

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертацію Лян Ліцзюань *«Італійська оперна музика в концертній практиці китайських вокалістів: інтерпретаційні аспекти»*,

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Аналізуючи сучасні тенденції розвитку китайського вокального мистецтва, ми певною мірою торкаємося двох кардинально різних, але однаково високопрофесійних систем — західноєвропейської, орієнтованої на академічне звукоутворення, та східної, що базується на багатовікових традиціях національної опери. Тривалий історико-практичний досвід останньої сформував у Китаї надзвичайно високі вимоги до виконавської дисципліни, психофізичного контролю, віртуозності та професії вокаліста загалом.

Для сучасних китайських співаків академічного спрямування еволюція національної опери заклала специфічне підсвідоме інтонаційне та фонетичне мислення. Саме тому в процесі опанування європейського *bel canto* вони проходять крізь складний, але надзвичайно плідний досвід кроскультурного перекодування. Особливого значення ці питання набувають на тлі зростання ролі китайських співаків у міжнародному академічному вокальному просторі, де італійський оперний репертуар виконує функцію своєрідного професійного еталону. У цьому сенсі намагання Лян Ліцзюань визначити інтерпретаційні особливості італійської оперної музики в концертній практиці китайських вокалістів, з огляду на обмеженість досліджень подібної тематики, видається актуальним і затребуваним.

У першому розділі «Інтерпретація як проблема музикознавства» авторка, розкриваючи сучасне розуміння проблеми інтерпретації італійської опери китайськими виконавцями, демонструє фундаментальний теоретичний рівень підготовки. Вона переконливо обґрунтовує семіотичний, герменевтичний та феноменологічний виміри вокальної інтерпретації, що створює надійний методологічний фундамент для подальшого практичного аналізу. Слід особливо відзначити глибину розкриття семіотичного та герменевтичного вимірів інтерпретації (підрозділ 1.1).

Спираючись на фундаментальні праці Жана-Жака Натьє, Е.Т. Коуна, Роя Говата, В. Ротштейна, Дж. Лестера та ін., Лян Ліцзюань не обмежується загальними положеннями, а вибудовує переконливу, цілісну й збалансовану методологічну картину. Вона слугує ефективним інструментарієм саме для кроскультурного аналізу вокальної інтерпретації, де взаємодіють принципово різні культурні коди.

Магістральним орієнтиром для обґрунтування механізмів кроскультурного перекодування західноєвропейського оперного репертуару в сучасній виконавській практиці стає синтез семіотичного та персонологічного підходів. У цьому контексті тристороння семіотична модель Жана-Жака Натьє (поетика, естетизм, нейтральний рівень) утворює надійний теоретичний каркас для розмежування інтенції композитора та простору виконавсько-слухацької рецепції.

Ця семіотична тріада знаходить своє логічне праксеологічне доповнення та деталізацію у персонологічній концепції Е.Т. Коуна. Запропонована дослідником ієрархія художніх суб'єктностей всередині музичного твору — текстової (verbal), вокальної (vocal) та інструментальної (instrumental) персон — дозволяє унаочнити внутрішні трансформації оперного фрагмента в умовах сценічної та позасценічної редукції.

Важливим кроком на шляху подолання розриву між теоретичними моделями музикознавства та живою виконавською практикою є залучення концепції Вільяма Ротштейна, в якій музичний аналіз розглядається не як догматична фіксація тексту, а як динамічний інструмент формування виконавської стратегії. У контексті дослідження концертної практики китайських вокалістів ідеї В. Ротштейна (в синергії з науковою позицією Дж. Лестера) дозволяють обґрунтувати процеси адаптації італійського репертуару в режимі зміни виконавської ситуації.

Другий розділ «Західна оперна музика у китайській виконавській практиці: процеси адаптації та трансформації» присвячений соціокультурним, історичним та безпосередньо виконавським аспектам трансплантації європейської традиції на китайський ґрунт. Розглядаючи технологічні чинники італійської вокальної школи як стандарт сучасного академічного співу, котрий виступає зразком для

китайських співаків, Лян Ліцзюань підкреслює труднощі засвоєння ними техніки *bel canto*, що пов'язано з тональною природою китайської мови та специфікою гортанної позиції традиційного китайського співу. Авторка слушно акцентує увагу на потребі аналізу самого феномену *bel canto*, який в музикознавчому дискурсі позначає специфічний комплекс вокальних технік та естетичних норм.

Позитивно оцінюючи аналітичні зусилля здобувачки, водночас відзначимо певну обмеженість у розкритті сутності вокальних технік, зокрема техніки дихання — *appoggio*, котра є основою бельканто і, на що справедливо вказують українські та китайські дослідники, становить одну з найбільших проблем для китайських співаків. Більш повна деталізація основних елементів техніки опори дихання (а точніше — опори видиху), акцент на базових етапах її освоєння та конкретних труднощах китайських виконавців дали б глибше розуміння проблем, з якими стикаються співаки Піднебесної. Детальне розкриття технологічних питань мало стати важливою складовою аналізу самого феномену *bel canto*, на якому артикулює авторка, адже вони продовжують залишатися наріжними для вокалістів.

