

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра теорії музики

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО
ОПЕРНОГО СТИЛЮ КИРИЛА СТЕЦЕНКА
(ВІД РАННІХ ОПЕР ДО МОНООПЕРИ «ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ»)

Виконала:
студентка IV курсу
денної форми навчання
профілізації «Музикознавство»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Кундуш Катерина Олександрівна

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства
професор кафедри теорії музики
Письменна Оксана Богданівна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Риси оперного стилю Кирила Стеценка.....	7
1.1. Особливості оперної творчості композитора	7
1.2. Формування принципів ранньої оперної творчості Кирила Стеценка	11
РОЗДІЛ 2. Жанрово-драматургічні риси дитячих опер Кирила Стеценка.....	17
2.1. Жанрові особливості дитячої опери в українській музичній культурі.....	17
2.2. Шляхи розвитку провідних музичних образів в опері «Лисичка, Котик і Півник».....	20
2.3. Система лейтхарактеристик як ключовий фактор музичної драматургії опери «Івасик-Телесик»	28
РОЗДІЛ 3. Моноопера «Іфігенія в Тавриді» як вершина оперної еволюції Кирила Стеценка.....	42
3.1. Жанрово-драматургічні принципи моноопера «Іфігенія в Тавриді».....	42
3.2. Роль лейтхарактеристик у формуванні сюжетно-образної концепції твору.....	44
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64
ДОДАТКИ.....	68
Додаток А. Характеристика оперної творчості Кирила Стеценка.....	68
Додаток Б. Драматургічний, тональний плани і структура окремих номерів опер Кирила Стеценка.....	70
Додаток В. Нотні зразки з опер Кирила Стеценка.....	80

ВСТУП

Актуальність дослідження. Оперна творчість Кирила Стеценка є надзвичайно цікавою та потужною ланкою композиторського доробку, а також не менш самобутнім явищем в історії усїєї української музичної культури. Ця сторінка творчості митця насправді не поступається його хоровим композиціям, обробкам народних пісень чи солоспівам, а лише узагальнює найяскравіші риси авторського стилю, що розвивалися у різних жанрах протягом багатьох років. Навіть ранні опери К. Стеценка («Полонянка», «Кармелюк») заслуговують на увагу музикознавців уже завдяки оригінальним композиторським пошукам у сфері національної мелодики, що згодом стане одним з визначальних маркерів як авторського стилю, так і усїєї стильової платформи української музики початку ХХ століття. Зрілі дитячі опери К. Стеценка, які і нині залишаються в тіні дитячих опер М. Лисенка, насправді відкривають не менш цікаві горизонти у розвитку цього жанру, а оперна творчість пізнього періоду пов'язана зі створенням етапної для української музики моноопери «Іфігенія в Тавриді», новаційні жанрові пріоритети якої, на жаль, опинилися поза полем зору дослідників. Зрештою, і сама еволюція оперного стилю К. Стеценка також потребує доповнення – композитор пройшов досить довгий шлях від ранніх історико-романтичних полотен через дві контрастно вирішені дитячі опери до неочікуваного лірико-психологічного полотна, у процесі чого змінилося коло музично-виразових засобів, спосіб опрацювання народно-пісенного матеріалу, система лейтхарактеристик та ін.

Відомо, що українські музикознавці, зокрема, Н. Горюхіна, М. Грінченко, П. Козицький, С. Лісецький, Л. Пархоменко, Є. Федотов приділяли увагу висвітленню проблем оперної творчості К. Стеценка у своїх працях, однак найчастіше ця ділянка розглядалася у контексті аналізу загальної стильової палітри творчості композитора та рідко виступала основним предметом ґрунтовних досліджень. Так, С. Лісецький у працях «Кирило Стеценко» та

«Риси стилю творчості Кирила Стеценка» розкриває проблеми оперної творчості композитора крізь призму творчо-стильової еволюції композитора. Музикознавиця Л. Пархоменко у монографії «Кирило Стеценко» розглядає оперну творчість композитора як складову усієї жанрово-тематичної парадигми творчості митця. Вона пропонує досить лаконічний огляд музично-драматургічного спектру опер, здійснює аналіз основних засобів музичної виразовості в операх, однак її висновки щодо особливостей оперного стилю К. Стеценка, як і результати досліджень інших музикознавців, потребують доповнення.

Не менш актуальною на сьогодні залишається проблема відсутності сучасних музикознавчих досліджень, присвячених розгляду композиторської творчості К. Стеценка, і зокрема, оперному жанру. Ще однією проблемою залишаються поодинокі виконання музично-театральних творів Кирила Стеценка, а також відсутність аудіо- та відеозаписів.

Мета роботи полягає у визначенні ключових особливостей оперного жанру у різні періоди творчості Кирила Стеценка та цілісному дослідженні оперної еволюції композитора.

Завдання дослідження:

- окреслити історичний розвиток оперної творчості Кирила Стеценка;
- прослідкувати формування принципів ранньої оперної творчості композитора в операх «Полонянка» та «Кармелюк»;
- дослідити жанрові особливості дитячої опери в українській музичній культурі;
- виявити шляхи втілення основних музичних образів в опері «Лисичка, Котик і Півник»;
- розглянути систему лейтхарактеристик в опері «Івасик-Телесик»;
- окреслити жанрові пріоритети моноопери «Іфігенія в Тавриді»;
- виявити роль лейтхарактеристик у формуванні сюжетно-образної концепції моноопери.

Об'єктом дослідження є оперна творчість Кирила Стеценка, а **предметом** – опери «Полонянка», «Кармелюк», «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик та Півник» та «Іфігенія в Тавриді».

Матеріалом дослідження є опери «Полонянка», «Кармелюк», «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик та Півник» та «Іфігенія в Тавриді» Кирила Стеценка.

Теоретичної базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних вчених:

- монографії та статті, присвячені дослідженню життєвого та творчого шляху Кирила Стеценка: Н. Горюхіної [9], М. Грінченка [10], Л. Кияновської [15], Л. Корній [17], С. Лісецького [20], Л. Пархоменко [24] та ін.

- дослідження, що висвітлюють стильові особливості творчості Кирила Стеценка: М. Грінченка [10], С. Лісецького [21], Л. Пархоменко [24], Є. Товстухи [31], Є. Федотова [32] та ін.;

- роботи, що розкривають особливості розвитку жанру опери в українській музичній культурі: Л. Архімович [10], О. Єрошенко [12], Є. Карпенко [13], Д. Лукавої [22] та ін.;

- праці, у яких розглядаються проблеми музичної драматургії опери як жанру: Б. Асаф'єва [5], М. Друскіна [11], І. Способіна [29].

Методологічна база дослідження складається з комплексу наукових методів: джерелознавчого – при вивченні наукових праць про творчість К. Стеценка; історичного – при розгляді історії створення опери; методу аналізу – при розгляді оперних форм, а саме партій головних героїв опери, компаративного – при порівнянні індивідуально-художнього світогляду та технічно-виразового арсеналу засобів у різних операх та ін.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальна кількість сторінок – 89, кількість сторінок основного тексту – 64, список використаних джерел – 32 позиції.

РОЗДІЛ 1

РИСИ ОПЕРНОГО СТИЛЮ КИРИЛА СТЕЦЕНКА

1.1. Особливості оперної творчості композитора

Становлення оперного стилю Кирила Стеценка припадає на період, коли розвиток українського оперного мистецтва регулювався рядом суспільно-політичних причин. Успіх опер часто залежав від власників оперних театрів та труп, де популярні італійсько-французькі опери і навіть твори російських композиторів не залишали місця для творчості українських майстрів. Їхні опери могли звучати хіба у виконанні драматичних труп, які не завжди задовольняли глибокі художні ідеї композиторів. Навіть кращим операм М. Лисенка було складно зійти на велику оперну сцену – годі говорити про реальні умови для оперного злету Кирила Стеценка з непереконливими перспективами та, зважаючи на духовний стан, хиткою репутацією.

Л. Пархоменко вважає, що захоплення Кирила Стеценка українською оперою було природнім та сформувалося на основі кількох факторів. «Мов естафету від старшого покоління і, зокрема Лисенка, перейняв Стеценко прагнення «утвердити в правах» цей жанр української музики <...> Треба сказати, що він справді мав сили й талант, щоб розвинути основи, закладені С. Гулаком-Артемовським, П. Ніщинським, М. Аркасом і М. Лисенком» [24, с. 257]. Символічно-проникливо звучить думка музикознавиці про те, що «мрію про національну оперу композитор проніс через усе життя» [24, с. 257].

Не менш важливою для формування світоглядних обривів К. Стеценка виявилася його рецензентська праця на базі Київського оперного театру. У рецензіях 1906-1907 рр. митець критикує штучний пафос «модних» спектаклів В. Галеві, Д. Обера, Дж. Мейєрбера, професійно оцінював тонкий психологізм творів П. Чайковського та могутній драматизм М. Мусорського і, як не парадоксально, з прикрістю відгукувався про утопічні горизонти українського

оперного мистецтва. «Великий жаль огортає душу, що наш оперний театр зовсім не обслуговує інтересів значної частини місцевого громадянства – українців, у випущеному з початку сезону репертуарові не оголосив ні одної української опери» [24, с. 58]. На такій ниві зростав оперний талант Кирила Стеценка. Композитору не вдалося побачити на професійній сцені жодну зі своїх опер, хоча інтерес до цього жанру та віра в його успіх не покидали митця протягом усієї творчої діяльності.

Станом на сьогодні реконструювати картину оперного доробку митця можливо лише частково, оскільки тільки дві опери шести були завершені («Лисичка, Котик і Півник» та «Іфігенія в Тавриді»), а решта дійшли до нас у вигляді уривків або були закінчені іншими авторами. К. Стеценко припиняв роботу на різних етапах, попри цікаві знахідки в окремих номерах і успішне виконання уривків з опер. Парадоксально звучить думка, висловлена К. Стеценком у листі до О. Коваленка у 1910 р.: «Я хочу це все закінчити і привести в порядок, щоб для нащадків нічого недоказаного не лишилось <... Редакую «Івасика», думаю завершити «Кармелюка» [14, с. 159], – тут же К. Стеценко згадує про опери, яким, всупереч його словам, судилося залишитися незавершеними.

С. Лісецький знаходить кілька факторів того, що більшість опер К. Стеценка були незавершені та не набули широкої популярності за життя автора [21, с. 109]. На перший план дослідник висуває відсутність лібрето, яке б цілком відповідало законам сценічного розвитку та особистим уподобанням композитора. Найдосконалішим варіантом лібрето стала для автора драма Л. Українки «Іфігенія в Тавриді», яку він дослівно поклав на музику. В інших випадках композитора чекали труднощі: створювати лібрето до «Кармелюка» і «Лисички, Котика і Півника» він взявся самостійно, під час написання «Івасика-Телесика» композитор потонував у суперечках з лібретистом М. Кропивницьким.

Другою важливою проблемою С. Лісецький вважає труднощі у виборі сюжету, у пошуках основних образів та конфлікту твору. «Ні лірико-

романтичне забарвлення історичного сюжету, наявне в опері «Полонянка», ні ліричний зміст «Дикої сили», ні лірико-побутова зав'язка в опері «Кармелюк» <...>, ні лірико-побутова основа «Івасика-Телесика» не задовольняли композитора», – вважає дослідник [21, с. 106]. Однак, поруч з тим, ми вважаємо за необхідне зафіксувати вияв ментального композиторського коду, його національного обличчя у виборі тем та сюжетів опер. Увага автора припадає на українські народні казки («Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник»), історичні персонажі та події («Кармелюк», «Полонянка») або ж сюжети світової класики в інтерпретації українських поетів («Іфігенія в Тавриді»).

Наступною проблемою оперної творчості К. Стеценка є пошук та використання відповідних музичних засобів, структурно-композиційних елементів. Тут композитор мислить двома категоріями: прагне до лаконізму висловлювання або динамічності розгортання музичного матеріалу. У ранніх оперних зразках («Полонянка», «Кармелюк») К. Стеценко демонструє перші кроки в опануванні оперного мистецтва. У цей час молодий композитор ще не був готовий до втілення вдалих художніх ідей та образів, йому було складно відійти від поширеного в українській музиці куплетно-пісенного принципу, вибудувати досконалу музичну драматургію. Попри те, більшість дослідників творчості К. Стеценка відзначають досить вдалі пошуки композитора у сфері української національної мелодики та знаходять у цих операх музичні фрагменти високої мелодичної майстерності («Дума Кобзаря» з «Полонянки», хор дівчат «Червона калина» з опери «Кармелюк»).

Переломним етапом в еволюції оперної творчості митця стала дитяча опера «Івасик-Телесик». С. Лісецький називає її «якісним стрибком у розвитку композитора» [21, с. 109], хоча ми вважаємо за необхідне екстраполювати межі цього «стрибка» на розвиток усього жанру української дитячої опери, оскільки у автор накреслює в опері такі новаторські тенденції, які лише зароджувалися у творчості його попередників, зокрема, М. Лисенка. Тим не менше, грандіозний задум «Івасика-Телесика» з театралізованим втіленням фантастичних сил обернувся для композитора невдачею – спроба поєднати в опері дорослих

виконавців та дітей, складнощі театрального втілення, недостатня увага до специфіки дитячого сприймання та вирішення певних педагогічних завдань не дозволили цій опері зайняти належне місце в історії українського оперного мистецтва початку ХХ століття.

У другій дитячій опері «Лисичка, Котик і Півник» композитор оминав недоліки попереднього твору: обмежив коло виконавців лише дітьми, створив якнайкращі умови для дитячого сприйняття та виконання, свідомо користувався елементарністю музично-виражальних засобів, максимально спростив та увиразнив музичну драматургію твору. Авторське лібрето, яке сам Стеценко називав «ловкими стихами» [24, с. 181] виявилось надзвичайно вдалим – воно «може бути взірцем ясності й сконденсованості викладу – жодної несуттєвої деталі, зайвого епізоду чи якогось відступу від дії, – вважає Л. Пархоменко. – У віршах точно й коротко формулювалася думка, вони влучно характеризували персонажів і чітко організовували дію п'єски» [24, с. 181].

Творча зрілість, пов'язана зі створенням дитячих опер передбачає вихід на новий рівень розвитку композиційно-технічного та драматургічного мислення. На зміну сухим куплетним формам з вставками речитативного типу приходять індивідуалізований тематизм «Івасика-Телесика» з досить розвиненою системою лейтхарактеристик (лейтмотиви, лейтритм, лейттема), цікавою логікою драматургії (сольні номери на початку кожної сцени та наскрізний розвиток подальшого дуетно-ансамблевого матеріалу). В опері «Лисичка, Котик і Півник» остаточно формується новий маркер творчого стилю композитора – розвиток музичного матеріалу на основі ладотонального та гармонічного оновлення. При цьому зберігаються домінантні стильові прояви, характерні для попередніх опер: тяжіння до мінімалізму висловлювання, опора на народну пісенність та використання наскрізного тематизму.

Вершиною оперної еволюції К. Стеценка є моноопера «Іфігенія в Тавриді». Важливою запорукою успіху цього твору став вдалий вибір літературної основи опери – однойменної драматичної сцени Лесі Українки

(1898 р.), яку Кирило Стеценко поклав на нотний текст без змін. До поетичного твору Л. Українки композитор звертався двічі: у 1911 р. написав мелодекламацію для читця, хору та фортепіано, а у 1920-21 рр. перекомпонував її на монооперу: створив вокальну партію Іфігенії, дописав кілька випущених епізодів, розвинув фактуру супроводу у клавірі, а згодом оркестрував твір.

В моноопері «Іфігенія в Тавриді» композиторський стиль постає перед нами в дещо інакшому, неочікуваному амплуа. Зокрема, одне з найбагатших джерел, що живило творчий стиль митця – українська народна пісенність, – тут поступається відтворенню психологічних переживань людини через музичну декламацію. Натомість, зберігаються та досягають апогею інші стильові категорії: система лейтхарактеристик, активний ладотональний розвиток, тяжіння до мінімалізму та концентрації у вираженні музичної думки.

Слід зазначити, що прив'язаність опер Кирила Стеценка до раннього, зрілого та пізнього періодів його творчості, яку пропонує С. Лісецький та інші музикознавці та якою ми послуговуємося у роботі, є досить умовною. Закріплення за кожною оперою К. Стеценка штампу ранньої чи пізньої опери продиктоване перш за все хронологічними рамками написання творів з огляду на увесь життєвий шлях, але при цьому не повинно цілком відповідати змістовому наповненню раннього, зрілого чи пізнього композиторського стилю. Якщо ранні опери К. Стеценка дійсно відображають процес формування індивідуального авторського світогляду, то, скажімо, «Іфігенія в Тавриді» могла би стати новим етапом лірико-психологічних пошуків в будь-який інший період творчості композитора або чудовим зразком його творчої зрілості, якби життя автора не обірвалося на порозі сорокаліття. Тому аналізуючи еволюцію оперної творчості композитора, ми досліджуємо саме цей 20-річний період оперної діяльності К. Стеценка як унікальне творче явище та засвідчуємо кілька етапів розвитку оперного стилю композитора впродовж цього часу з фіксуванням основних творчих тенденцій.

1.2. Формування принципів ранньої оперної творчості

Кирила Стеценка

Вперше Кирило Стеценко звернувся до жанру опери у двадцятирічному віці – цією спробою стала опера *«Полонянка»*. Невдовзі після знайомства з Євгеном Кротевичем (1902 р.) композитор отримав від нього лібрето опери. За змістом та характером основних образів лібрето *«Полонянки»* наближається до історико-романтичних п'єс того часу: на тлі боротьби народу проти турецько-татарської навали, де акцентуються героїчні мотиви, здатність до самопожертви, розгортається інша лінія – любовних почуттів Оксани та Андрія. На жаль, клавір опери не зберігся, хоча до нашого часу дійшли кілька номерів з першої дії: хори *«Рости, квіте»*, *«Веснянка»* та *«Дума Кобзаря»*. Відомо також, що опера з успіхом прозвучала близько 1906 р. в аматорському концертному виконанні, а партії головних героїв виконували Н. Калиновська та Д. Маковейський. Згодом два хори з опери були перероблені на музику до драми *«Про що тирса шелестіла»* та надруковані окремо.

Серед дослідників творчості Кирила Стеценка Л. Пархоменко одна з небагатьох згадує оперу *«Полонянка»* як перший зразок оперної творчості композитора, що є надзвичайно важливим для виявлення особливостей формування оперного стилю К. Стеценка [24, с. 259]. На основі дослідження доступних епізодів опери Л. Пархоменко робить висновок, що важливе значення у драматургії твору займали масові сцени побутового характеру. У звучанні задумливо-ліричного хору *«Рости, квіте»* музикознавиця вбачає риси жіночних протяжних пісень, а хор *«Веснянка»*, на її думку, міг входити до великої жанрової сцени. Один із найяскравіших сольних номерів – *«Дума Кобзаря»*, – утворює зав'язку дії, де розповідається про тяжкі муки полонених у неволі та акцентується заклик до боротьби. Думні риси у номері полягають в імпровізаційному характері мелодії та імітації звучання бандури чи ліри у супроводі, хоча пісенний тип тематизму тут переважає над речитативністю.

На жаль, відсутність повного матеріалу опери унеможливило подальший аналіз твору. Тож на основі вищесказаного можемо підсумувати лише, що здійснення перших композиторських кроків в оперному жанрі відбулося на основі історичного сюжету з глибоко національним забарвленням музичної мови.

У 1905-1906 роках Кирило Стеценко працював над втіленням нового творчого задуму – опери *«Кармелюк»*. На відміну від *«Полонянки»*, вона збереглася у досить великих уривках (перша дія повністю та початок другої), де композитор спроектував образ головного героя – народного месника Устима Кармелюка, накреслив розвиток кількох сюжетних ліній: історико-героїчної (антикріпосницька боротьба народу за правду) та ліричної (стосунки Устима та Марії). Лібрето опери і досі залишається незнайденим, але Л. Пархоменко висловлює припущення, що його міг створити приятель Кирила Стеценка Л. Пахаревський на основі оповідання М. Вовчка. Серед можливих причин, які могли перешкодити автору завершити оперу, були вислання композитора з Києва, заборона цензурою п'єси *«Кармелюк»*, яка з музикою К. Стеценка мала прозвучати у театрі М. Садовського, а також загальна суспільно-політична атмосфера після 1907 року.

