

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Юань Сінь

УДК 78.071.1(430)(092):782.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРАХ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ:
СУЧАСНИЙ ДОСВІД ПРОЧИТАННЯ ТРАДИЦІЇ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело _____ Юань Сінь

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції. – Кваліфікаційна праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню типології жіночих образів в оперній творчості Г.Ф.Генделя через драматургічний та гендерний аналіз. Актуальність теми пов'язана з незгасаючим інтересом до музичного театру Г.Ф.Генделя, як з боку диригентів-постановників, режисерів, співаків, так й з боку музикологів. Окремий аспект зацікавленості мистецтвом Бароко – феномен травесті (*travestire*), який у музичному театрі сьогодення нечасто стає предметом особливої уваги. У дисертації висвітлено дві основні проблеми: перша – формування в операх Г.Ф.Генделя драматургічно значущих і багатих на різні афекти жіночих образів; друга – існування традиції *travestire*, приклади якої в операх німецького композитора актуалізуються у сучасному просторі їхньої інтерпретації.

Мета дослідження – виявити принципи виконання жіночих партій в операх Г.Ф. Генделя у варіантах традиції, які склались на сучасному етапі музичного мистецтва, в аспекті інтерпретації усталених гендерних типів.

Серед завдань – узагальнення принципів барокового вокального виконавства, формулювання засад гендерно-інтерпретативного аналізу та застосування його позицій до виконавських версій; аналіз композиторських драматургічних рішень, що впливають на розвиток характеру героїнь; типологізація інтерпретацій жіночих образів обраних опер Г.Ф.Генделя та чоловічих партій, які у практиці можуть виконуватися жінками.

Об'єктом дослідження є традиція вокальної музики епохи Бароко, **предметом** – виконавські традиції опер Г. Ф. Генделя у сучасній практиці музичного мистецтва.

Матеріалом дослідження є нотний текст опер «Роделінда», «Альцина», «Альміра», «Агриппіна», «Рінальдо», «Аріодант», «Родріго», «Ксеркс», а також виконавські версії Сари Коннолі, Анни-Софі Оттер, Весселини Касарової, Лорен Вудс, Рене Флемінг, Патріції Петтібон, Мерилін Хорн Мансерат Кабальє Джойс ДіДонато, Чечілії Бартолі, Соні Йончевої, Денієли Денієлс, Андреаса Шолля, Денієла Тейлора, Ієстін Девіс, Філіпа Жаруськи. Залучаються й інші записи обраних опер, переважно виконані з урахуванням НІР-стратегії (historically informed performance).

Методологія дослідження спирається на фундаментальні дослідження мистецтва співу: концепцію О. Оганезової-Григоренко (яка розглядає тембр-амплуа як триєдність функціонального навантаження «авторське-глядацьке-виконавське»), порівняльну інтерпретологію (Л. Шаповалова, Чжоу Чжі вей), ідеї когнітивно-інтерпретативного аналізу (Ю. Ніколаєвська) та гендерної теорії вокального виконавства (В. Гіголаєва-Юрченко).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у застосуванні інтерпретологічного підходу до вивчення опер Г.Ф.Генделя і пов'язана з розробкою низки визначень, порівняльним аналізом композиторської та виконавської інтерпретацій жіночих партій в операх Г.Ф. Генделя, аналізом явища травесті в сучасному оперному театрі та розробці інтерпретативно-гендерного типу аналізу, який в аспекті дослідження барокової музики призвів до відкриттів історико-типологічного та аналітичного характеру. Зокрема, поряд з 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). Таким чином, під амплуа *travestire* слід розуміти зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни.

Структура дисертації двочастинна. У Розділі 1 («Традиції вокального виконавства епохи бароко: критерії та сучасна практика» основними завданнями є показати основу традиції вокального виконавства епохи бароко (підрозділи 1.1 «Етапи формування співочих голосів», 1.5 «Стратегії роботи виконавця з бароковим текстом»), жанрово-стильові та інтерпретаційні засади барокового мистецтва (підрозділ 1.4.), сценічні амплуа. Вказано, що з інтерпретаційної точки зору опанування виразової системи традицій вокального виконавства барокової доби (зокрема мистецтва вокальної імпровізації та орнаментування, узгодженої з художнім контекстом та режисерським рішенням) може транслювати для сучасного слухача афекти та смисли генделівської музики. Позначено усталені ознаки барокової стилістики – афект (сконцентований у таких позиціях як темпоритм, тональність, текст, синтаксис мелодії) та виконання (тембр, динаміка, інтонування мелодичної лінії, орнаментики).

Окремо висвітлено аспекти історичних витоків та гендерних метаморфоз амплуа *travestire* (в європейській та китайській традиції) – підрозділ 1.3. Амплуа «*travestire*»: історичні витoki гендерних метаморфоз та обґрунтували специфіку гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики (підрозділ 1.6) у розвиток досліджень В. Гіголаєвої-Юрченко. Так, запропонована дослідницею модель гендерно-виконавського аналізу містить основні терміни та концепції гендерної психології з екстраполяцією на музикознавчий апарат понять («гендерна роль», «гендерні рольові стереотипи», «гендерний конфлікт», «маскулінність», «фемінність» та «андрогінність», «гендерна ідентичність/відмінність», «гендерна рольова соціалізація»). У музикознавчому тлумаченні ці поняття модифікуються у такі: «гендерно-виконавський потенціал твору», маскулінний/фемінний/ тип виконання», «гендерно-виконавська драматургія», «гендерно-функціональна змінність» у виконавському процесі та його результаті (конкретній виконавській версії). Так, *маскулінний тип* увиразнює манеру співу, в якій наявна підкреслено виразна (театрально-драматична) артикуляція,

мінімізація нюансів, інтелектуалізм, строгість, вольовий посыл, акцентований «зовнішній» або максимально точна реалізація сюжету). При *фемінному типі* підкреслені емоційність, передача стану з вираженою деталізацією, звучання голосу на *sotto voce* з виспівуванням кожної ноти, ліричність, тонке нюансування, підкреслена камерність, виражений «внутрішній» фактор); *андрогінний* тип поєднує обидві характеристики.

Вказано, що на відміну від театральних ролей гендерні є доволі прогнозованими (чоловік-жінка), але в інтер'єрі барокової опери також є варіабельними (зокрема, традиція травесті). Тож специфіку гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики пропонується позначити через 4 параметри: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці.

Розділ 2 «Амплуа–характер–жіночий образ у виконавській драматургії опер Г.Ф.Генделя: гендерний підхід» присвячено аналізу декількох жіночих персонажів (Роделінда, Арміда, Альцина, Альмірена, Гіневра, Далінда, Агрипіна). В опері доби бароко відбувся типовий розподіл ролей (наприклад, герой/героїня (інколи інженю), злодійка/злочин/інтриганка, воїн, друг/подруга, травесті). Тембри-амплуа також доволі усталені, але Г.Ф.Гендель, орієнтуючись на характерність видатних (й зазвичай конкретних) виконавців, долає стереотипи уявлень, значно розширивши обрії типовості персонажів/характерів. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів (підрозділи 2.1–2.4).

Наприклад, партія основної героїні опери «Роделінда» є достатньо складною в плані інтерпретації основного жіночого образу. Доведено, що партія Роделінди вимагає здатності досить швидко перемикатися з одного афекту в інший. В аналізованих інтерпретаціях сучасні співачки (Деніель де Ніз, Джоан Сазерленд, Симона Кермез, Лорен Вудс) практично не дозволяють собі вольності, а прагнуть слідувати принципам автентичного виконавства, що виявляються в динамічних, агогічних нюансах,

тембровій колористиці різних жанрових нахилів арій (арія помсти, дуєт-згода, арія ламенто), вмінні імпровізувати.

Неодноплановим є образ Гіневри з опери «Аріодант» – героїні, яка залишається центральним персонажем й навколо якого відбувається вся дія (вона, на відміну від Аріоданта, змінюється по ходу опери, презентуючи різні стани та афекти). Тембр-амплуа сопрано в цій опері подано композитором ще більш різнопланово – саме цей тембр є характеристикою Далінди (парний персонаж, подруга Гіневри, яка закохана у Полінесса). Характеристичність настільки прописана Генделем, що дійсно затребуваними є два типи голоси: більш дзвінкий, легкий, блискучий у високій теситурі, світлого тембру голос Далінди та голос з вираженим центральним регістром, ліричне сопрано у Гіневри. Цікаво, що сучасні режисери акцентують різницю тембрового забарвлення, підкреслюючи саме характерні протилежності героїнь, як і варіантність їхніх гендерних типів: підкреслену фемінність – у Далінди, грані фемінності/маскулінності – у Гіневри.

Чи не найскладнішим жіночим персонажем оперної творчості Г.Ф. Генделя через музичні характеристики стає Альцина (опера «Альцина»), бо вокальна віртуозність чи її відсутність завжди залучаються для певного драматичного рішення. Одним з найвидатніших жіночих образів генделівських опер є Арміда («Рінальдо») – персонаж, вельми популярний в оперному жанрі (твори К. Монтеверді, Ж.Б. Люллі, А. Вівальді), глибоко проінтерпретований композитором завдяки залученню декілька типових амплуа для створення сильного та драматичного образу. Ще одним сильним та неоднозначним персонажем з багатим тембром-амплуа сопрано є Агрипіна з однойменної опери. Її образ окреслено опукло й яскраво: вона є одним із найсміливіших і завзятіших у своїх прагненнях жіночим персонажем чи не всіх опер композитора, а з точки зору гендерного типу поєднує риси маскулінності та фемінності, які кожного разу по-різному залучає на власну користь. Проведений щодо виконання арій Поппеї (арія

«*Bel Piacere*»), Альмірени (арія «*Lascia ch'io pianga*») гендерно-інтерпретативний аналіз дозволив зацентрувати характеристики сучасних виконавців (фемінні, маскулінні, андрогінні).

Приділено увагу амбівалентності персонажів опер Г.Ф.Генделя у сучасному дискурсі – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire*: арія Рінальдо «*Cara Sposa*» представлена у *vocal travestire* версіях контртенорів Девіда Деніелса, Філіппа, Андреаса Шолля, Ієстіна Девіса; у *travestire* версії – меццо-сопрано Делфіни Галоу; арія «*Ombra mai fù*» Ксеркса – у виконанні баритона брайна Терфела, тенора Ф. Кореллі, меццо-сопрано Чечілії Бартолі, контртенора Франко Фаджолі, контртенора Деніела Тейлора.

Окремо у пункті 2.5.1 пропонується аналіз інтерпретацій партії Аріоданта з однойменної опери Г.Ф.Генделя через позиції традиції травесті та їхніх втілень в межах сучасного театру (пункт 2.5.2). При цьому гендерно-інтерпретативна модель представлена як когнітивна структура. Так, у сталій комунікативній системі композитор формує традицію, амплу, афект (сталій комплекс виразності) і як результат – усталений гендерний тип. Режисер працює з наданими афектами та амплу, але може вдатись до гендерної модуляції. Виконавець через обрану виконавську стратегію та комплекс засобів для досягнення афекту, трансформацію тембру-амплу, являє собою рухливий гендерний тип (можуть акцентуватись як вже існуючі гендерні стереотипи, так і змінюватись на протилежні). Перевага жіночих втілень образу Аріоданта дозволила виокремити всі різновиди гендерних типів з акцентуванням фемінності/маскулінності/андрогінності, що дійсно робить сучасний виконавсько-постановчий процес поліваріантним для слухача.

У *Висновках* підкреслено, що типологія жіночих образів з опер Г.Ф.Генделя в цілому підкоряється законам опери-*seria*, але наведені приклади (образи Арміди, Агрипіни, Альцини) демонструють геніальне драматургічне чуття композитора, що дозволило йому навіть в межах типових сюжетів здійснити суттєве оновлення. За результатами гендерно-

виконавського аналізу встановлено, що незважаючи на вокальну та теситурну однотипність представлених творів отримано різні результати гендерного виконання розбіжні із статтю виконавця / виконавиці. І це не випадково: фемінні, маскулінні, андрогінні особливості виконання реалізуються шляхом гендерно-виконавської драматургії, поєднуючи гендерні характеристики композиторського тексту та індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.

Систематизація отриманих результатів засвідчила, що вокально-виконавська мобільність жіночого голосу в бароковому репертуарі є очевидно лідируючою у порівнянні із контртенорами. Природні вокально-технічні можливості жіночого голосу дозволяють співачкам у бароковому 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).

Така виконавська універсальність жіночого голосу саме в бароковому репертуарі надає великі професійні можливості для сучасних виконавиць.

Ключові слова: опера, бароко, вокальне виконавство, вокальна традиція, вокальне мистецтво, традиція травесті, тембр-амплуа, творчість Г. Генделя, інтерпретація, жіночий образ, афект, інтерпретологічний підхід, виконавська стратегія, виконавська драматургія, фемінність/маскулінність/андрогінність, гендерно-інтерпретативна модель, гендерно-інтерпретативний аналіз.

SUMMARY

Yuan Xin. Female images in the operas by G. Handel: the modern experience of reading the tradition. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the typology of female images in the opera creativity of G.F. Handel through dramaturgical and gender analysis. The urgency of the topic is connected with the undying interest in G.F. Handel's musical theatre, both on the part of conductors-producers, directors, singers, and on the part of musicologists. A separate aspect of interest in Baroque art is the phenomenon of travestire, which is rarely the subject of special attention in today's musical theatre. The dissertation highlights two main problems: the first is the formation of female images, dramaturgically significant and rich in various affects, in G.F. Handel's operas; the second is the existence of the travestire tradition, examples of which in the operas of the German composer are actualized in the modern space of their interpretation.

The **purpose** of the research is to reveal the principles of performing female roles in the operas of G.F. Handel in the variants of the tradition that developed at the modern stage of musical art, in the aspect of interpreting the established gender types.

Among the tasks there are the generalization of the principles of baroque vocal performance, the formulation of the principles of gender-interpretative analysis and the application of its positions to performance versions; the analysis of the composer's dramaturgical decisions affecting the character development of the heroines; the typology of interpretations of female characters in the selected operas by G.F. Handel and male parts that can be performed by women in practice.

The **object** of the research is the tradition of vocal music of the Baroque era, the **subject** is the performing traditions of G.F. Handel's operas in the modern practice of musical art.

The **material** of the research is the musical text of the operas "Rodelinda", "Alcina", "Almira", "Agrippina", "Rinaldo", "Ariodante", "Rodrigo", "Xerxes", as well as the performing versions by Sara Connolly, Anna-Sophie Otter, Vesselina Kasarova, Lauren Woods, Renee Fleming, Patricia Pettibon, Marilyn Horne, Montserrat Caballe, Joyce DiDonato, Cecilia Bartoli, Sonya Yoncheva, Daniela Daniels, Andreas Scholl, Daniel Taylor, Iestin Davis, Filipa Zaruska. Other recordings of the selected operas are also included, mostly performed taking into account the HIP strategy (historically informed performance).

The research **methodology** is based on fundamental studies of the art of singing: the concept of O. Oganezova-Grygorenko (which considers the timbre-role as a trinity of functional load "author-spectator-performer"), the comparative interpretology (L. Shapovalova, Zhou Zhiwei), ideas of cognitive-interpretative analysis (Y. Nikolaievska) and the gender theory of vocal performance (V. Gigolayeva-Yurchenko).

The **scientific novelty of the obtained results** lies in the application of an interpretological approach to the study of G.F. Handel's operas and is connected with the development of a number of definitions, a comparative analysis of the compositional and performing interpretations of female parts in the operas by G.F. Handel, the analysis of the phenomenon of travestire in the modern opera theatre and the development of an interpretative-gender type of analysis, which in the aspect of the study of baroque music led to discoveries of a historical, typological and analytical nature. In particular, along with the concept of travestire (established, which is understood as the performance of serious male roles by women), the concept of vocal travestire ("vocal masking") is proposed – to classify the role of a modern countertenor, as a new author's vocal and stage characteristic of his/her role (according to the criterion of discrepancy/inconsistency of the gender of the singer with the gender type of

his/her voice). Thus, the role of travestire should be understood as an external plan of gender-theatrical substitution (a woman plays a man, a man plays a woman), and a vocal travestire should be understood as an internal plan of the gender-vocal substitution.

The structure of the dissertation is three-part. In Section 1 ("Traditions of the vocal performance of the Baroque era: criteria and modern practice"), the main tasks are to show the basis of the tradition of vocal performance of the Baroque era (subsections 1.1. "Stages of the formation of singing voices", 1.5. "Strategies of the performer's work with baroque text"), genre and style basics of baroque art (subsection 1.4.), stage roles. It is indicated that from an interpretative point of view, mastering the expressive system of the traditions of vocal performance of the baroque era (in particular, the art of vocal improvisation and ornamentation, coordinated with the artistic context and directorial decision) can translate for the modern listener the affects and the meanings of Handel's music. The established signs of baroque stylistics are marked – affect (concentrated in such positions as tempo-rhythm, tonality, text, syntax of the melody) and performance (timbre, dynamics, intoning of the melodic line, ornamentation).

Aspects of the historical origins and gender metamorphosis of the role of travestire (in the European and Chinese tradition) are separately covered – subsection 1.3. "The role of "travestire": the historical origins of gender metamorphoses", and we substantiated the specifics of the gender-interpretative analysis of vocal music (subsection 1.6.) in the development of V. Gigolayeva-Yurchenko's research. Thus, the model of gender-performance analysis proposed by the researcher contains the main terms and concepts of gender psychology with extrapolation to the musicological apparatus of concepts ("gender role", "gender role stereotypes", "gender conflict", "masculinity", "femininity" and "androgyny", "gender identity/difference", "gender role socialization"). In the musicological interpretation, these concepts are modified into the following: "gender-performing potential of the composition", "masculine/feminine/performance type", "gender-performing dramaturgy",

"gender-functional variability" in the performing process and its result (specific performing version). Thus, the masculine type emphasizes the manner of singing, in which there is an emphatically expressive (theatrical-dramatic) articulation, minimization of nuances, intellectualism, rigor, a volitional message, accented "external" or the most accurate implementation of the plot). In the case of the feminine type, emotionality, transfer of state with pronounced detailing, the sound of the voice in *sotto voce* with the singing of each note, lyricism, subtle nuances, emphasized chamber quality, a pronounced "internal" factor are emphasized); androgynous type combines both characteristics.

It is indicated that unlike theatrical roles, gender roles are quite predictable (male-female), but in the interior of baroque opera they are also variable (in particular, the *travestire* tradition). Therefore, the specificity of the gender-interpretative analysis of vocal music is proposed to be defined through 4 parameters: the main affect, timbre-role, gender type and its interpretation in the modern performing practice.

Section 2 "Role-character-female image in the performing dramaturgy of G.F. Handel's operas: a gender approach" is devoted to the analysis of several female characters (Rodelinda, Armida, Alcina, Almirena, Guinevere, Dalinda, Agrippina). In the opera of the Baroque era, there was a typical distribution of roles (for example, hero/heroine (sometimes *ingénue*), she-thief/he-thief/intriguer, warrior, friend/girlfriend, *travestire*). The timbres-roles are also quite established, but G.F. Handel, focusing on the characteristics of outstanding (and usually specific) performers, overcomes the stereotypes of ideas, significantly expanding the horizons of typicality of heroes/characters. And this can be clearly seen on the examples of female images (sections 2.1.–2.4.).

For example, the role of the main heroine of the opera "Rodelinda" is quite complex in terms of the interpretation of the main female image. It has been proven that the role of Rodelinda requires the ability to switch from one affect to another quite quickly. In the analysed interpretations, modern singers (Danielle de Nis, Joan Sutherland, Simona Kermez, Lauren Woods) practically

do not allow themselves freedom, but strive to follow the principles of authentic performance, which are manifested in dynamic, agogic nuances, timbre coloristic of different genre inclinations of arias (aria of revenge, harmony duet, lamento aria), the ability to improvise.

The image of Guinevere from the opera "Ariodante" is unique – the heroine, who remains the central character and around whom the entire action takes place (she, unlike Ariodante, changes during the course of the opera, presenting different states and affects). The timbre-role of the soprano in this opera is presented by the composer in an even more diverse way – this timbre is the characteristic of Dalinda (double character, Guinevere's friend, who is in love with Poliness). The characteristic is so prescribed by Handel that two types of voices are really in demand: Dalinda's more sonorous, light, brilliant high tessitura, light-toned voice and Guinevere's voice with a pronounced central register, a lyrical soprano. It is interesting that modern directors emphasize the difference in timbre colour, emphasizing precisely the characteristic opposites of the heroines, as well as the variability of their gender types: emphasized femininity – in Dalinda, edge of femininity/masculinity – in Guinevere.

Perhaps the most complex female character in the opera creative work of G.F. Handel becomes Alcina (opera "Alcina") through musical characteristics, because vocal virtuosity or lack thereof is always involved for a certain dramatic decision. One of the most prominent female characters in Handel's operas is Armida ("Rinaldo") – a character very popular in the opera genre (compositions by C. Monteverdi, J.B. Lulli, A. Vivaldi), deeply interpreted by the composer thanks to the involvement of several typical roles to create a strong and dramatic image. Another strong and ambiguous character with a rich soprano timbre-role is Agrippina from the opera of the same name. Her image is outlined convexly and vividly: she is one of the most daring and persistent female images in her aspirations in almost all of the composer's operas, and from the point of view of gender type, she combines the features of masculinity and femininity, which she attracts to her advantage each time in a different way. The gender-interpretative

analysis of the performance of the arias of Poppea (aria "Bel Piacere") and Almirena (aria "Lascia ch'io pianga") made it possible to emphasize the characteristics of modern performers (feminine, masculine, androgynous).

Attention is paid to the ambivalence of the characters of G.F. Handel's operas in the modern discourse – female travestire and male vocal travestire: Rinaldo's aria "Cara Sposa" is presented in vocal travestire versions by the countertenors David Daniels, Philipp, Andreas Scholl, Iestin Davis; in the travestire version – the mezzo-soprano Delfina Galou; the aria "Ombra mai fù" by Xerxes – performed by the baritone Brian Terfel, the tenor F. Corelli, the mezzo-soprano Cecilia Bartoli, the countertenor Franco Fagioli, and the countertenor Daniel Taylor.

Separately in subsection 2.5.1 an analysis of the interpretations of Ariodante's part from G.F. Handel's opera of the same name is offered through the positions of the travestire tradition and their incarnations within the modern theatre (subsection 2.5.2). At the same time, the gender-interpretative model is presented as a cognitive structure. Thus, in a stable communicative system, the composer forms a tradition, a role, an affect (a stable complex of expressiveness) and as a result – an established gender type. The director works with given affects and roles, but can resort to gender modulation. The performer, due to the chosen performing strategy and a set of means for achieving affect, the transformation of timbre-role, represents a mobile gender type (both the existing gender stereotypes can be accentuated and be changed to the opposite). The predominance of female incarnations of the image of Ariodante made it possible to single out all varieties of gender types with an emphasis on femininity/masculinity/androgyny, which really makes the modern performing-stage process multivariate for the listener.

In the Conclusions, it is emphasized that the typology of female images from G.F. Handel's operas as a whole obeys the laws of opera-seria, but the given examples (the images of Armida, Agrippina, Alcina) demonstrate the composer's brilliant dramaturgical sense, which allowed him even within the limits of typical plots to implement significant renewal. According to the results of the gender-

performing analysis, it has been defined that despite the vocal and tessitura homogeneity of the presented compositions, the different results of the gender performance were obtained, which differed from the gender of the performer. And this is no accident: feminine, masculine, androgynous features of performance are realized through gender-performing dramaturgy, combining gender characteristics of the composer's text and individual reading of the content of the musical composition, embodied by the means of vocal performance.

The systematization of the obtained results proves that the vocal-performing mobility of the female voice in the baroque repertoire is clearly leading in comparison with countertenors. The natural vocal and technical capabilities of the female voice allow singers in the baroque repertoire to perform parts of all voices of their register and range (soprano, mezzo-soprano, contralto), while countertenors (due to the lack of artificial nature of castrati) are forced to limit themselves only to the role of vocal travestire (contralto).

Such performing universality of the female voice in the baroque repertoire provides great professional opportunities for modern female performers.

Key words: opera, baroque, vocal performance, vocal tradition, vocal art, travestire tradition, timbre-role, creative work of G.F. Handel, interpretation, female image, affect, interpretology approach, performing strategy, performing dramaturgy, femininity/masculinity/androgyny, gender-interpretative model, gender-interpretative analysis.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Yuan Xin. The specificity of the interpretation of Rodelinda's part from G. Handel's opera «Rodelinda»: interpretological approach. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIV / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2021. С. 90–110.
2. Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 160–183. DOI 10.34064/khnum2-2909
3. Юань Сінь. Традиція travestire в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 99–117. DOI 10.34064/khnum1-6506.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ЕПОХИ БАРОКО: КРИТЕРІЇ ТА СУЧАСНА ПРАКТИКА	27
1.1. Обрії сучасної генделіани	27
1.2. Етапи формування співочих голосів	35
1.3. Ампула «travestire»: історичні витоки гендерних метаморфоз	43
1.4. Стильові та інтерпретаційні засади опери доби Бароко	59
1.5. Стратегії роботи виконавця з бароковим текстом	68
1.6. Специфіка гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики (методологія дослідження)	83
<i>Висновки до Розділу 1</i>	93
РОЗДІЛ 2. АМПЛУА–ХАРАКТЕР–ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ: ГЕНДЕРНИЙ ПІДХІД	99
2.1. Жіночий образ у жанровій структурі оперної творчості Г.Ф.Генделя	99
2.2. Образ Роделінди в колі чоловічих та жіночих персонажів опери («Роделінда»)	118
2.3. Контрастність образів Арміді та Альмірени з опери «Рінальдо»	124
2.4. Агрипіна і Поппея з опери «Агрипіна»: між коханням, пристрастю та владою	132
2.5. Амбівалентність персонажів опер Г.Ф.Генделя у сучасному дискурсі	136

2.5.1 Партія Аріоданта («Аріодант») у колі гендерних перевтілень.....	138
2.5.2. Гендерно-інтерпретативний аналіз виконавських версій: жіночі <i>travestire</i> / чоловічі <i>vocal travestire</i>	146
Висновки до Розділу 2.....	166
ВИСНОВКИ	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список публікацій та апробацій.....	193

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. У сучасній музичній культурі художня спадщина епохи бароко займає одне з найважливіших місць. У програмах конкурсів та фестивалів барокові твори нерідко фігурують як обов'язкові, у концертах виконуються сольні кантати, арії з опер та ораторій композиторів кінця XVII – середини XVIII століть. Значне місце музика бароко займає у репертуарі вокалістів, що є вповні закономірним.

Для музичного мистецтва XVII-XVIII століть опера стала одним з основних жанрів, в якому втілювалися всі провідні принципи музикування, і насамперед – ідея синтезу драми, музики, живопису та балету, через який знаходить своє втілення психологічна виразність, передача людських пристрастей через показ виразності і краси людського голосу.

Мистецтво співу епохи бароко ознаменовано розквітом італійської школи *bel canto*, яка стала еталоном професійного виконавства, а надалі його фундаментом. Музика доби бароко вимагає від виконавця величезної творчої та художньо-технічної активності, оскільки особливістю творів є менш деталізована з точки зору динаміки, темпу, артикуляції нотна фіксація, що дає узагальнене уявлення про характер твору. Цей запис є основою для індивідуального втілення твору, що базується на художній та технічній майстерності виконавця? Тож нотний текст барокових творів надає простір для широких виконавських ініціатив, що виявляються у можливості застосування техніки орнаментування, а також варіювання частин, що повторюються.

Серед барокових композиторів творчість Г.Ф. Генделя уявляється однією з найяскравіших вершин. У творчості композитора повною мірою втілювалася естетика даного періоду, яка реалізована в його величезній оперно-ораторіальній спадщині. Й саме через оперну творчість композитора на тлі ренесансу барокової опери в сценічній практиці XXI століття

дослідницький інтерес до музичного театру цього періоду значно активізувався.

В ХХ–ХХІ ст. опери митця стали окрасою репертуару кращих музичних театрів світу та оперних фестивалів, які майже щорічно презентують нові прочитання генделівських шедеврів. В цей період можна виокремити декілька хвиль інтересу до оперної спадщини композитора. Так, перший спалах припадає на 1920-ті роки, другий – на 1960-ті (слід згадати Н. Арнонкурта, сера Еліота Гардінера, Вільяма Крісті), умовно третій період – починаючи з 1990-х років, після чого кожен рік презентуються нові гучні режисерські рішення (можна пригадати виставу «Теодора» Вільяма Крісті та Пітера Селларса на Глайндборському фестивалі 1994 року).

З огляду на нові тенденції сучасного театру та в контексті розвитку історично поінформованого виконавства аналіз виконавсько-режисерського підходу до трактування партій в операх композитора виявляється актуальною проблемою.

Сьогодні, можна сказати без перебільшення, що опери композитора переживають друге народження. Звараз, мабуть, не знайдеться жодного оперного театру, в якому б не йшли «Альцина», «Юлій Цезар», «Аріодант» та ін., існують безліч фестивалів, поректів, де творчість (зокрема опера) Г.Ф. Генделя є центральним «персонажем».

Таким чином, актуальність теми пропонованого дослідження обумовлена:

- незгасаючим інтересом до музичного театру Г.Ф.Генделя, як з боку диригентів-постановників, режисерів, співаків, так й з боку музикологів;
- необхідністю вивчення специфіки барокового виконавства;
- актуалізацією виконавської традиції барокової музики на сучасному етапі та необхідністю її вивчення з погляду виконавського контексту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 29.11.2018 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – виявити принципи виконання жіночих партій в операх Г.Ф. Генделя у варіантах традиції, які склались на сучасному етапі музичного мистецтва, в аспекті інтерпретації усталених гендерних типів.

Досягненню поставленої мети сприяє вирішення **наукових задач**:

- узагальнити принципи барокового вокального виконавства, виявити специфіку музично-виразних засобів (динаміки, темпоритму, вокально-мовленнєвої артикуляції, орнаментики) та вокальної техніки (голосозвукоутворення, дихання);
- сформулювати засади гендерно-інтерпретативного аналізу та застосувати його позицій до виконавських версій;
- проаналізувати партитури опер Г.Ф. Генделя з погляду барочної специфіки та композиторські драматургічні рішення, що впливають на розвиток характеру героїнь;
- представити типологію інтерпретацій жіночих образів обраних опер Г.Ф.Генделя та чоловічих партій, які у практиці можуть виконуватися жінками.

Об'єктом дослідження є традиція вокальної музики епохи Бароко, **предметом** – виконавські традиції опер Г. Ф. Генделя у сучасній практиці музичного мистецтва.

Матеріалом дослідження є нотний текст опер Г.Ф. Генделя «Роделінда», «Альцина», «Альміра», «Агриппіна», «Рінальдо», «Аріодант», «Родріго», «Ксеркс», а також версії партій у виконанні: Анне-Софі фон Оттер (2001, партія Аріоданта), Sarah Connolly (запис Aix-en-Provence Festival, 2014, партія Аріоданта), Patricia Petibon (партія

Гіневри), Sandrine Piau (партія Далінди), Офелія Сала (Ofelia Sala), Елена де ля Меркед (Elena de la Merced), Сари Міньярдо (Sara Mingardo), Весселини Касарової (Vesselina Kasarova) – запис «Аріоданта» 2006 р (ТВ-версія), Orquesta del Liceu (диригент Г. Бікет / Harry Bicket); запис «Роделінди» 2016 р. Мак Джил-барочного оркестру (McGill Baroque Orchestra) у постановці Патріка Хенсена (диригент Хенк Кох), партія Роделінди – Лорен Вудс (Lauren Woods). Залучаються записи інших опер (іноді – фрагментарно), переважно виконані з урахуванням НІР-стратегії (historically informed performance). Серед виконавців – Рене Флемінг, Патріція Петтібон, Мерилін Хорн, Мансерат Кабальє, Джойс ДіДонато, Чечілія Бартолі, Соня Йончева, Деніела Деніелс, Андреас Шолль, Деніел Тейлор, Ієстін Девіс, Філіп Жаруськи.

Методологія спирається на фундаментальні дослідження сучасної музикології:

- концепцію О. Оганезової-Григоренко (яка розглядає тембр-амплуа як триєдність функціонального навантаження «авторське-глядацьке-виконавське»);
- порівняльну інтерпретологію (Л. Шаповалова, Чжоу Чжівей, К. Тимофєєва) – метод, активно залучений до дослідження виконавських версій, зокрема – мистецтва співу;
- ідеї когнітивно-інтерпретативного аналізу (Ю. Ніколаєвська), викладений в монографії та докторській дисертації й націлений на пізнавальну сутність процесів, що вивчаються;
- гендерної теорії вокального виконавства (В. Гіголаєва-Юрченко), що адаптує загальні позиції теорію тендеру на тлі вивчення мистецтва співу та інтерпретації.

