

## ВІДГУК

доктора мистецтвознавства, професора, завідувачки кафедрою історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**ДРАЧ ІРИНИ СТЕПАНІВНИ**

та

народної артистки України, професорки кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

**ДОВГАНЬ ЛЮДМИЛИ МИХАЙЛІВНИ**

на творчий мистецький проєкт

творчої аспірантки кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

**ТВЕРДОВОЇ Ганни Євгенівни**

**«РОЛЬ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ SOLFEGGI У ФОРМУВАННІ ТЕХНІКИ BEL CANTO В ГАЛАНТНІЙ ОПЕРІ І ПОЛ. XVIII СТ. (на прикладі**

**«Марк'Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе)»,**

поданий на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

**Актуальність теми творчого мистецького проєкту і обґрунтованість його положень.** Оперна історія сповнена яскравих переказів про феноменальні здібності співаків минулого, чії незбагненні таланти, неймовірна та неперевершена майстерність спричиняли шалене захоплення слухачів, приводили в екстаз публіку. І сьогодні кожний, хто приймає виклик цього сузір'я знаменитостей, на шляху до власної співацької досконалості не може оминати традиції бельканто. Під знаком *«прекрасного співу»* склалися свої закони – особливі норми і коди, які хоч і є чітко структурованими, але вкрай важко засвоюються. Ресурс бельканто, утаємничений у безцінному досвіді минулого, дає могутню владу над голосом, потребуючи тривалого навчання, яке доступно лише вибраним – обдарованим талантом, волею, харизмою і працездатністю акторам-співакам. Однією з таких вибраних є авторка даного творчого мистецького проєкту Ганна Твердова – перспективна молода співачка, яка зосередила свою увагу на вивченні процесів формування бельканто як унікального типу оперного інтонування. Вона робить вдалу спробу *«усвідомити витoki деяких специфічних стильових формних процесів у мистецтві кінця XVII – початку XVIII століть»* (с. 53) крізь призму тогочасних навчальних матеріалів. Гортаючи сторінки *zibaldone* (у перекладі з італійської – *«загальний зошит»*, *«альманах»*, *«куча речей»*), що зберіглися у рукописних зібраннях, Ганна Євгеніївна знаходить приклади музичних вправ – *solfeggi*, які складали тогочасні композитори-співаки для своїх

вихованців у неаполітанських консерваторіях. Систематизуючи та узагальнюючи наукові розвідки, що стосуються стану італійської музичної освіти того періоду, авторка дослідження із сумом констатує, що «всі історичні навчальні матеріали названих дисциплін розглядаються в науковій аналітиці без узгодження між собою, до того ж більшість авторів досліджень підходять до теми суто в теоретичній площині» (с. 53). Саме тому для наукового обґрунтування свого мистецького проєкту вона обирає підхід, зорієнтований на таке дослідження, «в якому би процес народження та становлення вокальної техніки *bel canto* було проаналізовано з позицій професійного досвіду співака, в комплексному дослідженні методики навчання співаків-композиторів в найстаріших італійських музичних навчальних закладах – неаполітанських консерваторіях» (с. 53). Це дозволило не тільки ввести у вітчизняний науковий обіг мало відомі нотні джерела, але й збагатити сучасну професійну освіту розлогими суто практичними (виконавськими) коментарями до них, актуальність та методична доцільність яких була яскраво підтверджена творчою складовою мистецького проєкту – виконанням вокальних партій з белькантового репертуару XVIII – першої третини XIX століть.

Авторка визначила мету дослідження як «з'ясування художнього та методичного потенціалу неаполітанських *solfeggi* та створення проєкції неаполітанської системи навчання співаків на сучасну практику вдосконалення техніки співу під час підготовки до виконання партій в Галантних операх I пол. XVIII ст.» (с. 20). Ця мета і всі поставлені завдання послідовно реалізовані та розв'язані у процесі поглибленого студіювання нотних матеріалів та контексту їх виникнення та поширення. Фактично дослідниця продовжує пошуки ключів до таїн «прекрасного співу», збираючи колекцію «музичних ідіом», яка «підводить нас до більш точного розуміння занять, на яких музично обдаровані хлопчики та юнаки впродовж багаторічних системних занять вчилися komponувати вокальну музику та вдосконалювали свій співацький апарат, і врешті набували неабияких естетичних якостей звучання голосів» (с.69). У роботі детально висвітлені характерні прийоми звукоутворення та звуковедення у всьому їх розмаїтті. Центральне місце займають рекомендації до практичного опанування та аналітичний розбір прикладів *solfeggi*.