Розглядаючи оперу *«Кармелюк»*, музикознавець С. Лісецький зазначає, що композитор «ще не був готовий у цьому творі до втілення <відповідних> ідей, сюжетів, оскільки йому бракувало творчого досвіду, до кінця сформованого світогляду, усвідомлення ідейно-естетичних критеріїв, висунутих бурхливим життям початку ХХ століття» [21, с. 145]. Серед основних недоліків опери С. Лісецький вбачає одноплановість лірики, непереконливість подій, що розгортаються у творі, статичність та маловиразність сцен, а також надмірне використання куплетної форми, яка не зовсім відповідає оперним канонам того часу. Попри те, музикознавець заохочує пошуки композитора у сфері української національної мелодики та знаходить музичні фрагменти досить високої мелодичної майстерності (хор дівчат *«Червона калина»*).

В основі музичної драматургії першої дії опери лежить послідовність пісень (аріозо) та діалогів речитативного типу. Л. Пархоменко виділяє чотири основні сцени, які, на нашу думку, не є рівноправними та продиктовані перш за все розвитком сюжетної лінії (див. дод. Б.1). Так, перша сцена дія містить кілька сольних номерів Наталі, розділи яких переплітаються з розмовою Мірошника та Тетері. Друга сцена – найбільш масштабна, – складається з ряду пісень та аріозо героїв (Кармелюка, Наталі та Марусі) і дуетних епізодів (розмова Кармелюка і Наталі, розмова Кармелюка і Марусі, дует Кармелюка і Марусі), а також містить заключний хор дівчат. Третя сцена, яку виділяє Л. Пархоменко – сцена цькування парубка багатіями, – обмежується короткою, проте дуже експресивною розмовою селянського хлопця з Пилипом, Мельником та Кармелюком, а четверта – включає лише заключний дует Кармелюка і Марусі.

Однією з характерних рис опери є цікаве вирішення структурно-драматургічного розвитку твору, що полягає у свідомій композиційній зімкнутості, спаяності основних сцен між собою. Зокрема, останні такти пісні Наталі у першій сцені співпадають з початком пісні Кармелюка, яка відкриває другу сцену; закінчення хору «Червона калинонька» разом з діалогом Устима та Марусі накладається на початок третьої сцени. Нашарування музичних епізодів відбувається також у внутрішніх рамках сцени. Скажімо, репліки Наталі звучать під час пісні Кармелюка «Вбогі люди» у другій сцені, – таким чином вони випереджують початок її розмови з головним героєм; елементи діалогу Наталі та Кармелюка проникають до пісні Марусі «Світи, місяцю» з цієї ж дії. Щоправда, в останньому випадку таке накладання виникає радше як реакція на дію у вигляді коротких розмовних вставок (Наталя дивується дівочому голосу під час пісні Марії, Кармелюк висловлює співчуття до бідної сироти тощо). Такий стильовий прийом сприяє динамічному розвитку сюжету та тяжіє до цілісності сприйняття твору.

Навіть на ранньому етапі розвитку оперного стилю композитор тяжіє до психологічної насиченості музичних портретів героїв. Зокрема, образи

позитивних персонажів у «Кармелюку» – селян-трудівників, – автор відтворює здебільшого з допомогою пісенних форм, використовуючи наспівні мелодичні побудови та мелодизовані речитативи. Натомість, для музичних характеристик визискувачів та хапуг автор обирає теми інструментального плану, речитативні інтонації. Усі художні-виразові засоби, якими послуговується К. Стеценко в опері, витікають з жанрової палітри українських народних пісень. Композитор не використовує прямих цитат, однак музична мова є дуже близькою до народних джерел.

Коло виразових засобів у першій дії опери позначене простотою та лаконічністю основних композиційних параметрів. Сольні номери представлені переважно піснями у куплетній формі, де можлива варіаційність тематичного розвитку шляхом оновлення фактури супроводу та елементів гармонічної мови. *Пісня «Росла квітка»* – центральна характеристика образу Наталі, – з'являється у першій сцені двічі: на початку сцени та вкінці з варіантними змінами. Композитор прагне передати дитячу безпосередність за допомогою простої мелодичної лінії, прозорої фактури акомпанементу (див. дод. В.1). Мелодичний розвиток у пісні продиктований особливостями поетичного тексту: строфи вірша вкладають у 4-тактові речення, які входять до складу простого квадратного періоду. Структура пісні є досить чіткою: три куплети розділені інструментальними інтермедіями та об'єднані спільною діатонічною мелодією у тональності D-dur.

Друга *пісня Наталі «Я бажала б скрізь літати»* звучить як лірико-філософський відступ перед розмовою Мельника та бідного Тетері. Розробляючи образно-емоційну палітру пісні, композитор намагався відтворити два контрастні виміри: реальний світ бідних кріпаків та високий небесний простір, до якого прагне душа дівчини. Відповідно, коло музично-виразових засобів тут дещо ширше, ніж у попередній пісні: мелодичні розпіви поєднуються з епізодами речитативного типу, ліричний розвиток з драматичними вкрапленнями та яскравими місцевими кульмінаціями, а діатонічний тональний план збагачений рядом відхилень та енгармонічних

модуляцій. Розвиток мелодики у цій пісні повністю залежить від специфіки поетичного тексту, який впливає на формування тематичних мотивів та членування мелодичних фраз.

Музичний образ бідної сироти Марусі, з якою вирішує поєднати долю головний герой, розкривається у її сольній характеристиці – *пісні «Світи, місяцю»*. Уже з перших тактів відчувається глибоко-задумливий, похмурий колорит музики, який відкриває завісу тяжкого смутку Марусі (див. дод. В.2). Так, трагічна тональність b-moll із забарвленням подвійно-гармонічного мінору та повільний темп (Adagio) утворюють відповідне емоційне тло, а секундові інтонації вдало підкреслюють почуття страждання. Пісня написана у куплетно-варіаційній формі: два куплети побудовані на спільному тематичному матеріалі з невеликими відмінностями у фактурі супроводу.

Пісня Кармелюка «Ой йдуть дні за днями» звучить на початку другої сцени у першій дії (див. дод. В.3). Схожа драматургічна організація властива дитячій опері К. Стеценка «Івасик-Телесик», де кожна сцена також відкривається сольним номером: піснею або арією. Пісня Кармелюка відображає особистісні роздуми головного героя про безталанну долю. Вона написана у куплетно-варіантній формі зі змінами в інструментальній, рідше – у вокальній партіях. Крайні розділи побудовані на гнучкій мелодії з чітким динамічним зростанням від початку до місцевої кульмінації. Нова мелодія у центральному розділі (у тональності паралельного мажору, A-dur) дуже тонко відтворює образи поетичного тексту. Так, строфу «І, здається, молодому нічого журитись» композитор омузичнює піднесеними квартовими інтонаціями, а безвихідність головного героя – «Прийдеться молодому з туги утопитись», – втілює з допомогою послідовності низхідних мотивів. Така підвищена увага до слова характерна і для багатьох інших музичних епізодів опери.

Дуетні та ансамблеві номери представлені в опері традиційними дуетами або терцетами та музичними діалогами (розмовами), у яких, як правило, відбувається розвиток дії. Розмови головних героїв композитор розташовує у різній послідовності: найчастіше вони передують сольним номерам всередині

сцени, але можуть звучати і після них. Натомість, дуети та терцети зазвичай стають підсумком музичних розмов: терцет Мельника, Тетері та Наталі логічно завершує розмову цих героїв між собою, дует Кармелюка і Марусі – діалог закоханих та ін.

Показовим з точки зору втілення музичних характеристик в опері є *терцет Мельника, Тетері та Наталі «Ось вже хліб на ланах наливається»*. У ньому композитор розкриває контрастні характери трьох героїв, намагаючись поєднати полярні образи в одному ансамблі. Бідний Тетеря просить у Мельника хліба для голодних дітей: його вокальна партія побудована на несміливих коротких фразах у діапазоні кварта. Співчутлива Наталя щиро переймається горем земляка, тому її тема споріднена з темою Тетері і прикрашена жіночними форшлагами та хроматизмами. Вокальна партія Мельника проводиться дещо віддалено від попередніх тем (звучить у перервах між злагодженими темами Наталі та Тетері або як контраст до них). Жадібний Мельник відмовляється допомогти Тетері, відповідно, його партія побудована на суворо-скупій темі, мотиви якої також обмежуються в рамках кварта.

Отож, навіть на основі доступної нам першої дії твору можна стверджувати, що головними напрямками розвитку індивідуально-стильового світогляду в опері є продовження розпочатих у «Полонянці» пошуків національної виразовості, а також поява нових принципів музично-драматургічного мислення та індивідуальний, хоч подекуди прямолінійний, підхід до створення музичних характеристик головних персонажів.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-ДРАМАТУРГІЧНІ РИСИ ДИТЯЧИХ ОПЕР КИРИЛА СТЕЦЕНКА

2.1. Жанрові особливості дитячої опери в українській музиці

Дитяча опера є досить молодим явищем в історії української музичної культури. Втім жанр, якому наразі трохи більше ста років, пройшов досить цікавий, хоч і малодосліджений шлях розвитку у творчості українських композиторів: від невеликих камерних вистав до сучасних музично-театральних полотен з різними жанровими відгалуженнями. Передумови для виникнення дитячої опери склалися ще в XVIII-XIX століттях. Ще раніше, у XVII ст. основним репертуаром духовних навчальних закладів була шкільна дама, де сценічне дійство поєднувалося з музикою, сольним і хоровим співом. До середини XVIII ст. подібні аматорські театри отримали широке розповсюдження при світських навчальних закладах, а в XIX ст. з'явилися спеціальні програми музично-театрального виховання для учениць інститутів шляхетних дівчат. Слід згадати і про поширену в Україні традицію домашніх музично-театральних вистав, яку можна було зустріти як у будинках представників привілейованих станів, так і серед звичайних селянських дітей.

Першість у створенні дитячої опери належить корифею української музики Миколі Лисенку, однак в силу ряду причин композитор не зміг своєчасно оприлюднити свою музичну новацію, тому автором першої дитячої опери у світі вважають німецького композитора Е. Гумпердінка. Його опера «Гензель і Гретель» була написана у 1893 році – до цього часу М. Лисенко уже встиг створити свої три дитячі опери: «Коза-дереза» (1888р.), «Пан Коцький» (1891 р.), «Зима і весна» (1892 р.). Його опери засновані на провідних тенденціях розвитку оперного жанру та традицій українського музичного театру.

Основним джерелом композиторської творчості в дитячих операх М. Лисенка була народнопісенність. Автор вдавався як до безпосереднього цитування фольклорних джерел, так і до використання характерних поспівок, інтонаційно-ритмічних зворотів, поліфонічних прийомів та ладового строю української народної пісні. Незважаючи на те, що дитячі опери М. Лисенка були написані для домашнього музикування, він заклав у них основні різновиди жанру: казкової опери («Коза-Дерева»), казково-фантастичної («Зима і Весна»), а також риси комічної та сатиричної опер («Коза-Дерева»).

Кращі традиції дитячих опер М. Лисенка продовжив його учень Кирило Стеценко. Музична мова у творах К. Стеценка – дитячих операх «Івасик-Телесик» (1910 р.) та «Лисичка, Котик та Півник» (1911 р.) – є також глибоко народною. Композитор розкриває образи головних героїв за допомогою щирих і простих мелодій, близьких до української народної пісенності. На відміну від свого вчителя, який писав такі опери для домашнього виконання дітьми, К. Стеценко залучає до опери «Івасик-Телесик» дорослих професійних артистів.

До числа ранніх зразків цього жанру можна віднести і дитячі опери Н. Брянського («Кіт, козел і баран, або плутні кота Васьки», 1900 р., «Музиканти» 1906 р.), В. Сокальського («Ріпка», 1900 р.). Ці твори об'єднує доступність сюжетів, прозорість музичних виразових засобів, полегшена оркестрова партія. В подальшому жанр дитячої опери досить широко розповсюджується у творчості Г. Фінаровського («В майстерні художника», 1929 р.), Ю. Рожавської («Коник-горбик», 1935 р.), Г. Компанійця («Вовк та семеро козенят», 1939 р.), Є. Юцевича («Журавель і Чапля», 1940 р.) та ін.

Друга половина ХХ ст. – період розквіту жанру дитячої опери. Тут слід згадати дитячі опери багатьох композиторів української діаспори, які плідно творили поза межами Батьківщини. У США – це М. Гайворонський («Червона Шапочка», «Лісова казка», «Соняшник», «Сон Івасика»); Я. Барнич («Чародійна сопілка»); В. Безкорвайний («Червона шапочка»), І. Білогруд («Червона шапочка»), О. Залеський («Цвіркунчик»), Я. Ласовський («В царстві Оха»), З. Лисько («Золоте весілля»); В. Овчаренко («Лісова Царівна», «Лис

Микита») та ін.; у Канаді – Є. Гвоздецький («Зачарована ялинка»); в Англії, Ірландії – С. Туркевич-Лукиїнович («Цар Ох», «Серце Оксани», «Куць», «Яринний городчик»); в Австрії – А. Гнатишин («Бабусина пригода»), в Аргентині та США – О. Стратичук («Вовк в овечій шкурі», «Мишача війна»), у Чехословаччині – Б. Левитський («Івасик-Телесик» та «Солом'яний бичок»). На сучасному етапі українські композитори продовжують звертатися до жанру дитячої опери. Відомі твори В. Теличка («Як Рак-Неборак Козу розуму вчив»), Р. Смоляра («Червона шапочка»), В. Степурка («Музична крамничка»), Ю. Шевченка («Король Дроздобород»), І. Щербакова («Пастка для Відьми»), І. Кириліної («Вовк-чарівник»).

У процесі історичного розвитку дитячої опери виникло кілька різновидів цього жанру. Музикознавиця Н. Мозгальова розрізняє два типи дитячих опер: перший призначений для дитячого виконання, другий – для слухання дітьми у професійних театрах. Окрім того, дослідниця диференціює їх за рівнем складності, поділяючи на розгорнуті музичні інсценіровки, опери-ігри для дошкільнят і молодших школярів та більш об'ємні опери для дітей шкільного віку. Окрім того, можливий поділ дитячих опер на оперу-казку, оперу-памфлет, оперу-епос, оперу-притчу та ін. Дослідник М. Бахтін також виділяє кілька підвидів цього жанру. Поруч з дитячими операми та операми для дітей він знаходить такі розгалуження як музичні казки для дітей, дитячі кантати, казки, шкільне читання в особах із співом, маленька опера або кантата. Музикознавець звертає увагу на різницю між дитячими оперетами або музичними картинами та власне операми. Відмінність між ними він вбачає у обґрунтовує думку, що дитяча опера – не лише тематичне відгалуження музики для дітей, а особливий естетико-семантичний тип музичного мислення, що передбачає характерний тип змісту, прийоми формотворення, має свою діалектику, певні історичні етапи розвитку і власну жанрову логіку.

2.2. Шляхи розвитку провідних музичних образів в опері «Лисичка, Котик і Півник»

Палітра образного світу опери «Лисичка, Котик і Півник» надзвичайно вдало адаптована до специфіки дитячого сприйняття та виконання. Музично-драматургічна організація твору є чіткою та виразною, сюжетна лінія не перенавантажена складними деталями, а яскраві музичні характеристики дозволяють швидко та змістовно змалювати образи головних героїв. Образний потенціал головних персонажів – Котика, Півника та Лисички, – розкривається у їхніх лейтмотивах. Найширше композитору вдається зобразити постать *Лисички*. Її музичний портрет включає дві контрастні характеристики: сувору жорстокість та улесливість, вдавану лагідність. Відтворити перший аспект – хижі замисли безжалісної Лиски, – покликаний *інструментальний лейтмотив*, який супроводжує кожну появу Лисички у першій картині, а також з'являється у другій картині, коли Лисичка лає своїх дітей. Музикознавець Є. Федотов символічно називає цей лейтмотив «мотивом жорстокості» [32, с. 95] апелюючи до того, що він фігурує у всіх сценах викрадення Півника, де саме жорстокість Лисички виявляється основним психологічним показником її образу.

Інструментальний лейтмотив Лисички звучить в опері у двох варіантах. *Перший* варіант складається з чотирьох однотактових мотивів в октавному подвоєнні, де останній звук зазвичай підвищується на півтона, утворюючи таким чином відповідне емоційне нагнітання (див. дод. В.5), характерне для розвитку сюжету. Особливим, зловісним настроєм наповнена низхідна зменшена септима на початку лейтмотиву, а також тритони, що утворюються у процесі розвитку. В основі гармонічної мови цього варіанту лейтмотиву лежить драматично-напружена послідовність зменшених співзвучь (зм. VII₇, зм. VII₃⁵).

Другий варіант інструментального лейтмотиву Лисички можна вважати спрощеним різновидом першого. Він складається з двох ланок модулюючої висхідної секвенції, які побудовані на звуках мінорного квартсекстакорду; заключний акорд ланки часто варіюється (див. дод. В.6). У деяких випадках цей

варіант може бути представлений лише однією ланкою (друга картина, сцена біля будинку Лисички).

Українська музикознавиця Л. Архімович виділяє також *вокальний лейтмотив Лисички*. Він неодноразово звучить у сценах викрадення Півника, коли Лисичка намагається виманити Півника з хатки, у зв'язку з чим Л. Пархоменко трактує його як «мотив умовляння» [24, с. 185]. Даний лейтмотив відкриває перед слухачами зовсім інакшу Лисичку: спокійну та лагідну, з удаваними товариськими намірами (див. дод. В.7). «Це – вкрадлива, спокуслива мелодія в м'якому тридольному ритмі, відтінювана акордовою пульсацією супроводу і плавними контрапунктами», – пише Л. Пархоменко [24, с. 185]. На відміну від попереднього, «жорстокого» мотиву Лисичку, цей лейтмотив проходить у мажорному руслі та не виходить за межі діатоніки. Основна мелодія (4 такти) побудована на звуках тонічного тризвуку із зупинкою на домінанті та розвивається в масштабах чистої квінти.

Лейтмотив Півника – це короткий та дуже ілюстративний елемент його музичного портрету (див. дод. В.8). Яскрава однотактова репліка «Ку-ку-рі-ку!» представлена низхідним терцієвим або квартовим ходом у вокальній партії Півника. Все ж, навіть такий прямолінійний лейтмотив стає виразником різних емоційних настроїв головного героя – супроводжує як власне ілюстративні заклики, так і його експресивні вигуки, крик про допомогу, жалібні голосіння тощо. У першій дії лейтмотив звучить одноголосно або з найпростішою інструментальною підтримкою в унісон. В окремих випадках інтонації лейтмотиву перетікають з вокальної партії до супроводу у канонічному вигляді. У другій картині лейтмотив Півника з'являється на тлі побутово-ігрових замальовок поблизу Лисиччиного дому. Це пов'язано з розвитком сюжетної лінії: Півник знаходиться у мішку та нагадує про себе поодинокими кукуріканнями.

Окрім безпосередніх лейтмотивів, у першій картині опери фігурують музичні номери наскрізного типу, зокрема, дует Котика і Півника, пісня-застереження Котика у першій та другій картинах, діалог Лисички і Півника у

першій картині. Кожен з цих номерів містить зафіксований, «лейтмотивний» тематичний матеріал, який не змінюється протягом твору, а лише оновлюється засобами гармонічної мови та тонального плану. У табл. А.7 ми прослідкували послідовність музичних номерів у першій картині, де з допомогою спільних кольорів зафіксували відповідні повторення.

