

ВІДГУК

офіційного опонента

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»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Дисертація Лян Ліцзюань «Італійська оперна музика в концертній практиці китайських вокалістів: інтерпретаційні аспекти» присвячена процесу, у якому історично й національно визначена італійська оперна традиція освоюється представниками іншої культури та включається до сучасної концертної практики. Для оцінки цього процесу істотним є розрізнення двох питань: наскільки виконавець володіє мовою певного оперного стилю і яке художнє висловлювання він вибудовує засобами цієї мови. Технічна підготовленість забезпечує можливість виконання, тоді як інтерпретаційна переконливість залежить від розуміння драматичної ситуації, функції слова та логіки музичного розвитку. Дослідниця у своїй роботі звертається до обох питань, однак її основний науковий результат пов'язаний головним чином з вивченням того, як італійський оперний текст набуває виконавської визначеності у концертних прочитаннях китайських співаків.

Актуальність такого ракурсу зумовлена зміною способів існування оперного репертуару. Дійсно, вистава залишається жанрово сформованим художнім середовищем такої музики, проте концертна арія, її камерне прочитання або студійний альбом мають власні умови організації та сприйняття. У кожному з цих випадків змінюються зв'язки, завдяки яким слухач розуміє музичне висловлювання. Так, сюжетне оточення може

поступатися місцем програмному сусідству номерів, оркестрова колористика – іншому тембровому складу, сценічна взаємодія – виразності вокальної лінії. Дослідження цих змін потребує уваги до того, що відбувається з драматургією твору, коли значна частина умов її театрального втілення перестає діяти. Авторка обґрунтовано розглядає зміну виконавської ситуації як чинник інтерпретації, що впливає на способи формування образу. Китайський інтерпретаційний матеріал надає цій проблемі додаткової складності, адже демонструє культурне освоєння опери як процес формування професійної свідомості, у якому засоби іншої традиції поступово стають доступними для власного художнього рішення. І тут закладається важлива передумова подальшого інтерпретаційного аналізу, адже стиль засвоюється через розуміння внутрішніх зв'язків, що надають кожному вокальному прийому смислової ваги.

Дисертація Лян Ліцзюань містить вступ, три розділи, висновки, список джерел і додатки. Структура дисертації є логічно вмотивованою і відповідає послідовності розгортання дослідницької проблематики від теоретико-методологічного осмислення італійської оперної музики як об'єкта міжкультурної інтерпретації до аналізу конкретних виконавських практик китайських співаків. У першому розділі авторка окреслює основні наукові підходи до вивчення оперної інтерпретації, уточнює поняттєвий апарат дослідження та вводить у поле аналізу категорії виконавської ситуації, редукції театально-драматургічного контексту, концертності й вокально-смислової автономізації оперного фрагмента. Цей розділ виконує функцію теоретичного фундаменту роботи, оскільки саме в ньому формується методологічна призма, крізь яку надалі розглядаються різні форми побутування італійської оперної арії.

Другий розділ має історико-культурологічне й виконавсько-практичне спрямування: у ньому простежується входження італійської опери до

китайського мистецького простору, розглядаються освітні, інституційні та концертні чинники її засвоєння, а також окреслюється специфіка китайської вокальної школи в її діалозі з європейським оперним каноном. Важливо, що авторка не зводить китайське виконання італійського репертуару до вторинного наслідування західної традиції, а розглядає його як складний процес культурно-виконавської трансформації, у межах якого змінюються не лише технічні параметри співу, а й сам спосіб сценічної, концертної та медійної репрезентації оперного матеріалу.

Третій розділ становить аналітичне ядро дисертації, оскільки саме тут досліджуються особливості інтерпретації італійських оперних арій і сцен у виконанні китайських співаків у різних формах репрезентації – театральній, концертній, камерно-концертній, студійній та медіатизованій. Особливо цінним є прагнення авторки показати, що зміна виконавської ситуації не є зовнішньою обставиною, а безпосередньо впливає на семантику вокального образу, характер фразування, темброву драматургію, акустичний баланс і ступінь автономізації арії як самостійного художнього висловлювання. У цьому розділі найбільш переконливо виявляється практична значущість обраного підходу, адже аналіз конкретних виконань дозволяє простежити, як італійський оперний текст, проходячи крізь китайську виконавську культуру, набуває нових інтонаційних, тембрових і рецептивних акцентів.

У ширшому культурному плані дисертація порушує питання про співвідношення належності до традиції та права на її індивідуальне прочитання. Італійський оперний репертуар в будь-яких умовах зберігає історичну та культурну визначеність, а його виконавські особливості не обмежуються національним походженням співака. Професійне освоєння створює підстави для інтерпретації, оцінка якої має враховувати музичний текст, стиль і драматургію твору. Водночас культурний досвід виконавця не

зникає в процесі навчання. Питання полягає в тому, де і яким чином його вплив може бути встановлений.

