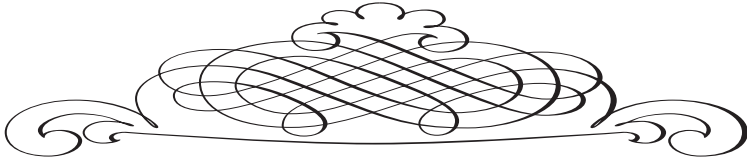




## Розділ 2



### 3 нашої історії: опера як «studio»

УДК 792.54 : 782.071.2] : 378.6 : 78(477.54-25) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1407

**Янко Ю. В.**

ORCID 0000-0001-9136-0551

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна;

Харківська обласна філармонія, 61057, вул. Римарська 21, м. Харків, Україна

### **Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.**

**АНОТАЦІЯ ■ Янко Ю. В. Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.**

■ Вивчення теоретичних аспектів диригентського трактування оперного твору, які ще не отримали достатньої наукової розробки, є актуальним завданням у вітчизняному музикознавстві. Мета цього дослідження – виявити специфіку створення виконавської інтерпретації в студентському оперному театрі на прикладі діяльності оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського. У статті з'ясовано принципи відбору оперних творів до постановки, послідовність етапів постановочного процесу в оперній студії. Підкреслено,



що вироблення єдиної позиції спів-постановників вистави сприяє віднайденню відповідної до авторського замислу виконавської інтерпретації оперного твору. Виявлено особливості виконавських версій опер С. Прокоф'єва «Любов до трьох помаранчів» та «Дідона та Еней» Г. Перселла, на прикладі яких розкривається специфіка музично-сценічного прочитання оперного твору колективом оперної студії. ■ **Ключові слова:** опера, оперне виконавство, оперна студія, виконавська інтерпретація.

**АННОТАЦІЯ** ■ Янко Ю. В. **Исполнительская интерпретация оперы в спектаклях оперной студии Харьковского университета искусств имени И. П. Котляревского конца XX – начала XXI ст.** ■ Изучение теоретических аспектов дирижерской трактовки оперного произведения, ещё не получивших достаточной научной разработки, составляет актуальную задачу отечественного музыковедения. Цель настоящего исследования – выявить специфику создания исполнительской интерпретации в студенческом оперном театре на примере деятельности оперной студии ХНУИ имени И. П. Котляревского. В статье разъясняются принципы отбора оперных произведений к постановке, последовательность этапов постановочного процесса в оперной студии. Подчёркивается, что выработка единой позиции со-постановщиков спектакля способствует нахождению соответствующей авторскому замыслу исполнительской интерпретации оперного сочинения. Вывявлены особенности исполнительских версий опер «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева и «Дидона и Эней» Г. Перселла, на примере которых раскрывается специфика музыкально-сценического прочтения оперы творческим коллективом оперной студии. ■ **Ключевые слова:** опера, оперное исполнительство, оперная студия, исполнительская интерпретация.

**ABSTRACT** ■ Yanko Yu. V. **Performing interpretation of the opera in the spectacles of the Opera Studio of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in the late 20th – the early 21st century.**

■ **Problem statement.** Musical director's activity of an opera performance is a complex phenomenon and largely unexplored, in particular, the theoretical aspects of the conductor's interpretation of the opera have not received a sufficient development in domestic musicology yet. In the theoretical aspect not only the role of the conductor-director, but also co-directors of an opera performance –



a director, a choirmaster and others who in cooperation create an artistic image of an opera spectacle is insufficiently investigated. The necessity of exploration of practical issues of the opera's interpretation for further theoretical generalizations, awareness of specifics of the various performing interpretations determines the relevance of the topic of the offered article.

**The recent researches and publications** by O. Menkov, P. Lando, G. Tkachenko and V. Makarenko emphasize the need of creation of the theory of collective performing, in particular, of the opera works, as well as the conductor's role as a head of staging process. Admitting all the above, we insist also the necessity of developing a shared position by the all co-creators of the performance (a conductor, a stage director, a choirmaster, a ballet master, a painter and others).