Також залучено наступні **методи**:

- *історичний*, що сприяє фіксації етапів еволюції музичного мистецтва в галузі композиції та виконавства;

- *стильовий*, що дозволяє розкрити специфіку оперного стилю Г.Ф. Генделя;

- *жанровий*, зумовлений концентрацією на оперних творах Г.Ф. Генделя.

Теоретична база. Основою дослідження є наукові розвідки з таких напрямків:

- *історія вокального мистецтва, зокрема в добу бароко; формування вокального виконавства та виконавських шкіл* – Є. Авраменко [1], П. Барб'є [4; 69], І. Бех [5], В. Гіголаєва-Юрченко [9–10; 13], Б. Гнидь [15], Н. Говорухіна [16–17], Н. Гребенюк [18; 70], О. Дуда [19], Н. Кречко [27], В. Мітюшкін [31–32], О. Оганезова-Григоренко [37], О. Рудая [40], О. Смирна [43] О. Стахевич [45–46], О. Табіуліна [47], Тан Чжанчен [48], М. Черкашина-Губаренко [60], Чжан Сицюй [61], Чжан Янь [168] Dean [61], K. Bohmer [74], Bowen Jose A. [75], Tim Braithwaite [76], K. Brittain [78], H. Brown [79], Budden J. [80], G. Caccini [84], N. Clapton [88], DeWood Dale [92], Dean W. [93], Dean W. and Knapp J. M. [96], E. Downes [100], Fabbri P. [102], K. Ferril [103], R. Greenlee [106], A. Guzhva [107], W. Hochstein [113], A. Jean [117], K. Kaiser [120], G. Lauri-Volpi [124], H. Lewis [127], H.-M. Linde [130], G. Mancini [133], B. Morbach [138], F.-H. Neumann [140], S. Rampe [141], S. Ravens [142], B. Robins [144], E. Roche [145], G. Rohlf's [146], E. Schmierer [152], H. Schmitz [153], P. Tosi [161], I. G. Tromlitz [162], R. Wistreich [165];

- *історія жанру опери* – В. Артем'єва [2], І. Іванова [20], О. Коменда [25], Хань Сяоянь [50–54], Хоу Цзянь [56], A. Jacobshagen [116], B. Liao [128], B. Marcello [134], S. Schaal [150], R. Taruskin [158], C. Timms [160], C. Unger-Hamilton [163];

- *творчість Г.Ф. Генделя* – А. Козак [24], І. Копоть [26]; Н. Кухар [28], С. Мельник [29–30], Ню Цянь Хуей [36]; Р. Роллан [38–39; 147], В. Руденко [41], О. Сакало [42], У Геньфу [49], М. Черкашина-Губаренко [59], З. Юферова [66], P. Birger [71], C. Vockmaier [73], J. Budden [80],

M. Burden [81], C. Burney [82], M. Calella [85], S. Castelvechi [87], C. Dahlhaus [90], W. Dean [94–95], K. Hagemann [108], A. Herriot [111], Ch. Hogwood [114], A. Jacobshagen [116], M. Joachim [118], A. Jones [119], P. Lang [123], S. Leopold [126], G. Loney [131], H. Marx [136–137], H. Rilling [143], S. Sadie [148], J. Sawyer [149], A. Schering [151], D. Schröder [154], W. Seidel [155], C. Thomas [159], A. Waczkat [164],

- *теорія виконавства, зокрема – історико-інформованого* – В. Артем'єва [3], І. Коденко [22–23], Ю. Ніколаєвська [31], А. Ставиченко [44], Н. Харнонкурт [55; 110], А. Dolmetsch [98], R. Donington [99];

- *інтерпретологія* – О. Катрич [21], Ю. Ніколаєвська [32–35], Хуан Лей [57], Ч. Чжівей [62–63];

- *теорія тендеру* – [6], P. Degott [97], R. Stoller [157], зокрема, в музикознавстві – В. Гіголаєва-Юрченко [7–8; 11; 14], І. Цурканенко [58].

Важливим джерелом є залучені відкриті інтернет-джерела, що містять інформацію про виконавців (офіційні сайти виконавців барокової музики, енциклопедії) [77; 91; 106; 121; 166], матеріали інтерв'ю, буклети фестивалей барокової музики, рецензії, переліки книг та анотації до офіційних аудіо дисків оперних вистав Г.Ф.Генделя, надруковані в оглядах (Record Review) спеціалізованих журналів, зокрема, що опубліковані в базі Web of science: Opera News (Loomis, 1996; Freeman, 1991; Mudge, 1999); Opera (Camuto, 1984; Blyth, 2001); *Osterreichische Musikzeitschrift* (Kramer, 2001; Calella, 2012); Musical Times (Bye, 1992), *Neue Zeitschrift fur Musik* (Bohmer, 1989); *Opera Quarterly* (Cumbow, 1985) [67; 68; 72; 83; 86; 89; 104; 109; 112; 122; 125; 132; 135; 139].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у застосуванні інтерпретологічного підходу до вивчення опер Г.Ф.Генделя і пов'язана з розробкою низки визначень та порівняльним аналізом композиторської та виконавської інтерпретацій жіночих партій в операх Г.Ф. Генделя. Зокрема:

- здійснено аналіз явища травесті в сучасному оперному театрі;

- розроблено концепцію інтерпретативно-гендерного типу аналізу, який в аспекті дослідження барокової музики призвів до відкриттів історико-типологічного та аналітичного характеру;

- поряд з поняттям *travestire* (усталеним, під яким розуміється виконання жінками чоловічих ролей) запропоновано поняття *vocal travestire* («вокальне маскування») – для класифікації виконання сучасного контртенора, як нову авторську вокально-сценічну характеристику його амплуа (за критерієм розбіжності/невідповідності статі співака з гендерним типом його голосу).

Набуло подальшого розвитку:

- ідея тембру-амплуа, що розробляється О. Оганезовою-Григоренко;
- концепція гендерно-вокального аналізу В. Гіголаєвої.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження в навчальних дисциплінах з історії вокального мистецтва, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів; у практичній діяльності співаків та оперних режисерів, а також для подальшого наукового дослідження з окресленої проблематики.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на: XIX Міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»

(Харків 22-23 березня 2019 р.); науково-мистецькому проєкті «Практична музикологія». Музикознавчі вечорниці до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 6-8 грудня 2019 р.); XXIII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні науки» (Одеса 26-27 квітня 2021 р.); XXIV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука початку

третього тисячоліття» (8-9 грудня 2021 р., Одеса); Міжнародній науково-практичній конференції «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки (до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)» (21–23 лютого 2022 р., Київ); III Міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика. СХІД–ЗАХІД: Мистецтво та інтерпретація» (13–14 лютого 2023 р., Харків).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України.

Структура роботи. 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.

РОЗДІЛ 1

ТРАДИЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ЕПОХИ БАРОКО: КРИТЕРІЇ ТА СУЧАСНА ПРАКТИКА

Виміряна часом сучасна виконавська практика, орієнтуючись на описані в літературі стереотипи барокового звучання, розвивається, зростають технічні та художні вимоги.

На жаль, із розвитком вокально-виконавської техніки та збагаченням вокальної музики новими прийомами і художніми засобами виразності (що з'явилися в романтичну та постромантичну епохи), стало неможливим уявити, як насправді звучала вокальна музика барокового періоду. Ситуація змінилась тільки у ХХ ст. із розвитком історично-інформованого виконавства.

Перед тим, як звернутись до аналізу традиції вокального виконавства, надамо короткий огляд основних джерел, на які спиратимемося в дисертації, окреслюючи обрії сучасного бароко- та генделезнавства.

1.1.Обрії сучасної генделеани

Вивчення творчості Г.Ф. Генделя охоплює зазвичай велике коло проблематики – від жанрових та стильових засад мистецтва епохи Бароко до дрібних нюансів виконання окремих елементів музичного тексту.

У музикознавстві його оперна творчість зазвичай вивчається через дослідження історії вокального виконавства, історію музичного театру, у ряді монографічних досліджень, а також є сферою уподобань представників історико-інформованого виконавства. Варто згадати одне з перших досліджень А. Долмечя [98], в якому він розкрив розкриті сутнісні основи інтерпретації старовинної музики, дослідження Н. Харнонкурта [110] – справжніх корифеїв аутентизма. Протягом сторіччя дослідження доби бароко та зокрема творчості Г.Ф. Генделя сягнули далеко вперед.

Як зазначає Вольфганг Хохштайн, в епоху бароко духовна вокальна музика пережила унікальний період розквіту з дивовижною різноманітністю жанрів та майже незліченною кількістю творів. На сьогодні подвійний том цього дослідника «Барокова духовна вокальна музика» [113] не має аналогів на книжковому ринку. Вольфгангом Хохштайном як ніколи повно висвітлено величезне розмаїття жанрів церковної музики епохи бароко: детально проілюстровані розвиток та особливості жанрів церковної музики за період 1600–1750 років (звичайно, враховуючи гімни, меси, кантати, мотети та ораторії); окремі глави присвячені власне масовим мотетам, концертному мотету, французьким формам великого та малого мотету, англіканської та ортодоксальної церковної музики; широкий спектр доповнюється включенням музики до єврейського богослужіння.

На думку іншого вченого, Зігберта Рампе, барокова музика є унікальною та тісно пов'язана з іншими видами мистецтва та науками. Його довідник «Музика в культурі бароко» [141], в якому вперше представлений всебічний огляд різноманітності цих взаємин із теологією, філософією, медициною, риторикою, літературою, живописом, скульптурою та архітектурою, виходить за межі суто музичних явищ музики того часу. Автор акцентує, що жодна музика не створюється поза своїм часом та далеко від конкретного культурного середовища. З. Рампе наголошує, що музика та риторика не повинні бути відсутніми, адже термін «звукова мова» у музиці бароко став майже прислів'ям.

З точки зору Елізабет Шмірер [151], історія музики XVIII століття була надзвичайно різноманітною, оскільки включала дві епохи: епоху бароко, яка, як прийнято вважати, закінчилася близько 1750 року, і класичну епоху в другій половині століття. Вчена в четвертому томі своєї серії книг «Музика XVIII століття. Епохи музик.» завдяки добре відомим мінливим епохальним кордонам розглядає та проблематизує: захоплюючі взаємини різноспрямованого розвитку окремих музично-історичних явищ, жанрів та форм, а також їх взаємний вплив; музичні зміни – у постійній взаємодії з

літературними, філософськими, суспільно-історико-політичними та церковно-історико-релігійними течіями

Клайв Унгер-Гамільтон/ Unger-Hamilton Clive [163] зазначає, що музика за період епохи бароко набула нових форм вираження: були винайдені ораторія та опера, виникли тональні системи мажор та мінор, які використовуються досі; змінився музичний стиль виконання, що відповідало духу абсолютизму (у князів були великі оркестри, хори і власні диригенти). Вчений акцентує, що музика того часу мала за мету не тільки розважати, а й наголошувати на силі свого покровителя; духовенство також використовувало музику як свідчення влади та багатства та створювало великі хори, удосконалювало церковну музику та наймало першокласних органістів. Автор книги «Бароко. Відкрийте для себе музику» виділяє таких видатних композиторів, як Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель та А. Вівальді

В роботі «Музика XVII – XVIII століть» автором Петерсенем Біргером [71] ясно та ґрунтовно представлена двохсотрічна історія музики цього часу із використанням відповідних музичних жанрів, музично-теоретичних ідіом та творчих портретів.

Метою праці Ернхарда Морбаха «Музичний світ бароко» [138] є музикознавство з його *«академічної вежі»*. Різні аспекти музики, такі як жанри, форми та інструменти, розглядаються вченим в десяти розділах, чітко структурованих, друкарсько-зразкових та ясно ілюстрованих. Із залученням сусідніх дисциплін барокова музика пояснюється Ернхардом Морбахом як складна, дуже інформативна та цікава сьогодні.

Відповіді на ключові питання про інструментальну музику між 1680 та 1750 роками подано у першому томі серії «Базові знання з музики бароко» К. Кейзера [120]; де наведено основну інформацію про мистецтво вираження, яке сягає далекого часу, але може глибоко емоційно вплинути на сучасність. А. Якобхаген [116] досліджує жанр Opera semiseria у зв'язках з жанрах мелодрами та комічної опери, що були розповсюджені у Парижі на початку XIX ст. Автор зазначає, що історичне значення жанру полягає у

асиміляції та синтезі вкрай різних концепцій музичного театру, які продовжили процес зближення *Opera seria* та *Opera buffa*, що почався ще у XVIII ст.

Пропонована тема залучає дослідження, що націлені на принципово важливі складові барокового виконавства – такі як Карен Брайтейн (K. Brittain, 1996) [78], де усвідомленню підлягають основні засади вокальної орнаментации (аподжіотури, терлі, морденти, «вільна» орнаментика – нотування та виконавська специфіка в межах різних жанрів – арій, каденцій, речитативів). Дослідження Роберта Грінлі/ Greenlee Robert [106] щодо практики співу в ранньому бароко; P. Fabbri (2004) [102], J. Budden (1998) [80] акцентують увагу на інтерпретаційних аспектах барокових опер. Основи співу цього періоду вивчають О. Стахевич [45–46], G.Lauri-Volpi (1972) [124], В. Гіголаєва-Юрченко (2013, 2020, 2021, 2023) [7–14].

Р. Донінгтон/Donington Robert [99] у відомому посібнику з інтерпретації старовинної музики надає детальну інформацію як для інструменталістів, так й для вокалістів, надаючи приклади всіх видів орнаменту, причому розрізняючи ранні та пізні практики бароко, надаючи супровідні міркування щодо темпів, ритміки, динаміки та використаних інструментів. Фундаментальне дослідження Ф. Ноумана/Frederick Neumann [140] сконцентровано на «тактичних» та «стратегічних» параметрах виконавської інтерпретації творів бароко.

Відмітимо й статті у відомому та впливовому журналі *Early Music* за багато років, в якому публікувались теоретики та практики барокового виконавства.

Щодо творчості Г.Ф. Генделя, то тут варто перш за все згадати книгу Сільке Леопольда «Гендель. Опері» [126], яка є цінним ресурсом для студентів, дослідників та всіх любителів музики, які бажають поринути у світ оперних творів композитора та зрозуміти їхній історичний та художній контекст. У книзі автор розглядає опері Г. Ф. Генделя як одне з

найважливіших досягнень музичної та оперної історії. С. Леопольд аналізує кожен оперу композитора з точки зору структури, стилю, музичних ідей та інновацій, а також контексту часу, в якому вони були створені. Автор досліджує еволюцію оперних жанрів, починаючи з ранніх італійських опер Г. Ф. Генделя до його останніх англійських; виявляє вплив різних музичних і театральних тенденцій на творчість композитора. У книзі детально аналізуються сюжети, персонажі, музичні теми та вокальні партії, при цьому приділяється багато уваги як характеристикам індивідуальних опер, так і їх загальним тенденціям.

С. Леопольд не тільки надає читачам глибоке уявлення про вокальну музику Г. Ф. Генделя, але й дозволяє побачити та оцінити, який важливий внесок композитор зробив у розвиток оперного жанру та його трансформацію протягом XVIII століття.

Пропонує короткий огляд життя та творчості композитора Доротей Шредер у своїй книзі «Георг Фрідріх Гендель» [154], де важливими аспектами презентації є його: музична освіта; досвід в Італії; перші роки у Лондоні та кар'єра при дворі англійського короля; особистість та соціальне оточення; великі твори та посмертна слава.

Монографії та монографічні нариси, в яких вичерпно викладаються історичні факти та творчість композитора осмислюється як естетичне явище – праці Ч. Хогвуда (Hogwood, 2007) [114]; авторитетними є монографії В. Діна/W. Dean (1982), (2006) [94] та В. Діна й Дж. Кнаппа/Dean W. and Knapp J. M. (2009) [96], де, торкаючись творчості Г.Ф. Генделя автори надають розміркування щодо важливих аспектів інтерпретації музики бароко. Відмітимо також та ревію Стенлі Сейді (Sadie, 1987) [148] щодо монографії В. Діна з докладним аналізом дослідження.

У посібнику Ганса Йоахіма Маркса та Мікеле Калельї «Церковна та вокальна камерна музика Генделя» [136] вступ повністю присвячено складній сфері вокальній музики композитора (де камерність розуміється не як жанр, а як стиль виконання), що включає кантати, арії, дуети і терцети,

написані в Італії, а також німецькі та англійські арії і пісні. Нариси про контекст церковної музики різних конфесій та зв'язок Г. Ф. Генделя з англійським пієтизмом дають змогу глибше зрозуміти його твори. Таким чином, дослідники зробили вичерпаний огляд духовної та вокальної музики композитора: від латинських антифонів, псалмів та мотивів до італійських кантат, англійських гімнів і пісень.

Видання Ганса Йоахіма Маркса «Ораторії, оди та серенати Генделя» [137] є першим унікальним, всеосяжним довідником, в якому про кожну композицію є інформація (останні дослідження, її походження, зміст та поширення); текст та музика представлені у докладних коментарях; бібліографічні додатки містять достовірну інформацію про джерела, видання, літературу та записи. Ця збірка є незамінним інструментом для музикознавців та музикантів, а також для істориків культури та викладачів.

Книга «Георг Фрідріх Гендель – Месія» автора Андреаса Вачката [164] в першу чергу, призначена для диригентів, керівників хорів, солістів, музикантів оркестру, співаків хору та аматорів, які люблять шедеври Г. Ф. Генделя. Автор усвідомлено аналізує всі аспекти, які стосуються розуміння про музичне виконання твору: у центрі уваги його міркувань завжди є продуктивність; в книзі можна знайти інформацію про репетиційний процес, а також про пропозиції щодо професійної продуктивності.

В роботі над твором Г. Ф. Генделя «Месія» Андреас Вачкат виділяє три етапи. Перший – присвячений генезу твору, а також лібретто та його теологічній змістовності для сучасників. Під час другого етапу досліджуються текст та музика всієї ораторії, частина за частиною, щоб можна було знайти окремі уривки. Нарешті, в третій етап Вачкат вкладає творчу реалізацію на сцені. Практична інформація про різні версії та редакції твору завершує введення

Під час роз'яснення власної жанрової концепції Клаус Борма'єр у книзі «Ораторії Генделя: Посібник з музичної роботи» [73] використовує

приклади з окремих творів, щоб пояснити, наскільки вражаюче музично реалізував Г. Ф. Гендель біблійний та алегоричний матеріал. Нагадаємо про дослідження З. Юферової [66] щодо виокремлення особистості композитора саме як ораторіального майстра, який вплинув на подальший розвиток мистецтва цього жанру.

З великого обсягу джерел виокремимо статтю Е. Джонса (Jones, 2006) [43], який присвятив її оперній творчості Г.Ф. Генделя та розміркуванням над втіленням синтезу, постановці опер Г.Ф. Генделя в історичній перспективі. Причому автор акцентує акторську складову втілюваних образів – саме аспект, який найбільш цікавить нас в межах дисертаційного дослідження. Інтерпретаційного (хоча також – жанрово-стильового, аксіологічного) аспекту торкається у дослідженнях про оперний спадок Г.Ф. Генделя М. Черкашина-Губаренко, зокрема в ракурсі інтерпретації (2004) [59]; з точки зору ідей Просвітництва досліджено творчість Г.Ф. Генделя у кандидатській дисертації І. Копоть [26]. О. Коменда О. [25] звертається до творчості композиторів епохи Бароко (зокрема – Генделя) з точки зору екстенсивних та інтенсивних проявів діяльнісного універсалізму творчої особистості. А. Козак (2022) [24] більше сконцентрована на аспекті виконання (зокрема – арій в операх Г.Ф. Генделя), багато ревізю присвячено безпосередньо конкретним операм, які й стануть об'єктом нашого дослідницького інтересу.

Аналіз представленої літератури, присвяченій зокрема вокальній спадщині видатного композитора епохи бароко Г. Ф. Генделя, підкреслює той факт, що підхід до музичної форми в вокальній музиці того часу загалом дуже відрізняється від сучасної.

Не менш важливим є той факт, що більшість барокових творів писалося з розрахунку на вокальну техніку співаків-кастратів, що вражала сучасників найвищим рівнем віртуозної майстерності. Один із найважливіших аспектів виконання барокової музики – це мистецтво імпровізації. Так само як і технічна сторона, «розшифрування» нотного

тексту, його виконавська індивідуалізація була невід'ємним компонентом вокальної техніки бароко.

Водночас специфіка вокального мистецтва XVII-XVIII ст. має синкретичну, вербально-музичну природу і передбачає у музичному виконавстві орієнтацію на фонетику, зміст та психологію вербальних інтонацій певної мови, глибинні традиції національного співу та потребує певних узагальнюючих досліджень гендерно-виконавської стилістики *bell canto*.

Також необхідні паралелі з національними вокальними школами, які презентують розвиток того чи іншого напрямку як музичної традиції та орієнтуються на національну вербальну характерність певної нації. Таким чином, розгляд становлення *bell canto* та вокально-педагогічних ідей минулого затребуване сучасним музикознавством.

Сучасна вокальна школа заснована на виконавських засадах XIX століття, тому сьогодні найчастіше відбувається підміна оригінального авторського тексту адаптованою виконавською версією, що є стилістично недостовірним. Однак і чиста вокальна реконструкція автентичних виконавських традицій, «відірвана» від культурно-історичного контексту інтерпретація у сучасній виконавській практиці ризикує стати неживим «музейним експонатом».

Проте, розглядаючи новаторські явища у барочній музичній мові, не можна забувати про те, що це музичне мистецтво зберегло досить міцні зв'язки з традиціями попередніх епох: сміливі новаторські експерименти співіснують тут із багатовіковими традиціями.

Тож, в межах розділу основна дослідницька увага сконцентрована на таких питаннях, як шлях формування вокальних та сценічних амплуа, історичні та сучасні традиції співу та пошук необхідної методології, здатної бути гідним інструментом виконавського аналізу.

1.2. Етапи формування співочих голосів

Вперше голоси класифікували на три види (жіночий, чоловічий, юнацький) – ще у Стародавній Греції, де панував одноголосний спів,

У XV столітті з появою у церквах багатоголосся виникла більш сучасна класифікаційна версія: співочі голоси поділяли вже не на три, а на чотири групи: тенору (хто тримає партію) доручали основний григоріанський спів; контртенор виконував функцію імпровізаційного голосу, контртенор альтус був поділений на два голоси – альтус (голос вище тенора) та контртенор басус (голос нижче тенора); дискантус був голосом вище альтуса. Якщо послідовно структурувати ці голоси за висотою вийде, що перший – це дискантус, другий – альтус, третій – тенор, четвертий – контртенор басус.

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 склалася до XVII ст.

Однак новий дворегістровий стиль виконання (автентичного *bel canto*¹), що впровадили співаки-кастрати, поклав початок затребуваності у жіночих голосах та вплинув на формування нового вокального інтонування в операх XVII ст. – XVIII ст..

З середини XVIII століття поява та панування високого сопрано як нового типу співочого голосу повністю зруйнувало існуючу на той час (хорову) класифікацію голосів, яку складали сопрано, альт, тенор, бас, та сприяло формуванню нової (оперної) класифікації голосів з новими критеріями діапазону: високе сопрано (*e* першої октави – *e* третьої), низьке сопрано (*c* першої октави – *b* другої); контральто (*f* малої октави – *a* першої), високий тенор (*d* малої октави – *c* другої); низький тенор-баритон (*a* великої октави – *a* першої), бас (*f* (*g*) великої октави – *e* (*f*) першої).

Таке звуковисотне вирівнювання вокальних партій під партії високого сопрано призвело: до урізання альтів (жіночого голосу), які співали лише

¹Поняття В.Гіголаєвої-Юрченко [14].

низькими сопрано, використовуючи однорегістрову (грудну) вокальну манеру; підвищення тенорової теситури й діапазону та розділення цього голосу на два самостійних типи (високий й низький тенор); баритони та баси в силу особливостей своєї чоловічої вокальної природи не могли в певній мірі використовувати дворегістровий стиль та не відповідали професійним вимогам того часу в повному обсязі.

Видатні сопраністи мали динамічно рівний перехід з основного грудного регістру (дискантового) в фальцетний регістр, тоді як жінки-співачки (в яких грудний регістр завжди звучить тихіше ніж головний), тим паче чоловіки-співачи (в яких грудний регістр завжди звучить гучніше ніж головний – це особливо стосується контртеноров) через фізіологічну розвинутість голосового апарату такої якості ніколи мати не зможуть.

В статті «Співаки-кастрати та контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання» В. Гіголаєва-Юрченко вказує на причину цього феномену: «... кастрат продовжував співати на тих же м'язових відчуттях, яким його вчили в ранньому дитинстві, йому не доводилося знову переучуватися, як кожному юнакові, з «новим» голосовим апаратом» [13, с.69]. Дійсно, якщо кастратів кастрували допубертатний період, щоб зберегти гарний голос сопрано чи альта навіть у зрілому віці. Як зазначає В. Гіголаєва-Юрченко [13], у процесі навчання кастрати навчалися досконало володіти і контролювати своє дихання, що було основою їхньої співочої майстерності. Крім того, їм давали співочі вправи, які спеціально тренували м'якість, силу, плавність та колоратурні можливості голосу (особливо трель).

Авторка аналізуючи запис голосу останнього кастрата А. Морескі², вказує на те, що звук співака під час переходу в інший регістр не втрачає своєї сили та наповнення, але тембрально «звучить немов би двома голосами: рівним дзвінким дискантом, який в верхній теситурі змінюється на потужне темброво-насичене контральто...така регістрова різнобарвність

²Запис: <https://www.youtube.com/watch?v=KLjvfqnD0ws>.

притаманна лише справжньому автентичному італійському *bel canto* та надає звучанню сили й пристрасті, характерних для барокової музики *affetti*» [13, с.69].

На жаль, повторити один в один стиль виконання автентичного італійського *bel canto* не в змозі сьогодні ні один сучасний співак або співачка в силу вокально-фізіологічної розбіжності їх голосового апарату із апаратом співка-кастрата. Однак за рахунок навмистного тембрального підкреслення під час переходу в інший регістр голосу можна наблизитися до цього стилю виконання. Зазвичай жінкам це вдається краще ніж чоловікам, тому як головний регістр звучить в жіночому виконанні більш експресивніше, ніж у чоловіків (контртенорів). Прикладом є манера виконання всесвітньо відомої італійської співачки колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі. Її виконання барокової музики в наш час вважається еталонним.

Всім відомий сьогодні класичний стиль *bel canto* досить суттєво відрізняється від того автентичного стилю про який написано вище. Ситуація що призвела до його появи бере початок у ХІХ столітті, коли творчість кастратів та специфіка їх манери залишилася в історії, оперна драматургія почала набувати іншого сенсу, її реалізація затребувала нових вокально-технічних акцентів, а виконавська статусність почала залежити від нових критеріїв тембр-амплуа.

В сучасних репертуарних театрах Європи особливо затребуваною є система *Fach* (від нім. «скринька»), що виникла та сформувалася на початку ХІХ ст. – середині ХХ ст. завдяки музикознавцю та диригенту Рудольфу Клойберу/Rudolf Kloiber. Він отримав престижну музичну освіту в Мюнхені (Університет музики та виконавського мистецтва; Лідвіг-Максиміліан Університет, працював оперним і концертним диригентом та склав декілька довідників (з класичної і романтичної симфонії; інструментальних концертів; симфонічної поеми). Н. Кречко [27, с. 48] зазначає, що особливе значення, безперечно, має «Довідник з опери»

(Handbuch der Oper; 1951, 11-е видання 2006, в доповненні В. Конольда та Р. Машки)» [27, с. 48].

Ця система-амплуа базується на основній класифікації жіночих та чоловічих голосів (контральто, меццо-сопрано, сопрано, тенор, контртенор, баритон, бас), але оперує вузько-спеціалізованими категоріями, що орієнтуються на наповненість, технічність й динаміку голосу, його теситурні можливості, емоційно-темпераментну палітру й зовнішню фактуру виконавця / виконавиці, а головне – індивідуальну тембральну окраску їх мовного та вокального голосу.

Тембр голосу – найважливіша якість, яка надає йому неповторного звучання та робить його впізнаваним.

Кожному з представлених нижче типів голосів відповідає певне *тембр-амплуа*.

Сопрано – високий жіночий голос:

субретка (від фр. *soubrette*, притворниця) – гнучкий голос світлого тембру діапазоном від *c* першої октави до *c* третьої з поставленою серединою, вільним звучанням у верхньому регістрі та слабо вираженим – у нижньому; артистична, грає другорядних персонажів (подружок головних героїнь, сестер), відтіняючи головних персонажів. Партії: Барбаріна з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», Джанетта з опери Г. Доницетті «Любовний напій»;

легке лірико-колоратурне сопрано – насичений голос діапазоном від *c* першої октави до *f* третьої із пронизливим тембром у верхньому регістрі; грає головних або другорядних героїнь (головна риса – невинність). Партії: Деспіна з опери В. А. Моцарта «Так роблять всі жінки», Зербінетта з опери І. Штрауса «Аріадна на Наксосі»;

легке ліричне сопрано (середнє між субреткою та ліричним сопрано) – голос з насиченими верхніми нотами, але слабкими нижніми, діапазоном від *c* першої октави до *c#* третьої, майстерно володіє фразуванням; завжди грає молодих дівчат. Партії: Сюзанна з опери В. А. Моцарта («Весілля Фігаро»

Моцарта), Марселіна з опери В. Л. Бетховена «Фіделіо»;

лірико-колоратурне сопрано (частіше зустрічається у барочних операх) – голос діапазоном від *c* першої октави до *f* третьої з насиченим тембром, достаньо вираженими нижніми нотами, має рухливість. Партії: Джульєтта з опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта», фрау Флут з опери Ніколаї «Віндзорські пустуни»;

ліричне сопрано – голос діапазоном від *c* першої октави до *c#* третьої з яскраво вираженим обертональним, теплим м'яким тембром, особливо у середньому та нижньому регістрах. Партії: Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема», Тоска з опери Дж. Пуччіні «Тоска»);

легке драматично-колоратурне сопрано (універсальне оперне тембр-амлуа на сьогодні є найбільш затребуваним) – голос насиченого тембру, з міцним верхнім регістром, гнучкий, діапазоном від *c* першої октави до *f* третьої; звучить як ліричне сопрано з драматичним наповненням. Партії: Норма з опери В. Белліні «Норма», Віолетта з опери Дж. Верді «Травіата»;

легке драматичне сопрано (спінто) (затребуване у веристській музиці) – голос діапазоном від *c* першої октави до *b* третьої, великого драматичного наповнення, в верхньому регістрі звучить досить напружено. Партії: Сантуцца з опери П. Масканьї «Сільська честь», Амелія з опери Дж. Верді «Сімон Бокканегра»;

драматично-колоратурне сопрано – голос діапазоном від *c* першої октави до *f* третьої) має досить рідкісне сполучення сильного голосу із теплим тембром, верхній регістр не різкий, а рухливо-блискучий. Партії: донна Ельвіра з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», донна Анна Болейн з опери Г. Доніцетті «Анна Болейн»;

драматичне сопрано – насичений голос металевого тембру діапазоном від *c* першої октави до *b* другої, має сильний резонанс та міцне звучання в середньому регістрі. Партії: Кундрі з опери Р. Вагнера «Парсифаль», Дідона з опери Г. Перселла «Дідона і Еней».

Меццо-сопрано – середній жіночий голос:

легке ліричне меццо-сопрано (колоратурне меццо-сопрано) – голос діапазоном від *h* малої октави до *h* другої яскравого тембру, граціозний, ліричний; виконує найчастіше грайливі й вертуозні партії *travestire* (ролі юнаків, молодиків), що вимагають певної фізичної статури (стрункої фігури). Партії: Керубіно з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», Орловський з опери Р. Штрауса «Летюча миша»;

ліричне меццо-сопрано – голос теплий та м'який за тембром, діапазоном від *a* малої октави до *h* другої, мало гнучкий; використовувався у драматичних партіях французьких опер початку XIX ст. Партії: Шарлотта из опери Ж. Массне «Вертер», Секст з опери В. А. Моцарта «Милосердя Тита»;

драматичне меццо-сопрано – голос з темно-металевим тембром діапазоном від *h* малої октави до *h* другої, достатню потужний за силою; затребуваний в основному операх композиторів Р. Вагнера та Дж. Верді Партії: Азучена з опери Дж. Верді «Трубадур», Брангена з опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда».

Контральто – найнижчий жіночий голос:

ліричне контральто – голос діапазоном від *h* малої октави до *f* другої, має темний та глибокий тембр, на відміну від меццо-сопрано мало гнучкий. Партії: Ульріка з опери Дж. Верді «Бал Маскарад», Ерда з опери Р. Ванера «Золото Рейну».

