

## **ВІДГУК**

**Офіційного опонента кандидата мистецтвознавства, доцента,**

**Каблової Тетяни Борисівни**

**на дисертацію Наталії Борисівни Каданцевої «Камерно-вокальна  
гене́за та еври́стика оперної творчості (на матеріалі репертуару  
Одеського національного академічного театру опери та балету)»,  
представлену на здобуття наукового ступеня кандидата  
мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальності 025 – музичне  
мистецтво**

Серед сучасних досліджень останнього десятиріччя можна виокремити низку праць, які спрямовані на певне впорядкування мистецтва теперішнього часу. Ці дослідження спираючись на ґрунтовні праці минулого, універсалізують знання з певної галузі й формують нові вектори, ґрунтуючись на практичному матеріалі. Безумовною перевагою такого роду досліджень, що до них звертаються професіонали-практики. Саме у такому просторі знаходиться дослідження Каданцевої Н.Б. «Камерно-вокальна гене́за та еври́стика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного академічного театру опери та балету)».

Слід наголосити, що в даному дослідженні, питома вага полягає в тому, що професіонал-практик досліджує динаміку культурно-мистецького осередку міжнародного значення в якому проходить реалізація творчого потенціалу самої Н.Б.Каданцевої. Це зумовлює той всеосяжний підхід, який і дозволяє говорити про нові виміри науки, коли все більше змістового наповнення йде не від відстороненого спостерігача, а через заглиблення в усі процеси на рівні макро та мікросфери самого носія тих чи інших якостей. Такий стан зумовлює також й вагомий внесок до методології вокалу. Ретельний аналіз літературних джерел, їх адаптація в сучасному контексті, вивчення оперних вистав та звернення до сценічної дії, як до умови для створення чуттєво-голосової, вокальної комунікації та образності дозволяє говорити про значний внесок до вивчення вокального мистецтва в його

теоретичній та практичній динаміці. Звернення до генези явищ на конкретному матеріалі дозволяє проектувати майбутню діяльність, особливо в галузі сценічних, перформативних процесів та їх реалізації у реципієнта.

Перший розділ дисертації присвячений висвітленню історії розвитку та дискурсу вокальної культури. Так в пункті 1.1. *«Спеціальна література про камерний спів та історичні дані як джерело й стимул осмислення оперного співацького мистецтва»* авторка не тільки аналізує необхідну для її дослідження літературу, а створює якісно нове прочитання основоположних наукових досліджень Г.Кречмара, О. Лосєва, Л. Виготського, Б. Асаф'єва, що дозволяє спрямувати дослідження в нову галузь соціології вокальної культури, яка формує сучасний вектор аналізу досліджень. Серед таких зразків авторка цілком влучно наводить наукові праці таких дослідників, як В. Шульгіної, О. Рощенко, О.Самойленко, О.Яковлева, Д. Андросової та, зокрема, свого наукового керівника О.Маркової. Саме ці праці визначають соціологічну значущість процесів, що відбуваються у мистецтві, зокрема музичному. Але автор звертається саме до співу, бо співак завжди був соціально-значущою фігурою, яка мала понад таємні риси. В цьому підрозділі дисертантка вказує на особливості виокремлення вокального співу з діючої системи театральних жанрів (літургійна драма, містерія–Західна Європа, вертеп - Україна) як носія соціально-іманентної сутності в конкретиці світосприйняття часу. Окремо слід наголосити на такій особливості даного розділу як повноцінна історична реконструкція історії розвитку камерного співу від вербально-мовленнєвого омузикаленого подання текстів, із танцювальними сценами у Візантії, через різновиди літургійної драми, містерії, через оперу seria, semiseria, buffo, сценічної кантати, водевілю до теперішнього часу. Суттєвим внеском для розвитку вивчення оперного мистецтва є методичне опанування авторкою особливостей співу в контексті соціо-історичних змін. Так авторка, вивчаючи поетапний розвиток вокального мистецтва, розмежовує становлення оперного та камерного співу та доходить до висновків (с.47), що

бінарна опозиція камерне вокальне мистецтво-оперність походить від протистояння секуляризованого оперного звучання до сакрального, певним чином, одухотвореного домашнього у камерному співі. При цьому цілком справедливо акцентовано увагу на єдиному корінні двох видів співу, а саме церковному співі.

Основа на церковному співі як духовній генезі цілком логічно призвела до вивчення жанру арії та аріозного типу співу, що й зумовило зміст підрозділу *1.2. Арія - пісня в оперній творчості зарубіжних композиторів Нового часу й передодня Новітньої історії*.

