

Розділ 2.

ТВОРЧІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРОЄКТИ

УДК 378.6:7(477.54):781.66

DOI 10.34064/khnum1-64.04

Нікітська Євгенія Семенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри концертмейстерської майстерності,
заслужений діяч мистецтв України, професор
e-mail: lipatti175@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

Савченко Ганна Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри композиції та інструментування,
кандидат мистецтвознавства, доцент
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ

Актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення багаторічного творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського – концертного виконання опер під творчим керівництвом завідувача кафедри, заслуженого діяча мистецтв України, професора Є. Нікітської. У його межах реалізувалося завдання формувати у здо-

бувачів освіти необхідні знання й уміння для роботи над цілісною оперою, що є вкрай важливим для підготовки високопрофесійних концертмейстерів. **Метою статті є:** 1) дослідження особливостей буття опери як театрално-музичного жанру в неспецифічних для неї умовах концертного виконання; 2) обґрунтування граничної важливості такого проєкту в навчальному процесі. **Новизна** дослідження полягає в тому, що представлений творчий проєкт, попри тривале існування у практиці навчання, досі не здобув належного осмислення й висвітлення в наукових працях. **З'ясовано**, що кафедрою концертмейстерської майстерності накопичений величезний досвід роботи над оперою в концертному виконанні. Це дозволяє обґрунтувати граничну важливість творчого проєкту для підготовки високопрофесійних концертмейстерів, здатних реалізувати творчий потенціал у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: творчий проєкт; опера; соліст; концертмейстер; концертмейстерська майстерність; піаніст; вокаліст; концертне виконання.

Постановка проблеми. Однією з вимог сучасної освіти є підготовка високопрофесійних фахівців, здатних вирішувати складні завдання в різних, нерідко невизначених умовах. Розкриття та конкретизація цієї тези щодо піаністів – здобувачів вищої освіти за спеціалізацією «Фортепіано, орган» передбачає набуття різноманітних знань, умінь і навичок, які дозволять їм у майбутньому реалізувати свій творчий потенціал повною мірою в певних сферах професійної діяльності. Для цього в освітньому процесі слід поєднати два засадничі принципи. З одного боку, посилення вузької фаховості, концентрацію на вирішенні суто професійних завдань, а з іншого, – широкомасштабність і багатоаспектність, які мають діяти при складанні освітніх програм і змістовному наповненні освітніх компонентів.

Одним із ключових освітніх компонентів у підготовці піаністів на першому, бакалаврському, рівні вищої освіти в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського є навчальна дисципліна «Концертмейстерський клас», розрахована на вісім семестрів. За цей період здобувачі вищої освіти набувають і відточують концертмейстерську майстерність у різних жанрах. Серед

них особлива увага приділяється опері – жанру, буття якого в цілісному вигляді становить проблему в межах будь-якого закладу вищої освіти мистецького спрямування. Функціонування Оперної студії цю проблему частково вирішує, але в іншому аспекті – з точки зору підготовки оперних співаків. Підготовка піаністів, які можуть професійно реалізуватися як концертмейстери, чия діяльність у майбутньому може бути пов'язаною з оперним театром, оперними співаками, жанром опери, потребує вирішення цієї проблеми саме в концертмейстерському класі. Напрацювання творчих, педагогічних і методичних засобів і прийомів, націлених на успішне вирішення окресленої проблеми, відбувається вже багато років на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського. Йдеться про багаторічний творчий проєкт *концертного виконання опер*, які репрезентують різні історичні епохи, стильові напрямки та національні школи, здійснений під творчим керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувача кафедри Є. Нікітської за участю провідних солістів університету та мистецьких закладів міста Харкова, а також здобувачів вищої освіти, котрі навчаються за фахом «Фортепіано, орган».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом у вітчизняному науковому просторі з'явилися численні праці, присвячені специфіці концертмейстерського мистецтва, постаті піаніста-концертмейстера. Дослідники відзначають, що на сучасному етапі розвитку музичної культури професія концертмейстера є однією з найпопулярніших і затребуваних (Молчанова, 2013: 212; Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 130), найбільш «поширеною серед піаністів» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 58). Одночасно підкреслюють недостатню оціненість концертмейстера, навіть у сучасному соціокультурному середовищі, попри його величезну значущість у творчій співпраці з вокалістом (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 58). Т. Молчанова визначає таку ситуацію, як амбівалентність у ставленні до концертмейстерської спеціальності (2013: 212). Розмірковуючи щодо особливостей діяльності концертмейстерів, які працюють зі співаками, автори визначають її універсальність, адже тут поєднуються функції виконавця, педагога та психолога (Інюточкіна, 2010; Кретов, Новік-Кретова,

