

10. Shostakovich, D. (1981). "Nos" [The Nose] (vocal score). Moscow: Muzyka, 287 p. [in Russian].
11. Chew, G. (2007–2008). "Literaturoper": a term still in search of a definition. *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis* [The collection of works of the philosophy faculty, The University of Brno], 56–57 (H42–43), pp. 5–13. [online] Available at: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musicalogica_42-2007-1_2.pdf [Accessed 08 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2019 р.

УДК 782.8.071.1(7)''19''

ORCID 0000-0002-0566-8646

Олександра Кузьміна

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

**«ДІМ, ЯКИЙ ПОБУДУВАВ ДЖЕК»
ДЖ. Л. ГЕЙНОР ЯК ЗРАЗОК АНГЛОМОВНОЇ
ДИТЯЧОЇ ОПЕРЕТИ**

Кузьміна О. А. «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор як зразок англомовної дитячої оперети. Підкреслено популярність дитячої оперети в англомовних країнах як однієї з форм позаучбової роботи. Розглянуто особливості трактування цього жанру у творі Дж. Гейнор «Дім, який побудував Джек». Встановлено, що лібрето створено за кумулятивним принципом шляхом поєднання фольклорних текстів двадцяти чотирьох *nursery rhymes* (англомовних дитячих віршиків) зі зв'язками, написаними лібретистом. У опереті переважають хорові номери, присутні сольні висловлювання, в яких розвивається сюжет, та ансамблі; частка розмовного тексту невелика. Охарактеризовано наскрізний образ Матінки Гуски та лейтмотиви, які сприяють композиційно-драматургічній єдності твору. Відзначено важливу роль інструментального начала як у експонуванні провідного тематизму та знайомстві з основними образно-поетичними мотивами, так і у вокальних виходах. Виявлені ознаки вказують на спорідненість англомовної дитячої оперети з оперою для дітей-виконавців.

Ключові слова: дитяча оперета, опера для дітей-виконавців, шкільна вистава, *nursery rhymes*, твір Дж. Л. Гейнор.

Кузьмина А. А. «Дом, который построил Джек» Дж. Л. Гейнор как образец англоязычной детской оперетты. Подчёркнута популярность детской оперетты в англоязычных странах как одной из форм внеучебной работы. Рассмотрены особенности трактовки этого жанра в произведении Дж. Л. Гейнор «Дом, который построил Джек». Установлено, что либретто создано по кумулятивному принципу путём соединения фольклорных текстов двадцати четырёх *nursery rhymes* (англоязычных детских стишков) со связками, написанными либреттистом. В оперетте преобладают хоровые номера, также присутствуют сольные высказывания, в которых развивается сюжет, и ансамбли; доля разговорного текста невелика. Охарактеризован сквозной образ Матушки Гусыни и лейтмотивы, способствующие композиционно-драматургическому единству сочинения. Отмечена важная роль инструментального начала как в экспонировании ведущего тематизма и знакомстве с основными образно-поэтическими мотивами, так и в вокальных выходах. Выявленные признаки указывают на родство англоязычной детской оперетты с оперой для детей-исполнителей.

Ключевые слова: детская оперетта, опера для детей-исполнителей, школьный спектакль, *nursery rhymes*, произведение Дж. Л. Гейнор.

Kuzmina O. A. “The House That Jack Built” by Jessie L. Gaynor as an example of an English language operetta for children.

Background. The children’s opera in all its diversity has undergone a rapid path to its formation and development, responding to changes in the art and aesthetic space of musical culture. The active being and the practical use of this phenomenon only emphasize the gaps in musicology science more acutely. Some researchers combine with the notion of «children’s opera» both works that involve children to participate in the performing process, and those which are aimed at a certain age audience. Other authors put the term «opera for children» as universal, but use it to describe various works. However, if the information about this genre is contained in the scientific literature, research on opera for children-performers analogue, children’s operetta which was formed and used by considerable demand in the late 19th – in the first half of the 20th century in the English-speaking countries, is practically absent. This determines the relevance of the chosen subject.

Objectives. The objective of this study is to consider the features of the libretto, the compositional and dramaturgical properties of the children’s operetta by J. L. Gaynor *The House that Jack Built* as one of the English-language samples of the genre. **Methods.** So far these methods were been applied: historical, structural and functional, comparative.

Results. It is difficult to indicate the exact date of the children’s operetta emergence. It is known from available literature that it became widespread in the 1880s. In the following decades, the popularity of children’s operettas does not fade, rather, it only grows. The school authorities even were worried about such an intensity of extra-curricular work. However, this fact did not affect the number of performances. There are books containing instructions and guidance, tips on probable difficulties that could be

faced by first-time directors. In particular, it was recommended to divide responsibilities between school departments and draw up a general plan of action. Attention was paid to organizing an advertising campaign to attract as many viewers as possible. With such performance enthusiasm, there was a certain lack of repertoire written specifically for children and adolescents. Not surprisingly, the music teachers sought to replenish it. Among them was an American piano and harmony teacher Jessie Lovel Smith Gaynor (1863–1921) who composed *The House that Jack Built* (1902). This is not the only sample of children's operetta in the heritage of J. L. Gaynor, she wrote a few more works, mostly after fairy tales: *The Lost Princess Bo-Peep* (its plot matches *Jack's* one), *The Toy Shop*, *Snow White*, *The Magic Wheel*, *Three Wishes*, *The Return of Proserpina*, and *On Plymouth Rock*.

The libretto of *The House that Jack Built*, written by A. G. D. Riley, is compiled on the basis of nursery rhymes, which are an integral part of the English-speaking countries culture. The operetta includes 24 folklore texts (full or fragmented): poems, two counters, and a ballad. To organize the plot, the librettist used the «stringing» method, or the cumulative principle, joining each subsequent element to the previous one with the help of the Mother Goose's recitative lines. She is the key character, who greets and introduces new guests at her party. This principle is reflected in the organization of the whole operetta. Mother Gooses' cues are a refrain similar to the poem *The House that Jack Built*. Each character is not related to the previous one or the next, they are united only by belonging to the images of folk poetry. Since the libretto is mainly based on miniatures (with one or two verses), there are many participants of the performance: 43 characters, 21 thrushes, and collective characters, the number of which is not specified precisely. There is no plot in common sense – as a series of related events built in accordance with certain principles – in *The House that Jack Built*. Rather, it reminds the carnival procession, in which characters are appearing one by one. They have bright, sometimes extravagant costumes, which vary with the speed of the pattern in the kaleidoscope.

