



УДК 784.1.071.2'06 : 78.071.1 : 782.08–053.2

DOI 10.34064/khnum1-56.18

Кузьміна О. А.

ORCID 0000-0002-0566-8646

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів

АНОТАЦІЯ ■ Кузьміна О. А. Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів. ■ Розглянуто опери для дітей-виконавців «Срібна Дівчинка» Євгена Карпенка та «Три старці» Пола (Павла) Стеценка. Перша опера написана на казковий сюжет (за одноіменною казкою Т. Хвостенко), характерний для більшості подібних творів. Сюжетну основу опери «Три старці» складає однойменне оповідання-притча Л. Толстого, що вирізняє цю оперу серед інших творів для дітей-виконавців. Підкреслено, що практичний досвід авторів та співпраця з реальними дитячими колективами сприяли створенню опер, які відповідають можливостям юних артистів. Це зумовило наявність спільних рис в обох опусах: вокальні партії мають відповідний до можливостей дитячого голосу діапазон; мелодії нескладні і легко запам'ятовуються; дія розвивається динамічно, відсутні розтягнуті розмовні сцени; наявна достатня кількість дійових осіб; тривалість творів складає приблизно 30–35 хвилин. ■ **Ключові слова:** опера для дітей-виконавців, українські композитори, творчість Є. Карпенка, творчість П. Стеценка.

АННОТАЦИЯ ■ Кузьмина А. А. Опера для детей-исполнителей в композиторской практике современных хоровых дирижёров. ■ Рассмотрены оперы для детей-исполнителей «Серебряная Девочка» Евгения Карпенко и «Три старца» Пола (Павла) Стеценка. Первая опера написана на сказочный сюжет (по одноимённой сказке Т. Хвостенко), характерный для большинства подобных произведений. Сюжетную основу



оперы «Три старца» составляет одноимённый рассказ-притча Л. Толстого, что выделяет эту оперу среди других сочинений для детей-исполнителей. Подчёркнуто, что практический опыт авторов и сотрудничество с реальными детскими коллективами способствовали созданию опер, соответствующих возможностям юных артистов. Это обусловило наличие общих черт в обоих опусах: вокальные партии имеют соответствующий возможностям детского голоса диапазон; мелодии несложные и легко запоминаются; действие развивается динамично, отсутствуют растянутые разговорные сцены; представлено достаточное количество действующих лиц; продолжительность произведений составляет примерно 30–35 минут. ■ **Ключевые слова:** опера для детей-исполнителей, современные украинские композиторы, композиторское творчество Е. Карпенко, творчество П. Стеценко.

ABSTRACT ■ Kuzmina O. A. Opera for children-performers in the work of contemporary choir conductors.

■ **Background.** Operas for children-performers emerged almost two centuries ago. The first authors who began creative experiments in this field were amateur composers. In the second half of the 19th century opera for children-performers attracted the attention of music teachers who by education were often choir conductors. These authors created their works considering capabilities and needs of their students. The 20th century operas intended for children performance mainly were composed by professional composers, whose works have finally crystallized and sustained characteristic features of this genre. In the 21st century, professional composers are turning to the opera genre for children-performers as actively as their predecessors. At the same time, this area again attracts the attention of authors who are practitioners in choir conducting and are not composers by education but work closely with children groups and write operas based on practical experience with such choirs.

The objective of this study is to introduce little-known operas by Ye. Karpenko and P. Stetsenko (both are choir conductors) for children-performers into the scientific discourse and to define their genre features. **The methodological ground of the article** is a complex approach that involves the following analytical methods: systemic, structural, comparative, historical.

Research results. In 2006, Yevhen Karpenko created the opera “Sribna Divchynka” (“Silver Girl”); the libretto by Serhiy Diachenko after the fairy tale by



Tamara Khvostenko). The work has the author's genre designation "opera-fairy tale for children", which specifies both, the target audience and the team of performers. There are four characters that have solo sayings. The opera features a personalized choir divided into groups, and the mimic character. The composition consists of two acts divided into completed separated numbers (8 in the first act and 7 in the second one). Between them are spoken scenes of varying length, which in this context perform a function similar to recitative in the traditional operatic model. The main form of solo, ensemble and choral expression in "Sribna Divchynka" is a song. The vocal parts do not fall outside of children voices diapason, except for the solo of Zirmytsa (the adult personage, the mother of Silver Girl) and completely correspond to their possibilities. The melody in the solo and in the ensemble-choral numbers is performed in unison allowing to absorb the material of the opera faster even for children without prior musical preparation. The piano part at "Silver Girl" is multi-functional; its level of complexity makes it possible to involve as accompanists even middle and high school students in music schools or studios. Yevhen Karpenko created the opera for children-performers, which organically combines established genre traits with modern genre and style techniques. "Sribna Divchynka" is the work of universal nature, because it can be performed by children without prior musical training, as well as by those who already have some musical and stage experience.

