



УДК: 792.54 : 781.1.071. 1-057.87 (477.6) “312”

ORCID ID: 0000-0001-9502-3296

**Утіна А. М.**

Константинівська школа мистецтв

## **Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури**

### АНОТАЦІЯ

**Утіна А. М. Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури.**

■ В статті наголошено на ефективності практичних форм музичного навчання, до яких належить і участь дітей у театральних постановках. Підкреслено доцільність використання у якості навчального матеріалу дитячих опер М. Лисенка. Простежено зв'язок між призначенням опери «Коза-дереза» для виконання дітьми та вибором літературного першоджерела, стилістичними орієнтирами, композиційною будовою та параметрами звукового рішення. Вказано на виховну роль казкового сюжету, використання національних фольклорних джерел, обумовленість композиції опери закономірностями будови народної казки, можливі причини відмови композитора від оркестрового звучання. Послідовно охарактеризовано головні завдання, що визначили характер роботи над інструментовкою опери в процесі підготовки її до постановки на сцені Константинівської школи мистецтв. Охарактеризовано склад задіяних в партитурі інструментів, простежено їх функції в ансамблі – логічні, колористичні та характеристичні. Виявлено фактори, що сприяли збереженню властивої авторській версії твору камерності звучання.

■ **Ключові слова:** дитячі опери М. Лисенка, практичні форми музичного навчання, ансамблева партитура, колористичні та характеристичні функції інструментів.

### АННОТАЦИЯ

**Утина А. Н. Опера Н. В. Лысенко «Коза-дереза» в постановке Константиновской школы искусств: опыт создания ансамблевой партитуры**



**ры.** ■ В статье отмечена эффективность практических форм музыкального обучения, к которым относится и участие детей в театральных постановках. Подчеркнута целесообразность использования в качестве учебного материала детских опер Н. Лысенко. Прослежена связь между предназначением оперы «Коза-дереза» для исполнения детьми и выбором литературного первоисточника, стилистическими ориентирами, композиционным строением и параметрами звукового решения. Отмечены воспитательная роль сказочного сюжета, использование национальных фольклорных источников, обусловленность композиции оперы закономерностями строения народной сказки, возможные причины отказа композитора от оркестрового звучания. Последовательно охарактеризованы главные задачи, определившие характер работы над инструментовкой оперы в процессе подготовки ее к постановке на сцене Константиновской школы искусств. Охарактеризован состав задействованных в партитуре инструментов, прослежены их функции в ансамбле – логические, колористические и характеристические. Выявлены факторы, способствовавшие сохранению свойственной авторской версии произведения камерности звучания.

■ **Ключевые слова:** детские оперы Н. Лысенко, практические формы музыкального обучения, ансамблевая партитура, колористические и характеристические функции инструментов.

#### ABSTRACT

**Utina A. M. ■ The «Kozа-dereza» opera by M. Lysenko staged in Konstantinovka art school: the experience of an ensemble score creating.**

**Background.** The article highlights the effectiveness of practical forms of music education, which includes the participation of children in theatrical productions. The expediency of using children’s operas by M. Lysenko as a teaching material was emphasized. Operas were created for staging in the family to be performed by as composer’s children as relatives’ and friends’ children.

Attempts to put M. Lysenko’s children’s operas on the “big” scene showed the discrepancy between these works and the parameters of the traditional opera, because both the fairy tale story and folk episode material, and the lightened vocal parties of protagonists, were more convincingly performed by young artists than by professional adult singers. That is why M. Lysenko’s children’s operas including “Kozа-dereza”, were mostly performed by amateur children’s groups,



first of all, by the students of the primary specialized educational art institutions. One of the last performances of the opera “Koza-dereza” took place on the stage of Konstantinovka Art School on the occasion of the 175th anniversary of the birth of the classic of Ukrainian music. Teachers and students of all departments of the school joined to the opera staging. Six young soloists were supported by the children’s vocal ensemble, students of the choreography class and the instrumental ensemble that consisted of teachers of the school. The task of creating a score was assumed by a teacher of musical and theoretical disciplines, composer by education, Anna Utina.

**Objectives** – to characterize the factors that determined the direction of work on the creation of the ensemble score of the M. Lysenko’s opera “Koza-dereza” for its performing at the Konstantinovka Arts School.

**Methods.** The methodology of the research is based on the use of a complex of positions of those branches of musicology science, which are related to the themes, forms, drama, instrumentation.

