ВИСНОВОК

про наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів дисертації **Каданцевої Наталії Борисівни «Камерне мистецтво співу: ґенеза і евристика оперної творчості (на матеріалі вистав і камерних виступів з репертуару Одеського національного театру опери та балету»** на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

Актуальність теми дослідження. Вибраність заявленої теми визначена вокальною практикою професійного співацького мистецтва, у якому апробація нових ідей, нової техніки, тематики творчості здійснюється часто на базі камерного вокального мистецтва, що історично існує в нерозривному зв'язку з партіями великої оперної сцени. Таким є положення в знаному Одеському національному театрі опери і балету, в стінах якого за останні десятиріччя накопичені неабиякі здобутки оперного мистецтва, достойні його величного начала у представництві музичного театру Третього міста імперії.

На сьогодні надзвичайно актуалізувалися уявлення про початок опери, коли камерно-салонні проби освічених аматорів відтворили в колі гуманістичної співдружності містеріальні дійства візантійської традиції, сприйняті ними як моделі античного театру і які, за справедливим спостереженням Г.Кречмара [69, с. 27-31], являються прямим продовженням церковної літургійної драми.

Знову затребуваними стають опери-містерії С.Ланді, камерний зміст яких захищав від втручання церкви містеріальні композиції, у площадковомувтіленні заборонені контрреформацією в XVI сторіччі. Містеріальний принцип відрізняє й твори А.Скарлатті, у яких сформувалася класика оперної аріозностііздійснилася кристалізація bel canto. А в антитезі італійському класицизму, у «передреволюційних» операхХ. Глюка завершилася підготовка до «великої» опери XIX ст., яка порвала з камерністю простору оперних театрів XVIII століття, і виділила у самостійну лінію камерний спів у вигляді концертних циклів на культурно сакралізовані тексти великих поетів або перлин народної творчості

У слов'янських країнах, в Україні насамперед, простежується увага до вокальної виразності, що створює, крім оперного шляху, самостійну лінію камерного мистецтва, у нашім дослідженні втілюване творчістю В. Губаренка і Ф.Надененка. Репертуарний розмах творчості А.В.Нежданової, ім’я якої стало емблематичним для вокальних основ одеської вокальної школи, з'єднує нитки класичної «великої» оперності й камерного мистецтва, втілюючи відмінності й перетини цього роду тенденції просування завітів bel canto у сучасність.

У спеціальній літературі немало місця приділено і історії Одеського оперного театру (див.роботи викладачів Одеської консерваторії, музично зацікавлених істориків, що присвятили свої дослідження рідному місту. Але аспект взаємодії камерної і «великої» опери у здобутках театру як відображення історичної еволюції цього виду оперного мистецтва, як втілення сьогоденно

затребуваних видово-стилістично рис музично-театрального мислення – опинився поза зоною дослідницької уваги в Україні і поза нею. А це зумовило актуальність та наукову перспективність даного дослідження.

Достовірність та наукова новизна одержаних результатів. Достовірність одержаних результатів досягнуто дисертанткою завдяки використанню значної кількості наукових джерел (178 найменувань, з яких 29 іноземними мовами). Цінність дисертації полягає в теоретичному обґрунтуванні, розробці й аналітичній апробації гіпотез:

– стиль сучасного оперного і камерного вокалу, зумовлений історичною генезою напівкамерного (літургічна драма) і салонно-камератного вирішення вистави (флорентійська першоопера), спрямовується необароковими чинниками, які спричинені поставангардним спиранням на помежовні з ренесансом культурно-стильові етапи, оскільки висунутий і апробований життям принцип неоренесансного значення культури ХХ ст. засвідчений концепцією Системи Леонардо да Вінчі П.Валері та ін.;

- сучасні соціокультурні умови поставангарду актуалізують стильову різноспрямованість вокальної практики, в якій засади церковного співу, мадригальні переломлення останнього вирішують долі виконавських подань класичного, художньо-самозначущого музичного репертуару.