Науковий внесок Лян Ліцзюань полягає у поєднанні проблематики міжкультурного освоєння італійської опери з дослідженням сценічної та позасценічної редукції на конкретному виконавському матеріалі. Історія концертного виконання оперних арій сама по собі не становить нового предмета, проте обраний корпус версій і запропонований спосіб їхнього зіставлення дають змогу простежити зміни у співвідношенні ролі, голосу й інструментального оточення. Найсуттєвішим результатом можна вважати встановлення залежності концертного прочитання від того, які функції театрального цілого зберігаються в музичному тексті та які потребують виконавської компенсації.

Для інтерпретології це питання має принципове значення. Арія відокремлюється від спектаклю, але її словесний текст і музична будова продовжують визначати, хто говорить, у якій ситуації та з якою внутрішньою спрямованістю. Зміна формату не скасовує цього смислового ядра, хоча може змінити спосіб його актуалізації. У концертному виконанні психологічна дія значною мірою переноситься у фразування, артикуляцію, темброві переходи та розподіл кульмінаційного напруження. Розгляд вердівського матеріалу, зокрема співвідношення декламаційної загостреності й молитовної кантилени у трактуванні образу Аїди Хе Хуей, конкретизує механізм такого перенесення: різні стани героїні розмежовуються засобами вокального висловлювання, а їхня взаємозалежність утримує драматичний конфлікт. Водночас концертне виконання травесті показує, що зорове представлення персонажа й рольова семантика можуть змінюватися неоднаково. Відсутність чоловічого костюма в каватині Родриго послаблює відповідний візуальний код, проте музика і слово зберігають зв'язок із роллю. Отже, редукцію доцільно оцінювати за конкретними компонентами оперного образу.

Методологічно цю проблематику підтримує звернення здобувачки до концепції музичної персони Е. Коуна та до семіотичних, герменевтичних і феноменологічних підходів цілого ряду дослідників. Їхнє значення для роботи визначається можливістю розмежувати авторську організацію тексту, виконавське розуміння та результат голосового втілення. У вокальній музиці ці рівні особливо тісно пов'язані, оскільки тембр і артикуляція надають слову конкретного характеру висловлювання. У такому контексті порушене авторкою питання про автономізацію арії стосується зміни способу репрезентації музичного суб'єкта, адже слухач співвідносить голос із персонажем опери, але сприймає його також як голос певної виконавської особистості. І тут концертний формат може посилювати другий план, не усуваючи першого.

З цією проблемою пов'язане і звернення до позиції Вільяма Ротштейна щодо співвідношення аналізу та виконання. Структурне знання спрямовує інтерпретацію, проте його акустична демонстрація не завжди відповідає художній логіці твору. Співак може усвідомлювати зв'язок між розділами, утримуючи його у загальному русі музики, без внутрішнього розмежування. Тому виконавську свободу варто розуміти через вибір способу реалізації смислових можливостей тексту. На цій підставі порівняння китайських вокалістів із відомими європейськими інтерпретаторами набуває дослідницького сенсу, зважаючи що у такий спосіб зіставляються різні художні рішення, кожне з яких потребує пояснення відповідно до музичної та драматургічної організації номера.

Матеріал дисертації дозволяє оцінити такі рішення в їхній стильовій залежності. Рух від *bel canto* через творчість Дж. Верді до опери кінця XIX – початку XX століття розкриває різні передумови концертної самотійності фрагмента. Відносна завершеність номера підтримує його автономне існування, тоді як залежність від наскрізної дії загострює проблему початку,

завершення й внутрішньої спрямованості вилученої сцени. Таке співвідношення з музичною формою надає аналізу необхідної предметності, а зміни виконавського прочитання розглядаються з урахуванням того, які можливості та обмеження містить сам твір.

Камернізація у цьому дослідженні має значення як зміна умов взаємодії голосу з інструментальною тканиною. Оркестровий і фортепіанний варіанти створюють різне темброве оточення вокальної лінії, впливають на співвідношення кантилени, артикуляційної рухливості та динамічного масштабу. Зіставлення двох російсько-українських виконань Дільбер Юнус виявляє відмінності колоратури й зв'язності фразування; камерні версії Хе Хуей зі струнним квартетом «Verona Lirica» та фортепіано розкривають інший бік проблеми – збереження драматургічних функцій оркестрових деталей у новій фактурі. У цих випадках важливим стає сам принцип аналізу, в рамках якого скорочення складу оцінюється через те, як змінюються гармонічна опора, темброві співвідношення й умови вокального висловлювання.

Особливу увагу привертає включення до дослідження масштабного концерту Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024. У цьому матеріалі оперний репертуар входить у публічний простір, організований за іншими принципами, ніж театральна вистава, демонструючи, що концертна програма поєднує фрагменти різних творів, а ландшафтне середовище змінює умови контакту з аудиторією. Для культурологічного прочитання роботи цей приклад важливий як свідчення різних способів представлення освоєної традиції. Проте без дослідження слухацької рецепції можна оцінювати насамперед програмну організацію та доступний виконавський результат. Авторські спостереження над фрагментами «Тоски» показують, що зовнішня емоційна активність може співіснувати з недостатньою диференціацією психологічних станів, уточнюючи положення про компенсацію сценічної дії, що не дозволяє ототожнювати новий формат із наперед визначеним художнім здобутком.

