

## РЕЦЕНЗІЯ

на дисертацію Цзян Цінь

*“Тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці”*, подану на здобуття ступеня доктора філософії за

спеціальністю 025 “Музичне мистецтво”, галузь знань

02 “Культура і мистецтво”

Феноменологія людського голосу (а чи може голос бути нелюдським?) - одне з провідних напрямів сучасної гуманітаристики. Починаючи з 1960-х років, голос потрапляє у центр філософських досліджень, які розвивають ідеї “фоноцентризму” і окреслюють природу голосу як носія певних значень та джерела естетичної насолоди. Паралельно продовжуються наукові розвідки щодо голосу самого по собі, коли увага фокусується на фізико-акустичних, фізіологічних, культурологічних, практичних опціях його буття. Втім зрозуміло, що неможливо створити загальну філософську теорію голосу без деталізації тих процесів, які розгортаються впродовж всієї історії людства у емпіричній царині мистецтва, зокрема оперного. Музична сцена (і не тільки у Європі) спричинила появу вражаючого розмаїття створених голосом художніх образів, своєю чергою виокремивши певні групи голосів (“тембр-амплуа”), чітко регламентуючи їх типологію у виконавській практиці.

Дисертаційне дослідження Цзян Цінь добре вписується у зазначений актуальний рух наукової думки, уточнюючи та узагальнюючи історичні фази типологізації високих жіночих голосів та норми їх використання. Здійснена дисертанткою концептуалізація множини історичних та аналітико-практичних даних, що репрезентують окреме “тембр-амплуа” в аспекті виконавської практики, є вдалою спробою **вперше** окреслити на матеріалі виконавської діяльності видатних співачок минулого та сучасності “загальне, особливе та одиничне у трактуваннях тембр-амплуа колоратурного сопрано” (с.15). Спираючись на сучасні здобутки оперного менеджменту та вокальної педагогіки, дослідниця аналізує принципи та підходи до класифікації оперних голосів, що застосовуються і в інших сферах музичної діяльності, в тому числі концертній (у дослідженні про це йдеться, зокрема у підрозділі 2.2, де висвітлена “українська традиція колоратурного співу”, яка включає не тільки оригінальну вокальну дидактику, але й значний масив камерно-вокальних творів, що передбачають використання вокальних можливостей “колоратурного сопрано”. Ці можливості у дисертації доволі чітко визначені, а також осмислені як необхідний

виконавський ресурс для створення жіночих образів в операх класичного і романтичного репертуару.

У дослідженні Цзян Цінь наводиться значний перелік оперних партій, що сьогодні сприймаються як “візитівка” колоратурного сопрано і є тим навчальним матеріалом, на якому формуються якості колоратурного співу. Цілком доречним та інформативним є вміщений у дисертації порівняльний аналіз трактування самого поняття “колоратурне сопрано” на різних етапах розвитку оперного мистецтва як і огляд дидактичних настанов виховання голосів цього “тембр-амплуа” у різних методичних та науково-методичних працях. Все це дозволило ґрунтовно опрацювати *“історично усталену термінологію, що склалася у практиці та теорії вокалу”* (с.36), інтегрувати у дослідну працю важливі для розв’язання поставлених проблем методичні аспекти вокального вишколу співачок із здатностями до відтворення безлічі різноманітних фіорітур, трелей, пасажів тощо.