Достовірність отриманих висновків, обґрунтованість теоретичних положень, складників музикознавчого інтонаційного бачення специфіки музики в її генетичній зв'язаності з мовленням, зумовлені логічно-творчо обраною названою традиційно методологічною основою музикознавчого дослідження із спиранням на лінгвізовані положення музичної науки, закладені представниками шкіл Б. Асаф'єва і Б. Яворського в Україні. Сутність цього підходу полягає в концептуальній ідеї щодо взаємозв'язку положень картезіанських основ музикознавства і лінгвістично-культурологічних, герменевтично-інтерпретаційних положень теорії та історії музики, як це склалося в працях І. Ляшенка, І.Котляревського і їх численних вихованців, у тому числі це напрацювання дослідників Києва (О. Малозьомова, Н. Швец, В. Шульгіна), Харкова (О. Рощенко, М. Калашник), Львова (О. Козаренко, І. Зінків), Одеси (Д. Андросова, О. Маркова, О.Муравська), ін. Методологічною платформою дослідження є розуміння того, що музикознавчий досвід накопичується індивідом у цілеспрямованості на науково-актуальні розробки гуманітарної сфери у цілому. Проблема дослідження вирішується на основі музикознавчо-культурологічного, комунікативно-семіологічного, ментального та музично-соціологічного підходів, які забезпечують повноту творчого охоплення питань творчого буття музичного театру сьогоденності.

На схвалення заслуговують основні положення *наукової новизни*, які виносяться на захист. Зокрема, здобувачкою вперше висвітлено феноменологію сучасних стильових напрямів виконавських втілень класичної музики. Вперше показана сутнісність необарокової тенденції у оперній практиці сьогодення, причому із нахилом до ранньобарокових, помежавних з ренесансними зрізами

світобачення, які вирізнені у вигляді неоренесансних стильових позицій мислення для XX сторіччя. Вперше стильова позиція вокального, сценічного і концертного виконавства стала предметом спеціального дослідженння у смислово-цілісному історичному поданні структурованої метафізики музичної історії – в її угрунтованості у церковно-містеріальних джерелах європейської музично-творчої традиції.

В роботі отримали подальший розвиток:

- теорія метафізики музичної історії, що зумовлює розрізнення у сьогоденних поставангардних мистецьких пошуках *неоготичних* принципів висунення сакральних показників у змістовності музично-сценічного буття;

- теорія виконавського стилю в його зумовленості «духом часу», що диктують розширення видовищних складових у виставах, а у співацькому плані висуває проблеми всеохоплюючої лірики у виразовій палітрі співу – в обминання трагіко-драматичних колізій класичної опери та балету.

Структура дисертації, виклад матеріалу і оформлення здійсненні відповідно до вимог, які пред'являються до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Робота складається з двох розділів, що об'єднують шість підрозділів, додатків.

У першому розділі представлено камерність-салоність, що виділена із церковної синкрези просторового обмеження храму спочатку в «театрі» Візантії як прообразу салону-камерати, а згодом класики салону-камерності у візантизмі Галліканської Франції як способу релігійно-поетичного спілкування й мистецьких проекцій останнього. Синкретизм камерності й прототеатральної публічності відмічений в мистецтві *арії*, яка мала церковне-духовне походження, а згодом спиралася на риторичний спів кастратів і фальцетистів, який відзначений був технікою *фігурацій,* а згодом Дж.Россіні назвав belcanto вперекладі на італійську візантійсько-грецький термін «калофонія».

Принципове розмежування оперності як публічно-масштабного співу і камерності як одухотворенно-домашнього творення склалося на межі XVIIIIXIXст., коли будівлі оперних театрів споруджувалися в антитезу величі храму, а домашнє музикування в руслі бідермайєра і відроджуваного в бідермайєрівських же межах салонного мистецького спілкування надихалося зразками першохристиянської ревної щирості, у тому числі посиланнями на Руське і Древлєзахідне православ'я.

