

## **ВІДГУК**

на дисертацію **Чжан Мяо**

### **«Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія»**

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

(доктора філософії)

за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Дисертація Чжан Мяо яскраво свідчить про те, що оперна творчість сьогодні знову знаходиться в осередку музикознавчого вивчення, причому це відбувається тому, що оновлюється й зростає соціокультурне значення даної мистецької форми. Власне вихідною умовою дослідної розвідки Чжан Мяо стає те явище, яке вона йменує «сучасною оперною дійсністю», залучаючи до нього не лише самі оперні твори а й досвід їх інтерпретації – постановки, сценічні репертуарні складові, так звану оперну класику (у всіх значеннях даного слова, висуваючи на перший план осучаснення оперного мистецтва «час та спосіб виконавської інтерпретації», тому – постать оперного співака, який «має відповідний голос та технічну підготовку, володіє необхідними рольовими якостями та є художньо-естетично обізнаним у сфері оперної творчості». Виходячи з цієї, узагальнюючої, теоретико-методичної установки, дисертантка визначає хронологічні межі свого дослідження як детерміновані позиціями сучасного вокаліста – виконавця оперних партій в умовах існуючого репертуару, що здатен вступати у творчий діалог з історичними умовами створення інтерпретованих оперних творів. Дуже широким постає і матеріал дослідження, до якого входять послужили оперні твори європейських композиторів, від класицистського періоду до ХХ століття, котрі є основою репертуару сучасних оперних театрів, також є базовими у формуванні професійних якостей сучасного оперного співака.

Дані, безсумнівно актуальні, відправні дослідницькі позиції зумовлюють предметні прямування роботи, включаючи необхідні історіографічні параметри та узагальнюючі теоретичні оцінки; вони впливають і на методичні наголоси, що утворюються поєднанням стильового

та прагматичного виконавського підходів, дозволяють розширювати семантичний метод та урізноманітнювати жанрові оцінки.

Саме з розвитком виконавсько-прагматичного підходу до оперного стилю та доведенням на його засадах системної природи оперного стилю пов'язаний перший розділ дисертації. Він включає 4 підрозділи, у яких, як чітко зазначає дисертантка, послідовно визначаються й розглядаються теоретичні та історичні підходи до явища оперного стилю, критерії його вивчення як виконавського феномена, доводиться пріоритетне значення вокального начала у становленні стильових принципів оперної творчості. Розгляд прагматичного підходу до музично-стильових явищ передбачає визначення їх творчо-практичної виконавської основи, при цьому виходить за межі лише семіотичних критеріїв – вірніше, суттєво розширює, змінює ці критерії. Адже знаком усіх оперних відносин, й всередині й зовні оперного твору, автономною знаковою постанню залишається для Чжан Мяо оперний виконавець, причому саме як співак, оскільки з ним пов'язане явище персоналізації – індивідуації оперного образу, що найбільше визначає специфіку оперної творчості (від часів К. Монтеверді).

Дисертантка послідовно доводить, що з постанню співака – вокального виконавця пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, оскільки обидві невід'ємні від сценічної реалізації, але також і від музичної презумпції: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом: «...художня енергія опери зароджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишаються образи її героїв – художньо-практична дія вокалістів-виконавців, що дозволяє створювати ці образи» (див. про це: с. 19-20 дис.).

До найбільш переконливих дефініцій, що вибудовуються у змісті першого розділу дисертації, слід віднести наступні.

Дисертантка зазначає, що оперне виконання є складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки виходять з синтетичної жанрової природи опери, але й демонструє залежність від художньо-організаційної структури оперного театру, як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: специфічної театральності, оперності, музикальності (с. 21). Вона посилається на досвід китайських дослідників, що передують їй у вивчення оперного вокального інтонування, зокрема на праці Джан Бібо, У Хуймін, тим самим виявляючи, що сьогодні, *завдяки зусиллям українських музикознавців*, вже виникає окреме відгалуження китайського оперознавства, що закономірно ґрунтується на дослідженні європейського оперного мистецтва, адже, як доводить творча практика, засади академічного оперного співу поза європейською традицією не є можливими.

Питання сучасної стильової атрибуції оперного твору вирішуються в дисертації з залученням характеристик творчості багатьох європейських композиторів, у тому числі з представленням сьогоденного сценічного втілення творчості Р. Штрауса, а на цій основі вилучається поняття оперного образу – як своєрідної хронотопічної категорії, котра дозволяє специфікувати, водночас усучаснювати, художній стиль опери.

В музикознавчій інтерпретації Чжан Мяо оперний образ постає епіцентром оперного твору, що забезпечує його сучасне звучання й значення у всіх його темпоральних вимірах – як авторського композиторського (час створення), як інтерпретативного діалогічного (час транспозиції – трансляції), як актуалізованого виконавського (час впливу й реалізації оперного задуму) (див. про це: с. 31).