Одним з таких прикладів є *дует Котика і Півника «Ой, як добре жити у злагоді»* (див. дод. В.9). Невипадково Л. Архімович називає його «своєрідним лейтмотивом дружби: він з'являється в опері щоразу, коли Котик рятує Півника від загибелі – спочатку віднявши по дорозі у Лисиці (перша картина), а потім розправившись з усією лисичою родиною (фінал опери)» [3, с. 291]. Окрім внутрішніх епізодів, дует звучить на початку опери та наприкінці, слугуючи символічним обрамленням твору. Таким чином композитор намагається підкреслити морально-етичну ідею твору: відданість у дружбі та злагода завжди перемагають підступність.

Найбільш розгорнутий варіант дуету Котика і Півника композитор пропонує на початку першої картини, після восьмитактової інструментальної інтерлюдії. Цей дует написаний у простій тричастинній формі, де середній розділ передбачає відхилення до тональності паралельного мінору. Основна мелодична лінія дуету є досить гнучкою: виразні стрибки на кварта та сексти заповнюються легким поступеним рухом, а місцеві кульмінації з використанням значної кількості неакордових звуків органічно завершують кожен побудову. Вокальні партії Котика та Півника, як правило, розвиваються паралельно на відстані секст і терцій та іноді сходяться в унісон. Середній розділ вносить легке елегійне забарвлення у зв'язку з появою тональності паралельного мінору. Прозора фактура інструментального супроводу, як і в крайніх розділах дуету, побудована на розкладених акордах. Серед останніх переважають традиційні тризвуки основних ступенів ладу з акцентом на тоніко-домінантових співвідношеннях.

У всіх інших випадках дует Котика та Півника представлений лише однією частиною (*abb*) з інструментальним вступом (інтерлюдія до першої картини

часто передує дуету) та кодою (на матеріалі вступу). У табл. А.7 прослідковано, як цей дует підсумовує кожен розділ у першій картині. Окрім скорочення структури, існують зміни у тональному плані дуету: C-dur у першій сцені (розділі), D-dur у другій та Es-dur у третій.

Повчальним відступом від дружньої ідилії дуету виступає *пісня-застереження Котика «Ти, мій брате Півнику»* (див. дод. В.10). Композитор створює чотири куплети, де перші два проводяться у мажорі, а останні – в одноіменному мінорі. Проста мелодія пісеньки з квадратним членуванням фраз (4+4²) гармонізована формулою $II_6 - D_7 - T(t)$. Повторення другої фрази куплету (abb) апелює до традицій українських народних пісень (заспів-приспів), де приспів міг виконуватися двічі. Пісенька Котика зазвичай завершується обіцянкою Півника сидіти в хатці. За структурою вона відповідає одному куплету пісні з аналогічним повторенням останньої фрази (4+4², abb).

Три *спроби викрадення* Півника побудовані на спільному тематичному матеріалі, який повторюється з певними варіантними змінами (див. дод. Б.7). Структурна логіка цих розділів дуже проста та доступна для дитячого сприйняття: *діалог Лисички та Півника* передбачає вмовляння Півника відчинити двері, *поклик Півника* – розпачливе звернення про допомогу, а *пісня-застереження Котика* є реакцією на подію та містить наполегливі повчання про небезпеку. Основним рушієм драматургічного розвитку на цьому етапі виступає тональний план, побудований за принципом висхідного підйому тональностей по півтонах. У табл. А.9 прослідковано як відбувається тональний розвиток діалогу Лисички та Півника в рамках першої спроби викрадення (Es-dur, E-dur, F-dur, Ges-dur), другої (F-dur, Ges-dur, G-dur, As-dur) та третьої (Ges-dur, G-dur, As-dur), а також аналогічне півтонове зростання тональностей у трьох покликах Півника (g-moll, a-moll, h-moll) та пісні Котика (G-dur, A-dur). Такий простий та, здавалося б, досить примітивний спосіб тематичного оновлення насправді виправдовує себе у дитячій опері значно більше, аніж, скажімо, складні тональні колізії чи інші шляхи розвитку.

Діалог Лисички і Півника «Півнику, братику» відкривається інструментальним лейтмотивом Лисички, а вокальна лінія починається з її другого лейтмотиву. Розмова головних героїв відбувається на принципом питання-відповіді: Лисичка намагається виманити Півника з хати улесливим проханням (А на табл. Б.11), а він відмовляє їй короткою невпевненою реплікою (В на табл. Б.11). Звернення Лисички побудоване на її вокальному лейтмотиві. Воно витримане в рамках діатоніки та гармонізоване акордами тонічної та доміантової груп. У супроводі композитор створює активну акордову пульсацію та вводить стрімкі гамоподібні пасажі. Відповідь Півника – це тритактова репліка «Лисичко-сестричко, Котик не велів!» Відображенням боягузливості Півника стає вузький діапазон та «тупцювання» мелодичної лінії на одному звуці. Остання відповідь Півника (С у табл. Б.11) дещо відрізняється від попередніх. Розгорнута мелодія на широкому диханні передає виснаженість Півника після суперечки з Лисички та його згоду на умовляння.

Момент викрадення Півника композитор зображає з допомогою інструментальних засобів. У партії супроводу звучить грізний лейтмотив Лисички (лейтмотив жорстокості), який вказує на здійснення злочину. Виокремлені інтонації лейтмотиву переходять у стрімкі хроматичні пасажі – таким чином автор змальовує втечу Лисички до лісу.

Поклик Півника «Котику-братику» – це розпачливе голосіння про допомогу (див. дод. В.11). Простий низхідний трихорд – основа вокальної партії, – розвивається на тлі схвильованого акомпанементу. У звуках цього мотиву музикознавиця Л. Пархоменко вбачає інтонації плачу або дитячих зазивних покликів [24, с. 184]. Прозора гармонізація з майстерним вкрапленням неакордових звуків підкреслює виразність основної мелодії.

Процес *порятунку Півника* композитор супроводжує розмовними фразами Котика та в лінії інструментального супроводу. Реакція Котика на викрадення – вищезгадана пісня-застереження з обіцянкою Півника поводитися чемно. В останній сцені, коли визволити Півника не вдалося, Котик співає зажурливу ліричну *пісеньку «Що ж його робити»* у куплетній формі (див. дод. В.12). У

мелодичній лінії вчуваються інтонації плачів, фортепіанна партія побудована на матеріалі вокальної. Розпач та скорботу Котика витісняє оптимістичний настрій заключного епізоду пісні «Але не будь же я Котиком-братиком, <...> як не врятую його від смерті». Широка просвітлена мелодія у розмірі $\frac{6}{8}$ розвивається у легкому супроводі у тональності A-dur, хоча «крапка» наприкінці першої картини звучить трагедійно: композитор закріплює тональність паралельного мінору як свідчення перебування Півника у біді.

На зміну сольню-дуетному викладу тематичного матеріалу у першій картині приходять масові ігрові сцени у *другій*. Тут, як і в попередній картині, композитору вдається цікаво організувати музичну тканину з огляду на ряд художньо-драматургічних проблем, що свідчить про новий рівень його професійного розвитку. Так, жанрово-хореографічні сцени ігор Лисиччиних дітей цікаво поєднуються з ліричними відступи у вигляді пісень Лисички та Пилипка, а діалоги Лисички з дітьми служать проекцією сюжетної дії.

Картини дитячих забавок побудовані на матеріалі трьох основних пісень-ігор: «Мости» («В залізного ключа»), «Вовк» і «Савка». Спочатку композитор поступово виводить матеріал цих ігор на переднє тло, потім починає вплітати фрагменти діалогу Лисички з дітьми та пісню-заклик Котика, аж доки розваги дітей повністю не відходять на задній план як нейтральна побутова замальовка. У табл. А.8 ми прослідкували як, скажімо, дитяча гра «Вовк» супроводжує розмову Лисички з першою дочкою, а гра «Савка» пронизує діалог Лисички з другою та третьою доньками та накладається на мелодію награвання Котика.

Гра «Мости» побудована на співставленні сольних та хорових епізодів Пилипко в центрі кола намагається вирватися від сестер («Пускайте мене за гір погуляти»), а вони не дозволяють («Не пустимо, бо близько Дунай»). В основі обох партій лежить спільна мелодія (на інтонаціях трихорду з початковою висхідною секстою) та нескладний супровід, що опирається на звуки тонічного тризвуку (див. дод. В.13). Сольна репліка-прохання Пилипка звучить у тональності B-dur, а відповідь Лисенят, розподілена між двома голосами, на кварту вище (E-dur з поверненням до початкової тональності).

Музична тема популярної дитячої гри **«Вовк»** також обмежується діапазоном трихорду (див. дод. В.14). Вона, як і всі інші ігри, звучить у мажорному ладі на тлі простого фортепіанного акомпанементу на основі тонічних співзвучь. Вперше Лисиччині доньки співають пісню в унісон (B-dur), потім її мелодія переходить до нижніх голосів, а верхній імітує звучання дзвонів, пов'язаних із сюжетом пісні («Ой, дзвони дзвонять, чорти вовка гонять»). В останньому проведенні «Вовка» до Лисенят приєднується Пилипко.

Основна тема третьої пісні **«Савка»** також є досить простою, але не менш виразною та ілюстративною (див. дод. В.15). Дитячі вигуки «Клем-бом-клем!» композитор втілює з допомогою інтонацій чистої квати (у тональностях G-dur та B-dur). Мелодична лінія розвивається уривчастими мотивами, в акомпанементі з'являється цікава комбінація ритмів (пунктиру, тріолей, синкоп).

Цікаво вплітається до сцени дитячих ігор **заклик Котика «Ой, ти-лилички!..»** (див. дод. В.16). Саме він поступово витісняє забавки дітей: Лисиччині діти по черзі покидають гру, щоби послухати спів Котика. Л. Пархоменко цілком логічно вбачає в мелодії пісні Котика інтонації дитячих ігрових пісень [24, с. 183]. Попри те, що наспів Котика пророкує Лисячій сім'ї загибель, композитор витримує пісеньку у мажорному ладі (G-dur).

Діалог Лисички з дітьми відкриває перед слухачами нові риси її образу: турботливість та материнську любов. Перше звернення Лисички **«Ви ж дітки, гуляйте»** побудоване на плавній лагідній мелодії у тональності G-dur. Згодом зворушена проханням доньок Лисичка дозволяє дітям послухати Котикову пісню – її відповідь **«Йди, доню, та не барися»** звучить не без тіні материнського хвилювання та дбайливих повчань. Деяко сумовита мелодія у перемінному розмірі з кожним разом модулює у нову тональність (a-moll, g-moll, b-moll, f-moll). Лисиччині дочки не мають персональних музичних характеристик, окрім коротких звернень до матері. Їхні прохання побудовані на різних мелодіях, і лише тема останньої, наймолодшої Дочки містить в основі

вокальний лейтмотив Лисички. Окрім того, цей лейтмотив звучить у вступі до другої картини.

Зачаровані голосом Котика, Лисенята виходять з гри, після чого розпочинається ряд сольних номерів та дуетів (діалогів). *Пісня Пилипка «Був собі журавель»* – інтерпретація української народної пісні, – містить два куплети, розділені чотиритактовим програвом. Залишившись наодинці Лисичка співає ліричну зажурливу *пісню «Долом, долом долиною»*. Три куплети пісні композитор поклав на спільну задушевну мелодію у перемінному розмірі. Л. Пархоменко справедливо відзначає довершеність пісні, але зазначає, що «введення її навряд чи доречне з огляду на загальну концепцію образу Лисички, оскільки пробуджує до неї співчуття» [24, с. 187]. Справді, така елегантна пісня про жіночу материнську долю не зовсім вписується до сюжетного контексту (у цей час Котик повинен поквитатися з Лисенятами), але вона ще глибше розкриває образ Лисички-матері і, можливо, навіть частково виправдовує її жорстокий злочин викрадення Півника.

Процес розправи Котика з Лисичкою є максимально скороченим (4+4+5) та відбувається в інструментальній партії твору. Тут востаннє в опері звучить вокальний лейтмотив Лисички у тональності B-dur, з'являється фатальне тремоло на основі драматичного зменшеного септакорду. Цікаво, що для кульмінаційного епізоду опери композитор обрав саме вокальний, улесливо-лагідний варіант лейтмотиву Лисички, адже її інструментальний лейтмотив, відомий як «мотив жорстокості», логічніше відповідав би покаранню за злі вчинки.

Радість друзів від омріяної зустрічі пронизує *дует Котика та Півника «Півнику милий, братику любий»* (див. дод. В.16). Просвітлено-благородна тема дуету звучить у розмірі $\frac{6}{8}$ у тональності As-dur. Партії Котика та Півника розвиваються по-різному: то головні герої сходяться в унісон, то випереджають один одного від неприхованого хвилювання. Попри щасливу розв'язку, Котик наприкінці все ж виконує знайому пісню-застереження (без останніх куплетів у мінорному ладі). Зі зміненним варіантом поетичного тексту вона звучить як

висновок про те, що варто залишатися пильним за будь-яких обставин («Отепер ти, Півнику, будеш обережніший...») та, як і в першій картині, завершується обіцянкою Півника за участю його лейтмотиву. Символом дружби та своєрідною аркою твору виступає заключне проведення *дуету* Котика та Півника «*Ой, як гарно жить у злагоді*». Кода побудована на матеріалі вступу і також може фігурувати як обрамлення на основі варіантного проведення теми.

Слід зазначити також про ладовий контраст, який лежить в основі характеристик основних героїв опери. Спільні номери Котика і Півника витримані у натуральному мажорному ладі, низхідний фрігійський зворот свідчить про наближення небезпеки, а суперечливість рішень Півника підкреслюється шляхом співставлення двічі гармонічного мажору та мінору. Просвітлені музичні епізоди найчастіше витримані в діатонічному руслі, натомість драматичні ситуації позначені появою хроматичних співзвуків, введенням модуляцій і відхилень. Схожим чином будуть розподілені функції ладового навантаження в опері «Івасик-Телесик»: для характеристик позитивних персонажів (Івасика, Охріма, Ганни) композитор обирає мелодії у натуральному мажорі та гармонічному мінорі, а для негативних образів (Відьми, Відьмака, Упиря та іншої нечисті) використовує елементи фрігійського, дорійського та двічі гармонічного ладів. Такий ладовий контраст у дитячих операх виправданий увагою до специфіки дитячого сприйняття та сприяє збагаченню музичних образів у творах.

2.3. Система лейтхарактеристик як ключовий фактор музичної драматургії опери «Івасик-Телесик»

Однією з домінантних рис композиторського світогляду в оперній творчості Кирила Стеценка є використання наскрізного тематизму, зокрема, різного роду лейтхарактеристик. Спроба окреслити ключові образи з допомогою індивідуалізованого тематизму вперше фігурує у дитячій опері

«Івасик-Телесик», хоча пошуки психологічного вектору музичних портретів розпочалися ще в опері «Кармелюк». Попередники К. Стеценка, головним чином, Микола Лисенко, застосовували лейтхарактеристики епізодично. Музикознавець С. Лісецький називає такі спроби українського корифея «поодиноким експериментом» та пояснює це тим, що «Лисенко ставив перед собою в жанрі опери взагалі і в дитячій опері зокрема зовсім інші завдання. А проблема лейтхарактеристик стояла на другому плані» [21, с. 182]. Практика використання лейтмотивів та інших характеристик в оперній драматургії не знайшла продовження в наступних творах М. Лисенка, але її перейняв до своєї творчої діяльності його учень – Кирило Стеценко. Саме він один із перших українських композиторів зумів сформуванати та розвинути у музичній драматургії дитячих опер цілісну, художньо зорієнтовану систему лейтхарактеристик, яка еволюціонувала у нього як своєрідний музичний організм.

В опері «Івасик-Телесик» зустрічаємо кілька груп лейтхарактеристик: шість лейтмотивів (два варіанти лейтмотиву батьків, два лейтмотиви Івасика, лейтмотиви Ганни, Відьми та Оленки), дві лейттональності (g-moll для Відьми та C-dur для Ганни) та лейтритм. До проблем використання лейтмотивів у композиторській творчості К. Стеценка звертався, зокрема, С. Лісецький. На основі зразків камерно-інструментальної, камерно-вокальної, оперної творчості К. Стеценка він виділив три групи лейтмотивів, серед яких лейтмотиви у вигляді певного тематичного ядра (перша група), невеликі мелодичні «зерна», які живлять весь твір або його частину (друга група) та структурно завершені лейтмотиви, які повторюються значну кількість раз, зазнаючи розвитку (третя група) [21, с. 182] та, зокрема, лягають в основу музичної драматургії опери «Івасик-Телесик».

Найбільш характерні риси основних музичних образів твору зосереджені у *лейтмотивах* головних героїв. Усі вони мають невеликі розміри, завдяки чому характеристики персонажів набувають більшої пластичності та рухливості у процесі розвитку. Два контрастні *лейтмотиви Івасика* по-різному

визначають його постать: перший з них демонструє загальну жвавість та моторність дитини, другий – відтворює портрет доброго та працьовитого хлопчика, який щиро любить батьків, живе у замилюванні просторами української землі. Найчастіше у творі зустрічається *перший лейтмотив Івасика* (див. дод. В.19), який, як правило, супроводжує появу хлопчика на сцені. Він побудований на основі короткого однотактового мотиву у вузькому квартовому діапазоні, який у наступних тактах повторюється у початковій тональності або транспонує його в іншу.

Другий лейтмотив Івасика побудований на інтонаціях української народної пісні «Пливе човен» (див. дод. В.20). Характерною рисою цього лейтмотиву є використання підголоскової поліфонії, що часто зустрічається у народних піснях. Підголоскова лінія лейтмотиву варіюється залежно від настрою головного героя та зовнішніх обставин. Гармонічна мова також зазнає змін: композитор чергує тоніку з медіантами, субдомінантові тризвуки – з акордами другого ступеня ладу.

Символічного значення в опері набуває *лейтмотив батьків*, який виступає певним символ сім'ї, що оберігає головного героя силами любові та злагоди (див. дод. В.21). У ньому К. Стеценко об'єднує два образні начала – материнське і батьківське. Так, у початковій квартовій інтонації лейтмотиву та впевненому оспівуванні головних ступенів ладу складно не помітити чоловічу мужність Охріма-батька. Натомість, найтиповіший варіант видозміни цього лейтмотиву пов'язаний з появою задушевної висхідно сексти на початку мелодичної лінії – саме цей інтервал символізує ніжну та віддану любов матері, усі її глибокі почуття.

Цікаво описує цей лейтмотив музикознавець С. Лісецький: «Гранично виразна мелодія, незважаючи на місцями пересичене гармонічне оточення, ніби ясний промінь, пронизує музичну фактуру і є одним з яскравих образних штрихів, що характеризують світлі сили, зображені в опері» [21, с. 110]. Дослідник також звертає увагу на те, що саме цей лейтмотив зазнає найбільших змін у процесі розвитку: звучить у зменшенні (перший розділ арії Охріма з

першої дії, вступ до дуету батьків з третьої дії тощо), з новими варіантами початків (дуєт Ганни та Охріма з першої дії) та закінчень. Попри те, що у лейтмотиві батьків зосереджені два контрастні образи, композитор не розділяє його на «батьківський» і «материнський» варіанти та не прив'язує їх до появи саме цих героїв у творів. Зокрема, «жіночий» варіант лейтмотиву з висхідною секстою неодноразово супроводжує партію Охріма, а початковий, впевнено-батьківський варіант часто з'являється у партії Ганни.

Невипадково і *лейтмотив Ганни* виростає з інтонацій лейтмотиву батьків – емоційно-експресивної висхідної сексти, яка заповнюється низхідним поступеним рухом (див. дод. В.22). Від лейтмотиву батьків його відрізняє інша метро-ритмічна організація, зокрема, затакт перед початковим стрибком. На відміну від лейтмотиву батьків, лейтмотив Ганни звучить в опері всього тричі, зберігаючи при цьому спільну тональність C-dur. Зазвичай він припадає на кульмінаційні епізоди у сценах, коли материнські почуття сягають найвищого рівня. Серед них – останній розділ терцету Івасика з батьками у першій дії, перша частина пісні-застереження Ганни з цієї ж дії та останній розділ заключної сцени у третій дії опери.