"The Three Hermits" (2016; libretto by Tandy Martin based on the story by L. Tolstoy) by Paul Stetsenko reflects contemporary processes in the field of opera with moral and ethical coloring for children-performers. The author attributes the work to the genre of church opera. That affects both the nature of the drama collisions and the location of the action. The central part of the work retains all the main characters of the story. In Prologue, P. Stetsenko added the new personages: Teacher and the Children. The composer does not prescribe the timbre specialization of the protagonists giving freedom to choose within the available voices. The opera consists of six scenes, framed by Prologue and Finale (Stetsenko chooses a scene as a compositional and dramaturgical unit). The scenes are separated from each other in key and completed musically. Representing the heroes of the opera, the composer gravitates more to the dialogic scenes, where the plot develops, than to the solo statements. In "The Three Hermits", the choir plays an important role. It is personified and participates in the action representing the Children in the Prologue, the Pilgrim in the main part and the Finale, and



also functions as a commentator. The opera contains three leitmotifs: “motive of prayer”, “theme of the Bishop”, “motive of the waters”. The composition of the work has an arched construction that connects two spaces of action – the “real” one and the “parable” one. Stetsenko’s “The Three Hermits” proves that with the simplicity of the typological features of the opera genre for children-performers (relatively small length, piano accompaniment, the range of vocal parts that corresponds to the age of the performers) it is capable of embodying deep ideas, wisdom of a parable, stable characters, to involve children to the spiritual and religious experience of the past and eternal moral truths.

Conclusions. Thanks to the practical experience of Ye. Karpenko and P. Stetsenko, their collaboration with real children’s groups (in particular, the Children Music Theater “Dzvinochok” in Sumy, Ukraine, and the choir of Westminster Presbyterian Church, Alexandria, Virginia, USA) operas created by them meet the capabilities and needs of young performers: parts have the appropriate for children’s voice range; the tunes are simple and easy to remember; the action develops dynamically, there are no stretched conversation scenes; there are a sufficient number of actors; the duration of the works is approximately 30–35 minutes. Thus, these two operas for children-performers are a clear result of the fruitful collaboration between children’s groups and choir conductors who have the composer vocation. ■ **Key words:** *opera for children-performers, contemporary Ukrainian composers, Yevhen Karpenko’s composer creativity, Paul Stetsenko’s oeuvre.*

Вступ. Опера для дітей-виконавців з’явилася майже два століття тому. Першими авторами, які почали творчі експерименти у цій царині, були композитори-аматори. Одним з найбільш ранніх зафіксованих зразків з уточненням «опера для дітей» можна вважати твір «Сажотрус, або Добра справа не залишається без нагороди» (1822) М. Б. Даргомижської (матері О. Даргомижського). Цей твір, що вперше був виконаний за участю дітей авторки 25 вересня 1822 р. (Даргомижська, 1822: 183), імовірно, нагадує п’єсу з п’ятьма музичними номерами, які позначені в тексті ремаркою «співає». До тексту можна було підібрати будь-яку музику або зімпровізувати її, що було під силу навіть наймолодшим учасникам спектаклю. Це полегшувало влаштування спектаклю у власному будинку або навчальному закладі.



У другій половині XIX ст. жанр опери для дітей-виконавців привернув увагу педагогів-музикантів, які за освітою часто були хоровими диригентами (зокрема, В. Беневський, М. Брянський, В. Орлов). Згадані автори писали оперні твори, виходячи з можливостей та потреб своїх вихованців. У XX ст. естафета у створенні опер, призначених для дитячого виконання, майже повністю перейшла до професійних композиторів, у роботах яких остаточно викристалізувалися та закріпилися риси, характерні для даного жанру. Суттєво поповнили скарбничку оперного репертуару для дітей-виконавців М. Красев, М. Раухвергер, М. Завалішина, А. Філіпенко, Ц. Брезген (*Cesar Bresgen*), К. Шваен (*Kurt Schwaen*), У. Хіллер (*Wilfried Hiller*) та багато інших. У XXI ст. професійні композитори звертаються до жанру опери для дітей-виконавців не менш активно, ніж їхні попередники. Але, разом з тим, дана царина знову привертає увагу авторів-практиків хорового диригування, які не є композиторами за освітою, але тісно співпрацюють з дитячими колективами та створюють опери, спираючись на практичний досвід роботи з дитячими хорами.

Дослідження, присвячені творчому доробку подібних авторів, у сучасній **науковій літературі** майже відсутні. Виключенням є монографія Г. Карась (2012). Дослідниця комплексно розглядає музичну культуру української діаспори у контексті XX ст., в одному з підрозділів (631–636) приділяючи увагу і дитячій опері, зокрема, опері для дітей-виконавців. Але музикознавиця не вказує, чи мали зазначені у праці автори практичний досвід роботи з дітьми або постійний зв'язок з керівниками дитячих хорових колективів; її ціллю є виявлення статички та динаміки жанру у творчому доробку композиторів української діаспори. Вищесказане обумовлює **мету** нашого дослідження – ввести до наукового дискурсу маловідомі опери хорових диригентів Є. Карпенка і П. Стеценка для дітей-виконавців та визначити жанрові особливості цих творів. **Методологічну основу** статті складає комплексний підхід, що передбачає залучення таких аналітичних методів, як системний, структурний, компаративний, історичний.