Тенор – високий чоловічий голос:

контртенор – відносно новий високий чоловічий голос діапазоном від *f* малої октави до *a* другої з природно резонуючим верхнім головним регістром (жіночим), але на відміну від співаків-кастратів менш драматичний та театралью динамічний. Репертуар контенорів найчастіше складають твори епохи бароко (партія Цезаря з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті»), написані для співаків-кастратів, але є ролі, які спеціально писалися для цього голосу, а саме: партія Оберона в опері Бріттена «Сон»;

комічний тенор (тембр-амлуа *oper-buffo* XVIII ст.) – голос діапазоном

від *c* малої октави до *b* першої досить рухливий, з акцентом на середнім регістр; має розвинені акторські дані. Партії: Горо з опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй», Беппе з опери Р. Леонкавалло «Паяци»;

легкий ліричний тенор (репертуар *bel canto*) – голос гнучкий діапазоном від *c* малої октави до *c* другої, м'який за тембром с розвиненим верхнім регістром та менш розвиненим нижнім. Партії: Феррандо з опери В. А. Моцарта «Так роблять всі», Таміно з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта»;

ліричний тенор – міцний голос діапазоном від *c* малої октави до *c#* другої, середньої сили звуку, майстерно володіє legato. Партії: герцог з опери Дж Верді «Ріголетто», Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій», Рудольфо з опери Дж. Пуччіні «Богема»;

драматичний тенор (спінто) – голос дзвінкий діапазоном від *c* малої октави до *c* другої, ліричного наповнення з металевим тембром. Партії: Гріє з Ж. Массне «Манон», Каварадоссі з опери Дж. Пуччіні «Тоска» Пуччіні);

героїчний тенор (вагнерівський) – пронизливий голос діапазоном від *c* малої октави до *b* другої, тембральне наповнення близьке до баритонового. Приклади партій: Отелло з опери Дж. Верді «Отелло», Зігфрід з опери Р. Вагнера «Зігфрід», Тангейзер з опери Р. Вагнера «Тангейзер».

Баритон – середній чоловічий голос:

легкий ліричний баритон (буффоний репертуар) – голос гнучкий від природи, з розвинутим верхнім регістром діапазоном від *c* малої октави до *a b* першої. Партії: Дон Жуан з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», Фігаро з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро»;

ліричний баритон (кавалер-баритон) (французький оперний репертуар) – міцний голос, наповнено озвучений по всьому діапазоном від *c* малої октави до *f#* першої. Партії: Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» Россіні, Папагено з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта», Ескамільйо з опери Ж. Бізе «Кармен»;

драматичний баритон (вердієвський) – темний голос з оксамитовим тембром, діапазоном від *a* великої октави до *f#* першої. Партії: Яго з опери Дж. Верді «Отелло», Поргі з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бес», Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто».

Бас – низький чоловічий голос:

характерний бас (*бас – баритон*) – характерний (тембрально виражений) голос або басової окраски з вільним верхнім регістром або баритонової – з нижнім, діапазоном від *a b* великої октави до *f* першою. Партії: Лепорелло з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», Дулькамаре з опери Г. Доніцетті «Любовний напій»;

комічний бас – рухливий теплий голос насичений тембральної різнобарвністю діапазоном від *f* малої октави до *e* першою. Партії: Фальстаф з опери Дж. Верді «Фальстаф», Дон Паскуале з опери Г. Доніцетті «Дон Паскуале»;

ліричний бас – кантиленний голос діапазоном від *g* малої октави до *f* першою з розвинутим верхнім регістром. Партії: Мазетто з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», Зарастро з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта», Людовіко з опери Дж. Верді «Отелло»;

драматичний бас (*бас-профундо*) – найнижчий чоловічий голос діапазоном від *e* малої октави до *e* першою, темного густого тембру з насиченим нижнім регістром, що має сильний резонанс та здатен накривати звуком оркестр. Партії: Банко з опери Дж. Верді «Макбет», Командор з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан».

Підсумуючи сказане, виокремимо три основні етапи формування класифікації голосів:

1 етап (до XVII ст.) – панував однорегістровий стиль – стиль в якому домінувало (майже – 95%) грудне звучання (фальцетне звучання практично не використовується): жіночі голоси в співі не задіювалися через заборону;

2 етап (XVII ст. – XVIII ст.) – формування та розквіт автентичного *bel canto*, панування дворегістрового стилю виконання; затребуваність голосів кастратів (дискант 40% (*a* малої – *h1*) – головний регістр 60% (*c2* – *c4*) та жіночих голосів (грудний 20% (*a* малої – *c1*) головний 80% (*d1* – *c3*); низькі чоловічі голоси задіяні дуже мало;

3 етап (з XIX ст. до сьогодні) – дворегістровий стиль виконання класичного *bel canto*, як універсальна основа; задіяна в усіх типах голосів:

грудний регістр 15% + головний регістр 85% (фальцетною технікою) – тільки жінки та контенори;

грудний регістр 55% + головний регістр 45% (на повному смику голосових складок) – тенори;

грудний регістр 70% + головний регістр 30% (на повному смику голосових складок) – баритони;

грудний регістр 90% + головний регістр 10% (на повному смику голосових складок) – баси.

1.3. Ампула «travestire»: історичні витоки гендерних метаморфоз

Феномен «*travestire*» у музичному театрі до сьогодні нечасто стає предметом особливої уваги дослідників та розглядається насамперед в контексті історії музичного театру, обмежуючись простою констатацією цього явища та перерахуванням низки його конкретних втілень у таких дослідженнях, як М. Кейліла (Calella, 2012) [85], Х. Левайса (Lewis, 2015) [127], травесті в китайській опері досліджує Хоу Цзянь (2006) [56], Хуан Сяотянь [53–54] вдається до філософії подвійності в китайській (Шаусинська) та європейській операх, виявляє її в різних національних та історичних умовах та вбачає в цьому підґрунтя символізму сучасних постановок.

Як відомо, явище травесті (від іт. *travestire* – «переодягати») засноване на невідповідності статі героя статі актора/актриси, що втілює його. Існує також інше значення цього слова – певний рід пародійного літературного

твору. При цьому цей художній прийом може мати абсолютно різний художній ефект, та й самі передумови, що пояснюють звернення до нього, набувають неоднозначних нарисів. Таким чином, насамперед, необхідно розмежувати фактори, що визначають використання *travestire*. Вони становлять дві групи:

- 1) пов'язані з історико-культурними нормами доби;
- 2) детерміновані конкретними мистецькими завданнями автора/режисера.

Вивчення традицій травесті стикається з багатьма питаннями теорії та історії оперного театру, одночасно набуваючи актуальності в сучасну епоху, що активно відроджує спадщину минулого, в чому постає актуальність заявленої в межах підрозділу проблематики.

Витоки гендерних метаморфоз чоловічого і жіночого в опері бере свій початок з давньогрецької трагедії, яка є оперним прототипом.

Стародавні греки першими встановили стандарти гендерної театральної умовності. Усі ролі, включаючи жіночі, у трагедіях та комедіях грали чоловіки. Навіть за часів У. Шекспіра (кінець XVI – початок XVII століття) жіночі ролі у театрі все ще виконували виключно чоловіки.

До речі, перша опера, що дійшла до нас в нотному форматі, була написана в Італії того ж року (1600 р.), що і «Гамлет» У. Шекспіра. Це була опера композитора Якопо Пері «Еврідіка», в якій було п'ять жіночих персонажів. Але лише одну з цих партій – партію Еврідіки – співала жінка. Як зазначає В. Гіголаєва-Юрченко [13], інші виконували співаки-кастрати в сукнях і жіночих перуках. Тембр голосу співака-кастрата за стандартами прекрасного стояв тоді на першому місці у вокальній ієрархії та був уособленням ангельської краси.

Оперний жанр епохи бароко був насичений сценічними умовностями та перебільшенням. А поява на сцені співаків-кастратів, чий голоси були набагато вищі, ніжніші і потужніші за жіночі, задала моду на гендерно-

вокальну підміну, посприявши розвитку нового театрального амплуа, як *travestire*, що вимагало виконання ролі іншої статі із перевдяганням.

Однак до тепер вокальне амплуа співаків-кастратів не має чіткого формулювання та виходить за рамки класичного розуміння поняття «*travestire*», до тепер не маючи чіткого формулювання. Тому нами це тембр-амплуа позначено, як автентична версія штучного голосу кастрата.

В оперному театрі на відміну від драматичного гендерно-вокальна підміна можлива лише однобічно, тому що всі жіночі вокальні партії у порівнянні з драматичними ролями мають певну тональність та теситуру і не кожен сучасний співак (контртенор) зможе з ними впоратися.

Все XVII століття на оперній сцені панували співаки-кастрати, чії голоси набагато вищі, ніжніші і потужніші за жіночі. Це явище існувало лише в Італії: співакам-хлопчикам робили певну операцію, лише помітивши їхню голосистість і здатність до співу. Але, як зазначає Лаурі-Вольпі (G.Lauri-Volpi, 1972) [124], це не гарантувало зіркове майбутнє: кастратів на той час було багато, але якісних, із геніальним голосом – дуже мало. П. Тозі привертає увагу до природного звучання голосу у всіх трьох регістрах – грудного, головного та фальцетного («штучна триреєстрова манера співу) та істотності й плавності переходів з регістру в регістр: «*Voce di petto* – повний голос, який виникає при натиску з грудей і є самим звучним та виразним. *Voce di testa* виникає швидше у горлі, ніж у грудях, і здатний до більшої рухливості, *falsetto* – штучний голос, який повністю формується у горлі та має найбільшу рухливість, але немає опори» [161, с.65].

В. Дін (Dean W.,1982) [93] доводить, 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.

Несамовитість, істеричність і непостійність багатьох кастратів змушувало композиторів писати для них такі партії, щоб будь-якої миті, її можна було б легко замінити співачками-жінками. Як правило, для подібних партій «*travestire*» використовувалося контральто, оскільки в основних складах оперних вистав тих років співачки цього регістру задіялися вкрай рідко.

Контральто (італ. *contralto*) – найнижчий жіночий голос з розвинутим грудним регістром, діапазоном від $d(f)$ малої октави до $f(a)$ другої октави, в якому в усьому середньому регістрі домінує грудне резонування; характерна ознака голосу – густі наповненні нижні ноти малої октави.

За словами Лаурі-Вольпі [124], контральто через наближеність до чоловічих голосів має здатність легко озвучувати практично всю малу октаву. Це відрізняє його від меццо-сопрано та меццо-контральто (з регістрами двох голосів). Таким чином саме цей голос відкрив співачкам шлях на сцену, а контральтовий репертуар заклав фундамент для активного розвитку амплуа «*travestire*».

Згодом композитори частіше почали писати чоловічі партії спеціально для жінок-співачок, переконавшись на живих прикладах у їхній професійних працездатності, відповідальності, а спокої та зібраності.

Як вказує Б. Марчелло (Marcello B., 1883) [134], контральто багато працювали та намагалися виконувати всі композиторські завдання, оскільки ніколи не могли розраховувати ні на звання *prima donna* (яке практично завжди належало сопрано), ні на звання *seconda donna* (яка майже завжди була меццо-сопрано, або знову ж сопрано).

Одним із перших, хто застосував такий принцип в опері, став Георг Фрідріх Гендель. За спостереженням В. Діна (Dean W., 2006) [94], спеціально для жінок їм були написані чоловічі партії більш ніж у половині всіх його опер – в «Агрипині», «Родріго», «Тесії», «Суллі», «Амадісі Галльському», «Муції Сцеволе», «Флавії», «Юлії Цезарі в Єгипті», «Олександрі», «Адметі», «Лотарі», «Партенопі», «Порі», «Аеції», «Роланді»,

«Аріадні на Криті», «Аріоданти», «Армінії», «Юстині», «Фарамунде», «Ксерксі» та «Дейдамії».

У «Радамісті» таких партій було аж дві, а в опері «Рінальдо» один із героїв, що виконувався у початковій версії басом, через двадцять років заспівав контральто.

Епоха бароко диктувала композиторам манеру написання. Партії писалися під тих співаків, які були в трупі театру. Безумовно, досить часто залучалися зірки-легіонери, але здебільшого це були разові акції – переважно композитор виходив із того, що є.

В більшості, співачки контральто не були дефіцитними та геніальними виконавицями – у них просто були гарні голоси з багатими обертональними низами. Саме тому їх почали використовувати для чоловічих партій.

Під цим впливом оперні школи Італії почали робити ставку на контральто, витрачаючи на їхню «вокальну дресуру» набагато більше часу, ніж раніше. Саме це, за словами Б. Марчелло [134], дозволило згодом тому ж і самому Генделю віддавати контральто вже партії *seconda donna*, а часом і *secondo uomo*, якщо йшлося про партію чоловічу.

У цьому сенсі Ф. Генделю дуже пощастило з солісткою – він запросив у свою трупу знамениту Фаустіну Бордоні, венеціанське контральто, яке мало приголомшливу рухливість голосу та унікальний тембр. Її здатність неймовірно довго тримати одну ноту і розганяти швидкість звуку обеззброювали слухачів. Вона пропрацювала у Ф. Генделя досить довго в парі з іншою дивою бароко, сопрано Франчеською Куццоні. Їхні взаємини та постійне суперництво стали темою для безлічі анекдотів того часу, на що вказано у дослідженні В. Діна та Дж. Кнаппа (Dean W. and Knapp J. M., 2009) [96].

Починаючи з 1720 року Г. Ф. Гендель практично завжди передбачає в своїх операх наявність двох рівноцінних жіночих партій – сопрано і контральто. При цьому поділ на *prima donna* і *seconda donna* суто формальний – композитору було необхідно задовольнити обох своїх

зоряних примадонн. Якість музики при цьому ніколи не страждала й була чудова. Ф. Гендель ніби знав, що отримає Фаустину в свою трупу в 1723, заздалегідь підготувавшись і виробивши правильний алгоритм.

Як приклад: в одній зі своїх опер, «Оттон, король Німеччини», композитор навіть написав настільки чудову музику як для сопрано, так і для контральто, що дами побилися між собою за право співати кожен з партій, тому композитору довелося кілька разів переробляти партитуру, щоб Гізмунду і Матильду могла співати і одна, і друга солістка. Однак, як пишуть В. Дін та Дж. Кнаппа [96], тоді в його трупі партію контральто співала Анастасія Робінсон. Фаустина Бордоні з'явиться там лише за кілька місяців. Посилаючись на різні дослідження П. Деготт (Degott, 2018) вказує, що у творчості Генделя відбулась певна еволюція, згідно якій «концепція різних ролей все більше і більше асоціювалась з вокальною та драматичною особистістю виконавців, встановлюючи співвідношення між співаком та типом персонажу» [97].

У Венеції Ф. Бордоні познаймилася та одружилася з іншим знаменитим композитором Й. А. Гасе. За дослідженням В. Діна та Дж. Кнаппа [96], в його операх вона співала як жіночі, так й чоловічі партії; періодично поверталася до Ф. Генделя; працювала з композиторами – Джакомеллі, Боноччіні, Орландіні, Аріості. Г. Ф. Гендель у результаті розлучився і з Куццоні, повністю «перезавантаживши» свій театр і оновивши трупу.

Відносини Генделя з Гасе були досить натягнутими, оскільки другий створив у Лондоні разом із знаменитим кастратом Фарінеллі альтернативну оперну компанію, куди переманив і головну зірку Г. Ф. Генделя, кастрата Сенезіно та Куццоні.

Поряд з ними був і інший зірковий композитор, який, мабуть, відзначився майже в усіх європейських країнах – Нікола Порпора. Він періодично теж складав основні жіночі партії для контральто.

Найзнаменитіша з них – Семіраміда у опері «Впізнана Семіраміда» на неймовірно популярне лібрето П'єтро Метастазіо .

Один із найяскравіших прикладів – партія Клавдія для опери «Луцій Корнелій Сулла» 1713 року, яку, як зазначають В. Дін та Дж. Кнапп [96], було транспоновано Г. Ф. Генделем незадовго до прем'єри в Лондоні для контральто і виконано на прем'єрному показі англійською співачкою Джейн Барб'є, яка зробила після нього чудову кар'єру в опері.

Зауважимо, що Гендель ніколи не використовував у своїх операх фальцетистів, а лише справжніх кастратів чи контральто. Це було пов'язано з тим, що фальцетист співає лише частиною свого голосу, тоді як композитору було необхідно використання голосу повністю, щоб показати всі його можливості. Фальцетистів Г. Ф. Гендель став використовувати, коли переключився з опер на ораторії, використовуючи англійську мову як співочу, а в англійській пісенній традиції фальцетний звук був дуже популярним.

Аж до останньої своєї опери, «Дейдамії», поставленої в Лондоні в 1740 році, жінки співали у Г. Ф. Генделя другорядні чоловічі партії, проте «Дейдамія» знову стала явищем у музиці.

По-перше, це остання опера, в оркестрі якої в історії англійського музичного театру звучить лютня, а по-друге, партію Ахілла, переодягненого жінкою, виконала зовсім молода шістнадцятирічна співачка, навіть повного імені якої не збереглося – лише відомо (як зазначено у дослідженні В. Діна та Дж. Кнаппа [96], що звали її міс Едвардс, і що була вона протеже актриси та співачки Кітті Клайв. Співала вона високим сопрано, тож ні про яке контральто не йшлося. Виконується ця партія виключно жіночим сопрано і досі.

Залучення підлітків до виконання партій в опері тоді було рідкістю. Георг Філіп Телеман, одночасно і друг, і конкурент Г. Ф. Генделя, має одну дуже захоплюючу оперу, називається «Флавій Бертарид». Її прем'єра відбулася 1729 року в Гамбурзі, місті, де жив і працював Телеман.

Взявши за основу старе італійське лібретто Стефано Гізі і Карло Франческо Поллароло і залишивши лише частину арій вихідною італійською, він переробив спільно з Крістофом Готлібом Вендом решту тексту, перевівши його на доступну для місцевої публіки німецьку. При цьому аж три чоловічі партії отримали жіноче звучання:

Куніберта виконала сімнадцятирічна дочка Райнхарда Кайзера, іншого великого німецького композитора; Унульфа, спочатку написаного для фальцету, запросили співати меццо-сопрано, Марію Доменіку Поллоне, що визначило переважання в партії саме італійських арій; нарешті, Регімберт замислювався як розмовна роль, але у результаті прозвучав у виконанні хлопчика-фальцетиста.

Гамбурзька публіка – торговці та комерсанти, були виключно німці. Їм, за словами В. Діна та Дж. Кнаппа [96], були далекі й італійська витонченість, і амбівалентна віртуозність кастратів, та його вокальна еквілібрстика. Гамбург вимагав якісної музики та зрозумілого, виразного співу з чітким визначенням статевої приналежності. Тому, виконуючи культурне замовлення своєї публіки, Телеман створив свою *travestire*-версію, звівши її до мінімуму.

Контральто досить часто ставало головним жіночим образом видатного композитора Антоніо Вівальді. В опері «Монтесума» головна жіноча партія написана для контральто, причому не просто для співачки, а для Анни Джиро. Вона народилася у Мантуї, де Вівальді працював у свій час головним капельмейстером австрійського намісника князя Філіпа Гессен-Дармштадтського. Її голос, за свідченням Карло Гольдоні (на це вказує Лаурі-Вольпі [124]), був слабкий, але драматичні здібності та дар до подачі музичного матеріалу глядачеві викупували всі огріхи.

Опера «Шалений Роланд» Антоніо Вівальді з первісного басу теж змінив стать, здобувши в жіночому виконанні набагато більшу славу.

Ця опера вперше побачила сцену в 1713 році в театрі Сан Джованні Крісостомо у Венеції, Роланда співав бас Антон Франческо Карлі, який

вирізнявся дивовижною рухливістю голосу і здатністю швидко і легко переходити з однієї октави до іншої. Він співав Роланда в другій редакції опери в 1714 році, поставленої в театрі Сант Анджело. А ось у третій редакції, представленій публіці в тому ж венеціанському театрі, тільки в 1727 році, А. Вівальді вже перетворив Роланда на жінку, запросивши виконати партію контральто Лючію Ланчетті, з якою встиг попрацювати у Флоренції на постановці своєї опери «Гіпермнестра», де виконувала чоловічу партію.

Причина для зміни статі виявилася економічною – власникам театру хотілося побачити у головній партії кастрата, але, як зазначає Лаурі-Вольпі [124], А. Вівальді не мав грошей, щоб запросити дорогого співака, тому він і замінив його жінкою. І, треба сказати, небезуспішно – досі ніхто, крім жінок, не може ідеально заспівати останнього Роланда.

Не можна пройти повз іншої знакової партії для контральто у А. Вівальді – це улюблена дружина султана та керівниця гарему Даміра з опери «Випробування істини». Не можна сказати, що ця партія в опері головна, але найяскравіша жіноча точно. А. Вівальді зміг запропонувати на її прем'єру у Венеції в 1720 одну з найзнаменитіших співачок-контральто того часу – Антонію Маргериту Меріги. Її слава була порівнянна зі славою наймогутнішого контральто – Вітторії Тезі. Проте Тезі віддавала перевагу виключно чоловічим партіям, з'явившись у жіночих за все життя два або три рази. Меріги ж співала переважно жінок.

На прем'єрі драматичної кантати Йоганна Адольфа Гассе «Антоній і Клеопатра», в якій всього дві партії, Клеопатру співав тоді кастрат Фарінееллі, який тоді ще починав та незабаром мав стати великим, а Антонія – саме Тезі. Ось так дві статі помінялися місцями.

У того ж Гассе в опері «Сиров, цар Персії», що була вперше представлена в Болоньї в 1733 році, за словами Лаурі-Вольпі [124], Тезі співала жіночу партію, а ось дві головні чоловічі партії були виконані найзнаменитішимпеи і дорогими на той момент кастратами Європи –

Фарінееллі і Каффареллі. Була і чоловіча партія, написана для жінки – її виконала Елізабетта Уттіні.

Оперна доля контральто історично була дуже складною. У XVII ст. співачкам певного регістру и переважно пропонувалися лише другорядні партії наперсниць, няньок, служниць та інш.

Пруський король Фрідріх Великий, найбільший фанат музики, що сам її і складав, і виконував, не скупився, бажаючи, щоб у його опері все було тільки найкращим, тому часто число кастратів в оперних спектаклях, створених і поставлених для опери в Берліні могло досягати чотирьох п'ятьох. Яскравий приклад – «Клеопатра і Цезар», складена придворним капелмейстером Фрідріха Карлом Генріхом Грауном 1742 року.

Опера передбачала чотирьох кастратів, залишивши, однак, одну з партій лише з однією арією для жіночого виконання, хоча це партія Гнея, сина Помпея Великого та Корнелії. Епоха бароко закінчувалася, несучи з собою у минуле і кастратів, і музичний гермафродитизм. Наставала епоха рококо з оперною реформою К. Глюка.

К. Глюк, до речі, був цілком чіткий у сенсі позначення статей персонажів у операх. У нього якщо партія чоловіча – значить співає чоловік, якщо жіноча – жінка. Жодної амбівалентності. Як зазначає Дж. Каччіні (Caccini G., 1609) [84], використовуючи у своїх творах спочатку кастратів, він повністю відмовився згодом від їхніх послуг, навіть переписавши у знаменитих «Орфеї та Евридиці» партію Орфея з кастрата до тенора.

В. А. Моцарт, який слідував за ним, теж писав спеціальні партії для кастратів у своїх операх, але згодом перестав і він. Остання спроба В. А. Моцарта вивести на сцену кастрата була у «Весіллі Фігаро» в партії Керубіно, проте, за словами Лаурі-Вольпі [124], він відмовився від цієї ідеї, оскільки наприкінці століття кастрати були вже архаїзмом, ніж нормою, тому чоловіча роль Керубіно стала жіночою і залишається нею до цього дня.

Таким чином, у другій половині XVIII століття контральто практично перестають з'являтися в головних жіночих партіях, задовольняючись або чоловічими, або повертаючись до другорядних.

Цей голос не любили ні К. Глюк, ні Паїзіелло, ні Піччіні, ні Сальєрі, ні Гайдн – словом, усі найвідоміші композитори віддають перевагу сопрано в головній ролі і мецо-сопрано у другорядній (якщо вона взагалі трапляється).

Є одна дуже забавна опера, партії в якій перероблялися кілька разів – «Ідомея, цар Крита», остання опера В. А. Моцарта, написана для кастрата. У ній дві рівноцінні жіночі партії – Ілля та Електра, написані були для Доротеї та Єлизавети Вендлінг, обидві сопрано. В. А. Моцарт познайомився з ними в Мангеймі, де й отримав замовлення на «Ідомею». На кандидатурі Єлизавети наполягав Крістіан Каннабіх, який диригував виставою.

Однак згодом, через роки, В. А. Моцарт переписав і партію Ідаманта, спочатку складену для кастрата Вінченцо даль Прато, на тенора, і партію Електри на контральто. Лаурі-Вольпі [124] зазначає, що забавність цього твору полягає в тому, що у десятках її постановок, скрізь більшу частину партій співали зовсім не ті голоси, що написані В. А. Моцартом, аж до заміни тенорів на баритонів або басів.

Останнім композитором, який складав основні жіночі партії для контральто, став Дж. Россіні. Безумовно, цей голос частіше зустрічається у нього в чоловічих партіях, однак у зв'язку з тим, що знаменита співачка-контральто Марієтта Марколіні, колишня фаворитка Люсьєна Бонапарта, пішла від того до Дж. Россіні, композитор тепер був просто змушений писати для неї те, що вона хотіла. А вона далеко не завжди хотіла співати чоловіків.

Звідси народилися «Сигізмунд», «Кір у Вавилоні» та «Дивний випадок», але головними діамантами цієї співпраці назавжди залишаться «Італійка в Алжирі» та «Пробний камінь». Про першу добре і давно відомо – це еталонна роль для контральто чи глибокого колоратурного мецо-сопрано, а ось друга – прихований шедевр.

Опера «Пробний камінь» майже не записується та рідко ставиться. Музичний матеріал є дуже оригінальним, за винятком деяких фінальних фрагментів з «Шовкових сходів».

Марколіні зажадала у композитора віртуозної музики і отримала її. Він навіть написав незрівнянну арію в кінці опери, де співачка могла демонструвати публіці свої красиві ноги в гусарських рейтузах (так належить за сценарієм), видаючи при цьому віртуозні фіоритури.

Після Дж. Россіні контральто ніколи більше не ставали головними героїнями оперного спектаклю. Проте інтерес до цього насиченого, красивого і зігріваючого душу голосу залишився. Для нього складалося досить багато і в XIX, і в XX століттях, проте тепер доля контральто була визначена – бути на підхваті у сопрано і меццо-сопрано. Отже, розквіт його припадає якраз на сторіччя між 1715-м та 1813-м роками, яке можна було б назвати певною мірою «*століттям контральто*».

З XIX століття на оперній сцені жінок прийнято бачити в чоловічих партіях лише через амплуа-*travestire* (як наприклад, паж Тібо в «Дон Карлосі» Верді), однак є і винятки – це Ніклаус у «Казках Гофмана» Оффенбаха, бо ми знаємо, що це переодягнена Муза, а музи бувають лише жіночої статі.

Поява контртенорів на сцені. Голос контратенора використовувався у церковній музиці XVI-XVIII століть. У XX столітті з відродженням автентичного стилю виконавства (зокрема й у оперному мистецтві), поширилася кількість старовинних ансамблів та з'явився попит на контртенорове амплуа.

Контратенор (англ. *counter* та тенор) – тип класичного високого чоловічого співочого голосу, чий вокальний діапазон складає від *c* малої октави до *c* другої і еквівалентний жіночому контральто або меццо-сопрано. Як зазначає В. Гіголаєва-Юрченко [13], контртенори часто є баритонами або тенорами за своєю суттю, але в окремих випадках використовують свій

нижній вокальний діапазон, віддаючи перевагу фальцету або високому головному голосу.

Сьогодні поряд з контральто, мецо-сопрано та сопрано контртенори виконують репертуар співаків-кастратів. Однак окрім всіх технічних ознак високого типу чоловічого голосу вокальна природа кастрата та контртенора, як зазначає В. Гіголаєва-Юрченко (2022) абсолютно різні. В силу повністю розвинутого голосового апарату, а саме через довжину та менш інтенсивну механіку змику голосових складок голос контртенора зазвичай по силі поступається й жіночим голосам, але перемагає у диханні, в силу знову ж таки розвинутої чоловічої природи: «Контртенор – це природний за походженням голос, який після мутації зберігає потенціал альти чи сопрано, причому, здебільшого, це не має зв'язку із сексуальною орієнтацією чи гормональними проблемами» [13, с. 69].

Серед видатних контратенорів – англієць А. Деллер (1912-1979), перший виконавець партії Оберона в опері Бріттена «Сон літньої ночі» (це перша оперна партія в ХХ столітті, створена спеціально для контратенора). Зазначимо також його співвітчизників П. Есвуда (нар. 1942, першого виконавця партії Ехнатона в однойменній опері Гласса, 1984) та Д. Боумана (нар. 1941); Д. Галла зі США (нар. 1950), німецького співака Й. Ковальські (р. 1954), блискучого виконавця партії Орфея у відомій постановці опери «Орфей та Еврідіка» К. Глюка на сцені «Коміше-опер» (1988 р., режисер Купфер).

Дослідники голосу контртенора пов'язують цікавість до нього з відродженням цікавості до мистецтва бароко. Так, Н. Говорухіна, авторка статті [15] та хрестоматії зазначає, що цей голос є: «... об'єктом стилізації та прикметою стильового плюралізму виконавського мистецтва останньої третини ХХ ст.», хоча «...багато з оперно-ораторіальної творчості епохи бароко та деякі твори аж до першої половини ХІХ століття правомірно вважаються привілеєм контртенорів» [17, с. 4]. Дослідниця виявляє декілька поколінь контртенорів (щонайменше чотири), які на сьогодні вже складають

окрему співацьку культуру. За словами В. Гіголаєвої-Юрченко [13], в сучасному мистецтві розвиток контртенорового мистецтва не тільки не згасає, а навпаки, дедалі більше професійно розвивається, демонструючи високу вокальну майстерність.

Для прикладу та порівняння звернемося ще до одного прояву традиції трагедії – у китайській опері. Китайська опера – це музична драма, що виникла у Китаї у III столітті н. е.; поєднала у собі разом із музикою елементи акробатики, танці, спів та театральну декламацію. Якщо для сучасного музичного театру Європи домінуючим є глядацький орієнтир, для китайської опери – збереження та повне дотримання столітніх традицій виконання. Хоу Цзянь [56] вказує, що різновидів цієї опери нараховується більше трьохсот, але самими відомими є пекінська, хуанмейська, хенайська, цінцзюй та шаосінська.

В рамках пропонованого дослідження детальніше зупинимося на двох: пекінській та шаосінській.

Як вказано у дослідженні Б. Ліао (Liao B., 2004) [128], пекінська опера є унікальним видом театрального мистецтва, що виник у XVIII столітті на базі музично-драматичної столичної драми цзінсі або цінцзюй, під впливом народних традицій Давнього Китаю: ритуальних співів, танців та пісень артистів-співаків чан'ю, блазнів пайю, байсі уявлень, китайської поезії чжугундяо та ци, музично-драматичної п'ес цзацзюй, янського та куньшаньського театрів, театру куньцзюй, хуабу, аньхойських вистав, піхуан та циньян.

В пекінській опері існує чотири головних амплуа: «Шен», «Дань», «Цзін», «Чоу», де найважливішим професійним критерієм є національна приймальність традицій виконання (тому до тепер основний виконавський состав – це чоловіки); в рамках одного театрального амплуа задіяні були цілі сімейні династії. Ця традиція бере свій початок з 1772 року, коли імператором Цяньлуном була накладена заборона на жінок-акторок.

«Шен» – чоловічі персонажі: «Лаошен» – зрілий (європейський баритон) та «Сяошен» – молодий (європейський тенор). Для «Лаошен» властивий природний оксамитовий звук з грудним наповненням («чженьсан» – «гортань справжня»). Для «Сяошен» типовими є легке, польотне звукоутворення, з перевагою головного звучання («цзясан» – «гортань штучна»).

«Дань» – це жіночі персонажі, які традиційно виконувалися чоловіками, – «Лао Дань» (стара) та «Дао Мадань» (молода або зріла).

Для «Лао Дань» характерним є мелодекламаційне виконання (у вигляді розмовної мови).

У інтерпретації «Дао Мадань» спостерігається перевага техніки «цзясан» (спінтового звуку), що надає звучанню особливого металевого відтінку.

У середині XIX століття ампула «Дань» було вторинним й малопопулярним, а кар'єрне життя актора-данина було коротке (не більше 5 років). Тільки на початку XX століття, завдяки таким театральним династіям, як сім'я Мей Ланьфан, де по чоловічій лінії «Дань» передавалося з покоління до покоління, це ампула набуло популярності та вразі стало затребуваним.