Світлим образам батьківської любові протистоїть яскраво-драматичний *лейтмотив Відьми* (див. дод. В.23). Сміливий квартовий стрибок з «хитрим» форшлагом (перший елемент лейтмотиву) та «демонічний» низхідний спад шістнадцятих (другий елемент) утворюють цікавий та переконливий музичний портрет Відьми. Основними способами композиційного розвитку лейтмотиву є накладання двох основних елементів у різних голосах (пісня Ганни з першої дії), відміна форшлагоу, яка дещо згладжує гостроту його звучання (арія Відьми з першої дії), та, навпаки, використання форшлагоу без подальшого матеріалу лейтмотиву як натяк на небезпеку.

Найчастіше лейтмотив Відьми зустрічається у тональності g-moll, хоча вона не є єдиною для цього лейтмотиву, який у процесі секвенційного чи іншого розвитку охоплює досить широке коло тональностей. Все ж, неодноразово спостерігаємо випадки, коли композитор свідомо використовує g-

moll для лейтмотиву Відьми, як скажімо, це відбувається у пісні Ганни з першої дії. Після зупинки на домінанті основної тональності (e-moll) автор опери раптово проводить лейтмотив Відьми у тональності g-moll, після чого одразу повертається до початкової. Такі закономірності дозволяють нам передбачити тяжіння композитора до *лейттональності*. Втім, у даному випадку К. Стеценко логічно вирішує не обмежувати образ Відьми однією тональністю, оскільки її підступність та лицемірність вимагає значно ширших засобів втілення. Натомість, для лейтмотиву матері композитор обирає єдину тональність C-dur.

Лейтмотив Оленки стоїть на перетині добрих та злих сил в опері. Вихована Відмою, Оленка ніяк не може приховати своєї демонічного вдачі, однак залишившись наодинці, дівчинка роздумує про інший, людський світ добра та любові. Основною зоною дії цього лейтмотиву є пісня Оленки у другій дії опери, де він вперше з'являється та зазнає варіантного розвитку. Складно не помітити структурну спорідненість цього лейтмотиву з лейтмотивом Ганни – їх об'єднує промовиста висхідна секста на початку мелодичної лінії.

Лейтритм в опері пов'язаний з переживаннями Ганни за безпеку свого єдиного сина (див. дод. В.24). Він представлений схвильованою тріольною пульсацією в інструментальному супроводі твору, у зв'язку з чим Л. Пархоменко називає його «інструментальним лейтмотивом Ганни» [24, с. 175]. Найчастіше лейтритм відіграє супровідну функцію – з'являється в момент виходу Ганни на сцену та зі сцени, у згадках про неї, однак водночас він розкриває психологічний стан матері. У процесі драматургічного розвитку лейтритм набуває різних емоційних відтінків. Так, у постлюдії арії Відьми з першої дії, коли на горизонті майоріє лагідна, життєдайна постать Ганни, лейтритм має пасторальний, досить врівноважений за рахунок динаміки та темпу характер. Натомість, у дуеті Охріма та Ганни «Певно Івась не встерігся» з третьої дії ця ритмічна формула звучить у зменшенні (восьмі тривалості замінюються розпачливими шістнадцятими) як втілення болі і туги матері за зниклим сином. Цікаво, що емоційне навантаження, яке композитор прив'язав до лейтритму – переживання Ганни, – розповсюджується і на інших героїв

опери. Зокрема, у другій дії цей лейтритм супроводжує партію Оленки, коли вона уявляє гнів своєї матері, у третій дії він передає хвилювання дітей, які сидять на яворі та ін.

Принцип організації лейтмотивів в опері пов'язаний з внутрішньою будовою твору. Кожна сцена починається сольним номером (пісня або арія), де композитор, як правило, використовує лейтмотив того героя, який виконує цей номер. Далі слідує інші, розімкнуті розділи сцени, де знаходимо різноманітні способи розташування лейтмотивів у музичній тканині. Найчастіше автор обмежує сольні номери лейтмотивами героїв, які їх виконують (два варіанти лейтмотиву батьків в арії Охріма «Ублагав мене Івась» з першої дії, чисельні модифікації лейтмотиву Відьми в її арії «Злість в мені клекоче»), однак трапляються випадки, коли у сольних номерах з'являються лейтмотиви інших героїв (інтонації лейтмотиву Відьми в арії Оленки «Ото ж мені тільки й волі» з другої дії, лейтмотиви Івасика та Відьми у пісні Ганни «Чи бачиш ти, синку» з першої дії). Аналогічну картину спостерігаємо в дуетних та ансамблевих розділах опери.

Використання лейтмотивів та інших лейтхарактеристик спрямоване на розкриття сюжетної лінії опери (лейтмотиви безпосередньо пов'язані з перебігом основної дії) та створення емоційної палітри твору. В основі початкового номеру опери, *арії Охріма «Ублагав мене Івась»*, лежить вираження батьківської любові чоловіка. К. Стеценко передає почуття Охріма з допомогою лейтмотиву батьків – на його інтонаціях композитор вибудовує усю вокальну партію. Окрім того, цей лейтмотив звучить у невеликому восьмитактовому вступі та в інструментальному завершенні арії – таким чином автор обрамлює арію Охріма, «одягає» її у цей лейтмотив, який неодноразово з'являється і в різних розділах форми у вокальній та інструментальній партіях. У першому розділі арії композитор проводить лейтмотив батьків у вокальній партії Охріма в оригінальному вигляді, у другому – створює коротку, але дуже виразну поспівку в народному дусі на основі цього лейтмотиву. У другій

частині арії тематичний матеріал знову виростає з інтонацій лейтмотиву батьків.

Формування та розвиток тематичного матеріалу в аріях та піснях часто відбувається на основі лейтмотивів головних героїв твору, як це відбувається, скажімо, в *арії Відьми «Злість в мені клекоче»*. У вступі композитор активно обіграє перший елемент лейтмотиву Відьми у різних тональностях (a-moll, g-moll, as-moll, es-moll), аж доки він не постає у повному варіанті. В арії лейтмотив Відьми найчастіше звучить в інструментальній партії у різних тональностях, окрім того композитор активно застосовує його перший елемент – низхідну кварту з форшлагом. Для характеристики образу Відьми автор обирає речитативний тип мелодики, який контрастує з наспівними вокальними партіями Івасика та його батьків. Активне використання лейтмотиву Відьми спостерігаємо також у її *речитативі «Скував ковалик голосочок»* – у кожному такті можна знайти перший елемент цього лейтмотиву або лейтмотив повністю. До запропонованої схеми (див. дод. А.22.) включено також вступ до пісні Відьми, де на її лейтмотив накладається лейтритм почуттів матері.

Пісня Ганни «Івась-синок» – один із кращих ліричних епізодів опери (див. дод. В.26). Композитор оформив її у тричастинній формі, де перша частина – це сольний епізод Ганни, середній розділ представлений короткою реплікою Івасика, а до третьої частини вплітаються інтонації Відьми у вигляді контрапункту до пісні Ганни. Дослідниця Л. Пархоменко називає цю пісню «покликом Ганни» та вбачає у ній спорідненість з жіночими журливими піснями, у яких скорбота пом'якшена лагідністю [24, с. 176]. Справді, повільний темп, стишена динаміка, мінорний лад із підвищенням IV та VII ступенів надають музиці елегійно-сумливого настрою. Жалібні секундові ходи наприкінці мелодичних фраз вокальної партії Ганни вносять у пісню елемент страждання, а одноманітна ритмічна пульсація у поєднанні з тонічним органом створює враження безпорадності перед подіями. Здалося б, чому любляча матінка кличе сина такою журливою безпросвітною піснею? Імовірно, що у трагічному забарвленні пісні композитор проектує майбутній

розвиток подій – розлуку з сином, яка принесла Ганні чимало сліз і страждань. Основна мелодія пісні звучить двічі у першій дії та повторюється у третій дії (символічно влітається до матеріалу хорової сцени, коли діти якнайбільше прагнуть повернутися до батьківського дому), що дає можливість окреслити її як лейттему.

У першій дії Івасик відгукується на пісню матері мелодією свого першого лейтмотиву (C-dur), який дублюється в інструментальному супроводі. Наприкінці речення цей лейтмотив звучить у трансформованому вигляді: виростає не з першого, а з третього ступеня нової тональності, змінюється його ладовий нахил (a-moll).

Чи не найширшим полем для втілення одного лейтмотиву стає *пісня Івасика «Пливе човен»* на початку третьої дії опери (див. дод. В.26). В основі чотирьох куплетів пісні лежить незмінна мелодія, побудована на другому лейтмотиві Івасика. Він з'являється у вигляді двох по-різному гармонізованих ланок у єдиній тональності d-moll. Надзвичайна милозвучність, задушевність мелодичної лінії поєднуються із необтяженою фактурою та влучними ілюстративними штрихами (зображення тупотіння козака, переливання та хлюпання води). Варіаційні зміни, які відбуваються у куплетах, стосуються головним чином динаміки (*mf*, *p*, *pp*, *mf*) та фактури викладу інструментальної партії.

Важливу роль у створенні музичного портрету Оленки відіграє її основний лейтмотив, що вперше з'являється у *пісні «Ото ж мені тільки й волі»* у другій дії опери. Пісня Оленки – розгорнутий музичний номер, у якому показ дії поєднується з розкриттям характеру і думок головної героїні. Непостійність, дивакуватість дівчинки композитор змальовує чергуванням темпів у трьох частинах пісні: швидкого, повільного та швидкого. Натомість, тонкі порухи її душі, ліричні роздуми про людей оформлені у ностальгічно-мрійливому характері у середній частині. Обрамленням цього номеру є танець Оленки (вступ і останній розділ коди), у якому дівчинка вирішує відвести душу, розвіяти думки про нелегке життя у лігві Відьми.

Крайні частини пісні – це швидкі танцювальні епізоди у куплетній формі, в основі яких лежать нескладні мелодії в народному дусі. Натомість, у середній частині відьомський характер маленької Оленки витісняється мріями про материнське тепло, якого дівчинка так і зазнала, живучи у Відьми. Її вокальна партія побудована на коротких фразах інструментального плану, в основі яких лежить надзвичайно виразний жалісливо-задушевний лейтмотив Оленки. У супроводі також спостерігаємо чисельні проведення цього лейтмотиву у різних тональностях.

Ансамблеві номери в опері «Івасик-Телесик» представлені традиційними дуетами, терцетами і т.з. омузичненими розмовами, у яких, як правило, відбувається показ дії. Замкнуті дуети у творі зустрічаються рідко. Зазвичай вони входять до великих наскрізних сцен або слугують розділами розгорнутих терцетів, серед яких великий **терцет Ганни, Охріма та Івасика**. Він складається з трьох розділів: центральним є терцет головних героїв, який обрамлений невеликими дуетами батьків (див. дод. Б.17). *Перший дует* Ганни та Охріма «А що, старий» написаний у контрастно-складовій формі. У крайніх частинах батьки перекидаються короткими фразами типу «питання-відповідь». Лейтмотив батьків в оригінальному викладі звучить в інструментальній партії дуету та в контексті жартівливої розмови батьків у зменшенні та з дзеркальною заміною початкової інтонації. Натомість у момент, коли Ганна висловлює свої переживання («За синочка я боюся»), композитор використовує варіант лейтмотиву з початковою висхідною секстою.

У терцеті лейтмотив батьків звучить у вокальній та інструментальній партіях, а також дублюється у обох лініях, як скажімо, в останньому реченні першого розділу терцету. Композитор використовує прийом дублювання на словах Охріма «Моє, синку, тверде слово» з метою підкреслити відповідальність та надійність слів батька. Цікавий спосіб подачі лейтмотивів К. Стеценко демонструє у середньому розділі терцету. Композитор поєднує в одній вертикалі два лейтмотиви (Ганни, який з'являється вперше, і батьків) та лейтритм почуттів Ганни. Задля досягнення гармонійного звучання автор

об'єднує усі лейтелементи однією тональністю C-dur, однак ключовий принцип їх безконфліктного накладання полягає в інтонаційній спорідненості лейтмотиву батьків (варіант з початковою секстою) та лейтмотиву Ганни.

Залишившись наодинці, Охрім та Ганна співають свій *заключний дует «Година трапилась погожа»*. Перша частина дуету – це напутня пісня батьків, де вони звертаються до долі з проханням допомоги Івасикові, шлють йому услід найщиріші побажання. Композитор створює дві споріднені теми поліфонічного типу, що лягають в основу вокальних партії Охріма та Ганни. Перша частина дуету відкривається другим лейтмотивом Івасика в інструментальній партії. Перехід від його початкової тональності (c-moll) до тональності першої частини дуету відбувається в контексті самого лейтмотиву, який в останніх тактах модулює в As-dur. Лейтмотив батьків у нижньому регістрі звучить дуже впевнено і поважно. У наступних розділах дуету він уже не з'являється, але його інтонації прослуховуються у вокальних партіях Охріма та Ганни.

У другій частині дуету Охрім та Ганна повертаються до неспішної побутової розмови у вигляді питання-відповіді. Дует завершується лейтмотивом батьків у тональності As-dur. Звернемо увагу на його виклад: композитор ніби розрізає цей лейтмотив навпіл та розміщує його частини у різних голосах.

У *дуеті Оленки та Івасика* з другої дії лейтмотиви стають ключовим елементом широкої емоційної палітри дитячих почуттів. Так, у першому розділі дуету діти розповідають один одному про своїх матерів. Сумні спогади Оленки про свою неньку відображає її мрійливо-журливий лейтмотив, а до вокальної партії Івасика композитор вплітає інтонації впевненого лейтмотиву батьків. Полярність двох материнських образів автор передає також за допомогою тональностей: b-moll для розповіді Оленки та B-dur для Івасика. У другому розділі Оленка відкриває Івасику злий намір Відьми зжарити його у печі, тож схвильоване зізнання дівчинки звучить на тлі її лейтмотиву у партії супроводу. З метою підкреслення драматичного тону вислову композитор проводить цей

лейтмотив у зменшенні та ущільнює його додатковими хроматичними інтонаціями.

Напружений емоційний стан дітей підкреслюється лейтмотивом Відьми в інструментальній партії (у тональностях *fis-moll*, *g-moll* та *as-moll*). Поруч з ним в оркестровій тканині з'являється лейтмотив батьків у тональності *C-dur*, однак тут він розпочинається не із сильної, а зі слабкої долі такту як натяк на безпорадність та розгубленість Івасика перед подіями. Хлопчик просить Оленку відпустити його на волю, але вона з сумом відповідає, що Відьма не пробачить їй такого вчинку. Острах Оленки композитор передає за допомогою лейтриту хвилювань матері.

У третьому розділі панує значно світліший, ніж у попередніх розділах, настрій. Івасик пропонує Оленці тікати до його рідного дому і розповідає про добрих батьків, які приймуть Оленку за доньку. Ідилія домашнього затишку передається шляхом використання лейтмотиву батьків. У заключному розділі, коли діти покидають похмурі стіни Відьминої нори, композитор кілька разів проводить перший лейтмотив Івасика в основному вигляді та в ритмічному збільшенні. Таким чином автор підкреслює рішучість та винахідливість хлопчика, який зумів втекти від небезпеки і врятувати від лихої долі Оленку.

Лейтмотиви головних героїв неодноразово зустрічаються і в невеликих «музичних розмовах», які відрізняються від традиційних оперних дуетів (діалог Івасика з Відьмою «Далі, далі, човнику, пливи» з першої дії опери, розмова Ганни з Івасем та ін), а також у зовсім коротких епізодах, де лейтмотив засвідчує появу певного героя або ілюструє розмовні репліки.

Отож, особливість творчих пошуків композитора в опері «Івасик-Телесик» полягає перш за все у використанні індивідуалізованого тематизму та накресленні його наскрізного шляху у вигляді лейтмотивів. Це свідчить також про нові шляхи розвитку музично-драматургічного мислення композитора, пов'язаного з прагненням до єдності форми, більш тісного зв'язку тематизму з провідною ідеєю опери. Порівнюючи застосування лейтхарактеристик у творі з попередньою дитячою оперою «Лисичка, Котик та Півник», можна засвідчити

дещо інакший, художньо спрямований спосіб осмислення т. зв. лейтсистеми в «Івасику-Телесику». Якщо в опері «Лисичка, Котик і Півник» індивідуалізований тематизм, як правило, поміщався у форму періоду та повторювався завдяки особливостям структурно-драматургічної організації – разом з цілісними музичними номерами, – то в опері «Івасик-Телесик» лейтмотиви відрізняються певною мобільністю, пластичністю та не прив'язані до певних номерів, а система лейтхарактеристик вдало розширена новими елементами, зокрема, лейтритмом та лейттональністю.

Окрім того, в опері «Івасик-Телесик» зростає роль використання традицій народнопісенності, яка розвивалася протягом усього творчого шляху композитора як одна з ключових ознак його індивідуального стилю. Кирилу Стеценку вдається надзвичайно тонко відтворити характер народної музики, у зв'язку з чим межі між оригінальними народними піснями та авторськими мелодіями в народному дусі часто не відчувається. Принципи осмислення традицій народнопісенності полягають у введенні музичних цитат (пісня «Пливе човен» як основа другого лейтмотиву Івасика, мелодія пісні «За тучами, за хмарами», покладена редактором А. Коломійцем в основу арії Ганни «Чи я кому яке лихо в світі починила»), а також іншого методу – використання конкретних інтонаційних зворотів з народних пісень. Зокрема, в інструментальній партії розмови Відьми та Оленки з другої дії опери вчувається уривок заспіву української народної пісні «Ой, сусідко», однак мелодична лінія наприкінці другого мотиву є дещо зміненою. У повільній частині пісні Оленки присутні інтонації пісні «Рече та стогне Дніпр широкий», а саме її другого речення, а також прослуховуються мотиви з приспіву щедрівки «Ой, сивая та і зозуленька» у пунктирному варіанті («Щедрий вечір, добрий вечір...») та без нього.

Оскільки «Івасик-Телесик» є останньою оперою з категорії народно-пісенного забарвлення музичної мови (в моноопері «Іфігенія Тавриді» композитор використовує зовсім інакший музично-інтонаційний словник), спробуємо підсумувати основні закономірності цього напрямку, який розвивався

у чотирьох операх К. Стеценка як одна із домінантних рис композиторського почерку. На основі лише кількох номерів з опери «Полонянка» можемо зафіксувати чітку проекцію народнопісенної образності у творі. Фактично, першим головним критерієм творчого стилю, з якого розпочалася оперна діяльність композитора, стала саме народнопісенність. Це пов'язано з тим, що навіть на зорі свого творчого становлення К. Стеценко володів досвідом обробки народної пісні та практикою вивчення цих пісень з хоровими колективами. Народна пісня стала природньою та абсолютно логічною стихією композиторського таланту – невипадково його авторські твори (солоспіви «Вечірня пісня», «Ой чого ти дубе» та ін.), побутували у музичній культурі як народні пісні. Музично-виразовий спектр опери «Кармелюк» також витікає з інтонаційної природи українських народних пісень. Такі характерні прийоми як підголосковість, терцева втора, висхідні сексти на початку мелодичної лінії та інші інтервальні комплекси забезпечують зв'язок музичної мови композитора з народними джерелами.

На ранньому етапі творчості К. Стеценко користувався методом введення автентичних народно-пісенних зворотів до оригінального авторського тексту, який він перейняв від М. Лисенка. У зрілих творах, до яких належить, зокрема, опера «Івасик-Телесик», Кирило Стеценко дещо відійшов від цього методу на користь власних музичних образів, але це зовсім не означало втрату інтересу до цитування чи творчих орієнтирів на авторитет М. Лисенка. Так, створюючи пісню Івасика «Пливе човен» на основі мелодії одноіменної народної пісні, К. Стеценко відверто і шанобливо зазначив у нотному рукописі, що «в гармонізації цієї мелодії дещо позичено М. Лисенка», який до появи «Івасика-Телесика» створив обробку цієї пісні. Щодо інтонаційних переплетень з мелодіями українських народних пісень в опері «Івасик-Телесик», доцільно згадати думку Л. Пархоменко про те, що «хоча аналіз часом і виявляє в тканині [зрілих творів] характерні поспівки, доводиться констатувати – вони так міцно і органічно злилися з контекстом, що набули нового, потрібного композиторові звучання і сприймаються як авторська інтонація, що звучить при тому

національно характерно» [24, с. 205]. Власне, це оригінальне наповнення авторського почерку на основі народно-пісенної палітри і є однією з характерних рис індивідуального композиторського почерку в операх.