Виклад основного матеріалу. Тенденції, що склалися у жанрі опери для дітей-виконавців, безпосередньо призначеному для виконання у навчальних закладах або музично-освітніх осередках, на-



бувають своєї актуальності у діяльності музикантів-педагогів теперішнього часу. Одним з «активістів» даного процесу в нашій країні є Євген Карпенко¹ (м. Суми). Багато років поспіль він співпрацює з дитячими музичними колективами свого міста, зокрема, Дитячою музичною школою № 4. У 2004 р. на замовлення Олени Маруфенко, завідувачки її вокального відділу, композитор у тандемі з поетом Василем Пузановим написав оперу «Пілігрим» на біблійний сюжет. Щоб зробити твір зрозумілим для різних за конфесійною приналежністю аудиторій, автори не використовували християнську символіку й термінологію, намагаючись створити «моральний твір, що закликає до чистоти, благородства» (Орлова, 2005). Вокальні партії у «Пілігримі» створювалися «за індивідуальною міркою», під конкретних виконавців (О. Маруфенко підготувала для композитора дані про голосові можливості кожної конкретної дитини), як це нерідко відбувалося у часи зародження розгляданого жанру. Схожим способом Є. Карпенко працював і над «Срібною Дівчинкою» (2006; лібрето Сергія Дяченка за казкою Тамари Хвостенко) – оперою на сюжет сучасної казки², створеною для дитячого музичного театру «Дзвіночок» при Сумському палаці дітей та юнацтва (Карпенко, 2007).

¹ Карпенко Євген Віталійович – доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету, член Національної всеукраїнської музичної спілки. Творчий доробок Є. Карпенка складають хорові твори (*a capella* та у супроводі фортепіано), близько 100 пісень (здебільшого для дітей), дитячі опери «Дюймовочка», «Найкрасивіша», «Білосніжка і сім гномів», «Чарівне люстерко», «Бабка і Мураха» («Стрекоза и Муравей»), «Срібна Дівчинка», «Лілея», «Пілігрим» та інші (всього 13 творів). Окрім цього, Євген Віталійович займається аранжуванням фольклору Сумщини для академічних хорів (СДПУ імені А. С. Макаренка, 2020).

² На Землю із зоряної країни прибуває Срібна Дівчинка, учениця космічного ліцею. Вона зустрічає Зайчика, який розповідає про біду, що трапилася в лісі: Вовк загородив річку греблею, і тепер інші звірі не можуть користуватися водою. Дівчинка пропонує свою допомогу і надихає звірят об'єднатися заради перемоги над Сірим. Між тим, мати Срібної Дівчинки, Зірниця, тужить за донею, що зникла з дому, не попередивши батьків. Однак, дізнавшись, що вона відправилася на допомогу мешканцям земного лісу, Зірниця благословляє дочку на добру справу. Закінчується опера наверненням Вовка на бік добра і його примиренням з іншими тваринами.



«Срібна Дівчинка» має авторське жанрове визначення «опера-казка для дітей», яке уточнює як цільову аудиторію, так і склад виконавців. Персонажів, що мають сольні висловлювання, чотири: Дівчинка, її мати Зірниця, Зайчик та Вовк. Окрім цього, у виставі діє персоніфікований хор, поділений на групи – Сороки, Оси, Звірі (мешканці лісу), та мімічний персонаж – Річенька. Композиція твору є чіткою та симетричною: опера складається із двох дій, поділених на окремі завершені номери (вісім у першій дії та сім – у другій). Між ними розташовані різні за обсягом розмовні сцени. Це можуть бути 2–4 рядки у кожного з персонажів, як у сцені прикликання роси. Розмовний епізод може бути і більш розгорнутим, якщо це зумовлено розвитком сюжетної ситуації, як, наприклад, у сцені першої зустрічі Зайчика і Срібної Дівчинки (дія 1, після № 4), її діалозі з мамою-Зірницею (дія 2, після № 10) або сцені перемоги і примирення з Вовком (дія 2, після № 12). У контексті твору розмовні епізоди виконують функцію, подібну до функції речитативу в традиційній оперній моделі. Основною формою сольного, ансамблевого та хорового висловлювання у «Срібній Дівчинці» є пісня. У контексті опери вона виконує різні функції: експонує героїв – «Перша пісня Дівчинки» (дія 1, № 2), «Пісня Вовка» (дія 2, № 9), розкриває їх внутрішні переживання – «Пісня Зірниці» (дія 2, № 10), повідомляє деталі сюжету – «Пісня Сорок» (дія 1, № 7) або просуває події – «Бойова пісня Ос» (дія 2, № 12). З усіх пісень виділяється соло Зірниці, як за обсягом і складністю вокальної партії, так і за формою. Якщо всі інші пісні будуються за принципом куплетної форми і не мають внутрішньої зміни тональностей, то у даному номері можна виокремити три розділи (перший – у тональності *G-dur*, два наступних – у тональності *C-dur*) та розробку декількох мотивів. У цьому соло найширший діапазон вокальної партії – від d^1 до f^2 . Присутність такого високого звуку покликана посилити виразність образу схвильованої матері. Усі інші вокальні партії не підіймаються вище d^2 – e^2 та не опускаються за межі c^1 , тобто повністю відповідають можливостям дитячих голосів. Зазначимо також, що і у сольних, і у ансамблево-хорових номерах мелодія виконується в унісон. Це дозволяє швидше засвоювати матеріал опери навіть дітям без попередньої музичної підготовки. У ритмічному малюнку



вокальних партій досить часто зустрічаються синкопи, пов'язані з передчасним розв'язанням нестійких ступенів. Цей прийом демонструє зв'язок із сучасною естрадною музикою.