The structure of the operetta is simple and clear. It consists of two acts, divided into 19 big numbers (9 in the first action, 10 in the second), which are often built in the form of a suite. The balance among solo-ensemble and choral numbers in *The House that Jack Built* is unequal. The choruses prevail in the operetta (there are about 20 of them). It is difficult to name the exact number because the author does not always clarify the exact cast. Solo and ensemble numbers are 4 times fewer; in addition, there are 2 numbers in the 2^d act, in which the soloist and choir sing together. To achieve compositional and dramatic unity, there was a need to involve additional means in addition to the cross-cutting image of Mother Goose, since the *Jack's* plot is deprived of the consistent development of events. This function is performed by several themes: «fairy tale» (in the future it is associated with the appearance of fairies and elves), «pastoral» (its emergence is marked by the remark *Andante Pastorale*), the theme of Jack, the dance motive, and the theme of King Cole. They are exhibited in the overture for the first time. When the act begins, they are joined by the themes of Mother Goose and Thrushes. For the first time, most

of the themes are conducted in the overture. This determines the suite character of its structure: 6 episodes that contrast with each other by tempo. The piano part plays an important role in the operetta. It presents the leading themes, the main image-bearing and poetic motives, and supports the performers in the vocal appearances. The revealed signs give grounds to consider the English-language children's operetta a national model of opera for children-performers.

Conclusions. In the English-speaking countries, particularly in the USA, at the end of the 19th – in the first half of the 20th century the tradition to perform operettas at schools was formed. This works from their form and contents were similar to compositions which were called children's operas (operas for children-performers) in Europe. An analysis of *The House that Jack Built* by J. L. Gaynor allows us to interpret the author's genre name in its original linguistic meaning – «small opera». A significant number of such works still remain beyond the attention of scholars and require a thorough study both in historical and in theoretical directions.

Keywords: children's operetta, opera for children-performers, school performance, nursery rhymes, J. L. Gaynor's work.

Постановка проблеми. Дитяча опера в усьому її розмаїтті пройшла стрімкий шлях свого становлення та розвитку, чуйно відгукуючись на зміни в художньо-естетичному просторі музичної культури. Про це свідчить значна кількість творів, написаних, починаючи з XIX століття й до сьогодні, митцями різних національних шкіл, залучення жанру як основи для вивчення іноземних мов з дітьми дошкільного віку (методика Н. Ачкасової), для розвитку творчих ініціатив майбутніх викладачів музики, як одного з елементів естетичного виховання школярів, створення спеціальних програм для молодих слухачів тощо. Таке активне буття та практичне використання цього явища лише гостріше підкреслює прогалини в музикознавчій науці. Достатньо вказати, що деякі дослідники об'єднують поняттям «дитяча опера» як твори, що залучають дітей до участі у виконавському процесі, так і спрямовані на певну вікову аудиторію. Інші автори висувають термін «опера для дітей» як універсальний, проте використовують його для опису різних творів. Однак, якщо відомості про цей жанр містяться у науковій літературі, то дослідження щодо аналога опери для дітей-виконавців – дитячої оперети, яка сформувалась та користувалася значним попитом наприкінці XIX – у першій половині XX століття в англомовних країнах, практично відсутні, що зумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. У літературі й нотних виданнях переважно зустрічається позначення «*children's operetta*» – власне «дитяча оперета», проте іноді можна зіткнутися і з розширеним варіантом, як у Х. Г. Кінселли (*Hazel Gertrude Kinscella*) і Е. М. Тірні (*Elizabeth M. Tierney*): «*operetta for children of unchanged voices*» – «оперета для дітей з незмінними голосами» (тобто такими, що не вступили в мутаційний період) [14:67]. Водночас наприкінці XIX століття деякі автори іменували цей жанр дитячою кантатою. Наприклад, у 1895 році кореспондент газети «Музичний кур'єр» («*The Musical Courier*», м. Глазго) повідомляє про прем'єру «дитячої кантати» («*children's cantata*»), яка відбулася 9 квітня, одночасно називаючи її, «за франко-німецькою модою, “*kinderoperette*” (тобто дитяча оперета – О. К.)»¹ [7]. Успіх постановки був такий, що замість двох запланованих вистав довелося дати і третю, що наводить на думку про те, що такі дитячі розваги користувалися попитом у той час. У газетних публікаціях та виданнях, адресованих вчителям музики, можна знайти й іншу фрагментарну інформацію щодо окремих творів. Проте увага як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців до цього часу з невідомої причини оминала цей різновид опери для дітей-виконавців. Тому на сьогодні спеціальних наукових розробок, сфокусованих на вивченні жанрових особливостей дитячих оперет, їх генези та розвитку, тематичної складової тощо, не виявлено.

¹ Вона написана композитором Р. Аткінсом (*Reginald Atkins*) і лібретистом У. Сонлі-Джонстоном (*W. H. Sonley-Johnstone*) і озглавлена «У ногу з часом» («*Up to Date*»). Критик характеризує її як «чудовий» з точки зору музики й «достатньо забавний, найкраще підходящий для дитячого розуму, і водночас не менш цікавий для людей старшого віку» з боку лібрето твор [7]. У центрі сюжету – група сучасних (відносно 1895 року) дітей-скептиків, «які зневажають розваги й живуть днями, заповненими працею» [там само]. Вони не вірять у дитячі віршики («*nursery rhymes*»), а якщо їм і потрібно прочитати якусь «дитячу нісенітницю» на кшталт «*Twinkle, twinkle, little star*» (відома дитяча колискова «Сяй, сяй, маленька зірочка»), то вони використовують високий вчений стиль: «*Scintillate, scintillate, fair asteroid, // Shining remote in the luminous void*» – «Виблискуй, виблискуй, прекрасний астероїд, // Коли ти сяєш далеко у пустоті, що світиться» [там само]. До цих дітей приходять *Nursery Rhymes*, які стверджують, що вони справжні, й вимагають знову пустити їх в будинок. У статті не вказується, які герої ховаються під цим збірним іменем. Виходячи з того, що *nursery rhyme* – це спільна назва для малих жанрів дитячої поезії, частіше фольклорної [1], можна припустити, що в опереті діють найбільш впізнавані, знакові персонажі із цих віршів. Після серії музичних номерів діти дають зрозуміти їм, що «будуть ставитися до них тільки як до тих, що мають “символічне значення”» [7].