**The purpose of the study** – to reveal the specifics of the creation of the performing interpretation in student's opera theater on the example of the work of opera studio of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**The methodology of the research** includes the interpretive analysis, chosen for understanding and explanation the specifics of the opera performance, as well as retrospective historical observations over the working process in Opera Studio of Kharkiv University of Art on the cusp of the 20th and 21st centuries with followed by generalization.

**Results.** As the research material, the creative activity of the opera studio's team under the leadership of the People's Artist of Ukraine, professor of Solo Singing and Opera Training Department of Kharkiv National University of Arts was chosen. During the period since 1989 year to present time about 30 operas were staged in Opera Studio under the leadership of the Maestro. Co-organization persons of the opera studio's performances were the stage directors I. Ryvina, O. Kolomytsey, A. Kaloyan, the choirmasters – Honored Arts Workers of Ukraine professor N. Byelik-Zolotaryova (in performances 1989–2008, from 2013 and to present day) and associate professor I. Verbitska (during the period from 2009 to 2012), which also was executed the functions of the conductor of performances of student's opera theater. The concertmasters headed by professor L. Kucher carried out studying the musical material of operas by students.

According to our explorations, the principles of selection of operas for production in the Opera Studio became: art value of the chosen sample; presence of performance stuff among undergraduates of Department of the Solo Singing to



create the main and secondary characters; vocal possibilities of young performers (because the opera studio is the student's opera theater); the material base for creation of sceneries, tailoring the costumes etc.; demand of the chosen sample in opera theaters.

For identification of the specifics of production process in student's opera theater two representative samples were chosen: the production versions of the operas "The love for three oranges" by S. Prokofiev (18.12.1989, the stage director I. Ryvina, the choirmaster N. Byelik-Zolotaryova, the painter T. Medvid) and "Dido and Aeneas" by H. Purcell (19.11.2001, the stage director O. Kolomytsev, the head of the opera's staging I. Ryvina, the choirmaster N. Byelik-Zolotaryova, the painter K. Kolesnichenko), under maestro A. V. Kalabukhin's conducting. The choice of these opera samples by Kharkiv University Opera Studio brightly demonstrates the essence of its repertoire policy, which is concluded in selection for staging the operas of different styles and directions. The performing conception of the opera "The love for three oranges" was built, on the one hand, on the understanding of this musically-scenic opus as the embodiment of the forms of "conditional theater", on the other hand – as solution to the problem about essence of art, the theatricalized answer to the question, which it should be. The staging of the first English opera "Dido and Aeneas" by H. Purcell was directed on comprehension and acquisition by students of Baroque stylistics in an opera genre.

**Conclusions.** As features of the staging process in the opera studio, it should be noted, at first, the synthesis of creative and pedagogical orientation in the activities of the producers of performances. So, in the student opera the conductor on rehearsals not only builds the structure of the opera whole, seeking an ensemble between performers-soloists, chorus and orchestra, but also is at work with students upon the technique of sound articulation (breathing, diction, phrasing), upon the emotional and meaning content of music. The rehearsals of young singers with stage directors also have a clear pedagogical orientation, presupposing detailed explanations of both the general line of development of the image and the specific situational details of the behavior of the character in different stages of the opera. An integral part of the artistic and pedagogical process, when creating the performance of the opera studio, the work of professional collectives is: choir and orchestra, which helps the student to enter the atmosphere of a real opera art. In the above successful performances of the Opera Studio of Kharkiv National University of Arts, the choir sound (choirmaster N. Byelik-Zolotaryova)



featured a magnificent ensemble, a variety of dynamics, expressiveness of the word, intelligent emotionality, spirituality. Under the direction of A. Kalabukhin and I. Verbitska, the orchestra supported young performers by naturally way, and in solo instrumental episodes it showed the timbre saturation and completeness of expression of a musical thought.

In the process of ground work on the performance, one should pay attention to certain organizational moments on which its success depends, namely, the drawing up of a clear schedule of rehearsals depending on the employment of students at lectures and the availability of the own premises for orchestral and stage rehearsals and performances. Given the sufficiently limited number of such rehearsals before the premiere, as well as the pedagogic orientation of student opera performance, it is extremely important to coordinate the actions of all the co-directors of the performances. A conductor, a director, a choirmaster, a painter, a costume designer and others have to adhere to the general artistic idea of the work, which clarified by the way of preliminary joint discussion. ■ **Key words:** opera, opera performance, opera studio, performing interpretation.