Фортепіанна партія у «Срібній Дівчинці» є поліфункціональною. Окрім традиційної підтримки вокальної партії, важливої для дітей-виконавців, вона створює відповідну атмосферу у суто інструментальних номерах (шести з п'ятнадцяти)³. Для кожного з них Є. Карпенко знаходить власні засоби виразності. Зайчика змальовує світла мажорна тональність (*C-dur*), стрибки на сексти у партії правої руки та «перестрибування» між терцієвими та квінтовими звуками акордів у партії лівої руки. Чарівну появу роси передано у досить традиційний спосіб – за допомогою висхідного руху великими терціями з першої до другої октави. У сцені «Наступу», навпаки, задіяні гучні октави, які то підіймаються, наче наближаючись, то опускаються, мов відходячи, у нижньому регістрі фортепіано. «Фінальний танець» – дводольний, у темпі *Allegro*, з моторним рухом шістнадцятих у верхньому голосі, – подібний до польки і під силу навіть наймолодшим артистам, задіяним у виставі. У вокальних номерах фортепіанні ефекти спрямовані на розкриття змісту номера. Наприклад, у супроводі до соло Дівчинки та Зірничі – мешканок зоряного неба – використано розсипи сріблястих арпеджіо, ледачий Вовк характеризується через похитування пунктирного ритму, пісня Ос починається із низхідних глісандо, що імітують політ рою. Відчувається протиставлення групи «білих» героїв, змальованих здебільшого із використанням високого регістру, та «сірого» Вовка, мелодії якого звучать нижче. Рівень складності фортепіанної партії дозволяє залучити до постановки навіть учнів середніх та старших класів музичних шкіл або студій. Акомпанемент не потребує гри у надшвидких темпах. Від виконавця вимагається лише добре відчуття ритму, тому що досить часто зустрічаються синкопи та різні комбінації з пунктирними ритмами. Розмовні сцени між музичними номерами дають

³ Це початкова інтродукція (дія 1, № 1), «Вихід Зайчика» (дія 1, № 3), «Роса» (дія 1, № 6 – найкоротший, всього лише тритактний номер), інтерлюдія «Наступ» між №№ 10 і 11 (дія 2), «Музика річечки» (дія 2, № 13) та загальний «Фінальний танець» (дія 2, № 15).



можливість змінити декількох концертмейстерів, що розширює коло причетних до цікавого процесу роботи над виставою. Для об'єднання всіх номерів композитор не використовує лейткомплексів, проте за допомогою лагідної прозорої мелодії у тональності *G-dur*, заснованої на низхідному русі, що поступово заповнює октавний проміжок, декорований арпеджованим акомпанементом, вибудовує між «Інтродукцією» та «Музикою Річеньки» (дія 2, № 13) арку, що наче охоплює всі номери дружніми обіймами перед фінальною піснею. Отже, Є. Карпенко створив оперу для дітей-виконавців, у якій органічно поєднуються усталені жанрові ознаки із сучасними жанрово-стильовими прийомами. «Срібна Дівчинка» є твором універсальним, бо у ньому можуть виступати як діти без попередньої музичної підготовки, так і ті, що вже мають певний музично-сценічний досвід.

Сучасні процеси у царині опери для дітей-виконавців з морально-етичним забарвленням відбиває твір «Три старці» (2016) американського композитора українського походження Пола (Павла) Стеценка⁴ (*Paul Stetsenko*). Даний твір за жанром і сюжетом стоїть окремо серед інших подібних творів. Композитор відносить його до жанру церковної опери, що вплинуло як на характер колізій, так і на вибір місця дії. Оскільки цей жанр до сьогодні не висвітлювався українським музикознавчим дискурсом, зупинімось на деяких його особливостях. Як зазначає С. Хаберфельд (*Susannah Haberfeld*, 2013), «найпростіше визначення зображує церковну оперу як твір, побудований на біблійній темі, і у якому церква вже передбачається композицією як місце проведення вистави» (10–11). Однак дослідниця зазначає, що даний термін відсутній «в авторитетних музикознавчих довідниках» (10),

⁴ Стеценко Павло Григорович (нар. 1962) – органіст, хоровий диригент та композитор. Освіту одержав у Київському державному вищому музичному училищі імені Р. М. Глієра (хорове диригування), а потім у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (фортепіано, 1989). У 1990 р. він переїхав до Нью-Йорку, щоб вивчати церковну музику та гру на органі у Джульєрській школі музики (одержав ступінь магістра, 1994). У 2000 р. захистив дисертацію на тему «Макс Регер: дві хоральні фантазії, *op.* 40» і отримав ступінь доктора мистецтв. Після цього він кілька років поспіль працював музичним керівником Вестмінстерської пресвітеріанської церкви (Александрія, Вірджинія) (*Wikipedia*).