Особливо вартий уваги запропонований у дисертації розгляд самого поняття “колоратура”, яке в історичній ретроспективі не завжди асоціювалося із високими жіночими голосами (див.: Підрозділ 1.2.) Дослідниця слушно вказує, що *“колоратура як технічний прийом використовувалася вокалістами будь-якого типу голосів”* і служило *“звукозображальним прийомом для підкреслення слів «світло», «політ», «прагнення» тощо”* (с.37). Ця первинна семантика, безумовно, склалася ще у дооперний період музичної історії у практиці співу кастратів Сикстинської капели і служила ознакою “надлюдського” ангелоподібного співу. Схожі семантичні обертони присутні у віртуозному колоратурному співі будь-якої доби чи етнічної приналежності (це доводиться на прикладі творчої діяльності китайських співачок). При будь-якій сюжетній “прив’язці” до дійсності, досконало виконана колоратура завжди набуває трансцендентального виміру. Цим не раз користувалися і композитори, доручаючи “колоратурному сопрано” партії “нелюдських істот”, олюднених міфо-поетичною уявою митця - як, наприклад, М.Равель в опері *“L'Enfant et les Sortilèges”*, де партію вогню доручено саме колоратурному сопрано. Цей семантичний “релікт” у сприйнятті колоратурного співу вдало експлуатують і співачки, які саме завдяки колоратурним трюкам, обійшли тенорів у конкуренції за зірковий пріоритет на вершині оперного Олімпу. Проте у даному дослідженні увага зосереджується виключно на тих оперних партіях, що якнайкраще репрезентують людський спектр емоцій, почуттів (навіть в партії Цариці Ночі акцентовані не фантастичні, а прояви “людської природи” ). Саме на “людських” стосунках і переживаннях зосереджує увагу дослідниця у

порівняльному аналізі різних режисерських версій прочитання головних партій з опер “Лючії ді Ламмермур” та “Травіати” (див.: Підрозділ 1.2), хоч присутність “колоратурного компоненту” і кантленної белькантової вокалізації у партіях цих трагедійних жіночих персонажів очевидно відкривають семантичні обрії “надлюдського”, виводячи їх у сферу Ідеалу і включаючи потужні механізми катарсису.

Втім вилучені з опер окремісольні фрагменти (арії або каватини) давно вже стали основою для популярного концертного репертуару і почали функціонувати як самостійні та самодостатні номери, що не потребують сюжетного “навантаження”. Але дотичність до Ідеального залишається Присутньою у згорнутому вигляді і в концертних виступах, що стали нормою інтерпретаційної практики у сучасному виконавстві. Зібрання таких номерів у аудіо-антології, як правило, більше репрезентує виконавський (“божественний”) рівень володарки колоратурного сопрано (La Diva), ніж її сценічні виходи. Тому не виступи співачок *live* (“наживо”) налаштовують аналітичну оптику Цзян Цін, а саме їх аудіо-записи, що стають для дисертантки головним матеріалом у визначенні їх аксіологічної спроможності.

Загалом викладена у дисертаційному дослідженні наукова концепція не викликає суттєвих заперечень, оскільки пропонує сучасний погляд на феномен оперного співу і має достатнє історичне та теоретичне обґрунтування (список використаних джерел включає 122 позиції, в тому числі англійською, німецькою, італійською мовами, переважно вміщених у вільному доступі на Інтернет-ресурсах.). На жаль, обраний для висвітлення значний хронологічний відтинок розвитку опери і вихід за межі європейської традиції, зрозуміло, не дозволив детально зупинитися на окремих текстових деталях партитур, про які йдеться на сторінках роботи, в тому числі у Вступі, де дається їх повний перелік, хоч у Списку використаних джерел посилання на них відсутні. Обходяться також проблеми редакцій, що мають суттєве значення для сучасної постановчої практики, для якої характерно повернення до первинних авторських текстів і звільнення їх від нашарувань пізніх виконавських звичаїв та умовностей. Дисертантка не наводить нотні фрагменти творів, які аналізує, що залишає від тексту враження деякої поверховості та реферативності. Так, наприклад, згадуючи партію Цариці Ночі з опери В.А. Моцарта “Чарівна флейта”, авторка дослідження пише про її арію, по-перше, не відомо яку (в опері їх дві), по-друге, не звертаючи увагу ні на речитатив, ні на участь її у фінальному ансамблі. Крім того у дослідженні не раз наголошується елітарність оперного мистецтва (див.: с.4,78), що є помилковим