**Results.** The connection between the purpose of the “Koza-Dereza” opera to be performed for children and the choice of the literary source, stylistic orientations, compositional structure and sound solution parameters are traced. It is indicated on the educational role of the fairy-tale story, on the use of national folk sources, on the conditionality of the composition of the opera by the laws of the structure of the folk tales. It is assumed that the composer’s refusal from orchestral sound is due to the acoustics of the living space, where it was planned to be performed the opera, which required chamber sound, and the piano’s timbre peculiarity for children, which was supposed to accompany the vocal choral parties. The main tasks, which determined the nature of the work on orchestration of the opera in the process of preparing for its production on the stage of the Konstantinovka school of art, were sequentially characterized. The instruments used in the score are characterized, the determinism of their choice is emphasized, on the one hand, by external factors – the presence of instruments and musicians willing to take part in the performance of the opera, on the other, the chamberness of the stage action and “transparency” of the piano texture in the M. Lysenko’s clavier. It is noted that the parts of some instruments missing at school funds were reproduced by using synthesizers.

The functions of instruments in the ensemble are traced – logical and figurative-semantic. In general, the functions of instruments in the organization of



musical tissue are traditional: cello and bass give bass backing to sound, drums perform a rhythmic function, violin and wind – a melodic, bell – ornamental and decorative. However, the need to provide instrumental support to young vocalists has resulted in a fairly widespread using of duplication of their parties by violin, flute, clarinet, although the main load still falls on a piano that simultaneously performs several functions in a score – melodic, rhythmic, harmonic – and is the mainstay for vocalists.

Figurative and semantic functions of the instrumental timbres are conventionally divided into colorful and characteristic. Almost all the coloristic elements included in the score are potentially present in the M. Lysenko's *clavier*. For instance, inclusion of a bell in the instrumental ensemble that brings a special colorfulness to the sound was inspired by melodic-rhythmic figures of a specific nature, contained in the piano part of the opera and caused by unambiguous associations with the vivid timbre of this instrument. The colority of the sound in orchestration is increased by the comparison of voices. The contrast of voices is emphasized by the register or the nature of sound producing.

Attempts to associate instrumental sound with a particular character are concentrated in laconic introductions to solo numbers. In these introductions the appearance and the inner essence of the widely spread fairy-tale types are embodied by the sounds of instruments. Here we meet stubborn goat, tricky and caressy Chanterelles, cowardly Bunny, self-confident Wolf, respectful Bear, proud Cancer.

It is the timbre that can cause listeners' associations with the mass, volume, peculiarities of motion, the color of the voice of characters on the one hand, relying on the mechanism of apperceptive semantics, to reflect certain qualities of their character, on the other hand.

The factors that contributed to the chamberness preservation of the author's idea of the work were identified. First, this is limiting the orchestral composition of all ten instruments, which gives a potential opportunity to hear each of them in general terms. The ensemble principle, in which all the instruments have their own party, that does not coincide with the parties of other instruments, was not found the successive embodiment in the score, firstly, because of the conscious asceticism of the piano part of the Lysenko's *clavier* and, secondly, of the need to provide melodic and harmonious support to the singers-beginners. However, the tendency toward the producing chamberness of ensemble sound in the score is certainly traceable, and it is associated with the usage of means of timbre dialogue,



in particular, various interchanges between instruments, question-related intonations, and echo techniques.

**Conclusions.** In this manner, the work on creation of the score for the instrumental ensemble was held according to the 2 factors. On the one hand, some external factors like the presence of certain instruments, the need to provide melodic-harmonic support to young vocalists were taken into account. On the other hand, the work was determined by the peculiarities of the author's original source, according to the desire to preserve the chamberness of the Lysenko's opera, an inherent characteristic and colority of the sound to emphasize and enhance with the help of the timbres.

■ **Key words:** children's operas by M. Lysenko, practical forms of music education, the score for chamber instrumental ensemble, colorful and characteristic functions of instruments.



**Постановка проблеми.** Серед різноманітних форм музичного навчання дітей та залучення їх до високого мистецтва однією з найефективніших є безпосередня участь у виконанні художніх творів. Сольний та хоровий спів, гра на ударних та шумових інструментах, підпорядковані звуковим образам хореографічні рухи – ці та інші способи музикування, з одного боку, сприяють формуванню практичних слухових і виконавських навичок, з іншого, розвивають естетичні смаки та збагачують емоційний багаж дитини. Театральні ж постановки, завдяки виникненню ілюзії реальності, ще й допомагають орієнтуватися у повсякденному житті, оцінювати вчинки та характери персонажів, виховати віру в ідеали добра та справедливості.