**Постановка проблеми.** Опера як синтетичний жанр, що поєднує музику, слово й драматичну дію, вимагає для створення її музично-сценічної версії зусиль багатьох фахівців – диригента, режисера, хормейстера, художника, балетмейстера, співаків-солістів, хору, балету. Керівництво постановочним процесом потребує від диригента-постановника знань у різних галузях культури. Діяльність музичного керівника оперної вистави – явище складне й маловивчене; теоретичні аспекти диригентського трактування оперного твору ще не отримали достатньої розробки у вітчизняному музикознавстві. О. Меньков підкреслює, що «у задумі диригента повинні концентруватися усі найбільш суттєві риси оперної постановки», що «головні особливості оркестрового, хорового і сольного виконання обумовлюються як ідеєю (надзавданням) оперного спектаклю, так і специфічними музично-виконавськими чинниками, які можуть бути і не пов'язані прямо з постановочними завданнями» [5, с. 6]. В теорії оперного виконавства недостатньо вивчена не тільки роль диригента-постановника,

але й спів-постановників оперної вистави – режисера, хормейстера, художника, балетмейстера, співаків, що у співпраці створюють художній образ спектаклю. Так, Н. Белік-Золотарьова вважає, що «постановникам вистави необхідно творчо контактувати задля вироблення єдиної точки зору з виконавських питань» [1, с. 39]. Необхідність дослідження питань інтерпретації оперного цілого, усвідомлення специфіки виконавських трактувань в цьому процесі обумовлює *актуальність* теми пропонованої роботи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** П. Ландо в збірці статей, присвяченій ювілею оперного театру (з 1932 до 2000 рр. – оперної студії) Московської державної консерваторії, наголошує, що «теорії колективного виконавства та диригування практично поки що не існує» [3, с. 205]. Для її створення, на його думку, необхідна кропітка робота, зусилля не тільки «музикантів-практиків – оркестрових виконавців різних спеціальностей та диригентів, але й музикознавців» [3, с. 205]. Погоджуючись з нагальною потребою створення такої теорії, підкреслимо, що в оперному виконавстві до її побудови треба долучати режисера, солістів-вокалістів, хормейстера, художника, артистів хорового колективу тощо. Г. Ткаченко, що узагальнила власний досвід диригента в численних наукових працях, диригентську майстерність розуміла «як мистецтво інтерпретації, розкриття живої інтонації, що несе смисл твору» [6, с. 20]. Аналізуючи інтонацію в опері, дослідниця підкреслює важливість взаємодії слова й музичної інтонації, розглядає її різні типи й функції. Диригування, на думку Г. Ткаченко, має сприяти виявленню інтонаційного смислу оперного цілого. Для цього важливим є творчий підхід до авторського тексту, темпова інтерпретація і, власне, диригування як мистецтво інтерпретації. Г. Макаренко створює типологію «творчого процесу в контексті диригентського мистецтва» таким чином: «композитор – музичний твір – диригент – творчий колектив – процес колективного виконання» [4, с. 21]. Спираючись на цей висновок, розглянемо процеси віднайдення музично-сценічної трактовки оперного твору в діяльності навчального оперного театру.

**Мета даного дослідження** – виявити специфіку створення виконавської інтерпретації в студентському оперному театрі на прикладі діяльності оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського.



