

Розділ 1.
ШЛЯХИ ДО МАЙСТЕРНОСТІ

УДК 792.54.091:782]:378.147
DOI 10.34064/khnum1-70.01

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,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри композиції та інструментування
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**Концертне виконання опер у навчальному процесі:
цілі, приклади, новації, перспективи**

Робота над цілісними оперними творами з подальшим їх концертним виконанням є важливим напрямом підготовки майбутніх концертмейстерів, який дозволяє дати молодим виконавцям необхідний для роботи в музичному театрі комплекс знань, вмінь, навичок і компетентностей. Завданнями цієї статті є визначення цілей підготовки оперних вистав у концертному виконанні студентами класу концертмейстерської майстерності; формулювання методичних настанов щодо роботи концертмейстерів над оперою як цілісністю; окреслення перспектив проєкту, що багато років здійснювався на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом завідувачки кафедри Є. С. Нікітської. Вперше на основі застосування жанрового і виконавського дослідницьких підходів систематизовано методичні настанови щодо роботи студента-концертмейстера над концертним виконанням опери. У висновках підкреслено важливість і перспективність проєкту концертних виконань опер у підготовці професійних

концертмейстерів для роботи в музичному театрі, а також наведено складений на базі багаторічного практичного досвіду алгоритм опрацювання оперного твору для його концертного виконання.

Ключові слова: опера; концертне виконання опери; репертуар; концертмейстер; вокаліст; оркестрова фактура; фортепіанна фактура; клавір; партитура; методика.

Постановка проблеми.

Не викликає ніяких сумнівів, що концертмейстер – це добре навчений, технічно оснащений, багатопрофільний, всебічно розвинутий музикант, який у практичній діяльності стикається з надскладними професійними завданнями. Здатність вирішувати їх швидко, вправно і професійно залежить від набутих під час навчання знань, вмінь і навичок, які в подальшому вдосконалюються. Відповідно, на викладачів концертмейстерських кафедр у закладах вищої освіти покладено велику відповідальність за підготовку високопрофесійних і конкурентоспроможних спеціалістів. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує навчальна робота над цілісними оперними творами, результатом якої може бути їх концертне виконання. Це вкрай важливий напрям підготовки майбутніх концертмейстерів, який дозволяє дати молодим виконавцям необхідний для подальшої роботи в музичному театрі комплекс знань і вмінь.

Останні дослідження і публікації. Питанням концертмейстерської майстерності в останні роки присвячено доволі значну кількість наукової літератури (див. Боровицька, 2018; Зуб, 2021; Інютючкіна, 2010; Кретов, & Новік-Кретова, 2017; Молчанова, 2015, 2017; Підпорінова, 2023¹). Її ретельний огляд не видається доцільним у контексті нашої статті, отже, сфокусуємо увагу лише на декількох положеннях, на нашу думку, вкрай актуальних у зв'язку із обраною темою дослідження. Перше стосується сутності концертмейстерської діяльності, всебічно і повно розглянутої в монографічному

¹ У статті К. Підпорінової (2023) досліджуються механізми застосування цифрових технологій в роботі концертмейстера в сучасних реаліях, що, на нашу думку, є перспективним як в освітньому процесі, так і для реалізації творчих проєктів.

дослідженні і статті Т. Молчанової (2015; 2023). Поняття «концертмейстер» авторка розмежовує із дотичними, проте не тотожними, поняттями «акомпаніатор», «ансамбліст» на тій основі, що на концертмейстера, окрім концертно-супроводжувальної функції, покладаються й інші, зокрема педагогічна. Тому «робота концертмейстера є значно ширшою: розучування із солістами їх партій, вміння контролювати якість їх виконання, орієнтуватися у виконавській специфіці та причинах виникнення труднощів під час виконання, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків» (Молчанова, 2023: 99). На нашу думку, окреслене коло професійних обов'язків має усвідомлюватись студентами вже під час навчання, що потребує напрацювання необхідних знань, вмінь, навичок і компетентностей, необхідних для успішної самореалізації у професійній діяльності в майбутньому.