До числа найбільш популярних у дитячому середовищі музично-театральних творів належать три опери Миколи Лисенка: «Коза-дереза», «Пан Коцький» та «Зима і Весна». Ці «оперки», як їх називав сам Микола Віталійович, були створені ним для постановки у сімейному колі та розраховані на виконання своїми дітьми та дітьми родичів і друзів. Так, у прем'єрних виставах, що відбулися в домі композитора по вулиці Рейтерській, 12, разом з його чотирма дітьми, брали участь п'ятеро дітей Михайла Старицького та четверо малих Ліндфорсів. Майже відразу після прем'єри опера «Коза-дереза» була поставлена в домі това-



риша М. Лисенка – професора Київського університету І. Луцицького: вокальні партії у цій постановці виконували разом з дітьми композитора і діти І. Луцицького. У цьому складі опера прозвучала ще декілька разів у київських школах, після ж опублікування клавiру «Кози-дерези» географія постановок поступово стала розширюватися, охопивши спочатку Галичину, а потім і Східну Україну<sup>1</sup>.

Показовим є той факт, що, як за життя М. Лисенка, так і після його смерті, згадані опери, зокрема і «Коза-дереза», ставилися переважно самодіяльними дитячими колективами. Спроби поставити їх на «дорослій» професійній сцені<sup>2</sup>, хоча і мали певний успіх, показали невідповідність лисенківських творів параметрам традиційної опери. Камерний характер звучання змушував постановників доповнювати авторський текст вставними вокально-хоровими та хореографічними номерами, пристосовуючи дитячі опери М. Лисенка до умов великої театральної сцени. Це порушувало цілісність первісного задуму композитора, фактично трансформуючи жанрову сутність зазначених творів. Постановки ж дитячих опер М. Лисенка силами учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів виявилися більш органічними, адже і казковий сюжет, і народнопісенний матеріал, і полегшені вокальні партії головних героїв переконливіше виглядали у виконанні маленьких артистів, ніж дорослих професійних співаків. До того ж, такі постановки виявилися вельми цікавими не тільки для глядачів, але й для самих виконавців, які в процесі репетиційної роботи суміщали «приємне» з «корисним»: спілкуючись між собою та долучаючись до джерел національної культури, вони одночасно практично засвоювали отримані раніше теоретичні знання та збагачували свій виконавський досвід.

---

<sup>1</sup> Історію постановок дитячих опер М. Лисенка докладно висвітлено у статті Р. А. Сулім [11].

<sup>2</sup> У 1955 р. на сцені Харківського державного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка були поставлені опери «Коза-дереза» та «Пан Коцький», у 1956 р. на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра опер «Пан Коцький» та «Зима і весна», а у 1985 р. опера «Зима і весна» побачила світ на сцені Державного дитячого музичного театру – нині Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.



Одна з таких постановок опери М. Лисенка «Коза-дереза» відбулася наприкінці 2017 р. у Костянтинівській школі мистецтв. Постановка була присвячена 175-річчю від дня народження класика української музики. До роботи по сценічному втіленню опери, яка велася впродовж чотирьох місяців, долучилися викладачі та учні усіх відділів школи. Партії дійових осіб виконали шестеро вихованок вокального відділення: Вікторія Мухіна, Катерина Волинко, Ліна Бокало, Єлизавета Покуса, Олександра Манькова, Евеліна Ломанова. Їх підтримували дитячий вокальний ансамбль, учні класу хореографії та інструментальний ансамбль у складі викладачів школи<sup>3</sup>. Ідея поставити оперу у супроводі інструментального ансамблю належала директору школи Олександрю Андрійовичу Кошкину, а задачу створити партитуру взяла на себе викладач музично-теоретичних дисциплін, композитор за освітою, Анна Утіна.

**Аналіз досліджень і публікацій.** У музикознавчій літературі дитячі опери М. Лисенка отримали досить докладне висвітлення. Інформація про них надається у монографіях, присвячених творчості композитора [3; 5; 10], та у підручниках і навчальних посібниках по історії української музики [4; 7; 8]. Характеристику цих опер містять дослідження, в яких об'єктом вивчення є вітчизняна опера [2]. Першою роботою, спеціально присвяченою трьом лисенківським «операкам», стала книга Н. Андрієвської «Дитячі опери М. В. Лисенка» [1], датована 1962 р. В подальшому музикознавці знаходять більш конкретні ракурси аналізу зазначених творів. Так, Р. Сулім [11] розглядає їх сценічну долю, А. Карпенко [6] залучає матеріал дитячих творів українського класика, в тому числі його опер, до порівняння сучасних методик навчання співу. Питання ж, пов'язані з інструментовкою ди-