упередженням, адже починаючи з другої третини XVII століття оперний театр завжди розраховувався на широкі верстви міського населення (це засвідчують, зокрема, архітектурні особливості оперних будівель - про це пише у монографії Ю. Чекан). Протягом століть опера була, як і зараз, одним з демократичних видовищ (хоча і не масовим). Також важко погодитися із ствердженням про те, що оперне мистецтво «працювало з доволі обмеженим колом сюжетів» (с.57). Тут авторка плутає конкретний сюжет і наративну структуру розповіді (будь-якої - літературної, кінематографічної тощо), яка конструється за певним шаблоном.

**Питання,** які хотілось би запропонувати для дискусії, мають уточнюючий характер і привертають увагу до деяких аспектів теми, які виходять за межі поставлених дослідницею завдань. Втім мають для загальної картини історичного побутування оперного амплуа “колоритарного сопрано” певне значення.

1. Стосовно фіксації вокальних прикрас і орнаментики у композиторському тексті. Загально відомо, що перший, з композиторів, хто припинив свавілля співаків у виконанні оперних партій, був Дж. Россіні (про це неодноразово йдеться у роботі), італійський композитор наважився на такий крок не відразу, а тільки у 1815 році в опері “Єлизавета Англійська”. Проте ми маємо вже згадану моцартівську “Чарівну флейту”. Чи виписані самим композитором ті колоратури, які співає Цариця ночі (тоді треба віддати пальму першості у цьому Моцарту і перенести тріумф композиторської волі на два десятиліття раніше), чи це є виконавська редакція, яка впродовж часу набула статус виконавського канону. Тоді кому могло належати авторство цих колоратур?

2. Згадуючи партію Розіни з опери “Севільський цирульник” Дж. Россіні, дисертантка слушно називає імена тих, хто створив виконавський стандарт у трактовці цього образу в XIX столітті, але вони репрезентують цей характер в умовно меццо-сопрановому діапазоні. Хто з великих співачок минулого кардинально змінив тембове-амплуа цього персонажу на високе колоратурне сопрано?

3. У дисертації видатні співачки представлені у виключно позитивному ракурсі, між тим починаючи з середини XIX століття, в музичному житті побутує дещо інший, негативний, навіть карикатурно-гротескний образ прімадони з колоратурним сопрано (до цього додали своїх зусиль на жаль, не згадані у дисертації зірки оперної сцени Дженні Лінд - прототип Снігової королеви з одноіменної казки Андерсена і всесвітньо відома Аделіна Патті, та й відомі українські співачки...). Такий же типаж продовжує існувати і сьогодні - так, наприклад, у біографічному фільмі С. Фрірза

*“Florence Foster Jenkins”* (також відомий під назвою “Прімадонна”) 2016 року досить яскраво представлений колоратурний спів, що викликає у залі загальний регіт. Кінокритики вважають, що причиною є відсутність у виконавиці музичного слуху, які проблеми з вокалом Ви як експерт могли б діагностувати у виконанні героїні?

Поставлені питання не в якій мірі не впливають на загальну високу оцінку теоретичного та практичного значення отриманих Цзян Цінґ наукових результатів, викладених на сторінках дисертації **“ТЕМБР-АМПЛУА КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ”**. Даний дисертаційний текст є самостійною, завершеною узагальнюючого плану науковою розвідкою, що відповідає чинним кваліфікаційним вимогам МОН України. За темою дисертації було опубліковано три статті у наукових фахових виданнях, внесених до списку МОН України. Починаючи з 2017 року, результати дослідження регулярно проходили апробацію на наукових конференціях. Отже, авторка дисертації **Цзян Цінґ** гідна присудження наукового ступеня “доктор філософії” за спеціальністю 025 - музичне мистецтво галузі знань 02 “Культура і мистецтво”

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри історії української та зарубіжної музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. Котляревського

Ірина Драч