Друге положення переформується з першим, підтверджує його. Розмірковуючи про специфіку репертуару у класі концертмейстерської майстерності і камерного ансамблю, Т. Молчанова висловлює слушну думку стосовно репертуарних програм. «Завданням вищої професійної освіти постає формування у студентів комплексу не лише загальних, а й професійних компетенцій, які, з одного боку, виконують функцію фахової норми якості освіти, а з іншого – стають своєрідним орієнтиром для розробки інноваційних освітніх технологій і програм. У цих умовах найважливішим об'єктом педагогічного засвоєння стають практично скеровані репертуарні програми та умови їх застосування з безпосередньою затребуваністю у подальшому професійному полі. Відтак процес навчання набуває необхідного сенсу, перетворюється у процес оволодіння розгорнутим досвідом практичної діяльності з метою досягнення фахово значущих компетенцій у кожному з напрямків» (Молчанова, 2023: 98). Спираючись на цю думку, зазначимо, що ефективність навчання великою мірою залежатиме від репертуару, який засвоює студент у класі концертмейстерської майстерності. Цей репертуар має бути різностильовим і різножанровим. Отже, робота над оперою як цілісним твором (а не тільки над її окремими номерами або

сценами), а також концертне виконання опери студентами, на нашу думку, є доцільним і корисним.

Нарешті, ще одне положення стосується методики і стратегії навчання концертмейстерів. Тут не можна оминати статтю Т. Молчанової (2022), в якій вона знайомить читача з моделями навчання концертмейстерства у закладах вищої мистецької освіти України. Авторка наводить приклади репертуарних вимог для бакалаврів і магістрів, фокусує увагу на концертмейстерських студентських конкурсах, цікавих формах роботи і практиках, які впроваджені в освітній процес. Зокрема, згадує й про музичні зустрічі для студентів у ХНУМ імені І. П. Котляревського, де відбувалось прослуховування і обговорення шедеврів світового оперного і камерного репертуару, а також про багаторічний проєкт – концертне виконання студентами сцен з опер разом із солістами (Молчанова, 2022: 71–72). Солідаризуючись з авторкою щодо багатьох концептуальних положень її дослідження (про що зазначимо нижче) і розділяючи пафос статті, спрямований на підвищення поваги до складної професії концертмейстера та її суспільного престижу, внесемо деякі уточнення. Унікальність проєкту, що здійснювався протягом багатьох років на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського, полягає у виконанні опер як цілісних творів (а не окремих оперних сцен). Отже, подальше наше дослідження присвяtimo цілям, методичним настановам і перспективам концертного виконання опер у цілісності².

Методологія дослідження. Обрана тематика потребувала застосування жанрового методу – для визначення специфіки роботи концертмейстера над жанром опери у концертному виконанні; виконавського, необхідного для визначення кола питань і проблем, які вирішують студенти-концертмейстери разом із солістами і викладачами у процесі роботи над оперою в концертному варіанті; системного, націленого на формування методичних настанов як системи, що покликана забезпечити успішну реалізацію концертного

² У цій статті розширюються і доповнюються деякі положення, викладені у нашому попередньому дослідженні (див. Нікітська, & Савченко, 2022).

проєкту – виконання оперного твору як цілісного художньо-естетичного феномена.

Метою статті є визначення цілей підготовки оперних вистав у концертному виконанні студентами класу концертмейстерської майстерності, а також формулювання методичних настанов щодо роботи концертмейстерів над оперою як цілісністю та окреслення перспектив проєкту, що багато років здійснювався на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом її завідувачки, заслуженої діячки мистецтв України, професорки Є. С. Нікітської.

Новизна дослідження полягає у систематизації методичних настанов щодо практики концертного виконання опери студентом-концертмейстером, яка закладає міцне професійне підґрунтя для подальшої роботи фахівців у музичному театрі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

На сучасному етапі система навчання студентів-піаністів у закладах вищої освіти, зокрема, має ставити за мету підготовку їх до концертмейстерської роботи в театрах: оперних, музичної комедії, дитячих музичних театрах. Зазвичай програми навчання на кафедрах концертмейстерства передбачають роботу над окремими номерами або сценами з опери, рідко – демонстрацію окремої дії. Клавир опери у цілому студенти, як правило, не вивчають і часто мають вельми приблизні знання щодо нього і оперної вистави у цілому.

