

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію ГО ЦЯНЬПІН
«Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в
європейській оперній творчості XIX – XX століть», подану на здобуття
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво»

Опера як жанровий феномен музичного мистецтва – об'єкт постійної уваги дослідників, інтерес до якого можна порівняти з ефектом «маятника Фуко». Вивчення специфіки декламаційної мови вокальної музики полягає між крайніми точками коливання: слово/Логос — спів (в генезі якого – «три кіти» людської цивілізації: антична трагедія – *dramma per musica* – опера доби романтизму XIX ст. Кожна генерація музикознавців докладає в оперологію свої концепти і методи її пізнання. Генеалогію історичної школи складає системне поєднання таких вчених, як «Г. Кречмар – Б. Асаф'єв – Б. Ярустовський – А.Хохловкіна – В.Ферман – Є. Чорна — Л. Данько – М. Черкашина – І. Іванова»; фундатори семантичної школи – «Є.Чигарьова – С.Тишко»; теоретико-методологічної – «О.Оголевець – В. Конен – Г.Орлов – Л. Кирилліна» та інші. Є й новітні «гілки» – маркетингова (Л.Кияновська); інтерпретативна (Д. Кіреєв).

Приступаючи до обговорення складної проблеми *вокальної декламації як музично-семантичного феномену*, що поставлена у дисертації Го Цяньпін, відверто визнаємо її мета-авторську значимість не тільки для китайського мистецтва та науки, скільки для вітчизняного наукового простору. Чергове звернення до західноєвропейської опери свідчить про прагматичний вимір авторів дослідження, чия спеціалізація актуалізує тему наукового пізнання «із середини» практики сольного співу. Оперний текст як складової сучасної культури складається як поліфонія смислових шарів, один з найяскравіших – це мелос, кантиленний спів, а його антипод – це рецитація. Між ними (умовно) постає мелодекламація. І цей історичний «ланцюг» трьох жанрових типів інтонування (за С.Скребковим, чие авторитетне ім'я відсутнє в Списку використаних джерел) в драматургії оперного спектаклю є «справою» слухової *inventio* (винахідливості) композитора.

Однак музика в опері не є самодостатньою через закони драматичної дії. Отже, в дисертації йдеться про одну з необхідних складових оперного тексту – декламацію, тісно пов'язану, з одного боку, з сюжетними ситуаціями, що слугують «механізмами» сценічної дії, а з іншого – іманентною генетикою людської душі співати (*bel canto*), і тоді найбільш виразові, елементи мелосу, кульмінаційні моменту розвитку образу

відзначені декламаційними акцентами та зворотами (так звані фігури *exlamatio*).

Немає необхідності переказувати «сюжетну фабулу» рецензованої дисертації Го Цяньпін, оскільки усі необхідні визначення, концепти та логіка їх розвитку закладені у структурі Змісту (с.13); вони є чіткими, академічно вивіреними. Залишається критично розглянути концепційне наповнення та обґрунтувати її відповідність (повну або часткову) обраній структурі та змісту Висновків. Отже, предмет дослідження – композиційні і стильові чинники оперної вокальної декламації як семантичного феномена – акцентує, *що саме? та яким чином?* автор аналізує як феномен «оперної вокальної декламації».

У меті дисертації додається аспект *своєрідності жанрової природи* оперної вокальної декламації та її *музично-поетичних* властивостей. Тобто предмет та мета комплементарно погоджені, прояснюючи коло наукового зацікавлення авторки, їх взаємообумовленість. На цій підставі є можливість перевірити, чи дійсно *наукова новизна* отриманих результатів полягає в тому, що оперна вокальна декламація як особливий музично-словесний феномен виокремлюється вперше?

Методологія дослідження є досить чітко визначеною, і позначена вона новітніми напрямками гуманітарної когнітивістики. Так, від 90-х років ХХ сторіччя поширюються ідеї музичної семіотики (М.Арановський, В. Медушевський) та її концепти: «музичний текст», «знак» та дотичний до музичної творчості термін «синергія», досить суперечливий за вживаними значеннями (від богословського до лінгвістично-синонімічного). Тим не менш, саме опера за своєю природою найбільш відповідає семантичному підходу як *музично-інтонаційне уособлення синтезу мистецтв* (спів – дія – слово – драма).

Концептосфера роботи як наукового тексту є складною, навіть перенасиченою: вокальна декламація як художньо-естетичний феномен; риторичні особливості оперного слова; взаємодія вербальних та музичних чинників оперного інтонування; музично-інтонаційні параметри оперної декламації. Дисертантка пропонує шлях систематизації теоретико-естетичних узагальнень стосовно специфіки феномену «оперної вокальної декламації». Нагадую найбільш репрезентативні з них.