Існування в опері прокамерної тенденції у вигляді «малої» - комічної – опери живило контрасти «великої» опери і підготувало «злом» виражальних засобів в останній через появу *ліричної* опери, в якій наявність хорово-балетних номерів сполучалася із підкресленим відтворенням «домашності-інтимності» вираження і, головне, в ті камернізованіномери вкладалися моменти *депсихологізації,* відповідно, пісенної *узагальненості* вираження.

Більше того, поява «ліричного сопрано» і реанімація «ліричного» тенору відсторонювала масштабність діапазону «россінієвських» сопрано і «драматичних-баритонізованих» («вердієвських») тенорів на користь одухотворенної «скромності» звучання сольних партій.

Внутрішні метаморфози виражальних засобів «великої» опери у XIX ст. зумовили зближення камерного співу, з одної сторони, з арією, а, з іншої, з романсом. І арія, і романс, маючи духовні витоки, змогли адаптуватися до умов «камернізації» оперного дійства, одночасно надихаючи просторовою масштабністю вираження зразки камерно-вокального співу як такого.

Романс у якості жанрової специфіки сольного номеру відмічає багато знаменитих епізодів опер величних майстрів XIX ст., включаючи імена М.Глінки, Дж.Мейєрбера, Дж.Верді, Ш.Гуно, П.Чайковського і багатьох інших. Спеціальний сенс для зближення аріозного і камерного співу в умовах XIX сторіччя мало збереження у камерному вокалі ознак *мадригального* звуковедення, що мало особливу значущість в умовах просування української музики в оперно-романсову сферу.

Народження камерної опери, що зконцентрувала інтелектуально-диференційовані співацькі виявлення, замінивши камерний потенціал «малої» - комічної – опери, що енергійно просувалася до масштабності «великої» опери, досягнувши апогею «переродження» у «Нюрнбергських майстерзінгерах» Р.Вагнера.

Спеціальну сторінку в описах досягнень камерного вокалу віку романтизму складає класика жанру романса, який отримав всеєвропейський попит, будучи народженим в Іспанії як пісенність Реконкісти, тобто особливого відгалуження *духовної* пісенності. Оскільки мова йшла, перш за все, про спасіння християнських засновків європейської культури у боротьбі з ісламсько-арабською агресією, опір якій на Південному Заході Європи відчайдушно чинили іспанці, що вважали себе не менш, ніж галлікани-французи і руси-московіти, спадкоємцями Візантії.

Романс співвідносний з баладою, містить протеатральні діалогізації в тексті і в музичних засобах, перш за все, у співвідношенні голосу і акомпануючого інструменту.

Старовинний іспанський романс, до середини XVI ст., був відзначений рисами багатоголосся і співвіднесеностями з мадригалом. Останній надзвичайно значущо проглядається у впливі на український-російський кант, що мало своє наслідки для широкого прийняття цього жанру у східно-слов'янській сфері.

Українська пісня-романс насичена саме активністю в поданні мелодійного ряду двох- і (рідше) трьохголосного викладення, в радянському українському романсі дослідники слушно відмічають соціально-патріотичні мотиви. А це вказує на історичні перегуки українського романсу – із раннім «старовинним» романсом Іспанії часів Реконкісти.

Підйом камерно-вокальної творчості у слов'янських країнах у XIX сторіччі має своє виявлення у надзвичано інтенсивній романсовій творчості російських композиторів – від М.Глінки й О.Даргомижського до П.Чайковського й С.Рахманінова, а згодом С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, Г.Свиридова та ін. у XX ст.

Особливу статтю складає польський внесок у романсову сферу – від Пісень-романсів С.Монюшки до вишуканих мініатюр К.Шимановського, В.Лютославського та ін.

