

ВІДГУК
ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА,
кандидата мистецтвознавства,
доцента кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
Пиж'янової Наталії Володимирівни
на дисертаційну роботу Чжан Мяо
на тему: «ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ЧИННИКИ ОПЕРНОГО
СТИЛЮ: ІНТОНАЦІЙНО-МЕЛОДІЙНА ТИПОЛОГІЯ»,
представлену на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — Музичне мистецтво

Актуальність теми дисертаційної роботи зумовлена формуванням сучасних підходів до інтерпретації розуміння вокально-виконавських чинників оперного стилю.

Дисертаційна робота, підготовлена Чжан Мяо виконувалася відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві».

Результати дослідження пройшли апробацію на десяти Всеукраїнських та Міжнародних конференціях. Доцільно позитивно відмітити кількість опрацьованих літературних джерел - 199 найменувань наукових матеріалів, що включають не лише праці з мистецтвознавства, а й з філософії, естетики, літературознавства, культурології, психології. Також, у дисертаційну роботу включено відгуки критиків, епістолярна спадщина відомих митців, що працювали в галузі оперного мистецтва.

Детальне ознайомлення із дисертаційною роботою Чжан Мяо дає підстави вважати достатнім ступінь обґрунтованості її наукових положень. Структура дисертаційної роботи має логічно побудовану архітектуру, яка пов'язана із метою та завданнями дослідження.

Доцільно позитивно відмітити глибину питань, які висвітлюються у роботі, зокрема: симфонічна взаємодія вокального та оркестрового тематизму в оперному тексті; модальні засади стильового мислення як творчо-психологічна передумова вокальної оперної творчості; категорія оперного стилю як основа сучасної вокально-виконавської творчості. Кожен з вищеперерахованих напрямів може бути темою окремого наукового дослідження.

Не зважаючи на відсутність чітко встановлених дисертанткою хронологічних рамок дослідження необхідно позитивно оцінити його мультиісторичність та об'ємність. Так, хронологія вивчення вокально-виконавських чинників оперного стилю охоплює проміжок часу від XVI до початку XX століття, від Клаудіо Монтеверді до Ігоря Стравінського. Такий широкий часовий проміжок пояснюється репертуарними потребами оперних театрів. Цитую Чжан Мяо: «Сучасним вважається той репертуар, який сьогодні визначає виконавську практику театру, незалежно від «віку» тих оперних творів, що ставляться на його сцені, і навіть незалежно від ступеня їх постановочної новизни» (с.21 дисертації). Безумовно, така думка має право на існування.

Визначений діапазон, значною мірою, обумовлений поставленою метою дослідження: розкрити значення оперного стилю як виконавської категорії.

Дисертантка вдало оперує знаннями в галузі історії музики, демонструє широку обізнаність та розуміння специфіки оперної творчості у контексті кожної з історичних епох. Новизна наукових положень, сформульованих у дисертації полягає у поясненні оперного стилю як виконавсько-прагматичного явища.

Матеріали першого розділу дисертаційної роботи висвітлюють результати ґрунтовного аналізу оперного стилю як виконавсько-прагматичного феномену. Так, у **параграфі 1.1. «До поняття прагматичного підходу в оперознавстві»** наголошується, що головна цільова настанова оперної творчості невід'ємна від її сценічної реалізації та музичного втілення.

Стимулом трактування видовищного плану опери стає та її словесна частина, що зумовлена сюжетом з його подієво-образною цілісністю, тому претендує на художню самостійність та візуалізацію.

У підрозділі 1.2. «Категорія оперного стилю як основа сучасної вокально-виконавської творчості» знаходить своє трактування поняття «сучасний оперний театр». Здійснюється спроба визначити категорію оперного стилю, як основи теоретичного моделювання сучасного оперного театру, виокремлення провідних стильових рис сучасного оперного театру як художньо-творчого феномена.

На думку опонента в цьому параграфі категорія національного оперного стилю та аналіз національних рис стильового виконавського мислення (хоча цей виходить за рамки дослідження) могли б знайти більш повне визначення, в той час, як аналіз артистичного досвіду М. Каллас міг бути викладений більш стисло по відношенню до загального обсягу параграфу.

Матеріали підпараграфу 1.3.1. присвячені аналізу композиційних принципів окремих реформаторських опер західноєвропейських композиторів.