Якщо ж ми ставимо за мету всебічну і всеохопну підготовку концертмейстерів, виховання їх як широкопрофільних висококваліфікованих фахівців, здатних реалізувати свій творчий потенціал в різних культурно-мистецьких установах країни, у тому числі театрах, то знання оперних клавирів і розуміння специфіки роботи з музично-драматичним твором як цілісністю має стати імперативом у навчанні майбутніх концертмейстерів. Серед вимог, що висуваються до концертмейстера в оперному театрі, знання клавирів репертуарних опер є обов'язковим, як і вміння вивчати із солістом (солістами, ансамблем) вокальні партії, а за відсутності соліста співати вокальну партію в ансамблі тощо. Т. Молчанова, яка аналізує складові роботи концертмейстера в театрі, зазначає: «Найбільше зі співаками оперного театру

та оперної студії спілкується концертмейстер, робота якого базується на двох важливих чинниках: уроків у класі (де вивчаються партії), виконання оперного клавіру на сценічних репетиціях і співанках солістів з диригентом і режисером» (Молчанова, 2015: 352). Роль концертмейстера у роботі над оперою не обмежується суто супроводжувальною функцією: «... Він допомагає усвідомленню солістами розвитку драматургії сцен, характеру взаємодії дійових осіб, розумінню характерних особливостей музичної мови кожної вокальної партії зі зверненням уваги на виразово-образне значення слів, музичних фраз...» (Молчанова, 2015: 354). Відповідно, від концертмейстера очікуються багатофункціональність, гнучкість, мобільність, висока професійність, які неможливо напрацювати за короткий час. Фундамент таких знань і навичок закладається саме під час навчання студента у закладі вищої освіти (бакалаврат, магістратура), а далі у процесі фахової діяльності концертмейстера відбувається їх вдосконалення, напрацювання професійної майстерності, тонкощів і вмій.

З огляду на всю складність майбутньої практичної діяльності концертмейстерів, зокрема у театрах, у процесі фахового навчання на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського протягом багатьох років здійснювалась підготовка і демонстрація опер зарубіжних і українських композиторів у концертному виконанні, таких як «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Травіата», «Ріголетто» і «Трубадур» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Сільська честь» П. Масканьї та інших³. При цьому партію оркестру (у перекладі для фортепіано, за існуючими клавірами) виконували студенти-піаністи старших (третьох-четвертих) курсів бакалаврату та магістратури (перший та другий роки навчання). У якості солістів залучені були музиканти-

³ Підкреслимо, що концертне виконання опер протягом ряду років є унікальним творчим проєктом, здійсненим під керівництвом завідувачки кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського Є. С. Нікітської. Він має важливе мистецьке, освітнє і просвітницьке значення в контексті творчої діяльності нашого Університету і, однозначно, перспективи подальшого розвитку.

ілюстратори кафедри концертмейстерської майстерності та студенти кафедри сольного співу і оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського. Усі опери виконувались мовою оригіналу. Концертні виконання відбувались у залах ХНУМ імені І. П. Котляревського та на концертних площадках України.

Підготовка оперної вистави до концертного виконання потребувала вироблення певного алгоритму, завдяки якому забезпечувався бажаний результат і на основі якого напрацьовувались необхідні професійні навички студентів. Отже, окреслимо важливі складові роботи над оперним твором у концертному виконанні, які складаються у відповідну методичну систему.

Насамперед, важливим є сам вибір опери для концертного виконання. Неможливо буде виконати твір, у якому є численні масові сцени, адже в концертному варіанті опери складно залучити велику кількість виконавців вокальних партій. Ця обставина, як правило, зумовлює й відмову від другорядних персонажів опери, які залишаються за межами концертної вистави. Тобто завжди слід брати до уваги, яких саме солістів можна запросити до роботи над оперою.

Рішення обрати оперний твір XIX або XX століть із хоровими або хореографічними сценами передбачає їх переосмислення, без якого концертне виконання стає проблематичним. У деяких випадках можливо виконання хорових сцен за умови адаптації хорової фактури до фортепіанної. Хореографічні сцени теж за бажанням і умовою адаптації можна зберегти.

У разі вилучення хорових і хореографічних епізодів із загальної канви вистави створюється загроза розриву сюжетної лінії, порушення драматургічної і композиційної єдності і стрункості твору, що потребує застосування певних компенсаторних механізмів. Компенсаторну функцію може взяти на себе ведучий, якому доручається спеціально створений текст заради поєднання між собою окремих сцен або номерів. Якщо опера має літературне першоджерело (наприклад, драма О. Дюма-сина «Дама з камеліями» – основа лібрето опери Дж. Верді «Травіата», драма В. Гюго «Король розважається» – опери Дж. Верді «Ріголетто», новела П. Меріме «Кармен» – однойменної опери Ж. Бізе, сюжет першої частини «Фауста» Й. Гете –