В якості **матеріалу дослідження** обрано творчу діяльність колективу оперної студії під керівництвом одного з визначних митців, народного артиста України, професора кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., А. В. Калабухіна. Вибір матеріалу дослідження обумовлений ще й тим, що автору статті випала честь неодноразово бути головою державних іспитів в оперній студії й спостерігати виконавську інтерпретацію під орудою А. В. Калабухіна оперних творів різних стилів і спрямувань, як камерних, так і великих, за участі хору; як класичних оперет, так і оперних зразків від ХVІІІ до ХХ ст. Адже у період з 1989 р. до сьогодні в оперній студії під орудою Маестро було поставлено близько 30 опер. Серед них такі визначні твори, як «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1989, режисер І. Ривіна), «Утоплена» М. Лисенка (1990, режисер В. Корнієнко), «Франческа да Риміні» С. Рахманінова (1992, режисер І. Ривіна), «Продана наречена» Б. Сметани (1994, режисер В. Романчук; 2011, режисер А. Калоян), «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (1995, режисер І. Ривіна), «Дідона та Еней» Г. Перселла (2001, режисер О. Коломійцев), «Фіалка Монмартра» І. Кальмана (2006, режисер І. Ривіна), «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (2008, режисер А. Калоян), «Любовний напій» Г. Доніцетті (2009, режисер А. Калоян), «Русалка» О. Даргомижського (2010, режисер І. Ривіна), «Травіата» Дж. Верді (2013, режисер І. Ривіна), «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (2016, режисер А. Калоян), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (2017, режисер М. Чиженко), «Алеко» С. Рахманінова (2018, режисер К. Клементовська). Спів-постановниками вистав оперної студії були хормейстери – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Н. Белік-Золотарьова (у виставах 1989–2008 рр., з 2013 рр. до сьогодні), кандидат мистецтвознавства, доцент І. Вербицька – у період з 2009 по 2012 рр., виконуюча також функції диригента вистав студентського оперного театру. Як художники з А. В. Калабухіним працювали Т. Медвідь, В. Кравець, А. Романченко, І. Степнова, К. Колісніченко, заслужений діяч мистецтв України Н. Швець, О. Ковальов, а постановку танців здійснювали заслужений артист України, доцент Л. Марков, заслужений діяч мистецтв Л. Маркова, М. Бершова.



За традицією, вибір опери для постановки в оперній студії здійснюється колегіально. Окрім викладачів кафедри сольного співу та оперної підготовки, до обговорення долучаються працівники оперної студії. Принципами відбору слугують: художня цінність обраного зразка; наявність серед студентів старших курсів кафедри сольного співу виконавського складу для створення образів головних і другорядних героїв; вокальні можливості молодих виконавців, адже оперна студія – студентський оперний театр; матеріальне підґрунтя для створення декорацій, костюмів та інших атрибутів вистави; затребуваність обраного зразка в оперних театрах.

Необхідність розробки теорії оперного виконавства, виявлення специфіки постановочного процесу в студентському оперному театрі обумовили вибір матеріалу цього дослідження, яким є постановочні версії опер «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (18.12.1989 р., режисер І. Ривіна, хормейстер Н. Белік-Золотарьова, художник Т. Медвідь); «Дідона та Еней» Г. Перселла (19.11.2001 р., режисер О. Коломійцев, керівник постановки І. Ривіна, хормейстер Н. Белік-Золотарьова, художник К. Колісніченко) під орудою А. В. Калабухіна. Саме ці оперні зразки в інтерпретації оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського є показовими з точки зору репертуарної політики, що полягає в обранні для постановок творів різних стилів і спрямувань.

Так, традиційно до ювілейних дат готувались прем'єри опер сучасних композиторів, іноді це було перше виконання твору, як, наприклад, опери «Відроджений травень» В. Губаренка, що була поставлена 1975 р. до 30-річчя перемоги у Другій Світовій війні. На жаль, у викладачів кафедр сольного співу й оперної підготовки не було єдності поглядів щодо обрання опер сучасних композиторів до репертуару оперної студії. Викладачі академічного вокалу вважали, що студентам важливіше співати класику, переважно, оперні творіння італійських композиторів. Позиція кафедри оперної підготовки ґрунтувалась на розумінні, з одного боку, значення класичних взірців для виховання співака-актора, з іншого ж – на необхідності як розширення кругозору молодих виконавців за рахунок вивчення партій із сучасних опер, так і напрацювання ними навичок виконан-





ня оперних творів композиторів ХХ ст., для яких характерним є значне ускладнення музичної мови.