Мета статті полягає у розгляді особливостей лібрето та композиційно-драматургічних властивостей дитячої оперети Дж. Л. Гейнор «Дім, який побудував Джек» як одного з англомовних зразків жанру.

Виклад основного матеріалу. Точну дату появи дитячої оперети вказати важко. З доступної літератури відомо, що вона вже набула поширення у останній третині XIX століття. Зокрема, збереглися спогади піаністки з Клівленда А. Хьюз (1869–1950) (*Adella Prentiss Hughes*), в яких вона згадує про важливу подію її дитинства – сценічний дебют у опереті «Принц палаючої зірки» («*The Prince of The Flaming Star*») американської авторки Л. Хойт Фармер (*Lydia Hoyt Farmer*), де їй дісталася роль «феї в білому тарлатані зі срібними крильцями, присипаними блискітками» [13:42]. А. Хьюз уточнює, що постановка, здійснена самою композиторкою, сталася, мабуть, приблизно в той же час, що і виступ оркестру Т. Томаса (*The Theodore Thomas Orchestra*) – у жовтні 1875 року [там само]. Незважаючи на приблизність цієї дати, можна припустити, що оперета була написана й представлена на сцені задовго до її видання. В іншому випадку А. Хьюз було б не менше 17–18 років – вік, який мало підходить для зображення феї з крильцями. В. Скотт Робінсон (*Walter Scott Robinson*) відмічає у цій опереті «приємні мелодії та привабливі арії», чотири її дії «представляють королівства фей на небесах, королівство Титанії на землі, “Квітковий двір” і загальну радість серед фей в обох сферах» [16:151].

У першій половині XX століття популярність дитячих оперет не тільки не згасає, а навпаки, зростає. П. Хіллард (*Peter Hillard*) висловлює думку, що «з кінця 1920-х до 1940-х років існувала справжня мода на шкільні оперети» [10]. Його висновок, зроблений на основі розгляду літератури, присвяченої організації таких вистав, підтверджується інформацією щодо постановок у школах Міннеаполісу (штат Міннесота, США) наприкінці 1920-х – у 1966 роках, наведеною у статті К. Л. Хаманн (*Keitha Lucas Hamann*). Дослідниця повідомляє, що у одній тільки неповній середній школі Рамзі (*Ramsey Junior High School*) з 1932 до 1966 року відбулося більше 67 вистав оперет, окрім «регулярних виконань хорових творів, ораторій та кантат» [9:3]. Причому всі вони були «повноцінними постановками з освітленням, декораціями та костюмами», і спочатку кожного навчального року випускалося чотири подібних вистави [9:10]. Але й до відкриття школи Рамзі у Міннеаполісі

існувала практика виконання оперет учнями навчальних закладів. Зайнятість школярів у постановочному процесі була настільки інтенсивною, що привертала увагу керівництва. Про це свідчить лист (від 28 березня 1924 року) до музичного інспектора Гіддінгса (*Giddings*) від головного шкільного інспектора У. Ф. Уебстера (*W. F. Webster*). Він висловлює занепокоєння тим, що «у неповних середніх школах та, можливо, у повних середніх школах багато часу забирає підготовка дітей до оперет та опер», і «впевнений, що шкільні заняття страждають від цього», тому пропонує «обмежити кількість музичних вистав, які потребують додаткової практики» [там само]. Втім, це ніяк не вплинуло на музично-сценічну активність учнів, яка, навпаки, посилювалася з появою нових шкіл. Цьому сприяла і доступність нотного матеріалу оперет, оскільки він знаходився «у бібліотеці Ради освіти», також клавіри можна було отримати й у Публічній бібліотеці Міннеаполіса [там само].

Звісно, процес роботи з дітьми над таким багатокомпонентним твором, як оперета, є складним, і вчителі-активісти потребували інструкцій та настанов. Серед таких видань П. Хіллард називає книги К. Р. Амфліта (*Kenneth Reynold Umfleet*), Ф. А. Біча (*Frank Ambrose Beach*), Г. Бьорроуз (*Gwynne Burrows*), Дж. Деспічта (*Joseph Despicht*), Ч. Т. Х. Джонса та Д. Уільсона (*Charles T. H. Jones, Don Wilson*), К. А. Кеттона (*Clifford Asa Caton*), статтю У. Дж. Уоткінса (*William J. Watkins*) [10]. Автори, які, ймовірно, мали власний практичний досвід, давали поради щодо складнощів, з якими могли стикнутися починаючі постановники. Зокрема, щоб усі стадії роботи пройшли без проблем, У. Дж. Уоткінс рекомендує розділити обов'язки між шкільними відділами та скласти загальний план дій. Запропоновано наступний розподіл: музичному відділу доручити забезпечення «загального керівництва, музики, оркестровки, режисера й суфлерів», на відділ фізичного виховання лягають «танці для хорів та головних героїв», відділ труда займається виготовленням декорацій, відділ науки – «освітленням, спеціальними ефектами», відділ англійської мови працює над рекламною кампанією; громадський відділ контролює розподіл фінансів та випуск білетів, учнівська рада (якщо така існує) – їх продаж, а відділ домашньої економіки розробляє та шиє костюми [17:43]. Докладно розбирає дослідник різноманітні можливості реклами, підкреслюючи,

що втрата грошей навряд чи сильно засмутить виконавців або режисера, «але грати при пустому або напівпустому залі – це катастрофа для усіх зацікавлених» [17:43]. Тому для залучення необхідної кількості публіки треба повідомити про свою виставу усіма можливими способами, до яких У. Уоткінс включає: публікацію повідомлень у місцевих та шкільних газетах, за можливістю – «оголошення по радіо»; випуск афіш художнім відділом та їх розповсюдження у школах, церквах та інших подібних місцях; домовленість з місцевими музичними дилерами щодо усної реклами; запрошення (поштовою листівкою) випускників, особливо тих, «що приймали участь у виставах минулих років»; показ найцікавіших сцен на шкільних зборах, організація виставки з фотографіями «ведучих персонажів <...> та хорових груп» [17:46].