В цьому підрозділі дисертантка вельми вдало підбирає літературні джерела та ґрунтуючись на дослідженнях Г. Кречмара, Е.Симонової, О.Маркової, С.Подольян, П.Джеффри та інш. Вона приходить до висновків щодо декларації вокальної досконалості з *камерно-вокальною* ознакою, спільною з *церковно-духовним початком* співу. **Водночас на с. 55 є певний критичний підхід до публікацій праць С. Аверінцева, де зазначено його вплив на зміну поглядів щодо побуту аріозного виконання у аристократичній культурі. Хотілося б більше розкрити дану тезу в контексті теми дисертації з вказівкою на конкретні праці.** Як висновок авторка вказує, що арії, як потенційно духовна генеза увійшли першочергово в оперу *seria*, яку апріорі було заявлено як втілення церковності в музиці, а відповідно в інші види опери арія увійшла не відразу, оскільки гальмувала позацерковні тяжіння сюжетів-образів (с.55). Далі дисертантка впевнено доводить цінність арії та аріозного виконання, як матеріалу для роботи вокальних педагогів різних часів відповідно до естетичних вимог у Європі XVIII сторіччі, що й призводить до нової, не схожою з класифікацією для хору, голосів та наводить приклади з поглядів на класифікацію Аґріколи, Марпурга, Бавелвея. Наведені класифікації декларують стрімкий розвиток, просування світського мистецтва, що викриває й камерний спів як способу реалізації аріозного виконання на самостійне місце в творчій сфері в типологічних вимірах XVIII ст. Важливим є факт, на який справедливо

вказує дисертантка, щодо функціонування арії, як інструментального жанру, що також сприяло камернізації музичного мистецтва в контексті характерного початку смислового та структурного унормування арії, її певної незалежності й самостійності.

Далі дослідниця знову ж таки робить певне методичне узагальнення, щодо педагогічних поглядів на вокалізації арії й акцентує, що *вокальна технологія – це шаблі збагнення алілуйності*, тобто того змісту-призначення, заради якого існує мистецтво співу взагалі. Й саме це, на думку авторки, з чим цілком можна погодитися, що саме «камерний вокал й засвідчує оживлення «родового тла» аріозності, в якому церковні знаки реальної або прихованої поліфонії складають дещо принципово значуще у становленні і успадкуванні співацької майстерності у цілому» (с.59). *На фоні цього виникає питання, чи можна це трактувати як спосіб особистісного звернення до першопричини існування, як «волю до життя», яка є першопричиною спроб людини звернутися до Абсолюту через просте звернення (через камернізацію, як поєднання духовного та земного).*

Підрозділ 1.3. *Специфіка камерної вокальної творчості в слов'янських країнах і в Україні у взаємодії з оперністю* піднімає такі характерні ознаки української ментальності як хоровий спів, де авторка правомірно співвідносить особливості технічного характеру у хоровому виконанні («ланцюгове» дихання, «нескінченна» кантилена») з символами Вічного життя й в такий спосіб передає «чуттєво ідеальні уявлення про Високе - за допомогою демонстрації *надмовленнєвих і позамовленнєвих* регістрів і діапазонів звучання – на особливого роду штучному «диханні без вдиху»» (с.61). Як основу для формування камерності як дійства, Н. Каданцева вбачає у кантовому співі, де говорить про спорідненість з ансамблевою основою дисканту, який став відмітною рисою національного тлумачення цього всеєвропейського типу готично-ренесансного співу. Саме ліричність сформувала той мадригальний колорит з його типовими складовими, на які вказано у дослідженні: «текст від першої особи «розспівується» на 2-3

голоси, підтримуючи церковні ознаки вираження, тоді як лірика тексту може проявлятися в позацерковних відхиленнях» (с.64).

Слід зазначити, що даний підрозділ наряду з аналізом ситуації щодо сформованості камерності в українському мистецтві стверджує заглиблено-духовний характер національної вокальної школи. Так, окрім хорового співу, авторка звертається до такого не менш характерного архетипу української ментальності як козацтво, з його думною спадщиною та відокремлює бандуриста, як глобального носія глобального стану суспільства з його творчістю, де вбачається «наближення до арії, але обов'язково в підкресленому зв'язку з романсовою «зоною виразності» (с.65). В подальшому авторка логічно переходить до романсового виконання та специфіки його побутування та розвитку відповідно національних та загальноєвропейського контексту та доходить до висновків, що специфіка співвідношення в романсі й пісні музичного і поетичного існує на межі поєднання цих жанрів й, водночас, диференціює їх.