опери Ш. Гуно, і т. п.), то його текст можна використовувати для подолання фрагментарності і нелогічності, породжених вилученням масових хорових або хореографічних сцен. У випадку наявності лише лібрето як вербальної основи опери, ведучий може промовляти фрази, доручені хору, або ремарки, які виписані у клавирі перед сценами і номерами, що допоможе слухачам доповнити, «доставити» зоровий образ того, що відбувається на сцені. Таким чином, підготовка концертного виконання передбачає написання свого роду сценарію, в якому ретельно прописано, які саме фрагменти, сцени, номери залишаються незмінними, і за допомогою якого тексту будуть компенсовані розриви у сюжеті і драматургії. Щодо видовищності, якої певною мірою позбавлене концертне виконання, то тут слід підкреслити важливість артистизму як у солістів, так і у концертмейстерів.

Усі інструментальні фрагменти у концертному варіанті зберігаються і обов'язково виконуються студентами, що формує у них вміння почути оркестральність звучання і відтворити тембральне різнобарв'я, багатоманіття і багат шаровість оркестрової фактури у фактурі фортепіанній. Об'ємність і насиченість звуку, контрастні зі- і протиставлення в оркестровій фактурі, звучання різних тембрів у злитті або диференціації – усе це має бути передано засобами фортепіано, що вимагає від студентів ґрунтовної виконавської підготовки, доброї технічної оснащеності, хороших слухових навичок. Розмірковуючи про унікальність професії концертмейстера, Т. Молчанова звертає увагу на такі її складові, як:

«... – міцна технічна база, розуміння тембрових і колористичних можливостей фортепіано, що забезпечують можливість відтворювати звучання того чи іншого інструмента (або групи оркестрових інструментів) на роялі. Без цього базису неможливо грамотно виконати на фортепіано балетний чи оперний клавир, арії з опер;

– знання специфіки кожного інструмента або голосу, з яким співпрацює: діапазон, теситура, звуковидобування, динамічні можливості, артикуляція, дихання; ...» (Молчанова, 2022: 69).

Оперний клавир як перекладення оркестрової партитури не завжди є зручним для виконання, містить технічні складнощі,

що передбачає застосування різноманітних спрощень фактури. Тому важливу роль при підготовці клавiру до виконання відіграє вміння адаптувати фрагменти музичного тексту, які можна визначити як «нефортепіанні», для зручного виконання на цьому інструменті, вправно оминати технічні труднощі з мінімальними змістовими втратами, виокремлюючи і зберігаючи у фактурі головне за рахунок другорядних елементів⁴. Небажаним результатом тут може бути граничне спрощення супроводу, який звучатиме вкрай неповно, «не оркестрально». Зазначимо, що невиразне звучання може бути закладено і у самому клавiрі, що потребує від концертмейстера також знання оркестрової партитури і компенсації недоліків виписаної фортепіанної фактури за рахунок її збагачення другорядними голосами, контрапунктами, регістровими рішеннями, тембровою майстерністю виконання. Отже, робота над фактурою потребує від студентів не тільки використання всього піаністичного виконавсько-технічного арсеналу, а й актуалізації знань щодо стилєвих та жанрових параметрів виконуваного фрагменту, вміння редукувати фактуру відповідно до «доброго смаку» і стилістики твору.

Слід зазначити, що питання фактурних труднощів і фактурних заміन не належить виключно до проблем концертмейстерської майстерності. З посиланням на авторитетні джерела про них пише В. Приходько, зазначаючи, що «подібні заміни з успіхом використовуються як в навчальній практиці, так і у творчості відомих віртуозів» (Приходько, 1997: 56). Однак у роботі концертмейстера з оперним клавiром ці труднощі можуть виникнути, у першу чергу, внаслідок «похідного» характеру тексту, часто створеного не самим композитором. Адже клавiр є трансформацією партитури твору, перекладенням оркестрової фактури на фортепіанну, і в ньому автор нерідко поступається зручністю піаніста заради збереження виразності і колориту звучання⁵. Концертмейстеру у *будь-якому разі*

⁴ Всебічне висвітлення цієї теми знаходимо в монографії Т. Молчанової, в розділі «Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавiру» (2015: 366–377).