При такому виконавському ентузіазмі відчувалася певна нестача репертуару, написаного саме для дітей та підлітків. Не дивно, що вчителі музики прагнули поповнити репертуарну скарбничку. Серед них була американська викладачка фортепіано й гармонії Дж. Л. С. Гейнор (*Jessie Lovel Smith Gaynor*; 1863–1921), перу якої належить «Дім, який побудував Джек» («*The House That Jack Built*»; 1902) [12:77]. Відомо, що у 1907 році на першій національній конференції музичних інспекторів (*Music Supervisors National Conference*) у місті Кеокук (штат Айова) ця оперета була виконана в рамках програми під керуванням Г. Рейнольдс (*Hortense Reynolds*), музичного інспектора з Де-Мойн (штат Айова) [12:204]. Через два роки до неї звернулися в публічній школі Хані Гров (штат Техас). Збереглася програма музичного вечора 28 травня 1909 року, в першому відділенні якого прозвучали 13 номерів з оперети Дж. Гейнор у виконанні хорів хлопчиків і дівчаток третіх – шостих класів під фортепіанний акомпанемент Л. Мойер (*Lucille Moyer*) [11]. Згідно з інформацією, що наводиться Е. Кроном (*Eric Krohn*), це не єдиний зразок дитячої оперети у творчості Дж. Гейнор. Їй належать ще кілька творів, переважно на казкові сюжети: «Втрачена принцеса Бо-Піп» («*The Lost Princess Bo-Peep*»), сюжет якої перегукується з «Джеком», «Магазин іграшок» («*The Toy Shop*»), «Білосніжка» («*Snow White*»), «Чарівне колесо» («*The Magic Wheel*»), «Три бажання» («*Three Wishes*»), «Повернення Прозерпіни» («*The Return of Proserpina*») і «На Плімутській скелі» («*On Plymouth Rock*») [15:26].

Для того, щоб полегшити розуміння текстової складової оперети «Дім, який побудував Джек», нагадаємо, що дитячі фольклорні вірші, або *nursery rhymes*, що становлять основу лібрето, в англomовних країнах (у першу чергу, в Великобританії і США) є невід'ємною частиною культури, на кшталт славнозвісних «Йди, іди, дощику», «Сорока-ворона кашку варила», «Сонечко, полети на небо», «Ладоньки» та ін. Дослідники говорять, що їх аналоги є майже в усіх мовах Європи: «німецькій, шведській, датській, норвезькій, французькій, італійській, іспанській, фінській, литовській, угорській, словацькій (велика кількість у германських мовах)» [1:9]. Як пише І. Степанова, загальне найменування об'єднує різні жанри й форми – скоромовки, загадки, лічилки, ігрові вірші, закликання тощо [5:7]. Їхні тексти найчастіше адресовані дітям, проте в деяких випадках орієнтовані й на дорослих, що пояснюється їх походженням. В основі можуть бути: «популярні пісні <...>, романтичні балади <...>, міфологічні сюжети <...>, реальні історично значимі події <...>, крики й пісні вуличних торговців <...>, давні язичницькі обряди <...>» [там само]. Про те, наскільки міцно ці віршики увійшли в побут носіїв англійської мови, можна судити навіть за назвами відомих творів літератури й кіно. Уважний читач помітить, що їх цікаві заголовки нерідко надихали А. Крісті на створення детективних розповідей і оповідань: «Десять негреньят» («*Ten Little Niggers*»), «П'ять поросят» («*Five Little Pigs*»), «Хікорі, дікорі, док» («*Hickory, Dickory, Dock*»), «Три сліпих мишеняти» («*Three Blind Mice*») та ін. Назва роману К. Кізі, відомого в перекладі як «Пролітаючи над гніздом зозулі» («*One Flew Over the Cuckoo's Nest*»), – це останній рядок лічилки «*Vintery, mintery, cuttery, corn*». А фільм «У джазі тільки дівчата» (під такою назвою картина вийшла на екрани в СРСР) в оригіналі називається «*Some Like It Hot*» за одним із рядків вірша «*Peas Porridge Hot*» («Горохова каша гаряча»).

У лібрето «Дому, який побудував Джек», написаному Е. Райлі (*Alice G. D. Riley*), використано 24 фольклорних тексти (повністю або фрагментарно): серед них вірші, дві лічилки (№ 4 а, І д. та № 6, ІІ д.) і балада (№ 4 б, І д.). Для організації сюжету Е. Райлі використовувала прийом «нанизування», або кумулятивний принцип, приєднуючи кожен наступний елемент до попереднього за допомогою речитативних реплік

ключового персонажу – Матінки Гуски (*Mother Goose*), яка вітає та представляє кожного з нових гостей на своїй вечірці. Здається, цей персонаж англо-американської та французької літератури не дарма обраний як «розпорядник», що веде дію. Доречно нагадати про збірки, названі «Казки Матінки Гуски» або «Віршики Матінки Гуски». Вони з'явилися в XVII столітті та об'єднували казки й фольклорну поезію¹. Свято, на яке приходять герої *nursery rhymes*, можливо, відбувається в домі її сина Джека, який і побудував його. Родинний зв'язок між Джеком і Матінкою Гускою вигаданий авторами оперети, що дозволяє виправдати введення героїні. Перший номер виконує функцію своєрідного прологу. У його основу покладено вірш «Дім, який побудував Джек». Кумулятивний принцип його структури відбивається і на організації всієї оперети. Репліки Матінки Гуски виступають рефреном аналогічно віршовому «дім, який побудував Джек», а кожен наступний персонаж не пов'язаний з попереднім або наступним, їх об'єднує лише належність до образів фольклорної поезії. Основу лібрето складають переважно мініатюри (одно- або двострофні), тому учасників вистави багато: 43 героя, 21 дрізд, а також збірні персонажі, кількість яких точно не вказується (ймовірно, автор залишає це питання на розсуд режисера), – Діти Баби, яка жила в черевіку, Діви в саду, Феї, Почет Королеви, Придворні короля та балет (Зірки й Хмари). Деякі з цих дійових осіб не згадуються в жодному музичному номері і, можливо, включені до складу хористів (Дж. Гейнор не залишила ніяких уточнень щодо цього). Цей факт слугує ще одним доказом широкої популярності дитячої народної поезії, оскільки навіть ті образи, що не мають музичного «виходу», можуть бути легко впізнані публікою. До них належать: Троє сліпих мишенят і Дружина фермера