З іншого боку, у дисертації визначаються й розглядаються загальні стильові фактори вокального оперного інтонування – історизм, укрупнена соціальна значимість образів та подій, персоніфікованість провідних образів та відносин, психологічна поглибленість засобів художньої виразовості,

деяке інше, що утворюють загальну стильову основу музичного театру в його жанровому цілому, у тому числі сучасного оперного театру.

До показників «великого» загального стилю оперної творчості дисертантка пропонує віднести також і репертуарність, що веде вже до виявлення структурно-семантичних ознак оперної діяльності, дозволяє враховувати кількісні та якісні критерії оцінки оперного впливу. До останніх, як до критеріїв позитивного сприйняття художніх текстів, відноситься емоційна дієвість («здатність розбудити сильні емоційні реакції, що переходять у стійкі почуттєві концепти») та гедоністичність («здатність приносити задоволення, що йде від широкого естетичного призначення оперного феномена», див. с. 38 дис.). Таким чином, доводиться, що оперний стиль є центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму, окремого реципієнту, тому опера породжує і широку художню символіку, і найбільш широкі художньо-комунікативні функції (с. 39).

У першому розділі дослідження надається досить розгорнута теоретична та історична характеристика явища й поняття стилю у його діалогічній позиції, взаємодії з жанровими умовами музичної творчості, виокремлюється поняття виконавського стилю, як «інтерпретуючого феномену», котрий здійснюється саме «у цьому своєму функціональному положенні – як провідник до смислового змісту, заради чого засвоюються та впорядковуються в особистісній виконавській свідомості усі знакові ресурси композиторського задуму» (с. 49).

Виявляється, що для виконавського діяння показовим є долання семантичної перехідності – невизначеності, суперечливості музичного прийому, мовного засобу. Тому саме у вокальному оперному виконанні відбувається завершальна артикуляція смислу, що дозволяє доносити його, сприймати його у певній, ясній образній формі. Взірцевим щодо цього представлений артистичний досвід М. Каллас, своєрідний музикознавчий портрет якої вибудовується на основі досліджень С. Дюфрена та

Дж. Кестінга, відкриваючих творчо-біографічні ракурси вокального стилю Каллас.

Підкреслимо, що Чжан Мяо враховує усі складові та рівні явища стилю в музиці, використовує поняття первинних та вторинних, малих та «великих» синтетичних жанрів, характеризує національні риси стильового виконавського мислення тощо (див. с. 57 і далі).

У межах першого розділу розкривається специфіка музичного вокального мовлення низки провідних європейських оперних композиторів – італійських, австро-німецьких, французьких, російських, звичайно в узагальненому вигляді, але й з аналітичними заглибленнями, зокрема стосовно Верді, Вебера, Вагнера, Танєєва, Чайковського, Римського-Корсакова, Стравінського, д. і. Адже твори цих авторів зумовлюють репертуарні засади сучасного «великого стилю» оперного театру, тобто визначають провідні ознаки вокального-інтонаційного оперного мовлення.

Якщо у першому розділі дисертації надається об'єктивна картина історичного та теперішнього існування оперної творчості, з усіма її основними складовими, від репертуарних інституціональних до музично-мовних, то у другому розділі концентруються суб'єктивовані виконавські, з особистісним загостренням, питання. До них входять питання про модальні засади стильового мислення як творчо-психологічну передумову вокальної оперної творчості» про жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена; про специфіку вокальної інтерпретації оперного образу як процес особистісної рефлексії (самопізнання); нарешті, про інтонаційну своєрідність оперного мелосу у світлі теорії художніх емоцій.

У своїй сукупності дані питання відкривають новий тематичний напрям дослідження, який належить до дисциплінарного кола психології мистецтва та має, у значній мірі, перспективну спрямованість, хоча й дозволяє суттєво поглиблювати стильові дефініції вокального оперного виконавства, також підходи до оперного стилю з його вокально-інтонаційної

сторони. Матеріал даного розділу дозволяє обговорювати передумови та способи типологічного представлення оперного переживання, і як мелодійного і як семантичного феномена, а головне – у взаємозв'язку мелодійної організації і семантичних функцій оперної мови; у цьому напрямі пропонуються визначення художньо-комунікативних інтонаційно-виконавських функцій оперної мелодії в її узагальненій репрезентації.

Розгляд провідних позицій «психології переживання» (зокрема, за Ф. Василюком) дозволяє пропонувати поняття оперного переживання як особливої предметної сфери оперного твору, що інспірується та виявляється виконавсько-стильовими засобами, є цілком інтерпретативним феноменом, який потребує вокально-інтонаційного втілення. Чжан Мяо переконливо доводить, що психологію переживання варто транслювати до галузі оперознавства тому, що вона скерована до вивчення «почуттєвої тканини» свідомості, дозволяє більш глибоко висвітлювати явище художніх емоцій, є суттєвою підтримкою у з'ясуванні почуттєво-рольових особливостей оперного образу. З іншого боку, у роботі виявляється, що саме особистісно-стильова природа оперного співу (як виконавсько-інтерпретативного феномена) надає можливості вирішувати питання про відмінності повсякденних емоцій і пов'язаних з ними процесів переживання від емоцій, що продукуються у художній формі. А дані, музично втілені та організовані емоції відкривають нові когнітивно-сміслові рівні переживання, є автономними ціннісними реаліями не лише індивідуального людського буття, а й сукупної культурної семантики.