Дозволю собі процитувати окремий абзац: «Звернення до мелодійно-стилістичного змісту творів Дж. Верді, К. Вебера, Р. Вагнера, Г. Берліоза, представників російської композиторської школи дозволяє стверджувати, що музична мова опери відрізняється великою цілісністю, а її *музичний стиль*, у цілому, можна визначити як *єдиний класичний вокально-мелодійний стиль*, викликаний завданням надання образу особистості інтерпретативної широти...» (с.93).

Разом з тим, необхідно відмітити, що в наведеному параграфі звернення мелодійно-стилістичного змісту творів Дж. Верді є найбільш ґрунтовним. Так, вищезазначені композитори російської школи проаналізовані досить фрагментарно, зокрема, О. Бородін й М. Римського-Корсаков.

Разом з тим, цілком погоджуємося з думкою дисертанта щодо окремих особливостей оперного методу представників російської оперної школи.

Цитую: «Звернемо увагу і на те, що камерно-вокальна музика в різних її

внутрішніх жанрових можливостях стає передумовою оперного методу російських композиторів, оскільки дозволяє безпосередньо зіставляти словесний і музичний способи інтонування, знаходити їх єдині виразиві властивості як ті семантичні умови, що є необхідними для створення оперної типології людських характерів. Розбудовуючись у даному напрямку, російська опера відкриває свій новий різновид – камерну форму з тенденцією монологізації – як результат максимального насичення тексту оперного твору речитативними інтонаціями (О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов)» (с. 61 дисертації). Погоджуючись у цілому із дисертантом, опонент доповнив би даний перелік прізвищами П. Чайковського та М. Мусоргського, в оперній творчості яких камерно-вокальна музика беззаперечно мала вплив.

Композитори німецької школи – К.М. Вебер, Р. Вагнер також представлені досить стисло. Щодо аналізу творчої спадщини Г. Берліоза у опонента є запитання, вони винесені наприкінці відгуку.

Знову повертаючись до постаті Дж. Верді акцентуємо увагу на тому, що його спадщина проаналізована досить ґрунтовно, проводяться як паралелі оперних персонажів, так і їх порівняння та співставлення. Разом з тим, такі факти, як кількість створених опер є загальновідомими і не потребують, на думку опонента, уточнення. Теж саме стосується опису послідовності дій окремих персонажів у сюжеті оперних творів Дж. Верді, зокрема, таких як «Травіата», «Аїда», «Ріголетто». На думку опонента такі загальновідомі описи сюжету оперних творів надають даному параграфу ознак загальності.

У параграфі 1.4. «Симфонічна взаємодія вокального та оркестрового тематизму в оперному тексті» ґрунтовно проаналізовано синтез оркестрового та вокального тематизму, зокрема, на прикладах оперної творчості Р. Вагнера та М. Римського-Корсакова. Доцільно виділити надзвичайно точний аналіз розвитку лейтмотивів року в операх П. Чайковського, які, в певні моменти розвитку оперного твору набувають яскраво виражений речитативний характер. Зазначимо, що в творчості композитора камерно-вокальні твори

також мають подібний розвиток (згадаємо романси «Снова, как прежде, один», «Отчего», «Кабы знала я»). Позитивно відмітимо увагу дисертантки до значення камерно-вокальної творчості російських композиторів-романтиків у попередньому розділі 1.3.1.

У розділі 2 **«Явище вокально-виконавської авторизації оперного стилю: від інтонаційних модальностей до образної цілісності»**, зокрема у підрозділі **2.1. «Модальні засади стильового мислення як творчо-психологічна передумова вокальної оперної творчості»** дисертант акцентує увагу на тому, що «особистісне поглиблення оперного вокально-виконавського стилю передбачає, що в оперному мистецтві критерії стильової типології обумовлюються не лише загальними процесами еволюції жанрової форми опери або настановами історичних стилів, а й творчою долею провідних виконавських артистичних особистостей» (текст автореферату, с.9). Прикладом такої артистичної особистості для Чжан Мяо є Марія Каллас. Дозволю собі зробити рекомендацію на майбутнє. У випадку подальшої публікації монографії, в даному параграфі можна зазначити «на прикладі Марії Каллас» оскільки розгляд її творчого доробку займає більшу частину даного параграфу.