Опера «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1919 р., 4 дії, 10 картин з прологом, лібрето композитора за мотивами п'єси Карло Гоцці) для постановки студентським оперним театром була запропонована І. А. Ривіною 1989 року до 50-річного ювілею оперної студії. Новаторський музично-сценічний орpus композитора ХХ століття, «опера-феєрія» [2, с. 9], в якій синтезуються гротеск і лірика, ускладнені ритмоформули й хроматизовані вокальні партії, була схвально сприйнята викладачами обох кафедр. За спогадами Л. Кучер, це було чи не вперше за роки існування оперної студії, коли позитивна оцінка сучасної опери була одноставною. Великого значення набула підтримка завідувача кафедри сольного співу, заслуженого діяча мистецтв України, професора Т. Я. Веске. Окрім того, студенти сприйняли оперу С. Прокоф'єва із захопленням, що згодом виявилось у їх активному прагненні брати участь у постановці «Любові до трьох помаранчів», що здійснювалась вперше в Україні.

На спільному засіданні кафедр сольного співу та оперної підготовки були обговорені кандидатури студентів на партії в опері та ухвалено такі призначення: В. Попова на партію Принца, О. Дурсенева та В. Стеценко – на партію Кларіче, Л. Карпуніну та М. Чиженко – на партію Фата Моргани. На роль Труффальдіно були призначені О. Карелов, І. Корнатовський, С. Цупіков, на партію Панталоне – М. Маркович і С. Стільмашенко. Навіть не повний перелік студентів, що брали участь у постановці, дає можливість зрозуміти, наскільки сильним був склад студентів кафедри сольного співу того часу. Адже В. Попов став солістом оперних театрів Чехії, О. Дурсенева – солісткою Великого театру, С. Стільмашенко – солістом Grand Opera, а М. Чиженко – заслужена артистка України, що працювала солісткою ХНАТОБу, нині – доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки, працює як викладач і режисер оперної студії («Запорожець за Дунаєм»). Партії зі студентами вивчили концертмейстери кафедри Н. Мінц, О. Ровная, Т. Калугіна, Н. Зимогляд, Т. Єфімова, С. Білокур під керівництвом головного концертмейстера оперної студії, старшого викладача кафедри оперної підготовки Л. Кучер, нині кандидата мистецтвознавства, професора.

А. В. Калабухін на засіданні кафедри оперної підготовки провів прослуховування оперного клавіру, визначаючи купюри, темпи, штрихи. Темпова інтерпретація є надзвичайно важливою частиною загальної трактовки опери, тому А. В. Калабухін не тільки ретельно вивчав ремарки композитора, але й, за його словами, проспівував сольні епізоди для віднайдення максимально природного для виконавців темпу. Взагалі, у період самостійного вивчення партитури, розшифровки авторського нотного тексту Маєстрові притаманна, так би мовити, творча прискіпливість, яка сприяє створенню інтерпретації, максимально адекватної задуму композитора. І. А. Ривіна разом з художником Т. Медвідь представили для обговорення макет, який отримав одностайну позитивну оцінку. Розуміючи важливу драматургічну роль хорового чинника в опері С. Прокоф'єва, режисер призначила зустріч хормейстеру. Як згадує Н. А. Белік-Золотарьова, І. А. Ривіна на зустрічі не просто обговорювала функціональне навантаження окремих персонажів, що їх втілюють на сцені артисти хору – ліриків (сопрано й тенори), коміків (тенори), трагіків (баси), пустоголових (альти й баритони), медиків (тенори й баси), чортенят (баси), придворних (мішаний склад хору), – але й на аркуші паперу накреслила і роз'яснила сценографію кожної сцени за участю хору. Таким чином, усіма спів-постановниками, включаючи концертмейстерів кафедри, що здійснювали вивчення партій зі студентами, була проведена попередня робота, що сприяла підготовці до репетиційного процесу. Для втілення образів диваків рішенням кафедри були обрані студенти підготовчого факультету, з якими працювала концертмейстер Л. Рябцева. Це рішення базувалося на розумінні того, що кількість артистів в хоровому колективі оперної студії коливалася від 35 до 40 осіб, що не давало змоги виокремити групу в 5 тенорів та 5 басів (за ремаркою композитора) для створення образів диваків.