2017: 60; Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136; Зуб, 2021: 160), що дозволяє створити комфортний простір для творчої реалізації соліста. Тим самим, концертмейстер жертвує своєю індивідуальністю (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60), що породжує складну діалектичну взаємодію з різноаспектним виявленням творчого начала в концертмейстерському мистецтві. На концертмейстера покладаються особливі завдання: він мусить мати активну виконавську позицію, володіти ініціативою в ансамблі, усіляко підтримуючи гармонію ансамблевої взаємодії, а при виконавських несподіванках повертати «ансамблеве виконання в необхідне річище» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60), досконало володіти ансамблевою комунікативністю (Інютючкіна, 2010), ансамблевою технікою (Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136). «Концертмейстер повинен буквально жити й дихати в ансамблі із солістом, уміти непомітно й завчасно підказати йому текст, “підхопити” його, а якщо потрібно – підіграти вокальну партію на тлі виконання своєї» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60).

Дослідники підкреслюють значущість хорошого музичного слуху, «високої працездатності, високого рівня пам’яті й витримки, волі, ... чуйності» (Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136); уміння вільно читати незнайомий твір «із листа», транспонувати твір, читати симфонічні й хорові партитури, розумно жертвувати окремими частинами фортепіанної фактури задля програвання усього твору без зупинки (Кретов, Новік-Кретова: 2017: 60). Від концертмейстера потрібна висока освіченість у сфері музичних стилів і жанрів, гармонії та теорії музики загалом.

Тракування образу концертмейстера історично, що зазначає Т. Молчанова (2013: 216): «Мистецтво піаніста-концертмейстера – виконавський різновид, що гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обрії».

На сучасному етапі композиторська практика висуває до концертмейстера нові вимоги. До названих іпостасей концертмейстера слід додати образ Артиста – активного інтерпретатора (разом із вокаліс-

том) музичного твору (Інютючкіна, 2010; Зуб, 2021: 152), що вимагає від концертмейстера як самозаглиблення, інтровертності, так і активної виконавської комунікації з метою створення діалогу із солістом для передачі глибоких образів (Зуб, 2021: 159).

З окреслених вимог постає образ музиканта, інтегрального за своєю сутністю: добре обізнаного в історії та теорії музики, у сфері практично-фахової та вузько-технічної проблематики, здатного органічно синтезувати якості соліста й ансамбліста, вдумливого інтерпретатора. Концертмейстер має бути особистістю з високими моральними якостями, мобільною, креативною в широкому розумінні, універсальною за масштабом і професійністю.

Метою цієї статті в аспекті сказаного є: 1) дослідження особливостей буття опери як театральномузичного жанру в неспецифічних для неї умовах концертного виконання; 2) обґрунтування граничної важливості унікального проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського – концертного виконання 23 опер, що належать до різних епох, стилевих напрямів, національних шкіл, який здійснюється під творчим керівництвом завідувача кафедри, заслуженого діяча мистецтв України, професора Є. Нікітської протягом майже 30 років – для набуття піаністами (здобувачами вищої освіти) необхідних знань, умінь і навичок (компетентностей) для самореалізації та успішної професійної діяльності в якості концертмейстерів.

Новизна дослідження полягає в тому, що цей творчий проєкт не здобув належного осмислення та висвітлення в наукових працях, перебуваючи переважно в полі зору популярної періодики (статті в газетах).

