

**Відгук**  
**офіційного опонента**  
**на дисертаційне дослідження Ван Мінцзе «Лірична семантика**  
**жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-**  
**Корсаков, Дж. Пуччіні)», представлене до захисту на здобуття**  
**наукового ступеня кандидата мистецтвознавства**  
**за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Музика є найбільш «нематеріальним» з усіх видів мистецтв. Вона постає як мистецтво звуків, що народжуються й миттєво зникають, її плин неможливо зупинити, а зміст передати словами. «Нематеріальність» музики співвідносна з трансцендентною сферою, де природне поступається надприродному. Саме тому музичне мистецтво за своєю сутністю є сакральним, оскільки лише воно уповні може передати внутрішнє благоговіння людини перед Божественним.

Значимість роботи Ван Мінцзе полягає у переосмисленні оперного мистецтва другої половини XIX ст., яке донині розглядалося як суто світське, а подекуди й антихристиянське, з позиції втілення у ньому релігійних ідей, які живили європейську культуру протягом попередніх століть. І хоча романтичний індивідуалізм XIX ст. виник як тенденція, що руйнувала християнський тип культури, де переважала соборність, однак художня практика, у тому числі й музична, засвідчила, що уся європейська культура «пронизана» християнством, головні ідеї якого представлені у різних музичних жанрах – від мініатюри до опери.

Центральним концептом у роботі Ван Мінцзе стала лірика як універсальна категорія, що зосередила у собі сакральний первень музичного мистецтва. Народження нового тембру-амплуа – ліричного сопрано – дозволило у нових історичних умовах підтвердити церковну генезу оперного мистецтва та його глоріозну спрямованість, а сакральне репрезентувати не лише в традиційних канонічних піснеспівах, а й у найпопулярнішому жанрі

XIX ст. – опері, тим самим підносячи значимість християнських ідей для секуляризованого європейського суспільства.

Лірика розглядається авторкою як втілення надіндивідуального змісту музичного твору. Якщо мовленнєві інтонаційні конструкції відтворюють вольові імпульси індивідуального волевиявлення, то «чистий» мелодизм «відходить від мовленнєво-експресивних “викидів”, представляючи ту *небесну досконалість*, що її цінував Конфуцій і яка відрізняла в Європі сакральньо-церковний шар» (с. 26). Дослідниця зазначає, що саме цей музично-сакральний шар в Європі та Китаї інспірував появу такого художнього феномену як оперне мистецтво, тоді як в інших регіонах планети, зокрема Японії, В'єтнаму, Кореї, країнах Близького Сходу, де «*абстракція над-мовленнєвого ліризму співу*, яким є вокал, не одержала значного розвитку» (с. 33). Основним зосередженням вокальності в європейській опері стала неаполітанська опера-seria, яка через строкатість етнічного складу півдня Італії зберегла і в нових історичних умовах та на новому ґрунті відродила традиції візантійської церковної *калофонії* (с. 58).

У центрі дослідження Ван Мінцзе – лірична семантика жіночих образів, що стають осередком ліризму у вираженні жіночості-дитячості, де ліризм виступає у своїй феміністичній абсолютизації як протиставлення маскулінній спрямованості мистецтва романтичної доби (с. 16–17). Тож дослідниця акцентує увагу на феномені жіночого вокалу, який у європейській опері прийшов на зміну співу кастратів-фальцетистів. Вона наголошує, що саме в опері XIX ст. жінки стали рушіями художньо-мистецького процесу, оскільки були позбавлені можливості активної участі в житті суспільства (с. 57–58).