Виконавська концепція А. В. Калабухіна та І. А. Ривіної будувалася на розумінні музично-сценічного opus'у С. Прокоф'єва як втілення, з одного боку, форм умовного театру, з іншого – як вирішення проблеми сутності мистецтва, театралізованої відповіді на питання, яким воно має бути. Режисерська версія І. Ривіної передбачала супроводження основної дії оперного цілого паралельно, адже персонажі



прологу або активно втручалися у події, або коментували їх чи поспішали на допомогу героям, які потрапили в біду.

Наступні етапи постановочного процесу в оперній студії ніби й не відрізняються від оперного театру: співанки, оркестрові, мізансценні, оркестрово-сценічні репетиції, прогони і, нарешті, генеральна репетиція і прем'єра. Але у студентському оперному театрі на співанках і репетиціях диригент не тільки вибудовує структуру кожної окремої сцени, дії, досягає ансамблю між окремими виконавцями, хором та оркестром, але й працює з молодими співаками над звуковидобуванням, підкреслюючи значення поєднання головного й грудного регістрів у співі, опори дихання й ясного, виразного слова. Зауваження А. В. Калабухіна завжди були лаконічними, влучними, часто-густо образними, що сприяло творчому взаєморозумінню між професором і студентами – виконавцями сольних партій в такій складній опері, як «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва. Окрім того, репетиції відбувалися тільки у другій половині дня, бо зранку студенти були на лекціях, уроках з фаху, фортепіано і т. п.

І. А. Ривіна розпочала мізансценні репетиції, як тільки студенти вивчили партії, а хор під орудою Н. А. Белік-Золотарьової (помічник хормейстера Л. І. Бакуменко) здав увесь музичний матеріал опери диригенту-постановнику. Хоровий колектив блискуче справився з поставленими завданнями щодо ритмічного ансамблю, інтонаційної точності прокоф'євського тематизму, в якому загострені темо-інтонації, хроматизми поєднувалися зі складними ритмоформулами, інструменталізацією хорового чинника («завивання» чортенят). Найбільше А. В. Калабухіна вразила виразність слова у виконанні артистів хору, що було запорукою донесення смислу оперного твору до слухачів.

Репетиції І. А. Ривіної з молодими співаками вирізнялись не тільки роз'ясненнями щодо загального розвитку образу, але й конкретизацією поведінки персонажу в залежності від сценічних ситуацій, оскільки вона була визначним режисером, режисером-педагогом. Усвідомлюючи, що казковий сюжет композитор використав супроти штампів старої опери, І. А. Ривіна звернулась до принципу дієвого аналізу ролі. А працюючи з артистами хору, режисер давала акторські завдання практично кожному з них, бо розгалуженість хорового

колективу закладена в партитурі опери. І. А. Ривіна здійснювала постановку новаторського оперного шедевру С. Прокоф'єва, відкидаючи трафаретні сценічні ситуації відповідно до замислу композитора. Тому в її баченні опери «Любов до трьох помаранчів» переважали яскраве ігрове начало, пародія і гумор.

Оркестрові репетиції А. В. Калабухін проводив паралельно зі співанками та мізансценними репетиціями. І вже на перших оркестрово-сценічних репетиціях чітко вималювалися дві кульмінаційні зони у драматургічній лінії майбутнього спектаклю. Перша є результатом процесу одужання Принца всупереч його ворогам – Принцесі Кларіче, Леандру, Смеральдині – та завдяки співчуттю Короля Треф, Панталоне й Труффальдіно. Кульмінаційну зону (кінець першої картини II дії) розпочинав Труффальдіно, який викидав всі ліки за вікно і під звуки маршу ніс Принца на свято. Марш, що є символом життєвої енергії і лейтмотивом оперного цілого, у виконанні оркестру оперної студії звучав переконливо, яскраво. Вершина першої кульмінаційної зони – свято, на якому Принц сміється – одужує від меланхолії (друга картина II дії). Але за принципом контрасту перериває сцену веселощів страшне закляття Фата Моргани, що дає імпульс розвитку нової драматургічної лінії – пошуків Принцем нареченої. Розв'язка (друга кульмінація) настає в останній дії, знаменуючи перемогу над усіма перешкодами на шляху до щастя.