Вбирання романсовою сферою аріозності надає відповідального відтінку камерній виразності вокалу в умовах розглянуваного творчого ареалу: особливого роду взаємодія мадригально-камерного і театрально-патетичного оперного співацьких стилів.

Багатостильове розгалуження співацьких показників сьогодення спонукає чутливо й тонко реагувати на різножанрові виявлення вокалу, для якого полюси церковно-мадригальної камерності і аріозно-патетичної оперності складають реальні резерви виразності у нескінченій комбінаториці акцентуацій кожної із складових мистецтва вокалу, народженого в почуттєвій аскезі тонового виявлення.

Апробація висунутих теоретичних застав першого розділу щодо атрибутивності камерно-вокального мистецтва для оперної сцени у цілому здійснена в аналізах знакових вистав Одеського національного театру опери та балету – з висуненням евристичної лінії постановчих майбутніх рішень з опорою на втілення опери-містерії, яка з ментально-психологічних показників обирається на основі творчого здобутку С. Ланді.

Сукупність історичних оглядів щодо виявлення культуронароджуючої функції камерної опери у виробленні форм великого оперного вокалу і протиспрямованої останній камерно-вокальної лірики засвідчила ряд позицій.

По-перше, констатація камерного витоку опери у прийнятому розумінні, тобто від винаходу флорентійської камерти грані XVI-XVIIст.забезпечує першість цього роду театру у розкішних постановках великої опери, як вона формувалася через ліричну трагедію у Франції аж до grandoperaXIX ст. В нашому дослідженні доведено на зіставленні здобутків різних століть Нового часу, що саме рнимська опера-містерія С.Ланді складає достойний епіцентр оперного роздоріжжя, увібравши камерний принцип співу й містеральну строкатість подійового й постановчого порядку, дана опера склала перетини релігійно-ідеологічного і стильового синкретизму епохи Контрнреформації, забезпечивши тим самим вихід жанрових оперних ознак і на європейський Захід, і на європейський Схід.

Виключно негативна, з позицій прогресизму Нового часу оцінка Контрреформації, не може бути прийнятою на сьогодні, оскільки то був короткий, але плідний етап оглядин на буття Православного Сходу, де містерія не була забороненою. А візантизм італійського Півдня, що був на грані XVII-XVIIIст. під іспанською короною, дозваолив тут висунути «містеріалізовану» оперу-seria, яка визвала напередодні Французької революції шалений наступ зі сторони пропротестантськи націленої революційної влади.

Даний погляд на історичні події дохволояє по-новому оцінити замовчування Р.Вагнером у своїй реформі реальний історничний виток з італійської опери-містерії XVII ст., хоча ідеологічно (літургізована опера) і технічно-виражально (декламація з аріозними «оазисами» у співі) основи

центрального твору С.Ланді і вагнерівських опер типу «Лоенгріна», «Трістана» і «Парсифаля» майже співпадали. До того ж приймаємо точку зору німецьких дослідників щодо бідермайєрівського тла «великих» опер Вагнера як невідривних від «малих» оперних форм. Оскільки брак хорових номерів дають «пустотність» типу сценічної кантати на сцені. І навпаки, макксимально насиченою хорами виступає – комічна опера Вагнера «Нюрнбергські майстерзінгери»

Усвідомлюючи особливу значущість в історії вокалу камерної опери, висуваємо спеціальну функцію камерного вокального жанру XIX ст., що сформувався навколо Lied, як «мыстерыю без сценічної дії», оскільки бідермайєрівське тло розвитку цього жанру забезпечило щільне змістовне *одухотворенне* насичення композицій, в яких за буттєвими сюжетно-образними розкладами йшла презентація літургійно-житійних й пасіонних ліній, спрямованих на культурну виявленість Преображення як головної ідеї часу романтичної доби.