Особливо відмітимо обізнаність здобувача в історичних питаннях, щодо топографії, звичаїв та традицій, які панували в Неаполі тих часів. У дослідженні Гани Твердової розгорнута широка візія минулого із багатофігурною панорамою італійської музики галантної доби, куди включена численна когорта викладачів та вихованців чотирьох консерваторій, їх замовників, «спонсорів», «літописців», які залишили нам у

спадок оповіді, що згодом у XIX столітті були талановито переказані у романі «Консуело» відомою французькою письменницею Жорж Санд.

Зосередженість не стільки на художньому сенсі музики, а на суто технічних виконавських аспектах підготовки партії Клеопатри з ранньої опери-серенати Й. А. Хассе дозволила відійти від кліше музикознавчих розвідок. Замість очікуваного «путівника» по опері (яким би міг кожний скористатися і який би був зовсім не зайвим при доволі незначній її вивченості у сучасній музичній науці), дослідниця пропонує цінний дороговказ для виконавця (того самого вибраного) у просуванні лабіринтами карколомних вокальних складнощів. Наданий вичерпний методичний аналіз підготовки партії Клеопатри має самостійну значущість і дозволяє переконливо і всебічно аргументувати викладену наукову концепцію.

Усі положення та висновки наукового обґрунтування є результатом самостійного опрацювання матеріалу, наукових досліджень автора і не містять плагіату.

Для дискусії пропонуються такі **питання**:

1. Чиєю редакцією Ви скористалися у роботі над виконанням партії з опери «*Marc'Antonio e Cleopatra*» (на жаль, у Списку використаних джерел відсутні посилання на ноти)?
2. Як використовується спадок раннього бельканто у традиціях виховання оперних співаків України? Чи можна, на Ваш погляд, вести мову про існування «українського бельканто»?
3. Спираючись на власний досвід виконання опер Й. А. Хассе, Дж. Россіні, Г. Доницетті, як би Ви визначили не стильові, а суто технічні відмінності (особливості) «старої італійської школи співу» (так званого «раннього бельканто») і «класичного бельканто»?

Наукове обґрунтування даного творчого проєкту не викликає суттєвих зауважень. Варто лише у якості пропозиції порадити авторці враховувати при визначенні ролі неаполітанських *solfeggi* більш широкий історичний контекст і оцінити цей здобуток у горизонтах формування сучасної музичної освіти. Дослідниця неодноразово наголошує на принциповий для неаполітанських консерваторій другої чверті XVIII століття розподіл курсу сольфеджіо на дві частини *parlato* і *cantato*, а на с.43 дивується, що така традиція «зберігається довго» і радіє, що знаходить тому свідчення в «заняттях вокалом сто років пізніше, залишені Джузеппе Бодзеллі, який вчився в Неаполі в 1850-х рр.». Між тим ця традиція існує і дотепер. Саме у такий спосіб сьогодні вивчають сольфеджіо в італійських консерваторіях не тільки співаки, але й всі музиканти. Зрозуміло, що «музичні ідіоми» там дещо інші, порівняно із тими, що вміщені у «загальні зошити» / *zibaldoni*, про які йдеться у роботі.

Але завдання та принцип вивчення залишаються аналогічним. Як приклад, можна послатися на поширений сьогодні підручник *Ettore Pozzoli* видавництва *Ricordi*. Його автор – відомий композитор і піаніст так визначає загальну специфіку цієї дисципліни на сторінках Італійської Енциклопедії *Treccani*: «труднощі сольфеджіо полягають у наступному: по-перше, назвати ноту, по-друге, додержувати її тривалість, по-третє, проспівати її із точною інтонацією. Щоб подолати ці труднощі без зайвих зусиль з боку тих, хто навчається, вправи доцільно поділити на дві частини: *solfeggio parlato*, в якому мова йде про назви нот і дотримання їх тривалості; *solfeggio cantato*, в якому до попередніх труднощів додаються інтонаційні» [[https://www.treccani.it/enciclopedia/solfeggio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Ettore%20Pozzoli,.,e%20melodico%20rappresentato%20dalle%20note](https://www.treccani.it/enciclopedia/solfeggio_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Ettore%20Pozzoli,.,e%20melodico%20rappresentato%20dalle%20note)]. Зрозуміло, що на пострадянському просторі завдання курсу сольфеджіо були значно розширені, що не завжди дозволяє впевнено досягати позитивного результату, а саме – навичок грамотного читання нот. Нажаль, перша частина курсу, який містить вправи з сольмізації, у дослідженні Ганни Твердової залишилася без уваги. Знаходячись у полоні вітчизняних глобалізованих уявлень про сольфеджіо, вона не оцінила належним чином той ресурс *ритмічного* виховання, який є базовим і закладається вже на початковому етапі у навички читання нот («*Am Anfang war Rhythmus*» – *Hans von Bülow*). Додамо, що також там враховані і динаміка, артикуляція, темп тощо. Зрозуміло, що маючи навички *solfeggio parlato*, вокальна робота над речитативом значно спрощується. Але цей аспект заявленої у творчому науковому проєкті теми, можливо, стане матеріалом подальшого дослідження.