У сукупності ці результати розкривають культурне освоєння італійської опери через здатність розв'язувати художні завдання засобами засвоєної музичної мови. На нашу думку, таке узагальнення відповідає доказовій основі роботи: професійна причетність до традиції встановлюється через розуміння її внутрішньої логіки, індивідуальність прочитання – через рішення у звучанні, тоді як національно-культурна атрибуція цих рішень потребує окремого доведення.

Позитивно оцінюючи дослідження, вважаємо за необхідне уточнити співвідношення його аналітичних результатів і ширших теоретичних висновків. Передусім ідеться про поняттєве розмежування видів редукції. Вилучення номера зі спектаклю, скорочення інструментального складу й послаблення візуального представлення ролі можуть відбуватися незалежно одне від одного. Тому поняття сценічної, позасценічної та нетеатральної редукції, на нашу думку, хоча і є продуктивними, водночас потребують послідовнішої конкретизації. Так само персонаж, особистісне висловлювання, символ та афект можуть співіснувати в одному прочитанні, тому їх доцільно було б описувати через відповідні ознаки виконання, уточнюючи, за яких умов змінюється домінанта.

Друге зауваження стосується культурологічного пояснення. Положення про зв'язок пуччінівської «мозаїчності» з китайськими моделями часосприйняття залишається гіпотезою, оскільки будова музичного тексту вже сама по собі пояснює увагу до коротких тематичних утворень і кадансових завершень. Для атрибуції такого способу фразування потрібні б були додаткові підстави. Загалом варто чіткіше розмежувати національне походження виконавця, професійну школу та індивідуальне рішення, адже ці взаємопов'язані характеристики по своєму впливають на загальний результат.

Порівняння записів Дільбер Юнус 2004 та 2019 років є цікавим, водночас потребує врахування п'ятнадцятирічної часової дистанції. Виявлені зміни

можуть бути пов'язані із супроводом, еволюцією голосу та художнього досвіду, а сам матеріал не дозволяє повністю розмежувати вплив цих чинників. Наостанок, оцінка тембрового балансу й просторових характеристик також має враховувати посередництво запису, особливо за відсутності технічних відомостей про фіксацію звучання.

Зазначені питання уточнюють межі інтерпретаційних пояснень і не змінюють позитивної оцінки дисертації, яка пов'язує аналіз виконань із проблемою сучасного існування оперної традиції в міжкультурному середовищі.

У межах обговорення дисертації пропонуємо здобувачці відповісти на такі питання:

1. У дисертації Ви розглядаєте інтерпретацію італійської оперної музики як важливий кроскультурний феномен. Чи відомі Вам приклади української опери? Які твори Ви могли б виділити? І чи має, на Вашу думку, українська опера перспективу виконання в Китаї?

2. У дисертації Ви звертаєтесь до позиції Вільяма Ротштейна, який підкреслює право виконавця на власну інтерпретацію музичного твору. Чи погоджуєтесь Ви з цією думкою? І як, на Ваш погляд, виконавська інтерпретація може відкривати приховані смисли твору для слухача?

Дисертація Лян Ліцзюань є завершеним дослідженням зв'язку між виконавською ситуацією, звуковою організацією та способами збереження оперної драматургії в сучасній музичній практиці. Її результати поглиблюють розуміння інтерпретації італійського оперного репертуару китайськими вокалістами в концертному, камерному та студійному форматах та відкривають перспективи для подальших досліджень.

У процесі аналізу дисертації ознак порушення академічної доброчесності не виявлено. Залучені положення інших дослідників супроводжуються посиланнями на відповідні джерела; цитований матеріал і запозичені концепції

відмежовано від власних аналітичних спостережень та висновків здобувачки. Робота з науковою літературою, нотними текстами й матеріалами виконавської практики засвідчує дотримання основних норм наукової етики та належну культуру опрацювання джерел.

Результати дисертаційного дослідження пройшли належну апробацію на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Основні положення дисертації відображено в наукових публікаціях авторки, тематика яких безпосередньо корелює із дослідженням, що засвідчує послідовність опрацювання заявленої проблематики.

За актуальністю теми, науковою новизною, обґрунтованістю основних результатів і рівнем виконання поставленого наукового завдання дисертація **«Італійська оперна музика в концертній практиці китайських вокалістів: інтерпретаційні аспекти»** відповідає вимогам до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії, визначеним Порядком присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії, затвердженим постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44 (зі змінами), а її авторка, **Лян Ліцзюань**, заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Офіційний опонент

кандидат мистецтвознавства, доцент

професор кафедри музикознавства,

композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики

Дарина КУПІНА