Далі, вказуючи на деталізацію, як характерну ознаку романсовості, авторка підводить до театралізованої складової, закодованої в слово-звуки (що трактовано показниками *життєподоби*) такого роду камерних творів. В подальшому, авторка у висновках до першого розділу наголошує, що принципове розмежування оперності як публічно-масштабного співу і камерності як одухотворено-домашнього стало втіленням мистецького спілкування на різних структурних рівнях: від величі оперних театрів як антитези величі храмів до домашнього музикування у межах салонного мистецького спілкування, яке також знаходилося й під впливом першохристиянських пісенних зразків. В цьому ж розділі авторка й стверджує в українській пісенності втілення камерно-вокальної творчості з позицій цілої епохи, яка стає осередком професійної культури популярного жанру, який користувався попитом в соціумі.

*Розділ II «Камерна опера в детермінації великого оперного вокалу й камерно-вокальної лірики XVII-XX століть» спрямований на висвітлення*

таких питань як еволюція опери від камерності до нової опери XIX століття, оперно-сакральні джерела вокальних циклів й безпосередньо аналізу репертуарного надбання Одеського оперного театру останніх десятиріч. Основною окрасою цього розділу є значна кількість проаналізованого практичного, музичного матеріалу. Так, підрозділ 2.1. має базисом динаміку від камерності до масштабних опер (від Р Вагнера), а саме авторка акцентує несвоєчасність статичного стоїцизму не тільки проправославного-нілівського «нестяжательства» в юродстві «Св.Алексія» С. Ланді, й демонструє героїв seria А.Скарлатті, де проходить реалізія музичного матеріалу на рівні жанрових розмежувань ««серйозна» дія із співом кастратів-фальцетистів – і комічні «вставки» (с.111). Заслуговує позитивної оцінки й глибоке вивчення бідермайерської культури, яка вивчається наряду з реалізмом та символізмом у формування «містеріального сліду» в концепції опери – музичної драми XIX ст. В цілому авторка достатньо доречно спирається на містерію, як основу для подальшого розвитку оперного мистецтва у творчості Х. Глюка і Р. Вагнера, що отримує втілення у концепції *turbae protestantського* пасіону та «нескінечної мелодії» оркестрового звучання.

Наступний підрозділ 2.2. «Оперно-сакральні джерела вокального циклу: від камерно-вокальної лірики Дж. Россіні до творів Ф. Надененка», носить унікальний характер перш за все своєю об'ємністю щодо підходу до вивчення камерного співу та його особливостей у контексті становлення опери у кінці XVIII початку XIXст. Так, в дисертації обґрунтовано тезу, щодо промістеріального цілого seria – опери-буффо та містеріального синкретизму християнської літургії: де камерна лірика як камерний вокал музикування у пограниччі бідермайера і раннього романтизму стала у колоборації вибудовування пісенності.

Н. Каданцева вельми доцільно розглядає німецьку пісню (концепцію «Lied» Х. Вольфу), як репрезентанта історії камерного вокалу, який увібрала із сучасного їй музичного оточення іонаціональні виявлення співу-вокалу часів салонного аристократично-артистичного музикування

Франції та Італії, Польщі і Росії, Іспанії та Греції. Завдяки такому аналізу, дисертантка приходить до вивчення салонно-аристократичного, артистичного підходу Дж. Россіні до камерно-вокального звучання, що дозволяє їй стверджувати його композиції як дзеркала культури рококо відповідно до задіяності напрямку *оперного* вокалу у камерно-вокальному переломленні з оглядинами на церковно-мадригальну стилістику подання белькантової техніки і текстових типологій (с.114). Важливим з позицій визначення специфіки жанру є й звернення до паралелей з образотворчою сферою, а саме символістського методу у музиці та живопису. Саме з зображального, як наголошує Н.Каданцева, виникає відновлення зв'язку з шарами мінне- і мейстерзангу в операх Р. Вагнера й стало потужним поштовхом для розвитку пісенності нового виміру буття.

Вагомим внеском дисертантки можна вважати аналіз саме українського камерного співу. Аналізуючи становлення й розвиток, розглядаючи радянську вокальну культуру, Н. Каданцева робить акцент на умови в яких створювалася ціла культура, а основне, що й дозволяє дійсно говорити про актуальність даної роботи, актуалізує сучасні проблеми, а саме наростаючу тенденцію корінної переоцінки вітчизняної культурної в цілому й музичної спадщини першої половини ХХ ст. (с.123).