З середини XX століття «Дань», як пише Б. Ліао [128], стало виконуватися зазвичай жінками.

Ампула «Цзін» – це героїчні чоловічі персонажі; «Чоу» – комічні чоловічі та жіночі ролі. Для «Цзін» характерними є тексти літературної класики та різноманітна вокальна структура. Для ампула «Чоу» більшою типовою є проста розмовна декламація, що підкреслює низький соціальний статус героя/героїні.

Кожний колір, що використовується при нанесенні гриму в китайській опері має певну семантику: *червоний* – колір відваги та честі; *чорний колір* – це самовідданість та справедливість; *білий колір* – хитрість та підлість; *жовтий колір* – лютість та безстрашність; *золотий* – символ пророцтва та

чудодійства; *зелений* колір – це підлість; *синій* – колір інтриги (Хань Сяоянь, 2008).

«Шен» та «Дань» об'єднані легким візуальним гримом: у «Шен» переважають червоні та білі тони, у «Дань» – тільки білі.

Насичений грим «Цзін» є білим з вертикальними чорними та червоними лініями. У гримі «Чоу» зазвичай переважають білий та трохи червоного. Також обов'язковим елементами гриму обох амплуа є барвисті національні візерунки, які покривають майже всю поверхню обличчя персонажів.

Аналізуючи вище сказане зазначимо, що амплуа персонажів китайської опери та їх голосова виразність безпосередньо пов'язані із національною філософією. Хань Сяоянь (2006) [52] зазначає, що переважання техніки «цзясан» та високої теситури в партіях героїв та героїнь зумовлене переконанням, що більшість звуків, що народжуються у верхній частині пентатоніки, належать Янь (позитивному), в той час як звуки, що генеруються в нижній частині пентатоніки, в основному належать Інью (негативному).

Інакше кажучи, в пекінській опері вокальна репрезентація представлена певними теситурними асоціаціями: високі партії – це героїчна активність та жіночий символізм; низькі партії демонструють пасивність та м'якість персонажів. А комбінація кольорів наглядно допомагають глядачам для більш детального розуміння представленого персонажу.

Поява актрис-травесті на європейській оперній сцені відбулася ще у XVIII ст., тоді як на китайській сцені вони з'явилися лише у XX столітті. Як пише Хань Сяоянь: «У XX столітті Південь подарував Китаю своєрідне художнє явище: драму Шау Син («Юецзюй»), в якій на початку XX століття співали тільки чоловіки, як це мало місце і в класиці Пекінської опери. Проте, від кінця XIX ст. подібне явище у різний спосіб «додалося» виконавцями – під мовчазну або бурхливо-зацікавлену підтримку публіки, яка бажала «гендерного реалізму» на сцені» [54, с. 14].

Таким чином, на думку Хань Сяояня, гендерна компенсація на сцені Китаю здійснилася тоді, коли на заміну маскулінізації китайського театру (середина XIX ст. – середина XX ст.) прийшла театральна фемінізація (з другої половини XX ст.).

Сьогодні Юецзюй (Шаосинська опера) – це суто жіночий театр, де всіх дійових осіб продовжують грати лише актриси-жінки, в тому числі й підлітків та юнаків.

Мелодійна та м'яка, музика Шаосинської опери, що набула власної форми на основі народних пісень, дуже тонко передає ніжні почуття; манера акторської гри відрізняється особливою витонченістю. В опері задіяні символічні сюжети з міфології та легенд (наприклад «Лянь Шаньбо і Чжу Інтай», де символом краси та ідеалу безсмертного кохання – є метелики).

В Шаосинській опері шість основних амплуа – «Сяо Дань», «Сяо Шен», «Лао Шен», «Сяо Чжо», «Лао Дань», «Да Міен». «Сяо Дань» – це ролі молодих дівчат.

За словами Хань Сяоянь [53–54], «Сяо Шен» – це ролі молодих хлопців, та юнаків, яких завжди грають жінки. Вони ззовні дуже цікаво виглядають на сцені; демонструють високо-професійну акторську гру та органічно відтворюють образну м'якість та ніжність своїх персонажів.

До речі, існує такий доволі популярний жанр, як Янбан Сі – приклад своєрідного «гендерного реалізму», коли жінки-акторки (до того – тільки чоловіки) на сцені створюють саме жіночі реалістичні персонажі.

До сьогодні в Китаї всі головні травести-ролі традиційно належать тільки жінкам, а в сучасній Шаосинській опері навіть існує таке явище, як «двічі-травесті» (поняття Хань Сяояня). Автор зазначає: «...”оперний реалізм” трактування дитячо-юнацького голосу жіночим вокалом виявив також близнюкову міфологему містичного “подолання різного” заради утвердження духовної спорідненості персонажів» [54, с. 16].

1.4. Стильові та інтерпретаційні засади опери доби Бароко

Музика бароко – це відтворення людської природи, що різноманітно розкривається через її емоційні, афективні прояви та демонстрацію акустичних ефектів концертного стилю з його великою кількістю орнаментики, пасажів, арпеджіо, які відтворюють звукові явища природи за допомогою звукообразотворчості. Взаємопроникнення небесного і земного виявляється на різних рівнях барокового музичного мистецтва, тому цю музику неможливо уявити без релігійних сюжетів і образів у комплексі із різноманітним музичними засобами виразності (в тому числі і вокальними).

Вже XVII столітті існували цілі оперні школи, з підходом до трактування жанру. Так, венеціанську школу (Ф. Каваллі, М. Честі, Дж. Лоренцо) характеризує насамперед дієвість (захоплююча дія з комічними епізодами, любовні інтриги, близькість арій до народних мелодій, увага до декорацій); неаполітанську школу (А. Скарлатті) – формування стилю опери *seria* з її регламентними аріями (ламенто або арія-скарга; арія помсти/гніву, *bravura*, пасторальна, героїчна), наявність досить розвиненого оркестру, наявність увертюри; диференціація груп оркестру, а також основних оперних форм (арія як концентрація певного почуття та речитатив, який розвивав дію у діалозі). У XVII столітті склалися і типові особливості оперного жанру, серед яких практично обов'язковими були: міфологічна чи історико-легендна сюжет, наявність досить заплутаної інтриги; обов'язкове почесне походження героїв; панування співу і, зокрема, утвердження арії як основної оперної форми, більше, – культ співака-віртуоза, що демонструє блискучі можливості голосу. Утвердилася і улюблена форма самих арій – три частинна *da capo*, що дозволяє продемонструвати контраст, і затвердити основний афект (при точній репрізі), і стиль пишного, помпезного оформлення спектаклів, що цілком відповідало духу часу. В опері *seria* менш важлива роль ансамблів, хорів, хоча в опері *buffa*, що існувала в той же час, їм надавалося велике значення.

Тож, рання італійська опера заснована на теорії афектів, на традиційних естетично-художніх засадах виконавства, на автентичних характеристиках концертно-театральної практики, що поєднуються з традиціями сучасного вокального мистецтва.

Афекти, які інкрустовані у оперний текст увиразнено у спеціальних назвах арій. Так, афекту смутку, печалі відповідає арія *lamento* («арія сліз»). Зазвичай такі арії виникають у найсумніші моменти сюжету, втілюють моменти переживання, самотності, горя, любовного страждання. Афекту гніву відповідає арія *furioso* – зазвичай у швидкому та дуже швидкому темпі, частіше мінорна, віртуозність побудована на гамоподібних спасажах, доволі агресивна, з великим переживанням, широкі стрибки. Афект піднесеності, гордощів, впевненості увиразнений в арії *bravura* (частіше в мажорі, в мелодиці багато стрибків, фанфарності), як, до речі, й арія *patetico*. Наступний афект – ентузіазм, сила, піднесеність частіше відповідає арії *brillante*. Блискучість виконання побудована не тільки на пасажах, але й багатому орнаментуванні (зокрема імпровізованому), швидкому темпі, дрібних тривалостях. Її протилежність арія *parlante*, яка енайчастіше пов'язана з афектом задумливості, розсудливості, роздуму, часто в ній міститься не стільки емоція, скільки подія вість, або розповідь про подію. Також відомі типи арій *di cantabile*, *aria di portamento*; *aria d'agilità*; *aria di mezzo carattere*; *aria di brillante*; *aria di caccia*; *aria di guerra*; *aria di vendetta*; *aria d'imitazione*; *aria con catene*. Причому партії основних героїв обов'язково мають містити арії декількох типів.

Сьогодні багатоваріантність інтерпретації дозволяється завдяки ракуванню представлених структурних елементів виконавської системи.

Для оперного стилю першої половини XVIII ст. італійська опера піднялась на нову висоту. Варто пам'ятати, що за сто років За сто лет у Європі з'явилося близько десяти оперних театрів (перший відкрився у Венеції 1637 р.). Композитори прагнули створювати опери вкрай швидко, щоб одразу їх поставити, постановки ставилися з кількох репетицій.

Традиції італійської опери сконцентровані у творчості А. Вівальді (понад 50 опер), розквіт німецького оперного театру пов'язаний з ім'ям Р. Кайзера (Гамбург), автора таких досі відомих опер як «Октавія», «Нерон», «Лейпцизький ярмарок» та Г. Ф. Генделя, автора близько 40 опер, справжніх шедеврів – «Рінальдо», «Орландо», «Ксеркс», «Юлій Цезар» та ін. Опері Г.Ф. Генделя завжди гостро драматичні, різноманітні за сюжетами, насичені мелодійними та віртуозними аріями, у якій проявляється вокальний та інструментальний дар композитора (дослідники відзначають гармонійні новації). Отже, відзначимо важливу для даного дослідження особливість: оперний жанр епохи бароко був (при всій різноманітності) достатньою мірою *орієнтованим на виконавців*, а отже, музичні партитури містять низку особливостей, що стосуються *специфіки виконання*, які вимагають врахування специфіки голосового апарату тогочасного співака і свого адекватного втілення за умов сучасної музичної культури.

Щодо голосів, то маємо усвідомити декілька моментів.

Зазвичай Г.Ф.Гендель творив в жанрі опера-*seria*, яка презентує типові форми, засоби виразності та типізує почуття в афектах. Нагадаємо, що власне музична сторона будувалася навколо основного персонажа (його виконував соліст-кастрат або примадонна, які вражали публіку своїм голосом), звідти й образи, й вокальні форми були доволі типовими, а опера мала номерну структуру.

Хуан Лей зазначає, що «...сфера героїчності в добу європейського бароко та класицизму була тісно пов'язаною з образом людини, яка виборює ідеали суспільства (і навіть гине заради них) <...>. Яскравим апологетом героїчного в музиці був Г. Ф. Гендель – один з активних учасників “Аркадської академії”, разом із іншими музикантами та поетами, своїм мистецтвом прагнув протиставити загальному падінню художнього смаку музичне втілення ідилії пастушого життя, що продовжує традиції античності. Він створив 47 оригінальних опер, серед яких простежується

пасторальна лінія. <...> Перше звернення композитора до пасторалі відбулось в опері «Флориндо», де органічно поєднано вишуканість мистецтва *bel canto* з щирою наївною красою народної пісенності. <...> У опері «Ацис і Галатея» важливим відкриттям є можливість сполучення пасторальності та героїки, «Ксеркс» – близький до типу ідилічної пасторалі. Останнє звернення до пасторалі на античну тематику – опера «Гіменей» – стала довершеним зразком драматизованої пасторалі [57, с.63-64].

Активне відродження музики бароко у другій половині ХХ століття поставило перед вокалістами низку питань, а саме: кому співати сопранові та альтові чоловічі партії, написані двісті років тому, а головне як співати?

Спроби пристосувати голоси тенорів чи навіть баритонів не вписалися в стандарти автентичного виконавства. Тому ролі барокових царів, полководців та інших героїв перейшли до рангу вокального «андрогену» – тепер ці партії співають вокалісти обох статей: найчастіше мецо-сопрано (або контральто) та контртенори. Питання – чиє виконання успішніше, залишається відкритим, через те, що і перше і друге є лише імітацією мистецтва кастратів.

До ХVІІ ст. у однорегістровому сольному співі задіювали лише грудний діапазон, в якому співали і чоловіки й жінки. Ситуація змінилася з появою кастратів, коли на зміну однорегістровому співу прийшов дворегістровий. Жінки-співачки були вимушені у головному регістрі використовувати фальцетний тип звукоутворення, який ще називають мікстовим звучанням. Цей тип звукоутворення відкрив нові можливості у оперному виконавстві та став головним відкриттям белькантової еволюції ХVІІІ ст. – ХІХ ст. Тобто, на відміну від однорегістрового стилю сольного співу ХVІІІ ст., основою якого був грудний регістр чоловічих та жіночих голосів, у ХІХ столітті однорегістровий стиль сопрано-жінок формувався лише за умовами попереднього дворегістрового розвитку співочого голосу із подальшим використанням в оперному виконавстві можливостей

виключно фальцетного типу звукоутворення мікстового (змішаного) звучання. У цьому і є весь сенс еволюції стилю *bel canto* та суть становлення вокального стилю другої половині XIX століття. До середини XIX ст. рівень регістрового переходу вже мав чітко фіксовані ділянки діапазону (*e(a)* першої октави). Прагнення до рівного регістрового звучання змушувала співачок ущільнювати фальцет, формуючи при цьому більш щільний мікстовий звук. Такий прийом у співі загострював тембральну окраску між регістрами, виявляючи значні відмінності кожного з них. Ефектна регістрова ломка голосу мистецьки доповнювала трагедійний план драматично насичених оперних сцен.

Таким чином, оперно-естетичні засади кастратного співу епохи бароко сприяли появі так званих «шалених» партій для сопрано, поширивши тим самим регістрову природу сучасних жіночих голосів.

На думку В. Гіголаєвої-Юрченко [13], *bel canto* як автентичний стиль виконання співаків-кастратів XVII – XVIII століття був сформований під впливом фізіолого-гормональних змін їх голосового апарату та розрахований на унікальні вокально-технічні можливості їх штучної природи.

Після операції голосові складки кастратів залишалися на рівні розвитку дуже дзвінкого дитячого дисканту (тобто були короткі та коливалися всією товщею) від *a* малої октави до *h1(c2)*; після на крайовому сміку починався перехід в ультра-високий головний регістр (як приклад, Фарінееллі співав до *c5*). Це призводило до більш виразнішого тембрального переходу, який на слух сприймався загострено-емоційно, тому що голос кастрата в грудному регістрі звучав дитячим тембром, а в головному – жіночим.

У сформованому природньо голосі цей перехід в головний регістр спостерегається вже з *c1(d1)* – у меццо-сопрано та контенорів, у сопрано – з *a1*; та звучить більш тембрально однорідно, згладжено та менш динамічно.

В барочному репертуарі жінки-співачки (особливо колоратурні меццо-сопрано) на відміну від контртенорів досить демонстративно використовують грудний регістр, це надає звучанню приємної тембральної строкатості та певної виконавської афектації.

Повертаючись до співаків-кастратів слід пам'ятати і те, на їх певні придбані «жіночі» вокальні здібності (швидке коливання голосових складок, гнучка робота діафрагми у високому діапазоні) накладався результат формування їх природньої «чоловічої» фізіології (у порівнянні із жінками – більший об'єм легень, міцніший голосовий апарат). Завдяки «чоловічій природі» кастрати могли співати на дуже довгому диханні, а завдяки «жіночій природі» співати міцним голосом в високій теситурі та брати безмежні високі ноти.

Таким чином автентичний стиль *bel canto* – це свого роду штучно сформована адрогінно-виконавська модель (В. Гіголаєва-Юрченко), яка поєднала у собі найкращі «чоловічі» та «жіночі» вокальні якості в балансі чи дисбалансі і яку на сьогодні повістю відтворити природнім способом неможливо: ні сопрано, ні меццо-сопрано ніколи не матимуть безмежного дихання та такого гучного звучання у грудному регістрі як кастрати, а контртенори ніколи не зможуть так технічно і так насичено співати в головному регістрі як сопраністи.

Сьогодні визнаним є класичний стиль *bel canto*, де основою є природня фізіологія голосу, регістрова згладженість, рівномірна наповненість та насиченість звучання.

На кінець підрозділу, присвяченого стильовим та інтерпретаційним засадам творчості бароко зупинимось на деяких стратегіях відтворення, що увиразнені у напрямі історично-інформованого виконавства.

Ю. Ніколаєвська у монографії запропонувала такий тип стратегії, як «стратегія реконструкції» (НІР-стратегія). Авторка вказує, що «у першій половині ХХ ст. стратегія реконструкції характеризувалася такими параметрами: – з точки зору інструментарію з'являлися перші спроби

копіювання старовинних інструментів, йшов пошук оригінальних інструментів, вивчалися висоти строїв, температура тощо; – з точки зору виражальних засобів ішов відбір штрихів, опановувалися типи артикуляції, співвідносилися темпи та принципи динаміки; – з точки зору виконавських навичок музикантами набувалося вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати склади ансамблів, обирати кількість виконавців, включалося до обов'язкових навичок вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику» [35, с.323]. Саме з першою половиною ХХ с. пов'язано й відродження генделівського оперного спадку на театральних сценах.. «У другій половині ХХ ст., – вказує авторка, – у діяльності таких музикантів, як Г. Леонхард, Ф. Брюгген, брати Кейкен, Ф. Херревеге, Ф. Брюгген, Дж. Е. Гардінер, К. Хогвуд та багатьох інших виявився дещо інший підхід до інтерпретації творів ХVІІ – ХVІІІ ст. Він виразився у прагненні більш точного прочитання уртекстів, подальшому очищенні оригіналів від редакційних нашарувань (штрихи, динамічні вказівки, мелізматики тощо), відтворенні загублених фрагментів та деталей існуючих уртекстів. Серед найбільш відомих постатей автентичного напрямку цього періоду слід назвати Н. Харнокурта, який у своїх працях узагальнив основні принципи виконавства» [35, с.353].

Власне що таке стратегія виконавця у поясненні дослідниці? Саме стратегією реконструкції є «процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає звукообразу віддаленої у часі музичної епохи (завдяки комплексу хронотопічних умов музикування: інструмент, артикуляція, фразування, динаміка)» [35, с.331].

Завершуючи підрозділ, окреслимо наступні інтерпретаційні стратегії щодо творчості епохи бароко. Окрім стратегії реконструкції, Ю. Ніколаєвська, зокрема, відмічає в сучасному музичному просторі «принцип синтезування традицій, притаманний багатьом сучасним виконавцям» [35, с.327] – зовсім інший підхід та стратегії, орієнтовані на глибоке знання основ музикування того чи іншого періоду, але адаптоване

їхнє залучення, з додаванням рим, що яскраво увиразнюють мислення більш пізніх часів. На наш погляд, саме таку стратегію успішно презентують більшість музикантів, режисерів, диригентів. Власне це дає змогу науковиці зазначити, що «...в останній третині ХХ – на початку ХХІ ст. автентична виконавська стратегія характеризувалася певною трансформацією. Так, з точки зору інструментарію з'являється велика кількість хороших копій старовинних інструментів і реконструкцій, що дає змогу обирати інструмент задля дотримання якомога більшої близькості до оригіналу; з точки зору виражальних засобів відбулось уточнення більшості з них (відповідність індивідуальним стилям, течіям, напрямкам, школам); з точки зору виконавства з'являється можливість виконання у різних залах, що відповідали тій епосі, виконавській ситуації тощо» [35, с.330-331], формулюючи появу нової форми – «актуалізуючої автентичної виконавської стратегії» [35, 331].

Розвиваючи ідею існування контрастних виконавських стратегій відношення до тексту старовинного твору, С. Мельник виокремлює ще один підхід до інтерпретації барокових опер – «авангардний», сутність якого «полягає у парадоксальному відтворенні барокового тексту. Такі спектаклі ззовні, як правило, виглядають досить епатажно та навіть скандально, однак насправді є ретельно продуманими та зберігають сутність барокової змістовної багат шаровості. Прикладами є постановки П. Селларса: опери Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» (Дрезденська Опера, 1992 р.), Теодора (Глайндборська Опера, 2000 р.), Орlando (Цюріхська Опера, 2007 р.)» [30, с.23]. З цим можна погодитись, адже дійсно, авангардні постановки опер – певний індикатор смаку сьогодення та того розвитку, який спрямований на глибоке розуміння інтерпретованого твору й характеризує, за визначенням В. Артем'євої, постійний «процес відкриття й осмислення барокової музики» який «відбувається поступово і неухильно і характеризується зміною спрямувань і динаміки, відповідно, бачення перспекти в досліджуваних питань самими дослідниками і виконавцями» [3, с.460].

1.4. Стратегії роботи виконавця з бароковим текстом

Опери Г. Ф. Генделя – унікальний та універсальний продукт культури, який потребує гармонійного поєднання історичних та сучасних виконавських традицій, що дозволять зробити сучасну інтерпретацію живою та яскравою. Тому що ефективне функціонування вокально-інтерпретаційної моделі можливе лише з урахуванням сучасних вимог до професійного співочого голосу у комплексі із виконавськими традиціями ранньої опери.

Відомо, що особливості музичного стилю епохи бароко та автентична манера виконання вимагали еластичності та гнучкості голосового апарату, майстерності дихальної техніки, вмілого використання атаки звуку, розкриття всього спектру тембральних можливостей голосу. Своєрідною школою вокально-технічної майстерності епохи бароко залишається вокальна творчість видатного композитора Г. Ф. Генделя.

Вже Р. Роллан, автор монографії про композитора, виданої в 1906 [38], писав про те, що вивчення арій і речитативів композитора «ставить перед дослідником важливу проблему художньої інтерпретації, а саме питання про вокальну орнаментику» [38, с. 103]. Звісно, що сучасне виконавство втратило такі здатності, як імпровізування, так й відтворення різноманітності вокального звуку, яке зазвичай було актуальне для видатних митців-співаків епохи бароко. Але володіння такими якостями є вкрай необхідними для сучасного виконавця, який прагне оволодіти таїнами співу. Сучасні педагоги радять досягати необхідної якості, по-перше, максимальним наближенням звуку, по-друге, намагатись чітко та енергійно промовляти приголосні; слідкувати за мовленнєвою позицією, яка направлена на одночасне інтонування голосних, та володіти диханням (зокрема, можливо змішаним – діафрагменно-реберним).

Р. Роллан згадує, що за часів Генделя співаки прикрашали його мелодії фігуритами, мелізмами і каденціями і тому перші видавці опер композитора змушені були робити вибір: «чи опустити їх (що спотворило б

історичну фізіономію тексту), чи відновити їх самому» [38, с. 103]. Р. Роллан вказує, що фіоритури не були «вигадливою простою віртуозністю» вокалістів, як їх нерідко уявляють, але «плодом віртуозності обдуманого та підпорядкованого загальному стилю п'єси; їх призначенням було наголосити на виразність головних мелодійних ліній» [38, с. 104]. Запитуючи «чи варто в наш час відновлювати ці прикраси», автор вірний своїй думці про те, що за півтора століття смак слухача змінився і не варто нав'язувати публіці «старовинні речі з усіма їх зморшками» [там само, с. 104]. Про нове розуміння у виконанні музики Г. Ф. Генделя пише щодо другої половини ХХ століття і М. Черкашина-Губаренко, вказуючи на затвердження методів текстологічного аналізу, які розкрили проблему «поліваріантності нотних рукописів, що збереглися» [59, с. 358], закріплення позицій автентичного виконавства, що все більше поширювалися на постановочні рішення опер Генделя (після 1950-х рр.) та традиції, коли автентична манера їхнього озвучування «поєднується з новою концепцією театральної вистави» [там само, с. 361] (з 1990-х рр.). Дослідниця підкреслює, що постановочні тенденції сучасного театру пов'язані з подоланням дискретності генделівської опери, в якій кожен персонаж претендує на роль головного героя [59, с. 362].

Один з диригентів автентичного напрямку, що працював в Україні з постановкою «Ацис і Галатеї» Й. Галубек вважає, що складність для виконавців є нотний запис: «Уся річ в нотації, тобто записі нот. У музиці XVII та XVIII століть у нотах фіксувалося тільки найнеобхідніше, адже папір був дорогий, а чорнило його роз'їдало. Композитори також знали музикантів, які грали по цих нотах. Очікувалося, що музиканти імпровізуватимуть та винаходять власні штрихи. Щоб дійти обґрунтованого висновку, як виконувати цю музику, нам потрібно вивчати джерела, старі скрипкові чи вокальні школи, свідчення про виступи того часу, зразкові орнаментовані версії відомих арій. Ми ніколи не дізнаємося, як це було насправді. Але допитливість та радість експерименту, коли

йдеш саме цим шляхом пошуку, зрештою дають натхнення та завжди нові звукові відкриття, які можуть захопити музикантів й аудиторію» [44].

Останнім часом проблема виконавства вокальної музики доби бароко отримала активну розробку (Карен Брайтейн/К. Brittain, 1996) [78]; Р. Донінгтон/Donington Robert) [99]; Ф. Ноуманн (Frederick Neumann) [140]). Зокрема, Ф. Ноуманн, концентруючись на вокальному та інструментальному орнаментуванні, надає відомості щодо вірних темпів (та пов'язує з різними видами нотування в запису, особливо після 1600 р., темпами танців та мовлення), ритму (автор, наприклад, не підтримує залучення *inegales*), динаміки («терасної» та перехідної, а також – реконструкцію динаміки з нотації), артикуляції (вокальної, інструментальне легато й стаккато, спеціальні проблеми артикуляції), фразування, орнаментика (включаючи імпровізацію) – все перераховане вище є «тактичними питаннями інтерпретації», за виразом автора). Обговоренню підлягає й орнаментальний стиль Г.Ф. Генделя (особливо трелі), національні стилі імпровізації (німецький, французький, італійський). Особливо цінними є відомості щодо практики виконання в обраний період та надання рекомендацій щодо виконання в сучасних умовах. Окрім технології, автор вказує на важливість ідеалів експресії та смаку (те, що пов'язується з конкретним виконавцем, особистістю) й називає їх «стратегічними» вимірами виконавства. А. Херіот вважає, що «мистецтво імпровізації барокові музиканти засвоювали системно з поступовим ускладненням: спочатку вчилися творчо гармонізувати гаму, потім варіювати мелодію, застосовуючи різні стрибки; і тільки потім зверталися до складніших форм виконання, вдаючись до вільного викладу імпровізованої поліфонії» [111, с.115].

Виконавцям які звертаються до барокової музики, необхідна тривала підготовча робота, враховуючи принцип різноманітності орнаментальних епізодів або повної їх відсутності. Як пише С. Мельник, сучасні виконавці повинні спиратися на практиці на систему правил і законів, викладених «в

бібліотеках Італії <...> італомовні джерела Е. Дуранте та А. Марелотті (Durante, Martelotti, 1989), присвячені жанру в творчості Маргарити Гонгаза Д'есте, книгу Дж. Маччіні (Machinni, 1777), перевидану у 1970 році та присвячену фігуративному співу, книгу П. Тосі (Tosi, 1904)...» [30, с. 3]. Співаки, які спеціалізуються на виконанні музики цього періоду, повинні стати своєрідними дослідниками, які розуміють внутрішні закономірності творчості барокових майстрів. Ще одна важлива умова – налаштування інструментів (нижче, ніж звичайно). Наступний момент – розуміння слів, тексту, бо від цього залежить вибіваподжіатур та іншої орнаментики, манери звуковидобування (вона різна для споглядальних та бравурних афектів.

Опановуючи досвід майстер-класів О. Пасічник, відомої виконавиці та барокового педагога, О. Гужва наводить її рекомендації щодо стрибків в мелодії. Так, «у вокальній музиці бароко відбуваються раптові стрибки мелодії то у високому, то в низькому регістрі. Історично це явище пов'язане з тим, що у високій теситурі неможливо чітко зрозуміти текст, і якщо важливе саме слово, той самий текст повторюється знову в нижчому регістрі, щоб слухачі могли його почути [2]³. Також деякий час було присвячено чистоті голосних звуків. Музика бароко дуже багата різноманітними художньо-виражальними засобами. Існує феномен «обриву»[2], коли в мелодії раптово обривається фраза або кілька фраз поспіль, і кожна несе свій зміст, це створює ефект шоку, наприклад, на слово «рок», « доля». Проте пауза – це не зупинка, а саме вона «поштовхує драматичну дію вперед» [2]» [107, с.158]. Багато матеріалів є щодо речитативів та виконання реприз в аріях *da capo*. Наприклад, важливим є напрацьовування *розмовної* інтонації без особливої вібрації. При повторі будь чого (ноти, фрази) має бути варіація (яка увиразнюється навіть в динамічному відтінку, емоційності тощо. Цікавими є спостереження щодо того, що «...звукотворення бароко має на меті створення «чистого тону», і

³ Це посилання в цитаті – наособисті нотатки під час майстер-класу Р. Пасічник (примітка наша – Ю.С.).

йдеться не про висоту звучання, а про якісну характеристику звучання. Ця складна робота вчить співака більш ретельно контролювати всі види виконавської координації» [107, с.160].

Не менш важливе питання – орнаментики.

Орнаменту в творах Г.Ф. Генделя вивчає Е. Рош/Elizabeth Roche [145], Дж. Манчіні вважав, що без прикрас виконання стає «прісним та недосконалим» [133, с.97]. Жослідники вказують, що місце та роль барокових композиторів, на відміну від послідовників, була досить обмежена і регламентована. На противагу чому, роль виконавців того часу, від мистецтва яких залежала художня цінність твору, навпаки була надзвичайно велика та важлива, хоча теж регулювалася низкою принципів і правил. Х.-М. Лінде вказує: «Крім ... основних прикрас є ще більше великі орнаменти, які, проте, нерідко наказуються самим композитором, але найчастіше вигадуються самим також виконавцем» [130, с. 38]. Інтерпретації орнаментики особливе місце в своєму дослідженні надає С. Мельник. «Орнаментика – це прикраси з елементами декоративності, які, перш за все, є важливою складовою цілої системи інтерпретаційних засобів», – зазначає авторка [30, с. 28]; вони є неодмінними та невід'ємними стилістичними елементами барокових творів, а їх використання нерозривно пов'язане з усіма елементами музичної мови.

Основна функція орнаментики – створення індивідуального виконавського образу твору та демонстрація імпровізаційної і технічної майстерності співаків. Виконання орнаментики в бароковому творі вимагає високого рівня технічної майстерності, легкості та швидкості.

З наведеного вище переліку саме К. Брайтейн [78] пропонує практичний ресурс для тих вокалістів, які прагнуть навчитись стилістично вірної орнаментики й напрацьовує свої поради саме на аріях Г. Ф. Генделя. Вона справедливо відмічає, що композитор мав «власний вокальний декоративний стиль», до якого він додавав орнаментування. Відомо, що виконавський принцип своєрідних ритмічних прикрас барокової епохи

надзвичайно яскраво проявляється у так званих *inegalite* – «нерівномірностях», які утворюються в певних мелодичних послідовностях, в яких один із звуків трохи дещо подовжується за рахунок іншого. Це фактично пунктир (цей ритм особливо часто застосовується у барокових текстах).

К. Брайтейн позначає, що Г. Ф. Гендель зокрема «віддає перевагу скромним прикрасам на відміну від італійців» [78, с.3]. Зосереджуючись на орнаменталії (аподжіатура, імпровізування в каденціях, речитативні каденції), авторка зазначає, що аби зрозуміти міру та стиль прикрашання у виконанні творів Г.Ф. Генделя, варто взагалі розумітись на різних орнаментальних техніках та прийомах пізнього бароко, бо «орнаментальний стиль, який найбільше підходить до музики Генделя, походить від суміші італійської, англійської, німецької та французької моделей, хоча найбільше зосереджений на вишуканій італійській вокальній техніці пізнього бароко» [там само, с.20].

Одним з основних моделей орнаментики є «апподжіатура» (від слова *arroggiare* – «нахилятись»). Це не акордовий тон, який створює дисонанс до основної гармонії, яка потребує розв'язання. Бувають довгі (займають велику частку ноти, яку вони прикрашають). К. Брайтейн вказує, що «в епоху Генделя тривалість довгої апподжіатури стала дещо стандартизованою. <...> і зазвичай отримувала половину довжини основної без пунктирів ноти, і дві третини довжини основної ноти з пунктиром у мелодичній лінії (тоді дві ноти однакового значення всієї першої ноти» [78, с.23]. «Коротка апподжіатура», як вказують різні автори, співалась чи гралась дуже швидко, майже завжди була нотована (на відміну від довгої, яка найчастіше імпровізувалась), але саме тип короткої апподжіатури найчастіше використовується в сольній вокальній музиці періоду бароко. Обидва типи апподжіатури були не тільки доречними, але й обов'язковими у певних місцях барокової кантати, опери, ораторії та речитативу (наприклад, заповнення інтервалу терції, в низхідній каденції). До речі, в

речитативі поняття «каденції» стосується не тільки кінцевої каденції твору, але й кінцівок музичних або текстових фраз. Щодо арій, то тут була більша свобода й, за висновками К. Брайтейн, «стандартною практикою було вставляти їх у багатьох (зазвичай без нотацій) випадках, але занадто багато апподжиатури в одній арії вважалося так само непридатним, як і занадто мало. *Arroggiatura* часто вставлялася так: 1) на місці першої ноти, де дві наступні ноти однакового значення та/або однакової висоти; 2) перед довгими тонами висота приголосних; 3) між тонами, щоб заповнити послідовні інтервали терції (щоб створити ладовий пасаж, нагадуючи тим самим прохідні тони); 4) на внутрішніх каденційних пунктах; 5) до та/або після каденційних трелей» [78, с.26].

