

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

ВАН ЦЗЯНЬ

**«Ансамблеві форми вокальної музики у сучасній
виконавській практиці: жанрово-стильова специфіка»**,

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Сучасний глобалізований світ відзначений множинністю культурних зв'язків, які реалізуються у різноманітних сферах та формах. Одна з таких *сфер* – це музичний театр, який від часів свого виникнення знаходиться в епіцентрі уваги композиторів, критики та публіки, а останні десятиліття все частіше стає також об'єктом режисерських експериментів. Серед численних *форм* взаємодії мистецьких феноменів, які виступають сьогодні рушіями оновлення музичного мистецтва, у тому числі й музично-театрального, особливе місце належить тим, що пов'язані із діалогом східної та західної культур.

Географічна віддаленість та ментальна несхожість культурного простору Сходу та Заходу має наслідком, з одного боку, свідоме чи підсвідоме дистанціювання представників цих культур, обумовлене прагненням зберегти свою самобутність, а з іншого – взаємний інтерес і бажання зрозуміти один одного та збагатити власну творчість «чужими» знахідками. Процес засвоєння китайськими композиторами досвіду європейської музики, що розпочався приблизно сто років тому, охопив практично усі її складові – від інструментарію до композиційно-драматургічних моделей, результати ж цього процесу найбільш виразно позначилися насамперед в оперному жанрі. Інтеграція властивих європейській опері елементів та засад традиційної китайської опери призвела до появи новітніх зразків жанру, що синтезують досягнення східної та західної культур.

В дисертаційному дослідженні Ван Цзянь увага зосереджена на операх китайських композиторів, які датуються останньою чвертю XX століття і

вважаються взірцями китайської академічної опери гібридного типу. Це дозволяє авторці, спираючись на наявні музикознавчі напрацювання щодо особливостей традиційної китайської опери та опери європейської, зробити акцент саме на механізмах їхньої взаємодії. Матеріалом аналітичних спостережень обрані театральні опуси Ши Гуаннаня («Жаль за минулим» і «Цюй Юань»), Фу Генчена та Ху І («Сяйво зірки, яскраве сяйво»), Цзінь Сяня («Дика земля» та «Король Чу»), Лю Чженьцюя («Глибокий палац і море бажань», «Одного разу на горі» і «Ан Чонген»). Однак предметом дослідження Ван Цзянь є не самі перелічені опери як цілісний організм, а задіяні в них ансамблеві форми, тож мета рецензованої наукової роботи полягає у виявленні специфіки ансамблевих форм у новій (або сучасній, як її ще називають) китайській опері.

Подвійний фокус дослідницької оптики детермінує структуру першого розділу дисертації. В ній вокальний ансамбль, що постає як самодостатній феномен та як частина оперного твору, послідовно розглядається у теоретичному та історичному ракурсах. *Теоретичний* ракурс передбачає порівняння існуючих дефініцій поняття ансамблю, однак авторка не обмежується коментарем до наведених дефініцій, а прагне поглянути на явище ширше, визначаючи його як «модель колективної творчої свідомості – відкритої, діалогічної, здатної втілювати ідеї взаємодії, співпереживання, полікультурності та музичної відповідальності» (с. 44). Запропонована у підпункті 1.1.1 типологія ансамблевих форм у вокальній музиці заснована на трьох критеріях: кількісному, функціональному та жанровому. Але якщо «кількісні» різновиди вокальних ансамблів висвітлено достатньо повно та переконливо, а «жанрові» не викликають питань, то за драматургічною функцією в оперному творі ансамблі відокремлені недостатньо чітко. І оскільки надалі, в аналітичних нарисах, використано чимало вербальних характеристик того чи іншого конкретного ансамблевого «номеру», то хотілося б прояснити: ***які саме види оперних ансамблів Ви вирізняєте за функціональним критерієм?***

Історичний екскурс включає огляд ансамблевих форм співу у *західноєвропейській* музиці, починаючи від тих, що функціонували у сфері релігійних обрядів і соціальних практик, як-от середньовічних органумів, духовних жанрів доби Відродження, через оперні ансамблі класицизму, романтизму, модернізму і до сучасних перформансів та віртуального спільного музикування. Історія вокальних ансамблів в *китайській* опері простежено від драми куньцзюй та пекінської опери, в результаті чого зроблено висновок про принципову відмінність ансамблів в китайській традиційній опері від тих, що є показовими для європейської опери. Ця відмінність полягає у чергуванні голосів, а не у їхньому поєднанні. Відмова від одночасного співу тлумачиться здобувачкою як результат глибоко вкоріненої культурної стратегії, що базується «на філософії розмежованої єдності, тональній природі мови та ритуальному характері сценічної взаємодії» (с. 67). Для позначення такого типу ансамблів в дисертації використовується термін «ансамбль без унісону», який певною мірою уводить в оману, адже під унісоном зазвичай розуміється виконання мелодії різними голосами в приму. Якщо це не використання усталеного в китайському чи західному музикознавстві терміну (а в роботі про це не сказано), то, можливо, більш точним було б говорити про ансамблі без синхронного співу.