¹ Цей добре відомий образ знайшов відображення і в інструментальній музиці. У 1908–1910 роках М. Равель створив фортепіанний цикл «Моя Матінка Гуска» для чотирьох рук («*Ma mère l'Oye*»), присвятивши його дітям своїх друзів Мімі й Жану Гудебським [2:330–331]. У 1911 році композитор переробив твір для оркестру. Чотири з п'яти номерів містять програму – сюжет певної казки. «Павана Сплячої красуні» (№ 1) відсилає слухача до однойменної історії зі збірки Ш. Перро, епізод із його ж «Хлопчика-мізинчика» ліг в основу № 2 (М. Равель надає п'єсі фрагмент тексту з казки), епізод купання зі «Смарагдового змія» мадам д'Онуа відображений в «Поганулі, імператриці пагод» (№ 3), заключний діалог головних героїв казки у версії Л. де Бомон відбиває п'єсу «Розмови Красуні й Чудовиська» (№ 4). І тільки «Чарівний сад» (№ 5) не прив'язаний до якогось казкового сюжету [2:331–332].

(«Троє сліпих мишенят» / «*Three Blind Mice*»), Саймон Простак (герой однойменного вірша «*Simple Simon*»), Маленький чоловічок з маленькою рушницею («Жив-був маленький чоловічок, і у нього була маленька рушниця» / «*There Was a Little Man And He Had a Little Gun*»), маленька Поллі Фліндерс (з однойменного вірша «*Little Polly Flinders*»), Мері Зовсім Навпаки («*Mary, Mary, Quite Contrary*»), Боббі Шавтоу («*Bobby Shafto*»), Деффі Даун Діллі («*Daffy Down Dilly*», назва блідо-жовтого нарциса), Маленька людина, вся одягнена в шкіру (з «Одного разу туманним, сірим ранком» / «*One Misty, Moisty Morning*»), Пітер Тиквоїд («*Peter, Peter, Pumpkin Eater*») й 21 чорний дрізд (посилання до вірша «*Sing a Song of Sixpence*» – «Заспівай пісню про шестипенсовик», в якому фігурують 24 дрозди, запечені у королівському пирогу; «Птахи в пирогу» у перекладі С. Маршака [3:100]). Потрапила до списку персонажів оперети і Червона Шапочка – єдина ніяк не пов'язана зі світом *nursery rhymes*, гостя з європейських казок, яку автор, можливо, ввела через добре відоме вбрання. У всякому разі, Дж. Гейнор не пояснює свій вибір. Вона залишається вкрай стриманою щодо ремарок протягом усього твору – в доступному нам клавірі немає жодного авторського побажання про костюми, пристрої декорацій, передбачуване місце дії, мізансцени. В організації сценічного простору композитор повністю покладається на ідеї, що виникають у режисера, виходячи з коштів, матеріалів і кількості артистів, яку можна задіяти в конкретному спектаклі.

Сюжет у загальноприйнятому значенні – як ряд пов'язаних між собою згідно з певними принципами подій – відсутній у «Домі, який побудував Джек». Швидше він нагадує карнавальну ходу, коли з'являються персонажі в яскравих, іноді екстравагантних костюмах, змінюючи один одного зі швидкістю візерунка в калейдоскопі. Така організація сюжету стає зрозумілою, якщо згадати про феномен нонсенсу – одну з особливостей англійської літератури. Його виникненню в поезії за думкою В. Чарської-Бойко, сприяли «підкреслено пишномовні літературні стилі <...>, сатира, пародія, макаронічні вірші (*macaronics*), літературний метод *impossibilia* (зміна природного порядку речей), безладна мова (*gibberish*), сон, безумство, фольклор і карнавал» [6:216]. За словами літературознавиці, нонсенс спрямований на дітей і їх оригінальне сприйняття світу, що «робить гру одним з найважливіших

елементів нонсенсу, а часом навіть саме це явище перетворюється на гру» [6:217]. Тому англійська народна дитяча поезія стає благодатним матеріалом для лібрето дитячої оперети.

На противагу дещо «безглуздому» (англ. *nonsense* – нісенітниця), на перший погляд, змісту «Дому, який побудував Джек», структура оперети проста й зрозуміла. Вона складається з двох дій, розділених на дев'ятнадцять масштабних номерів (дев'ять у першій дії, десять у другій), які нерідко вибудовуються у формі сюїти. Наприклад, № 8 у I дії складається з восьми невеликих вокально-інструментальних мініатюр – власне № 8 (Маленька Бо-Піп) й семи ланок (№ 8 *a* – 8 *g*). Кожна з них представляє нового персонажа: Маленький Бой Блю (№ 8 *a*), Скорчений чоловічок (№ 8 *b*), Стара, яка жила в черевику (№ 8 *c*), Томмі Такер (№ 8 *d*), Джек Спретт, Джек і Джилл (№ 8 *e*), Маленький Джек Хорнер (№ 8 *f*) і Маленька Міс Маффетт (№ 8 *g*) [8:31–45]. Якщо ж у номері не експонуються нові образи, його назва дає підказку щодо дії, яка має відбуватися в мімічній сцені: «Вихід Дроздів» (№ 4, I д.), «Вихід гостей» (№ 6, I д.), «Вихід Короля Коля» (№ 3, II д.)¹. Усі герої оперети по-різному показані по ходу розгортання віршованої канви. В одних випадках, коли текст присвячений персонажу, композитор використовує прийом непрямой характеристики та задіює хор. В інших – він наділяє дійову особу сольним номером або робить учасником ансамблю. Співвідношення сольних-ансамблевих і хорових номерів у «Домі, який побудував Джек» нерівне. Переважають в опереті номери для хору (близько двадцяти); назвати точну їх кількість складно, оскільки автор не завжди робить уточнення. Сольних й ансамблевих номерів у чотири рази менше – «Хитун-Бовтун», що виконується трьо-