Аналітичним матеріалом є концертне виконання опери «Кармен» Ж. Бізе здобувачами вищої освіти за фахом «Фортепіано, орган» ХНУМ імені І. П. Котляревського, провідними вокалістами Університету та мистецьких закладів міста Харкова під творчим керівництвом Є. Нікітської, здійснене на сценах Великої зали ХНУМ і Сумської обласної філармонії 2018 року (див. Бізе, 2018а; Бізе, 2018b). Стаття базується на жанровому, функціональному, виконавському, компаративному **методах дослідження**.

Виклад основного матеріалу.

Увертюра

Концертне виконання репертуарних творів, які постійно перебувають у виконавському активі оперних театрів світу, здійснене силами кафедри концертмейстерської майстерності із запрошенням викладачів Університету, є насправді проектом унікальним, який не має аналогів у мистецьких закладах вищої освіти України. Протягом майже трьох десятиліть відбувалася копітка послідовна робота з напрацюванням безцінного досвіду, результатом якої стали концертні виконання опер «Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Кармен» Ж. Бізе, «Ріголетто», «Трубадур» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Сільська честь» П. Масканьї та багатьох інших шедеврів оперного жанру. Усього було підготовлено 23 концертні вистави, показані в різні роки на сцені Великої зали ХНУМ імені І. П. Котляревського; деякі з них були повторно виконані на мистецьких майданчиках міст України.

Дія I

Робота над оперою у варіанті концертного виконання передбачає складний процес «перекладу», адаптування театрального жанру, яким є опера, до буття в неспецифічних і неприродних для неї умовах. Однією із сутнісних ознак опери є об'єднання складових (аж до вищого синтезу, проголошеного Р. Вагнером (Черкашина, 1998: 13), які належать до різних видів мистецтва, що проблематизує співвідношення музичного і драматичного компонентів (за висловом М. Черкашиної, «драмоцентристського» й «музикоцентристського» підходів до опери) (Черкашина, 1998: 15), яке в різні епохи і в контексті різних композиторських стилів набуває різноманітних конфігурацій. У свою чергу, обидва компоненти реалізуються завдяки певним складникам. Драматичний (театральний¹) передбачає реалізацію видовищності²,

¹ «Родові властивості театру повністю збережені в оперному мистецтві», – підкреслює М. Черкашина (1998: 15).

² «Театральність» і «видовищність» як суміжні й дотичні поняття, сутнісні для оперного жанру, досліджено в сучасному науковому просторі різноаспектно. Так, наприклад, виявом актуалізації театральності в операх Дж. Пуччіні І. Іванова вважає нове відчуття часопросторового параметра, яскраво реалізоване в багатопігурних

до якої, на думку М. Черкашиної, опера тяжіла від самого початку, що засвідчують прояви «вільної фантазії в постановочних ефектах і чудесах» (Черкашина, 1998: 15). Це зумовлює наявність і принципову важливість «декоративно-обстановочного боку» спектаклю як його обов'язкового компонента й реквізиту, який нерідко наділяється вагомою смисловою функцією (Черкашина, 1998: 16–17). Величезну роль для реалізації генетично закладеної в опері театральності відіграють створені співаками сценічні образи, які базуються на майстерності акторської гри. «Через те, що оперний виконавець, власне, є драматичним актором, але основний засіб виразовості для нього – голос, завдання точного створення художнього образу вирішується в тому ж ключі, що і в мистецтві драми» (Старикова, 2018: 147).

Опера як музично-театральний жанр передбачає, окрім співу, наявність оркестру як важливого компонента, націленого на витворення особливого звукового середовища. Як зауважує М. Черкашина, «співане слово не могло звучати в пустоті й тиші звичайного простору сцени. Обов'язковою умовою його сприйняття стало створення особливої музичної аури ... Цю функцію став виконувати оперний оркестр» (Черкашина, 1998: 14). Разом сценічний і музичний простір утворюють художньо-смислову нерозривну цілісність, єдність, яка входить, як сутнісна ознака, до генетичного коду оперного жанру.