У підрозділі 2.2. **«Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена»** аналізуються провідні умови розкриття авторсько-виконавської природи оперної мови. Дисертант приходять до висновку, що: «Опера твориться не лише під час її написання композитором, а і в процесі її виконавської реалізації – сценічно-театрального буття, оскільки саме тоді відкривається та транслюється її зміст, стає зрозумілим обсяг запропонованих *першим автором* композиційних умов та мовних засобів, прийомів вираження художнього смислу. За умовою приналежності автора до минулої історичної традиції, авторська першість залишається у віртуальному меморіальному просторі, а сьогоденне ситуативне авторство передається колективу виконавців, відновлювачів оперної вистави, іноді її першовідкривачів» (цитата подана з тексту дисертації, с.135).

Підрозділ 2.3. «Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису» присвячений запровадженню поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності вокальної інтерпретації оперного образу. Дисертант аналізує різні рівні вокальної інтерпретації оперного образу виконавцем, через призму психології, професійної майстерності, особистісних характеристик, морально-художніх можливостей оперного виконавця.

У **підрозділі 2.4. «Інтонаційна своєрідність оперного мелосу у світлі теорії художніх емоцій»** знаходять своє вивчення питання типології оперного переживання. Позитивної оцінки заслуговує об'ємний аналіз передумов типологічного представлення оперного переживання як «мелодійного і як семантичного феномена».

Відзначаючи змістовність та наукову цінність проведеного дослідження, обґрунтованість основних положень та висновків доцільно, у той же час, звернути увагу на питання, які б дозволили більш повно висвітлити обрану проблематику.

У підпараграфі 1.3.2. «Особистісні риси музично-тематичних характеристик», починаючи з 84 сторінки Ви звертаєтесь до «трилогії» симфоній Г. Берліоза. Скажіть, будь-ласка, чим зумовлене Ваше звернення до симфоній, а не опер композитора? Оскільки дві з трьох проаналізованих симфоній не мають у складі вокальних виконавців, хоча, безумовно, являються програмними творами, в яких можна виокремлювати різнобічний тематичний матеріал. Чи можна, на Вашу думку, програмну інструментальну музику прирівнювати до вокальної? Якщо так, прошу обґрунтувати.

У розділі 2.1. «Модальні засади стильового мислення як творчо-психологічна передумова вокальної оперної творчості» на 110 сторінці Ви зазначаєте, що «модальність вокально-виконавського оперного мислення, як така, що стає взірцевою, тобто еталонною, входить до історії оперного мистецтва разом з Марією Каллас». Далі, Ви приходите до висновку, що «такого виконавського рівня театр не знав ні до Каллас, ані після Каллас». Скажіть, будь-

ласка, це Ваше суб'єктивне судження, чи Ви опиралися на матеріали критиків? Далі, Ви протиставляєте майстерність Марії Каллас ряду видатних музикантів, серед яких, в першу чергу, Вами виокремленні диригенти, потім режисери, а вже потім співаки. Серед наведеного списку тільки дві співачки. Одна з них драматичне сопрано, інша - меццо-сопрано. Чим зумовлена така увага до постаті саме М. Каллас?

У цілому, наявні в роботі дискусійні положення, значною мірою, характеризують творчий підхід до дослідження оперного стилю, його вокально- виконавських чинників.

Основні результати дослідження викладено у 5 наукових працях, опублікованих у наукових фахових виданнях та виданнях, внесених до наукометричних баз даних. Кількість наукових праць та їх зміст відповідає встановленим вимогам та паспорту спеціальності, за якою подана до захисту дисертаційна робота.

Загальний висновок. Дисертаційна робота Чжан Мяо на тему: «Вокально- виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія» є завершеним дослідженням, в якому розкриті аспекти оперного стилю, як виконавсько-прагматичного явища.

Поставлені автором наукові завдання дослідження вирішені, а мета досягнута. Наукова та практична цінність результатів дослідження визначається можливістю їх застосування у професійній діяльності оперних співаків, стане у нагоді при організації творчої роботи в оперних студіях.

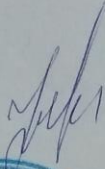
Автореферат дисертації повною мірою відображає структуру та зміст вступу, двох розділів і висновків дисертаційної роботи.

Дисертаційна робота «Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія» виконана на високому науковому рівні, її зміст та оформлення повною мірою відповідає вимогам пунктів 9, 11, 12, 13 «Порядку присудження наукових ступенів», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 24.07.2013р. №567 (зі змінами та доповненнями),

а її автор – Чжан Мяо заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 - Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини


Пиж'янова Н.В.

