

ВІДГУК

рецензента на дисертацію Чжан Сицюя
«Декламаційність як компонент
виконавської вокальної виразності»,
представлену на здобуття ступеню доктора філософії
за спеціальністю «025 – музичне мистецтво»
(02 – «Культура і мистецтво»)

Концепція дисертації Чжан Сицюя відрізняється від інших нагальних тематичних напрямів сучасної вітчизняної музикології неочікуваним «фокусом» дослідницької уваги до усталених явищ вокальної культури, за якими стоять вагомі теоретичні змістовні розробки академічної наукової спільноти минулої соціокультурної доби (так звана «радянська музикознавча школа»). У рецензованій дисертації йдеться про декламацію та декламаційний тип музичного мислення в двох його площинах – композиторській та вокально-виконавській творчості. Очевидно виникає ситуація методологічного преображення, в конкретному випадку переосмислення проблематики «тут і зараз» (за М.Мамардашвілі).

Існують музикознавчі «штампи» стосовно вчення про мову музики, в якому мелосу в народженні музики «з духу трагедії» належить першість і який постає як кульмінація в розвитку композиторської творчості в оперному жанрі італійської традиції (мистецтво *bel canto*), слугуючи еталоном музичальності. Такою є концепція С.Скребкова («Художні принципи музичних стилів»). Перший прообраз музичного тематизму як принципу мислення – речитативно-декламаційний – моделює людську мову як архетип омузичення форм буття людського духу; тоді як танцювально-моторні жанрові формули відбивають форми руху та простору (в тому числі звуконаслідування та інші позамузичні впливи візуальних мистецтв). Мова й мовлення постають як процес базової онто-генетичної формації музики в цілому.

На мелосі «заточена» інтонаційна теорія Б.Асаф'єва, так само як теорія Б.Яворського – на ладовому ритмі. І тому категорія «мови/мовлення» безумовно визнана ключовою в розумінні специфіки становлення музики як самосвідомості європейської культури. Втім це зафіксовано лише в семіотичній структурі вокальних та музично-сценічних творів. У «живому» процесі відтворення відповідних жанрів у сценічному чи концертному просторі, реальному виконавському процесі кожен співак зіштовхується з дуже складними завдання інтонування дрібних синтаксичних будов (на етапі вивчення твору), а пізніше – всієї художньої цілісності твору – як мислення, в момент концертного артефакту. Отже, гарні теорії та підручники не навчають мислити в звучному тексті, що віддзеркалюється

слухачем у спільному «інтонаційному вирі» діалектичних зв'язків вербального слова і його вокальної вимови (вокалізації).

Ще одна відома концепція старої академічної науки – «слова та музики» В.Васіної-Гроссман «зациклена» на російському матеріалі, що має місце у зв'язку з вузько-національними інтересами мовної культури слова (в поезії) та фольклорних впливів (народнопісенної творчості XVII-XIX століть), і тому нині вона перебуває в стадії переоцінки цінностей когнітивного музикознавства України, поза зоною нашої уваги.

У нагоді постають етномузикологічні знаних вітчизняних фольклористів та рідкі звернення до проблем специфіки української вокальної традиції: не хорової (Л.Бенч), не інструментальної (І.Мацієвський) в аспекті декламації (праці Ф.Колесси, С.Грици, В. Антонюк, Ю.Малишева).

Чжан Сицой є представником інтерпретологічної «гілки» харківської наукової школи, в межах якої розробляється вчення про засади декламаційного мислення у жанрах вокальної культури. Більш того, відбувається універсалізація цієї проблеми, завдячуючи глобалізації співацького репертуару, що складається в сучасних вузах не лише з європейської класики XVII-XX століть, а при свідомому залученні етно-музики Китаю та України, що для вивчення декламаційності є новаційним підходом. Поворот до метамови в добу глобалізації підвищує статус виконавця як людини, що творить інтерпретацію (*homo interpretatus*) і уособлює рушійні сили творчого синтезу цієї метамови, що складається з різних мов культури, жанрових «мікстів» та мультимедійного синтезу, змін в середині і зовні системи музичної комунікації XXI століття в планетарному масштабі (точніше, як автор пише на «онто-семантичній вісі «Захід – Схід»).