П. Тозі вбачав дві форми виконання орнаментики (макетована та форма *legato*), обидві вимагають вільного дихання та точного інтонування. При відпрацюванні елементів барокової музики майстри рекомендували співати в повний голос, щоб уникнути манірності та погіршення технічної підготовки і гучності. Зокрема наведемо цитату з трактату П. Тозі: «Навчіть свого учня повторювати різні прикраси, тому що прославлені серед минулих пишалися своїми прикрасами та змінювали їх кожен вечір...Той співак вважається лінивим, хто на сцені, вечір за ввечері, привчає публіку до тих самих пасажів, отже їй не варто вивчити їх напам'ять» [161, с. 106].

О. Табуліна вивчаючи вокальне вібрато, підкреслює, що опанування цим засобом виразності для співака-виконавця барокових творів є вкрай необхідним, не дивлячись на те, що навколо того яким саме має бути вібрато (амплітуда коливань) точаться дискусії. Посилаючись на монументальну працю Г. Моенс-Хенен, яка дослідила вібрато на матеріалі трактатів XVI–XIII ст., авторка наводить таку класифікацію: «1. Навмисне вібрато вважалося видом орнаментики і використовувалося для експресивності виконання. 2. Безперервне інструментальне вібрато було неприйнятним. 3. Існували різні види декоративного вібрато і безліч засобів його утворення. 4. Природне вокальне вібрато мало дуже «вузьку» амплітуду і було

ненав'язливим» [47, с.179]. Дійсно, як темброві, так і виразні якості звуку залежать і від вірного використання вібрато, але при виконанні музики епохи бароко його варто застосовувати з огляду на потрібні емоції.

Важливим орнаментальним засобом є трель – одна з найважливіших прикрас барокової музики. К. Брайтейн вважає, що «...музика без трелей в епоху бароко розглядалась як звичайна та нецікава. Трелі вважалися обов'язковою підготовкою до барокових каденцій каденції в аріях» [78, с.35]. Ф. Нойман [140] наводить приклади щодо творів Г.Ф. Генделя, в яких вона може починатися з основної ноти або верхньої допоміжної ноти. Чи не найважливішою є кінцівка трелі, яку називають *suffixes*. К. Брайтейн [78] вказує, що «в стандартній бароковій практиці існували два загальні шаблони закінчення трелей, які могли нотується композитором або залишається на розсуд виконавця: «"Перевернута" кінцівка використовувала нижню допоміжну ноту безпосередньо перед каденцією. Другий поширений варіант кінцівки містив вставку ноти-«передбачення» безпосередньо перед останньою каденційною нотою» [78, с.31]. Різниця в різних країнах може й швидкість трелі (зокрема, в Англії зазвичай швидкість менша). П. Тозі [161] вказував й на існування різновидів трелей, які називає «shake minor», «short shake», «slow shake», «affected waving», «redoubled shake», «shake with a beat». Також автор відомого трактату згадує про «підйомні» та «нисхідні» трелі, хоча вони є такими розповсюдженими.

К. Брайтейн вказує на особливості орнаментики не тільки в аріях, але й в речитативах. Так, як зазначає авторка, «головна функція речитативу – надати чіткість тексту інформації. рясний квітчастий орнамент недоречний. Як пам'ятає читач, певні прикраси вважалися обов'язковими в речитативі, наприклад нисхідна кварта, каденційна апподжатура та апподжатура "за кроком", яка заповнює інтервал терції в точках каденції» [78, с.66].

В аріях *da capo* П. Тозі вказував, що співак у першій частині має застосовувати лише найпростіше орнаментування, «гарного смаку і небагато, щоб склад міг залишитися простий, зрозумілий і чистий» [161,

с.93-94] (наприклад, каденцій на трель, аподжиатура, мордент). У середньому розділі напроти, треба виявляти свою майстерність до імпровізації а винахідливість у виконанні пасажів («хитрі грації», за висловленням П. Тозі). У репризі треба виявлять найбільшу вишуканість орнаментики.

За думкою К. Брайтейн [78], найкращі співаки були здатні настільки прикрасити мелодію композитора, що це було і те, і інше покращено і все ще впізнавано. Зловживанням співака вважалося затьмарити оригінальну мелодію композитора повністю за рахунок додавання занадто численних складних прикрас» [78, с.72]. До речі, деякі орнаментування виписані в партитурах опер Г.Ф. Генделя, але тільки для першої частини.

Важливим осередком імпровізації та орнаментування є, без сумніву, розділ каденції. П. Тозі особливо наголошував, що зловживання в області каденцій вкрай негативно позначаються на оцінці майстерності співака, а надмірні пасажі просто дратують. Автор називає такі зайві фіоритури «дратівливим полосканням горла» [161, с.87].

Якщо підсумувати, то в цілому дослідники зазначають, що орнаментальний стиль Генделя походить від італійської практики та роботи композитора з італійською оперою, хоча, як вказує К. Брайтейн, останні дослідження акцентують увагу на поєднанні таких традицій з фонетикою німецької мови – те, що зокрема Ф. Нойманн [140] називає «італо-німецький» стиль.

Найціннішим джерелом дослідження та орієнтирів для практики співу є власноруч орнаментовані Г.Ф. Генделем арії. Наприклад, існують автографи чотирьох арій з опери «Оттон», одна орнаментована арія з опери «Амадіс Гальський», декілька приклас додано до кантати «Dolce pur d'amor l'affanno» та ораторії «Самсон». Окрім цих прикладів, існують клавірні транскрипції оперних арій (здійснені самим композитором та його сучасниками), в яких увиразнений стиль «квітучої мелодії».

Щодо *фразування*, то відомим є факт того, що генделівські арії з погляду тексту є фактично поєднанням кількох коротких фраз і навіть однієї фрази. При цьому композитор мав високий ступінь свободи зв'язку слова та музики, і така свобода представляє широке поле для виконавських інтерпретацій – власне, імпровізування та орнаментики, які були потрібні від гарних співаків.

Ще однією доволі суттєвою проблемою є *артикулювання*. Ю. Ніколаєвська наводить серед основних принципів артикуляції – «виконання дисонансу завжди з атакою, з акцентом, а розв'язання – тихіше та м'якше, трактування першої та третьої долей такту як сильних, другої та четвертої – як слабких, виконання злігованих, рівних за тривалостями нот із акцентованою першою та більш слабкими і тихими наступними, з різним штриховим наповненням усередині групи; виконання найбільш високого звука завжди з акцентом, тривалий звук мелодії завжди з акцентом, тривалу ноту після короткої – з більшою силою. В ієрархії цінностей автентичного виконання дослідник виявляє найбільш важливим власне сам твір, фантазію та натхнення виконавця, бо хоча з якою точністю адепт автентичності дотримувався правил, його старання зйдуть нанівець, якщо виконання буде позбавлене гнучкості й емоційного наповнення» [35, с.353-354].

Певний «ідеал» співочого голосу народився через практику співаків епохи бароко. Однак важливими критеріями залишалися ясність і розбірливість тексту та акустичні якості голосу.

Наприклад, тембровий ідеал голосу співаків-кастратів багато в чому визначався фізіологічними особливостями їх голосу, який, крім жіночої теситури і легкості, мав чоловічу силу за рахунок об'єму легенів.

Слід також зазначити, що перехід від теситурного регістру до фальцетного мав більш легкий та плавний тембр; співоче дихання було переважно грудного типу. Таким чином, ідеальний тембр голосу частково

наближався до тембру інструмента, а гра на інструментах прагнула досягти ідеального «вокального» звучання.

Як зазначає у своєму дослідженні «Виконавська драматургія вокальних творів доби бароко» С. Мельник [30], усі можливі проблеми, з якими може зіткнутися сучасний виконавець барокової музики діляться на дві категорії.

До першої належать питання технічної майстерності, що продиктовані тим, що барокова музика створювалася з урахуванням специфіки голосу співаків-кастратів, які досконало володіли такими технічними прийомами, як кантілена, безмежне дихання, колоратури, а також мали особливу вокальну гнучкість та еластичність, великий діапазон та неповторну тембральну кольоровість. На думку дослідниці, важливим аспектом барокової виконавської практики того часу була координація рухомої гортані та безмежного дихання; володіння всіма співацькими регістрами та колоратурою.

С. Мельник [30] вважає що взагалі, на відміну від інструментальної техніки, вокальні прийоми епохи бароко досить важко піддаються реконструкції. Основна складність полягає в тому, що, незважаючи на перші спроби фіксованого досвіду вокального викладання («перевидану у 1970 році та присвячену фігуративному співу, книгу П. Тозі (Tosi, 1904), засновану на аналізі думок співаків від XVII до початку XX ст. та присвячену розміркуванням щодо школи співу періоду “золотої доби” XVII століття» [30, с. 3]) сучасна практика викладання є суто індивідуальною. Навички правильного співу передаються від вчителів до учнів, а критерієм правильного виконання є музичний слух вчителів.

До другої категорії дослідниця відносить відчуття стилю самим виконавцем, який за відсутності розшифрування прикрас в нотах, не зможе точно стилістично відтворити всі необхідні фіоритури та мелізми того часу. Як пише С. Мельник [30], художньо-стильовий аспект виконання барокових творів передбачає оволодіння цілим комплексом творчих навичок. Нотний

текст необхідно розглядати як основу для творчої, індивідуальної стилістичної трансформації твору; у розкритті художнього образу виконавській практиці велике значення має орнаментика, а її використання є обов'язковим через численні мелодичні повтори, якими рясніє барокова музика.

Як вважає С. Мельник [30], з досвіду опанування стилями барокового співу в Італії, мистецтво орнаментики знаходиться на перетині технічних, художніх і стилістичних аспектів виконання барокової музики. З одного боку, це впливає з прагнення максимально деталізувати зміст твору або фрагменти твору за допомогою музичних засобів, а з іншого – власне досягання за допомогою системи орнаментики, заснованої на технічно складних елементах музичної мови. В основі художньо-виконавської проблематики, на думку дослідниці, лежить афект, як достовірне втілення емоцій пристрастей, що є смисловою сутністю музики бароко. У власній виконавській інтерпретації численних риторичних фігур, за основну мету С. Мельник [30] бере втілення афекту, як засобу інтонування мелодичних зворотів та інтервалів, забарвлення тону та акцентуації. Дослідниця стверджує, що інтерпретація музично-риторичних фігур як засобу вираження афекту в музиці передбачає виняткове стилістичне чуття і правильне використання виразних засобів.

Особливою проблемою, на думку С. Мельник [30], є відтворення автентичної виконавської версії, оскільки практично не існує оригінальних орнаментованих зразків виконавських версій творів композиторів того часу. Тому сучасні виконавці, як правило, використовують мінімальну кількість власної орнаментики, що не відповідає традиціям епохи.

Х. Лей, аналізуючи складнощі роботи співака над пасторальною арією Г. Ф. Генделя, вказує, що це «перш за все, пов'язані з проблемними питаннями “автентичного”, або “історично обізнаного (поінформованого)” виконавства в цілому. Перед співаками постає завдання обізнаності про практику і теорію музичної культури бароко. У створенні інтерпретації

важливим є уміння “прочитати” нотний текст з урахуванням певної умовності нотного запису творів тієї епохи, що детально не фіксував темпових, динамічних, артикуляційних аспектів виконання. Оздоблення основної канви мелодичної лінії розмаїттям прикрас, орнаментальне варіювання мелодійного контуру входило у сферу прояву індивідуального хисту співака, його вмінь та творчого обдарування. Вибір мелізматики, характеру заповнення стрибків, оспівування головних тонів – одне з найважливіших та найскладніших завдань співака-інтерпретатора старовинної музики. Наявність орнаментування і варіювання мелодичної лінії під час повторення першої частини арії *da capo* та в каденціях – є основним показником вірності стилю [57, с.149]. Також автор вбачає такий алгоритм роботи над старовинними аріями: «При створенні інтерпретації старовинної барокової арії важливо враховувати принципи розподілу динамічних відтінків : 1) перевага різких змін–протиставлень контрастних відтінків (*forte* і *piano*) над рухливими нюансами (*crescendo* і *diminuendo*), які на той час широко не використовувались; 2) велика міра умовності запису та велика виконавська свобода співаківвртуозів зумовлювала необхідність самостійного вибору нюансування, не обмежуючись композиторськими вказівками; 3) принцип «ритмічної динаміки» вказує на вірогіднішу відповідність повільного руху тихій динаміці, тоді як швидкого - гучнішій; 4) широке застосування прийому «луни» – природнього явища в певних умовах гір, або печери, коли під час повторення музичного матеріалу відбувається яскравий динамічний контраст, диференціюючи таким чином мелодичний малюнок і увиразнюючи просторовий ефект з відтінком веселої гри, жарту; 5) принцип «трикутної динаміки» – зменшення гучності під час підвищення теситури. [57, с.151].

С. Мельник [30] вказує, що «сучасним співакам та співачкам під час роботи над інтерпретаційною версією твору слід пам'ятати, про те, що вокальна інтерпретація барочного твору є лише тоді стилістично достовірною, коли вона максимально відтворює задум композитора, а

вокальні прикраси можливо використовувати лише в стилевій єдності з іншими елементами виконавства. Часткове чи повне використання аутентичних параметрів залежить від глибини їх занурення в історичний контекст» [30, с.24]. На основі власного досвіду навчання в італійській консерваторії (кафедра барокового співу) авторка наводить головні вимоги до сучасних співаків-автентистів, серед яких: «по-перше – грамотне й віртуозне володіння вокальною технологією *portamento di voce* з контролем дихання, точною звуковою атакою, чистою інтонацією, ідеальним з'єднанням грудного та головного регістрів, дикцією та філіровкою звуку; по-друге – ознайомлення з музичною риторикою⁴ у контексті теорії афектів (тому як виконання поетичного тексту того часу залежало від змісту та мало чітко фіксований комплекс виразних як композиторських, так виконавських засобів). Серед виданих теоретиків епохи бароко слід відмітити І. Бурмейстера (1606 р.), М. Мерсена (1636 р.), А. Кірхер (1650 р.), К. Бернхард (1657 р.), І. Ф. Бенделера (1688 р.), І. Маттезон (1739 р.), І. І. Кванц (1752 р.), К. Ф. Д. Шубарта (1784 р.) та інш.; по-третє – володіння технологією різноманітних колоратурних прийомів, типологія яких бере свій початок з теорії афектів» [с. 25-26]. А також, ґрунтуючись на трактатах італійських майстрів (Дж. Каччині, П. Тозі, Манчіні), пропонує власний алгоритм вивчення арії епохи бароко для досконалого виконання: «-по-перше, розуміти оригінальний текст, знати його напам'ять; -по-друге, вільно володіти – диханням, правильною вимовою сформованих голосних, чистою інтонацією; м'якою атакою; -по-третє, вміти на *mezzo voce* користуватися *legato* (співати плавно та зв'язано), *portamento* (робити плавний перехід до необхідної ноти з попередньої), *crescendo* (збільшувати або зменшувати звук); -по-четверте, в роботі над голосом досягати максимальної гнучкості, при якій і грудний і головний регістри повинні звучати збалансовано; -по-

⁴Музична риторика — засоби музичної виразності та композиційно-технічні прийоми (мелодійні та гармонічні оберти, ритмоформули, музичні інструменти, тембр, висотний регістр, темп, звукопис, секвенція, нескінченний канон і т. д.), які використовувалися композиторами за аналогією з фігурами оратор мови як емблеми позамузичної семантики.

п'яте, одним з головних характеристик барокового стилю є вміння контролювати природне вібрато (неконтрольоване вібрато – це вада)» [30, с.84].

Отже, методичні вказівки та описи мелодичних прийомів старих майстрів можуть слугувати орієнтиром для створення власної версії. Однак складність цього моменту полягає в тому, що, незважаючи на широке розмаїття схем і правил виконання мелізматичної музики, виконавські традиції, характерні для регіонів та окремих композиторів, зараз практично втрачені

Таким чином, основною тенденцією автентичного або історично достовірного виконання є абстрагування від романтичних стереотипів співацького мистецтва, від традиційних штампів та «винаходів» барокової традиції на основі ґрунтовного вивчення творчості барокових майстрів співу, музичного тексту та його особливостей.

Такий підхід надасть сучасним співакам найбагатші можливості для творчої реалізації художнього задуму творів, розкриття творчого потенціалу творів, оскільки, як зазначалося вище, в епоху бароко виконавець був співавтором твору, який втілював музичний текст у життя шляхом імпровізації.

Водночас зміна норм звучання і сучасні вимоги до акустики концертних залів, а також існуючі можливості співу (такі як трирегістрове виконання, використання діафрагмального або змішаного дихання, великий арсенал виразних засобів та інш.) диктують нові можливості для виконавської інтерпретації старовинних шедеврів. Й. Галубек позначає: «Історично поінформована виконавська практика ставить насамперед наукові вимоги, вона полягає в тому, щоб дізнатися якомога більше про музику минулих епох, щоб ми могли зрозуміти та відтворити рудиментарну музичну партитуру якомога точніше. Але при цьому ми не повинні забувати про мету створення музики: вона полягає не в тому, щоб усе зробити правильно. Тому мій перший крок — це завжди виконувати музику разом,

виявляти афекти, випробувати темпи, фразування тощо. Я люблю грати на клавесині під час репетицій зі співаками. За клавесином можна добре вести музикантів. «Знання» конкретних деталей, орнаментики, артикуляції я зазвичай додаю потроху, поступово. На мою думку, тут має йтися про те, щоб збагатити та диференціювати власне музикування» [44].

1.6. Специфіка гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики (методологія дослідження)

Окреслимо методологічні підходи, які необхідні для подальшого викладення в межах пропонованої теми. Їх декілька.

По-перше, *стильовий*. Велике значення у дослідженні виконавського стилю як феномена має фундаментальна робота української дослідниці О. Т. Катрич «Індивідуальний стиль музикантів-виконавців (теоретичні та естетичні аспекти)» [21]. Насамперед, автор ставить проблему взаємини виконавського та композиторського стилів, формує понятійно-категоріальний апарат та виробляє алгоритм аналізу індивідуального стилю виконавця. Автор, зокрема, запроваджує такі поняття, як «інтонаційна ідея музично-виконавського стилю», «інтонаційне середовище музично-виконавського стилю», «ліричний герой музиканта-виконавця», які характерні для різних рівнів виконавства: особливого, загального та одиничного.

Реалізація виконавського стилю, на думку автора, можлива через процес музично-виконавчої інтерпретації. Власне індивідуальний виконавський стиль розглядається автором як константа, визначена специфічністю музично-світоглядної позиції кожного виконавця.

По-друге, О. Оганезова-Григоренко пропонує ідею феномена тембру-амплуа й зокрема для опери аналізує його через триєдність функціонального навантаження: «– авторське – точно прогнозована художньо-звукова барва у загальній палітрі твору; – глядацьке – певний характер персонажу

(ліричний, драматичний, характерний тощо) пізнається через певний тип тембру-амплуа; – виконавське – тембр-амплуа певного вокаліста – фізичні та психофізіологічні характеристики його апарату, які він знає, у відповідності до яких користується своїм вокальним апаратом» [37, с. 442-443]. Також авторка зазначає, що «тип голосу, тембр голосу, манера співу – це константні складники. Тому комунікація оперного жанру передбачає не перевтілення виконавця, а первісно завдані психофізіологічні дані голосу співака – його тембр-амплуа, який є незмінним» [37, с. 444]. В опері бароко є складеним типовий розподіл ролей (наприклад, герой/героїня (інколи інженю), злодійка/злочин/інтриганка, воїн, друг/подруга, травесті тощо). Тембри-амплуа також доволі усталені. Зокрема, О.Оганезова-Григоренко вказує, що тембр-амплуа – «своєрідний “підтип”» оперного голосу, який виступає «куратором» художніх завдань персонажів оперної вистави» [там само, с. 442], а власне їхня типологія «ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів» (там само). У тембрі-амплуа, на погляд авторки, – «вже закладено характер персонажу (комічний, ліричний, драматичний), його тип темпераменту (сильний чи слабкий), його головна драматургічна дія (творення, розв’язання конфлікту чи загострення конфлікту, руйнування тощо)» [37, с. 445]. Дослідниця розглядає тембр-амплуа як «проекцію психотипу персонажа, на кшталт драматичного театру, де проекцією психотипу персонажу є амплуа актора. І якщо в драматичному театрі успіх втілення сценічного образу визначає точний вибір на роль актора певного амплуа, то в театрі оперному цю невловиму, але дуже вагому складову частину загальної успішності творчого продукту несе тембр-амплуа співака» [37, с. 446-447]. До речі, відомим є факт, що саме вокальні можливості сопрано були, за визначенням В. Діна, «основою барокової опери для будь-якої драматичної чи психологічної характеристики: асоціація молоді з високими голосами — основа вокального стилю Генделя» [94, с. 210].

В. Мітюшин позначає тембр-амплуа оперного співака як «природно-біологічну характеристику голосу вокаліста й водночас його творчий інструмент» [31, с.400].

Тембр-амплуа важливий для нашої концепції, але не є вичерпним. Важливим для пропонованої концепції є *інтерпретологічний підхід*, в основі якого міститься увага до людини, що інтерпретує (*Homo Interpretatus*, за визначенням Ю. Ніколаєвської), когнітивно-інтерпретативний метод, заявлений в докторській монографії авторки та її концепція «виконавської стратегії». Під *виконавською стратегією* авторка розуміє процес, що змінює «поле смислів у системі “текст-твір”» [35, с. 321]. Виокремлені авторкою стратегії на кшталт «охоронної», «моделюючої», «актуалізуючої» стануть в межах дослідження базовими при аналізі виконавських версій.

Інтерпретологічний підхід не може бути помислений без виконавського аналізу, позиції якого тривалий час розробляються на кафедрі інтерпретології та аналізу музики (включаючи магістерські та дисертаційні дослідження (Ч. Чживея, К. Тимофєєвої та ін.), роботи Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової, І. Цурканенко, зокрема, магістерські. Викладемо деякі аспекти виконавського аналізу, який спирається, перш за все, на практичний арсенал способів і прийомів виконання і є аналітичною діяльністю, пов'язаною з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв'язків. Насамперед він має бути спрямований на дослідження виконавських засобів виразності (штрихів, артикуляції, динаміки, темпових рішень тощо). Кожен елемент нотного тексту в силу властивої йому семіотичної природи (неоднозначності більшої частини символів) може бути розшифрований у межах певної зони звукових значень, які утворюють докладно структуровану систему. Отже, нотний текст декодується одночасно з системою звукових структур, що стоїть за ним. Причому інтерпретується не нотний знак чи звукова структура взагалі, які значення, значимість, сенс – тобто музичний твір.

Наступний важливий рівень узагальнень – рівень виконавської традиції. Нотний текст із відбитими у ньому звуковими структурами передбачає існування живих традицій інтонування, на що спирається слух інтерпретатора, який має декодувати графічний запис твору. Одні традиції пов'язані з авторством творів, якщо ці автори були видатними виконавцями і педагогами, традиції, сучасні композитору, що він приймає і поділяє. Вони утворюють живе інтонаційне тло твору.

Традиція важливий рівень, який впливає на прочитання виконавцем жанрових основ музичного твору (у деяких випадках саме виконавство може суттєво вплинути на жанровий спосіб). Істотною складовою виконавського дослідження музичного твору є категорія стилю. Аналіз структури, яка реально зафіксована в нотному тексті, знаходить своє відтворення в інтерпретації (реле, що звучить). Аналіз емоційних вражень представляє емоційну програму твору. Зрештою, загалом вищезазначені пункти допомагають розкрити та аргументувати художній генезис твору на основі його стильових, жанрових та інших координат.

Відмінність виконавських концепцій виходить з відмінності просторово-часового відчуття композиційної форми. Позиції порівняльної інтерпретології розвиваються у дослідженнях Ч. Чживея [62–63], що проєкує позиції порівняльної інтерпретології в лоно вокальної педагогіки, магістерських дослідженнях. Таким чином, виконавський аналіз здатний інтегрувати теоретичні положення та історичні відомості, естетичні оцінки та емоційний відгук, зберігаючи при цьому безпосередній зв'язок із живою музичною практикою, представляючи музичний твір найповніше. Він, як інструмент і результат інтерпретології, постає як відношення двох суб'єктів (виконавця та суб'єкта самої музики, зафіксованого в тексті), відношення-зустріч композиторського та виконавського мислення.

Також важливим є *гендерний підхід*, який у мистецтві змінює погляд відображення семантично значущого змісту понять «жіночності» і «мужності» та його сприйняття реципієнтами. Зазначимо, що на відміну від

театральних ролей гендерні є доволі прогнозованими (чоловік-жінка), але в інтер'єрі барокової опери також є варіабельними (зокрема традиція травесті).

Позначимо основні позиції гендерної теорії, які необхідні нам для подальшого викладу матеріалу. Отже, тендером є складне поняття, що описує крос-культурне, духовно-фізичне та соціальне явище. Ключовими поняттями гендерної психології, що досліджує вплив культурних та індивідуальних факторів на уявлення та роль чоловіків і жінок, є маскулінність і фемінність. Вони розглядаються як соматичні, психічні та поведінкові характеристики, які відображаються в житті чоловіків і жінок. Маскулінні риси, які традиційно вважаються чоловічими, включають незалежність, домінантність, агресивність, схильність до ризику та інші властивості. З іншого боку, фемінні риси, які асоціюються з жіночістю, включають поступливість, м'якість, спонтанність, відкритість та інші якості. Важливим є розрізнення між цими категоріями і реалізація того, що кожна людина може виявляти різні риси незалежно від своєї статі. Андроґінність, яка поєднує чоловічі і жіночі риси, підкреслює, що роль та властивості людини не обов'язково пов'язані зі статевою приналежністю.

Такий підхід допомагає розуміти та досліджувати широкий спектр варіацій у виявленні особистісних характеристик і ролей в суспільстві, уникнути стереотипів та сприяє розвитку більш гнучких уявлень про гендерну ідентичність.

У пропонованій дисертації розвиваються настанови щодо гендеру, окресленні у дослідженнях В. Гіголаєвої-Юрченко. Вона вказує на виявлення в європейській вокальній практиці чітких ознак дії гендерного фактору: «Починаючи з античних часів й до другої половини XVIII ст. жіночі ролі на сцені виконувалися чоловіками. З народженням жанру опери (зокрема, опери-драми) почала складатися система вокальних амплуа (як фемінних, так і маскулінних) з чітким розподілом гендерного потенціалу. Стиль *bel canto* відокремлюється від гендерної андроґінності і

переноситься на загальну основу кантиленності, яка з того часу стає його панівною ознакою» [11, с. 9].

На думку авторки гендерна специфіка є однією з історично важливих складових формування та становлення академічної співочої традиції Європи.

У мистецтві гендерна ідентичність особистості, в силу її творчої природи, психологічно є андрогінною та має психофізіологічні особливості протилежної статі. В даному випадку «творчий гендер» символізує не суб'єкт творчої діяльності (чоловік / жінка), а його об'єкт – мистецький твір, як результат самореалізації інтерпретатора (розшифрування композиторського тексту та створення художнього образу на його основі).

Тому інтерпретаційний процес у гендерному сенсі здійснюється з урахуванням співвіднесення виконавцем/виконавицею їхньої індивідуальної психофізіології та образної проєкції (акторського перетворення) із специфікою музичної комунікації.

Центральним об'єктом дослідження для В. Гіголаєвої-Юрченко є гендерно-емоційна виразність співака/співачки, як індивідуальна психологічна самовиразність їхньої гендерної ідентичності. За базову дефініцію авторка бере розробку «гендерно-виконавської методики аналізу виконавської інтерпретації».

Завдяки міждисциплінарному підходу дослідниця розширює класичні музикознавчі рамки вокально-виконавського аналізу, впровадивши в нього нові – гендерні поняття та характеристики. На думку Гіголаєвої-Юрченко. «Гендерна ідентифікація в інтерпретаційній діяльності вокаліста базується на конотаціях і модифікаціях двох основних ознак, поєднаних у вокальному творі і його сполученні з образом голосу співака або співачки, – композиторського тексту та його виконавського тлумачення....» [11, с. 16]. А гендерний фактор, пов'язаний з певною образністю (чоловічою та жіночою), у вокальній музиці, як жодному іншому музичному мистецтві, проявляється найнаочніше, оскільки тут є не тільки різна форма і ступінь

позамузичного початку, а й, в першу чергу, вербальний текст, в якому безпосередньо чи опосередковано запрограмовано статеву приналежність чинної особи.

У дослідженні із врахуванням міждисциплінарних складових Гіголаєвою-Юрченко В. О. запропоновано визначення поняття «гендерно-виконавського аналізу вокального твору», як «...його (твору) когнітивна модель, необхідна для вияву гендерного впливу на виконавський процес» [11, с. 10], а виконання, як процес обумовлений вокально-психофізичним функціоналом у поєднанні з акторською грою.

Для створення даної моделі дослідниця екстраполює в музикознавчий апарат основні терміни та поняття гендерної психології («гендерна роль», «гендерно-рольовий конфлікт», «гендерно-рольові стереотипи», «гендерно-рольова соціалізація», «фемінність», «андрогінність», «маскулінність», «гендерні відмінності», «гендерна ідентичність»), формуючи з ними нові визначення («гендерно-виконавчий потенціал твору», «фемінний тип виконання», «маскулінний тип виконання», «андрогінний тип виконання», «гендерно-темброва» специфіка», «гендерно-виконавська драматургія», «гендерна мобільність», «гендерна стабільність» «гендерно-функціональна мінливість» («гендерно-образна модуляція» у процесі та в результаті певного виконання).

На основі отриманих результатів порівняльного виконавського аналізу вісімдесяти різностатевих інтерпретаційних версій “чоловічих”, “жіночих” та “нейтральних” камерно-вокальних творів та аналізу виконавчих засобів, що створюють гендерну забарвленість, а також виходячи з об’єктивно існуючих параметрів В. Гіголаєвою-Юрченко виявлені образно-емоційні характеристики та класифіковані відповідно гендерним типам і запропоновано також типи *гендерно-виконавської інтерпретації*:

Маскулінний – «виконавська інтерпретація з переважанням рис маскулінності», до яких, згідно з гендерною теорією, відносяться інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила,

авторитарність, агресивність в поєднанні зі стриманістю у емоційних проявах, вольовий напрямок, наполегливість та відповідні їм гендерні образно-емоційні характеристики: «опера (пафосна) манера співу, підкреслено-виразна артикуляція, мінімалізація нюансів, інтелектуалізм, строгість, вольовий посыл, акцентований «зовнішній» фактор, філософське узагальнення або максимально точна реалізація «сюжету» [11, с. 16];

Фемінний – «виконавська інтерпретація з переважанням рис фемінності, основу яких, згідно з традиційною класифікацією гендерних якостей особистості, складають виражена емоційність, м'якість, слабкість, турботливість, певна консервативність, схильність до встановлених традицій, інтуїтивність щодо художнього змісту твору». Як пише авторка, це «науково аргументовані риси фемінності, які поєднано з відповідними їм гендерними образно-емоційними характеристиками: «виражена емоційність, першочергова передача стану з вираженою деталізацією, звучання голосу на *sotto voce* з виспівом кожної ноти, ліричність, тонко нюансована підкреслена камерність, яскраво реалізований “внутрішній” фактор» [11, с. 16].

Андрогінний тип виконання – виконавська інтерпретація з рівномірним (збалансованим/паритетним та «спрямованим на отримання нового результату) співвідношенням рис маскулінності та фемінності» та гендерними образно-емоційними характеристиками: «контрастність виконання, прояви гендерно-образної модуляції, підкреслені емоційно-акустичні градації, які презентують фемінні і маскулінні риси в гендерному балансі – все це відповідає специфіці творчого гендеру, підтверджує універсальність природи та змісту музичного мистецтва» [11, с. 16]. При андрогінному типі більш-менш різко здійснювані динамічні, темпові, агогічні контрасти, прояви гендерно-подібної модуляції, підкреслені емоційно-акустичні градації, які становлять фемінні та маскулінні риси в гендерному балансі); *фемінний тип з рисами маскулінності, як і маскулінний тип з рисами фемінності* реалізують один із двох полярних

гендерних типів як основний, який додатково підкреслюється рисами іншого. Два останні типи в гендерному образно-емоційному плані «...реалізують один з двох полярних гендерних типів як основний, який додатково увиразнений рисами іншого» [11, с. 16].