отже, церковна опера, її типологічні риси та сюжетні особливості поки залишаються недослідженими у сучасному музикознавстві та потребують уваги вчених. Жанр з'явився у ХХ ст., й одним із його прототипів С. Хаберфельд вважає «Церковні притчі» Б. Бріттена. На її думку, в них композитор намагався поєднати релігію і музику, «що колись були єдиним цілим» (14) та були роз'єднані в процесі відокремлення церкви від держави. Проте церковна опера не виникла несподівано, підґрунтя для її появи було підготовлено жанром «духовної опери» (англ. *sacred opera*, нім. *geistliche Oper*). У своїй роботі С. Хаберфельд посилається на однойменну статтю Г. Діксона (*Graham Dixon*) і Р. Тарускіна (*Richard Taruskin*) у «Новому оперному словнику Гроува». Дане визначення, як стверджують дослідники, належить А. Рубінштейну. Їм позначаються твори для сцени «з використанням поліфонічних хорів і стриманого повчального стилю, який базується на “піднесеній декламації”» (Діксон, Тарускін, 2002). Однак зараз воно використовується вельми різнобічно, включаючи в себе як «[музично]-драматичні твори, написані для релігійного контексту», так і «опери з духовним чи релігійним підтекстом», і навіть лише з «моральними та духовними твердженнями» (там само)⁵. Власне ж церковну оперу, як пише С. Хаберфельд, «утворює те, що в меншій мірі знаходиться в самій музиці або в композиції, а, навпаки, у сприйнятті такої опери» (15).

Опера «Три старці»⁶ була написана на лібрето Т. Мартін (*Tandy Martin*) за мотивами однойменного оповідання-легенди (1886)

⁵ Зокрема, до першої групи, як зазначає С. Хаберфельд, належать ораторії й мелодрами авторів XVII ст.: Еміліо де Кавальєрі та Джуліо Роспіл'озі (Папа Римський Климент IX); до другої і третьої відносять як «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні, «Мойсея та Аарона» А. Шенберга, так і «Чарівну флейту» В. А. Моцарта, «Тангейзера», «Лоенґріна», «Парсифаля» та «Нюрнберзьких мейстерзінґерів» Р. Вагнера (останній твір потрапив до цього списку завдяки сцені, яка виконується у церкві), «Зганьблення Лукреції» Б. Бріттена та інші твори (Хаберфельд, 2013: 10).

⁶ Відповідно до сюжету, на кораблі з Архангельська на Соловецькі острови пливе архієрей і богомольці. У дорозі рибалка розповідає історію про трьох старців-самітників, які «спасаються» на віддаленому острові. Архієрей просить відвезти його туди. Старці, які живуть там, не знають церковних молитов і моляться як вміють: «Трое вас, трое нас, помилуй нас». Священик хоче навчити їх загальноприйнятним



Л. Толстого. Твір поєднує в собі духовні та дидактичні риси, оскільки покликаний продемонструвати дітям, що відвідують церкву, значення «молитви від серця, яка вища за слова» (Стеценко, 2016: 2). «Трьом старцям», як й іншим «народним оповіданням» Л. Толстого, притаманний повільний темп розповіді, стилістика мови наближена до усної. П. Стеценко і Т. Мартін обирають свій шлях перетворення оповідання у оперне лібрето. У невеликій преамбулі до твору під назвою «У чому полягає суть оповідання Толстого?» композитор висловлює думку про те, що письменник засуджує «порожню релігійність» і наполягає на важливості щирої молитви. За задумом авторів опери, основній дії передуює невеликий Пролог, події якого провокують початок самої оповіді⁷. Подібна композиція зближує дану церковну оперу з її далекими середньовічними прототипами – літургійною драмою, містерією та мораліте, оскільки наступні сюжетні події є підтвердженням слів Учителя у Пролозі. В основній частині твору збережено всіх головних дійових осіб оповідання: це Архієрей (тут – Єпископ), два моряки, три старці та прочани («богомольці» у Л. Толстого), які утворюють хор. Окрім цього, П. Стеценко додає у Пролозі образи Учителя та Дітей. Композитор не прописує темброві амплуа персонажів, що надає постановникам свободу у межах наявних голосів⁸. Виконавський склад та невелике

формам молитов, однак йому не щастить у цьому, і він залишає острів. Через деякий час відбувається диво: з борту корабля помічають старців, які бігли по морю за кораблем. Вони забули вчення духовного батька і просять нагадати вивчену молитву. Священик вражений справжньою святістю цих людей.

⁷ У літньому саду грають Учитель і діти. Учитель збирає дітей і питає, чи хочуть вони дізнатись про щось сьогодні. Вони відповідають: «Ми хочемо танцювати, грати, читати...». Вони також задають серйозні питання: «Куди ми потрапляємо, коли спимо? Яка довжина часу? Як ми мріємо?». Одна дівчинка каже, що вона хоче дізнатись, як молитися, на що Учитель відповідає: «Ви вже знаєте, як: відкрийте своє серце, і Бог почує». Але дитина хоче зробити це правильно. Тоді Учитель питає, чи є щось, за що вони вдячні. Діти пропонують свою молитву вдячності. Та ж дівчинка знову каже, що не знає ніяких «справжніх» молитов і хоче помолитись так, як це роблять дорослі. І Учитель розповідає історію (Стеценко, 2016: 2).

⁸ Усі партії розташовано у середній теситурі c^1-es^2 , один раз у партії Учителя зустрічається f^2 . Амбітус вокальної партії Старців не перевищує зменшеної квінти (e^1-b^1), що втілює їх скромність та упокорення, в той час як у Єпископа, Моряка й інших дійових осіб він виходить за межі октави.