На широкому історичному, національному і жанрово-стильовому матеріалі постає панорама розвою музичного театрального-сценічного мистецтва (різних світових держав Західної Європи, Китаю, України). Його складовою є декламація, в її царині кристалізується суто вокальна мова і стиль виконання, тісно пов'язаної з мімезисом як естетичним підґрунтям творчості новоєвропейських митців (з одного боку). З іншого боку, в силу поступового «відбрунькування» від театру засобів співу та вокалізації як іманентно-музичних законів, які в свою чергу впливають на театр і породжують нові жанри і форми творчості (як світської так і церковної) – відбувається автономізація жанрово-риторичних прийомів декламації.

Структурна логіка не викликає зауважень. У Розділі 1 ми пізнаємо начебто заново історію декламації та похідної від цього театального явища суто музичного новоутворення – «мелодекламації», яка виявляється дуже цікавою і когнітивно насиченою.

Є певна «надлишковість» щодо накреслених в Розділі 1 історичних паралелей та теоретичних проекцій, які потім мали отримати більш глибинне вивчення. Так, у підрозділі 1.3 «Декламація і ритм: природа їх взаємодії у мистецтві співу» автором схарактеризовані сучасні параметри співацького голосу як певний художній комплекс, що забезпечує втілення виразності проінтонованого слова у вокальному творі (оперній партії) як основу подальшої інтерпретації. Зрозуміло, що автор обирає «вузький» шлях вокаліста-практика, залишаючи на перспективу багато інших цікавих аспектів. На погляд рецензента, це можуть бути розвідки жанрового спрямування («вірш з музикою», в тому числі в творчості українських композиторів); французька вокальна традиція; пластика декламаційної мови та вокального образу в сучасній оперній драматургії тощо.

Навіть більше, я би порадила розробити антологію зразків оперної та камерно-вокальної класики, які б висвітлили динаміку процесу формування історичних логоформ декламаційності в різних жанрах оперної та камерної музики. Така хрестоматія була б у нагоді саме для виконавців, оскільки вони мають постійно розширювати свою свідомість та підвищувати рівень музичного інтелекту! Методологічно це абсолютно правильно – поєднати в єдиний семантичний горизонт явища давньоцерковної та етно-культурної традицій (що складають для митців «генокоди» історичної пам'яті – і це унаочнено в дисертації), академічної музики (опера) та камерної (світської) творчості.

Тепер про китайський матеріал (сичжоуська музично-сценічна драма) – підрозділ 2.1, що висвітлює маловідомі українському читачу/глядачу сторінки музичної культури Піднебесної. Зрозуміло, що для автора це й був той «генокод», від якого пішов відлік його дослідницького пошуку своєрідності декламаційності в музичному театрі та вокальної мови зокрема. І ці пошуки виявилися не банальними уроками з гармонії, форми, театральної драматургії.

Декламація для автора дисертації почалася з постаті співака-інтерпретатора, який собою уособлює, репрезентує певний персонаж, сюжетну лінію, образ, за яким пильнує глядач. Звідси – передбачена ідея виявити саме виконавський потенціал вокаліста, який ототожнюється зі своїм героєм і має бути на рівні вимог композиторського та режисерського задуму.

Подальше культурно-стильове «зіткнення» китаїстики та української класичної опери для мене не постали «конфліктом інтерпретацій». Ясна річ, проаналізовані опери А. Гулака-Артемовського та М.Лисенка набувають актуальності в наш час (і не тільки з ювілейними датами).

Автор зосередився на вивченні ситуативно-сюжетних обставин, в які попадають герої твору, що може здатися «застарілою» схемою. Дослідник вивчає, яким чином слово у співі має відповідати образному завданню – репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, психологічно відгукуватись на сценічну подію, «підключатися» до неї з яким емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує суттєві ефекти художньої дії. Вдалим прикладом вибір для аналізу образу Тараса Бульби з однойменної опери М.Лисенка, Богдана з опери Данькевича, жіночих образів.

Втім я розумію, що для іноземного співака «український оперний текст» – це саме справа декламаційної справності, яку він досягає через «інтонаційну партитуру» конкретної вокальної партії. В тому числі – таких суто методичних справ, як дикція, дихання, мело-формульне та ритміко-метричні особливості, зумовлені «чужою мовою».