У роботі Ван Мінцзе розкрито історичні умови трансформації барокового-класицистичного бельканто у романтичну добу, зокрема у проєкції на церковно-сакральну сферу. Дослідниця зазначає, що у період після французької Революції театри почали будувати за розмірами, які були співвідносними з храмами і навіть перевищували їх, а сцена, подібно вітварю у храмі, відсувалася углиб, що призвело до трансформації оперного вокалу, який

став драматично насиченим і втративши легкість давнього стилю *bel canto*, що мав тісний зв'язок з церковними джерелами (с. 55–56). Унаслідок цього у 1800–1850-х рр. у Європі панували «россiнієвські» жіночі голоси, для яких був характерний драматизм, активність, а подекуди й агресивність. У 1840-х рр. з'являються активні чоловічі голоси, в опері панують силові прояви, набуває популярності тип «демонічної» особистості (с. 59–60). Усе це віддаляло романтичну оперну музику від церковних прообразів. Однак у 1860-х рр. ситуація змінюється, і виникає потреба у нових типах героїв, які більш відповідають часу. Такими героями стали «принижені й ображені» (відповідно назві роману Ф. Достоевського, написаного у 1861 р.), що стало символом співпереживання жертвам соціальної несправедливості (с. 76–77).

Дослідниця справедливо зазначає, що першою ліричною оперою в Європі стала опера композитора-абата Ш. Гуно «Фауст» (1859), що закріпила в образі Маргарити чесноти, близькі до християнського стоїцизму, у якому відсутні вольові прояви, натомість домінує пасивність, жертвність, смиренність. Відповідно, зміщення акцентів у трактуванні жіночих образів потребувала трансформації вокальної сфери. У роботі Ван Мінцзе констатовано той беззаперечний факт, що апелюючи до традицій «старої школи», яка корінням сягала церковного співу, Ш. Гуно створив нове темброве амплуа – ліричне сопрано, де *«жіночий голос здобував ту хлоп'ячу дзвінкість і гнучкість, якими славилися у свій час голоси хлопчиків-дискантистів готичної традиції. .... Така лірика сопранового співу позбувалася від вантажу психологізму метань характеру романтичних героїнь, опрощала й тупізувала звуковидобуття, повідомляючи йому дитячу ясність і позбавленість від почуттєвого вібрато кантилени в середньому й низькому діапазонах. Так музично-співацьки склався образ жінки-дівчинки»* (с. 72). У роботі ця провідна теза щодо зв'язку нового жіночого оперного тембру-амплуа з традиціями сакрального співу розкривається та підтверджується на численних прикладах. При цьому концентрація уваги на італійській і французькій опері не виглядає звуженою, оскільки Ван Мінцзе апелює до німецької, російської, української оперної музики, а також проводить

паралелі між європейською оперною традицією і національними китайськими операми куньцзюй та цзінцзюй, їх драматургією та сюжетними лініями, які часом є дуже близькими, але в деяких моментах суттєво відмінними.

Якщо в першому розділі дисертації Ван Мінцзе розкриваються теоретичні питання оперної лірики як носія церковної традиції та здійснюються історичні екскурси в історію оперного вокалу в його семантичних проявах, то у другому на прикладах опер Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні продемонстровано розмаїття індивідуальних жіночих образів у їх проєкції на ліричний архетип сакрального.

В операх Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» і «Фаворитка» семантика ліричного сопрано є ще на стадії формування. Тому головна героїня Лючія ді Ламмермур виявляє характер вольової жінки, одночасно демонструючи риси пасивності й тихої жіночості. Остання риса є більшою мірою характерною для головної героїні опери «Фаворитка» Леонори. Основним типом виразності для характеристики пасивної жіночості в операх Г. Доніцетті став ліризм як мелодійне багатство розгортання сакрального освячення, що привнесло у буттєво-історичні сюжети дихання духовного подвигу й повноти виявлення Спокути (с. 96).

