

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію Юань Сінь
**«Жіночі образи в операх Г. Генделя:
сучасний досвід прочитання традиції»**
подану на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

Оперному стилю епохи бароко притаманні деталізований символізм, алегорія та композиційна грандіозність з її перебільшеннями та величчю; пишністю декору та неповторним емоційно-чуттєвим зовнішнім афектним планом.

Тому не випадково авторка обирає полем свого дослідження оперну творчість одного з найвидатніших барокових майстрів, німецько-англійського композитора Г. Ф. Генделя, як унікальний взірець традиційного барокового виконавства.

Саме Г. Гендель один з перших вивів жінку-виконавицю на оперну сцену¹, звичайно він зробив це через певні життєві обставини, що були спровоковані примхами співаків-кастратів (стовідсоткових вокальних фаворитів того часу). І про це пише авторка: «...що висока затребуваність сопраністів призвела до того, що на початку XVIII століття кожний з них міг собі дозволити у будь-яку мить розірвати контракт з театром. При цьому кастрати були готові платити величезну неустойку, тому що гонорари цих співаків були нечуваними. Для порівняння праця кастрата дорівнювалася максимальній річній платні високопрофесійного оркестрового музиканта.» (с. 45 дис.).

Так як співаки-кастрати мали специфічну штучну вокальну природу, замінити їх чоловічими голосами було просто не можливо, в той час жіночий голос (в основному контральто) мав дуже велике наближення до голосів видатних сопраністів.

¹« Жінок, як відомо, довгий час не долучали до співу через церковну заборону. Тому їх голоси довго були поза класифікацією, яка в основі однорегістрового співу сформувалася й поступово складалася до XVII ст.» (с. 35 дис.).

Жінки-співачки дуже швидко опанували відповідну техніку та зайняли гідні місце на рівні з сопраністами, а потім і зовсім їх замінили.

Мистецтво контртенорів тільки зараз набирає обертів – на сьогодні, представники цього дуже рідкого чоловічого типу голосу складають гідну конкуренцію виконавицям тарвесті-партії. Але все одно жіночі голоси в бароковому репертуарі продовжують займати лідуючі позиції через певні вокально-технічні пріоритети та гендерну гнучкість (вільне володіння високою теситурою, технічну гнучкість голосу та емоційні градації вокальної подачі).

Взявши до уваги гендерно-вокальну методологію виконання авторства опонента Юань Сінь переконливо екстраполює її головні типологічні характеристики *фемінності* (підкреслена емоційність, передача стану з вираженою деталізацією, звучання голосу на *sotto voce* з виспівуванням кожної ноти, ліричність, тонке нюансування, підкреслена камерність, виражений «внутрішній» фактор), *маскулінності* (виразна театральнo-драматична артикуляція, мінімізація нюансів, інтелектуалізм, строгість, вольовий посыл, акцентований «зовнішній» або максимально точна реалізація сюжету) та *андрогінності* (гендерно-амбівалентне виконання), переносючи їх з наочно-слухової камерно-вокальної площини, у візуально-сценічну оперно-вокальну.

Дисертантка крізь призму гендерних очікувань дослідила емоційну трансформацію афектного прояву спочатку оперних жіночих персонажів, а потім їх виконавських версій, представлених видатними співаками (контртенорами) та співачками (сопрано, меццо, колоратурне меццо).

Проаналізувавши, Юань Сінь класифікувала їх згідно гендерним, емоційним та поведінковим проявам як жіночі *travestire* та чоловічі *vocal travestire*, де: «...поняттям *travestire* (усталеним, під яким розуміється виконання жінками серйозних чоловічих ролей) запропоновано поняття *vocal travestire* («вокальне маскування») – для класифікації амплуа сучасного контртенора, як нову авторську вокально-сценічну характеристику його

амплуа (за критерієм розбіжності/невідповідності статі співака з гендерним типом його голосу) (с.3 дис.).

Таким чином, амплуа *travestire* позначається авторкою, як зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під авторським формулюванням *vocal travestire* – розуміється внутрішній план гендерно-вокальної підміни (чоловік співає жіночим голосом).

На мій погляд, це дуже вдала прозиція, яку вперше затвердила та обґрунтувала саме Юань Сінь, розробивши нову гендерно-інтерпретативну дефініцію «*vocal travestire*», характерну для контртенорового виконання.

В дисертації авторкою в достатньому обсягу представлена теоретична база з питань історії та теорії вокально-виконавського мистецтва (зокрема барокового), інтерпретології, історії жанру опери (а також творчості Г.Ф. Генделя), гендерної теорії; надані матеріали інтерв'ю, буклети фестивалів барокової музики, рецензії на офіційні записи опер Г. Генделя, списки літератури та коментарі, опубліковані у фахових виданнях, зокрема рецензії у базі даних Web of Science.

Я повністю розділяю точку зору Юань Сінь стосовно андрогенної природи автентичного вокального мистецтва та наведу цитату з дисертації: «...музика бароко а *priori* містить у собі єдність протилежних устремлінь: відтворення людської природності, яка розкривається через різноманітність її емоційних, афективних проявів, та демонстрацію музичних звучань за допомогою акустичних ефектів концертуючого стилю з його запаморочливими пасажами, арпеджіо, великою кількістю орнаментики; досягнення граничної виразності шляхом наслідування інтонацій мови або емоційної жестикуляції людини та відтворення звукових явищ природи за допомогою звукообразотворчості.» (с. 92 дис.).

І дійсно вокально-виконавській автентичі епохи бароко, в першу чергу, притаманна афектативна традиційність, яка за рахунок емоційної складової робить старовинну вокальну музику виконавсько-універсальною та затребувану, особливо зараз.