Авторка не тільки класифікувала гендерні типи виконання, але й надала матрицю гендерно-виконавської драматургії, що пов'язує різні аспекти вокального виконання через гендерні маркери, об'єднує різні рівні та надає рамки для гендерного аналізу виконання вокального твору.

Кожному з гендерних типів виконання відповідає вирішена індивідуально гендерно-виконавська драматургія, яка характеризується:

– «гендерною інтонацією» (творчим втіленням певної сюжетної лінії, послідовно реалізованим композитором та виконавцем відповідно до їх особистісної «гендерної акцентуації»);

– «гендерно-тембровою специфікою» музичної драматургії (відображенням закономірностей композиторського та виконавського мислення з урахуванням історично обумовленої вокальної типології та їх проекція на слухача;

– «гендерною семантикою» (співвідношенням емоційного портрету героя/героїні твору з їх гендерною поведінкою;

– «гендерної стабільністю» (певною символічною стійкістю) або «гендерною мобільністю» (динамікою гендерної ідентифікації чи самоідентифікації);

«гендерно-образною модуляцією» (раптові або передбачувані зміни образу, емоційна динаміка поведінки співака-актора/співачки-актриси).

На думку дослідниці гендерно-аналітичну призма надає можливість виконавцю по-новому оцінити гендерну драматургію твору, яка моделює певний характер персонажів та їх взаємини засобами музичної виразності.

Таким чином на думку автора, «основні гендерні характеристики – маскулінність, фемінність, андрогінність – можуть проявлятися у вокальному виконанні у відносно чистому вигляді, а також сполучатися,

що відображено у запропонованій класифікації гендерних типів виконання. Кожному з них відповідає гендерно-виконавська драматургія, що впливає на цілісність і переконливість художнього результату» [11, с. 16], а запроповану гендерно-виконавську типологію можна екстрополювати на будь-який вокальний твір (у тому числі й оперний), з урахуванням музично-семантичної специфіки жанру (тому як на відміну від оперної музики «...у камерній музиці співак є поліфункціональним суб'єктом творчості і має більшу свободу інтерпретації» [11, с. 10]).

Власне, поєднанням двох окреслених вище підходів (когнітивно-інтерпретативний та гендерно-виконавський) є запропонований в межах дослідження *гендерно-інтерпретативний підхід*, який стане засадничим при аналізі інтерпретацій опер Г.Ф.Генделя.

На основі запропонованих В. Гіголаєвою-Юрченко (2008, 2015) [8; 11] типів та у розвиток концепції «комунікативної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської (2020) [35] сформулюємо умовну інтерпретаційну модель, яка має фіксувати гендерні маркери історичної традиції і сучасного виконання.

По-перше, з точки зору традиції музика бароко *a 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.

По-друге, природа традиції травесті, хоч і природна для барокового мистецтва, набагато ширше за історичними рамками та настановами барокового мистецтва. Зокрема, історія редакцій барокових опер демонструє направленість композиторів перш за все до *виконавця як носія*

драматургічного сенсу ролі. З цим пов'язані деякі редакції, створені для найбільш контрастних голосів.

По-третє, формулюючи засади гендерно-інтерпретологічного підходу, маємо усвідомлювати існування певного «гендерного стереотипу» (гендерний тип), під яким традиційно розуміється відносно стійкі нормативні уявлення про соматичні, психічні і поведінкові особливості представників жіночої і чоловічої статі, які склалися в результаті узагальнення людського досвіду і уявлень про статеві особливості чоловіків і жінок, поширені у суспільстві. В бароковій опері гендерний стереотип існував та був тісно пов'язаний з амплуа (зокрема, вокальними), що уможлиблювало існування великої кількості прикладів оперного жанру при усталеній типовості персонажів, сюжетів, образів. З усталених різновидів таких стереотипів нас цікавлять позиції «маскулінності-фемінності», коли чоловікам та жінкам приписують конкретні соціально-психологічні риси особистості, стиль поведінки: «чоловіче»/маскулінне, або ототожнюване з ним, вважають позитивним, значущим, домінантним, раціональним, духовним, культурним, активно-творчим, а «жіноче»/фемінне пов'язують з другорядним, чуттєвим, експресивним, тілесним, експресивна гріховним, природнім, пасивно-продуктивним).

Висновки до Розділу I

Основним завданням розділу став опис основних параметрів мистецтва епохи Бароко, включаючи типологію голосів, формування тембрів-амплуа та засад стилю *bel canto*, та опис й напрацювання стратегічних моментів інтерпретації творів обраного періоду, зокрема – опер Г.Ф. Генделя.

На сьогодні на базі творчості композиторів В. А. Моцарта, В. Белліні, Г. Косетті, Дж. Верді, Р. Вагнера, веристів та експресіоністів, з'явилися нові слухові вподобання та нові технічні та естетичні вимоги до критеріїв вокального звучання. Більшість авторів, які належать до автентичного руху,

звертають увагу на цей факт та пов'язують з ним складність відтворення традицій епохи бароко сучасними виконавцями.

Опери композиторів-романтиків, здебільшого вимагають великих голосів, які добре вписалися в оновлений і розширений оркестровий склад сучасності та здатні втілювати великі емоції. Основна увага на сьогодні приділяється таким якостям звуку, як повнота об'єму, драматична та експресивна виразність, сильне темброве забарвлення та активна атака звуку, експресії звучання.

Сучасна практика виконання барокових творів прагне поєднати ці принципи, спираючись на естетичні запити музикантів минулого та сучасні стереотипи звукоутворення. Проте головною метою у розвитку навичок виконання барокової музики залишається гнучкість та рухливість голосу, грація, витонченість, тембр, польотність та інші якості природного звучання.

Позначимо основні стратегії роботи вокаліста з бароковим текстом. Отже, для адекватного відтворення барокової музики необхідно передусім визначити *афект* твору, в опорі на характерні позначення: темпоритм, танцювальність, вибір ладу та тональності, словесний текст та зміст, синтаксис мелодії. Далі слід підібрати відповідні виконавські засоби («тактичні» параметри інтерпретації) для стильового втілення афекту («стратегічний» параметр інтерпретації).

1. Вміння використовувати *певний тембр голосу* залежно від втіленого у тексті афекту. Діапазон, з якого можна вибирати, частково намічено вже теоретиками бароко.

2. *Правильний розподіл динаміки*. З вокально-виконавчої точки зору ми можемо розглядати як визначальний бароковий динаміку принцип «трикутної динаміки», заснованої на поступовому ослабленні гучності в міру підвищення теситури. Однак, як показує практика виконання, це правило не повинно застосовуватись догматично. Загалом, необхідно дотримуватись рівності звучання протягом тривалих фрагментів музики.

До характерних особливостей барокової динаміки відноситься ефект луни, що застосовується при повторенні музичного матеріалу з метою динамічного диференціювання та зображення розмаїття звукового простору. Але знову ж таки до цього прийому звертаються не всі співаки. Можливо, використання прийому «відлуння» збагатить виконання, проте при цьому є ймовірність завдання шкоди цілісності твору.

Необхідно пам'ятати про принцип ритмічної динаміки, при якому повільний рух музичного твору найчастіше відповідає динамічний нюанс *piano* і, навпаки, швидкому *-forte*.

3. *Вибір правильного темпоритму.* Відносність темпу – специфічна ознака музики бароко. У барокових творах існує величезний діапазон темпових кордонів. Розшифровка темпу – одне з найголовніших і визначальних засобів передачі афектів, оскільки щодо здійснення душевних переживань велике значення мав характер руху. В епоху бароко склалися певні принципи темпових змін: *rubato* як вільне зрушення при незмінності основного темпу, гальмування в кадансовій зоні.

Що ж до застосування *rubato*, варіанти вживання можливі, але не є обов'язковими. Пояснюється це тим, що слухач, вихований на класиці, зазвичай ХІХ століття, не звик до великих темпових коливань.

4. Аутентичність вимагає обов'язкового виконання мовою оригіналу. Головним у підході до цього є знання та дотримання артикуляційної бази, законів фонетики та правил вокальної орфоєпії. Крім освоєння та усвідомлення техніки артикуляції звуків у співі, співак повинен забезпечити хорошу їхню розбірливість, дикційну ясність у поєднанні з високою якістю співочого тону. Чітка декламація художнього тексту – одне з найважливіших умов мистецтва співу *bel canto*.

5. Виконавцю старовинної музики необхідно знати способи інтонування музики, вміти правильно розчленовувати звукову лінію та належним чином знаходити точні інтонації у мелодійному малюнку відповідно до втілюваного афекту. *Legato* є основною формою вокального

виконавства. Зв'язний, рівний спів – ідеал *bel canto*. На музичну артикуляцію впливає й загальний характер твору. Так, аріям помсти, гніву відповідає маркетована форма виконання, тоді як аріям радості, кохання – змішана (маркетовано-легатна) форма.

6. Найбільш складною із проблем стилістично адекватної інтерпретації вокальної музики бароко є орнаментика. Основним вимогою служить майстерне володіння прийомами варіювання та орнаментування мелодії, тобто. вміння виконавця імпровізувати. Тільки знання правил та традицій надасть виконавцю повну свободу. Аудиторія завжди чує і відчуває їхнє незнання. Важливо пам'ятати, що музика бароко – це театр. У інтерпретації вона в жодному разі одноманітна, навпаки завжди має бути у русі, у прагненні мети – кульмінаційному втіленні головного афекту.

Все перелічене вище необхідно враховувати при інтерпретації опер Г.Ф. Генделя в умовах сучасного театру.

Ще один важливий аспект вивчення проблематики в межах розділу торкався традиції *travestire* – виконання жінками серйозних чоловічих ролей, що має трисотрічну історію і є частиною всесвітньої музичної та театральної культури. Однак постає питання як класифікувати ампуа сучасного контртенора, який фізично є повноцінним чоловіком, грає чоловічу роль, але співає жіночим голосом.

Для того щоб чітко розділити ці два різних, на наш погляд види жіночого та чоловічого ампуа *travestire*, ми поєднали класичне формулювання *travestire* – «переодягати» із терміном *vocal* – «вокал» та отримали *vocal travestire* – «вокальне маскування».

Vocal travestire (вокальне маскування) – це нова авторська вокально-сценічна характеристика ампуа контртенора, заснована на невідповідності статі співака з гендерним типом його голосу.

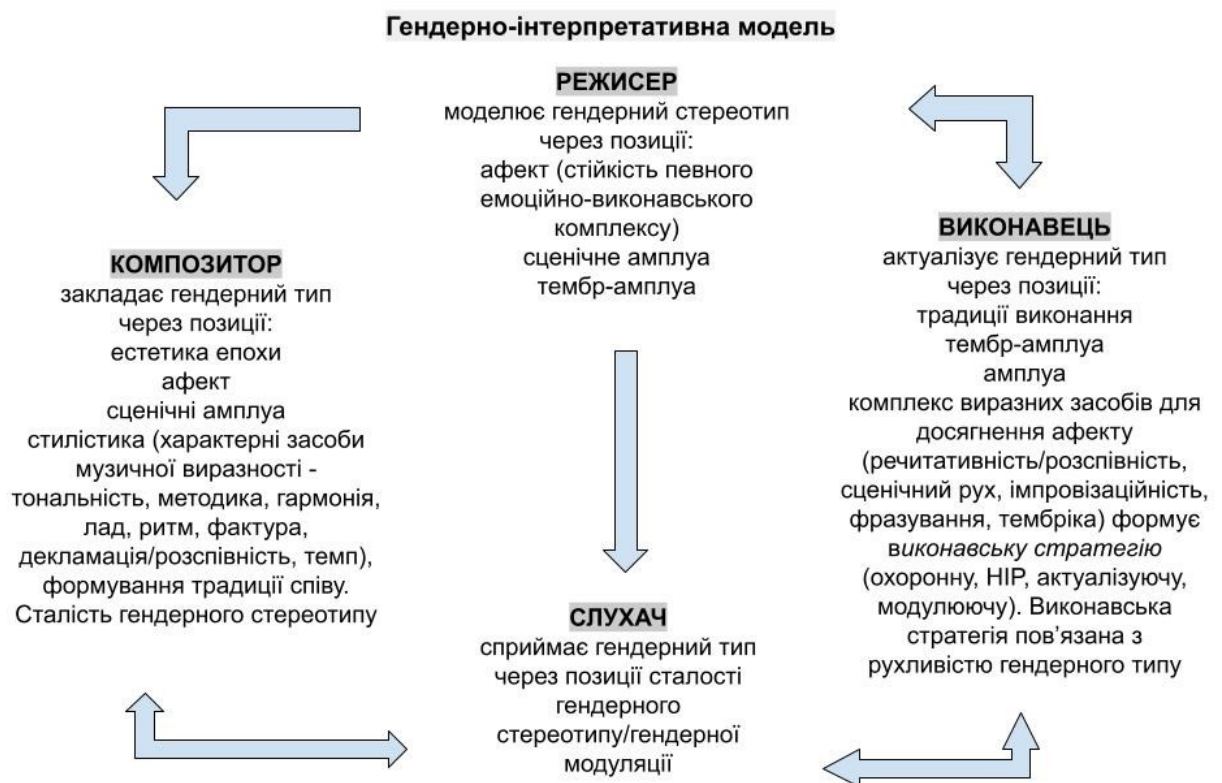
Таким чином, під ампуа *travestire* ми розуміємо зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а

під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни (жінка співає як чоловік, чоловік співає як жінка).

Для аналізу подібних явищ нами поєднані аспекти гендерно-виконавського (В. Гіголаєва-Юрченко) та когнітивно-інтерпретативного (Ю. Ніколаєвська) аналізу, який актуалізовано як *гендерно-інтерпретативний*.

Для зручності розуміння взаємозв'язків у комунікативній системі барокової опери в контексті сучасного театру запропоновано гендерно-інтерпретативна модель, у вираженні на Схемі 1.

Схема 1.



Додамо, що на відміну від театральних ролей гендерні є доволі прогнозованими (чоловік-жінка), але в інтер'єрі барокової опери також є варіабельними (зокрема, традиція травесті). Тож специфіку гендерно-

інтерпретативного аналізу вокальної музики пропонується позначити через 4 параметри:

- основний афект, який потребує вибору спеціальних засобів виразності;
- тембр-амплуа, як певний художньо-комунікативний комплекс;
- гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці.

РОЗДІЛ 2

АМПЛУА–ХАРАКТЕР–ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ: ГЕНДЕРНИЙ ПІДХІД

2.1. Жіночий образ у жанровій структурі оперної творчості Г.Ф.Генделя

Г. Гендель – один із найвеличніших композиторів епохи Бароко, що яскраво проявляється у його операх. Розробка амплуа та характерів у великій оперній спадщині – тема постійної зацікавленості музикологів. Дійсно, драматургічні рішення композитора є оригінальними і новаторськими. Якщо виокремлювати жанрові вподобання композитора, то вони цілком пов'язані з місцем для якого писався той чи інший твір.

Зокрема, перший період творчості Г.Ф. Генделя – Гамбургський, під час якого написані опери «Альміра», «Нерон» (1705), «Флоріндо», «Дафна», які композитор позначає саме назвою опера. К. Хогвуд відмічає, що «гамбурзька опера була складена з співставлення наступних компонентів: німецької Lied, італійської арії и французького танця» [114, с. 26].

Другий – італійський – період – час написання «*dramma per musica*» «Родріго» (1707), «Агрипіна» (1709) позначений оволодінням стилу італійської опери, використував італомовні лібрето, посилив драматургічний зв'язок музичного матеріалу з увертюрою, розвинув формотворення окремих номерів, надав важливості речитативу *secco*. Враховуючи вподобання публік, він орієнтувався на типовість обраних персонажів, хоча й через музичні характеристики яскраво диференціював їх;

Третій – лондонський – період позначений високою конкуренцією (між театрами зокрема), знайомство з видатними драматургами (А. Хіллом), уведення італійського варіанту опери *seria* на підмостки Англії, пишністю та технічною складністю постановок, зокрема, «Рінальдо». Ще однією рисою першого лондонського періоду є звернення не тільки до ероїко-патетичної, а й до «чарівної» опери, до незвичайних («інфернальних») жіночих образів

(Арміда, Медея, Мелісса), що увиразнилось у розробці Г.Ф. Генделем яскравих сцен-«заклинань». У зв'язку з розширенням жанрових меж опер, урізноманітнилися й типи арій, аріозо, *accompagnato*, дуетів.

У наступному періоді період першої «Королівської академії музики» (1720-1728 рр.) Г. Ф. Гендель написав 16 опер, серед яких такі шедеври, як «Оттон», «Юлій Цезар», «Роделінда» (також – «Радаміст», «Муцій Сцевола», «Флоридант», «Флавіо», «Сципійон», «Олександр», «Адмет», «Річард І», «Кір», «Птолемей»). З напрацювань – послаблення канону опери *seria*, концентрація на жанрі «*dramma per musica*»; розширення сюжетних меж (історична тематика, легенди), знайомство з лібретистом П. Метастазіо; орієнтування на видатних співаків та співачок (Сенезіно, Куццоні, Фаустина Бордоні), урізноманітнення партій тенора (зокрема, в операх «Юлій Цезар», «Роделінда»); драматургічно – більше мислення сценами; поряд з залученням типових образів, індивідуалізація їхніх характеристик (психологічна, інтонаційна), створення глибоких, неоднозначних, суперечливих героїв (Гізмонда і Адельберг в «Оттоні», Акилла в «Цезарі», Тамерлан, Гримвальд в «Роделінді», Олександр, Адмет, Еміра і Хосров в «Кірі»).

Другий етап роботи у «Королівській академії музики» (1729–1733) сконцентровані на створенні «*dramma per musica*»: «Лотаріо», «Партенопа», «Еціо», «Созарм», «Орландо», в яких композитор розвивав власні новації, орієнтуючись на героїчну тематику, створював більш складних та неоднозначних персонажів, які презентують протягом дії внутрішній розвиток. Це в свою чергу зумовило більшу свободу всередині обраних вокальних сольних форм та тенденцію відходу від замкнених номерів, створення розгорнутих сцен.

Драматизм та розробка основних героїв притаманні операм 1733-1737 рр., коли Г.Ф. Гендель працював над «*dramma per musica*» найпротівагу «Дворянській опері». Серед шедеврів того часу – «Аріодант на Криті», «Свято на Парнасі» «Вірний пастух» (2 та 3 ред.), «Аріодант»,

«Альцина», «Аталанта», «Арміній», «Юстін», «Береніка». Всі опери характеризуються вибудованими характеристиками основних та вторинних персонажів, стрункою тональною логікою творів.

Нарешті, пізній період оперної творчості Г.Ф.Генделя (1737–1741 рр.) втілює ще більше жанрове розмаїття («Фарамондо» і «Ксеркс» – «dramma per musica», «Гіменей» – «serenata», пастораль, «Дейдамія» – «melodramma»). Можна сказати, що ці опери – певне передбачення наступних змін (зокрема, лірична комедійність в опері «Ксеркс», «Дейдамія», в яких посилено індивідуальність персонажів (баланс між типізованістю та виходом «за межі»).

Для подальшого викладення варто усвідомити, що барокова опера є достатньо регламентованою. Так, щодо чоловічих персонажів, склались такі типові ампула: Герой, закоханий, Проказник (Шут, Екцентрик), Злодій, Невідомий, Фат, Мораліст, Друг, Наглядач за порядком, Вчений (Mag), Вісник, травесті.

Щодо жіночих персонажів, то можна зустріти такі типи: Героїня, Закохана, Проказниця, Злодійка, Інтриганка, Невідома, Матрона (жінка у віці), Подруга, травесті.

«Тип» не завжди був пов'язаний з певним «характером», хоча Г.Ф.Гендель діяв саме за цим драматичним правилом, тим більше, що, як вказує І.Копоть [26], у XVIII ст. поняття характеру пов'язувалось з розумінням в період Античності, коли під «характером» розуміли як набір відмінностей та складання «каталогу» типових ознак поведінки. У Г.Ф.Генделя розуміння «характеру» героя опери стає аналогом індивідуальності, психологічної неповторності, іноді навіть особистісної унікальності.

Опери Г.Ф.Генделя у висвітлені заявлених в дисертації питань надають широкий простір для міркувань з різних позицій. Так, звісно, в операх зустрічаються типові образи героїнь – Аталанта (з однойменної опери), Альмірена («Рінальдо»), Альміра («Альміра, королева

Кастильська»), Поппея («Агрипіна»), Есілена («Родріго»). З іншого боку, композитор певним чином долає умовність, створюючи декілька образів, які з погляду на подальший розвиток оперного театру настільки семантично багаті, що передбачають відкриття театру майбутнього. Цікаво, що чи не найбільше це жіночі ролі – прекрасна чаклунка та підступна чарівниця Арміда («Рінальдо»), Гіневра («Аріодант»), Клеопатра («Юлій Цезар»), Альцина, Агрипіна, Роделінда, Дейдамія з однойменних опер.

Вже в ранніх операх Г. Ф. Генделя спостерігається його нетипове відношення до «типовості» персонажів. Тобто, з одного боку, Г. Ф. Гендель бездоганно використовує існуючі «типи» з усталеними традиційними прийомами, афектами (наприклад, Паллантом, Нарцис, Лесбі, Юнона, Дафна), з іншого – прагне індивідуалізації образу, час від часу змішуючи типи або в межах одного образу мішкуючи їх (так з'являються пристрасна та підступна Агрипіна, м'яка й кокетлива Поппея, слабкий Клавдій, рефлексуючий, закоханий Ксеркс та ін.). Рух у бік створення характерів був обумовлений зокрема тим, що більшість оперних ролей Г. Ф. Генделя складені для конкретних виконавців, з розрахунку не лише на їх вокальну техніку та специфіку тембру, але й на психофізичні особливості або ж з огляду на цілком конкретні життєві обставини цих конкретних виконавців. Зокрема, відомо, що саме для Маргеріти Дурастанті (голос якої бів сопрано, а з часом став меццо-сопрано) Г.Ф. Гендель створив, наприклад, партію Сесто в опері «Юлій цезар в Єгипті». С. Мельник, вивчаючи інтерпретаційний аспект цієї партії зазначає: «Сесто прописаний композитором як емоційний персонаж, який проходить складний шлях від відчуття болу та розпачу до дорослого і рішучого воїна, який здатний також співчувати. З одного боку, Сесто – герой трагічний, бо саме трагедія з батьком рухає його діями. З іншого, – ліричний, що особливо відчутно у сценах з матір'ю. Композитор ускладнює образ Сесто мотивом морального вибору і весь цей внутрішній шлях до зрілості закарбовано в аріях та має відтворюватись в інтерпретаціях виконавців» 30, [с.53-54].

Деякі опери спираються саме на жіночий склад. Наприклад, в опері «Флавіо» окрім основного героя (Флавіо, альт), присутні ЛДжудіо (контральто), Емілія, Вітіде (сопрано), Теодата (меццо), а також – Синьйор Робінсон – травесті (контральто). В опері «Александр» могутньому дуету персонажів, які віддано кастратам (Александр, Таксил) протистоїть жіночий дует Роксани та Лізаури (сопрано). В «Дейдамії» головна героїня, а також Нерей, Альчина – сопрано; в «Альмірі» сопрано – Еділія та Беланта. В опері «Армінію» окрім основного героя (кастрат), жіночим голосам відіні партії Туснельди, Сігізмондо (сопрано), Рамізи (меццо-соопрано). В опері «Орландо» сопрано співають партію Анжеліка (головної героїні) та Доріндо. У опері «Оттон, король германський» сопрано співає партію Фекофано (нареченої Оттона) та Джизмонди (жінки короля Італії, важливого персонажа сюжету). Опера «Радамісто» представлена декількома персонажами, партії яких Генделем віддано жіночим голосам: Зенобія, Поліссена, а також Тігран та Фраате – це сопрано.

В опері «Амадіс Гальський»⁵, до речі який вважається досягненням першого лондонського періоду на чарівно-міфологічний сюжет, яскравими є жіночі образи Оріани та Мелісси. Так, підступна і безжальна чарівниця Мелісса здатна до глибоких страждань, про що свідчить ламентозна арія «Ah, spietato» («О, жорстокий»), якої жінка у першій дії звертається до Амадіса, який не поділяє її почуттів. Композитор знаходить своєрідний лейттембр: меланхолійність тону гобоя супроводжує лінію Мелісси протягом усієї арії.

В опері «Аталанта»⁶, написаній до весілля Фредерика Уельського з принцесою Августою Саксен-Кобург-Готською, втілено пасторальну традицію, що відобразилось на характері основної героїні. Обидва головних персонажи – сопрано і як завжди у Г. Ф. Генделя, сопрано різнохарактерні. Принцеса Аталанта Аркадійская – полювальниця, яка

⁵ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=j2nmfXCkA6g&ab_channel=us4es

⁶ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=2APKKZw8Lk8&ab_channel=us4es

видається пастушкою, Король Мелеагро (сопрано, роль кастрата, на прем'єрі виконав блискучий Джоаккіно Конті), який також видається пастухом, в результаті поєднуються в щасливий шлюбний союз.

Опера «Дейдамія» презентує прекрасний жіноче тріо (Дейдамія, Ахілл, Неря – три сопрано) й Одисей –контральто (травесті) і, як зазначає Н. Кухар, жіночі партії «відрізняються більшим її розвитком, ширшими пасажами, віртуозними фігураціями, більшим динамічним розвитком, співом на піано та стакато» [28, с.53].

У дослідженні Нью Цянхуей [36] виокремлено декілька сюжетних патернів, що впливають на образи і характери зокрема жіночих персонажів. Так, зазначено, що у лібрето опери «Нерон» «боротьба за владу», з одного боку, розгортається між матір'ю – Агрипіною, дружиною – Октавією і самим Нероном. З іншого боку, Нерон бореться за одноосібну політичну владу над Римом та за любов Поппеї. Так, вчинками Агрипіни та Октавії у цій боротьбі рухають мотиви: спраги влади та зради, підступності. Дії Нерона-коханця визначає мотив обов'язку в усуненні перешкод на шляху до отримання обіцяної Поппеєю нагороди – взаємності у любовних почуттях. Нью Цянхуей зазначає: «Лізнавшись про те, що Нерон відчуває любовні почуття до Поппеї, нею опановує страх втрати влади (2 сц., I акт), і, як наслідок, народжується *мотив гніву/ненависті* до власного сина, який не шанує зусиль матері на його шляху до трону. Вона готова вбити Нерона, щоб самій залишитися при владі. Сюжетні мотиви спраги влади, зради, гніву/ненависті Агрипіни до Нерону народжують *мотив підступності і мотив удавання/обману*. Так, у речитативі 3 сцени II акту Агрипіна, вдаючи, що відчуває любовні почуття до Сенеки, намагається підговорити його отруїти Нерона, обіцяючи місце на троні (арія «EntschliessBe dich nur/»). У 10 сцені III акта Агрипіна заявляє про те, що Нерон здійснив підпал і Рим горить з його вини» [36, с.22].

Варто наголосити, що герої опер Г.Ф. Генделя різні, але особливу привабливість мають його жіночі персонажі. Жінка – сильна, потужна,

владна і горда, яка не піддається ударам долі, але слабка перед Любов'ю. Ці образи, створені Генделем, багато в чому є унікальними. Усі страждання, які можуть зазнати жінки через кохання, відображені у його музиці. Одні борються за честь і любов, не піддаються на підступи лиходіїв (Гіневра, Роделінда), інші самі можуть бути лиходійками, але слабкими перед Любов'ю, як Арміда, Альцина. Вони можуть бути обдурені лиходієм, який хоче позбутися їх підступним способом, і яскравий приклад тому – Далінда з опери «Аріодант». Часто й вторинні жіночі персонажі мають яскраві характеристики та важливе місце в драматургії. Наприклад, в опері «Альміра» (лібрето К. Фойсткінга) для посилення інтриги, пов'язаної з любовними взаєминами, з'явився новий персонаж – Белланте, принцеса Арандську.

У складі опери «Тезей» закладено різні образи для п'яти сопрано (партії Тезея, Агілеї, Медеї, Мінерви) та двох альтів (Арканом, Егей). Найцікавішим є «інфернальний» образ Медеї, яку, за визначенням Н. Кухар [28], можна назвати по суті головною трагічною героїнею опери. На це вказує саме різноманітність музичних характеристик: «аріозо з речитативом, патетичні сцени-заклинання, інтонаційні арки» [с.24], в яких Медея демонструє неабиякий характер. Образи інших жінок більш традиційні, хоча ніжність Агілеї в багатьох рисах передує образам романтичних героїнь. Майже така ж диспозиція – в опері «Радаміст»⁷. У складному сюжетному сплетінні (Радаміста співає контртенор), образи Зенобії, Поліссени є немов передвісниками романтичного ідеалу жіночності.

В опері «Амадіс Гальський» основна жіноча партія Мелісси презентує образ жінки пристрасної і в музичних характеристиках ще більше, ніж Медея ця героїня передбачає моцартівську Царицю Ночі та вердіївську Амнеріс та навіть Макбет. Таким самим складним є образ Флоринди з опери

⁷ Записи за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=Y7zbgDKPa1U&t=3s&ab_channel=OrchesterWienerAkademie

https://www.youtube.com/watch?v=07Iu7jGTP7I&ab_channel=us4es

«Родріго», в якому поєднані мотиви боротьби за владу, помсти, страждання, прощення. Героїня хоч і не є головним персонажем, але саме вона рухає сюжетну лінію (її образа на Родріго запускає цілу серію наступних дій на тлі політичного конфлікту).

Ще одна опера, яка потребує окремої уваги з точки зору жіночого персонажа – «Альцина». Зі всього доробку композитора ця опера – одна з тих, яка ставиться дуже часто. Серед основних питань, які вона ставить – вокальні амплуа та їхні можливі трансформації в умовах конкретних режисерсько-виконавських рішень. В опері «Альцина» найголовнішим є драматургічна інтуїція Г.Ф. Генделя, що дозволяє створювати яскраві та складні жіночі характери.

«Альцина» була написана у 1735 р. і Гендель вважав її однією з найкращих своїх опер завдяки несхожості персонажів. До речі, це так звана чарівна опера (на відміну від «Аріоданта», яка оспівує людські почуття), тут багато позаістотних явищ, що так подобалося бароковій публіці. Вона виявилась забутою, але наприкінці ХХ ст. була багаторазово поставлена та інтерпретована.

З точки зору жіночих персонажів ця опера з першого погляду схожа на існуючі амплуа опери-серія. Пару головних героїв – Альцина та її сестра Моргана – Гендель писав для італійських відомих артистів – Анни Стради, Сесилії Янг і кастрата Джованні Карестіні.

Основні жіночі партії вкрай різнобарвні. Характер Моргани увиразнений у легкій та яскравій музиці вступної арії «*O s'apre al riso*» (№ 1), повної грайливої мелодійності. Але у подальшому Гендель змінює її характеристику. В *Ama, sospira* (№ 21) тон Моргани є задумливим (бо вона сподівається на кохання Рікардо, під якого замаскувався інший персонаж), жалоба і мольба звучить у №30 (*Credete al mio dolore*, п. 30). Щоб відтінити жіночий голос Гендель додає соло скрипки (№21) та соло віолончелі (№30).

Саме через музичні характеристики Альцина стає чи не найскладнішим жіночим персонажем оперної творчості Генделя, бо вокальна віртуозність чи

її відсутність завжди залучаються для певного драматичного рішення⁸. На початку опери Альцина – досвідчена зваблива жінка, впевнена у своїх чарах. Її перша арія первая, *Di', cor mio, Quanto t'amai.* (№ 7) – сповнена лагоди, ніжності, що, до речі ненадовго виникає в №32 як постійна риса образу. Але по ходу опери магичні чари покидають її, вона стає більш відчайдушною, а інколи жалюгідною. Чому? Тому що кохання протирічить її чаклунській натурі: друга арія, *Si, son quella! Non più bella* (№ 13), презентує інший тон, вона звинувачує і ображається, а в арії *Ax! mio cor* (№ 24 з другого акту) на тлі звучання струнного квартету, стакато, дисонансів вибудовується образ розгубленої жінки, якій боляче від некохання та зради. У №27 (*Ah! Руджеро*) відчутний відчай, що підкреслено речитативом з акомпанементом, а в деяких фрагментах – звучанням голосу без акомпанементу, що дійсно вражає. В наступному номері знов відчутний страх залишитися на самоті без коханого (Гендель знову використовує звучання струнних). Наприкінці (арія «*Mi restano le lagrime*», № 35) Гендель виявляє геніальну музичну інтуїцію і представляє сходні почуття героїні різними музичними засобами (наприклад, тріо *Non è amor, ne gelosia*, № 38 звучить напружено та з глибоким почуттям.