оповідання як підгрунття лібрето дозволяють віднести «Трьох старців» до зразків камерної опери. Звертає на себе увагу відсутність імен у героїв, узагальнюючий, символічний характер персонажів, притаманний притчам. Інші ознаки, які характеризують цей жанр – «дидактизм, алегоризм, абстрактні поняття, символіка образів, сюжетність, малий обсяг» (Ольховська, 2017: 87), – зберігаються у лібрето відповідно до оповідання Л. Толстого. Група «Учитель – Діти» у зв'язку із релігійним сюжетом мимоволі викликає аналогії із євангельською групою «Ісус – апостоли»⁹, а сюжет – із притчами, наведеними в Євангеліях. Отже, твір П. Стеценка, орієнтований, перш за все, на дитячу аудиторію, не виключає і дорослого глядача, оскільки в опері порушуються питання, що заслуговують на увагу різних поколінь.

Опера має струнку симетричну конструкцію – її шість сцен обрамлені Прологом та Фіналом. У якості композиційно-драматургічної одиниці П. Стеценко обирає сцену, що виокремлюється подібно до «яви» у драматичному спектаклі, тобто за принципом зміни складу дійових осіб. Однак за своєю суттю сцени у «Трьох старцях» є *quasi* номерами, оскільки мають чіткі композиційні межі, тонально відокремлені одна від одної та музично завершені. Дія Прологу, як вже зазначалося, відбувається в умовно реальному «нашому» світі, у якому живуть Учитель і Діти; інші розділи опери, пов'язані з історією про трьох старців-самітників, ілюструють оповідання Учителя, реалізуючи ідею «театру в театрі». Драматизм ситуаційних положень поступово зростає від знайомства із прочанами, які плывуть на кораблі (Сцена 1), через розповідь Моряка про чудесних старців (Сцена 2), знайомство Єпископа з Трьома Старцями (Сцена 3), навчання старців молитві «Отче наш» і прощання з ними (Сцени 4 та 5) до ключової Сцени 6. У ній відкриваються неабиякі здібності самітників – у своїй невинній святості вони біжать за кораблем по воді, щоб Єпископ ще раз нагадав слова «правильної молитви». Напруження колізії розряджається у Фіналі хором, який підкреслює ключову ідею всієї опери¹⁰.

⁹ Хоча кількість дітей не уточнюється лібретистом і композитором.

¹⁰ «Молитва – це не те, чому можна навчитися, не те, що віддаляє людину; молитва – вона як маленька дитина, яка шепоче від серця» (Стеценко, 2016: 32).



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. Такий підхід виправданий нарративністю твору Л. Толстого. Навіть єдиний завершений сольний номер – пісня-розповідь Першого Моряка (Сцена 2) – присвячений опису старців та їх способу життя¹¹. Крім пісні-оповідання Першого Моряка, асоціації із традиційним номером, цього разу витриманим в ораторіальній традиції, викликає невелика Сцена 5 – соло з хором. Урочистий характер звучання відповідає моменту: Єпископ повертається з острова, де живуть старці, навчивши їх молитві. Мелодична лінія вокальної партії характеризується плавним рухом з незначними підйомами та спусками у межах діапазону g^1-es^2 . Восьмитактове речення без змін двічі проходить у партії Єпископа, а у третій раз проводиться хором. Акомпанемент підтримує спів урочистими акордовими вертикалями. Зазначимо, що хору у «Трьох старцях» належить важлива роль: він персоніфікований та бере участь у дії, уособлюючи Дітей у Пролозі, Прочан в основній частині і Фіналі, а також функціонує у ролі Коментатора (Сцена 6). Це дозволяє говорити про орієнтацію композитора на досвід минулого. Баланс сольних і хорових висловлювань, що укорінився в опері, не здається довільним. Загальні вимоги до дитячої опери, що регулюються межею уваги дітей, унеможливають значне розширення оповідання завдяки введенню додаткових соло, не передбачених розвитком сюжетної канви, – в цьому разі опера стає тривалою та складною для сприйняття юними слухачами. Крім того, хор необхідний і відповідно до церковних традицій, оскільки християнські богослужіння супроводжуються хоровим співом.

Незважаючи на те, що дія Прологу й основної частини опери відбувається у різному часі та різних місцях, вони міцно пов'язані між собою групою лейтмотивів. Ключовим є «мотив молитви», що багато-

¹¹ У рамках сцени він виділений тонально (співставлення *F-dur* з попереднім *Fis-dur*), ритмічно (контраст живого руху восьмих і шістнадцятих у мелодії пісні й розміреного речитативу оточуючих епізодів у супроводі витриманих гармонічних вертикалей в акомпанементі), відрізняється завершеністю форм (три восьмитактових куплети).



разово повторюється протягом усієї опери як в інструментальній, так і у вокальних партіях¹² дітей та Трьох Старців, оминаючи Учителя, Єпископа і Моряків. Отже, композитор об'єднує Дітей та Старців, музично підкреслюючи спільність їх прагнень до щирої віри та душевної чистоти. Другий мотив, що повторюється, умовно позначимо як «тему Єпископа»; це акордова послідовність, що урочисто лунає на початку Сцени 1, супроводжує «переміщення» Єпископа на острів і назад і закінчує розділ перед загальним фінальним хором¹³. Якщо ці два лейтмотиви спрямовані на розкриття образів героїв, то третій – «мотив водної стихії» – відноситься до «декоративних» і зображує водний простір, що оточує корабель. Його введення є закономірним, оскільки вода постійно супроводжує героїв (дія починається на кораблі, триває на острові, а розв'язка пов'язана із дивом ходіння по воді). Образ водної стихії репрезентований появою тональності *H-dur* у партії фортепіано¹⁴. Композиції опери притаманна аркова конструк-

¹² У вокальних партіях він представлений як підйом по гемігрупах: c^2 , cis^2 , d^2 або f^1 , fis^1 , g^1 у Пролозі в питаннях дітей; останній варіант звучить у молитві Старців «Троє вас, троє нас, Господи, помилуй нас!» (Сцена 3). У партії фортепіано цей мотив зустрічається як ланцюжок гармонічних вертикалей у двох варіантах: 1) *Aes-Fis-B*; *F-cis-G*; *C-A-D*; 2) *Des-H-Es*; *B-fis-C*; *F-D-G*.

