Черная Е. Опера. Музыкальные формы и жанры. Москва: Музгиз. 1961. 126 с.
166. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореферат дисс. ... канд. искусствовед: 17.00.02. –

- Музыкальное искусство. Нижегородская государственная консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
167. Шапорин Ю. Мысли об оперной драматургии. *Советская музыка*. 1940. № 10. С. 12–18.
168. Шевченко Ю. Король Дроздобород: опера. Клавір. Київ: б/в, 2016. 237 с.
169. Шевченко Ю. Король Дроздобород: опера. Партитура. Київ: б/в. 2016. 621 с.
170. Штейнпресс Б. С. Оперные премьеры XX века, 1941–1960: Словарь. Москва: Советский композитор, 1986. 341 с.
171. Шурова Н. Новий погляд на класику: На здобуття Держав. Премії України ім. Т. Шевченка. Київський дитячий муз. театр. Вистава «Пастка для Відьми». Композит. І. Щербаков. *Літературна Україна*. 1999. №№ 5–6 (4821–4822). С. 10.
172. Щербаков І. Пастка для Відьми: дитяча опера на одну дію (клавір). Рукопис. 1997. 150 с.
173. Ювченко Н. А. Несвижская постановка оперы «Джаннат». *Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск: НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, 2017. Вып. 22. С. 236–241.
174. Юферова З. Аматорський рух у Харкові на рубежі XIX – XX сторіч. *Харківські асамблеї. Міжнародний музичний фестиваль*: зб. матеріалів. упор. Г. Ганзбург. Харків. 1994. С. 21–33.
175. Яворський Е. Прем'єра на філармонійній сцені. *Музика*. 1998. № 1. С. 18.
176. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Москва: Музгиз, 1953. 400 с.
177. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 1. Москва: Музыка, 1971. 356 с.
178. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 2. Москва: Музыка, 1971. 260 с.

179. Girardi E. Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia. Paravia, 2000. 199 p.
180. Gregor V. Světová dětská opera na nových cestách. *Otázky divadla a filmu*. edit. A. Závodský. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973. Roč. 3. S. 151–162.
181. Hrdinová R. Trojanův Kolotoč: O splněných snech, přátelství a radosti. URL: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/trojanuv-kolotoc-o-splnenych-snech-pratelstvi-a-radosti-40195560> (дата звернення: 14.02.2019).
182. Il successo della «Bella addormentata» di G. Bistolfi e Respighi a Roma. La Stampa. Torino. 13 April 1922. P. 5.
183. Mazánek M. Jiří Pauer: Žvanivý slimejš and Červená Karkulka. Disertační práce. Brno. 2013. 223 p.
184. Milford R. The Shoemaker. A Children's Christmas Opera, founded on a Grimm's Fairy Tale. Op. 3. Vocal score. Oxford: Oxford University Press, 1925.
185. Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com> (дата звернення: 21.11.2020).
186. Pearce J. Brundibár at Theresienstadt: A People's Struggle to Maintain a Level of Musical Culture in the Face of Imminent Peril. *The Opera Quarterly*. 1994. Volume 10. Issue 4. P. 39–50.
187. Pratella F. La Ninna nanna della bambola. Favola in due quadri per il Teatro dei fanciulli dalla «Favola Incantata» di Luciano De Nardis. Milano: G. Ricordi e C. P., 1923.
188. Romanets D. Opera for children Yuri Shevchenko «King Drozdoborod»: characteristic features of music dramaturgy. *The European Journal of Arts*. 2020. № 1. P. 81–84.
189. Rosoor C., Thauré J.-M. Opéras pour enfants. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993. 189 p.

190. Sahrai S. آرزو یک طنین مانی، و مانا *Jadid online*. URL: [https://www.jadidonline.com/story/12102012/bhr/mana\\_mani\\_opera](https://www.jadidonline.com/story/12102012/bhr/mana_mani_opera) (дата звернення: 21.12.2020).
191. Wendland W. Das kluge Felleisen: Komische Spiel-Oper in einem Akt. Klavierauszug mit Text. Berlin: Bote & Bock, 1909. 62 p.
192. Zamazal F. Wilhelm Kienzl und Oberösterreich (Teil I). Oö. Heimatblätter. 2007. Heft 1/2. P. 3–34.
193. شیراز در کشور جنوب کودک اُپرای نخستین اجرای *Mehr News Agency*. URL: <https://www.mehrnews.com/news/2928711/کشور-جنوب-کودک-اُپرای-نخستین-اجرای> (дата звернення: 22.12.2020).



## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

#### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

##### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Романец Д. О. Дитяча опера: історіографія питання. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 423–432.
2. Романец Д. О. Сучасна інтерпретація «Червоної Шапочки» в опері українського композитора Романа Смоляра. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 504–514.
3. Романец Д. О. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 319–329.

##### *Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Romanets D. Opera for children Yuri Shevchenko «King Drozdoborod»: characteristic features of music dramaturgy. *The European Journal of Arts*. 2020. № 1. P. 81–84.

#### Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Романец Д. О. Дитячі опери Миколи Лисенка в навчально-методичній літературі. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 173–176.

6. Романец Д. О. Жанр дитячої опери в музикознавчих дослідженнях. *Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-теоретич. конф., 23 листопада 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 228–230.
7. Романец Д. А. Опера «Красная шапочка» сучасного українського композитора Романа Смоляра: нова версія. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів Міжн. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 62–65.
8. Романец Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми» як нова версія сюжету народної казки «Івасик-Телесик». *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 150–152.
9. Романец Д. О. Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для Відьми»: до питання запозичення музичного матеріалу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 грудня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 114–115.
10. Романец Д. О. Драматургічні функції хорових сцен у дитячій опері Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми». Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 9–11 січня 2019 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 170–172.
11. Романец Д. О. Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород» – перше втілення сюжету відомої європейської казки на українській оперній сцені. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 249–250.
12. Романец Д. О. Опера для дітей В. Теличка «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» як нова версія сюжету народної казки «Коза-дереза». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 грудня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 102.
13. Романец Д. О. Розвиток жанру дитячої опери у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 листопада 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 107–109.

## ДОДАТОК Б

### Відомості про апробацію результатів дослідження

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, симпозиумах, зокрема:

1. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Київ, 2017);
2. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017» (Київ, 2017);
3. Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 2017);
4. Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018);
5. II Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2018);
6. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 2019);
7. Міжнародний симпозіум «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019);
8. III Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», (Київ, 2019);
9. IV Міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2020).