Щодо Карестіні, то його спів згадує у відомому підручнику з історії музики Ч. Берні [82] писав про нього, що він спочатку був сопрано, а потім перетворився на контр тенора. Співав він завжди з ентузіазмом та смаком, мав прекрасну зовнішність, інтелігентність, винахідливо виконував прикраси, тому саме йому приписували «найдосконаліший стиль співу».

Не можна обійти стороною образ Клеопатри з опери «Юлій Цезар». В аналі акцент в сюжеті ставиться на головному герої, але композитор все-таки надає жіночому образу яскравих характеристик. Згадаємо, що працюючи над образом Клеопатри, Г.Ф.Гендель орієнтувався на відому виконавицю А. Робінсон. За жанровим каноном Клеопатра – роль для примадонни, тому вона містить різноплановий і драматургічно контрастний

⁸ Сучасні сценічні рішення доволі різноманітні. Одна з найкращих вистав – у театрі , La Monnaie, Брюссель, 7 лютого 2015 р. з S.Piau в ролі Альцини та Sabina Puertolas в ролі Медеї (дир.С.Rousset, реж.– P.Audi).

музичний матеріал, тому партія героїні містить безліч різноафектних арій. Але саме *характерність* героїні зумовила застосування віртуозних колоратур з урахуванням драматургічного контексту (тобто в ситуаціях найбільшої напруженості на відміну від традиції «демонструвати» колоратури без огляду на сценічну ситуацію за сюжетом). Окрім того, ці колоратури набувають конкретного афектного сенсу, втілюючи то гнів, то відчай, або ж зухвале глузування Клеопатри. Посилює драматургічне рішення подвійне амплуа Клеопатри: вона з'являється як алегорія (маска) та сама по собі.

Особливо цікаво спостерігати над втіленням образу-характеру сучасними співачками. Зокрема, Ч. Бартолі⁹ зображує її царственню, навіть у полоні це жінка, яка не мириться з такою долею й буде боротись. Сходним чином трактують образ Джойс ДіДонато, Sophie Junker¹⁰, Karina Gauvin¹¹. Навпаки, П. Петібон, Н. Дессей¹², Sabine Devieille¹³ підкреслюють елементи жіноцтва, ніжності, безпорадності, слабкості. При цьому всі співачки яскраво втілюють контрастність, притаманну арії *da capo* (особливо – віртуозну гнівну середню частину).

Взагалі Г.Ф.Гендель значно розширив горизонти типовості персонажів й характерів, бо орієнтувався на видатних (й зазвичай конкретних) виконавців. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів. При всій типовості психологічно тонко розроблений образ Ельміри з опери «Флоридант», Есілени з опери «Родріго», Ксандри з опери «Нерон», вони представлені живими характерами. Стосовно останньої партії Нью Цяньхуей зазначає: «Сюжетні мотиви *зради/нерозділеного кохання* ускладнили подальший розвиток взаємовідносин цих персонажів. Кассандра змушена приховувати свій вигляд до слушного моменту. При наступній

⁹ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=R6DMV8MNwMk&ab_channel=KlassischeMusik

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=2qrcg2jlnqA&ab_channel=OedipusColoneus

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=dUzP_liWx2g&ab_channel=EssentialClassical

¹² https://www.youtube.com/watch?v=SM0P0aJ_vU&ab_channel=us4es

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=bj3GqIqXKus&ab_channel=Th%C3%A9%C3%A2tredeChamps-Elys%C3%A9s

зустрічі з Тиридатом, у 9 сцені II акта, в дію набуває сюжетний мотив *хибної звістки*: Кассандра, почувавши себе обдуреною, розповідає Тиридату правдоподібну історію про принца, який дав обіцянку одружитися з дівчиною на ім'я Кассандра і не виконав його» [36, с.28].

В опері «Родріго» Флорина є учасницею любовного конфлікту (лінія Родріго–Флорина). Нью Цяньхуей зазначає: «Їхні взаємини будуються на сюжетному мотиві помсти, породженому мотивом зради (обману): Флоринда скривджена на Родріго за його зрадницький вчинок (Родріго не виконав обіцянки з нею одружитися, після того як позбавив її невинності і у них народився син) і готова помститися за свою (1-2 сц., I акт). Мотив помсти вперше з'являється в партії Флоринди в арії “Pugneran con noi le stele} (“Битиметься разом з нами будуть зірки, щоб за мою честь помститися”) і рухає її вчинками протягом всієї опери. Вона прагне розплати за образу любовних почуттів (арія “Pro morte, vendetta” / “Про смерть, про помсту, ви змінюєте свій вигляд”) і розповідає своєму братові Джуліано про те, як вчинив з нею Родріго (7 ц., I акт)» [36, с.32].

Як ще один приклад наведемо образи Гіневри з опери «Аріодант», яку на прем'єрі 1735 року виконала сопрано Ганна Марія Страда дель По.

Сюжет [129] побудований на мотивах перевдягання, обману, підступності, страждання. Лицар на ім'я Аріодант хоче одружитися із принцесою Шотландії Гіневрою. Але його суперник Полінес (герцог Альбанський) вирішує зруйнувати весілля. Для цього він використовує Далінду (наперсницю Гіневри), яка закохана в нього.

Вночі дівчина переодягнувшись в сукню Гіневри впускає суперника в королівський будинок. Разом з братом Лурканієм цю картину бачить Аріодант. Кидаючись у море, він звинувачує Гіневро в невірності. Король зрікається дочки через її розпутність.

Однак Аріодант не гине й, рятуючи обмануту Далінду, дізнається від неї правду. В той час брехливий Полінес не залишає надії, Лурканій та

вбиває його на поєдинку. Вчасно прибуває Аріодант та рятує Гіневру від смертної кари.

Таким чином, образ Гіневри не є одноплановим. Вже одне те, що оригінальне лібрето Салви, що є основою «Аріоданта», називається «Ginevra, Principessa di Scozia», що докорінно змінює драматургічні пріоритети. Не дивлячись на те, що Г.Ф.Гендель назвав оперу іменем персонажа-чоловіка, саме Гіневра залишається центральним персонажем, навколо якого й відбувається вся дія, вона змінюється по ходу опери, презентуючи різні стани та афекти. Наприклад, саме з її характеристики починається опера. Перше аріозо презентує закохану, молоду, світлу дівчину (текст: «Краса, кокетство, жвавість мій образ бажаних насолодять дорогому моєму»).



Буквально слідом – арія гніву (звернення до Полінесса): «коли тобі я... Герцогу, якщо колись для погляду мого докучливим ти був, відтепер, оголосивши себе закоханим, мені ще ти ненависний. Очам не тільки жахливий з твоїм порівняно, пане, і Тисифони лик»:



Так, одразу Гендель окреслює багатогранність персонажа.

Слідом за музичною характеристикою Гіневри слідує арія Далінди, звернена до Полінесса, за яким вона таємно зітхає: «Відкрий очі, побач же інший приховані муки, хто по тобі зітхає не зрозуміла поки що»:



Цікаво, що тембр-амплуа сопрано в цій опері подано композитором ще більш різнопланово – саме цей тембр є характеристикою Далінди (парний персонаж, подруга Гіневри, яка закохана у Полінесса). Характеристичність

настільки прописана Генделем, що дійсно затребуваним є два різних голоси: більш дзвінкий, легкий, блискучий у високій теситурі, світлого тембру голос Далінди та голос з вираженим центральним регістром, ліричне сопрано у Гіневри. Цікаво, що сучасні режисери акцентують різницю тембрового забарвлення, підкреслюючи саме характерні протилежності героїнь, як і варіантність їхніх гендерних типів – підкреслену фемінність – у Далінди, грані фемінності/маскулінності – у Гіневри.

Чергу жіночих партій продовжує арія Полінесса. Це «злодійська» арія персонажа, що задумує обман: «Обман, який приховуємо під рабською маскою, женемо, ненавидимо і химерно зветься. Але ім'я хвалебно він «розсудливість» отримає, зодягнувшись у покрив понарядней». І нарешті, презентацію квартету жіночих партій завершує поява Аріоданта з аріозо «Про кохання своєю говіркою бук, трава, струмок твердять тут моєму закоханому серцю», що переходить у любовний дует з Гіневрою.

Таким чином, Гендель в 1 акті розставляє драматургічні пріоритети: любовний дует-згоду (Аріодант-Гіневра), подруга Далінда, що страждає, і хитрий Полінес.

У процесі розвитку основні характеристики зазнають змін. Так, у партії Ginevra наприкінці II Акту звучить «Il mio crudel martoro» – трагічна арія-плач у мінорі: «Моє жорстока мука не може стати сильнішою; о смерть моя, де ж ти, що все не гину?»:

Зазвичай дія закінчується блискуче, яскраво, а тут – справжня трагедія. У музичному тексті арії – тривалі паузи у співі, і ці довгі зупинки роблять тишу виконавця потужнішою, ніж музика, особливо коли вона каже: «Мертві пірнули?» [довге мовчання]. Гіневра благає про смерть і музичний

ефект - це жах вакууму: тишею створюється неймовірна напруга і виникає велике враження ефемерності. Це дуже простий, але ефектний перебіг композитора.

Полінес (Polinesso) – персонаж, завдяки якому все відбувається. Роль була створена контральто (роль Polinesso іноді надається контртенору), Марії Катерини Негрі (Maria Caterina Negri). Роль складна і вимагає як феноменального забарвлення, і великої тесситури. Вибір реального контральто (а не контртенора) має важливе значення, хоч і трохи дивно, що ця роль довірена жінці, оскільки партія Полінесса, здавалося б, могла бути віддана чоловічому голосу. Але саме Негрі була знаменита своїм темпераментом і багатогранністю емоцій, що передаються тембром, тим особливим тоном, який був потрібний Генделеві для створення цього характеру. В епоху Генделя Кастрати з дійсно глибоким голосом були, ймовірно, дуже рідкісними, більшість з них мали меццо-сопрано або сопрано. Вибір цього темного, андрогінного голосу, мабуть, здавався природним і досконалим для ролі Полінессо.

Жіночі партії в опері «Ксеркс» знаходяться всередині любовних трикутників. Так, Ромільда постає як стійка та вірна жінка (у сцені з сестрою: «Є марнославством бажання викрасти мою свободу. Ці солодкі мережива ти не можеш розв'язати» (№20, сцена 14 I акту). З Аталантою у сюжеті пов'язаний мотив страждання любові, який рухає її вчинками від початку. Але вона є не тільки підступною героїнею, а ще й чарівною жанкою, навіть легковажною інтриганкою, яка знає як закохати в себе чоловіка і вміє це робити. Рішучість героїні йти до кінця у своєму коханні з легкістю виявляється наприкінці I акту у арії №21 (сольна сцена 15, що поєднує речитатив та арію): «Витончений кивок, чарівні риси, рух зіниць може змусити вас закохатися. Лестоці, сльози і шахрайство – є також певні способи, що збуджує іскри, і я знаю, як їх усіх робити».

За спостереженнями У Геньфу [49], функція другої любовної сюжетно-драматургічної лінії мала полягати в ускладненні інтриги, відтак з'явився

навіть не любовний трикутник, а чотирикутник. З'являються нові мотиви – переодягання, вдихання/невпізнання, ревнощів, нерозділеного кохання, мотив хибної звістки, що породжується мотивом помсти; мотив безумства і смерті як наслідок хибної звістки. Єдине, на що необхідно звернути увагу, це слабо прокреслений мотив взаємного кохання.

Цікавими є й інші мотиви, які отримали розвиток. Зокрема, мотив нерозділеного кохання породжує мотив страждання (Аталанта, Арсамен, Амастріс), який по-різному рухає вчинками дійових осіб.

Сюжетні мотиви нерозділеного кохання і страждання зіграли «злий жарт». Як наслідок, вони породжують мотив підступності, який керує всіма її вчинками, що ускладнило любовну інтригу.

Парадоксальність побудови сюжету опери полягає в переважанні на експозиційному етапі мотиву нерозділеного кохання. Так, любовний конфлікт набуває розвитку між Аталантою та Арсаменом. Їхні взаємини будуються на сюжетному мотиві помсти, породженому мотивом зради коханню, що спонукає люблячу жінку страждати. Наприклад, у її короткому аріозо на початку II акту: «Що години плакати Любов призначена мені». Але вона не може просто спостерігати, це дієва особа, яка прагне змінити ситуацію.

Мотив омани більш притаманний партії Аталанти, скоріше вона не мстительниця, а інтриганка. Зокрема, її арія (II акт, 3 сцена) презентує сильну, горду жанку, яка знає життя й чоловіків: «Він скаже, що любить мене, не поранивши серця... Та не вір йому, бо він він йде прикидаючись». Вона здатна на красиве шахрайство, якщо воно допоможе їй за получити коханого. Так, вона говорить Ксерксу (арія з II акту, сцена 3) про Арсамена: «Він скаже, що не любив мене, що ніколи не знемагав для мене. Але не вірте, ні, хто буде так прикидатися». Коли Ксеркс розкриває її обман (II акт, сц.10), арія Аталанти (№13) сповнена ніжності та печалі «Ти кажеш мені, що не любиш її, але не кажи чи зможу. Надто красиві зірки, які він пожертвував

своєму обличчю на небесах. Ці зв'язки надто тісні, якою любов прикувала мене. Ти кажеш мені, що не любиш її, але не кажи чи зможу я, бо зможу».

Мотив гніву, що породжує мотив помсти з'являється у партії Амастри. Більше того, Амастра як олюбляча жінка стає противником Ксеркса (щоправда ненадовго), що втілено у її арії з 13 сц. (I акт, №№18, речитатив та арія №19): «Зрада королівської нареченої! Він обіцяв! Ні, справедливість і милосердя королівської сім'ї –найбільші заслуги...Він знатиме про мої образи! Той, хто розпалив гнів, пізнає й мою лють». Але не все так одноманітно. Амастра є страждаючою жінкою (№1, акт II, сцена 1): «Мої надії припинилися, не залишайте мене», а також – більш рішуча арія (арія «гніву» та «помсти»), що презентує жінку, яка не зупиниться ні перед чим «Тепер, коли ти зрадив надії, так, тікай, біжи від мене». Страждання амастри втілені в аріях «Зрадлива душа, мене зрадили Давай, ти мене вбий, я прощаю тебе» (сц.6, II акт).

Таким чином, мотиви зради, помсти стають головним двигуном багатьох сюжетних ліній, але не вони є головними. У цьому плані цікаві аналітичні спостереження про їхню взаємодію. Особливу ж роль грають мотиви, які стосуються групі чеснотних вчинків: мотив обов'язку, мотив відданості, мотив справедливості, мотив порятунку, мотив жертви та ін.

Переходячи до наступних підрозділів, зробимо декілька пояснень.

Сучасна музично-театральна генделіана рясніє прикладами виконавських, режисерських, диригентських версій, в межах яких можливі як акцент на складених амплуа, так й перевтілення, трансформації персонажів (семантичне, культурне, вокальне). Причин тому декілька:

- історична умовність жанру (а відтак – актуальність таких явищ як традиція, афект, амплуа, тембр-амплуа);

- наявність амбівалентних персонажів, що поєднують декілька амплуа та розквіт традиції «travestire»;

-інтерпретаційність сучасного мислення, що уможлиблює поліваріантність проявів вказаної умовності, змінюючи усталені тембри-амплуа.

Сучасна практика надає приклади виконання жіночих партій контртенорами (і навпаки – втілення чоловічих образів жіночими голосами), що складає ще один цікавий аналітичний ракурс.

Тож намагатимемось висвітлити в межах пропонованого дослідження дві проблеми:

-формування в операх Г.Ф.Генделя драматургічно значущих і багатих на різні афекти жіночих образів;

- існування традиції «travestire», приклади якої є в операх Г.Ф.Генделя, в сучасному просторі інтерпретації.

Виклад сконцентровано на окремих жіночих образах та їхніх втіленнях, розвиваючи позиції *гендерного підходу*, який в аспекті дослідження барокової музики може привести до певних відкриттів як історико-типологічного, так і аналітичного характеру.

Стосовно гендерного аспекту, який цікавить нас в межах дослідження варто назвати дослідження Б. Робінса (Robins, 2017) [144] – скоріш розміркування стосовно позиції жінок в епоху Бароко. Більш ґрунтовним є нове дослідження П. Деготта (Degott, 2018) [97], який на основі документів досліджує гендер стосовно італійської опери та розроблює «теорію періодичного вуха», яка б дозволяла відокремлювати жіночі та чоловічі голоси/ролі. Дослідження містить багато прикладів та спостережень, розміркувань щодо ролі голосів контральто та кастратів в системі жанрів у творчості Г.Ф.Генделя, їхній взаємозамінності в сучасній практиці, питанням фізичної або вокальної типології таких співаків-інтерпретаторів та історичні умови сприйняття певних феноменів.

Багато матеріалу щодо безпосередньо опер Г.Ф.Генделя міститься у численних рев'ю, здійснених як до видань (Martin, 1985), так і до записів (Camuto, 1984,), коментування лібрето (Thomas, 1985) та постановок (Jones,

2006; Bohmer, 1989; Lang, 1985; Loney, 2001; Mudge, 1999). Серед критичних статей варто вирізнити статтю А.Джонса (Jones, 2006) [119], який вбачає, що «більшість постановок опер Генделя сьогодні дотримуються принципів виконавчої практики XVIII століття у музичних аспектах вистави». Зокрема, автор розмірковує над стилістикою вистав опер Генделя та доводить, що в протилежність осучасненим режисерським концепціям: «Дія в стилі епохи може бути таким же звільняючим, як спів і гра в такому стилі; сучасна аудиторія так само готова прийняти перше, як і друге» [119, с. 277].

Автор ратує за дотримання візуальної естетики в сучасних сценічних рішеннях, бо «повага намірів і очікувань композитора в музичному виконанні, але ігнорування їх у візуальній постановці загрожує виникненням почуття художньої шизофренії» [там само]. Не без підстав він вважає, що «гра в старовинному стилі може так само розкріпачувати, як і спів, і сучасна аудиторія також готова прийняти перше, як і друге» [119, с.277]. Не можемо погодитись з досить визначеною думкою автора про те, що «акторський стиль XVIII століття з акцентом на стриманість, елегантність та красу ідеально співзвучний стилю музики Генделя; у межах такого стилю найменше відхилення може дати потужний ефект» [119, 2006]. Звісно, що музика Г. Ф. Генделя промовиста, але все ж новаторські концепції режисерів йдуть на користь сприйняттю барокової опери слухачем та глядачем театру XXI ст.

Подальший аналіз потребує чіткого уявлення про деякі основні елементи барокового оперного тексту та розуміння що таке афект, яким має бути шлях його втілення? Як складається сценічне амплуа героїв та тембр-амплуа? Які гендерні типи є стійкими, а які підлягають трансформації.

Для того, щоб наглядно продемонструвати цю різницю за допомогою когнітивної моделі гендерно-інтерпретативного аналізу спробуємо на прикладі оперних зразків Г. Ф. Генделя проаналізувати гендерну специфіку виконавських версій – жіночих, чоловічих *travestire* та *vocal travestire*; виявити особливості інтепретації протилежних образів співачками й

співаками та класифікувати отримані результати згідно гендерній типізації виконання та стилю виконання (класичне *bel canto*, автентичне *bel canto*, класичне *bel canto* з автентичними рисами).

На жаль записів виконавських версій співаків-кастратів саме оперних творів Г. Ф. Генделя немає в наявності (є тільки декілька творів інших композиторів в записах останнього кастрата О. Морескі, де дуже чутно всі вокально-технічні нюанси описані вище), тому класифікувати їх згідно гендерним типам ми не можемо, а під виконавським стилем кастратів, як оригінальної виконавської версією ми негласно маємо на увазі – автентичний стиль *bel canto*.

Як героїні, так і герої в усіх операх Г. Ф. Генделя мають колоритні образи, що запам'ятовуються. Жінок-героїнь відрізняє сила та навіть потужність, владність й гордість, і в том же час об'єднує любовна риса. Музика відкрито малює жіночі образи, демонструючи всі можливі нещастя, що тільки можуть випасти на їх долю через кохання. Яким би обдуреним, лиходійським чи войовничим не поставав перед слухачами та глядачами жіночий образ, композитор завжди створює його яскравим та вражаючим.

Не менш вдалими у Г. Ф. Генделя представлені чоловічі образи барочного стилю – ззовні сильні, готові на всілякі випробування, непереможні з високими етичними принципами героїзму, але внутрішньо безсилі перед коханням, яке дає їм віру та сподівання на найкраще. Треба одразу підкреслити, що ці образи розраховані на ампула *travestire* чи *vocal travestire* та не мають нічого спільного із традиційми маскулітним форматом періоду Класицизму.

Генделевські і герої і героїні незважаючи на зовнішню різницю театрального ампула мають головну спільну гендерну рису – фемінну слабкість перед коханням, яка трактується в однаковій теситурі схожою манерою виконання (кастрат-сопрано-контральто-контртенор). Тому різниця між чоловіками та жінками на сцені носить не вокальний, а більш гендерно-візуалізований характер.

Отже, в межах наступних підрозділів проаналізуємо знакові з точки зору співвідношення «афект–образ–характер» трактовки жіночих образів опер Г.Ф. Генделя.

2.2. Образ Роделінди в колі чоловічих та жіночих персонажів опери («Роделінда»)

В оперному доробку Г.Ф.Генделя «Роделінда» займає важливе місце. Її прем'єра відбулася 13 лютого 1725 у лондонському королівському театрі (пізніше композитор додавав у партитуру нові арії та дует). Для нас важливо, що 1920 р. після постановки відомого диригента Оскара Хагена саме з цієї опери розпочався «генделівський ренесанс». Незважаючи на те, що «Роделінда» вимагає особливого складу вокалістів, що спеціалізуються на барочній музиці і в опері дві центральні партії призначені для контртенора, партія Роделінди досить складна і насичена і є основною в драматургічному розвитку.

Отже, серед питань, які виникають, виокремимо такі, що складатимуть основу пропонованого підрозділу, присвяченого жіночим партіям в опері «Роделінда»:

- традиції *HIP* та постановчі стратегії;
- вокальні амплуа та їхні можливі модифікації/трансформації в умовах конкретних режисерсько-виконавських рішень.

Сюжетна лінія насичена і досить заплутана, заснована на палацових інтригах, обмані, перевдяганнях й т.і. Все це становило основу сюжеттики типової барокової опери. Нагадаємо, що лібрето спочатку засноване на п'єсі П. Корнеля «Пертарит, король лангобардів», а, отже, Г.Ф. Гендель не випадково змінює вектор сюжету у *бік жіночого образу*.

Цікаво, що в «Роделінді» увага композитора взагалі зосереджена на жіночих образах. Так, Роделінда – головний персонаж, багатогранно втілений характер, з яким по-суті, не можуть конкурувати інші жіночі герої.

Зосередимося на характеристиці образу Роделінди. На початку опери у палаці Роделінда оплакує смерть чоловіка, але знає, що має жити заради свого сина Флавіо. Вона відмовою відповідає на запевнення у коханні Гримоальдо і не погоджується залишатися королевою шляхом зради свого чоловіка. Перші арії Роделінди представляє її повноцінну та багатогранну характеристику. Так, №1 – арія Ламенто: «Втратила я дружина дорогого, і тепер, коли одна серед лих, все сильніше мої страждання. Що мені робити? Вмерти не смію, адже в мене ще залишився син, і небезпека, і надія». Музика арії характеризується звивистістю мелодійної лінії, великою кількістю низхідних інтонаційних ходів, прикрас, перекличкою з інструментальними партіями оркестрового супроводу.

Після зустрічі з Гримоальдо характер музичного висловлювання докорінно змінюється – королева постає царственною, владною, сміливою особою: «І ти, тиран жорстокий, марно намагаєшся мене упокорити, хай навіть мене зв'яжеш».

Іншу іпостась Роделінди передано в Арії №5 (з Флавієм) – своєрідне «колискове» кохання (див. нотний приклад у Додатку), хоч і пофарбована в похмурі тони: «Тіні, трави, сумні склепи! Ви б стали відродою серця мого, коли б тут знайшла я разом з образом його й милий тлен». Крайні частини арії являють собою інтонації, що дійсно колихаються (підкреслено супроводом) і тільки в середньому розділі схвильована мова зосереджена в мелодекламації.

Після прийняття непростого рішення (уявного підпорядкування рішенню Гримоальдо) звучить №6 – арія помсти: «Так, ти помреш, твоя безбожна голова тепер мені готує сходинку, щоб зійти на трон». Характерні інтонації мелодії, що висходить за акордовими звуками, властиві подібним типам арій, характеризують Роделінду як владну і сміливу героїню. У другій частині арії рух контрастно – (стрибком донизу) і, до речі, сама форма арії перетворює типову форму *da capo*. Про це згадував ще Р. Роллан, вказуючи на безліч різних форм в умовах

барокової специфіки: «Гендель не тільки користується в них усіма стилями, то змушуючи голос змагатися з інструментом, в аріях блискучого та віртуозного типу, то віддаючись з особливою любов'ю прекрасною і суворою контрапунктичною тканиною ... він також шукає нових комбінацій у старій формі» [38, с. 100].

Характеристика Роделінди у другому акті постає ще більш ускладненою: Едуїджі обіцяє Роделінді допомогти їй проти Гримоальдо. Коли цей останній підходить, Роделінд просить його вбити як Гарібальдо, так і її сина Флавіо, щоб не відчувати себе одночасно матір'ю законного монарха та дружиною узурпатора. Знову складно і дещо туманне драматургічне рішення виливається ще в одну арію помсти: «Щоб помститися знущання з мене, любов моя перетвориться на лють. І стрілами палаючих поглядів жахливу загибель нечестивцю влаштую».

У сцені примирення з Бертарідо Роделінда (трохи злякана звісткою, що чоловік живий), проявляє себе як щаслива дружина (з появою чоловіка): «Повернися, о милий і ніжний мій скарб, щоб утіху і надію дати моєму серцю! Ти відновиш спокій у моїх грудях, адже всякій ти печалі полегшення» (№13), але потім дія швидко переключається на сцену звинувачення Гримоальдо, де Роделінда має показати себе знову владною і караючою. Різка зміна характеру – у наступному дуеті-згоді з Бертарідо, який завершує другий акт.

У третьому акті Роделінда знову під владою сумних подій (вона знаходить закривавлену накидку чоловіка), вона у розпачі плаче (№19). Щасливе закінчення цієї історії (Роделінда виявляє чоловіка живим) знову повертає стан радості та щастя. Роделінда та Бертарідо щасливо з'єдналися і всі святкують закінчення смутних часів та перемогу чесноти.

Як видно, образ Роделінди представлений усіма можливими типами арій, дуетів, ансамблів і справді втілює багатогранний, складний, пристрасний і ніжний, владний, караючий, люблячий жіночий образ, який, звичайно, дуже складний у сценічному втіленні.

«Роделінда» має загалом досить щасливу сценічну долю. Так, після відновлення її на сцені в 1920 р., вже в 1931 відбулася американська прем'єра, в 1939 – перша постановка в Лондоні, потім в інших країнах світу.

У записі 1938 року (диригент Г. Леонхард) виконавицею Роделінди була відома Сесіль Райх, 1959, 1973 – Джоан Сазерленд (у Лондонській та Нідерландській постановках). Більш близькі до автентичних (історично-інформованих) версій виконання можна почути у Софі Даннеман (1996), існує найвідоміший запис 2005 р. з Рене Флеммінг (Метрополітен-опера). У цій постановці (режисер Стівен Уодсворт, художники Томас Лінч – декорації, Мартін Пакледіназ – костюми, Пітер Казоровський – світло, диригент – Харрі Бікет) сценографія розігрується в неймовірно красивих інтер'єрах та пейзажах генделівського XVIII ст. Режисер і сценограф відтворили на сцені справжню італійську віллу – з високими вікнами, важкими бароковими меблями, бібліотекою та двориком, гірським пейзажем, небом й т.і. Завдяки сцені, що обертається, простір змінюється: ми бачимо то всю кімнату, а то її частину – одночасно з двором, в який можна вийти з кімнати. В іншому епізоді сцена піднімається, і одночасно з двором, де кидається в розгубленості Гримоальдо, ми бачимо темне підземелля, в якому нудиться Бертарідо. В результаті всіх переміщень змінюється й акустика: у звуженому просторі голоси раптом звучать зовсім інакше, по-камерному майже інтимно. Додамо до цього історично точні та дуже гарні костюми. Звучання оркестра у цій постановці відрізняється відповідністю принципам автентичного виконавства. Рене Флемінг у головній ролі в цій опері була акторськи блискуча (що потрібно за сюжетом), проте дещо милувалася і «грала» своїм голосом, що не зовсім відповідає принципам автентизму.

Однією із зірок Глайндборнського фестивалю (1998) стала виконавиця парії Роделінди – Аанна Катерина Антоначчі, яка у парі з А. Шоллем представляє блискучий дует. Вистава переносить дію на початок

XX століття, і це загострює увагу глядача на центральному для опери питанні влади та тиранії. Велику увагу приділено костюмам і позам, хоча загалом виставі не вистачає яскравих ефектів, що так притаманні барочному виконавству. А. Антоначчі виконує свою партію з потрібними психологічними та вокальними акцентами, але, можливо, дещо сухувато та відчужено, через що слухач також усунений від трагедії героїні.

Нарешті, у 2014 році здійснив запис «Роделінди» Н. Арнонкур (у головній партії – Даніель де Ніз/Danielle de Niese¹⁴). Відповідно до установок, викладених у його дослідженнях, диригент трактує деякі темпи істотно повільніше або швидше за загальноприйняті. Звісно, це ставить перед виконавицею особливі завдання. Крім того, співачка співає нон легато, що надає їй виконанню польотності та відточеності звуку. Зазначимо, що кар'єра співачки була орієнтована на виконання барокової музики, зокрема Г. Ф. Генделя. Тому вона володіє всім арсеналом коштів, властивих барокового виконавства. Так, у виконанні арій ламенто співачка вміло використовує середній регістр голосу, щоб створити певний тембр залежно від втіленого афекту; дуже різноманітно подає свою партію динамічно (поступово послаблює гучність у міру підвищення теситури), її голос упродовж тривалих фрагментів музики звучить дуже рівно. Співачка також вміло використовує ефект відлуння (особливо це відчувається при перекличках з оркестром, що динамічно диференціює звуковий простір опери.

Блискучим є й запис 2016 Мак Джил-барочного оркестру (McGill Baroque Orchestra) в постановці Патріка Хенсена, диригент Хенк Кох. Дія перенесена у сучасний світ. Партію Роделінди виконує Лорен Вудс (Lauren Woods), яка є однією з найвідоміших виконавиць барокового репертуару. Критики відзначають її досконалу артикуляцію, акторські здібності та «вражаючий вокал» [85]. У ролі Роделінди вона чудово справляється з контрастами ролі, і правдоподібно зображуючи велич і

¹⁴ Запис за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=W-UNDzMOgFY>.

горе голосом, одночасно блискучим і тонким. Її виконання захоплює, змушуючи стежити за переливами фіоритур та різкими контрастами настроїв. Виконання Л. Вудс презентує величезний діапазон темпових кордонів і характерів руху та принципи *rubato* як вільне зрушення при незмінності основного темпу, гальмування в кадансовій зоні.

В іншій постановці з цим же оркестром блискуче виступає Симона Кермез (Simone Kermes), яку критики називають «божевільна королева бароко» [121]. Вона навчалася в Лейпцизькій вищій школі музики та театру, у Е. Шварцкопф, Барбари Шлік, Д. Фішер-Діскау, вирізняється яскравим і темпераментним виконанням, особливо незрівнянним в інтерпретації барокових опер.

У цілому нині в інтерпретації цієї жіночої партії переважає міць і характерність голосу, вміння швидко перевтілюватися. В. Руденко зазначає: «В операх Генделя рух часу внутрішнього життя відрізняється від руху зовнішнього (сюжетного) часу. Музика відбиває внутрішній стан людини» [41, с. 183]. Погодимося з цим твердженням і наголосимо, що саме в цьому – завдання будь-якої інтерпретації цієї опери.

Порівняємо дві версії – академічну та автентичну.

Роделінда – драматичний, але не багатоплановий персонаж. Джоан Сазерленд – драматичне колоратурне сопрано і для її виконання властиві такі риси: драматизм образу, досить швидкий темп, при цьому не дуже чітка дикція (на цей недолік постійно вказували критики), хоча все ж їй властива блискуча вокальна техніка.