---

<sup>3</sup> Неможливо не назвати імена тих людей, без яких така значуща для Костянтинівської школи мистецтв подія не могла б відбутися. Це – Олег Кошкин – директор школи, головний постановник і керівник проекту, Людмила Каминіна – завідувач вокальним відділенням, Роман Блотницький – викладач театрального класу, Ірина Луценко та Роман Шадрін – керівники хореографічних ансамблів, Олена Кравчук, Олександра Андрієнко, Юлія Держановська – художники-декоратори, Вікторія Педченко – організатор світлового дійства, Олексій Педченко – звукорежисер, члени адміністративної групи – Ірина Маслова та Анжела Федотова.



тячих опер М. Лисенка, які в авторських версіях представлені лише клавірами, досі не ставилися вітчизняними дослідниками.

**Мета статті** – охарактеризувати чинники, які визначили напрямки роботи по створенню ансамблевої партитури опери «Коза-дереза» М. Лисенка для її постановки в Костянтинівській школі мистецтв.

**Виклад основного матеріалу.** Як вже було сказано вище, опера М. Лисенка «Коза-дереза» (1888) була призначена для виконання дітьми у сімейному колі, що обумовило вибір літературного першоджерела, стилістичні орієнтири, композиційну будову та параметри звукового рішення.

Лібрето опери створене Людмилою Василевською, відомою під псевдонімом Дніпрова Чайка, на основі казки про хитру та підступну Козу, що намагалася надурити Діда та настрашати лісних звірів. Н. Андрієвська підкреслює невідповідність звернення М. Лисенка, якого вважає чутливим педагогом і глибоким знавцем дитячої психології, до казкового сюжету: «Казки вводять дитину в національне життя, знайомлять її з світоглядом, “духом” народу. Вони мають велике пізнавальне значення, розширюють уявлення дитини про оточуючу нас дійсність» [1, с. 7]. Солидарна з Н. Андрієвською і Л. Корній, котра доповнює пізнавальний компонент казок виховним і пише про «Козу-дерезу» так: «Мораль цієї казки, що полягає в осудженні нечесності, прикидання, має виховне значення» [8, с. 417]. Від себе додамо, що ця казка також засуджує насильство і вчить допомагати слабшим та захищати скривджених.

Стилістичні орієнтири М. Лисенка в опері «Коза-дереза» пов'язані з властивим композитору глибоким переконанням у необхідності музичного виховання дітей виключно на національному матеріалі, перш за все, на фольклорному. Значний досвід етнографічної діяльності, в тому числі і створення збірки «Молодощі», що містить зразки дитячого фольклору, став фундаментом, на якому здійснювалися пошуки засобів виразності, адекватних народно-казковому сюжету. Син композитора – Остап – у своїх спогадах про батька наводить його слова, адресовані дітям: «Я казку для вас написав, музичну казку. Хочу, щоб ви наші казки і пісні полюбили, полюбили наш народ» [9, с. 9]. Тож, насиченість дитячих опер народ-





нописенними та танцювальними ритмоінтонаціями є відтворенням педагогічних настанов М. Лисенка.

«Коза-дереза», згідно підрахункам дослідників, містить сім цитат українських народних пісень, мелодії яких тут співаються на інші тексти. Більшість цих цитат використано у вокальних характеристиках головних дійових осіб: «Бігло, бігло козенятко» – в пісні Кози, «Казав мені батько» – в сольному висловлюванні Лисички, «Добрий вечір, дівчино» – у зверненні Зайчика до Лисоньки, «Ой, під вишнею» – в пісні Вовчика, «Ходив-походив місяць по небу» – в пісні Ведмеда, «І шумить, і гуде» – у сольній характеристиці Рака. Ще одна народнописенна мелодія – «Про Купер'яна» – звучить у заключній хоровій сцені опери. Поряд з цитатами в опері є чимало авторських тем, в яких перетворено фольклорні джерела. Так, хорова партія в Інтродукції-пролозі, за слушним зауваженням Л. Корній, «побудована на варіантному розвитку танцювального тематизму народного характеру з гопачковим ритмом» [8, с. 417].