¹ Складені номери в опереті наштовхують на ще одну казкову асоціацію. Згадаймо «Рукавичку» (Україна), «Теремок» (Росія), «Муху-пелуху» (Білорусь), «Старого з квашнею і звірями» (Литва). Незважаючи на відмінність деталей сюжету, їх об'єднує поступове збирання звірів під одним дахом. Кожен новоприбулий повторює прохання впустити його всередину, при цьому змінюється тільки ім'я-характеристика персонажа. В. Пропп про «Теремок» пише таке: «У цьому повторенні й полягає основна краса цих казок. Увесь сенс їх – у барвистому, художньому виконанні» [4:347–348]. І хоча в досліджуваній опереті основний елемент кумулятивного оповідання – певна словесна формула, яку повторює кожен новий персонаж – відсутній, у наявності схожість між принципами організації лібрето на основі англомовного дитячого фольклору зі слов'янською «ланцюжковою казкою».

ма Хитунами-Бовтунами (№ 2, I д.), «Пісня Матінки Гуски» (№ 3, I д.), «Червоний Валет» (№ 4, I д.; № 8 с, II д.) і «Пісня хвальків» (№ 2, II д.), три куплети якої співають слуги Короля Коля – Носій трубки, Носій кубка й Три скрипалі, змагаючись у власній старанності й спритності. Крім того, в II дії є два номери, в яких виступають соліст і хор. У «Людині на Місяці» (№ 1 а) початковий розділ *Andante* відкриває соліст, у наступному, *Waltz Tempo*, він співає разом з хором, причому хору доручений перший голос, у той час як соліст у досить низькій теситурі (g – a¹) виконує другу партію. В третьому розділі – *Animato*, соліст і хор співають в унісон, а потім соліст ще раз повторює початковий розділ. Це – єдиний номер в усій опереті, де використовується багатоголосся. Інший характер має «Веселий Старий Король Коль» (№ 3 а). Хор починає вторити Королю у другому розділі, при зміні розміру 4/4 на 6/8. Вони повторюють слова Короля з типовими для такої ігрової форми змінами (Король: «О, я веселий старий Король Коль», хор: «Він – Старий Король Коль, весела душа» [8:64–65]). При цьому мелодична лінія партії Короля протиставляється хоровій партії – хід із заповненням контрастує з половинною тривалістю з точкою, залігваною з чвертю в наступному такті. Низка хорових і сольних номерів, що змінюють один одного, нагадує хід масок, оскільки характери казкових образів не розвиваються, а відразу представлені такими. Веде дію від епізоду до епізоду, пов'язуючи їх один з одним, Матінка Гуска. Її репліки, що носять речитативний характер, завершують деякі номери і підводять до наступних. Наприклад, поєднуючи № 8 і № 8 а (I д.), Матінка спочатку звертається до Маленької Бо-Піп, втішаючи її («Нічого страшного, моя дорога, всі вони знайшлися, / Не плач більше, всі вони знайшлися» [8:33] – Бо-Піп загубила вівці), а потім вказує на нового героя: «Ось Маленький Бой Блю, ми розбудимо Боя Блю звуком труби» [8:3–34] – хлопчик-пастух заснув, а його «вівці на лузі, корови в зерні», і їх потрібно скликати звуком ріжка [8:34].

Сюжет «Джека», позбавлений послідовного розвитку подій, потребував залучення додаткових засобів для досягнення композиційно-драматургічної єдності оперети. Таку функцію виконують декілька тем: «казкова» (надалі вона пов'язана з появою фей та ельфів), «пасторальна» (її поява відзначена ремаркою *Andante Pastorale*), тема Джека,

танцювальний мотив і тема Короля Коля. Вперше ці п'ять лейтмотивів експонуються в увертурі. З початком дії до них приєднуються ще два – теми Матінки Гуски і Дроздів. Звернемо увагу на те, що деякі з них демонструють можливість прирощування додаткових смислів. Зокрема, «пасторальна тема» в подальшому супроводжує маленьку пастушку Бо-Піп. Всі названі теми, крім «казкової», є музичною характеристикою певних героїв. Зокрема, королівський статус Коля підкреслюють фанфарні мотиви – активний висхідний квартовий хід від V до I і низхідний рух по звуках мажорного тризвуку¹. Тональність Короля – *D-dur*, і такий вибір не випадковий. З часів бароко вона асоціюється з бравурністю, войовничістю, радощами. Тема, пов'язана з образом Бо-Піп, навпаки, звучить м'яко й лагідно, висхідні тріольні ходи на терцію, повторювані два рази – в першій і в другій октавах, нагадують утішливі погладження по голівці. Це вносить виразні деталі до образу маленької пастушки, засмученої від своєї втрати. Тема Дроздів, які вкрали якийсь ключ у героїв оперети, імітує помаху крил і перельоти птахів. Такий ефект досягається використанням висхідних квартолей тридцятьдругими по звуках зменшеного VII, в *c-moll*. Тема Джека – «заголовна тема» вистави – починається з висхідного квартового стрибка з подальшим поступовим рухом. Вона містить триразове повторення низхідного пунктирного терцового мотиву, який переходить у тему Матінки Гуски (Джек за лібрето – її син, чим і пояснюється спорідненість двох мотивів). У свою чергу, в її темі цей елемент теж набуває зображального значення – пунктирне «погойдування» при триразовому повторенні імітує гусячу ходу перевальцем. Цікаво, що Матінку Гуску часто зображували або у вигляді птаха, в чепчику і з окулярами поверх дзьоба, або як стареньку з гусячими лапками.