Дія II

У концертному виконанні вагома складова драматичного (театрального) компонента опери залишається нереалізованою. Сценічний простір, перетворюючись на простір концертного майданчика, спрощується, втрачає видовищність через відсутність декорацій, реквізиту й костюмів; перестає виконувати функцію смислового контексту, в якому розгортається сюжет і взаємодіють співаки-актори. Рух акторів по сцені може бути обмеженим, що значно ущільнює сценіч-

і масових сценах (Іванова, 2019). З точки зору втілення ідеї видовищності О. Енська розглядає хореографічні сцени в операх Ф. Галеві (Энская, 2018). А. Калоян досліджує візуальний ряд і функцію маски як особливого режисерського прийому, який корелює з жанровою специфікою *commedia dell'arte*, у постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» CXID-OPERA (Калоян, 2021).

ний простір. Це висуває певні вимоги до співаків як акторів. З одного боку, вони діють у дещо скутому просторі, позбавленому багатовимірності театральної сцени, що провокує до «скупості» та схематичності акторської гри. З іншого, – гранична концентрація (у просторі й у часі, про що йтиметься далі) підштовхує співака до максимального розкриття образу мінімальними – продуманими до найдрібніших деталей і відточеними – засобами та прийомами.

Концертний сценічний простір більшою мірою наближений до слухача: між співаками та залом немає оркестру як умовної межі між реальним і уявним світами. За словами М. Черкашиної, «він [оркестр – *Є. Н., Г. С.*] був розміщений на межі двох світів, перед сценою, створюючи звуковий бар'єр, що відгороджував умовний простір оперного спектаклю» (Черкашина, 1998: 15). Відсутність оркестру зумовлює, по-перше, стирання межі між двома світами, аж до їхнього взаємоперетікання, граничну близькість виконавців і слухачів, навіть попри їхню фізичну віддаленість, що створює додаткове психоемоційне навантаження для виконавців (як вокалістів, так і концертмейстерів) та висуває перед ними вимоги максимальної точності, ясності й рельєфності у виконанні. За описаної близькості «заховатися» за крупним штрихом подачі матеріалу просто неможливо, так само неприпустимими є «розмитість», неувага до деталей музичного тексту, їхня невідточеність у вокальній і інструментальній партіях.

По-друге, прямим наслідком відсутності оркестру (і диригента як сполучної ланки між вокалістами на сцені та інструменталістами в оркестровій ямі) в концертному виконанні опери є передання його функцій концертмейстерові (або концертмейстерам, у випадку досліджуваного творчого проєкту). Разом зі співаками концертмейстер має вибудувати гармонійну художню цілісність у єдності змісту та форми, враховуючи складність, смислову та композиційно-драматургічну багатшаровість опери як жанру. За умови відсутності диригента концертмейстер також виконує і його функції, керуючи темповим, динамічним і агогічним рельєфом звучання. Особливим завданням концертмейстера є передача тембро-регістровими можливостями фортепіано багатотембральності, барвистості, колориту, повноти звучання оркестру. Це потребує опуклості виконання, підвищеної емоційності,

яскравості та широкого штриха в подачі матеріалу, що аж ніяк не суперечить деталізації та відточеності, а утворює з ними складну діалектичну взаємодію. Окреслені вимоги до концертмейстера, який має передавати звучання оркестру, можна сфокусувати в понятті «театральність», виявлення якої в концертному звучанні опери потребує особливої манери виконання (над чим працює творчий керівник під час підготовки студентів до виступу).

Слід також зауважити, що в межах творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського використовувались видані клавіри обраних оперних творів. Тому проблема перекладення оркестрової фактури у фактуру фортепіанну перед концертмейстерами не поставала. Однак далеко не всі клавіри є зручними для виконання, тому в деяких випадках учасникам проєкту доводилося робити фактурні спрощення, доцільність і методику реалізації яких детально обговорювали й опрацьовували із творчим керівником. Методичні засади роботи з клавіром полягають в умінні оцінити й визначити функціональну та смислову ієрархію фактурних елементів (що є головним, а що – другорядним), і на цій основі спростити фактуру клавіру (якщо це потрібно і там, де це потрібно) таким чином, щоб не порушити художньої цілісності. Відправним моментом для прийняття рішення є оркестрове звучання фрагмента, яке дає ключі до розуміння шляхів спрощення фактури фортепіанної. Постійне вслуховування в оригінальне звучання, вдумлива робота з клавіром є запорукою максимально повного відтворення концертмейстером художнього задуму³.