У рецензента виникло питання: *які складності були у Чжан Сицюя при вивченні українських творів та чи можна порівняти фонетичні та дикційні проблеми українських співаків, котрі візьмуться за вивчення китайських народних пісень?*

Солоспіви М.Лисенка теж постають у світлі досить наявного виконавського відродження (принаймні у нас в Харкові) і відкриття «невідомого класика», сучасного як ніколи. Не можна не погодитися з автором дисертації, коли він так красиво узагальнює риси жанру: «... засадничою постає зростаюча тенденція до сплаву співу та декламації в *мелодекламаційний стиль вокального інтонування*, в якому органічно поєднуються особистісні ліричні інтенції автора (=Поета) та епічні образи, які належать українській картині світу, творцем якої є М. Лисенко в жанрі солоспіву» (с.119 дис.).

Вдалим є аналіз солоспіву «Мені однаково», в якому Чжан Сицюй угледів «... два типи речитативу: максимально наближений до мовної риторики та мелодизований, жанрогенеза якого спрямована від *епічної* думної традиції та *аріозно-речитативного* стилю *європейської опери*» (с. 110). Тобто цей зразок декламаційності є інтеграцією думної традиції та оперного монологу, що вказує на унікальність лисенківського прочитання поетичного першоджерела великого Кобзаря!

Вокальний стиль Б.Бріттена (підрозділ 2.4) залучений за принципом «контрасного переключення» безпосереднім «семантичним провідником» декламаційності (термін Го Цяньпін) на ґрунті національної мови англійського класика. У продовження дискусії про діалектичні стосунки мови, поетичного та прозового слова з музикою, автор підкреслює, що у вокальній музиці Б.Бріттена є зразки універсальності декламації в різних образно-смыслових контекстах: переспіви шотландських «Колискових»,

жанрово-ліричні сцени з циклу «Пісні з Китаю»; любовний ерос італійського ренесансу («Сонати Мікеладжело»). Вивчення проаналізованих творів має на меті пропаганду серед вокалістів цього чудового вокального композитора, чий твори мало звучать на концертних сценах.

Розділ 3 «Горизонт декламаційності у співі: стилістика виконавської виразності» являє своєрідну «тематичну арку» до початку викладу концепції дисертації (підпункт 1.2), оскільки в ньому обговорюються методичні проблеми, які постають перед виконавцями, що мають оволодіти декламаційним стилем певного національно-окресленого культурного середовища (сичжуйська музична драма; українська класична опера; камерний вокальний цикл ХХ століття).

Таким чином, проблемне коло у рецензованій роботі «згортається» до свого витоку. Висновки стрункі і чітко відповідають на поставлені завдання. Статті здобувача вповні розкривають зміст дисертації та її висновки.

Питання для дискусії пов'язане з опуклою дослідницькою лінією до декламаційної вокальної мови як умови відтворювати *музичний портрет* людини. Отже, в оперному речитативі з українських опер композиторів-класиків Ви відзначаєте роль «живої» людської мови, *завдяки чому відбувається відтворення музичного портрета дійової особи з драматургії твору?* Які додаткові засоби потрібні співаку для створення та сприймання музичного портрету персонажу оперного твору?

В цілому можна вважати, що остаточний висновок щодо самостійності та оригінальності наукового змісту кваліфікаційної праці, яка обговорюється, є безумовно позитивним. Її історико-стильові, теоретико-методологічні засади та практичні результати мають значення як для академічної науки, так і для виконавсько-педагогічної діяльності вокалістів в системі вищої музичної освіти.

На підставі вищезазначеного можна відповідально стверджувати, що дисертація **«Декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності»** за всіма критеріями, які висуваються до робіт рангу доктора філософії, відповідає сучасним вимогам МОН України. Її тема є безумовно актуальною, сформульована мета – доведеною, завдання виконаними, перспективи подальшої розробки чітко окресленими. Автор дисертації **Чжан Сицюй** цілковито достойний присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» 02 «Культура і мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського
національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського,
професор

Л.В.ШАПОВАЛОВА