¹³ Величність звучання гармонічних вертикалей «демонструє» глядачам визначного священика, який не йде, а крокує. Три рази з чотирьох тема розкривається в основній тональності опери – *H-dur*, і лише один раз, у момент подорожі Єпископа на острів Старців, вона звучить у «пасторальному» *F-dur* (тональності, що експонує образ старців) та змінює свій первинний хід: більш піднесений висхідний рух від I ступеня до III замінюється менш «впевненим» ходом III–II–III, що передає смиренний вигляд самітників (на початку Сцени 3 саме ця мелодія в їх вокальній партії супроводжує слова молитви («Господи, помилуй»)).

¹⁴ Розгорнуті арпеджіо на 2,5 октави ($H-G^2$) у висхідних або низхідних рухах тонічного тризвуку із включенням зниженого VI ступеня. У цьому П. Стеценко наслідує прийом зображення водної стихії, що склався ще у другій половині XIX ст., зокрема, у творчості М. А. Римського-Корсакова. Нагадаємо про оркестрове інтермецо опери «Садко» між 5 та 6 картинами, у якому, за словами В. Цуккермана (1970), «зосереджена квінтесенція “підводної” музики» (Цукерман, 1970). Для цього російський майстер активізував ладогармонічні (зменшений і збільшений лади, низхідну гаму «півтон – тон»), ритмічні (створення «враження безперервного ритмічного похитування» за допомогою «співвідношення слабкої і сильної долі “один до двох”») і оркестрові засоби (там само).

ція, за допомогою якої об'єднуються два простори дії – «реальний» та «притчевий». Композитор перекидає з Прологу до закінчення опери (Сцена 6 і Фінал) три арки. Перша з них виникає завдяки повторенню фортепіанного вступу до Прологу (з 17 такту) в інструментальному епізоді ходіння по воді¹⁵. Друга арка пов'язує розділ *Andante* у Пролозі і початок Фіналу¹⁶. Нарешті, третьою аркою-зв'язкою виступає молитва вдячності із Прологу, яка у фіналі подається у скороченому варіанті (26 і 21 такти відповідно).

Аналізуючи мотиви-символи, що задіяв у опері П. Стеценко, неможливо не звернути увагу на неодноразове використання символіки троїчності – три звуки у мотиві молитви, три арки, що поєднують просторово-часовий розрив Прологу та Фіналу, використання основної тональності *H-dur* у трьох проведеннях теми Єпископа. Єдиною молитвою, яка була відома трьом старцям, виявляється молитва Трійці, і, підтримуючи цю ідею протягом всього твору, П. Стеценко варіює символіку троїчності різними способами.

При знайомстві з клавіром звертає на себе увагу відсутність композиторських ремарок стосовно місця дії, зовнішнього вигляду персонажів, їх емоційних реакцій. Така позиція автора виділяється на фоні існуючої практики детального опису декорацій, мізансцен, жестикуляції, манери подачі репліки тощо. Умови різних церковних приміщень можуть значно відрізнятись, даючи постановникам свободу режисерського рішення, тому композитор залишає місце для фантазії керівників кожної конкретної вистави. «Три старці» П. Стеценка доводять, що, попри простоту типологічних рис жанру опери для дітей-виконавців (відносно невеликий обсяг, виконання під фортепіано, діапазон вокальних партій, що відповідає віку виконавців), він здат-

¹⁵ Музика в ньому містить чотири структурних елементи: рух тріолями у партіях обох рук у межах двох октав (8 тактів), висхідні й низхідні арпеджіо мотиву водної стихії (6 тактів), низхідні рухи шістнадцятих в правій руці на фоні тріолей у лівій, що нагадує рухливий водний вал (4 такти), і мотив молитви (6 тактів).

¹⁶ Об'єднує їх висловлювання, що звучить у фортепіанній партії, – схвильоване «биття» шістнадцятих у пунктирному ритмі, що перемежується репліками героїв. У першому випадку співають Діти, у другому – Старці, що підкреслює подібність спонукань героїв.



ний вліити глибокі ідеї, мудрість притчі, стійких символів, долучаючи дітей до духовно-релігійного досвіду минулого та вічних моральних істин.