Підготовка ювілейного спектаклю відбувалась під керівництвом А. Калабухіна за ретельно продуманим графіком. Тому вже на прогонах стало очевидним, що комічна опера С. Прокоф'єва отримає у постановці студійців достойне втілення. Прем'єра спектаклю оперної студії відбулась 18 грудня 1989 року у приміщенні Палацу культури будівельників і стала яскравою подією мистецького життя Харкова, а згодом, після показу на телебаченні (запис здійснено 5 травня 1991 р.), і всієї України. І. Губаренко в рецензії зазначала: «В ювілейному спектаклі виявилось те, що завжди вирізняє справжнє мистецтво від підробки: гармонія музики і сценічної дії, закоханість колективу у твір Прокоф'єва <...>. Що найбільше захоплює у виставі “Любов до трьох помаранчів”: легкість, невимушеність виконання й та насолода, яку відчують усі учасники спектаклю. Адже без такої радості, що пере-



ходить від сцени до залу, не може творитися чудо театру й не зазвучить по-справжньому опера-феєрія С. Прокоф'єва» [2, с. 9].

Пропозиція 2001 року здійснити постановку визначного оперного твору – першої англійської опери «Дідона та Еней» Г. Перселла (1689, лібрето Н. Тейта за поемою Вергілія «Енеїда») – була спрямована на осягнення студентами барокової стилістики в оперному жанрі. І, за наявності обдарованих молодих виконавців, зокрема, О. Крамарєвої – нині народної артистки України, солістки Національної опери України, Ю. Пересади – солістки Харківської обласної філармонії, ця пропозиція була позитивно сприйнята педагогами кафедр сольного співу і оперної підготовки. До постановки був запрошений талановитий молодий режисер О. Коломійцев, а керівником була призначена досвідчений Майстер І. Ривіна. 19 листопада 2001 року в приміщенні Малого залу ХАТОБу ім. М. Лисенка відбулась прем'єра опери Г. Перселла, постановку якої присвятили 85-річчю Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Передував успішній прем'єрі чітко організований постановочний процес. А. В. Калабухін, розуміючи, що за жанром оперний твір Г. Персела наближається до опери-ораторії, разом з хормейстером Н. Белік-Золотарьовою (помічник Т. Карпова), детально обговорили роль хорового чинника в драматургії «Дідони та Енея», темпи, штрихи, динаміку. Особливу складність являли собою хори «Ho, ho, ho», «Haste, haste to town», а також хор, що отримав функцію фінального, завершення оперного цілого «With drooping wings». Хорове звучання вирізняли надзвичайно злагоджений ансамбль, як ритмічний, так і вокальний, яскраві динамічні нюанси – повнокровне *f* і проникливе *p*. Цікаве рішення щодо втілення драматургічної функції хору – коментатора подій – було знайдено О. Коломійцевим. Уніфікованість хору була підкреслена однаковими костюмами, що являли собою довгі накидки темного кольору з капюшонами. Артисти хору, що весь час знаходились на сцені, співаючи той чи інший хоровий номер, повертались обличчям до слухачів, в інших випадках – вони відвертались, зливаючись зі сценічним оформленням, виконаним художником К. Колісніченко. Створенню необхідного для втілення оперного шедеву Г. Перселла стилю прискіпливо присвятили свої заняття зі студентами, що виконували сольні партії,



концертмейстери кафедри оперної підготовки на чолі з Л. Кучер. Співанки з А. В. Калабухіним проводились вже після здачі партій солістами й хором колективом і набували значення майстер-класів Маєстро. Спів-постановники спектаклю здійснили колосальну роботу, націлену на дотримання барокової стилістики, досягнення розмаїття динаміки й штрихів, культури звука, виразності осмисленого слова.