В операх Г. Генделя діючим механізмом в опері є саме емоційна трансформація героїв, як певне віддзеркалення сюжетної лінії. Завдяки відсутності наскрізної дії та свободи афектативного прояву андрогенної природи, через певні традиційні вокально-технічні установи, старовинні твори відкривають можливості для гендерно-виконавської універсальності.

Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел (містить 168 позицій, із них 100 – іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 194 сторінки; основного тексту – 160 сторінок.

У вступі дисертанкою надано актуальність проблеми, визначено мету та задачі дослідження, наукову новизну та практичну цінність роботи, наведено відомості щодо апробації роботи та публікації за темою дисертації.

В першому розділі «Традиції вокального виконавства епохи бароко: критерії та сучасна практика» та підрозділах (1.1. Обрії сучасної генделіани, 1.2. Етапи формування співочих голосів, 1.3. Амплуа «travestire»: історичні витоки тендерних метаморфоз, 1.4. Стильові та інтерпретаційні засади опери доби Бароко, 1.5. Стратегії роботи виконавця з бароковим текстом, 1.6. Специфіка тендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики (методологія дослідження)) авторкою представлені основні засади барокової вокально-виконавської традиції скрізь призму стильових, інтерпретаційних, вокально-технічних та вокально-методичних принципів автентичного виконавства; а також сценічних амплуа (зокрема «travestire»).

В ракурсі існуючих дослідницьких методологій: (концепції триєдності тембр-амплуа («авторське – глядацьке – виконавське») О. Оганезової-Григоренко; порівняльного інтерпретологічного методу авторів Л. Шаповалової, Чжоу Чжівея, К. Тимофєєвої; ідеї когнітивно-інтерпретативного аналізу Ю. Ніколаєвської; та гендерної теорії вокального виконавства В. Гіголаєвої-Юрченко); шляхом логічного поєднання когнітивно-інтерпретативного та гендерно-виконавського підходів, Юань

Сінь сформовано нову модель гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики.

Користуючись гендерною типізацією, запропонованою В. Гіголаєвою-Юрченко та продовжуючи розвиток концепції «комунікативної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської авторка вдало сформулювала умовну інтерпретаційну модель, що фіксує «...гендерні маркери історичної традиції і сучасного виконання» (с. 92 дис.). Ця модель стала основоположною в майбутньому аналізі інтерпретацій жіночих персонажів опер Г. Генделя, авторка назвала її «гендерно-інтерпретаційним аналізом».

В другому розділі «Амплуа–характер–жіночий образ у виконавській драматургії опер Г.Ф.Генделя: гендерний підхід» та підрозділах (2.1. Жіночий образ у жанровій структурі оперної творчості Г.Ф.Генделя, 2.2. Образ Роделінди в колі чоловічих та жіночих персонажів опери («Роделінда»), 2.3. Контрастність образів Арміди та Альмірени з опери «Рінальдо», 2.4. Агрипіна і Понпея з опери «Агрипіна»: між коханням, пристрастю та владою, 2.5. Амбівалентність персонажів опер Г.Ф.Генделя у сучасному дискурсі, 2.5.1 Партія Аріоданта («Аріодант») у колі гендерних перевтілень, 2.5.2. Гендерно-інтерпретативний аналіз виконавських версій: жіночі *travestire* / чоловічі *vocal travestire*) дисертанткою здійснена апробація гендерно-інтерпретативного аналізу персонажів опер Г. Генделя (Роделінда, Арміда, Альцина, Альмірена, Гіневра, Далінда, Агрипіна, Аріодант) та їх виконавських версій (жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire*); виявлені особливості інтерпретації контрастних образів класифіковані відповідно до гендерної типології виконання та мають розбіжності зі статтю виконавців.

Отримані результати, систематизовані та детально відбиті у **висновках**, підтверджують представлену авторкою інтерпретологічну концепцію щодо виконавської універсальності жіночого голосу в бароковому репертуарі: «Природні вокально-технічні можливості жіночого голосу дозволяють співачкам у барочному репертуарі виконувати партії всіх голосів

свого регістру та діапазону (сопрано, меццо-сопрано, контральто), в той час як контртенори (в силу відсутності штучної природи кастратів) вимушені обмежуватися лише амплуа vocal travestire (контральто).» (с. 176 дис).

Опонент має декілька запитань до дисертантки для більш деталізованого розбору:

– перше питання: «Які гендерні риси найбільш притаманні контртенорам і як вокально вони виявились у Вашому гендерно-інтерпретативному аналізі?;

– друге питання: «На вашу думку, якщо порівнювати виконання контртенорів та жіночих голосів з точки зору емоційного прояву, які гендерні риси є суттєво розбіжними, а які спільними (якщо такі є) і чому?».

Підсумовуючи сказане, слід відзначити, що самостійне дослідження Юань Сінь є цілком актуальним; характеризується оригінальністю та новизною; відповідає сучасним академічним вимогам; в достатній мірі репрезентує процес аналітичної роботи та основні висновки.

Наукові публікації за темою дисертації повністю відображають основні положення роботи і не порушують академічної доброчесності.

Отже, дисертація Юань Сінь **«Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції»** подана на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, є оригінальним і завершеним науковим дослідженням. Ця дисертація відповідає нормативним вимогам МОН України, що висуваються до робіт подібного рангу, а авторка дисертації **Юань Сінь** заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю **«025 – Музичне мистецтво»**.

Кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури

Гіголаєва-Юрченко В. О.