Звертаючись до опери «Івасик-Телесик», хочемо також реабілітувати думку українського дослідника творчості Кирила Стеценка С. Лісецького про те, що в оперній музиці другого періоду творчості (1905-1911 рр. за хронологізацією С. Лісецького) композитор «ще не досяг на той час таких значних творчих успіхів, як у романсах, хорах, кантатах і в обробках народних пісень. Оперний жанр для Стеценка був досить важким» [20, с. 30]. На наш погляд, в опері «Івасик-Телесик» Кирило Стеценко встановив занадто високі стандарти, як з точки зору композиційного мислення (неочікувана музично-драматургічна модель твору з наскрізним типом розгортання, відмінна від куплетної зімкнутості у попередніх операх; спроба індивідуалізованого тематизму; оригінальна музична мова), так і з огляду на загальну інтерпретацію опери (поєднання у виконавському складі дорослих та дітей, складний задум театрального втілення). Якщо не брати до уваги драматургічну категорію, яка вимагає від композитора особливого розуміння та творчу хисту, жанр опери у творчості К. Стеценка зовсім не стоїть на противагу його хоровій, симфонічній чи камерно-вокальній музиці, а навпаки, синтезує досягнення митця у цих жанрах. Так, оперу «Івасик-Телесик» можна розглядати як ще одне, додаткове поле для розвитку жанрів обробки народної пісні (пісня Івасика «Пливе човен» створена як обробка), солоспіву (арії та пісні з опери виконувалися як окремі концертні номери з супроводом), а також хорової творчості (у третій дії опери представлені хори нечисті та гусей, які є високими зразками хорового мистецтва та потребують окремого вивчення). Цікаво, що система лейтхарактеристик також не була явищем, характерним лише для оперної творчості К. Стеценка, а розвивалася в інших жанрах, зокрема, романсах та хорах.

РОЗДІЛ 3

МОНООПЕРА «ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ»

ЯК ВЕРШИНА ОПЕРНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КИРИЛА СТЕЦЕНКА

3.1. Жанрово-драматургічні принципи моноопери «Іфігенії в Тавриді»

Характер розгортання образного спектру та музично-драматургічна організація моноопери «Іфігенія в Тавриді» значною мірою залежить від специфіки одноіменної драми Л. Українки. Поетеса задумала цей твір як драматичну поему у двох діях та мріяла про сценічну постановку у стилі давньогрецької трагедії з античними хорами, хоча в силу обставин ця ідея залишилася невітленою. За основу сюжету Леся Українка обирає духовне життя Іфігенії, адже авторку більше приваблювали не життєві перипетії Іфігенії, а її внутрішній стан у момент перебування на чужині. Ідею монодрами Кирило Стеценко дослівно переносить на жанр моноопери, тому центром уваги композитора стає саме духовне життя Іфігенії.

Як вже згадувалось вище, текст драматичної поеми Кирило Стеценко залишив незмінним. З допомогою музичних засобів композитор намагався якнайтонше розкрити психологічну палітру твору, не порушивши при цьому запропонований у поемі характер розвитку основного образу. «Принципове питання, що буде провідним – текст чи музика – Стеценко вирішує на користь тексту, – вважає музикознавець Л. Пархоменко. – Партія Іфігенії написана як музична декламація. <...> розвиток музично-інтонаційних побудов у ній продиктований не суто музичними закономірностями, а підпорядкований завданню відтінити емоційні і смислові акценти у тексті, а також інтонаційний контур поетичної фрази. Лише в особливо ліричних моментах музика мелодичним поривам веде за собою текст» [24, с. 192].

Окрім того, композитору вдалося зберегти риси загальної структури драми. Це, насамперед, поділ опери на дві частини: хорову сцену та монолог Іфігенії, які у свою чергу містять відносно менші розділи. Принцип чергування строф та антистроф у початковій сцені автор втілює шляхом почергового звучання першого та другого хорів дівчат, а невеликі промови Іфігенії – звернення до богині – він перетворює у речитативи Іфігенії. Таким чином, перша частина опери складається з двох хорів дівчат, які чергуються з сольними епізодами Іфігенії речитативного складу.

Монолог Іфігенії у драмі Лесі Українки має дещо монолітнішу структуру. Поетеса вводить невеликі ремарки, які, як правило, утворюють межі внутрішніх розділів монологу. «Характерна особливість цієї опери полягає в тому, що композитор неодмінно йде за поетичним словом, уважно стежить за структурою літературного першоджерела, – відзначає український музикознавець С. Лісецький. – І тому п'ять завершених частин у монолозі Іфігенії ніби перенесені з поезії в оперу» [24, с. 42]. Тож, слідуючи за текстом, Кирило Стеценко розділяє монолог на п'ять розділів, у яких відкриваються різноманітні обрії духовного життя Іфігенії. У першому розділі – це молитовно-хвалебне звернення до богині, у другому – згадка Іфігенії про рідних, третій розділ – це співставлення холодної таврійської природи та весняних картин Еллади, четвертий – звернення до Прометея як до джерела духовної наснаги, п'ятий – душевна буря, яка завершується лірично-тужливою кодою. Композиційний план опери, запропонований С. Лісецьким, виглядає наступним чином: хорова сцена і перший розділ монолога – це експозиція образу Іфігенії; другий, третій та четвертий розділи – ліричний відступ, другий план розгортання сюжету, а п'ятий розділ та кода виконують функцію динамізованої, видозміненої репризи [26, с. 121].

Жанр моноопери, який Кирило Стеценко обрав для «Іфігенії в Тавриді» – чи не найбільш вдале амплуа для відображення духовного світу головної героїні. На жаль, жанрові пріоритети цього твору досі не були належним чином засвідчені музикознавцями, хоча, на нашу думку, «Іфігенія в Тавриді» може

претендувати на звання першої моноопери в історії української музичної культури. В цілому, і сам жанр моноопери є відносно молодим та малодослідженим явищем у композиторській практиці. К. Приходовська одна з небагатьох музикознавців досліджує перспективи розвитку цього жанру і виділяє такі його ознаки як наявність одного персонажу, доцентровий напрям змістотворних траєкторій, особливий підхід до естетики самотності, яка виявляється у трьох ареалах: *вимушеної бездіяльності*, коли головний герой закутий у мовчання навколишнього світу (саме він характерний для монологу Іфігенії), а також ареалах *епістолярних жанрів* («Листи Ван Гога», «Щоденник Анни Франк» Г. Фріда та «схованок затьмареної свідомості» («Записки божевільного» Ю. Буцко, «Чорна непритомність» Д. Кривицького). У потенціалі моноопери К. Приходовська виділяє два ключові напрями: *діалог з віртуальним співрозмовником* (в моноопері К. Стеценка ці риси проявляються у зверненні Іфігенії до Прометея та Артеміді) і *реакція на віртуальні зовнішні стимули* (шум кипарисів, який навіює Іфігенії згадки про природу рідного краю та ін).

Щодо інших персонажів, які присутні в «Іфігенії в Тавриді» – хору дівчат, – їх присутність у творі навряд чи може підірвати жанровий статус моноопери. У театральному вирішенні хор радше підтримує загальний колорит музики, аніж стає на один щабель з головним персонажем Іфігенією. Показово, що навіть А. Шенберг у своїй «Щасливій руці» вводить невеликий хор, що містить 12 учасників.

3.2. Роль лейтхарактеристик у формуванні сюжетно-образної концепції твору

Одним з визначальних концептів драматургії опери «Іфігенія в Тавриді» є тематизм наскрізного значення. Це – ключ до відкриття психологічного «обличчя» твору, «червона нитка» музичного сюжету. Система лейт-

характеристик в моноопері є активним та багатофункціональним явищем. Вона включає цілий арсенал основних засобів: лейтмотиви, лейтгармонії, лейтритм та наскрізні ладотональності. Раціонально продумана та художньо осмислена, ця система нагадує своєрідний музичний «конструктор», який складається з різних елементів – лейтхарактеристик. Усі лейтхарактеристики наділені яскравим образно-смісловим потенціалом, так само, як за кожним кубиком конструктора закріплений визначений колір. Ці елементи можна також складати у відповідні комбінації – все залежить від того, що хоче сказати композитор.

Найширше розкриття в опері отримує *система лейтмотивів*. Композитор демонструє спеціальний підхід до їх відбору, наділяючи кожен лейтмотив унікальним звучанням та відповідними функціями. Музикознавець С. Лісецький виділяє дві групи лейтмотивів: перша з них має локальне значення та звучить лише в окремих епізодах твору (лейтмотиви спогадів про батьків, Ореста, Ахіллеса), друга – пронизує всю музичну тканину опери та утворює головний, наскрізний тематизм (два лейтмотиви Іфігенії та лейтгармонії). У свою чергу дослідниця Л. Пархоменко включає до групи найбільш важливих лейтмотивів опери лейтмотиви батьківщини, культу богині та жертви (окрім вищезгаданих лейтмотивів спогадів), а також виділяє групу лейтмотивів, які ілюструють розповідь (лейтмотиви перемоги та шуму кипарисів).

Центральним у сітці лейтмотивів є *лейтмотив Іфігенії*. Він має два варіанти, які по-різному розкривають особливості душевного стану головної героїні (див. дод. В.29 та В.30). З одного боку Іфігенія – вірна жриця Артеміді, що врятувала дочку грецького царя від жертвовної смерті, з іншого – палка патріотка Еллади, усіма помислами пов'язана з батьківщиною. Відповідно, якщо перший варіант передає зовнішній спокій Іфігенії, покірність та відданість богині, то другий – змальовує її схвильованість, рішучість і волю, готовність до боротьби. Тематизм цих двох лейтмотивів стає основою інтонаційного матеріалу опери. Вокальна партія Іфігенії вбирає в себе найяскравіші мелодичні

моменти лейтмотивів, з них виростає тематичний матеріал інтродукції та хорової сцени.

Українські музикознавці (С. Лісецький, Л. Пархоменко) згоджуються на тому, що Кирило Стеценко створює два варіанти лейтмотиву Іфігенії, а не два окремі лейтмотиви. Адже оперний досвід дозволяв автору написати два повноцінні портрети Іфігенії-жриці та Іфігенії-патріотки, як це схожим чином відбувалося у композиторській практиці Дж. Верді (лейтмотив кохання і лейтмотив ревності Амнеріс в опері «Аїда»), Р. Вагнера (лейтмотив Зигмунда та лейтмотив змученого Зигмунда у «Валькірії») та інших митців. Однак, наріжним каменем «Іфігенії в Тавриді» є саме конфлікт, а полярність образного потенціалу кожного з варіантів лейтмотиву Іфігенії і є пріоритетом цього конфлікту. Два варіанти лейтмотиву Іфігенії складають єдине ціле, вони знаходяться не в окремих вимірах, а в одній площині. Відтак, трагедія Іфігенії полягає в тому, що ці два полюси не можуть мирно співіснувати в одному душевному просторі.

С. Лісецький у праці «Риси стилю творчості Кирила Стеценка» вказує на наявність *лейтгармонії Іфігенії* ($t - s^{\flat}_4 - t$), яка є виявом смутку, самотності та пригніченості Іфігенії [21, с. 114]. Протягом твору вона часто зазнає ладотональних змін (e-moll, e-фрігійський, C-dur), однак її тембровий нахил (проводиться групою дерев'яно-духових інструментів) залишається незмінним: флейти і кларнети, згодом гобої та кларнети. Таким чином, у системі лейтхарактеристик з'являються риси ще одного компонента – *лейттембру*. Дослідник також зазначає, що лейтгармонія Іфігенії завжди звучить у поєднанні із тріольним ритмом, тому визначає цю тріольну фігурацію як *лейтритм*.

Лейтгармонія та лейтритм Іфігенії у свою чергу входять до складу *лейтмотиву батьківщини* (його виділяє лише Л. Пархоменко). Об'єднання основних елементів лейтсистеми символізує особливий зв'язок між образами батьківщини та Іфігенії як підтвердження того, що духовне життя головної героїні неможливе без думок про рідний край. Ще одна *лейтгармонія* – *принесення жертви* – утворена послідовністю гострих еліптичних зворотів на

основі формули $T - \text{зм. VII}_7 \rightarrow (II) - d_7 \rightarrow (VI) - T_2 (T)$. На відміну від лейтгармонії Іфігенії, композитор використовує її всього кілька разів у найбільш драматичних епізодах твору: на початку речитативу Іфігенії у хоровій сцені та у першому і п'ятому розділах монологу героїні.

Застосування *лейттональностей* в моноопері (F-dur, a-moll та As-dur) вийшло на новий композиційно-художній рівень із введенням наскрізних ладових відтінків: d-дорійський та e-фрігійський. Лейттональності, як і попередні лейтхарактеристики, тісно пов'язані з основними лейтмотивами та лейтгармоніями. Так, тональність a-moll вступає у силу з появою лейтмотиву та лейтгармонії Іфігенії (перший розділ монологу), F-dur – супроводжує проведення цього лейтмотиву у вступі, хоровій сцені та другому розділі монологу, а As-dur є невід'ємною від лейтгармонії принесення жертви. Зрештою, С. Лісецький знаходить зв'язок цих тональностей і з образним спектром твору. На його думку, F-dur є носієм урочисто-спокійного характеру, a-moll може відображати смуток та невпевненість героїні, а As-dur композитор використовує у найбільш драматичних моментах твору; d-дорійський є виразником суворо-застережливого настрою, а e-фрігійський втілює стриману величність у хоровій сцені.

Ми прослідкували ладотональний план твору у табл. Б.25, де тональності, що зустрічаються в опері, позначено різними кольорами для цілісності розуміння картини. На основі цього дослідження підсумовуємо, що у *хоровій сцені* переважають F-dur, a-moll, d-moll та e-moll, а в *монолозі* шляхи розвитку тонального плану розділяються залежно від особливостей поєднання наскрізного та локального тематизму. Поява нових музичних тем у *другому, третьому та четвертому* розділах монологу (розділи В, С, D у табл. Б.25) стає наслідком використання нового, локального тонального плану, тоді як у *першому та п'ятому* розділах (А та Е у т. с. табл. Б.25) автор звертається переважно до наскрізних ладотональностей. Таким чином можемо засвідчити, що система лейттональностей, запропонована С. Лісецьким, підтверджується: в експозиційних розділах опери провідна роль належить лейттональностям, у

середніх частинах композитор використовує переважно ті тональності, які не звучали раніше, а в заключних розділах знову повертається до A-dur та a-moll, утворюючи таким чином тональну арку монологу.

Матеріал інтродукції та хорової сцени опери є важливими компонентами драматургічного плану опери та передують монологу головної героїні. Саме в їхніх рамках зароджується основний конфлікт твору, відбувається експозиція образу Іфігенії у двох варіантах її лейтмотиву та лейтгармоніях.

Інтродукція моноопери – це своєрідна музично-ілюстративна «обгортка» історії, яку намагається розповісти автор. Спокійний тон викладу, прозорі арпеджіо, хвилеподібний рух мелодичних фраз та гра мажоро-мінору – таким чином композитор створює образ тихого прохолодного моря, розміреного ритму прибою, що омиває східці храму. Інтродукція відкривається лейтмотивом Іфігенії. Одноголосна мелодія без супроводу (її веде англійський ріжок) відрізняється статичним, дещо холодним характером. Це свого роду музичний портрет Іфігенії-жриці: стриманої та покірної, з почуттям обов'язку перед Артемідією. Мелодія лейтмотиву опирається на звуки тонічного квартсекстакорду, – саме він визначає урочистий та врівноважений характер музики. Висхідний рух мелодичної лінії зупиняється на III щаблі ладу (передтікт), гальмується повторенням поспівки «ля-соль» з форшлагами (ікт) та компенсується дзеркальним спадом (постікт). Останній включає в себе затихаючий терцієвий мотив, що надає лейтмотиву елегійно-сумовитого настрою та викликає асоціації з колисковою.

Подальший розвиток тематичного матеріалу в інтродукції відбувається на основі інтонацій лейтмотиву Іфігенії. Початковий квартсекстакорд та секундова поспівка стають ключовими фігурами: проходять в основній та домінантовій тональностях у різних голосах фактури. У другій частині вступу (він написаний у двочастинній репризній формі) лейтмотив Іфігенії з'являється у тональності As-dur зі зміненими варіантами закінчень. Загальний тонус музики у цьому епізоді поживляється за рахунок зміни фактури, зокрема, руху шістнадцятих по розкладених акордах. Ритмічні фігури у генеральній кульмінації

перекликаються з ритмом у вступі до опери «Івасик-Телесик» К. Стеценка. Наприкінці інтродукції «Іфігенії...» композитор розділяє лейтмотив головної героїні між різними голосами оркестрової фактури, і такий прийом теж можна зустріти в «Івасику-Телесику» (постлюдія терцету з першої дії, останній куплет пісні Ганни з тієї ж дії).

Хорова сцена опери готує появу монологу Іфігенії. Вона складається з двох частин: у першій частині взаємно переплетені два хори дівчат «Богине таємна» та «Горе, горе тому», у другій – вони об'єднуються у хорі «Слава тобі» та чергуються з речитативними епізодами Іфігенії. Перша частина сцени витримана в ліро-епічному дусі: дівчата у зелених вінках виходять з храму та оспівують красу і могутність Артеміді у *хорі «Богине таємна, велична Артеміді»*. Виразником покірно-урочистого настрою тут знову стає лейтмотив Іфігенії. Тепер його мелодія звучить у супроводі другого, імітаційного голосу та набуває наспівного характеру. Хорове двоголосся дублюється кларнетами на фоні витриманих гармоній у валторн та *arpeggiato* арф і фортепіано. З деякими варіантними змінами мелодія лейтмотиву проводиться ще кілька разів у хоровій тканині та в оркестровій партії в рамках основної тональності хору (F-dur).

Другий хор «Горе, горе, тому...» вражає своїм суворо-застережливим змістом: страшний гнів чекає на того, хто посміє послухатися чи образити могутню богиню. Таким чином композитор поступово відкриває завісу основного конфлікту: Іфігенія є фактично жертвою обставин, і її внутрішні пріоритети не мають права йти в розріз з волею богині. Похмуре ладове забарвлення (d-дорійський), грізно наростаючий спосіб викладу мелодичних фраз та загрозливі басы якнайширше розкривають емоційну концепцію хору.

Другий варіант лейтмотиву Іфігенії з'являється в оркестровій інтермедії між другим та третім розділами хору. Перше, що відрізняє цей лейтмотив від попереднього варіанту – структура мелодичної лінії. Введення неакордових звуків (передування) на сильних долях наповнює його зовсім інакшим, схвильованим характером, а поліфонізація фактури у поєднанні з tremolo

створює новий, драматичний ефект. Окрім того, драматизм та напруженість ситуації передається засобами гармонії: автор застосовує палітру гострих доміантових співзвучь, альтерованих акордів (DD^4_3 та II^5_3 з пониженим п'ятим щаблем, D_7 з пониженим третім щаблем), висхідними секвенціями. Таким чином, перед нами постає протилежний образ Іфігенії: вірної доньки Еллади, палкої патріотки, готової до боротьби.

Другий варіант лейтмотиву звучить і в одному з розділів першого хору (A_1). Він, як не дивно, з'являється в оркестровій партії на словах «Іде богині жриця наймиліша», де більше імпував би перший варіант лейтмотиву. Таким парадоксальним рішенням композитор натякає на істинні почуття Іфігенії: незважаючи на титул головної жриці та сувору повинність перед Артемідою, вона не може забути про рідний край. У наступних тактах цієї строфи перший варіант лейтмотиву все-таки витісняє думки Іфігенії-патріотки. Очевидно, урочисті заклики «Віддаймо честь!» в адресу Іфігенії змушують її згадати про свій обов'язок.