⁵ Питання співвідношення партитури і клавiру, так само, як і оперної вистави та концертного виконання опери, може розглядатися в контексті великого

слід пам'ятати, що музична фактура виконує важливу художню функцію, вона є носієм художнього змісту, смислотворчим чинником композиції. В оперному творі оркестрова фактура, безумовно, має свою специфіку, детерміновану необхідністю враховувати силу людських голосів і тримати баланс між оркестром та вокальними партіями, проте вимоги щодо донесення слова, рельєфності вокальних ліній у цілісному звучанні не перекреслюють значущості художньої функції оркестрової фактури, яку вона виконує разом із функціями суто практичними (організуючою, регулюючою). Художня функція фортепіанної фактури зберігається і у клавірному перекладенні, реалізуючись у партії фортепіано. Завдяки цій функції, як зазначає І. Денисенко, «... відкривається шлях до втілення глибинних змістовних якостей творів, до діалогу епох, жанрів та стилів, манер та технологій письма» (Денисенко, 2010: 1). Тому будь-які технічні перетворення фактури мають ставити за мету реалізацію її художньої функції і ні в якому разі не спотворювати композиторського задуму⁶.

Обізнаність у стилістичних особливостях опери вкрай необхідна також для відчуття темпоритму всієї вистави, усвідомлення її композиційної і драматургічної логіки. Студенти мають добре знати драматургічну будову всієї оперної вистави, момент розташування основної кульмінації, положення проміжних кульмінаційних зон; виконуючи навіть окремих фрагмент, тримати план опери, так би мовити, у постійній перспективі – адже на піаніста під час концертного виконання покладається функція диригента, який керує музичним процесом. Вивчення всього клавіру та вміння орієнтуватись у композиційному плані оперної вистави, в її драматургії, важливі й з огляду на те, що у виконанні беруть участь, як правило, декілька студентів, які можуть підміняти один одного як на репетиціях, так і на концерті.

проблемного поля «своє-чуже», яке на сьогодні створює окремий науковий дискурс (див.: Anfilova, Kucherenko, Mizitova, Pidporinova, & Sediuk, 2020).

⁶ У рекомендаціях щодо оркестрування фортепіанної музики для струнного оркестру С. Адлер наголошує на важливості обрання такого рішення, яке не спотворить композиторських намірів (Adler, 1989: 147). Ця ідея є актуальною в роботі концертмейстера над фактурою оперного твору.

Під час підготовки оперного твору до виконання студенти мають самостійно вивчити всі вокальні партії з солістами, що моделює процес роботи концертмейстера в оперному театрі. Більш того, і сам студент-концертмейстер має вміти проспівати будь-яку з вокальних партій за відсутності на репетиції того чи іншого соліста. Вміння слухати партнерів, працювати в ансамблі набувається студентами у складній взаємодії із солістами⁷ і закладає міцне підґрунтя їхнього професіоналізму як концертмейстерів.

Отже, звернемось до прикладу і наведемо, з точки зору адаптації до концертного виконання, послідовність сцен і номерів з опери «Трубадур» Дж. Верді⁸

У I дії в концертному варіанті виконуються:

- інтродукція і каватина Феррандо;
- сцена і каватина Леонори;
- сцена і романс Манріко, терцет.

II дія:

- пісня Азучени;
- сцена і розповідь Азучени;
- сцена і дует Азучени і Манріко;

⁷ Т. Молчанова для виявлення специфіки складної ансамблевої взаємодії між солістом і концертмейстером, у поле якої залучаються багато складових, пропонує поняття «синергія». Дослідниця зауважує: «Вивчення твору потребує специфічної форми інтеракції концертмейстера й соліста – спілкування, що ґрунтується насамперед на принципах рівноправного партнерства, на взаємоузгодженості їхніх дій і намірів, на двосторонньому впливі та пошуку шляхів взаємодії, що поєднує дбайливе ставлення до намірів партнера з обов'язковим проявом власної індивідуальності. Культура спілкування впливає на встановлення сприятливої духовно-моральної атмосфери учасників взаємодії та результативність творчого процесу. Дружні стосунки соліста і концертмейстера забезпечують особистісну захищеність, переживання емоційного піднесення кожним із них. Під час співпраці абсолютно неприйнятний вольовий стиль, авторитарне нав'язування своїх поглядів, знеособлення думки соліста чи концертмейстера, адже осмислення музичного образу ґрунтується на тонкому індивідуальному сприйнятті кожним ідеї композитора, жанрово-стильових параметрів твору» (Молчанова, 2021: 81).