Розгляд романсів Ф.Надененка, українського композитора радянської доби, розрахованих на камерний вокал, показує особливого роду вкладення національно-народного образу у піднесений стрій генетично церковної вокальності, яка надає метафоричне «розростання» як змісту тексту асоційованими смислами, так і народно-популістським музичним елементам. Цим романси Надененка складають творче продовження відкрить бідермайєру Ф.Шуберта і Р.Шумана, у яких «прості» текстові конструкції і музично-мелодичні побудови у самій академічній представленості церковно-оперним співом набувають ефекту «величного в малому».

Нарешті, розгляд новаційних постановок Одеського національного театру опери та балету типу «Дідона та Еней» Г.Перселла чи «Вій» В.Губаренка демонструє спирання на можливості «малого» жанру, щляхетність самого жанрового строю якого надає значущість та імпозантність тим камерним реально («Дідона та Еней») і потенційно («Вій») виставам.

На прикладі стійкості «Запорожця за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, вихідно «малої» опери (але з потенціалом опери-драми за рахунок болючої історичної теми і багатства діапазонного наповнення партій) в репертуарі театру, для якого постановки композицій Дж.Верді і Р.Вагнера, О.Бородина і М.Лисенка й ін. складали історичні віхи просування майстерності творчого колективу виконавців, - засвідчує відмічену нами стійкість містеріальних стимулів опери, від начал поданих у салонно-камерному переломленні.

Барокова багата оздобленість Одеського тетару опери і балету як приміщення забезпечує навіть в умовах саме камерних вистав впізнати містеріальні-«майданні» чинники дії й смислу композицій, ошляхентнених церковно-церемоніальним достоїнством обраної публіки й уподібнення самої конструкції приміщення для слухачів-глядачів протору храму і положення сцени на місці вівтара.

Теоретичне значення дисертаційного дослідження полягає в глибокому аналізі положень музичної науки, картезіанський зміст яких поставлений в умови відродження містично-богословських значущостей у детермінації музично-сценічних відкрить Новітньої історії . На основі теоретичних узагальнень *х*удожньо-емоційний досвід виконавства представлений як необароковий феномен, що ґрунтується на ментальних репрезентаціях художніх спрямувань, які об'єктивуються під час художньо-комунікативних, когнітивно-оцінних та творчо-інтерпретаційних процесів. Теоретично змодельований жанрово-стильовий взаємозв'язок оперного мистецтва і камерного співу, вокально-виражальної спільності в них – при суттєвих розбіжностях користуванням динамічними, тембрально-регістровими і мімічно-пластичного подання ідей образів – у театрі як такому і в «театрі одного актора» камерно-вокального виступу.

У векторі визначеної проблеми теоретично обґрунтовано доцільність стильово-жанрового проектування шляху оновлення оперних вистав з урахуванням науково обґрунтованої евристики трактування творчих інтенцій, заявлюваних в сьогоденні.

До теоретичних здобутків дослідження можна віднести подальший розвиток міждисциплінарної концепції досліджень у галузі музикознавчого вивчення композиційних цілісностей артефактів, в яких відверто порушується рівняння на «композиторський задум» на користь авторського самоствердження виконавства, перш за все, в особі режисера-постановника опери; відзначена особлива вагомість спирання на барокову видовищність, що висуває на визначне місце балетні виходи, аж до заміщення суттєвих сторін оперного дійства. При цьому сакральний досвід балетних накопичень в оперних виставах Франції й Англії опиняється затребуваним і своєчасним в сьогоденних пошуках виконавства України, конкретно, її південного регіона, достойно представлюваного роботою ОНТОБ.

Показано, що соціалізація особистості в культурному процесі сучасного «мозаїчного» (за А.Молем) розшарування здійснюється шляхом цілеспрямованого купюрування індивідуалістичних виявів креативної особистості, націлюючи творчі можливості індивідууму і колективного суб'єкту театрального закладу на втілення «замовлень часу», на вдосконалення комунікації музиканти-фахівці – публіка, на свідоме внесення досвіду популярної і навіть масової сфери у простір музично-сценічних побудов.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості використання її матеріалів в практиці сценічної роботи, а також у курсах теорії та історії виконавства, теорії виконавської інтерпретації, вокальної методики, а також у спеціальному класі вокалу для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України, а також для концертуючих вокалістів.