Поява більшості тем-характеристик вперше в увертурі визначає сюїтність її будови – 6 епізодів, що контрастують один з одним і в темповому відношенні: I. *Allegretto* 6/8 («казкова тема») *D-dur*; II. *Andante Pastorale* 4/4 («пасторальна тема») *A-dur*; III. *Allegretto* 6/8 (тема Джека) *F-dur*; IV. *Lively, alla breve* (англ. живо; танцювальний мотив) *F-dur*; IV a. *Allegretto* 6/8 (зв'язка); V. *Andante* 4/4 (тема Короля Коля) *D-dur*;

¹ Цей зворот можна назвати передвісником мотиву королівської величі з «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва.

VI. *Tempo romposo* (заклучний розділ). Таким чином, партія фортепіано відіграє важливу роль в опереті, експонуючи провідний тематизм і в подальшому знайомлячи з основними образно-поетичними мотивами. Крім увертюри до сольних інструментальних номерів належать «Прелюдія й Балет», що відкривають II дію, появи Матінки Гуски, танцювальні та пантомімічні фрагменти: в I дії – «Танець Дроздів» (№ 4 *c*, 4 *d*), «Вихід гостей» (№ 6); у II дії – «Вихід Короля Коля» (№ 3), інструментальний розділ маршу перед його появою (№ 3 *b*), «Музика Розглядів» (№ 8 *a*), «Марш до пирога» (№ 8 *b*), Фінал (крім № 10 *f*) – прохід Дроздів (№ 10 *a*), Фей (№ 10 *b*), Гостей (№ 10 *c*), придворних Короля (№ 10 *d*) й Королеви (№ 10 *e*). У них створення відповідної атмосфери повністю належить піаністові. Не менш важлива роль інструментального начала у вокальних виходах. Незважаючи на те, що партія фортепіано виконує в них в основному акомпануючу функцію, її взаємозв'язок з вокальною мелодією вирішується композитором порізно. З одного боку, вона виступає елементом, який допомагає юним виконавцям тримати лад. У цьому випадку мелодія дублюється, крім рідкісних винятків, коли партія співака набуває характеру речитації на одній ноті («Стара, яка жила в червику», № 8 *c*, I д.). З другого боку, партія фортепіано колористично збагачує загальне звучання, не втрачаючи при цьому прийому дублювання вокальної лінії. Іншими словами, Дж. Л. Гейнор мислить відповідно до умов твору, написаного для дітей. Вокальні партії лише підтверджують це. Їхній діапазон в основному не перевищує децими $c^1 - e^2$. До винятків належить «Людина на Місяці» (№ 1 *a*, II д.), написана в низькій альтовій теситурі зі звуком *g*. Рідко зустрічаються й верхні тони – поодинокі f^2 , fis^2 , g^2 . Вказує на дитячий склад виконавців і відсутність значних ритмічних труднощів у сольних та хорових номерах. До більш складних можна віднести, мабуть, тільки пісню трьох Хитунів-Бовтунів з синкопами, які імітують похитування і розгойдування, й соло Червоного Валета (в I і II діях), де зустрічаються «ланцюжки» шістнадцятих, що вимагають вміння стабільно утримувати заданий метроритм, щоб текст не «забовтувався». «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор демонструє адаптацію дитячою оперетою всіх ознак оперного жанру: сольних висловлювань, в яких розвивається сюжет, характеристичних лейтмотивів, увертюри,

танцювальних інтерлюдій і чисто інструментальних сцен, що просувають дію. Крім того, частка розмовного тексту в ній зовсім невелика – це 3 повторюваних фрази Матінки Гуски, коли вона називає ім'я героя наступної сцени: «*Ти – Хитун-Бовтун*» [8:15]. Виявлені ознаки дають підстави вважати англломовну дитячу оперету національним зразком опери для дітей-виконавців.

Висновки і перспективи. У англломовних країнах, зокрема, у США, наприкінці XIX – у першій половині XX століття склалася традиція постановок у школах оперет, подібних за формою та змістом до творів, що у Європі називалися дитячими операми (операми для дітей-виконавців). Здійснений аналіз «Дому, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор дозволяє трактувати авторське жанрове найменування в його первісному лінгвістичному значенні – «маленька опера». Досить значна кількість таких творів і досі залишається поза увагою науковців та потребує всебічного вивчення як у історичному (створення хронології розвитку жанру), так і у теоретичному напрямках (виокремлення специфічних рис, означення кола найуживаніших сюжетів, особливостей їхнього трактування композиторами різних стилєвих напрямів тощо). Широке дослідження окресленої проблематики дозволить заповнити одну з «білих плям» в історії дитячої опери та оперного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анашкина Н. Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.00.20. Екатеринбург, 2005. 20 с.
2. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
3. Маршак С. Собрание сочинений: Произведения для детей: Сказки разных народов. Из английской и чешской народной поэзии. Пьесы. Москва : Художественная литература, 1968. Т. 2. 600 с.
4. Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. Москва : Лабиринт, 2000. 416 с.
5. Степанова И. В. Лингвокогнитивные характеристики текстов Nursery rhymes. *Вестник ЧГПУ*. 2014. № 8. С. 312–320.
6. Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2009. № 110. С. 215–218.