- 1. Декламація виокремлюється від споріднених з нею речитатійних форм** на підставі мовленнєвої специфіки слова, покладеного у розспів. У цьому сенсі вона не є чиста субстанція співу; скоріше, відноситься до театральної дії; жанрово-комунікативних ситуацій (діалогів, усного слова). Тому речитатив був жанровою формою оперної структури,

декламація – ні. Цей феномен значно ширший, його досить складно визначити стилістично без додаткових критеріїв. Головний з них (за С. Скребковим) – це співвідношення вербальної *мови*/ мовлення та *співу* як увиразнення кантилени *homo cantor*.

2. Декламація як тип вокального інтонування сформував особливий спосіб впливу мовлення на оперний стиль – так звану *оперну риторичку*, що базується на словесно-поетизованих синтагмах та виробляє типові знаки-інтонемі для традиції музичного висловлювання.
3. **Форми декламації** в оперному тексті є дуже різними: насамперед, вони обумовлені фонетичними та синтаксичними особливості вимови, залежними від національної мови/мовлення.
4. Специфіка застосування усного слова в опері дозволила впровадити поняття «оперного слова». Семантичні функції слова в оперному тексті вказують на соціально-комунікативне призначення мови/мовлення та на актуальні емотивні «коди» поведінки героя.

З точки зору оперної декламаційної семантики надзвичайно важливою є роль **виконавської артикуляції**. З одного боку, «...стилістика оперного співу спирається на те слово, яке народжується разом з музичною артикуляцією, в “оболонці” музичного інтонування. Тому виникає особливий феномен оперного слова, що має власні поетичні умови й показники, є *музично звучним словом*, здатним виражати приховану логіку подій, *синергійного образу, що відповідає синтетичній природі оперної виразовості*» (с.27-28).

З іншого боку, оперна поетика має на увазі вибір словесного матеріалу та засобів його залучення у спів – до *оперної вистави як театральної дії*. В цьому полягає двоїстість проблеми, від вирішення якої залежить наукова відповідь (більше – належність, умовно кажучи, до «мелодистів» чи «словесників»).

Взаємодія вербальних та музичних чинників оперного інтонування по трактована (підрозділ 3.1) як інструмент наближення до живої людської реальності смислу, що уможлиблюється завдяки досвіду умовної словесності. Більш того, автор наполягає на витоках декламації у жанрі драми, яка сформувала структурно-семантичне ядро опери як виду мистецтва вже на етапі генези, від початку та протягом XVII століття.

Отже, слід визнати, що явище оперної декламаційності є генетично закладеним та самодостатньо розвинутим на всіх історичних етапах екзистенції жанру в європейському мистецькому просторі. (Особливо це очевидно в певних національних культурах, про що йдеться на сторінках дисертації Го Цяньпін щодо французької, російської традиції.)

Опера становить доступний людині естетичний, духовно узагальнюючий досвід осмислення трагедії Буття (життя – смерть) та її подолання через очищення (катарсис). Змістовним наповненням трагедійного висловлювання є саме слово, що виспівується від вимови – через артикуляцію різних відтінків душевного стану, почуття. Цей перехід від мовлення до оперного співу, як вищої форми кантилени звучання є полісемантичним полем декламації не лише в аурі оперного спектаклю (який реципієнт «слухає очима», спостерігаючи за артистами на сцені), але й пізніше у вокально-камерних мініатюрах пізнього Ф.Ліста («Молитва»), Р. Вагнера (П'ять пісень на слова Матильди Візендонк), вокальних циклах Г.Вольфа, Г.Малера – де дія як така щезає, залишаючи музичний інтелект осягати художній світ музики поза іншими органами сприйняття, крім слуху.

Доречним видається аналіз положень праці О.Оголевця, що постає як повернення до актуального дискурсу сучасної музикології ідей видатного українського теоретика.

При окресленні проблемного поля теорії оперної декламації не можна було оминати вершинний підсумок шукань у галузі *декламаційно-мелодичного викладу* – вокальну мову М.Мусоргського (партія Марфи з опери «Хованщина»). В ній композитор досягнув «найвищого синтезу» мовної виразності зі справжнім оперним мелодизмом, – вважає Го Цяньпін.

Отже, завдання Розділу 2 – репрезентувати стильові різновиди оперної декламації, як вбачається ця проблема авторкою. Зокрема, розглянуто еволюцію музично-декламаційних засад романтичної опери: від Дж. Верді до С. Барбера. «Знаменною крапкою» у роздумах дослідниці стає аналіз саме опери американського композитора другої половини ХХ ст. «Ванесса» (підрозділ 2.3) як яскраве підтвердження стилетворчого призначення вокальної декламації з двома її функціями: наративно-речитативною та експресивно-мелодійною.