На принципи, характерні для народного мистецтва, спирається і композиційна будова опери «Коза-дереза». В ній поєднуються прийом нанизування епізодів з їх частковим повторенням. Оновлення сценічної дії завдяки появі все нових персонажів компенсується періодичним поверненням ситуації, коли за питанням звіра: «Ой хто, хто в Лисиччиній хаті живе?» іде одна і та сама відповідь Кози. М. Лисенко підкріплює сценічно-вербальні повтори музичними: діалоги звірів з Козою є ідентичними за своїм тематичним «змістом». Чергування цих діалогів з різноманітними за інтонаційним наповненням сольними «номерами» Лисички, Зайчика, Вовчика, Ведмеда та Рака надає композиційній будові опери рондоподібних рис, нагадуючи зіставлення рефрену та епізодів в традиційній музичній формі.

Параметри звукового рішення в авторському варіанті опери «Коза-дереза» обумовлені призначенням для постановки у приміщенні житлового будинку, де, напевне, неможливо було розмістити навіть невеличкий оркестр. До того ж, акустика такого приміщення вимагала камерного звучання, і динамічні ресурси фортепіано – звичного для дітей інструмента – виявилися достатніми для супроводу вокальних партій маленьких артистів. Але чому М. Лисенко не оркестрував



свій твір, коли він вийшов за межі камерних приміщень на сцени загальноосвітніх шкіл та збирав декілька сотень глядачів, – питання, що не має однозначної відповіді. Можливо, композитор боявся затмарити дитячі голоси звучанням оркестру, можливо, тут вже дала про себе знати тенденція до камернізації оперного жанру, що пізніше проявилася в його останній опері «Ноктюрн». У всякому разі, опера залишилася не оркестрованою, вона існує лише у вигляді клавiру; отже, для постановки її на сцені великої зали Костянтинівської школи мистецтв виникла необхідність на основі фортепіанної партії створити партитуру.

Розглянемо основні моменти, що визначили характер роботи над інструментовкою опери «Коза-дереза» М. Лисенка.

Перший момент – це вибір інструментів, що утворюють склад ансамблю. Тут, безумовно, необхідно було враховувати певні реалії, а саме, наявність в школі інструментів та музикантів, готових взяти участь у виконанні опери. Однак вибір інструментів був детермінований не тільки зовнішніми факторами. Камерність сценічної дії та «прозорість» фортепіанної фактури в клавiрі М. Лисенка вимагали обмеження кількісного складу інструментів, що призвело у підсумку до використання десяти інструментальних партій, а саме, партії флейти, кларнета, труби, ударних, дзвіночка, фортепіано, бас-гітари, двох скрипок та віолончелі. Однак партії віолончелі та дзвіночка – інструментів, які були відсутні в фондах школи, відтворювалися за допомогою синтезатора. Сучасності звучанню надавали також тембри електроінструментів – це вже згадана бас-гітара та цифрове піаніно, що замінило традиційне фортепіано.

Другий момент – функції інструментів в ансамблі. В цілому, вони традиційні: віолончель і бас-гітара дають басову опору звучанню, ударні виконують ритмічну функцію, скрипки та духові – мелодичну, дзвіночок – орнаментально-декоративну. Однак і тут є свої особливості, обумовлені призначенням твору для виконання дітьми. Від самого початку роботи над партитурою не планувалося дублювати вокальні партії інструментальними, однак в процесі репетицій з'ясувалося, що юним вокалістам необхідна підтримка, отже, використання прийому дублювання обумовлене, не в останню чергу, практичними міркуван-



нями. Підтримку співакам надають скрипки, флейта, кларнет, хоча основне навантаження все ж таки припадає на фортепіано. Воно виконує в партитурі одночасно декілька функцій – мелодичну, ритмічну, гармонічну – і є головною опорою для вокалістів.

Крім логічної функції інструментів, тобто їх ролі в організації музичної тканини, у вибудовуванні звукового балансу, в процесі інструментовки оперного клавіру слід було потурбуватися і про образно-сміслові функції тембрів, а саме, спрямування їх на відтворення змістовної сторони лисенківської опери. Образно-сміслові функції тембрів-інструментів умовно можна розділити на колористичні та характеристичні.

Колористичності звучанню зазвичай надають контрастні зіставлення інструментів. Так, в Плачі Кози виразні вокальні фрази дублюються спочатку скрипками, а потім трубою (тт. 109–112). Інколи контрастність тембрів підкреслюється регістром чи характером звуковидобування, як, наприклад, в пісні Зайчика, де діалогізують стаккатні мотиви духових інструментів та гамаподібні лінії струнних (тт. 190–193). Відповідь Лисички Зайчику: «От тут живу в хатоньці край води» прикрашена кларнетною фігурацією, яка змінюється гамаподібним пасажем дзвіночка і далі перехоплюється скрипками (тт. 201–210).