**Висновки.** Як особливості постановочного процесу в оперній студії слід відмітити, насамперед, *синтез творчої й педагогічної спрямованості* в діяльності постановників спектаклів. Так, у студентському оперному театрі диригент на репетиціях не тільки вибудовує структуру оперного цілого, домагаючись ансамблю між виконавцями-солістами, хором та оркестром, але й працює зі студентами над технікою звуковидобування (диханням, дикцією, фразуванням) та емоційно-змістовним наповненням музики. Режисерські репетиції із молодими співаками також мають досить ясне педагогічне спрямування, включаючи детальні роз'яснення як щодо загальної лінії розвитку образу, так і щодо конкретних ситуативних подробиць поведінки персонажа в різних сценах опери. Невід'ємною частиною художньо-педагогічного процесу при створенні вистави оперної студії є і робота професійних колективів: хору та оркестру, яка допомагає студентові увійти до атмосфери справжнього оперного дійства. В розглянутих вище успішних виставах оперної студії ХНУМ хорове звучання (хормейстер Н. Белік-Золотарьова) вирізняли чудовий ансамбль, різноманітність динаміки, виразність слова, осмислена емоційність, одухотвореність. Оркестр під орудою А. Калабухіна та І. Вербицької природно підтримував молодих виконавців, а в сольних інструментальних епізодах виявляв темброву насиченість й повноту вираження музичної думки.

В підготовчій роботі над виставою слід звернути увагу на певні організаційні моменти, від яких залежить її успіх, а саме – складення чіткого графіку репетицій в залежності від зайнятості студентів на лекціях та наявності власного приміщення для оркестрово-сценічних репетицій, прогонів і вистав. З урахуванням достатньо обмеженої кількості подібних репетицій перед прем'єрою, а також навчальної направленості студентської оперної вистави, надзвичайно важливою



видається *координованість* дій усіх спів-постановників спектаклю (диригента, режисера, хормейстера, художника, костюмера та інших), які мають додержуватися загальної художньої ідеї твору, з'ясованої шляхом попереднього сумісного обговорення.

**Перспективи подальших досліджень.** Вивчення етапів роботи диригента, спів-постановників, молодих співаків над оперним твором сприятиме розумінню специфіки постановочного процесу в оперній студії, осмисленню сутності виконавської інтерпретації оперного цілого й подальшій розробці теорії оперного виконавства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2011. 20 с.
2. Губаренко І. В. Молодіжний оперний. *Музика*. 1990. № 2. С. 9.
3. Ландо П. Б. К вопросу об авторском тексте в коллективном исполнительстве. *Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории*. Москва : МГК, 2005. С. 202–212.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2006. 34 с.
5. Меньков А. Б. Дирижерское прочтение оперной партитуры – важнейший компонент оперного спектакля («Борис Годунов» М. П. Мусоргского в постановке Большого театра 1946–1948 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1988. 24 с.
6. Ткаченко Г. И. Музыкальная интонация в оперном спектакле и функции дирижёра в её раскрытии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. К., 1975. 29 с.

#### REFERENCES

1. Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Operno-khorova tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia: shliakhy rozvytku*



[*Opera-choral creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th century: ways of development*]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 20 [in Ukrainian].

2. Hubarenko, I. (1990). *Molodizhnyi opernyi* [Youth Opera]. *Muzyka – Music*, (2), 9 [in Ukrainian].

3. Lando P. B. (2005). *K voprosu ob avtorskom tekste v kollektivnom ispolnitelstve* [To the question of the author's text in collective performing]. *Monologi ob opernom iskusstve. K 70-letiyu opernogo teatra Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii – Monologues about opera art. To the 70th anniversary of the Opera House of the Moscow State Conservatory*. Moscow: MGK – Moscow State Conservatory, 202–212 [in Russian].

4. Makarenko, H. H. (2006). *Tvorchist dyryhenta v konteksti intehtyivnoho pidkhodu* [Creativity of a conductor in the context of interactive approach]. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, 34 [in Ukrainian].

5. Menkov, A. B. (1988). *Dirizherskoye prochteniyе opernoy partitury – vazhneyshiy component opernogo spektaklya («Boris Godunov» M. P. Musorgskogo v postanovke Bolshogo teatra 1946–1948 gg.)* [The conductor's reading of the opera score is an essential component of the opera performance (“Boris Godunov” by M. P. Mussorgsky staged by the Bolshoi Theater in 1946–1948)]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Moscow: Moscow State Conservatory, 24 [in Russian].

6. Tkachenko, G. I. (1975). *Muzykalnaya intonatsiya v opernom spektakle i funktsii dirizhera v yeye raskrytii* [Musical intonation in the opera performance and the functions of the conductor in its disclosure]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 29 [in Russian].