**Відповідність публікацій і мистецьких апробацій темі творчого мистецького проєкту.** Матеріали наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту були апробовані здобувачем, починаючи від 2020 року, на чотирьох науково-практичних конференціях, зокрема трьох – міжнародних, однієї – всеукраїнської. Також основні положення праці знайшли висвітлення у двох наукових статтях, опублікованих у наукових періодичних виданнях, що затверджені МОН України як фахові часописи з музичного мистецтва. Основні положення наукового обґрунтування творчого проєкту набули практичної апробації в Україні та за її межами у концертних виступах і оперних виставах.

**Рівень виконання мистецького творчого проєкту.** Згідно поставленій меті, реалізація творчого мистецького проєкту здійснювалася за певним алгоритмом, що включав стадії *теоретичної* розробки обраної проблематики із залученням значного обсягу різногалузевих досліджень і

практичної, яка була спрямована на формування виконавських стратегій осмислення у відповідності до теоретичних настанов конкретного зразку оперного мистецтва другої чверті XVIII століття. Концертна презентація серенати «Марк'Антоній та Клеопатра» Й. А. Хассе та її наукове обґрунтування у підсумку досягли концептуальної єдності.

17.02.2022 року на сцені Колонного залу імені М. Лисенка Національної філармонії України під орудою авторитетного знавця практики барокового музичного виконавства Наталії Сікорської (партія *basso continuo* на клавесині) в ансамблі з солісткою Ольгою Табуліною та у супроводі Національного камерного ансамблю «Київські солісти» Ганна Твердова продемонструвала ефективність запропонованої моделі співацької підготовки оперної партії галантної доби. У її виконанні чотирьох різнопланових арій імпонувала артистична свобода, здатність створювати у заданій стилістиці багатогранний характер, який проявився в органічно відтвореному складному емоційному спектрі. Вокальне інтонування солісток відрізнялося вишуканим фразуванням. Кожна з них досконало володіє багатую звуковою палітрою орнаментування, міцним співочим диханням, зберігає темброву єдність у всіх регістрах співацького діапазону. Речитативи, вісім арій та два дуети тривалістю майже півтори години дозволили зануритися у світ піднесених почуттів і взаємного кохання, своєрідно апелюючи до «музики майбутнього» (вагнерівського концепту *Liebestod*). Масштабні за обсягом вокальні партії попри всю їх «трансцендентну віртуозність» у виконанні солісток справляли враження ілюзорної легкості і природної простоти. Можливо, дещо переобтяженими, психологічно укрупненими здалися речитативи, що, дещо гальмуючи загальний музичний перебіг, нівелювали предиктову спрямованість цих епізодів до арії (або дуету). Загалом поставлені перед виконавцями досить непрості завдання були блискуче розв'язані. Особливо варто відмітити бездоганні ансамблі у всіх їх версіях: ансамблі солісток, ансамбль співу і інструментального супроводу, речитативу і клавесину тощо, а також влучне і природно цілісне відтворення стилю – не на підставі відстороненої стилізації, а як щире переживання його присутності «тут і зараз». Головне, що учасникам концертного виконання вдалося підтвердити цим виконанням справжність свого відчуття минулого, ввести його у контекст вже існуючих репрезентацій, теоретично усвідомити його та впевнитися у його невідповідності.

Отже усе вище зазначене дозволяє зробити висновок, що творча і дослідницька складові мистецького проєкту **Твердової Ганни Євгенівни «РОЛЬ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ SOLFEGGI У ФОРМУВАННІ ТЕХНІКИ BEL CANTO В ГАЛАНТНІЙ ОПЕРІ І ПОЛ. XVIII СТ. (на прикладі**



«Марк'Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе) виконані на високому фаховому рівні і відповідають вимогам МОН України щодо заявленого кваліфікаційного рівня.

Автор **Твердова Ганна Євгеніївна** заслуговує на присудження ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

**Рецензент**

доктор мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри  
історії української та зарубіжної музики  
ХНУМ ім. І. П. Котляревського  
Драч І. С.



підпис	<i>Драч І. С.</i>
ЗАСВІДЧУЮ	
Нач. загального відділу ХНУМ	
* * *	20__ р. Підпис <i>В</i>

**Рецензент**

народна артистка України,  
професор кафедри оперного співу  
НМАУ ім. П. І. Чайковського  
Довгань Л. М.