Таким чином, концертмейстер у концертному виконанні опери є поліфункціональним музикантом, який закладає змістовно-смісловий, композиційно-драматургічний і технічний фундамент для реалі-

³ Детально ця проблема досліджена у таких працях:

Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавірів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 36, 78–83.

Молчанова, Т. О. (2015). Рациональное моделирование фортепианной фактуры клавироу. Т. О. Молчанова. *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*. Львів: Ліга Прес. С. 366–377.

зації твору як художньої цілісності, Атлантом, який утримує всю його складну багаторівневу конструкцію.

Щодо часового стиснення зауважимо, що розгортання дії в опері в концертному виконанні пришвидшується через купюри хорів, хореографічних сцен, прохідних, несуттєвих фрагментів, а також частини речитативів, у яких відбувається просування дії та деталізуються сюжетні лінії й розвороти. Таким чином, концертний варіант виконання складається із вузлових номерів і сцен, як правило, чуттєво опуклих, яскравих, колоритних, що сприяє, по-перше, емоційній, по-друге, інформаційній концентрованості виконавського процесу. Це, знову ж таки, висуває додаткові вимоги до виконавців, які мають перебувати в підвищеній емоційній напрузі, проживаючи спектакль у більш стислий час, швидко переключаючись із номера на номер і зі сцени на сцену.

Викладені загальні положення конкретизуємо на прикладі аналізу концертної вистави опери «Кармен» Ж. Бізе, здійсненої зусиллями кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Дія III

Відштовхнемося від останньої тези – стислості в часі, без чого буття опери на концертній сцені є досить проблематичним. За рахунок усунення певних номерів і сцен побічні сюжетні лінії відсікаються, другорядні персонажі і пояснювальні деталі залишаються за межами концертного виконання, що може порушити причинно-наслідкові зв'язки в розгортанні сюжету. І хоча для виконання у проєкті обиралися репертуарні, добре знані опери, драматичне начало, закладене в жанрі генетично, диктувало необхідність компенсувати прогалини, що утворювалися. Наприклад, у опері «Кармен» масові сцени з хором, які відкривають I дію, «вирізані», і після увертюри одразу звучить «Хабанера» – один із ключових номерів як цієї дії, так і всієї опери. Далі розгортання подій, оминаючи ще одну хорову сцену, підводить до речитативу та дуету Мікаели й Дона Хозе. Після цього внаслідок великої купюри усуваються речитативи, хор і масова сцена, і звучить «Сегідилья» та дуєт Кармен і Дона Хозе. Завершує I дію інструментальний Фінал. Таким чином, майже половина номе-

рів I дії залишається за межами концертного виконання. А сюжетна лінія «сплітається» з монологічних і діалогічних номерів, ключових у смислового плану.

Для компенсації відсутності побічних сюжетних ліній і персонажів був знайдений цікавий прийом: створювався сценарій, у якому передбачалося вкраплення вербального тексту між окремими номерами. Текст читав ведучий. У «Кармен» авторкою сценарію і ведучою є кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності К. Підпорінова. Сценарій містить вступ-розповідь про історію створення опери, далі – короткі текстові «вставки», у яких ведучий пояснює і коментує необхідні сюжетні деталі – емоційну реакцію персонажа, хід дії та повороти сюжету, узагальнюючи попередній і готуючи наступний номер або сцену, іноді коментарії накладаються на звучання музики (як, наприклад, у Фіналі I дії). Окрім смислової, ці коментарі виконують і технічну функцію. Зазвичай у концертному виконанні опери задіяні декілька концертмейстерів – здобувачів вищої освіти. У «Кармен» – це лауреати міжнародних конкурсів, учні класу професора Є. Нікітської: П. Гмирін, С. Казанцев, Я. Петровський, М. Ушакова, П. Янчук. Слід підкреслити, що всі студенти, які беруть участь у роботі над оперою, добре знають весь клавір, проте в концерті вони змінюють один одного, забезпечуючи концертмейстерський супровід великих фрагментів твору. Момент зміни концертмейстерів заповнений вербальним текстом, який читає ведучий.