Другий розділ дисертації має переважно аналітичний вектор. Детальному огляду конкретних музичних зразків передують міркування щодо факторів, які тривалий час заважали взаємодії театральних традицій Сходу та Заходу, обговорення компонентів, залучених до інтегративних процесів, з'ясування ознак китайського театру, зокрема актороцентризму та видовищності, що обумовили перевагу сольних епізодів над ансамблевими у традиційних формах музично-театрального мистецтва Китаю. Водночас у новій китайській опері, яка почала активно розвиватися у другій половині ХХ століття, після завершення Культурної революції, роль ансамблевих сцен помітно збільшується. Насамперед це стосується дуетів, що стають «засобом

вираження морального конфлікту, патріотичного послання або особистісного переживання» (с. 96).

В чотирьох з п'яти підрозділів другого розділу в епіцентрі аналітичної уваги опиняються ансамблеві сцени з восьми сучасних китайських опер. У кожному нарисі здобувачка намагається представити ту чи іншу сцену у єдності ідейно-образних, драматургічних та стилістичних параметрів. В поле зору молодой дослідниці потрапляє широкий спектр засобів виразності – інтонаційно-ладових, тонально-гармонічних, фактурних, тембрових, хоча акцент зроблено на характері взаємодії вокальних голосів, що відображає психологічний стан і почуття героїв, їхні стосунки, ситуативний контекст і навіть національні символи чи суспільно-історичні наративи. Привертає увагу і бажання торкнутися виконавської проблематики, вочевидь близької авторці. В роботі наголошується, зокрема, що вимоги до вокалістів включають, окрім технічної досконалості, контроль над інтонаційною точністю, гнучке фразування та динамічне нюансування, відчуття ансамблевої взаємодії, а також «глибокої внутрішньої участі, здатності до культурного співпереживання та емоційної автентичності» (с. 118).

Підрозділ 2.5 присвячений порівнянню ансамблевих форм в європейських та китайських операх. На відміну від аналогічного підрозділу у Розділі 1, де йшлося про узагальнені моделі ансамблевого музикування в Європі та Китаї та їхні історичні зміни, тут проводяться прямі паралелі між проаналізованими дуетами китайських опер та європейськими зразками, наприклад: дуетом Ромео і Джульєтти з опери «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні та дуетом «Разом у тяжкі часи» з опери «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня, дуетом Лючії та Едгардо з опери «Лючія ді Ламермур» Г. Доніцетті та вокальною сценою між головним героєм і Юнь Ган в опері «Король Чу» Цзінь Сяна. Ці та інші паралелі, що охоплюють тембровий, драматургічний та структурний рівні, видаються достатньо аргументованими та переконливими.

Оскільки серед тринадцяти проаналізованих ансамблів більшість складають дуети і лише один – терцет, то виникає питання: *такий вибір*

віддзеркалює загальне домінування в сучасних китайських операх саме дуєтних різновидів ансамблю чи він обумовлений іншими чинниками – художніми якостями, стрижневою роллю у драматургічному розгортанні чи просто обраним матеріалом?

Висновки стисло підсумовують результати дослідження, наголошуючи на інтеграції в сучасній китайській опері європейських та китайських елементів, що призводить до виникнення гібридного типу ансамблю — т. зв. «інтонаційного переплетення», де «голоси частково співзвучні, проте зберігають риторичну автономію та драматургічну функціональність» (с. 172). Отримує остаточне формулювання і наскрізна ідея дисертаційного дослідження щодо поліфункціонального розуміння ансамблю – не просто як жанрової форми, а і як «засобу художньої комунікації та моделювання міжособистісних і культурних взаємодій», як «способу формування колективної художньої ідентичності та простору естетичної солідарності», як «метафори співбуття та моделі діалогічної дії в оперному мистецтві ХХІ століття» (с. 176).

Нарешті, останній компонент структури дисертації – Список використаних джерел – містить 133 позиції та охоплює широко коло проблем, дотичних до теми наукового дослідження: українська вокальна школа та український солоспів, китайська традиційна опера та музика сучасних китайських композиторів, італійська опера та виконавський стиль *bel canto*, діалог Сходу і Заходу та взаємовпливи європейської і китайської культур. Звісно, Список включає і джерела, присвячені різним аспектам вивчення вокального ансамблю, однак у ньому не вистачає статей та фундаментальної монографії Ірини Польської, і хоча об'єктом уваги в роботах української музикознавиці є насамперед сфера функціонування інструментального мистецтва, думаю, обґрунтовані в них теоретичні положення могли би зміцнити методологічний фундамент рецензованої дисертації.

Не можу не сказати кілька слів про оформлення роботи. З одного боку, слід відзначити наявність таблиць та нотних прикладів, які унаочнюють

викладення та сприяють кращому сприйняттю тексту. З іншого боку, часті друкарські помилки, неузгоджені відмінки та частини речення, термінологічні неточності, обумовлені вочевидь тим фактом, що українська мова не є рідною для здобувачки, певною мірою знижують загалом позитивні враження від знайомства з роботою.

Підсумовуючи усе сказане, зазначу, що у рецензованому дисертаційному дослідженні поставлена та розв'язана актуальна наукова проблема. *Порушень академічної доброчесності в дисертації не виявлено.* Основні положення роботи відображено в трьох публікаціях у фахових наукових виданнях України та оприлюднено у семи доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях. Отже, вважаю, що дисертаційне дослідження Ван Цзянь «Ансамблеві форми вокальної музики у сучасній виконавській практиці: жанрово-стильова специфіка» відповідає «Вимогам до оформлення дисертації», затвердженим Наказом Міністерства освіти і науки України від 12.01.2017 року № 40 (з наступними змінами), та «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (Постанова Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року, № 44), тож авторка дисертації Ван Цзянь заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

О. Г. Антонова