⁸ Концертне виконання опери «Трубадур» Дж. Верді здійснювалось за клавиром, опублікованим 1966 року видавництвом «Музика».

- сцена і арія Графа;
- дует Графа і Феррандо (без хору);
- фінал II дії: від *Andante* і появи Леонори.

III дія:

- інтродукція і перехід до сцени і терцета;
- сцена і арія Манріко.

IV дія:

- сцена і арія Леонори, партію хору виконує піаніст-концертмейстер;
- сцена, дует Графа і Леонори;
- фінал IV дії, дуетіно Манріко і Азучени;
- сцена і тріо: Леонора, Азучена, Манріко, потім Граф.

Прокоментуємо деякі моменти.

«Інтродукція і каватина» Феррандо виконують функцію експозиції і зав'язки дії, це смислове ядро, з якого далі проростає вся опера. В «Інтродукції» бере участь хор із короткими репліками: коментарями або запитаннями. Як діяти студентові-концертмейстеру, якщо використання хору в концертному виконанні є неможливим? Для відповіді звернемося до партитури опери. Оркестрова фактура «Інтродукції і каватини» організована за принципами раціональності і колористичності. Перший забезпечує необхідну для вокаліста зручність та підтримку, виявляючись у двошаровості гомофонно-гармонічної фактури: нижній шар виконує функції басу і гармонії (бас і акорди в партіях альтів, віолончелей, контрабасів, фаготів, валторн, в іншому фрагменті – перших та других скрипок і альтів); верхній шар виконує мелодичну функцію, дублюючи вокальну мелодію в унісон або октаву. У функції дублювання використовуються інструменти різних тембрових груп та їх комбінації (наприклад, мелодія дублюється в партіях перших та других скрипок, флейт, гобоїв і кларнетів; в іншому фрагменті застосовуються кларнети, фаготи в парі з першими скрипками та віолончелями тощо). Зміна тембрів, що дублюють вокальну або хорові партії, породжує контраст і яскраві колористичні ефекти, згідно з художньо-естетичними принципами Дж. Верді. Партія хору, у більшості випадків, теж дублюється оркестровими голосами. У клавирі ці лінії зберігаються

у фортепіанній фактурі, що, у цілому, компенсує в концертному виконанні відсутність хору як складника загального звучання в першоджерелі. На початку другого номеру опери звучить коротка фраза хору *a'cappella*, яку піаніст обов'язково грає для забезпечення зв'язності музичного процесу. Далі всі сольні номери I дії і терцет виконуються без змін і скорочень.

У вступях до II та III дій опери, за відсутності хору, робляться купюри з метою переходу до наступних номерів (виконуються лише перші розділи вступів). У IV дії, в арії Леонори, піаніст-концертмейстер грає партію хору *a'cappella*, інакше музичний супровід арії втрачає свою цілісність і красу. Далі, до самого завершення опери, весь текст виконується у повному обсязі.

Коротко прокоментуємо роботу над концертним виконанням опери Р. Леонкавалло «Паяци»⁹, яке було здійснене *online*. Твори композиторів-веристів, до яких належить Р. Леонкавалло, передбачають чуйне втілення найтонших динамічних і агогічних нюансів музичного тексту, що висуває перед виконавцями нелегке завдання його гнучкої інтерпретації. Специфіка обраного твору обумовила відмову від функції ведучого. Щодо вибору сцен для концертного виконання, то, порівняно із «Трубадуром», це питання вирішується значно простіше через менші масштаби опери: виконуються майже всі сцени. Особливістю цієї опери є і відсутність необхідності спрощень та переробок фактури. Наведемо послідовність сцен з опери «Паяци», обраних для концертного виконання.

- Інтродукція і Пролог не потребують скорочень;
- у сцені 1 першої дії, якщо немає можливості залучити хор, хорові фрагменти вилучаються, виконуються лише сцена та аріозо-*cantabile* Каніо;
- у сцені 2 звучать сцена і балада Недди та сцена і Дует Недди та Тоніо;
- у сцені 3 зберігаються сцена і дует Сільвіо і Недди;
- у сцені 4 – сцена і фінал та аріозо Каніо;

⁹ Концертне виконання опери «Паяци» Р. Леонкавалло здійснювалось за клавіром видавництва «Музика» (1980).