Опери Ш. Гуно «Фауст» і «Ромео й Джульєтта», на думку Ван Мінцзе, стали зразками ліричної опери нового типу, яка поєднала в собі французькі народні та церковно-співацькі традиції. Композитор відмовляється від «россійських» жіночих голосів з широким діапазоном на користь «легкого» сопрано з блискучою колоратурою у верхньому регістрі («негероїчна колоратура»), тим самим підкреслюючи новий тип оперних героїнь, представлених Маргаритою і Джульєттою. В їхніх образах відсутня патетична романтична героїка, вони наповнені щирою простотою помислів і з покорюю приймають обставини життя, тим самим наближаючись до світосприйняття дітей. Образи юних дівчат, які позбавлені внутрішньої рефлексії та здатні відповідно християнським чеснотам беззавітно вірити, сподіватися, любити, знайшли відображення у французькій оперній традиції після Ш. Гуно: такими є

Лейла в «Шукачах перлів» і Мікаела в «Кармен» Ж. Бізе, Лакме в однойменній опері Л. Деліба, Шарлотта в «Вертері» Ж. Массне. В китайській традиції образи сумирних Лянь Шаньбо і Чжу Інтай є аналогами європейських Ромео і Джульєтти, однак їхня сумирність є ще більш вираженою, оскільки вони зовсім не суперечать волі батьків (с. 109–111).

М. Римський-Корсаков в операх «Снігуронька» і «Царева наречена» подає оригінальне тлумачення образів «легкого» сопрано. В опері «Снігуронька» образи Снігуроньки, Весни й Купави представлені тембром сопрано, але у принципово різних характерах й амплуа. Центральний образ Снігуроньки, репрезентований «легким» сопрано, поєднує дитячу безпосередність та жертвну вибраність: смерть головної героїні виписана за ідеалом чернечої лагідної смерті. Антипод Снігуроньки Купава представлена тембром «низького» сопрано, і тембри обох героїнь, які ніби «вирізані» з діапазону «нежіночої жіночості» представниць «россініївського» вокалу, розділено на дві самостійні партії-образи, що стало новацією в оперному мистецтві. Не менш цікавим є трактування символічного образу Весни, матері Снігуроньки, яка не є прямою учасницею дій. Вона також представлена тембром «легкого» сопрано, що має сакральну генезу: жертвність Весни заради відновлення доброго порядку світу уподібнює її образ до Богоматері (с. 119–122). Образ Марфи з «Царевої нареченої» демонструє її покірливість та лагідність, її безвілля походить від слухняності щодо доброти й краси світу. Логіка розкриття образу Марфи нагадує логіку побудови твору релігійно-житійного змісту, де сюжет розгортається за законами чуда. Тому образ Марфи є прототипом Февронії з «Китежа» – найбільш містеріальної опери М. Римського-Корсакова. Партія Марфи є своєрідним вираженням релігійної екстатичності, що є кроком до літургійності символістських містеріальних дійств кінця ХІХ ст., але ще у рамках реалістичного мислення (с. 131–136).

Опери Дж. Пуччіні завершують традицію ліричних опер ХІХ ст. Образи «принижених й ображених», тобто соціально знедолених героїв опер Дж. Пуччіні, які або змушені порушувати моральні нормативи людей

(«Тоска»), або гинути, приймаючи як істину суспільні нормативи («Мадам Батерфляй»), або чудово «перероджуватися», входячи в коло почесного визнання їх виняткових *людських* достоїнств («Турандот») (с. 140–141). У роботі Ван Мінцзе особливу увагу приділено двом орієнтальним операм «Мадам Батерфляй» і «Турандот» як таким, що в європейській традиції звертаються до традицій Далекого Сходу.

Символічності набуває «зооморфність» імені головної героїні опери «Мадам Батерфляй» (Батерфляй=Метелик), яке уособлює беззахисність та недовговічність «жінки-дівчинки», яка скромно гине у нелицарських законах людських відносин і суспільства. Ідея перетворення-чуда в європейській традиції на початку ХХ ст. стало можливим лише у формі казки, і саме китайська казка про «жінку-рибу», що порушила волю небесного батька заради життя з людським коханим, в європейській інтерпретації («Турандот») стала головною міфологемою опери, поєднуючи традиції двох культур – європейської та китайської (с. 141–142). Щодо трактування тембру-амплуа в операх «Мадам Батерфляй» і «Турандот», то в них також є «“дитячий” присмак інтонування у відродження церковної співацької манери взагалі, тобто спів без вібрато, із збереженням відносно вузького діапазону звучання у високому регістрі», однак у зазначених операх під впливом італійського веризму і в контексті модерних тенденцій початку ХХ ст. поєднуються риси ліричного і російніївського сопрано (с. 159–160).