Слід підкреслити, що майже усі колористичні елементи, включені до партитури, потенційно присутні у М. Лисенка. Його клавір – надзвичайно потужний, у ньому прихований цілий оркестр. Наприклад, включення до інструментального ансамблю дзвіночка, який привносить в звучання особливу барвистість, інспіроване мелодико-ритмічними фігурами специфічної природи, що містяться у фортепіанній партії опери та викликають однозначні асоціації з переливчастим тембром цього інструмента.

Що стосується характеристичності, то спроби пов'язати інструментальне звучання з характером того чи іншого персонажа сконцентровані у лаконічних підводках до сольних номерів, частина яких відсутня у М. Лисенка та дописана у зв'язку з необхідністю надати маленьким акторам час для пересування по сцені. Саме у цих підводках засобами суто інструментального звучання втілено зовнішній вигляд



та внутрішню сутність розповсюджених казкових типажів: упертої Кози, хитрої та пестливої Лисички, боягузливого Зайчика, упевненого у собі Вовка, поважного Ведмеда, гордовитого Рака. Не останню роль у втіленні цих образів відіграє тембр, який, з одного боку, здатен викликати у слухачів асоціації з масою, об'ємом, особливостями руху, забарвленням голосу персонажів, з іншого, спираючись на механізм апперцептивної семантики, відобразити певні якості їх характеру. Розглянемо кілька прикладів.

Для характеристики образу нахабної Кози впродовж усієї опери використовуються тембри труби та барабана. Вокальні репліки «героїні», як правило, дублюються в партії труби, що надає звучанню пронизливості, а в суто інструментальних епізодах обов'язковим елементом виступають удари барабана або звучання тарілок. Такий «ударний» супровід не тільки ілюструє страшне тупотіння ногами, про яке йдеться в словесному тексті, але й передає зовнішню незграбність Кози та властиву її поведінці агресивність. Цікаво, що навіть у згаданому вище Плачі Кози, де вона прикидається нещасною та ображеною, на сильних долях парних тактів несподівано вступає ударна установка, нагадуючи про справжню сутність «героїні». Наскрізний характер використання тембрів труби та барабана для характеристики цього персонажа вносить в драматургію опери лейтмотивні риси.

Образ Лисички передається у більшості випадків через тембри дзвіночка та фортепіано. Гармонічні фігурації саме цих інструментів передують першій появі цієї дійової особи на сцені. Надалі вокальні фрази Лисички підтримуються то скрипками, то флейтою і кларнетом, але час від часу прикрашаються переливчастим звучанням дзвіночка чи відтіняються пасажами фортепіано. М'яке та тендітне звучання названих інструментів підкреслює притаманну лісній красуні грацію та витонченість.

Ті самі інструменти – фортепіано та дзвіночок, – але по відношенню до уривчастих акордів з форшлагами, характеризують Зайчика у момент його першої появи на сцені. «Підскіки» на сильних долях такту, що імітують заячу ходу, підкреслено ударами трикутника. Вокальна мелодія пісні також супроводжується ледь чутними звуками ударних (спочатку тамбурина, потім трикутника), що нагадує про



пізнавані риси його зовнішнього вигляду та, можливо, «натякає» на властиву внутрішній природі боягузливість.

Намір передати застрашливу поведінку Вовка обумовив включення ансамблевого тутті, в якому, однак, відсутні тембри високих за теситурою інструментів – флейти, кларнета, скрипок. Опорою звучання є фортепіанна партія: тема Вовка в ній викладається одночасно у трьох октавах – великій, малій та першій. Кожна лінія фортепіанного триголосося дублюється певним інструментом, причому лінія верхнього голосу подвоюється трубою, різкий тембр якої визначає загальний характер звучання. «Різкий» колорит вступної теми дещо пом'якшується в пісні Вовчика, що обумовлено жартівливим тоном запозиченої народної мелодії – «Ой, під вишнею». Зміну емоційного забарвлення покликані підкреслити арпеджовані акорди дзвіночка, відсутні в клавирі М. Лисенка. Однак у момент звернення до Кози (ремарка «клацає зубами і кричить у нору») «застрашлива» інтонація повертається: акцентовані висхідні мотиви інструментовані тепер вже повним тутті ансамблю.