- Інтермеццо;
- у сцені 1 другої дії хор не виконується, звучить дует Сільвіо і Недди;
- сцена 2 (комічна) виконується без купюр;
- сцена 3 – дует і фінал, у якому концертмейстер виконує всю оркестрову партію, незалежно від наявності хору.

Очевидно, що далеко не всі опери можуть бути реалізовані в концертному виконанні. Твори з великою кількістю хорів, хореографічних номерів, зі складно організованими багатоплановими сценами на концертній сцені значно програють, втрачають композиційну і драматургічну цілісність. Так само і опери ХХ–ХХІ століть не всі можуть бути адаптовані до концертного виконання через важливість оркестрової складової, яка не може бути редукована до клавіру без загрози спотворення композиторського задуму. Чуйне і вдумливе ставлення до тексту композитора – основа роботи професійного концертмейстера.

Висновки.

Метою концертного виконання оперних вистав силами студентів-піаністів класу концертмейстерської майстерності є підготовка їх до майбутньої професійної діяльності в якості концертмейстерів музичних театрів. Саме тому концертні вистави опер як цілісних творів виконують важливу функцію в системі навчання концертмейстерської майстерності. У процесі підготовчої роботи над цілісними оперними композиціями моделюються і відтворюються практичні ситуації, з якими стикаються піаністи-концертмейстери у своїй подальшій професійній діяльності. Це дозволяє напрацювати комплекс знань, умінь, навичок і компетентностей, які необхідні концертмейстеру в музичному театрі. Власне концертне виконання потребує найвищої концентрації творчих зусиль, виплеску енергії, і, як результат, стає тією духовною винагородою, яку студенти, солісти і викладачі отримують, пройшовши складний і довготривалий шлях роботи над оперним твором. Тим самим концертне виконання опер закладає міцний професійний фундамент, у єдності технічної, інтелектуально-емоційної і творчої складових, для подальшої плідної діяльності студентів у якості концертмейстерів.

Робота над концертним виконанням цілісного оперного твору передбачає певний алгоритм дій, методика навчання, складниками якої є: 1) ретельний вибір опери; 2) добір солістів; 3) складання композиційного і драматургічного плану-схеми опери і, відповідно, прийняття рішень щодо купюр хорових і хореографічних (масових) сцен та виведення за межі дії другорядних персонажів; 4) за необхідності – складання літературної основи; 5) робота зі студентами над клавіром опери у цілісності в різних аспектах (взаємодія концертмейстер – вокаліст; подолання технічних труднощів клавіру; досягнення оркестрального звучання; досягнення відчуття темпоритму вистави у цілому).

Розмірковуючи про перспективи цього творчого проєкту у майбутньому, хочеться наголосити: проєкт має і буде жити! Його життєздатність підтверджена часом і численними успішними концертними виконаннями оперних творів на сцені Великої зали ХНУМ імені І. П. Котляревського та концертних площадках країни, а його життєдайною силою стане розширення репертуару і звернення до творів західноєвропейських і українських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Найближчими *перспективами дослідження* є вивчення специфіки концертмейстерської роботи студентів над оперними творами ХХ століття для реалізації їх концертного виконання.

ЛІТЕРАТУРА

- Боровицька, О. М. (2018). Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномена, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*, 4 (56), 476–479.
- Верді, Дж. (2019). Опера «Трубадур». Концертне виконання. (Кафедра концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). <https://youtu.be/ts8aFsHhvXQ>
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Зуб, Г. О. (2021). Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 151–166. DOI 10.34064/khnum1-6008
- Інюточкіна, 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 імені І. П. Котляревського. Харків.
- 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. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. (Монографія). Львів: Ліга-прес.
- Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавирів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 36, 78–83.
- Молчанова, Т. О. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Молчанова, Т. О. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 47, 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>
- Молчанова, Т. О. (2023). Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства у площині історико-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286842>
- Нікітська, Є. С., Савченко, Г. С. (2022). Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 57–74. DOI 10.34064/khnum1-6404
- Підпорінова, К. В. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. DOI 10.34064/khnum1-6708
- Приходько, В. І. (1997). *Музыкальная фактура и исполнитель*. Харьков: Фолио.