Висновки роботи, що містять як теоретичні, так і практичні (музично-аналітичні) результати дослідження, є повними та виваженими, а сама робота відкриває нові перспективи у вивченні оперного мистецтва у повноті його стильових та жанрових різновидів.

Після ознайомлення з роботою до її авторки виникли питання, на які хотілося почути б відповіді на захисті.

1. У дисертації цілком переконливо розкрито зв'язок семантики оперного ліричного «легкого» сопрано з християнським церковним співом, де високий регістр та спів без вібрато є виявом останнього в секуляризованій творчості

XIX ст. У роботі також частими є посилання на національну китайську традицію куньцюй та цзінцзюй з акцентом на пріоритетності у партіях персонажів високого регістру. Хотілося б почути міркування авторки щодо семантики високого регістру у вокальних партіях китайської традиційної опери та їх потенційного зв'язку з музикою буддистських ритуалів подібно до європейського оперного мистецтва, одним з витоків якого стала християнська церковно-співацька традиція.

2. У роботі на с. 125 зазначається, що «досвід китайських вокалістів, які тією чи іншою мірою освоюють в традиціях національної вокальності виконання партій за європейськими оперними партитурами ... завжди мають можливість внести в трактування персонажів ... опери міфологічний досвід своєї культурної традиції». Наведіть, будь ласка, конкретні приклади такої міжкультурної взаємодії. У роботі також ми знаходимо порівняння інтерпретацій образу Чіо-Чіо-сан (Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй»), здійснених М. Бієшу та М. Френі (с. 151–153). Хотілося б дізнатися, чи сьогодні ця опера є популярною в Китаї і як інтерпретують цей образ китайські співачки?

3. Цілком коректними є приклади опер, обраних авторкою для підтвердження гіпотези дослідження. Однак викликає питання недостатня увага дослідниці до української традиції. У роботі є цінні спостереження щодо опер «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (с. 137) та Гулака-Артемовського (с. 146). У зв'язку з цим виникло два питання. Перше: в яких українських операх можна знайти ліричне сопрано як тембр-амплуа з сакральним семантичним навантаженням, подібним до творів Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні? Друге є продовженням першого і стосується відмінностей між різними національними оперними традиціями. У роботі зазначалася різниця між тембровими опозиціями жіночих і чоловічих голосів в італійській, французькій та російській оперних традиціях, де вказувалося, що в європейській опері закохані головні герої представлені парою «сопрано – тенор», в російській – «бас (баритон) – сопрано» (с. 113). Українська традиція в трактуванні ліричного сопрано як тембру-амплуа ближче до якої з них?



4. До роботи є зауваження, яке полягає неповноті викладу усіх спостережень, що є в тексті роботи, в авторефераті. Так, цікаві міркування щодо семантики сопрано в опері М. Римського-Корсакова «Снігуронька», назву якого винесено у заголовок, не знайшли висвітлення у його тексті.

Зауваження, питання та побажання жодною мірою впливають на загальну високу оцінку дисертації Ван Мінцзе, вони викликані прагненням продовжити наукову дискусію та уточнити деякі положення.

Дисертація Ван Мінцзе є цілісним та завершеним дослідженням, у якому на прикладі оперної творчості другої половини XIX ст., зокрема опер Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні, розширено уявлення про сакральну генезу тембру-амплуа ліричного сопрано. Автореферат і наукові публікації передають зміст дисертації та відображають її основні положення й результати.

Робота Ван Мінцзе «Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні)» за своєю структурою та стилем викладення відповідає вимогам ДАК МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, паспорту спеціальності, профілю спеціалізованої вченої ради, а її авторка заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

доктор мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри академічного

і естрадного вокалу та звукорежисури

Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв



Зосім