Позиції дисертаційного здобутку включені в методичний актив занять по спеціальності, у методику виробничої практики майбутніх артистів, які в процесі засвоєння положень роботи Одеського національного театру опери та балету

набувають суттєвих мислительно-творчих спостережень, які їм допомагають орієнтуватися у складних ринкових умовах буття вокаліста-фахівця.

Повнота викладення матеріалів у публікаціях. Наукові положення дисертації, теоретичні, практичні, методичні здобутки відображено у 7 одноосібних публікаціях автора. Із них: 3 – у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному періодичному виданні, 1 – у накометрично ємному виданні рівня Web of Science, 1 – апробаційного характеру. Матеріали надруковано на українській, російській мовах.

ВИСНОВОК

Дисертація Каданцевої Н.Б. «Камерне мистецтво співу: ґенеза і евристика оперної творчості (на матеріалі вистав і камерних виступів з репертуару Одеського національного театру опери та балету», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, є ґрунтовним, інноваційним, самостійним, завершеним науковим дослідженням, що має наукову новизну, теоретичне та практичне значення.

У дисертаційному дослідженні представлено теоретичне обґрунтування та запропоноване нове розв'язання проблеми виконавчого рішення музично-сценічних вистав оперного театру із спиранням на камерно-вокальну ґенезу оперності, що склалася і зросла на ґрунті містеріально-церковних здобутків, які мають на сьогодні тенденцію відродження і безпосереднього включення у творчий вжиток.

Зміст дисертації відповідає визначеній меті; поставлені здобувачкою завдання повністю розв’язано, основні положення дисертації мають наукову новизну. Обсяг та структура дисертації відповідає вимогам, що сформульовані відповідно до дисертацій на ступінь доктора філософії. Зміст, сутність методичного контенту дисертації повністю відповідає спеціальності 025 Середня освіта (Музичне мистецтво). Результати дисертації пройшли пристойну апробацію на 8 науково-практичних конференціях, основні положення відображено в 7 одноосібних публікаціях здобувачки.

Викладене дозволяє зробити висновок про те, дисертація Каданцевої Н.Б. на тему «Камерне мистецтво співу: ґенеза і евристика оперної творчості (на матеріалі вистав і камерних виступів з репертуару Одеського національного театру опери та балету» має теоретичну, практичну значущість, наукову новизну, зокрема й методичного характеру; його результати можуть бути застосовані та запроваджені в мистецько-творчий простір як України, так і зарубіжних мистецьких закладів.

Дисертація, подана на здобуття наукового ступеня доктора філософії, відповідає вимогам пункту 10 Порядку проведення експерименту з присудження доктора філософії, який затверджено Постановою Кабінету Міністрів України від 6 березня 2019 р. № 167 (із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 979 від 21.10.2020 р.) та може бути представлена у спеціалізованій вченій раді

для присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво галузі знань 02 – Культура і мистецтво.

Результати дисертаційного дослідження обговорено і схвалено на фаховому семінарі кафедр історії музики та музичної етнографії, теорії музики і композиції, теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової 25 січня 2021 року.

Головуюча на засіданні фахового семінару:
професор кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової — доктор мистецтвознавства, професор **Д.В. Андросова**

Рецензенти:
завідувачка кафедри камерних ансамблів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової — доктор мистецтвознавства, доцент, професор **Л.І. Повзун**

доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової — кандидат мистецтвознавства, доцент **Т.О. Казначеєва**

Підпис Андросової Д.В., Повзун Л.І., Казначеєвої Т.О.
Засвідчую:
Нач. відділу кадрів