- Adler, S. (1989). *The study of orchestration*. 2nd edition. New York: W. W. Norton & Company.
- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20th–21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 258–272, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2361/1729>

REFERENCES

- Adler, S. (1989). *The study of orchestration*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20th–21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 258–272, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2361/1729> [in English].
- Borovytska, O. M. (2018). Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance. *Young scientist*, 4 (56), 476–479 [in Ukrainian].
- Denysenko, I. Ye. (2010). *Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of C. Debussy's and M. Ravel's cycles)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- 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 PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kretov, A., & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the socio-cultural space: the dialogue of history and modernity. *The Culturology Ideas*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice*. Lviv: Liha-Press [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2017). Modification of the piano texture of clavier as an important performance component: reduction – amplification – musical patterns – imitations. *Newsletter of Precarpathian University. Art Studies*, 36, 78–83 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Synergy effect in joint performance activity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 44, 79–85 [in Ukrainian].

- Molchanova, T. (2022). The model of concertmaster training in music institutions of professional higher education of Ukraine. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 47, 67–73 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2023). Departments of Chamber Ensemble and Concert mastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy. *Notes on Art Criticism*, 43, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286842> [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye., Savchenko, H. (2022). 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. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 64, 57–74. DOI 10.34064/khnum1-6404 [in Ukrainian].
- Pidporinova, K. V. (2023). Digital technologies in training the accompanist: practical dimension. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 67, 126–147. DOI 10.34064/khnum1-6708 [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical texture and performer*. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Verdi, J. (2019). Opera “Troubadour”. Concert performance. (Department of concertmaster skill of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts). <https://youtu.be/ts8aFsHhvXQ> [in Ukrainian, in Italian].
- Zub, H. O. (2021). Psychological and emotional complex of piano accompanist as a reflection of the professional evolution. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 60, 151–166. DOI 10.34064/khnum1-6008 [in Ukrainian].

Yevheniia Nikitska

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

Hanna Savchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Composition and Orchestration
e-mail: 1anna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives

Statement of the problem.

A pianist-concertmaster is a well-trained, technically equipped, multi-disciplinary, comprehensively developed musician. Accordingly, teachers of concertmaster departments in institutions of higher education are entrusted with a great responsibility for the training of highly professional and competitive specialists. In this context, the study of entire opera works, not individual numbers or scenes, the result of which can be a concert performance of operas, deserves special attention. This is an extremely important area of training for future concertmasters, which allows young performers to acquire the complex of knowledge and skills necessary for further work in the musical theatre.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Various aspects of concertmaster skill are studied in numerous scientific works (Borovytska, 2018; Zub, 2021; Iniutochkina, 2010; Kretov, Novik-Kretova, 2017; Molchanova, 2015, 2017; Pidporinova, 2023). The tasks of this article are to determine the goals of performing operas in the concert version by students of the class of accompanist mastery; to put together methodical instructions regarding the concertmasters' work on the opera as a whole; to outline the prospects of a special project that has been carried out for many years at the Department of Concertmaster Skill of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the leadership of its head Ye. Nikitska. For the first time, on the basis of the application of genre and performing research approaches, methodical guidelines for the work of a student-concertmaster on a concert performance of an opera have been systematized.

Research results and conclusion.

The purpose of concert performance of operas by student pianists of the class of accompanist skills is to make them ready for future professional activities as concertmasters of musical theatres. That is why concert performances of operas as entire works play an important role in the system of teaching concertmaster skill. In the process of preparatory work on complete opera compositions, practical situations that pianists-concertmasters face in their further professional activities are modelled and reproduced. This allows one to develop a set of knowledge, abilities, skills and competencies that are necessary for a concertmaster in a musical theatre.

The work on a concert performance of a complete opera requires a certain algorithm of actions, a teaching method, the components of which are: 1) a careful

choice of the opera; 2) selection of soloists; 3) drawing up the compositional and dramaturgical plan-scheme of the opera and, accordingly, making decisions regarding the edition / cut out of the choral and choreographic (mass) scenes and the removal of minor characters; 4) if necessary, compiling the literary basis; 5) work with students on the piano part of the opera in its integrity in various aspects (interaction between concertmaster and vocalist; overcoming pianistic technical difficulties; achieving an “orchestral” sound; supporting the tempo-rhythm of the performance as a whole).

The practical worth and viability of the educational and creative project in question has been confirmed by time and numerous successful concert performances of opera works in the halls of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts and on the concert stages of the country; and its life-giving force will be the expansion of the repertoire and the appeal to world and Ukrainian opera art of the 20th–21st centuries.

Key words: *opera; concert performance of opera; repertoire; concertmaster; vocalist; orchestra texture; piano texture; clavier; score; method.*

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2024 року