Третій розділ «Особливості китайської вокальної інтерпретації: досвід сценічної та позасценічної редукції італійських оперних творів» можна вважати ядром дисертації, в якому Лян Ліцзюань представляє аналітичні студії конкретних інтерпретацій.

Ключовими носіями смислу арії *bel canto* в концертному та камерному форматах авторка визначає *legato*, *cantabile* та дихання. Серед цих трьох складових *legato* забезпечує відчуття безперервності внутрішнього руху, *cantabile* формує інтимність висловлювання, а контроль дихання визначає ритм, напруження та напрям музичного розвитку. Саме в такій послідовності вказані чинники виступають основними критеріями аналізу інтерпретаційних версій арії *bel canto* китайськими вокалістами, котрі дисертантка трактує як найвищий ступінь художньої стабільності в умовах позасценічного виконання.

Характеризуючи виконавський стиль Ін Хуан, Лі Сицзі та Дільбер Юнус, авторка підкреслює стійке засвоєння ними базових принципів бельканто: легатної протяжності, тембрової рівноваги, кантиленної лінії, орнаментальної точності та регістрової координованості. Їхня індивідуальність особливо яскраво

виявляється в характері вібрато, динамічному нюансуванні, колоратурних деталях і способі психологізації фрази. У порівнянні оркестрової та камерної версій «Una voce poco fa» у виконанні Дільбер Юнус зазначається, що зміна акустичного середовища переводить образ від зовнішньої театральної енергії до більш зосередженої мікродинамічної гри.

Аналіз вердівського репертуару у виконавських версіях Хе Хуей, Чжан Цзижунь та Ін Фан дозволив пошукувачці виявити три різні стратегії: посилення артикуляційної гостроти й тембрового контрасту між декламаційними та кантиленними епізодами; вибудову безперервної драматичної лінії з рівномірно підтримуваною емоційною напругою; пріоритет інтонаційної чистоти, структурної яскравості й ліричної рефлексивності. Спільною рисою для них визначено тяжіння до внутрішньо зосередженого типу драматургії.

Розглядаючи арії з опер Дж. Пуччіні у студійних записах Ін Хуан, Лян Ліцзюань виділяє помітну взаємодію між природою її голосу та «мозаїчною» мелодикою композитора. Інтерпретація оперних арій Франческо Чілеа та Умберто Джордано у виконанні Хе Хуей та камерного ансамблю «Verona Lirica» засвідчує продуктивність ансамблевого формату, в якому, попри перерозподіл гармонічних і колористичних функцій супроводу, сценічна пластика співачки забезпечує ефект «присутності образу» навіть за умов скорочення театральної дії.

В результаті здійсненого аналізу дисертантка доходить висновку, що закономірністю всіх розглянутих зразків виконання є орієнтація китайських вокалістів на усталені концертні версії арій, інтерпретаційно сформовані в межах західної традиції.

У кінцевих висновках авторка вичерпно і послідовно підсумовує результати дослідження, корелюючи їх із поставленими завданнями. Зміст публікацій у фахових виданнях та апробація матеріалів повною мірою відображають основні положення та висновки дисертаційної роботи.

На закінчення вважаю за необхідне поставити здобувачці кілька запитань, відповіді на які дозволять глибше розкрити й уточнити окремі аспекти наукового дослідження під час його публічного захисту:

1. У дисертаційному дослідженні Ви згадуєте наукову працю Сіцзя Гуа зі співавторами (2021), де йдеться про вплив китайської та західної музичної

підготовки на слухове сприйняття музикантів китайського походження. Оскільки західна інструментальна музика в Китаї активно інтегрується в систему освіти з раннього дитинства, як, на Вашу думку, формується слухацька аудиторія саме для західної класичної опери? Чи можна стверджувати про поступове виховання соціокультурної потреби в такому мистецтві?

2. У роботі Ви зазначаєте, що в китайському культурному просторі у 2024 році Дж. Пуччіні розділив першу позицію за кількістю оперних постановок із Р. Вагнером. Як Ви пояснюєте такий феномен близькості двох абсолютно різних оперних традицій для китайського слухача? І ще одне уточнення: якщо італійська опера досить органічно існує у фрагментарному концертному форматі, то чи припускаєте Ви можливість такого самого фрагментарного виконання творів Р. Вагнера? Чи не суперечить це самій концептуальній природі його наскрізної музичної драми?

Загалом дисертація Лян Ліцзюань «Італійська оперна музика в концертній практиці китайських вокалістів: інтерпретаційні аспекти» має безперечну наукову цінність і повною мірою відповідає всім чинним вимогам МОН України, що висуваються до робіт такого рівня, а її авторка заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор
кафедр теорії та історії музичного виконавства
і дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України

В.П. Качмарчик