Неповна реалізованість театрального компонента опери в концертному виконанні вимагає, як було зауважено, великої майстерності від солістів. У виконанні «Кармен» взяли участь провідні виконавці ХНУМ імені І. П. Котляревського, лауреати міжнародних і національних конкурсів: Кармен – солістка Харківської обласної філармонії В. Господицько, Дон Хозе – М. Гончаров, Ескамільо – соліст Харківської обласної філармонії, кандидат мистецтвознавства І. Сахно, Мікаела – солістка Харківського національного академічного театру опери і балету імені М. В. Лисенка Ю. Піскун, Мерседес – кандидат мистецтвознавства Я. Каушнян, Фраскіта – солістка Харківської обласної філармонії О. Юріна. Другорядні персонажі

(Цуніга, Моралес, Данкайро, Ремендадо (контрабандисти) та інші), зі співом або без, не брали участі в концертному виконанні опери.

Акторська гра виконавців головних персонажів «переростає» межі концертного виконання, вони взаємодіють в ущільненому просторі й стисненому часі, але проживають сюжет із максимальною самовіддачею, створюючи яскраві, переконливі образи. За рахунок цього статика концертного сценічного простору долається, немовби розсувається, вміщуючи пристрасті, що вирують в опері. Живий нерв концертної вистави, що контролює її хід від початку до останніх тактів, є результатом співтворчості, міцного союзу вокалістів і концертмейстерів. Майстерність останніх стає непорушним фундаментом, на якому вибудовується художнє ціле, що несе справжнє задоволення слухачеві.

Дія IV

У зв'язку зі сказаним постає питання доцільності й можливості концертного виконання опер XX–XXI століть зусиллями кафедри концертмейстерської майстерності, що може створити вкрай цікавий прецедент, який матиме багато перспектив. Передусім, ідеться про розширення репертуару й залучення до творчого доробку студентів композицій, які можуть репрезентувати некласичну естетику й виходити за межі класико-романтичної мовної системи. Вочевидь, що робота над такими творами передбачає напрацювання нових методичних прийомів на ґрунті тих, що вже склалися як результат багаторічного досвіду. Однак (і ми маємо це чітко усвідомлювати) не всі сучасні опери можуть бути втілені в концертному виконанні без суттєвих втрат у музичному компоненті, які не можуть бути компенсовані ані точністю й рельєфністю виконання вокальних партій та акторської гри солістів, ані високою майстерністю концертмейстерів. Йдеться про параметр оркестрування – використання сучасних технік цього мистецтва, яке в багатьох випадках унеможливорює трансформацію оркестрового звучання у фортепіанне, створення перекладень і адаптацію оркестрової звукоматерії до специфіки фортепіанної фактури. Втім, у таких випадках ми виходимо на інший варіант концертного виконання, який передбачає певну нереалізованість театрального і тембро-оркестрового компонентів, що має компенсуватися вкрай обачливим та індивідуалізованим підходом до відбору й адаптації подібного

музичного матеріалу з метою мінімізації втрат при його звучанні в концерті. Тому робота над концертним виконанням сучасних опер можлива й доцільна, але вона має враховувати специфіку музичного компонента твору й орієнтуватися на вибір відповідних матеріалу засобів, прийомів і методів його концертної реалізації.

Висновки. Опера як театральнo-музичний жанр в умовах концертного виконання майже позбавляється реалізації театрального (драматичного) компонента, що висуває додаткові вимоги до виконавців. У результаті втілення унікального творчого проєкту під керівництвом Є. Нікітської, кафедрою концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського накопичений безцінний досвід роботи над оперою в концертному виконанні. Він розкривається в таких аспектах:

1) підготовчій роботі над клавiром із метою купюрування другорядних сцен та усунення другорядних персонажів;

2) компенсуванні наявності сценарію та функції ведучого утищеного часу вистави з-за необхідності скорочення сюжету до ключових номерів і сцен;