Драматичне вторгнення лейтгармонії принесення жертви стає формотворчою межею між двома розділами хорової сцени. *Речитатив Іфігенії «Вчуй мене, ясна богине»* – це її звернення до Артеміди з проханням прийняти вечірню жертву. До вокальної партії Іфігенії проникають низхідні кварто-квінтові інтонації з другого хору дівчат «Горе, горе тому». Спільні розмір ($6/8$), гармонічні звороти та ритмічні формули утворюють своєрідний місток між цим речитативом та хором з попередньої частини.

Оскільки обидва речитативи Іфігенії не містять жодної виразної лейтхарактеристики (окрім лейттональностей, зазначених у табл. Б.25), звернемо увагу на характер *другого речитативу Іфігенії «Ти, переможная, стрілами ясними»*. Він вражає неочікувано ліричним настроєм, з яким Іфігенія звертається до богині. С. Лісецький називає цей епізод «світлим острівцем» [21, с. 120] – настільки легкою і теплою є ця музика на тлі урочисто-холодної хорової сцени. Вокальна партія Іфігенії у речитативі сповнена м'якими ходами по звуках тонічного, доміантового та неаполітанського тризвуків, а всі

гармонічні функції зосереджені навколо одного тонікального центру (A-dur – a-moll). Інакший принцип тонального розвитку бачимо у попередньому речитативі Іфігенії. Там шляхом енгармонічної заміни та співставлення композитор створює такі далекі тональні послідовності як as-moll – E-dur – d-moll та ін.

Речитативи Іфігенії чергуються з двома розділами хору «Слава тобі!...». Триумфально-урочистий настрій у цьому хорі є результатом використання закличних квартових інтонацій (також запозичених з хору «Горе, горе тому...»), акцентування на звуках тоніки та домінанти в мелодії та введення ефектних октавних пасажів – усе це відбувається на основі потоку переможних вигуків «Слава!» у двох хорах одночасно. Таким чином, уся друга частина хорової сцени перетворюється в ритуально-урочисте прославлення богині Артеміди, а Іфігенія як головна жриця бере у цьому процесі безпосередню участь. Однак, експресивно-драматичний варіант лейтмотиву іноді видає її потаємні думки, у яких Іфігенія відмовляється підкорювати свої почуття обов'язку. Отже, інтродукція та хорова сцена опери експонують образ Іфігенії завдяки тематизму лейтмотивного значення. У двох варіантах лейтмотиву композитор накреслив суперечливості внутрішнього світу головної героїні. Втім, у першій частині опери композитор більше проектує образ Іфігенії-жриці, а її істинні почуття відкриваються повністю лише тоді, коли вона залишається наодинці.

Ключовим орієнтиром у розвитку драматургічного плану *монологу* Іфігенії є тематизм наскрізного типу. Процес розгортання музичного сюжету відбувається значною мірою завдяки виразності лейтмотивів, лейтгармоній, лейтритму та інших елементів. Композитор майже не вводить нових наскрізних тем (окрім тих «локальних», що ілюструють розповідь) – настільки потужним та образно насиченим є арсенал лейтхарактеристик, які композитор запропонував у початковій сцені.

У монолозі образ Іфігенії розкривається надзвичайно багатогранно. У сюжетній лінії є помітними два плани: боротьба обов'язку з бажаннями та

спогади про рідних і близьких. Конфлікт полярних почуттів головної героїні покликаний втілити *основні лейтмотиви* твору – два варіанти лейтмотиву Іфігенії, лейтмотив батьківщини, а також лейтгармонії. Усі інші лейтмотиви (лейтмотиви спогадів про батьків, Ореста, Ахіллеса, перемоги, шуму кипарисів) пов'язані з ностальгічними роздумами та згадками про минуле. Вони, хоч як влучно не змальовують образи рідних чи картини природи, все ж не мають такого глобального драматургічного навантаження як основні лейтмотиви. Шум дерев чи навіть ефемерна постать брата – це все лише вдалі музично-тематичні штрихи, які відіграють найменше значення у загальній концепції твору. Годі сказати щось подібне про основну групу лейтхарактеристик, адже це той кістяк, на якому тримається увесь драматургічний розвиток моноопери. Лейтмотивну сітку подаємо у вигляді таблиці (див. дод. Б.26), де можна прослідкувати розташування лейтмотивів у різних розділах, а також їхні тональності та проведення у вокальній чи інструментальній партіях твору.

Отож, монолог Іфігенії складається з п'яти розділів, протягом яких проходить стрічка моментів духовного життя головної героїні. **Перший розділ** монологу є експозиційним та умовно поділяється на дві частини. Тут композитор викладає найважливіший тематичний матеріал, у якому втілені головні риси характеру героїні – два варіанти лейтмотиву і дві лейтгармонії. Спочатку, коли ще не затихли кроки дівчат та відзвуки хвалебного хору на честь Артеміди, Іфігенія падає навколішки перед статуєю богині – її молитву супроводжує *перший* лейтмотив, що найчастіше зустрічається у цій частині. Сумно і самотньо звучить він на початку першого розділу монологу – тут його підхоплює лейтмотив батьківщини в оркестровій партії. Оповитий смутком, *лейтмотив туги за батьківщиною* перегукується з журливим настроєм лейтмотиву Іфігенії. Однак таке комбінування лейтмотивів не є пріоритетом лише спорідненої емоційної гами. Автор опери використовує лейтмотив туги за батьківщиною як певну нав'язливу ідею, яка не обирає «де і коли» її з'являтися, а просто заповнює собою усі простори душевного світу головної героїні. Обрамлення першого розділу тандемом цих лейтмотивів (Іфігенії та

батьківщини) створює враження замкнутого простору. Композитор прагне передати душевний біль Іфігенії, самотність, якій немає кінця і нікуди від неї не втекти.

Палке звернення Іфігенії «Прости мене, величній богине!» супроводжує *перший варіант лейтмотиву*. Нове ладове забарвлення (A-dur) та оркестрування наповнюють його піднесеним, відмінним від початкового проведення, змістом. Змінюється і структура мелодії: якщо на початку цей лейтмотив замикала приречена низхідна квінта, то в цьому епізоді композитор обирає висхідну кварту.

У другій частині першого розділу монологу з'являється *другий варіант лейтмотиву Іфігенії*. Тут він є виразником відданості не богині, а батьківщині, любов до якої заповнила серце головної героїні. Тож на словах «А в серці тільки ти, єдиний, коханий, рідний краю!» композитор проводить в оркестровій партії її схвильований і поривчастий лейтмотив, пов'язаний з образом Іфігенії-патріотки. Звучання цього лейтмотиву відкриває кульмінаційну зону першого розділу. С. Лісецький називає його «теповим, тональним і динамічним «вибухом» після спокійної тоніки ля мінору. На фоні тремолоючої секунди альтів та перших і других валторн (*fortissimo*) вступають перші і другі скрипки, віолончелі, далі – контрабаси і фаготи з імітацією в октаву» [21, с. 115]. Сам лейтмотив побудований у вигляді висхідної транспонуєчої секвенції (F-dur, g-moll). Його ланки імітують хвилі душевної бурі, які одна за одною оточують головну героїню. В основі кожної ланки лежить проста гармонічна комбінація $D_2 - T(t)$, але вдало підібрані неакордові звуки (передування та затримання) розцвічують її потрібними емоційними відтінками.

Посилення емоційної напруги відбувається внаслідок проникнення *лейтгармонії принесення жертви* до оркестрової тканини. Вперше вона прозвучала у попередній сцені у зв'язку обрядом жертвоприношення. Натомість, у першому розділі монологу лейтгармонія протікає у просвітленому руслі завдяки появі нових ладотональних відтінків (D-dur, A-dur, a-moll),

розрідженій фактурі викладу та прозорому інструментуванню (флейти, кларнети і струнні).

Другий і третій розділи монологу є своєрідним ліричним відступом, у якому Іфігенія поринає у світ спогадів про батьківщину. Другий розділ відкриває *лейтмотив спогадів про батька і матір* – лірична тема у дорійському ладі, огорнута легким серпанком смутку (див. дод. В.31). «А як бувало я голову схиляла до матері коханої на груди» – так розпочинається низка згадок Іфігенії про свою сім'ю: батька та матір (лейтмотив спогадів про батьків), сестру, брата (лейтмотив спогадів про брата) та коханого. Спогад про брата – відважного Ореста, переможця в олімпійських іграх, – відбивається в оркестрі святково-маршовою темою – її енергійний запал чимось нагадує славнозвісні «Куплети Тореадора».

І лише зі згадкою про коханого Ахіллеса вступає у силу *лейтмотив Іфігенії* (другий варіант). Він складається з трьох наростаючих ланок секвенцій (as-moll, B-dur, c-moll), які розгортаються на тлі драматичної завіси тремоло. Тобто, композитор не створює «особистого» лейтмотиву спогадів про нареченого, а конкретизація його образу відбувається в контексті лейтмотиву Іфігенії. Таким чином автор об'єднує образи закоханих в межах одного лейтмотиву і поруч з тим поглиблює зміст самого лейтмотиву Іфігенії – виявляється, в її душі є місце і для інших, інтимних почуттів.

На прикладі лише другого розділу ми переконалися, наскільки багатофункційною є система лейтмотивів в опері. Лейтмотиви наскрізного значення, які ми зустріли у цьому розділі, по-різному розкривають внутрішній простір головної героїні. Усі інші, пов'язані зі спогадами про близьких, розповсюджуються лише на цей конкретний розділ: лейтмотив Ореста звучить в опері всього двічі, у зв'язку з чим поле його дії можна назвати мінімальним, лейтмотив спогадів про батьків (або його інтонації) з'являється дещо частіше – композитор повертається до нього після контрастних драматичних епізодів.

У *третьому та четвертому розділах* монологу використання локального тематизму виходить майже на один рівень з тематизмом наскрізного значення.

Це відбувається внаслідок відсутності двох варіантів лейтмотиву Іфігенії – їх компенсують інші лейтхарактеристики (лейтмотив спогадів про батьків, що продовжує сюжетну лінію попереднього розділу, лейтмотив батьківщини та лейтгармонія Іфігенії).

У *третьому розділі* монологу співставляється природа холодної причорноморської осені зі світлими весняними картинами Еллади. Для відображення цих образів композитор створює нові музичні теми. У першій частині, пов'язаній з описом природи таврійського краю, важливу роль відіграють зображальні штрихи, з допомогою яких автор передає шум кипарисів, подих вітру тощо. У зв'язку з цим музикознавець Л. Пархоменко виділяє *лейтмотив шуму кипарисів* та розцінює його як другорядний, той що лише ілюструє розповідь. У другій частині композитор створює яскравий образ еллінської весняної природи, змальовує картини рідних полів та квітучих гаїв Арголіди. Музика цього епізоду відрізняється лагідним і просвітленим настроєм; вона сповнена ніжності і душевної теплоти.

Слід зазначити, що пейзажні мотиви є характерними для композиторської творчості К. Стеценка, і зокрема, для його опер. Пейзажні замальовки, як правило, забезпечують створення поетичного колориту в музиці, відіграють важливу ілюстративну роль. Щирість та одухотвореність пейзажної лірики пов'язані з особливо тонким відчуттям композитора краси природи, замилюванням просторами рідного краю. Найчастіше митець обирає не конкретно-абстраговану поетизацію природи, а використовує пейзажні образи як художнє обрамлення певних подій чи настроїв. Так, в моноопері «Іфігенія в Тавриді» композитор цікаво проектує образ таврійського моря в оркестровій інтродукції, присвячує окремий розділ монологу спогадам Іфігенії про природу рідної Еллади, вводить лейтмотив шуму кипарисів. Одразу згадаємо про ілюстративну роль пейзажних мотивів в операх «Івасик-Телесик» (хлюпотіння води, коливання явора, на якому сидять діти) та звернення до об'єктів природи як до співбесідників в опері «Кармелюк» (Маруся розповідає місяцю про нещасливу долю та ін).

Партія Іфігенії орієнтується на *лейтмотив спогадів про батьків*, який звучить в оркестровій партії твору. Саме він надає вокальній партії широкого дихання, наповнює тією легкістю і аріозністю, якої ми не зустрічали у суворо-пригнічених звуках партії Іфігенії. До живописної картини композитор вплітає елементи *лейтгармонії Іфігенії*. Спочатку основна гармонічна формула (T – S⁶₄ – T) звучить у тональності F-dur, потім – у f-moll. Так поступово розвінчується світла весняна ідилія – Іфігенії усвідомлює ірреальність образу Еллади і приреченість свого перебування на чужині.

У *четвертому розділі* монологу композитор використав музичний матеріал власного хорového твору «Прометей». Іфігенія звертається до Прометея як до духовного наставника, що постав проти Олімпу, і саме цей героїчний та гордий дух рятує її у найтяжчі хвилини від розпачу і безсилля. Музика поступово повертається у драматичну стихію, яка була пригальмована лірикою другого і третього розділів. Тематизм наскрізного типу відходить на другий план – серед лейтхарактеристик зустрічається лише лейтритм у рамках терцквартакорду тональності G-dur.

Нарешті, *п'ятий розділ* монологу – складний і багатоелементний з точки зору відтворення лейтхарактеристик, – це кульмінація моноопери. З широкого комплексу засобів лейтсистеми автор обирає лише провідні тематичні елементи та поєднує їх у єдиній драматичній палітрі. *Два варіанти лейтмотиву Іфігенії* (a-moll та A-dur) один за одним супроводжують різку зміну настрою, що приводить до душевної бурі головної героїні. Ніжно-елегічне звучання лейтмотиву батьківщини переплітається з першим варіантом лейтмотиву Іфігенії в a-moll – сходим чином це відбувалося у першому розділі монологу. Підйом до «точки кипіння» відбувається шляхом згущення фарб другого варіанту лейтмотиву (дисонуюча гармонічна тканина та насичена оркестрова фактура) та введення лейтгармонії принесення жертви. Іфігенія бере до рук жертвний ніж і готова пролити свою кров.

Згадуючи подробиці свого життя на батьківщині, зокрема, момент, коли батько був вимушений принести її в жертву богині Артеміді, Іфігенія впадає у

стан великого душевного піднесення. В оркестровій лінії поступово виринають знайомі музичні елементи: лейтмотив батьківщини, лейтритм та лейтгармонія Іфігенії і навіть інтонації вступу. І хоча усі почуття Іфігенії тепер злилися на одному драматичному полотні, композитор не змішує всі музичні деталі в хаотичну хвилю, а художньо продумує кожен елемент та його роль у кульмінаційній зоні. Але незважаючи на все, Іфігенія знаходить у собі сили, щоб побороти порив відчаю. Вона знову стає зовнішньо спокійною, поважно-величною, хоч дуже сумує за Елладою, рідними людьми. «Перемога Іфігенії над своїми сумнівами, своєю безвихіддю зовсім не в тому, що вона могла б вирватися із заслання і знову повернутися на батьківщину, і не в тому, щоб уникнути заслання, покінчивши життя самогубством, а в тій прометеївській силі, з якою вона переносить неволю», – пише С. Лісецький. Очевидно, в цьому і полягає подвиг Іфігенії – прийняти перебування в Тавриді як найвищий подвиг, який вона може зробити для батьківщини.

Кода твору – оркестрова інтерлюдія – інтонаційно близька до теми другого розділу, у якій передається смуток Іфігенії за рідними. Композитор не обирає для підсумку жоден з варіантів головного лейтмотиву, обмежуючись лише *лейтмотивом спогадів про батьків*. Іфігенія звертається до рідного Аргосу і згоджується на тому, що навіть смерть не вгамує її спогадів про батьківщину, а отже, яким тяжким не був би спадок Прометея-батька, його варти нести з гідністю. Л. Пархоменко вважає, що «кінцівка сцени прозвучала, мабуть, надто м'яко й дещо розслаблено» [24, с. 198], а С. Лісецький логічно вбачає у коді ліричні, а не героїчні риси, які композитор намагається востаннє підкреслити в образі героїні [21, с. 44]. Однак, на нашу думку, символічна героїчність тут присутня у тій перемозі, яку Іфігенію зуміла здійснити над собою, у тій складній внутрішній боротьбі від першого до останнього тактів твору.

На жаль, передчасна смерть не дозволила композитору продовжити відтворення проблем психологічного простору особистості, розпочатих в моноопері «Іфігенія в Тавриді». Ототожнюючи цей твір з вершиною оперної

еволюції К. Стеценка, українські музикознавці мають на увазі кінцеву ланку розвитку його композиційних прийомів, технічних засобів та форм, серед яких можна виділити систему лейтхарактеристик – вона дійсно еволюціонувала від лаконічних лейтмотивів в опері «Лисичка, Котик і Півник» через пластичні та психологічно насичені лейтхарактеристики в «Івасику-Телесику» до досконалої системи лейтхарактеристик в «Іфігенії в Тавриді» як ключ до відкриття основних образів в операх.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження ми дійшли наступних висновків:

1) Розвиток оперного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. в Україні керувався рядом суспільно-політичних причин, які впливали на перебіг культурного життя та визначали долю музичних творів композиторів. В оперних театрах найчастіше звучали популярні італійсько-французькі та російські опери, а твори українських митців могли виконуватися силами драматичних труп, які не завжди задовольняли художні ідеї композиторів.

2) Звернення К. Стеценка до жанру опери пронизувало увесь його творчий шлях. Ідею створення національної опери митець перейняв як естафету від старшого покоління композиторів (С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Аркаса, М. Лисенка). У 1906-1907 рр. К. Стеценко виконував обов'язки рецензента на базі Київського оперного театру, що також мало вплив на формування його індивідуального композиторського світогляду. Протягом 20-ти років творчої діяльності К. Стеценко створив шість опер («Полонянка», «Кармелюк», «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик та Півник», «Дика сила», «Іфігенія в Тавриді»), лише дві з яких були завершені ним за життя («Лисичка, Котик та Півник», «Іфігенія в Тавриді»). Серед причин, які завадали успіху опер К. Стеценка, виділяємо відсутність вдалого лібрето, труднощі у виборі сюжету та основних образів, недостатня увага до специфіки дитячого сприймання та вирішення певних педагогічних завдань у дитячих операх, складнощі театрального втілення, а також хитка суспільно-політична репутація композитора, яка не сприяла реалізації його творчих замислів.

3) Поділ оперної творчості К. Стеценка на ранній, зрілий та пізній періоди викликаний історико-хронологічними вимірами життєвого шляху композитора, тому еволюцію оперного стилю митця ми умовно розмежуємо на кілька основних етапів розвитку. Перший, ранній етап пов'язаний зі створенням опер «Полонянка» та «Кармелюк». Здійснення найперших

композиторських кроків в опері «Полонянка» відбулося на основі історико-романтичного сюжету з глибоко національним забарвленням музичної мови. У цьому творі закладається композиторський нахил до національних сюжетів та тем, зокрема, історичних подій чи постатей («Полонянка», «Кармелюк»), українських казок («Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик») та творів українських поетів («Іфігенія в Тавриді»). В опері «Кармелюк» основними маркерами композиторського стилю є народнопісенність як основа музичної мови, підпорядкування розвитку музичного матеріалу закономірностям поетичного тексту, простота та лаконічність музично-виразових засобів (нескладні гармонічна мова та тональний план, перевага куплетної форми у сольних та ансамблевих номерах, елементарність динамічного спектру), і поруч з тим, досить цікавий принцип музично-драматургічного мислення (зімкнутість основних сцен між собою завдяки накладанню закінчення та початків музичних номерів), спроба психологічного навантаження музичних характеристик (пісенні мелодичні побудови для позитивних персонажів та теми інструментального плану для негативних).