Отже, далі дисертантка активно вивчає романсово-пісенну культуру українських композиторів (К. Стеценко, В. Косенко), а основну увагу приділяє саме Ф.Надененко. Відповідно, акторка досліджує «призначення змістовного *«пограниччя»* між камерно-вокальною поемністю оперно-театрального нахилу і релігійно-філософською повчальністю національної традиції. В ній «солоспіви» композитора, з одного боку, категорично ухиляються від кантової-мадригальної апробованості національного знаку ліризму, а з іншого - наполегливо *європезуючи* національні підвалини музичного українства, підключають традиційний фольклоризм до його примітивістського *неофольклористичного* призначення» (с.136). Не зменшуючи цінність ґрунтового дослідження вокальної спадщини

Ф.Надененка, вважається за потрібне поставити питання, чому авторка не звернулася до вокальної спадщини А. Кос-Анатольського, чия спадщина в галузі вокальної музики також є достатньо потужною й створила певний виконавський стиль, яке існує на межі зазначених нею камерно-вокального та повчально-національного? Хотілося б почути, чим Н. Каданцева керувалася при виборі саме Ф.Надененка?

*Підрозділ 2.3 «Репертуарні надбання Одеського оперного театру останніх десятиріч по втіленню камерності і принципів «великої» опери»* відразу оголошує репертуарну специфіку, яка певним чином тяжіє до камернізації за рахунок звернення до старовинної музики.

Важливим, з наукової точки зору є розгляд вистав з детальним обґрунтуванням їх ролі в контексті становлення жанру (с.141-148). А також місткий аналіз трактовки опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського й обґрунтовані висновки, що опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» є «моделювання 'Італьянки в Алжирі' Дж.Россіні чи інш. італійських опер, а «скоріше втілення складного синтезу італійських впливів і типологій комічних, ліризованих-драматизованих опер французької й німецької традицій» (с.155).

Цікавим з точки зору внутрішньої камернізації жанрів є розгляд постановки Г.Ковтуна опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. Тут вагомим внеском у вивчення українського оперного театрального мистецтва є фактичний аналіз діяльності хормейстера Л.Бутенка, який створив хор як сполучну ланку між вокальним та балетним виміром цієї опери.

На підґрунті вищезазначеного Н.Каданцева підсумовує, що основні вектори репертуарної політики Одеського національного академічного театру опери і балету простягається в контексті камерності історично ранніх оперних побудов, *відеолізації* оперного дійства, яка піднімає забутий важіль барокової вистави, що співвіднесені із камерно-оперними постановками (с. 169). **Однак, виникає питання щодо можливостей,**



**моральних й матеріальних, щодо втілення інноваційних вистав з використанням діджитал-технологій, технологій дистанційної взаємодії тощо.**

Авторка підводить підсумки спираючись на широкий аналіз оперного мистецтва з позиції камернізації та емблематично-символічного стану сцени, відповідно до сукупної виконавської роботи у містерізації жанру опери. Приходячи до достатньо дискусійного визначення *неосимволічних-неоготичних* вимірів, авторка доводить своє твердження через репертуарну політику Одеського національного академічного театру опери і балету як носія соціалізації мистецтва, де співацький голос наближається до глядача.

Необхідно зазначити, як позитивне, наявність апробацій основних тверджень, які закладено в дисертації та викладено у п'яти фахових статтях, які логічно передують поглибленню дисертації. Так Н.Каданцева в дискурсі викладає спочатку основні тези, що обумовили перший розділ дисертації («Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі»), а далі, безпосередньо, аналітичний матеріал який обумовив подальший хід дослідження та також сприяв обґрунтуванню отриманих висновків: «Камерний генезис оперного жанру в визначені виразної специфіки «Дідони і Енея» Генрі Перселла», «Жіночі персонажі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського і їх доля в постановках Одеських музичних театрів», «Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя», «Герої Гоголя в музично-сценічному втілені в спектаклі «Вій» Одеського національного академічного театру опери і балету», «Св. Алексій» С. Ланді в контексті культурно-художніх ідей його часу».

Отже, на основі вивчення матеріалів дисертації, апробації та результатів дослідження, можна констатувати, що дане дослідження є самостійно, завершеною працею, в якій отримано науково-обґрунтовані теоретичні та практичні результати дослідження, та які становлять вагомий

внесок у вокально-оперну дослідницьку сферу, є висвітленими на міжнародному та всеукраїнському рівні та мають практичну значущість для використання в галузі мистецької освіти з позиції бачення професіонала-практика. Зазначене дозволяє стверджувати, що кваліфікаційна наукова робота Н.Б.Каданцевої «Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету)» за своєю актуальністю, науковою новизною, предметним змістом та теоретико-методологічною значущістю відповідає вимогам МОН щодо дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – музичне мистецтво.

Отже, Каданцева Наталія Борисівна заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025-«Музичне мистецтво»

**Офіційний опонент**  
**Кандидат мистецтвознавства, доцент,**  
**учений секретар ректорату**  
**Київської муніципальної академії**  
**естрадного та циркового мистецтв**



**Тетяна КАБЛОВА**

*Підпис засвідчує: драж. І Кат. бур. А. А. Осмаз Н.З.*



*А. А. Осмаз Н.З.*