3) компенсуванні ущільненого сценічного простору насиченою та ємною акторською грою і музичним виконанням, у якому виразно артикулюються всі деталі (як у партіях солістів, так і в партіях концертмейстерів);

4) одночасно – у компенсуванні відсутності оркестру опуклістю та яскравістю виконання концертмейстером своєї партії, що також працює на «театральність»;

5) у роботі студентів над усією оперою, проте з використанням у концертному виконанні ідеї підміни одним одного, що покращує кінцевий результат та дає змогу концертмейстерові осмислити оперу як складну багатопланову цілісність;

6) у вихованні якості поліфункціональності концертмейстера, який «тримає на собі» всю оперну виставу, що зумовлює формування у студентів ключових професійних навичок;

7) у навчанні піаніста-концертмейстера, який повністю готовий до роботи саме в оперному театрі на всіх етапах репетицій спектаклю (робота із солістами, робота з ансамблями тощо).

Названі положення є обґрунтуванням граничної важливості розглянутого творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності для підготовки високопрофесійних і конкурентоспроможних концертмейстерів, здатних реалізувати свій творчий потенціал у сучасних соціокультурних умовах.

Перспективою дослідження є аналіз можливостей, у виконавському та композиторському аспектах, концертного виконання опер XX–XXI століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Бізе, Ж. (2018a). «Кармен». Концертне виконання, перше відділення. Сумська філармонія, 08.11.2018, <https://youtu.be/wRTM6IoSoBg>
- Бізе, Ж. (2018b). «Кармен». Концертне виконання, друге відділення. Сумська обласна філармонія, 08.11.2018, <https://youtu.be/ZG947yNJSP0>
- Зуб, Г. О. (2021). Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 151–166.
- Іванова, І. Л. (2019). Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 8–24.
- Інютючкіна, Н. В. (2010). Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Калоян, А. М. (2021). Маска в постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» CXID-OPERA 2019 р. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 171–191.
- Кретов, А. І., Новік-Кретова, І. Б. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63.
- Молчанова, Т. О. (2013). Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 19 (1), 212–217.

- Молчанова, Т. О. (2015). Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавiру. У кн. Т. О. Молчанова. *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*, сс. 366–377. Львів: Ліга-прес.
- Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавiрів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 36, 78–83.
- Павлічук, В. І., Чайка, В. А., Тишкевич, Н. П. (2020). Роль концертмейстера у вихованні творчої особистості співака у класі постановки голосу. *Інноваційна педагогіка*, 25 (2), 130–137.
- Старикова, Е. П. (2018). Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»). *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 143–157.
- Черкашина, М. Р. (1998). *Опера як синтез мистецтв. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: навчальний посібник*. Київ: Заповіт.
- Энская, Е. Ю. (2018). «Опера с самого начала тяготела к зрелищности», или Хореографические сцены в «больших» операх Ф. Галеви. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 7–22.

REFERENCES

- Bizet, G. (2018a). “Carmen”. Concert performance, first section. Sumy Regional Philharmonic, 08.11.2018, <https://youtu.be/wRTM6IoSoBg> [in Ukrainian, in French].
- Bizet, G. (2018b). “Carmen”. Concert performance, second department. Sumy Regional Philharmonic, 08.11.2018, <https://youtu.be/ZG947yNJSP0> [in Ukrainian, in French].
- Cherkashyna, M. (1998). Opera as a synthesis of arts. *History of opera: Western Europe. XVII–XIX centuries: textbook*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Enskaya, Ye. (2018). “Opera from the very beginning tended towards entertainment”, or Choreographic scenes in “big” operas by F. Halevy. *Aspects of Historical Musicology*, 12, 7–22 [in Russian].
- Iniutochkina, N. V. (2010). The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal

- cycle of the XIX century). (Extended abstract of Candidate diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L. (2019). The time-space dimension in mass and multifigure scenes of “Manon Lescaut” by G. Puccini. *Aspects of Historical Musicology*, 18, 8–24 [in Ukrainian].
- Kaloyan, A. M. (2021). Mask in the performance of S. Prokofiev’s opera “Love for Three Oranges” CXID-OPERA 2019. *Aspects of Historical Musicology*, 25, 171–191 [in Ukrainian].
- Kretov, A., Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the sociocultural space: the dialogue of history and modernity. *Culturological thought*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2013). The art of a pianist-concertmaster in the sociocultural context of modernity. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Scientific Notes of the Rivne State Humanitarian University*, 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. O. (2015). Rational modeling of the piano texture of the clavier. In T. O. Molchanova. *The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice: a monograph*, pp. 366–377. Lviv: Liga-Press.
- Molchanova, T. O. (2017). Modification of the piano texture of claviers as an important performance component: reduction – amplification – musical patterns – imitations. *Bulletin of the Carpathian University: Art Studies*, 36, 78–83 [in Ukrainian].
- Pavlichuk, V. I., Chaika, V. A., Tyshkevych, N. P. (2020). The role of the accompanist in the education of the singer’s creative personality in the class of voice production. *Innovative pedagogics*, 25 (2), 130–137 [in Ukrainian].
- Starikova, Ye. (2018). Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta’s vocal part from Verdi’s opera “La Traviata”). *Aspects of Historical Musicology*, 12, 143–157 [in Russian].
- Zub, H. O. (2021). Psychological and emotional complex of piano accompanist as a reflection of the profession evolution. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 151–166 [in Ukrainian].

Nikitska Yevheniia

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Merited Art Worker of Ukraine, Professor,
Head of the Department of Piano Accompaniment
e-mail: lipatti175@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

Savchenko Hanna

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Ph. D., Associate Professor,
Head of the Department of Composition and Orchestration
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**ART PROJECT OF THE DEPARTMENT OF PIANO
ACCOMPANIMENT OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS: EXPERIENCE
OF PERFORMER'S AND COMPOSER'S COMPREHENSION**

Statement of the problem. *The discipline “Piano accompaniment” is one of the core subjects in a Bachelor program for pianists at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. While studying it, the students improve their skills of piano accompaniment in different genres. Special attention is paid to opera, while performance of any opera as a whole piece presents a substantial problem on the level of the whole educational establishment. It is the Department of Piano Accompaniment with its long-lasting tradition which contributes greatly to the solution of this problem. We are talking about 23 operas performed at the concerts through years within the project lead by Professor Ye. Nikitska, Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Department.*

Recent research and publications. *In the domain of Ukrainian musicology, there are some works devoted to specifics of piano accompaniment as an art, to the personality of a pianist-accompanist (Iniutochkina, 2010; Kretoy & Novik-Kretova, 2017; Molchanova, 2013; Pavlichuk, Chaika, Tyshkevych, 2020; Zub, 2021). Scholarly sources portray an image of a musician who is integral in their essence: they are equally competent in such spheres as music history and*

music theory, art performance and technical issues, this is a musician capable of combining the qualities of a soloist and ensembler, a thoughtful interpreter.

The objectives of the study are: 1) to research the special ways in which opera as a stage genre can exist in untypical conditions of concert performance; 2) to justify the importance of the project created by the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the guidance of Professor Ye. Nikitska as a tool which allows students to acquire knowledge and skills necessary for self-realization and building a successful career of the piano accompanist.

The scientific novelty of the study is caused by the fact that this project has not yet received proper attention in scientific research works. The article uses such **research methods** as genre, functional, comparative, and performing ones.

Results and conclusion. The work on an art project guided by Ye. Nikitska allowed to gain significant experience in the concert performance of opera. This experience includes various directions of work, such as: 1) preparatory work with the opera clavier aimed at abridgement of less essential scenes, removal of secondary characters; 2) creation of a script and usage of a concert presenter to make up for the reduction of the performance; 3) compensation for the limited stage space with concentrated acting and emphasized articulation of all the necessary details in vocal and piano parts; 4) compensation for the lack of the orchestra with specific "theatrical" expressiveness of the piano playing; 5) the work of each student on the whole opera text to make them interchangeable; 6) development of an accompanist as a polyfunctional musician; 7) bringing up a pianist-accompanist that is fully capable and ready to take his job just at the opera theatre.

Keywords: art project; opera; opera concert performance; soloist; accompanist; piano accompaniment; pianist; vocalist.

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2022 року