4) Новий етап розвитку оперної творчості К. Стеценка пов'язаний зі створенням двох дитячих опер («Лисичка, Котик і Півник» та «Івасик-Телесик»). У жанрі дитячої опери К. Стеценко виступає продовжувачем традицій Миколи Лисенка. Вплив тенденцій М. Лисенка найбільше прослідковується в опері «Лисичка, Котик і Півник», тоді як опера «Івасик-Телесик» свідчить про появу індивідуального оперного стилю К. Стеценка з відмінною від попередників системою музично-драматургічного мислення, особливим використанням палітри народнопісенності та окремою специфікою формування художніх образів твору. Опера «Лисичка, Котик і Півник» складається з ряду яскравих сольних-дуетних номерів у першій дії та цікавих ігрових сцен у другій; важлива роль у ній відведена специфіці дитячого сприйняття та виконання. Образний потенціал головних персонажів розкривається у їхніх лейтмотивах: двох лейтмотивах Лисички (лагідно-услесливому та жорстоко-драматичному), яскраво-ілюстративному лейтмотиві

Півника та просвітленому лейтмотиві Котика. Важливим фактором музично-драматургічного розвитку в опері є тональний план, який забезпечує емоційне звучання твору (висхідне хроматичне зростання тональностей у першій дії створює відчуття наростаючої небезпеки, яка очікує Півника) та виступає одним із ключових способів розвитку музичного матеріалу (композитор використовує т.з. наскрізні музичні номери – дует Котика і Півника, пісня-застереження Котика, діалог Лисички і Півника, які побудовані на спільному тематичному матеріалі, що проводиться у різних тональностях).

5) Особливість новаторських пошуків К. Стеценка в опері «Івасик-Телесик» полягає у розширенні сфери національної мелодики поруч з попередніми операми композитора (поєднання цитат українських народних пісень та оригінальних мелодій у народному характері), використанні індивідуалізованого тематизму та створенні системи лейтхарактеристик (два варіанти лейтмотиву батьків, два лейтмотиви Івасика, лейтмотиви Ганни, Відьми та Оленки), лейтритм матері (представлений тріольною пульсацією у партії супроводу), лейттема Ганни та лейттональності (g-moll, C-dur). Особливість функціонування лейтхарактеристик у творі полягає у розкритті глибоких художньо-символічних ідей та створенні яскравих музичних портретів (лейтмотив батьків, як символ сім'ї, поєднує материнський і батьківський образи; лейтмотив Оленки містить «материнську» висхідну сексту як натяк на потаємні мрії дівчинки про материнську любов; два лейтмотиви Івасика змальовують його як дитину та працюючого хлопчика, люблячого сина; ефектний лейтмотив Відьми відтворює підступний та демонічний образ; лейтритм Ганни містить глибоке психологічне навантаження – переживання, яке розповсюджується на інших героїв опери). Принцип організації лейтмотивів в опері пов'язаний зі структурним рішенням твору. Кожна сцена відкривається сольним номером (пісня або арія), який часто містить лейтмотив героя, після чого слідує розімкнуті розділи сцени, у яких композитор проводить лейтмотиви у різноманітних комбінаціях.

б) Тривалі пошуки К. Стеценка в оперному жанрі увінчуються монооперою «Іфігенія в Тавриді», особливість якої полягає в унікальному для української музичної культури відтворенні психологічних переживань особистості. Поява цього твору пов'язана з оновленням кола виразових засобів: відсутність яскравих елементів української народнопісенності, яка була властива для попередніх опер К. Стеценка, появою поліфонічного типу викладу замість гомофонно-гармонічного, декламаційною спрямованістю тематичного матеріалу, використанням нової музично-драматургічної моделі в опері, підпорядкуванням музично-інтонаційних побудов особливостям поетичного тексту. Поруч з цим в моноопері зберігаються та досягають вершини інші категорії творчого стилю композитора: система лейтхарактеристик, активний ладотональний розвиток, тяжіння до мінімалізму та концентрації у вираженні музичної думки. Важливу роль у формуванні образу Іфігенії відіграють лейтхарактеристики, у яких зосереджений ключовий психологічний потенціал: два лейтмотиви Іфігенії у поєднанні з лейтритмом та лейтгармонією відтворюють конфліктне протиставлення обов'язку та почуттів в образі героїні, а наскрізні ладотональності містять власне емоційне забарвлення (смуток та невпевненість, приреченість, драматичне піднесення) та вдало доповнюють психологічну палітру твору. Існує також група локальних лейтхарактеристик, які звучать в окремих розділах твору (лейтмотиви перемоги, шуму кипарисів, спогадів про рідних).

7) На основі дослідження усієї оперної парадигми творчості К. Стеценка, можемо підсумувати, що ключовими віхами оперного стилю композитора стали національне забарвлення мелодики та національний вектор у виборі тем та сюжетів, психологічне навантаження основних образів, виразність та необтяженість музично-виразових засобів, мінімалізм та сконцентрованість музичної думки, чіткість та ясність будови, оригінальність драматургії, індивідуальне для кожного твору використання системи лейтхарактеристик. Для усіх опер К. Стеценка характерна увага до поетичного тексту, майстерне відтворення художніх образів та тонке відчуття загального колориту лібрето. В

операх «Кармелюк», «Лисичка, Котик і Півник» мелодичний розвиток часто продиктований особливостями поетичного тексту (поетичні строфи лягають в основу речень квадратного періоду), а в моноопері «Іфігенія в Тавриді» поетичний текст є головним у формуванні партії головної героїні.

8) В операх Кирила Стеценка представлені теми однорідного інтонаційного складу (основні теми пісні Ганни «Івась-синок» з опери «Івасик-Телесик», поклику Півника «Котику-братику» з опери «Лисичка, Котик і Півник» та ін.) і контрастні теми з інтонаційним ядром (тема пісні Івасика «Пливе човен», тема Кармелюка у дуєті Кармелюка і Марії «Коли стогнуть люди бідні»). За основу інтонаційного розвитку композитор найчастіше обирає кварто-квінтові інтонації, які, у свою чергу, можуть входити до складу обернень основних тризвуків (початкові теми з пісні Наталі «Росла квітка» та пісні Марусі «Світи, місяцю» з опери «Кармелюк», пісні Котика «Ти, мій брате Півнику» з опери «Лисичка, Котик і Півник», тема першого розділу монологу Іфігенії), а також активно використовує висхідні секстові ходи, розташовані на початку мелодичної лінії та всередині (середній розділ арії Оленки «Ото ж мені тільки волі» з опери «Івасик-Телесик», другий розділ монологу Іфігенії та ін.) та терцієві мотиви (поклик Півника «Котику-братику», теми пісень Ганни «Івась-синок» та Івасика «Пливе човен»). Гармонічна мова в операх, як правило, базується на традиційних тризвуках та септакордах з оберненнями, однак майстерне використання широкого кола неакордових звуків (прохідні та допоміжні звуки, дещо рідше – затримання та передування) сприяє збагаченню звучання та допомагає композитору створити зразки найвищого рівня мелодичної досконалості. Еволюція авторського підходу до створення тонального плану в операх розпочалася з дещо прямолінійного способу відтворення основних настроїв в опері «Кармелюк» (закріплення мажорних та мінорних тональностей для просвітлено-піднесеного та трагічного характеру музики відповідно; нескладний тональний план з відхиленнями до тональностей першого ступеня спорідненості, зокрема, паралельної), продовжилася у дитячих операх «Лисичка, Котик і Півник» (символічна роль

тонального плану у трьох спробах викрадення Півника) і «Івасик-Телесик» (новий шабель ладотонального мислення композитора, пов'язаний із гнучким оперуванням чисельними відхиленнями та модуляціями до близьких та далеких тональностей, застосуванням еліптичних зворотів, введенням лейттональностей) та досягла вершини у моноопері «Іфігенія в Тавриді» (до вищезгаданих прийомів додається психологічне навантаження наскрізних ладотональностей).

9) Для індивідуального композиторського стилю Кирила Стеценка притаманне поєднання лірики народних джерел із загальноєвропейськими традиціями. Незважаючи на бурхливість та різноманіття музичних тенденцій початку ХХ століття, К. Стеценко у своїй творчості майже не торкнувся сучасних модерністичних напрямів, хоча в останній опері вже відчуваються риси імпресіонізму (барвистість тонів в оркестровій інтерлюдії під час створення образу моря, пейзажні замальовки таврійської природи, найтонші психологічні рефлексії індивідуума) та неоромантизму (у структурі мелодії, романтичному характері розвитку кульмінаційних моментів). Отже, оперний стиль К. Стеценка, який сформувався протягом 20-ти років композиторської діяльності, є надзвичайно яскравим та багатогранним явищем, що доводить рівноправність оперного доробку митця поруч з кращими зразками його хорової, симфонічної та камерної музики. Оперна творчість Кирила Стеценка заслуговує на увагу як музикознавців, так і виконавців та небайдужих до української музики слухачів, тому важливо надалі продовжувати дослідження цієї ділянки творчості К. Стеценка, а також сприяти поширенню опер композитора у репертуарі дитячих та дорослих театральних труп.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 527 с.
2. Андрієвська Н. Дитячі опери М. Лисенка. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 76 с.
3. Архимович Л. Кирило Григорович Стеценко. Київ : Музична Україна, 1986. 85 с.
4. Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 310 с.
5. Асафьев Б. Об опере. Ленинград : Музыка, 1976. 334 с.
6. Веселовська Г. Міф про Іфігенію в Тавриді: Семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура: актуальні проблеми*. 2009. №6. С.190–207.
7. Винар С. Семантика структурних елементів драматичної сцени Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді» та їх комунікативні функції. *Літературознавчий збірник: збірник наукових праць*. Донецьк : ДонНУ, 2004. Вип. 17–18. С. 78–89.
8. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : Издательство ЛКИ, 2010. 528 с.
9. Горюхіна Н. К. Г. Стеценко. Київ : Мистецтво, 1955. 30 с.
10. Грінченко М. Кирило Стеценко – композитор: критично-життєписний нарис. Харків, 2000. 216 с.
11. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1952. 344 с.
12. Єрошенко О. Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині XIX – на початку XX ст. *Культура України : збірник наукових праць*. Міністерство культури України,

- Харківська державна академія культури. Харків, 2011. Вип. 34. С. 233–242.
13. Карпенко Є. Дитяча опера як засіб естетичного виховання. *Є. Карпенко, Н. Карпенко. Мистецтво та освіта*. Київ, 2007. Вип. 4. С. 40–44.
 14. Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали. Київ: Музична Україна, 1981. 480 с.
 15. Кияновська Л. Кирило Стеценко. *Українська музична культура*. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002 р. С. 59-62.
 16. Козар П. Дитяча трупа Кропивницького. *Спогади про Марка Кропивницького*. К.: Мистецтво, 1990. С 194–196.
 17. Корній Л. Кирило Стеценко. *Л. Корній, Б. Сюта. Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ : Музична Україна, 2014. С. 298–307.
 18. Лісецький С. Гармонія К. Стеценка. *Науково-методичний міжвідомчий щорічник: Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 7. С. 57 – 78.
 19. Лісецький С. Лейтмотиви у творчості К. Г. Стеценка. *Науково-методичний міжвідомчий щорічник: Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна. 1969. Вип. 4. С. 181 – 200.
 20. Лісецький С. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 1974. 47 с.
 21. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. Київ : Музична Україна, 1977. 124 с.
 22. Лукава Д. Українські композитори у формуванні національних традицій оперного мистецтва (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. Том 30. С. 17-21.
 23. Носуля А. Тема очікування в камерних операх А. Шенберга и М. Таривердієва. *Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 416-425.
 24. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. 2-е вид. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.

25. Приходовская Е. Смысловой и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы. *дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.02. Новосибирск, 2014. 411 с.* [Электронный ресурс] URL: <https://docplayer.ru/76995527-E-a-prihodovskaya-smyslovoy-i-vyrazitelnyy-potencial-monoopery.html> (дата звернення: 30. 03. 2020).
26. Приходовская Е. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2016. № 4. С. 117-125. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovye-arealy-odinochestva-v-zhanre-monoopery/viewer> (дата звернення: 30. 03. 2020).
27. Селицкий А. Монологические формы прозы и драматургия «малой оперы». *Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных.* Отв. ред. В. М. Цендровский. Вып. 69. М., 1983.
28. Способин И. Лейтмотив. *И. Способин. Музыкальная форма.* 7-е изд. Москва : Музыка, 1984. С. 284.
29. Способин И. Опера и ее акты как целое. *И. Способин. Музыкальная форма.* 7-е изд. Москва : Музыка, 1984. С. 283.
30. Українка Л. Іфігенія в Тавриді. *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. Т. 1 : Поезії.* С. 165–170.
31. Товстуха Є. С. Кирило Стеценко. Київ : Молодь, 1982. 199 с.
32. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко-педагог. Київ : Музична Україна, 1977. 102 с.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ
КИРИЛА СТЕЦЕНКА

1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913
Полонянка										
	Кармелюк									
			Івасик-Телесик							
								Лисичка, Котик і Півник		

1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923
		Дика сила							
						Іфігенія в Тавриді			

Табл. А.1. Опера творчість К. Стеценка у хронологічному розрізі

Перший період 1882-1905		Другий період 1905-1911		Третій період 1917-1922
Полонянка (1903)				
	Кармелюк (1904-1905)			
		Івасик-Телесик (1907-1910)		
			Лисичка, Котик і Півник (1911)	
				Іфігенія в Тавриді (1920-1922)

Табл. А.2. Опера творчість Кирила Стеценка
в рамках періодизації С. Лісецького

Опера	Жанр	Лібретисти	Дії
Полонянка	Історико-романтична	Є. Кротеви́ч	Задумана на 3 дії. Збереглися епізоди I дії
Кармелюк	Історична, лірична опера	Л. Пахаре́вський (на основі оповідання М. Вовчка) лібрето втрачено	Збереглися I дія та фрагменти II дії
Івасик-Телесик	Опера-казка	М. Кропивни́цький (за мотивами одноіменної народної казки)	Незакінчена опера на 3 дії. Кінець II та III дії завершені А. Коломійцем
Лисичка, Котик і Півник	Дитяча опера	К. Сте́ценко (на матеріалі казки «Котик і Півник», упорядк. Б. Грінченком)	Завершена опера на 1 дію
Дика-сила	Опера-мініатюра, лірична опера	С. Черкасе́нко	Опера на 1 дію, незавершена
Іфігенія в Тавриді	Моноопера	Л. Украї́нка (на основі одноіменної драми)	Оперна сцена для читця, хору та фортепіано (1920), опера на 1 дію (1922), завершена

Табл. А.3. Характеристика опер Кирила Стеценка

ДОДАТОК Б

**ДРАМАТУРГІЧНИЙ, ТОНАЛЬНИЙ ПЛАНИ
ТА СТРУКТУРА ОКРЕМИХ НОМЕРІВ ОПЕР КИРИЛА СТЕЦЕНКА**

I сцена					
Вступ	Пісня Наталі «Росла квітка»	Речитатив Наталі «Ні, сумної не вмію співати»	Пісня Наталі «Я бажала б скрізь літати»	Розмова Мельника, Тетері і Наталі «Пройдисвіти, п'янюги»	Терцет Мельника, Тетері і Наталі «Ось вже хліб на ланах»

I сцена	
Розмова Тетері і Наталі «Що почати»	Пісня Наталі «Росла квітка»

II сцена			
Пісня Кармелюка «Ой, йдуть дні за днями»	Діалог Кармелюка і Наталі «Здрастуй, дівчино!»	Аріозо Кармелюка «Час настане»	Пісня Марусі «Світи, місяцю»

II сцена		
Розмова Кармелюка і Марії «Здорова була»	Дует Кармелюка і Марії «Коли стогнуть люди бідні»	Хор дівчат «Червона калинонька»

III сцена	IV сцена
Розмова Парубка, Пилипа та Кармелюка «Ой, рятуйте»	Дует Кармелюка і Марії «Рідний краю»

Табл. Б.1. Накладання сцен у першій дії опери «Кармелюк»
(розподіл сцен запропонований Л. Пархоменко)

A	A₁	A₂
<i>a b + програш</i>	<i>a₁ b₁ + програш</i>	<i>a₂ b₂</i>
D-dur, G-dur, e-moll, D-dur	D-dur, e-moll, h-moll, D-dur	D-dur, G-dur, fis-moll, G-dur, e-moll

Табл. Б.2. Структура пісні Наталі «Росла квітка» з опери «Кармелюк»
(великі літери, позначені жирним шрифтом у першому рядку табл., означають розподіл основних розділів номеру, малі літери, позначені курсивом – розвиток тематичного матеріалу. Пояснення позначок актуальне для наступних табл.)

A	B	C
2+6+6+7	8+5+4	9+4+10+4
Es-dur, B-dur, Es-dur	Es-dur, f-moll, B-dur	Es-dur, E-dur, as-moll, As-dur

Табл. Б.3. Структура пісні Наталі «Я бажала б скрізь літати»
з опери «Кармелюк»

A	A₁
<i>a b b₁</i>	<i>a₁ b₂ b₃</i>
b-moll	b-moll

Табл. Б.4. Структура пісні Марусі «Світи, Місяцю»
з опери «Кармелюк»

A	A₁	B	A₂	A₃
<i>a b</i>	<i>a₁ c</i>	<i>d e</i>	<i>a₂ b</i>	<i>a₃ b₁</i>
8+8+2	8+8+2	8+8+2	8+8	8+8
fis-moll	fis-moll	A-dur	fis-moll	fis-moll

Табл. Б.5. Будова пісні Кармелюка «Ой, йдуть дні за днями»
(цифри в окремому рядку табл. у цьому та інших номерах
означають розподіл тактів)

a	b	c
10+1	5+6	7+7
a-moll	A-dur	Des-dur, A-dur

Табл. Б.6. Будова дуету Кармелюка і Марусі «Коли стогнуть люди бідні»

A	B₁	B₂	B_v
Дует Котика і Півника «Ой, як добре жить у злагоді»	Діалог Лисички і Півника «Півнику, братику»	Діалог Лисички і Півника «Півнику, братику»	Діалог Лисички і Півника «Півнику, братику»
Пісня-застереження Котика «Ти мій брате, Півнику»	Поклик Півника «Котику, братику»	Поклик Півника «Котику, братику»	Поклик Півника «Котику, братику»
Дует Котика і Півника «Ой, як добре жити у злагоді»	Пісня-застереження Котика «Ти мій брате, Півнику»	Пісня-застереження Котика «Що ж, брате, Півнику»	Пісня-скарга Котика «Що ж його робити»
	Дует Котика і Півника «Ой, як гарно жить у злагоді»	Дует Котика і Півника «Ой, як гарно жить у злагоді»	

Табл. Б.7. Будова першої картини опери «Лисичка, Котик і Півник»
(однаковими кольорами позначені музичні номери,
побудовані на спільному тематичному матеріалі)

«Мости»	«Вовк»	Звернення Лисички до дітей	«Мости»	Награш Котика	«Мости»	«Вовк»	Розмова Лисички і першої Дочки
8+8+8+6	8+6	8+3	7+7+7	3+8	8+5	8	6+6
B-dur	B-dur	G-dur	C-dur, Es-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur, a-moll

«Вовк»
b
8+3
A-dur

Награш Котика	Розмова Лисенят	Розмова Лисички і другої Дочки	Награш Котика		Награш Котика	Розмова Лисички і четвертої Дочки
3+9	3+5+2+3+2+2	8+8	3+9		3+9	7+4+8+9+7
Ges-dur	D-dur, G-dur, a-moll, F-dur	D-dur, g-moll, G-dur	B-dur		G-dur	G-dur, A-dur, fis-moll, Fis-dur

«Савка»
8+6+4+6+6+6+8
G-dur, B-dur

Розмова Лисички і третьої Дочки
8+8
D-dur, g-moll, G-dur

Пісня Пилипка	Розмова Лисички і Пилипка	Пісня Лисички	Визволення Півника	Дует Котика і Півника	Пісня Котика	Заключний дует
8+4+8+5	7+8+2+8+2+8+4+8+5	7+8	3+9+7+4+9+4	4+6+5+6+8	4+4+4+4+4+4	4+3+3+8
gis-moll, E-dur	a-moll, A-dur, e-moll, E-dur, F-dur, f-moll	f-moll	f-moll, B-dur, As-dur	As-dur	F-dur, As-dur	C-dur

Табл. Б.8. Структура другої картини опери «Лисичка, Котик і Півник»
(однаковими кольорами позначені музичні номери, побудовані на спільному тематичному матеріалі)