С. Барбер створює авторський спосіб декламаційного інтонування. Речитативні та мелодійні вокально-декламаційні звороти організують обмін тематичним матеріалом між вокальною і оркестровою сферами опери. В опері практично відсутня звична диференціація на арію та речитатив, – пише Го Цяньпін: «Тому музична декламація стає гранично семантизованою, насиченою психологічними особистісно-смісловими градаціями, що провіщає мову камерної опери кінця ХХ – початку ХХІ століть», – пише Го Цяньпін. На випередження дискусії, а чи можна уточнити про яких композиторів і які саме твори йдеться в цьому гіпотетичному узагальненні?

У **висновках** підкреслюється, що в явищі оперної декламації істотним є вплив суто музичних факторів оперної композиції. Але найбільш безпосереднім, визначальним в естетично-змістовому сенсі, є значення мовних синтагм, залучених до тексту оперного твору (с. 45). У декламаційних оперних побудовах особливо ясно позначається специфіка застосування усного слова в опері. Діалектика усної та письмової форм слова стає «несучою конструкцією» оперної семантики. Процес музичної актуалізації письмового поетичного слова і поетизації усного прозаїчного слова в оперному мелосі є основою декламаційних форм, що дійсно постають найбільш дієвими з боку взаємодії словесних і музичних лексем.

Дисертанткою визначені стильові та композиційно-стилістичні різновиди оперної декламації на певних етапах екзистенції жанру в різних національних традиціях. (Ясна річ, вони окреслені «пунктиром»: від генези до американської музики середини ХХ століття). Втім обрані приклади досить вдало ілюструють генеральний шлях оперної декламаційності та шляхи його вивчення. Однак відсутність нотних прикладів оперної декламаційності (власне матеріалу для аналітичного інструментарію) часто стояла на заваді більш глибокого розуміння читачем поезики цього явища.

Деяко сумнівною видається одна із заключних тез дисертації щодо декламації як посередника між камерно-вокальною та оперною жанровими сферами. Чому? По-перше, опера відразу стала титульним жанром європейської культури, в той час, як камерна музика відокремилась в самостійну «гілку» виконавського мистецтва досить пізно – в добу зрілого романтизму.

По-друге, вербальною основою камерно-вокального твору перехідних етапів Нової доби ставали зразки поетичного мислення, які а рїогї тяжїють до мелосу – через пісенність, розспїв, широке дїхання (на синтаксичному рївнї особливо) і не завжди стилїстично можуть входити в семантичне поле «чистої декламаційності»¹.

Автореферат та публікації за темою дисертації повністю відповідають положенням основного тексту.

Критичні зауваження та питання:

- 1) Невірно вказані хронологічні межі вивчення оперного жанру в його «декламаційних, стилїстично завершених формах» (від середини ХІХ ст.), тоді як у Розділі 1 багато місця займає вивчення досвіду декламаційної мови у творах К. Монтеверді, Г. Глюка, Г. Перселла, які належать іншїй історичнїй добї.

¹ Наприклад, у мадригалах Дезуальдо, де вироблялися гармонїчно-мелоснї звороти для вїдображення поетичного слова (= душевним почуттям), сучасний слухач не розрїзнить мелодїю вїд декламації.

2) Поясніть своє тлумачення поняття «синергія», яке Ви постійно вживаєте замість «синтез» (синтетичні властивості опери), прийнятного в академічному музикознавстві². В чому полягає його доцільність в системі оперної поетики в європейській традиції?

На якому етапі синергія стає неодмінним атрибутом оперного мистецтва, набуваючи категоріального статусу для його наукового моделювання? Хто першим вдається до синергійної парадигми і на якому мистецькому підґрунті?

3) Наведіть конкретний музичний приклад оперної декламаційності (з творів Монтеверді чи Верді, Мусоргського чи Барбера), якими Ви користувалися у власному співацькому або науковому досвіді. Хочеться почути, яким чином іноземець здатний відчувати внутрішнім слухом «живий текст» оперної декламації – найбільш утаємненого та прекрасного з чудес європейської цивілізації *drama per musica*?

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що за всіма показниками (актуальність теми, новизна отриманих результатів, відповідність завдань дослідження його висновкам та практична значущість для сучасного вокального мистецтва) рецензована дисертація **«Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX – XX століть»** відповідає вимогам МОН України. А її авторка, Го Цяньпін безумовно заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського
професор

Л.В.ШАПОВАЛОВА



² Див. 1.1 Музично-словесна поетика оперного твору як синергійний феномен; с. 18