Висновки. Завдяки практичному досвіду Є. Карпенка та П. Стеценка, співпраці з реальними дитячими колективами (зокрема, дитячим музичним театром «Дзвіночок» та хором Вестмінстерської пресвітеріанської церкви (Александрія, Вірджинія, США) створені ними опери відповідають можливостям і потребам юних виконавців: 1) вокальні партії мають відповідний до можливостей дитячого голосу діапазон; 2) мелодії нескладні і легко запам'ятовуються; 3) дія розвивається динамічно, відсутні розтягнуті розмовні сцени; 4) є достатня кількість дійових осіб; 5) тривалість творів – приблизно 30–35 хвилин. Отже, ці дві опери для дітей-виконавців є наочним результатом плідної співпраці між дитячими колективами та диригентами хору, які мають покликання до складання творів. Сподіваємося, що дана лінія розвитку жанру не припиниться і в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

- Даргомыжская, М. Б. (1822). Трубочист, или доброе дело не остаётся без награды. *Благонамеренный*, ч. 20, № 44–45, 183–192; 215–226.
- Карась, Г. В. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*. Івано-Франківськ: Типовіт, 1164.
- Карпенко, Є. & Карпенко, Н. (2007). Дитяча опера як засіб естетичного виховання. *Методика викладання мистецтв*, 4, 40–44.
- Карпенко, Є. (2006). *Срібна Дівчинка. Опера-казка для дітей. Лібрето С. Ю. Дяченка за казкою Т. В. Хвостенко: для гол. і фп. в 2 руки. Клавір*. Суми: Обласне відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, 44.
- Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання [СДПУ ім. А. С. Макаренка]. Отримано 4.01.2020 з https://www.sspu.sumy.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=681.
- Ольховская, Ю. (2017). «Притчевость» как качество дневниковой прозы М. М. Пришвина. *Наука вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по материалам I междунар. науч.-практ. конф.*, 9 (43), 86–91.



- Орлова, В. Дети в опере. *Данкор онлайн*. Отримано 4.01.2020 з <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/32875>
- Цуккерман, В. (1970). *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва: Всесоюзный композитор, 559.
- Dixon, G. & Taruskin, R. (2002). Sacred opera. *Grove Music Online*. Retrieved November 14, 2016, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007307>
- Haberfeld, S. (2013). *Die Kirchenoper: Eine wissenschaftliche und kunstsoziologische Bestandsaufnahme*. (Магістерська робота). Zürich: Universität Zürich, 145.
- Paul Stetsenko. *Wikipedia*. Retrieved January 4, 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Stetsenko
- Stetsenko, P. (2016). The Three Hermits. Retrieved January 4, 2020, from [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_\(children%27s_opera\)_\(Paul_Stetsenko\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_(children%27s_opera)_(Paul_Stetsenko))

REFERENCES

- Dargomyzhskaya, M. B. (1822). Trubochist, ili dobroe delo ne ostaetsya bez nagrody [*The Chimney Sweep, or A Good Deed Does Not Remain Without a Reward*]. *Blagonamerenny – Loyal*, part 20, nos. 44–45, pp. 183–192, 215–226 [in Russian].
- Dixon, G. & Taruskin, R. (2002). Sacred opera. *Grove Music Online*. Retrieved November 14, 2016, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007307>
- Haberfeld, S. (2013). *Die Kirchenoper: Eine wissenschaftliche und kunstsoziologische Bestandsaufnahme* (Master's thesis). Zürich: Universität Zürich, 145.
- Kafedra khorovoho dyryhuvannia, vokalu ta metodyky muzychnoho navchannia (SDPU im. A. S. Makarenka [Department of choir conducting, singing and music teaching's methodology (Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University)]. Retrieved January 4, 2020, from https://www.sspu.sumy.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=681.



- Karas, H. V. (2012). *Muzychna kultura ukraïnskoi diaspori u svitovomu chasoprostorii XX stolittia: monohrafiia [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Range of the XX century]*. Ivano-Frankivsk: Typovyt, 1164 [in Ukrainian].
- Karpenko, Ye. & Karpenko, N. (2007). Dytiacha opera yak zasib estetychnoho vykhovannia [Children's Opera as a Tool of Esthetic Education]. *Metodyka vykladannia mystetstv – Methodology of Art Teaching*, 4, 40–44 [in Ukrainian].
- Karpenko, Ye. (2006). *Sribna Divchynka. Opera-kazka dlia ditei. Libreto S. Yu. Diachenka za kazkoïu T. V. Khvostenko: dlia hol. i fp. v 2 ruky. Klavir [Silver Girl. Opera-Fairy tale for children. Libretto by S. Yu. Diachenko after T. V. Khvostenko's fairy tale: for voice and piano with 2 hands. Vocal score]*. Sumy: Oblasne viddilennia Natsionalnoi Vseukraïnskoi muzychnoi spilky, 44 [in Ukrainian].
- Olkhovskaya, Yu. (2017). «Pritchევost» kak kachestvo dnevnikovoy prozy M. M. Prishvina [“Parable Features” as Quality of M. M. Prishvin's Diary Prose]. *Nauka vchera, segodnya, zavtra – Science yesterday, today, tomorrow*, 9 (43), 86–91 [in Russian].
- Orlova, V. Deti v opere [Children in the opera]. *Dankor onlayn*. Retrieved January 4, 2020, from <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/32875>.
- Paul Stetsenko. *Wikipedia*. Retrieved January 4, 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Stetsenko
- Stetsenko, P. (2016). The Three Hermits. Retrieved January 4, 2020, from [http://www.l.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_\(children%27s_opera\)__\(Paul_Stetsenko\)](http://www.l.cpd.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_(children%27s_opera)__(Paul_Stetsenko)).
- Tsukkerman, V. (1970). *Muzykalno-teoreticheskie ocherki i etyudy [Essays and Sketches on Music Theory]*. Moscow: Vsesoyuznyy kompozitor, 559 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.