Задля втілення образу Ведмеда використано віолончель, бас-гітару та кларнет в гранично низькому регістрі. Хвилясті лінії в партії вказаних інструментів підтримано тремолоючим звучанням фортепіано та ударних (тт. 401–404). Проведення пісенної теми, що передує вступу голосу, доручено кларнету, бас-гітарі та віолончелі, однак «важка» (ремарка «*molto pesante*») мелодія затінюється двоголосними трелями фортепіано, які імітують дзигчання бджіл на улюблених Ведмедем пасіках. Намагання залякати Козу (ремарка «Підходить до нори, розмахує лапами, гукає грізно») тягне за собою появу енергійних мотивів, котрі озвучені хором духових та низькими струнними. Саме ж звернення до Кози марковане дублюванням вокальної мелодії в партії труби.

Зображення звуками, як лізе по лісу Рак, чіпляючись за гілля, в клавирі М. Лисенка пов'язане з передачею повзучого мотиву по регістрах. В ансамблевому варіанті звукозображальний ефект посилюється завдяки тому, що одночасно з регістровим сходженням відбуваються й темброві зміни. Повзучий мотив переходить від кларнета до фортепіано, потім до віолончелі, а останнього разу проводиться фор-



тепіано та віолончеллю разом. Такі темброво-регістрові «сповзання» створюють наочну картину зафіксованої в ремарці ситуації. В пісні «Ой, я Рак-неборак» за допомогою тембрових засобів виразності відтворено поступове підвищення героєм власної самооцінки. Якщо спочатку його вокальна партія підтримується струнними та фортепіано, то на слова «Я над раками пан. Я болотний гетьман!» вступають духові інструменти: флейта та кларнет дублюють вокальну мелодію, а труба утворює ритмічний та гармонічний фундамент. Коли ж мова йде про «пишний жупан», то «не втримується» і труба, підхоплюючи гордовиту заключну фразу Рака.

Ще один характерний момент можна почути у короткому вступі до хору «Не впізнала коза старенького діда» (тт. 57–59). Тут імітується звучання бандури, яку не було включено до складу ансамблю з об'єктивних причин<sup>4</sup>: «стугонлива» квінта в басах та кварто-квінтового фігурації у високому регістрі фортепіано та дзвіночка, що асоціюються з переборами струн. Така імітація гри на українському народному інструменті замислювалася як алюзія на відомий номер з опери «Тарас Бульба» – думу Кобзаря.

Третій момент, врахований в процесі роботи на інструментовкою «Кози-дерези», – це камерність опери: її одноактність, призначення для дитячої аудиторії та для виконання дітьми, а також обмеження засобами фортепіано в авторській версії твору. Цю камерність звучання необхідно було зберегти і в інструментовці. Першим кроком до цього стало обмеження складу усього десятьма інструментами, що давало потенційну можливість почути кожен з них у загальному звучанні. Наступний крок пов'язаний із дотриманням ансамблевого принципу письма, при якому всі інструменти мають власну партію, що не збігається з партіями інших інструментів. Цей принцип не знайшов в партитурі послідовного втілення, по-перше, через свідому аскетичність фортепіанної фактури клавіру М. Лисенка, і, по-друге, через необхідність надати співакам-початківцям мелодичної та гармонічної підтримки. Однак тенденція до камернізації звучання в партитурі, безумовно, простежується, і пов'язана вона з використанням засобів

<sup>4</sup> Викладач класу бандури звільнилася зі школи на початку навчального року.



тембрової діалогічності. Так, в партитурі доволі часто зустрічаються різноманітні перегуки між інструментами, питально-відповідні інтонації, прийоми луни. Деякі приклади було наведено вище у зв'язку з колористичними моментами інструментовки, додамо тут ще декілька. Так, в інтродукції-пролозі по партіях скрипок та дерев'яних духових розподілено дублювання окремих мотивів хорової мелодії (тт. 39–40) та супроводжуючих тему мотивів (тт. 64–65). У вступі до плачу Кози протиставлені мелодичні фрази скрипок та повторювані звуки з форшлагами у дзвіночка (тт. 104–107). У зверненні Лисички до Кози висхідним питальним фразам фортепіано відповідають мотиви дерев'яних духових інструментів та дзвіночка. Камерності звучання сприяє також гранична прозорість ансамблевої фактури у сольних висловлюваннях казкових героїв, де інструментальний ансамбль зазвичай виконує акомпануючу та підтримуючу функції, лише інколи дозволяючи собі доповнити чи прикрасити вокальну мелодію легкими колористичними штрихами.