	A	B	B₁	B₂
Вступ	C-dur			
Дует Котика і Півника	C-dur, a-moll, C-dur			
Пісня-застереження Котика	F-dur, f-moll, As-dur			
Дует Котика і Півника	C-dur			
Діалог Лисички і Півника		Es-dur, E-dur, F-dur, Ges-dur, ges-moll	F-dur, Ges-dur, G-dur, As-dur as-moll	Ges-dur, G-dur, As-dur, G-dur
Поклик Півника		g-moll	a-moll, b-moll, H-dur	h-moll, c-moll
Пісня Котика		G-dur, g-moll	As-dur, ges-moll	
Дует Котика і Півника		D-dur	Es-dur	
Пісня-скарга Котика				a-moll, A-dur, fis-moll

Табл. Б.9. Тональний план першої картини опери «Лисичка, Котик і Півник»

A			B				A₁			Coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d₁</i>	<i>e (інстр.)</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>f</i>
4	3	3	2+4	4	4	4	4	3	3	6
C-dur			a-moll, C-dur				C-dur			C-dur

Табл. Б.10. Будова дуету Котика та Півника «Ой як добре жить у злагоді» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

A	B	A	B	A	B	A	C
<i>Лисичка</i>	<i>Півник</i>	<i>Лисичка</i>	<i>Півник</i>	<i>Лисичка</i>	<i>Півник</i>	<i>Лисичка</i>	<i>Півник</i>
6+6	4	6	4	4+6	4	4+6	4+6
Es-dur	Es-dur, c-moll, F-dur	E-dur	E-dur, cis-moll, Fis-dur	F-dur, f-moll	F-dur, d-moll, G-dur	Ges-dur	ges-moll

Табл. Б.11. Діалог Лисички та Півника «Півнику, братику» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

Вступ	А			В		
	a	a_1	b	c	a_2	a_3
8	8	7	10	6	7	8
F	F	g, F	Des	я	а	Es

Табл. Б.12. Структура арії Охріма «Ублагав мене Івась»
з опери «Івасик-Телесик»

Вступ	А		В		С	Coda
	a	b	c	d	e	
6+6	9	7	3+8	10	12	4
a, g, d, as, es, g	g, F, d, D		g, as, a, B, c, g		g, as, A, g	D, h

Табл. Б.13. Структура арії Відьми «Злість в мені клекоче»
з опери «Івасик-Телесик»

Вступ	А			В	A ₁			
	a	a_1	<i>інтерм.</i>	b	a_2	a_3+c	$d+c_1$	c_2
3	9	8	4	6	9	10	9	7
h	h, C			C, a	a		A	

Табл. Б.14. Структура пісні Ганни «Івась-синок»
з опери «Івасик-Телесик»

А		В		С	
a	b	c	c_1	d	d_1
9	11	8	10	8	8
E	C, G, g	e	e	e, a	a, B, a

Табл. Б.15. Будова пісні Ганни «Чи бачиш ти, синку»
з опери «Івасик-Телесик»

A	A ₁	A ₂	A ₃	Coda
6	6+2	6	6	7
d	D	d	d	d

Табл. Б.16. Структура пісні Івасика «Пливе човен»
з опери «Івасик-Телесик»

А			В			С			
Ганна і Охрім		Ганна	Охрім і Ганна	Івасик, Охрім, Ганна			Ганна і Охрім		
Вступ	<i>a</i>	<i>B</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>Coda</i>
g	g, G, Es, c	E, cis	Es, c, f, C	F, d, D, G	C, d, e, C	d, F, C	c, As	As, f, F, B, Es, As, f, F, B, As	As

Табл. Б.17. Структура терцету Охріма, Ганни та Івасика «А що, старий» з опери «Івасик-Телесик»

А			В		Coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>E</i>
C	B, b, g, G	C	As	C	C

Табл. Б.18. Заключний квінтет «Ставаймо всі, віддячим долі» з опери «Івасик-Телесик»

Вступ	А	В	А ₁	В ₁	Coda
Нечисть	Нечисть	Відьма	Нечисть	Відьма	Нечисть
4+6+8+5	8+8	8+8+7	8+6	6+8	8+8
g, d, h, b	B	b, Des, b	b	B, b	B, b

Табл. Б.19. Будова хору нечисті «Понад морем Дунаєм» з опери «Івасик-Телесик»

А	В	С	В ₁
<i>Гуси</i>	<i>Діти</i>	<i>Гуси</i>	<i>Діти</i>
6+4+8	8+8+8	8+4+8	8+8+6
b	b, Des, b	b	B, b

Табл. Б.20. Будова хору гусей «З холодного краю» з опери «Івасик-Телесик»

Куплет	А						А ₁					
Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Вок. партія												
Інстр. партія												
Тональність	d	d					d	d				

Табл. Б.21. Лейтмотиви Івасика у першому та другому куплетах пісні Івасика «Пливе човен». Жовтим кольором позначено перший лейтмотив Івасика, червоним – лейтрим Ганни.

Речитатив Відьми											Пісня Відьми	
Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Лейтмотив Відьми												
I елемент леймотиву												
Тональність	Fis	cis	a	d	as	es	h	e	g	f	g	gis

Табл. Б.22. Лейтмотиви Відьми у речитативі і пісні Відьми «Скував ковалик голосочок» з опери «Івасик-Телесик»
Червоним кольором позначений лейтримм матері

Розділ	Арія Охріма						Терцет											
	А			А ₁			А				В				С			
Лейтмотив																		
Тональність	F	F	F	G	a	Es	G	G	cis	C	A	G	C	C	c	As	As	
Такт	1	9	17	34	40	52	6	10	22	28	32	40	44	44	62	65	82	

Табл. Б.23. Система лейтмотивів у першій сцені першої дії опери «Івасик-Телесик». Синім кольором позначено лейтмотив батьків, рожевим – матері, зеленим – Відьми, жовтим – перший лейтмотив Івасика, оранжевим – другий.

	Арія Відьми							Пісня Ганни		Дует Івася та Ганни								
	Лейтмотив																	
Тональність	g	d	G	as	a	g	D	A	a	A	A	D	e	G	g	a	D	
Такт	13	19	28	32	34	49	61	25	63	1	5	33	37	44	74	113	136	

Табл. Б.24. Система лейтмотивів у другій сцені першої дії опери «Івасик-Телесик». Для відповідності кольорів див. табл. Б. 23.

Вступ			Хорова сцена												
			А				В								
1	18	28	1	32	62	107	1					30	54	66	
F	As	F	F	d _д	F	d _д	As	E	d	a	e	e _ф	a	A	e _ф

Монолог																			
А									В										
A	h	a	A	a	F	G	F	a	d _д	a	d _д	A	D	H	as	B	c	f	F

Монолог																	Coda
C				D		E											
f	b	f	F	cis	fis	a	e	A	B	a	As	a	g	d	a	e	

Табл. Б.25. Ладотональний план моноопери «Іфігенія в Тавриді»
 (Дві частини хорової сцени відмічено як А та В,
 п'ять розділів монологу позначено літерами А, В, С, D, Е відповідно,
 цифри у вступі та хорівій сцені відповідають
 нумерації тактів з початку кожного нового розділу)

Інтродукція			Хорова сцена			Монолог					
						А			В		
Л. Іф. 1	i	F	Л. Іф. 1	x+i	F	Л. Іф. 2	i	A, h	Л. сп. б.	i	d _{дор.}
Л. Іф. 1	i	C	Л. Іф. 1	x+i	F	Л. б.	i	a	Л. сп. б.	в	d _{дор.}
Л. Іф. 1	i	F	Л. Іф. 1	i	F	Л. Іф. 1	в	a	Л. сп. б.	i	d _{дор.}
Л. Іф. 1	i	As	Л. Іф. 2	i	F, g	Л. б.	i	e	Л. сп. б.	i	d _{дор.}
Л. Іф. 1	i	As	Л. Іф. 1	i	F	Л. б.	i	e	Л. сп. б.	в	d _{дор.}
Л. Іф. 1	i	F	Л. Іф. 1	x	F	Л. б.	i	a	Л. сп. б.	i	d _{дор.}
			Л. Іф. 2	i	F, g	Л. Іф. 2	в+i	A	Л. сп. Ор.	i	D
			Л. Іф. 1	i	F	Л. Іф. 1	i	a	Л. сп. Ор.	i	G
			Л. Іф. 1	i	F	Л. б.	i	a	Л. сп. Ор.	i	E
						Л. б.	в+i	a	Л. Іф. 2	i	As, B, c
						Л. Іф. 2	i	F, g	Л. Іф. 1	i	F
						Л. б.	i	a	Л. Іф. 1	i	F
						Л. б.	i	a	Л. Іф. 1	i	c
						Л. Іф. 1	в	a			
						Л. б.	i	e			

Монолог					
С			Е		
Л. шуму к	i	f	Л. б.	i	a
Л. б.	в+i	f	Л. Іф. 1	i	a
Л. сп. б.	в+i	b	Л. б.	i	e
Л. сп. б.	в	b	Л. Іф. 2	в+i	A
Л. б.	i	f	Л. Іф. 1	i	a
Л. шуму к	i	f	Л. б.	i	d
			Л. б.	i	a
			Л. Іф. 1	i	a
			Л. б.	i	e
			Л. Іф. 1	i	e
			Л. Іф. 1	i	h
			Л. Іф. 1	i	h
			Л. сп. б.	i	e
			Л. сп. б.	в	e
			Л. сп. б.	i	e

Табл. Б.26. Система лейтмотивів у моноопері «Іфігенія в Тавриді»

У таблиці показано два варіанти лейтмотиву Іфігенії (Л. Іф. 1 та Л. Іф. 2), лейтмотив батьківщини (Л. б.), лейтмотив спогадів про батьків (Л. сп. б.), лейтмотив спогадів про Ореста (Л. сп. Ор.), лейтмотив шуму кипарисів

(Л. шуму к.).

Позначки «в» та «і» означають звучання лейтмотивів у вокальній та інструментальній партіях відповідно, позначка «х» – поява лейтмотиву у хорівій тканині твору, а комбінації «в+і» чи «х+і» відображають одночасне проведення лейтмотивів у кількох партіях твору.

Монолог у табл. представлений розділами А, В, С, Е, оскільки у четвертому розділі (D) лейтмотиви відсутні

Строфа	Анти-строфа	Строфа	Анти-строфа	Строфа	Анти-строфа	Іфігенія	Хор	Іфігенія	Хор
Перший хор «Богине таємна»	Другий хор «Горе... горе тому...»	Перший хор «Богине таємна»	Другий хор «Горе... горе тому...»	Перший хор «Іде богині жриця»	Другий хор «З краю, з краю далекого»	Речитатив Іфігенії «Вчуй мене, ясна богине»	Перший і другий хори «Слава тобі!»	Речитатив Іфігенії «Ти переможная»	Перший і другий хори «Слава тобі!»

Табл. Б.27. Співвідношення поетичних та музичних розділів у хорівій сцені моноопери «Іфігенія в Тавриді»

ДОДАТОК В

НОТНІ ЗРАЗКИ З ОПЕР КИРИЛА СТЕЦЕНКА

НАТАЛЯ

mf

Рос - ла квіт - ка, рос - ла ряс -

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Рос - ла квіт - ка, рос - ла ряс -". The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The tempo/mood marking is *mf*.

Рис. В.1. Пісня Наталі «Росла квітка» з опери «Кармелюк»

МАРУСЯ (співає за лаштунками)

Сві - ти, мі - ся - цю, і ви, яс - ні зір - ни -

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Сві - ти, мі - ся - цю, і ви, яс - ні зір - ни -". The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The tempo/mood marking is *p*.

Рис. В.2. Пісня Марусі «Світи, місяцю» з опери «Кармелюк»

ХАРМЕЛЮК (за лаштунками) *mf*
 Ой йдуть дні за
 дня - ми, чачи за чачи, ми, а я щастя

Рис. В.3. Пісня Кармелюка «Ой йдуть дні за днями» з опери «Кармелюк»

mf Andantino
 МАРУСЯ
 Ко - ли стог - нуть лю - ди бід - ні, ко - ли сльо - зи
 Ко - ли стог - нуть лю - ди бід - ні,
 Andantino
 ллють - ся, де ж ті ра - до - щі візь - муть - ся,
 ко - ли сльо - зи ллють - ся, де ж ті ра - до -

Рис. В.4. Дует Кармелюка і Марії «Коли стогнуть люди бідні» з опери «Кармелюк»



Рис. В.5. Інструментальний лейтмотив Лисички (перший варіант)
з опери «Лисичка, Котик і Півник»



Рис. В.6. Інструментальний лейтмотив Лисички (другий варіант)
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

ЛИСИЧКА

Пів - ни - ку - бра - ть ку, лю - бий со - ко - ль ку,
Яс - ний ле - бе - дя ку, Пів - ни - ку - бра - ть ку.

Рис. В.7. Вокальний лейтмотив Лисички
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

ПІВНИК

Ку - ку - рі - ку!

Рис. В.8. Лейтмотив Півника
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

КОТИК І ПІВНИК

Ой як доб-ре жить у зго-ді, в ми-рі та лю-

Рис. В.9. Дует Котика і Півника «Ой я добре жить у злагоді»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

Allegretto
КОТИК

1. Ти, мій бра-те Пів-ни-ку, будь о-бе-реж-
2. Сте-ре-жи-ся, Пів-ни-ку, в хат-ці за-ми-

Рис. В.10. Пісня-застереження Котика «Ти, мій брате Півнику»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

Meno mosso
ПІВНИК
con dolore

Ко-ти-ку - бра-ти-ку, не-се ме-не Лис-ка за кле-но-ві лі-си.

Рис. В.11. Поклик Півника «Котику-братику»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

КОТИК
mp a tempo

1. Що ж його ро-би-ти у бі-ло-му сві-ті,
2. Десь взя-лась Ли-сич-ка, хи-жа-я «сест-рич-ка».

Рис. В.12. Пісенька Котика «Що ж його робити» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

ПИЛИПКО (в колі). *f*

Пус-кай-те ме-не, пус-кай-те ме-не за-

Рис. В.13. Гра «Мости» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

(Ганяються за Пилипком, щоб зловити).
Piu mosso

Ой дзво-ли дзво-нять, чор-ти вов-ка го-нять

Рис. В.14. Гра «Вовк» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

УСІ

Клем-бом-клем! Сав-ка вмер! При-йшов піп. Сав-ка

Рис. В.15. Гра «Савка» з опери «Лисичка, Котик і Півник»

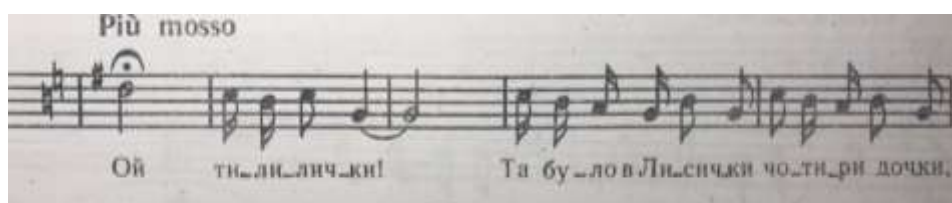


Рис. В.16. Заклик Котика «Ой, ти-ли-лички!...»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

Був со-бі жу-рав-ель ти жу-ра-воч-ка, на-ко-си-ли

Рис. В.17. Пісня Пилипка «Був собі журавель»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

КОТИК

ПІВНИК

Allegro non troppo

Пі-в-ни-ку ми-лий, бра-ти-ку.

Ко-ти-ку ми-лий,

Allegro non troppo

f p

Рис. В.18. Дует Котика і Півника «Півнику милий, братику любий»
з опери «Лисичка, Котик і Півник»

Moderato

Рис. В.19. Перший лейтмотив Івасика з опери «Івасик-Телесик»

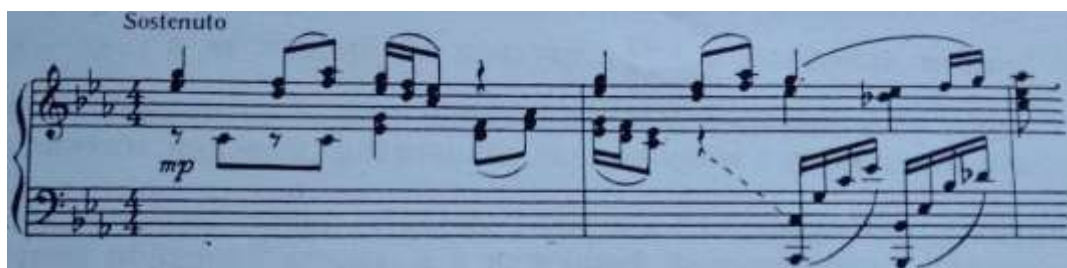


Рис. В.20. Другий лейтмотив Івасика з опери «Івасик-Телесик»



Рис. В.21. Лейтмотив батьків з опери «Івасик-Телесик»

Musical score for the leitmotif of the mother. The score includes the lyrics: "Па_ м'я_ тай, що в тій го_ рі, у гни_". The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'p' and 'cresc.'.

Рис. В.22. Лейтмотив матері з опери «Івасик-Телесик»

Musical score for the leitmotif of the witch. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'ff'.

Рис. В.23. Лейтмотив Відьми з опери «Івасик-Телесик»

ГАННА (іде з хати). *p*

А шо, старий? Чи вже

Рис. В.24. Лейтритм Ганни з опери «Івасик-Телесик»

Andante sostenuto, Tranquillo

Завіса

p espress.

Рис. В.25. Вступ до арії Охріма «Ублагав мене Івась» з опери «Івасик-Телесик»

Івась-синок, золотий човнок,

mf

Рис. В.26. Пісня Ганни «Івась-синок» з опери «Івасик-Телесик»

Andantino sostenuto

ІВАСИК (з річки).

mf

Пливе човен, води по вен, та все хлюп-хлюп-хлюп-хлюп,

mf

Рис. В.27. Пісня Івасика «Пливе човен» з опери «Івасик-Телесик»

ІФІГЕНІЯ

Ти, сріб-но-лу-ка бо-га не-ми-сли-ви-це, чес-ті і

Рис. В.28. Лейтмотив Іфігенії та лейтмотив батьківщини у моноопері «Іфігенія в Тавриді»

mf Про-сти ме-не, ве-лич-на-я бо-га не!

Рис. В.29. Лейтмотив Іфігенії (перший варіант) у моноопері «Іфігенія в Тавриді»

f *espress.*

Рис. В.30. Лейтмотив Іфігенії (другий варіант) у моноопері «Іфігенія в Тавриді»

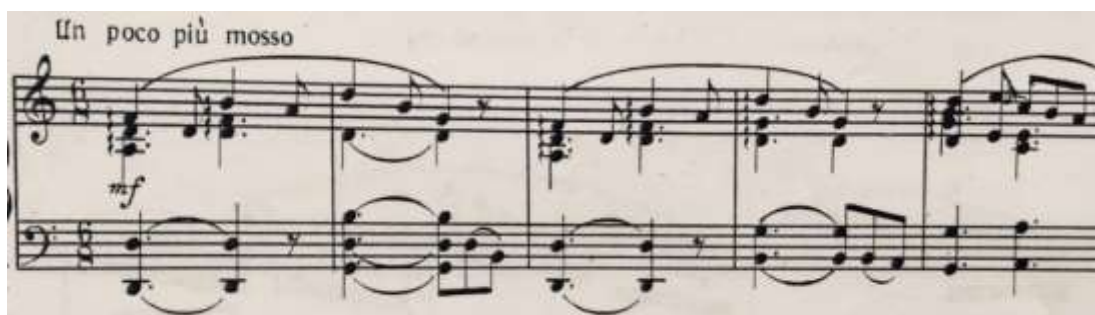


Рис. Б.31. Лейтмотив спогадів про батьків
у моноопері «Іфігенія в Тавриді»



Рис. Б.32. Лейтгармонія принесення жертви
у моноопері «Іфігенія в Тавриді»



Рис. Б.33. Лейтрим Іфігенії у моноопері «Іфігенія в Тавриді»