7. A children's operetta. *The Musical Courier. London edition.* 1895. Saturday, April 20. P. 6d.
8. Gaynor J. L. The house that Jack built: Operetta for children : for voice and piano. Vocal score. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c051242061;view=1up;seq=1> (дата звернення: 24.05.2018).
9. Hamann K. Operetta performance at Ramsey Junior High in Minneapolis: 1932–1966. *Journal of Historical Research in Music Education.* 2006. № 28 (1). P. 3–20. URL: <http://www.jstor.org/stable/40215312> (дата звернення: 10.01.2019).
10. Hilliard P. How did they do school shows back in the day? URL: <https://peterhilliard.wordpress.com/2016/06/22/how-did-they-do-school-shows-back-in-the-day/> (дата звернення: 10.01.2019).
11. Honey Grove High School 1909. URL: <https://www.honeygrovepreservation.org/honey-grove-high-school-1909.html> (дата звернення: 30.05.2018).
12. Howe S. W. Women music educators in the United States: A history. Lanham : Scarecrow Press, 2014. 380 p.
13. Hughes A. P. Music is my life. Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1947. 323 p.
14. Kinscella H. G., Tierney E. M. The child and his music : a handbook for the use of the teacher in the elementary grades, or in the small school. Lincoln [Neb.] : University Pub. Co., [c1953]. 158 p. : ill.
15. Krohn E. The century of Missouri Music. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4494993;view=1up;seq=7> (дата звернення: 03.06.2018).
16. Robinson Scott W. History of the city of Cleveland. Altenmünster : Juzzybee Verlag Jürgen Beck, 1887. 250 p.
17. Watkins W. J. Producing a school operetta. *Music Educators Journal.* 1937. Vol. 24, No. 1. P. 43–46. URL: <https://www.jstor.org/stable/3385497> (дата звернення: 11.01.2019).

REFERENCES

1. Anashkina, N. (2005). *Yazykovaya kartina mira v tekstah angliyskikh stihov Nursery Rhymes i v ih perevodah na russkiy yazyk* [Language picture of the world in the texts of English verses Nursery Rhymes and its translations into Russian]. Extended abstract of Ph. D dissertation. Ural State Pedagogical University. [in Russian].
2. Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzyikalnom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysla poslaniya Mastera)* [Walks in Morice Ravel's musical world (looking for the sense of the Master's message)]. Kyiv: Avtorgaf, 528 p. [in Russian].

3. Marshak, S. (1968). *Sobranie sochineniy: Proizvedeniya dlya detey: Skazki raznykh narodov. Iz angliyskoy i cheshskoy narodnoy poezii. Pesyi* [The collection of works: Works for children: Fairy tales by different nations. From English and Czech poetry. Plays]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, (2), 600 p. [in Russian].
4. Propp, V. (2000). *Russkaya skazka (Sobranie trudov V. Ya. Proppa)* [Russian fairy tale (Collection of V. Ya. Propp's works)]. Moscow: Labirint, 416 p. [in Russian].
5. Stepanova, I. (2014). Lingvokognitivnyie karakteristiki tekstov Nursery rhymes [Linguistic and cognitive characteristics of Nursery rhymes]. *Vestnik ChGPU [Bulletin of South Ural State Humanitarian Pedagogical University]*, (8), pp. 312–320. [in Russian].
6. Charskaya-Boyko, V. (2009). K voprosu o kontseptsii absurda i nonsensa v evropeyskoy traditsii [On the conception of absurd and nonsense in the European tradition]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universitetata imeni A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]*, (110), pp. 215–218. [in Russian].
7. The Musical Courier. London edition (1895). A children's operetta. p. 6d. [in English].
8. Gaynor, J. (1902). The house that Jack built : operetta for children : for voice and piano. [online] *HathiTrust Digital Library*. Available at: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.c051242061> [Accessed 24 May 2018]. [in English].
9. Hamann, K. (2006). Operetta performance at Ramsey Junior High in Minneapolis: 1932–1966. *Journal of Historical Research in Music Education*, [online] 28 (1), pp. 3–20. Available at: <http://www.jstor.org/stable/40215312> [Accessed 10 Jan. 2019]. [in English].
10. Hilliard, P. (2016). How did they do school shows back in the day?. [online] *Music Directing the School Musical*. Available at: <https://peterhilliard.wordpress.com/2016/06/22/how-did-they-do-school-shows-back-in-the-day/> [Accessed 1 Mar. 2019]. [in English].
11. Honey Grove Preservation League. (n.d.). *Honey Grove High School 1909*. [online] Available at: <https://www.honeygrovepreservation.org/honey-grove-high-school-1909.html> [Accessed 1 Mar. 2019]. [in English].
12. Howe, S. (2014). *Women music educators in the United States: A history*. Lanham: Scarecrow Press, 380 p. [in English].
13. Hughes, A. (1947). *Music is my life*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 323 p. [in English].
14. Kinscella, H. and Tierney, E. (1953). *The child and his music : a handbook for the use of the teacher in the elementary grades, or in the small school*. Lincoln [Nebr.]: University Pub. Co., 158 p. [in English].

15. Krohn, E. (1924). A century of Missouri Music. [online] *HathiTrust Digital Library*. Available at: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b4494993> [Accessed 3 Jun. 2018]. [in English].
16. Robinson Scott, W. (1887). *History of the city of Cleveland*. Altenmünster: Juzzybee Verlag Jürgen Beck, 250 p. [in English].
17. Watkins, W. (1937). Producing a school operetta. *Music Educators Journal*, [online] 24 (1), pp. 43–46. Available at: <https://www.jstor.org/stable/3385497> [Accessed 11 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2019 р.

УДК 782.1.071.1:792.071.2(450)

ORCID 0000-0001-7859-0870

Адиля Мизитова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

«ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ ГЛАЗАМИ МАРКО МАРЕЛЛИ

Мизитова А. А. «Турандот» Дж. Пуччини глазами Марко Марелли. Рассмотрена постановка оперы «Турандот» Дж. Пуччини, осуществлённая швейцарским режиссёром и оформителем Марко Марелли на оперной сцене Боденского озера в 2015 году (г. Брегенц, Австрия). Выявлено влияние особых условий игровой площадки на создание визуально-декоративного ряда. Отмечена двуплановость содержательного уровня режиссёрской концепции, которая реализована благодаря введению парной фигуры Пуччини – Калаф. Эта идея возникла в результате глубокого изучения событий в жизни композитора, в том числе в период создания последнего оперного полотна, и проблем сугубо творческого характера. Раскрыты способы реализации психологической компоненты произведения при огромных масштабах сцены, исключающих возможность показа исполнителя крупным планом; подчеркнута роль метаморфоз маски немого кино А. Китцига в создании символической линии спектакля. Приводятся сведения о разных интерпретациях сказочного сюжета, позволяющих понять индивидуальность композиторских намерений.

Ключевые слова: опера, режиссёрская концепция, двуплановость содержания, маска, игровая площадка, визуально-декоративный ряд.