**Висновки.** Таким чином, робота по створенню ансамблевої партитури опери «Коза-дереза» М. Лисенка для її постановки в Костянтинівській школі мистецтв, з одного боку, велася з урахуванням деяких зовнішніх факторів, як то наявність тих чи інших інструментів, необхідність надати мелодико-гармонічну підтримку юним вокалістам, з іншого, була детермінована особливостями авторського першоджерела, зокрема, прагненням зберегти притаманну лисенківській опері камерність, підкреслити та посилити за допомогою тембрів властиву їй характеристичність та колористичність звучання.

**Перспективи дослідження.** Наведений аналіз досвіду сучасного сценічного втілення дитячим колективом одного з кращих зразків національної музичної класики, на наш погляд, може бути використаний фахівцями різного рівня, які працюють з дітьми, що сприятиме подальшому розвитку одного з найефективніших напрямів виховання юних талантів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська Н. К. Дитячі опери М. Лисенка. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1962. 76 с.



2. Архімович Л. Українська класична опера. Історичний нарис / заг. ред. В. Довженка. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957. 312 с.

3. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. 3-є вид. Київ : Муз. Україна, 1992. 256 с.

4. 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. 183–237.*

5. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність. Вид. 2-е. Київ : Муз. Україна, 1968. 119 с.

6. Карпенко А. О. Вокальна творчість Миколи Лисенка для дітей у контексті формування співочих навичок. *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної : зб. ст. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. (Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 335–347.*

7. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.

8. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 3. XIX ст. : підручник. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

9. Лисенко О. М. В. Лисенко (спогади сина). Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. 270 с.

10. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.

11. Сулім Р. А. Дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічна доля [Електронний ресурс]. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/13\\_Sulim.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf) (дата звернення 01.03.2018).

## REFERENCES

1. Andrijevskja N. K. (1962). Dytjachi opery M. Lysenka [Children's operas by M. Lysenko]. Kyjiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSR, 76.

2. Arkhimovych L. (1957). Ukrajinsjka klasychna opera. Istorychnyj narys [Ukrainian classical opera. Historical essay] / zagh. red. V. Dovzhenka. Kyjiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSR, 312.





3. Arkhimovych L., Ghordijchuk M. (1992). M. Lysenko: zhyttja i tvorchistj [M. Lysenko: life and work]. 3-e vyd. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 256.
4. Bulat T., Olijnuk O. (1989). Opera tvorchistj [Opera creativity]. *Ghordijchuk M. Istorija ukrajinsjkoji muzyky [History of Ukrainian music]: v 6 t. T. 2: Druga polovyna XIX st. [Second half of the nineteenth century] / AN URSS, IMFE im. M. Ryljsjkogho. Kyjiv : Nauk. dumka, 183–237.*
5. Djachenko V. (1968). Mykola Vitalijovych Lysenko. Zhyttja i dijalnistj [Mykola Vitaliyovych Lysenko. Life and activities]. Vyd. 2-e. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 119.
6. Karpenko A. O. (2013). Vokaljna tvorchistj Mykoly Lysenka dlja ditej u konteksti formuvannja spivochykh navychok [Vocal work by Mykola Lysenko for children in the context of the formation of singing skills]. *Mokrycjkja, L. M. Kuljturologhichni aspekty suchasnogho mystecjkogho dyskursu: Pam'jati Ljudmyly Kostjantynivny Kaverinoji [Cultural aspects of modern artistic discourse: In memory of Lyudmila Konstantinovna Kaverina]. (Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrajinny imeni P. I. Chajkovsjkogho. Vyp. 106). Kyjiv : NMAU im. P. I. Chajkovsjkogho, 335–347.*
7. Kyjanovsjka L. (2008). Ukrajinjsjka muzyčna kuljtura : navch. posibnyk [Ukrainian musical culture]. Ljviv : Triada pljus, 344.
8. Kornij L. (2001). Istorija ukrajinsjkoji muzyky [History of Ukrainian music]: u 3 ch. Ch. 3. XIX st. Kyjiv ; Nju-Jork : Vyd-vo M. P. Kocj, 480.
9. Lysenko O. (1959). M. V. Lysenko (spoghady syna). Kyjiv : Derzh. Vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury URSS. 270.
10. Skoruljsjka R., Chujeva M. (2015). Mykola Lysenko. Dni i roky [Mykola Lysenko. Days and years]. Kyjiv : Muz. Ukrajinna, 744.
11. Sulim R. A. Dytjachi opery Mykoly Lysenka ta jikh scenichna dolja [Children's operas by Mykola Lysenko and their stage destiny]. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/13\\_Sulim.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf) (data zvernennja 01.03.2018).