У зв'язку з розвитком авторологічного виконавського підходу у дисертації зазначається, що образ людини епохи – «людини семантичної» – завжди є значною мірою автобіографічним, як для композитора, так і для виконавця, а інтерпретація такого образу в музиці – це складний процес, що передбачає синтез інтерпретацій композитора, постановників та вокаліста-виконавця. Але найбільш безпосередньо тема долі в різних своїх образних модифікаціях і персоніфікованих психологічних показниках реалізується

саме у вокально-виконавській формі. Дисертантка дістається заключного узагальнюючого висновку, що «як типові переживання, так і пограничні стани психологічного досвіду особистості (уявлення про яких еволюціонували, але виявляють певну сталість у перебігу століть), стають істотною складовою оперної поетики. Їх вивчення в контексті теорії оперної вокально-виконавської інтерпретації – один з перспективних напрямів сучасного оперознавства» (с. 162).

У цілому, дослідження Чжан Мяо відрізняється широтою постановки та вирішення обраної проблеми, багатовимірністю залученого матеріалу та множинністю цікавих спостережень та оцінок, як суто виконавських, так і узагальнюючих музикознавчих. Але це провокує низку міркувань до додаткових запитань.

Перше. Повністю погоджуючись з високою оцінкою творчої постаті Марії Каллас та її внеску до галузі оперного виконавства, вважаємо все ж таки, що запропонований цією співачкою інтерпретативний шлях, зокрема стосовно опер Верді та інших італійських майстрів, не є єдиним можливим, як і винайдені нею прийоми інтонування. Тому, виходячи з проаналізованого Чжан Мяо та взірцевого на її погляд виконання Каллас партії Віолетти з опери «Травіата» Верді, питаємо: які ще приклади художньо-естетичного (семантичного) та музично-інтонаційного (технологічного) виконавського розуміння та втілення образу Віолетти можна навести, з метою розкриття смислової глибини оперної ідеї Верді?

По-друге, коли йдеться про категорію сучасного оперного театру дуже важко обмежитися взірцями лише класичного репертуару. Тому у роботі дещо не вистачає оцінки напрямів розвитку оперної творчості ХХ та початку ХХІ століття. Відповідно виникає й питання: творчість яких європейських композиторів названих періодів дисертантка вважає показовою щодо цілісного вокального оперного стилю, також стосовно типологічних якостей оперного вокального мелосу?

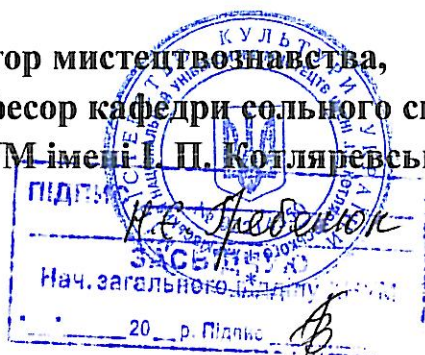
По-третє, на с. 173 Чжан Мяо зазначає, що «успіх постановок опери завжди залежить від рівня вокально-артистичної майстерності виконавців головних ролей, оскільки кожна з них є драматургічним вузлом оперного тексту і, що ще важливіше та ще складніше з боку інтерпретації, конгломератом різних, часто контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань». Чи може дисертантка навести приклад такої успішної оперної постановки, яка б реалізовувала усі дані поставлені вимоги, тобто демонструвала вокально-артистичну майстерність виконавців як їх здатність відтворювати, транслявати до слухачів «конгломерати контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань»?

У цілому ж, підбиваючи підсумки опонентського викладу та суджень, можемо прийти до висновку, що рецензована дисертація є сучасним за вибором теми, предмету і категоріального апарату дослідженням, яке в рівній мірі звернене до узагальнюючої історико-теоретичної методологічної сфери музикознавства та до теорії оперного виконавства з її праксеологічними та психологічними складовими.

Нарівні з дуже чітко представленими у Висновках, виваженими та системно організованими предметно-змістовими результатами дослідження, весь хід дослідження та його дефінітивні досягнення дозволяють впевнюватися у відповідності даної дисертації сучасним вимогам до кандидатських дисертацій за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації представляють її провідні сторони, методичні позиції з достатньою повнотою. Відтак авторка дисертації, Чжан Мяо, заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означеною спеціальністю.

Доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри сольного співу  
ХНУМ імені І. П. Котляревського



*Н. С. Гребенюк*

Н. С. ГРЕБЕНЮК