Ближче автентичним версіям виконання можна почути у Деніель де Ніз. Для адекватного відтворення барокової музики необхідно, перш за все, визначити афект твору в опорі на характерні позначення: темпоритм, танцювальність, чітко вимовляти словесний текст, який відображається в синтаксисі мелодії. Вона різнохарактерно трактує різні арії (відповідно до заявленого афекту). Наприклад, арія смутку («*Ombre, piante, urne funeste*» з 1 дії або арія-передчуття зустрічі з чоловіком «*Ritorna oh caro e dolce mio*

tesoro» з 2 дії) співається виконавицею особливим ніжним тембром, арії з любовним афектом властива форма виконання (яка називається маркетовано-легатна). Тембр її голосу, польотність і відточеність звуку, динаміка, орнаментика, артикуляція (співачка співає нон легато) – все звучить відповідно до установок диригента (Н. Харнонкурт).

Отже, незважаючи на те, що «Роделінда» вимагає вокаліста, який спеціалізується на барочній музиці і в опері дві центральні партії призначені для контратенора, «Роделінда» – опера дуже складна щодо інтерпретації основного жіночого образу. Так, партія Роделінди вимагає, по-перше, здібності драматургічно досить швидко перемикатися з одного афекту в інший, а по-друге, повного спектру барочного принципу музикування, без якого виконання в сучасній практиці не може вважатися ідеальним.

2.3. Контрастність образів Арміди та Альмірени з опери «Рінальдо»

Опера Г. Ф. Генделя «Рінальдо» складається з трьох актів та відома найбільшою кількістю чудових арій та сценічних ефектів, має три редакції (1711 р., 1717 р. та 1731 р.) та як не парадоксально не ставилася аж до ХХ століття. Лібретто написано Джакомо Россі за епічною поемою Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим», мова – італійська.

В межах підрозділу зосередимось тільки на двох жіночих образах, минують основний персонаж Рінальдо.

Як зазначає Р. Fabbri (2004) [102], сюжет будується на типових драматургічних елементах – героїці, коханні, пристрасті, обмані.

Єрусалим часів першого хрестового походу. Хрестоносці, очолювані Готфрід Бульйонським, ведуть облогу міста. У Готфріда є дочка, Альміри, яку він обіцяв видати заміж за хороброго лицаря Рінальдо, який відзначився в боях з сарацинами. Царю Єрусалима Арганту допомагає у його боротьбі з хрестоносцями дамаська чарівниця Арміда, яка вирішила викрасти Альміру,

щоб відвернути Рінальдо від облоги міста. Готфрід та Рінальдо вирушають на пошуки дівчини. Тим часом у неї закохується Аргант, а Арміда захоплена Рінальдо, який нехтує нею. Готфрід із лицарем Евстазієм намагаються проникнути в зачарований замок Арміди, який охороняють дракони. Арміда, яка не змогла спокусити Рінальдо, збирається вбити його кохану, але той рятує її. Готфрід та Евстазіє за допомогою чарівника руйнують чудовий сад Арміди, а потім перемагають і армію Арганту. Цар із Армадою стають бранцями хрестоносців. Великодушний Готфрід відпускає бранців, які приймають християнську віру. Рінальдо одружується з Альмірою.

Г.Ф. Гендель часто залучав декілька типових амплуа для створення сильного та драматичного образу (або, навпаки, коли волів додати іронії, знов таки, змішуючи типові риси). Саме вони є в сучасному театрі найбільш цікавими як з точки зору інтерпретацій, так й режисерських рішень.

Арміда, на наш погляд є одним з найвидатніших жіночих образів генделівських опер. Цей персонаж – вельми популярний в оперному жанрі (згадаємо твори К. Монтеверді, Ж.Б. Люллі, А. Вівальді). На наш погляд, це немов глюківській або навіть вердіївський образ, настільки неоднозначний, динамічний, пристрасний та багатий на емоції – від пристрасті до люті, від зваблення до кохання й покори. Не дивлячись на те, що це не центральний персонаж, в будь-якій версії постановки образ та виконавиця Арміди притягує увагу. До речі, спочатку композитор виписав її в сопрановому варіанті, а потім, в більш пізній редакції, змінив на контральто, що додало містичності звучанню її ролі. Г.Ф.Гендель старанно виписав образ Арміди та всі її психологічні трансформації: в I акті вона вражаюча (арія, з якою з'являється героїня – «*Furie terribili*») та впевнена у власній силі (віртуозна мажорна арія *di bravura* «*Molto voglio, molto spero, Nulla devo dubitar*»). У II – трохи розгублена та ніжна (в дуетній сцені з Рінальдо), покинута (Арія «*Uomo crudele*», коли Рінальдо їй відмовив, сповнена страждання й низхідних інтонацій й водночас – твердості та сили почуттів), але жадає помсти для Арганто, який закохався у Альмірену (арія помсти «*Vo' far*

guerra, e vincer voglio» з клавесином)¹⁵; пристрасна (у сцені примирення з Арганто, дуєт «Al trionfo del nostro furore» з III акту), весела й впевнена (в кінці опери, коли приймає християнських богів й співає разом зі всіма «Vinto è sol della virtù/Degli affetti il reo livor»¹⁶).

На прем'єрі «Рінальдо» (Королівський театр Haymarket, 24 лютого 1711 р.) ролі Рінальдо та Еустазіо співали провідні кастрати Ніколо Гримальді та Валентино Урбані. Елізабетта Пілотті-Шіавонетті (сопрано) виконувала партію Арміди, Ізабелла Жірандо (сопрано) – Альмірени.

Серед цікавих сучасних інтерпретацій – сопрано Aurore Bucher (запис з Ensemble Le Caravansérail, диригент Bertrand Cuiller, неймовірною сценографією Claire Dancoisne)¹⁷; Marie Fajtova (у прекрасній за підібраними голосами та сценічному рішенню, звучанню оркестру виставі з диригентом Václav Luks з Празьким бароковим оркестром Collegium 1704¹⁸); неймовірно сильний та власний образ створено Анною Прохазка/ Anna Prohaska (на її запис навіть знято кліп із залученням сучасних медіа технологій¹⁹).

Наступний приклад дозволяє більш повноцінно представити модель гендерно-інтерпретативного аналізу, яку ми апробуємо в межах дослідження барокових опер. Жіночий персонаж – Альмірена з опери «Рінальдо» – буде охарактеризовано з точки зору 4 аспектів: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці.

Як зазначає Нью Цяньхуей, «Альмірена – персонаж, привнесений до лібрето для посилення любовної сюжетної лінії. Незважаючи на це, образ Альмірени задіяний і в інших сюжетно-драматургічних лініях – історико-героїчної та чарівної, оскільки вона є головною причиною багатьох подій у розвитку сюжетної розповіді. Ситуації, що відбуваються з Альміреною, посилюють мотивацію дій, насамперед, Рінальдо, потім Гоффредо та

¹⁵ Взагалі сцена з II акту презентує гранично різні грані її образу.

¹⁶ «Перемагає лише чеснота/Від прихильностей кривдник страждає».

¹⁷ Відео за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=f8GWF5qsW0&ab_channel=ALTEAMEDIA%2FLOVETV

¹⁸ Запис за посиланням: за посиланням –

https://www.youtube.com/watch?v=HeCbbVS8z1s&ab_channel=FelicesCantusH%C3%A4ndel

¹⁹ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=T-4fjXJ2vB0&t=96s&ab_channel=SasoVelickovski

Еустазіо, спрямованих на “порятунок Єрусалима”. Альмірена у тексті лібретто наділяється всіма позитивними якостями – її образ світлий, жіночний, чуттєвий, що виражає людську та духовну красу. Виходячи з цього, у різних ситуаціях персонаж показаний за допомогою відповідних їм афектів» [36, с.44].

Можна навести приклад арії *Di bravuro «Combatti da forte»* / «Бійся наполегливо душа моя» з I акту, в якій Альмірена благословляє Рінальдо на битву з ворогом і говорить про свої теплі почуття до нього. Арія написана у тричастинній формі *da capo*, де крайні розділи звучать у *B-dur* – тональності, пов'язаної з історико-героїчною сюжетно-драматургічною лінією. Тут одночасно представлені мотив обов'язку (героїчного подвигу) і мотив взаємного кохання, які виражені в поетичному тексті: «Боройся наполегливо, а душа моя насолоди безмірні готує тобі. Нехай слави сяйво цих ясних очей сьогодні в доблесному серці сяє твоїм». Середня частина тонально розімкнена: *g-moll* – *F-dur* – *d-moll*. Вся арія пройнята єдиними афектними станами «бажання», «радості» та «великодушності». У музиці це знайшло вираз, по-перше, в загальному для всіх частин позначення темпу *Allegro presto* («весело», «радісно», «жваво», «швидко»), по-друге – «переважання висхідного руху і секвенційного розвитку мелодії за стійкими тонами трізвучності, застосування прямого поступового висхідного руху (*anabasis*)», за дослідженням Нью Цяньхуей [36, с.45].

У номерах, де мають вияв взаємні почуття Альмірени та Рінальдо втілено афект «кохання» (6 та 7 сц. I акту). У сцені з Аргантом (4 сц., II акт) Альмірена страждає, звідси збагачення її образу афектами «сумували» і «скорботи».

Далі проаналізуємо гендерну специфіку виконавських версій – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire* – що дозволить виявити особливості інтерпретації протилежних образів співачками й співаками та класифікувати отримані результати згідно гендерній типізації виконання.

Отже, *Альмірена* – образ достатньо типовий для барокової опери, написаний для сопрано. Ампула героїні втілює афекти кохання та страждання.

<i>Партія</i>	<i>Оригінальний голос</i>	<i>Стиль виконання</i>	<i>Тембр-ампуа</i>	<i>Арія</i>
Альміра, головна героїня, наречена Ринальдо	<u>сопрано</u>	класичне <i>bel canto</i>	<i>жіноча версія: легке ліричне меццо- сопрано (колоратурне меццо- сопрано) жіноча версія: легке драматично- колоратурне сопрано. концертна vocal- travestire версія: контртенор</i>	<i>Lascia ch'io pianga»</i>

На початку опери вона з радістю чекає на весілля з полководцем Ринальдо, розділяє його схильність до боротьби. У II акті (після викрадення Армідою) вона самотньо оплакує свою долю. Афект страждання передано в одній з найвідоміших арій-плачі – «*Lascia ch'io pianga*».

Оригінал

*Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri
la libertà.
Il duolo infranga
queste ritorte,
de' miei martiri
sol per pietà.*

Переклад

Нехай я плачу над
моєю жорстокою долею,
і нехай я зітхну
про волю.
Нехай смуток скине
ці ланцюги,
бо мої муки
тільки із жалості.

Афект *lamento* досягається за рахунок жанру сарабанди, в чому другий такт трохи розтягнутий. До того ж, залучення хроматизму та паузи і створюють «мотив зітхання». Цей ефект чується на самому початку (приклад 2):

Soprano *p* La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

Violin I *p*

Приклад 2

Незабаром композитор підносить голос до небесного G, створюючи чудовий контраст після нестійких перших тактів (приклад 3):

S *p* spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber -

Vln. I *p*

Приклад 3

Частина В (в мінорі) написана у високій теситурі (приклад 4):

S *p* Fine Il duo'lo in - fran - ga que - ste ri -

Приклад 4

Реприза (арія *da capo*, форма А-В-А) зазвичай орнаментується співаком.

Основний гендерний тип – підкреслено жіночий, хоча його інтерпретація в сучасній виконавській практиці має різні акцентування.

Існує дві редакції арії – для сопрано (Fis-Dur) та для меццо-сопрано й контртенора (F-Dur). Стосовно тембра-амбуа голос повинен звучати граціозно та водночас лірично наповнено, тому найчастіше цю арію виконують легке ліричне меццо-сопрано (колоратурне меццо-сопрано) або

легке драматично-колоратурне сопрано. Контртенори співають цей твір в тільки як окремий концертний номер.

Для гендерно-виконавського аналізу ми обрали виконавські інтерпретації: меццо-сопрано Мерилін Хорн, сопрано Мансерат Кабальє, сопрано Патрісії Петібон; меццо-сопрано Джойс Дідonato, колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі; меццо-сопрано Джессі Норман; сопрано Соні Йончевої; контртенора Деніела Тейлора; контртенора Філіпа Жаруські.

Так, маскулінне виконання меццо-сопрано Мерилін Хорн створюється лапідарністю у використанні прикрас наприклад, у І ч арії співачка взагалі їх не використовує). Емоційно стримано ідеальним легато на рівному та нескінченно довгому диханні звучить маскулінна версія лірико-колоратурного меццо-сопрано Джойси ДіДонато. З простим фортепіанним акомпанементом ми чуємо патетично насичену і в той же час емоційно стриману маскулінну інтерпретацію меццо-сопрано Джессі Норман.

У фемінній інтерпретації сопрано Монсерат Кабальє домінує її фірмове *pianissimo*, що надає піднесеність та небесну легкість твору. Інтерпретація стилістично не є барочною, але звучання зворушливе. Ніжну фемінну інтерпретацію сопрано Патрісії Петібон органічно доповнює супровід ансамблю, який гнучко слідує за голосом героїні. До того ж обрано повільний темп і переважно середня (навіть тиха) динаміка²⁰;

Емоційно стримано ідеальним легато на рівному та нескінченно довгому диханні звучить *маскулінна версія* лірико-колоратурного меццо-сопрано Джойси ДіДонато²¹.

З простим фортепіанним акомпанементом ми чуємо патетично насичену і в той же час емоційно стриману *маскулінну інтерпретацію* меццо-сопрано Джессі Норман²².

Фемінні версії створюються: у Соні Йончевої – завдяки «небесному» тембру її сопрано²³; у контртенора Деніела Тейлора – завдяки м'якому

²⁰ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5WUO7hsgCA>.

²¹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=oJJnhp2CYnk>

²² Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=6u98hLEYiLY>

голосоведінню та прийому *mezza di voce*²⁴; у контртенора Філіпа Жаруські – за рахунок його чистого та ніжного голосу, зворушливого та схвильованого співу з неповторним *messa di voce i legato*²⁵

Андрогінно – зворушливо томно й емоційно стримано одночасно співає «темне» колоратурне меццо-сопрано Чечілія Бартолі²⁶.

Таким чином, представлена арія органічно звучить у всіх видах гендерного типу виконання: андрогінні, фемінні або маскулінні риси художньо достовірно втілюються в рівній мірі як співаками, так і співачками.

Згідно *гендерній типізації* та *класичному стилю виконання bel canto* арія «Lascia ch'io pianga» звучить:

- маскулінно-патетично – у меццо-сопрано Мерилін Хорн; зворушливо-фемінно – у сопрано Мансерат Кабальє та Патрісії Петібон; маскулінно-стримано – у лірико-колоратурного меццо-сопрано Джойс Дідonato та меццо-сопрано Джессі Норман; фемінно-гнучко – у сопрано Соні Йончевої – жіночі версії;
- фемінно-м'яко у контртенора Деніела Тейлора; фемінно-схвильовано у контртенора Філіпа Жаруські – *vocal travestire* версії.

У *класичному стилі виконання bel canto* з автентичними рисами андрогінно емоційно й водночас стримано звучить тільки жіноча версія Чечілії Бартолі.

Сформуємо аналітичні спостереження у вигляді таблиці.

<u>Арія Альмірени з опери Ринальдо «Lascia ch'io pianga»</u>				
Жіночі версії		<i>Vocal travestire</i>	Гендерно-виконаські	Стиль виконання:
<i>сопрано</i>	<i>меццо-сопрано</i>	<i>контртенор</i>	типи	класичне/ автентичне
	<i>/ контральто</i>			<i>bel canto</i>

²³ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=NP6vkt9tKR8>

²⁴ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=KCRtyYsEX1s>

²⁵ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=KxnBjAaJWCc>

²⁶ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=6awzmkHTtrs>

Монсерат Кабальє		фемінний	
Патрісія Петібон		фемінний	класичне <i>bel</i>
Соня Йончева		фемінний	<i>canto</i>
	Деніел Тейлор	фемінний	
	Філіп Жаруські.	фемінний	
	Джойс	маскулінний	
	Дідонато		
	Мерилін Хорн	маскулінний	
	Джессі	маскулінний	
	Норман		
	Чечілія	фемінний	класичне <i>bel</i>
	Бартолі		<i>canto</i>
			з автентичними рисами

2.4. Агрипіна і Поппея з опери «Агрипіна»: між коханням, пристрастю та владою

Опера «Агриппіна» в доробку Г.Ф. Генделя є яскравим прикладом мислення композитора-драматурга. Наприклад, її сюжет є вільним переказом подій давньоримської історії, що є типовим для генделівського почерку. Для композитора історичні персонажі полишені зайвого звеличення, всі вони мають пороки, гарні сторони, слабкості. На перший погляд, сюжет вкладається у типовий для опери серія, але, з іншого деякі драматичні акценти виглядають чи не перевістям романтизму!

З точки зору персонажів цікаво, що майже нікого не можна назвати стовідсотково позитивним, автор завдяки іронічному підтексту (і це добре реалізовано у сучасних оперних постановках) дозволяє характерам балансувати на межі добра і зла. До речі, сучасники майже одразу оцінили незвичність образів та сюжетних ліній опери й вона після Венеції майже одразу була поставлена у Неаполі, Гамбурзі, Відні (1713, 1724 pp.).

Опера приваблює щонайменше удосконаленням жіночих образів.

Зокрема, головна героїня, Агрипіна є сильним та неоднозначним персонажем з багатим тембром-амплуа сопрано. Її образ окреслено опукло й яскраво, вона є одним із найсміливіших і завзятіших у своїх прагненнях жіночим персонажем чи не всіх опер композитора. Навіть увертюра презентує образ сильної та впевненою, цілеспрямованої жінки. Протягом опери нею рухають мотиви жаги влади, (2 сц., I акт), зради (Агрипіна стає противником Оттона, який врятував її чоловіка Клаудіо і був названий його спадкоємцем), гніву (на власного сина, який не підкоряється волі матері), підступності (у 1 сцені I акта, дізнавшись про смерть Клаудіо, Агрипіна хоче посадити на трон сина Нерона і просить підтримки вільних відпущеників Палланте і Нарчисо, обіцяючи кожному нагороду – правління з нею), обману. Так, у речитативі 3 сцени II акту Агрипіна, вдаючи, що відчуває любовні почуття до Сенеки, намагається підговорити його отруїти Нерона, обіцяючи місце на троні (арія «*Entschliess'Be dich nur*»), а у 10 сцені III акта Агрипіна заявляє про те, що Нерон здійснив підпал і Рим горить з його вини. Обманює вона й Оттона, й Поппею, закоханих один в одного. Після того, як Оттон зізнається Агрипіні, що любить прекрасну Поппею, та вирішує зіграти на любовних почуттях і позбутися суперника. Вона знає, Клаудіо також небайдужий до Поппеї. Прийшовши до дівчини, Агрипіна розповідає, що Оттон бажає отримати у імператора корону в обмін на відмову Поппеї на користь Клаудіо. Агрипіна радить Поппеї помститися: повідомити Клаудіо, коли той прийде до неї, що Оттон звелів відмовити йому в побаченні. Поппея, пригнічена новиною про зраду коханого, так і робить. Імператор віддаляється в гніві, а Агрипіна обманює Поппею, вдаючи, що обман ніколи не зіпсує їхню нову дружбу (арія «*Non ho che per amarti*» / «Я можу тільки любити тебе»), і переконує її в щирості своїх намірів, щоб зруйнувати шанс Оттон зійти на трон.

Дивно з огляду драматургії (але тривіально для барокових сюжетів), що Агрипіна уникне покарання за зрадницький вчинок по відношенню до

правителя (знов таки завдяки своїй винахідливості та підступності) і її мета є досягнутою – Клаудіо оголошує Нерона спадкоємцем трону.

Ню Цяньхуей [36] зазначає: «В опері “Агрипіна” політична інтрига, пов'язана з темою “боротьби за владу” вишикувана в ланцюжок подій: дізнавшись про смерть Клаудіо, Агрипіна хоче посадити на трон сина Нерона і просить підтримки вільних відпущеників Палланте і Нарчисо, обіцяючи кожному нагороду – правління з нею. Після з'ясування хибності цієї звістки, Агрипіна стає противником Оттона, який врятував Клаудіо і був названий його спадкоємцем. Поппея вступає у боротьбу проти Агрипіни після того, як зачіпають її щирі почуття до Оттона» [36, с.22-23].

Музично опера «Агрипіна» є цікавою з декількох точок зору. Так, Н. Кухар відмічає зокрема «переважання арій (37 з 50 номерів) і широке застосування більш рідкісних оперних форм (2 арієтта, 3 аріозо, *assombrato*, терцет, квартет, 3 хори, оркестровий прелюд)» [28, с.22]. Також авторка вказує на синтезування в матеріалі опери досягнень різних оперних шкіл: «(39 номерів побудовані на матеріалі “Альміра”, “Родріго”, багатьох кантат і ораторій, на музичних ідеях А. Скарлатті, А. Кореллі, І. Маттезона, М. А. Честі, Р. Кайзера)» [там само]. Також драматургії опери притаманне «концентроване узагальнення образу шаленої героїні» [там само] вже в увертюрі, сценічність та «дві тенденції в характеристикації персонажів: віртуозне володіння традиційними прийомами – герої стають носіями типізованих “афектів” (Паллантом, Нарцис, Лесбі, Юнона) – і прагнення до індивідуалізації образу на основі несподіваного змішання стандартних типів і форм (інтригуюча Агрипіна, чарівна в своїй кокетливій грації Поппея, мрійливий Оттон, благородний, але слабовільний Клавдій, ніжний, примхливий і холодний Нерон)» [28, с.22-23].

З точки зору гендерного типу Агрипіна поєднує риси маскулінності та фемінності, які кожного разу по-різному залучає на власну користь. Постановки цієї опери презентують прекрасний образ зокрема у виконанні

Вероніки Жанс / Véronique Gens (soprano)²⁷ – сильний, але поданий з іронією, що увиразнилось у надмірному гримі, над яскравому кольорі волосся, одзиг головної героїні тощо.

Образу Агрипіни протистоїть інше тембр-амплуа сопрано – Поппея, більш одноплановий та прогнозований, хоча також не є «ідеальним» сопрано. Агрипіна та Поппея — дві справжні жінки, зріла та юна; вони вартують одна одну, і кожна вважає себе найхитрішою і найчарівнішою (аналіз однієї з арій Поппеї надано нижче). На відміну від тих героїв, хто є носіями типових (типізованих) афектів та ролей (Палланте, Нарцис, Лесбо, Юнона) і навіть більш індивідуалізованих (ніжний, але «недалекий» Нерон), інтриганка Агрипіна та кокетлива Поппея долають межі звичних типів.

Представимо гендерно-інтерпретативний аналіз однієї з найвідоміших арій Поппеї – «*Bel Piacere*»²⁸. За сюжетом арія – символ жіночості та щасливого кохання.

Оригінал

*Bel piacere
e godere fido amor!
questo fa contento il cor.*

*Di bellezza non s'apprezza lo splendor
se non vien d'un fido cor.*

Переклад

Приємне задоволення
насолоджуватися вірним коханням
Це тішить серце.

Не цінують красу краси
Якщо воно не походить від вірного серця.

За характером «*Bel Piacere*» чарівно граціозна та повітряно-легка, з контрастним чергуванням швидких та повільних розділів; вимагає від виконавиці володіння всім арсеналом як віртуозно-технічних, так і емоційно-виразних засобів, закликаючи до теситурної та реєстрової свободи, бездоганної голосової рухливості та вишуканої точності інтонування та фразування.

²⁷ Запис за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=8d_HfrmViWU&ab_channel=us4es.

²⁸ Також ця арія звучить опері «Рінальдо» у виконанні Альмірени (у III акті).

Приклад 1

В силу своєї теситурної та технічної складності. Арія виконується виключно жінками-співачками хоча в сучасних умовах не тільки сопрановим тембром. Для аналізу обрано виконавські інтерпретації: сопрано Рене Флемінг та меццо-сопрано Чечілії Бартолі. Так, граціозно, динамічно, з піднесено емоційною та яскравою акцентуацією звучить арія у *фемінному* виконанні підкресленого «кришталевого» тембру *сопрано Рене Флемінг*²⁹. Арія у *маскулінному* виконанні насиченого грудними обертонами колоратурного *меццо-сопрано Чечілії Бартолі* звучить стримано у більш повільному темпі, залишаючи враження вдумливого звучання³⁰.

2.5. Амбівалентність персонажів опер Г.Ф.Генделя у сучасному дискурсі

Сучасний театр надає простір не тільки для рецепцій барокових опер, а й для втілення найсміливіших знахідок та інтерпретацій.

Сучасна вокальна школа заснована на виконавських засадах ХІХ століття, тому сьогодні найчастіше відбувається підміна оригінального авторського тексту адаптованою виконавською версією, що є стилістично недостовірним. Однак і чиста вокальна реконструкція автентичних виконавських традицій, «відірвана» від культурно-історичного контексту

²⁹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=7xE4sTy5WI4>

³⁰ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc_mCoGQ (вказана арія з опери «Рінальдо», яка є повною копією арії Поппеї).

інтерпретація у сучасній виконавській практиці ризикує стати неживим «музейним експонатом».

Проте, розглядаючи новаторські явища у барочній музичній мові, не можна забувати про те, що це музичне мистецтво зберегло досить міцні зв'язки з традиціями попередніх епох: сміливі новаторські експерименти співіснують тут із багатовіковими традиціями.

З проблемою сучасної сценічної інтерпретації образів *travesti* режисери всіх країн неминуче стискаються під час постановок опер XVII – XVIII ст. Це по-перше стосується заміни партій, в оригіналі написаних для співаків-кастратів. Тут виникає два варіанти – або виконання цих партій здійснюється жіночими голосами або контртенорами.

В наявності нескінченних варіантів презентацій генделівських вистав однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства є питання виконання жіночих партій чоловіками-контртенорами і навпаки – втілення чоловічих образів жінками. Перед нами постає цікаве питання: чи змінюється при цьому певний складений гендерний стереотип барокового оперного мистецтва? І які трансформації відбуваються при цих змінах.

Окрім ідеальних вокальних даних сучасним виконавиці/виконавцю потрібно мати значне акторське обдарування, без якого неможливо повноцінне втілення образу *travestire*. Він представляє невід'ємну якість музичного театру аналізованої епохи, що існує за своїми законами, одночасно парадоксальними та мотивованими власною художньою логікою

Аналіз такого гендерно-виконавського стилю та манери виконання є важливою передумовою творчого розуміння музичних творів епохи барокко, найбільш точної інтерпретаційної передачі виконавцями їх сутності, закладеної композитором у тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів.

На погляд сучасної людини, здається, що в бароковій опері все поставлено з ніг на голову. Особливо багатьох дивує гендерна плутанина, хоча виконання жінками серйозних чоловічих ролей має трисотрічну

історію і є частиною всесвітньої музичної та театральної культури від бароко до сучасності (максимального розквіту це явище досягло якраз у період бароко). Цікаво, що традиція травесті як певний *виконавський формат* був досить поширений в оперному мистецтві XVII–XVIII ст., продовжив існування і в більш пізній час, втілюючись при цьому в різноманітних формах в інших мистецтвах: балеті, драматичному театрі, кінематографі, видовищній масовій культурі³¹.

Для того, щоб наглядно продемонструвати цю різницю за допомогою когнітивної моделі гендерно-інтерпретативного аналізу спробуємо: на прикладі оперних зразків Г. Ф. Генделя проаналізувати гендерну специфіку виконавчих версій – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire*; виявити особливості інтепретації протилежних образів співачками й співаками та класифікувати отримані результати згідно гендерній типізації виконання.

Для прикладів порівняння нами обрані жіночі та чоловічі партії з опер Ф. Г. Генделя «Рінальдо», «Ксеркс», «Агрипіна», «Аріодант» у виконанні обох полів.

2.5.1 Партія Аріоданта («Аріодант») у колі гендерних перевтілень

В межах пропонованого дослідження ми звернулись до опери «Аріодант» – однієї з доволі популярних в творчому доробку Г.Ф.Генделя, до того ж презентовану яскравими сценічними інтерпретаціями на фестивалях та в театральних антрепризах, де партію головного героя зазвичай виконують жінки. Тому в сучасних версіях цікавим є поєднання саме двох іпостасей та двох сутностей – жіночої та чоловічої, що дозволяє спрямувати дослідницьку увагу на параметри сталості/ трансформації складених вокальних амплуа та факторах гендерної модуляції. Аналіз такого гендерно-виконавського стилю та манери виконання є важливою передумовою творчого розуміння музичних творів епохи бароко, найбільш

³¹ На окрему увагу заслуговує роль цього явища в неєвропейських традиціях (у тому числа, у ситуаціях ритуальної природи).

точної інтерпретаційної передачі виконавцями їх сутності, закладеної композитором у тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів.

Триактну оперу «Аріодант» Г. Ф. Гендель написав в 1735 р. За основу лібретто було взято поему «Шалений Роланд» Л. Аріосто. В. Дін [94] вказує, що опера створена для театру Ковент-Гарден. Дійова тривалість – майже чотири години. У кожному акті – танцювальні сцени, які спеціально були зрежисовані для Марії Салле, відомої у першій половині XVIII століття балерини та її трупі.

Партія головного героя писалась не для жінки, а для кастрата: вона була створена для нового театру Ковент-Гарден і, як відомо, була розрахована на двох найяскравіших виконавців – кастрата мецо-сопрано Джованні Карістіні (який виконав партію Аріоданта на прем'єрі 8 січня 1735 р.)³² та примадонни Анни Страда дель По/Anna Maria Strada del Po. Партію Марія-Катерина Негрі Полінесса виконало контральто-*travestire*. Після прем'єри та наступних 11 вистав, вона ще перероблялась у 1736 р., а потім була надовго забута. За цей час багато чого змінилось й у вокальних амплуа, й у оперних традиціях. Лише 1928 р. вона знову була поставлена на сцені, поступово набувала популярності й зараз заслужено вважається вершиною барокового репертуару, маючи у своєму арсеналі безліч різних сценічних інтерпретацій.

Специфічність сучасних інтерпретацій опери «Аріодант», на наш погляд, навіть серед оперної спадщини Г. Ф. Генделя – у наявності специфічного «жіночого квартету» – основні партії опери виконані жіночими голосами: мецо-сопрано (Аріодант), двома сопрано (Гіневра та Далінда) та контральто/альт (Полінес). Це становить певну складність для виконавців, оскільки виконавцю двох головних ролей потрібно правильно і правдиво з'явитися у чоловічому образі.

Основний персонаж – Аріодант – в межах підрозділу нас цікавить в аспекті залучення гендерно-інтерпретативного підходу до аналізу сучасних

³² є й виписане композитором контральто-травесті – Полінес.

виконавських версій саме тому, що в більшості його в сучасних постановках виконують жінки. Для контртенора партія Аріоданта є доволі складною, хоча окремі арії є у виконанні контртенорів (виважений Franco Fagioli³³, досвідчений Ф. Жарускі, молодий Jakub Józef Orliński та ін.).

Складність саме сценічної інтерпретації для всіх голосів полягає в тому, що в опері багато сольних номерів (арій, аріозо), а також дуетів і в цілому – дев'ять сцен за участі Аріоданта. Це, звісно, велика напруга для виконавця. До того ж образ Аріоданта різноплановий, його поведінка доволі мінлива, музична характеристика містить безліч емоційних проявів. На наш погляд, сам композитор замислив його як «андрогінний», тому так істотно зараз на сцені він втілюється жінками. Його поява починається з аріозо *Qui d'amor nel suo linguaggio* («Про любов своєю говіркою бук, трава, струмок говорять тут моєму закоханому серцю») і любовна лінія продовжується дуетом-згодою з Гіневрою, в арії *Con l'ali di costanza*/ «На крилах» та дуеті з Гіневрою *Se rinasce nel mio cor*/«Якщо відродиться в моєму серці». Більш трагічні арії II акту (*Tu preparati a morire*/ «Ви готуєтеся до смерті» та *Cherza infida, in grembo al drudo*/ «Хитрощі зрадницькі»). Натомість II акт сповнений майже протилежних настроїв. Так, в аріозо *Numi! lasciarmi vivere*/ «Боги! дозволь мені жити» та двох аріях *Cieca notte, infidi sguardi*/«Сліпа ніч, зрадливі погляди» й *Dopo notte, atra e funesta*/ «Після ночі, темно і жахливо» виявляється внутрішня емоційна нестійкість героя, який живе наодинці в лісі й важко це переживає. Наступні події (спасіння Далінди, а потім й Гіневри) повністю змінюють настрої, що увиразнено в урочистому дуеті *Vramo haver mille cori*/ «Я хочу мати тисячу хорів» (урочистість виявляється в наступних номерах – хорі і фіналі).

Виконавча історія «Аріоданта» багата на знамениті інтерпретації — можна сказати, що кожне покоління музикантів вважало за честь запропонувати свій погляд на цю генделівську партитуру: середина 1990-х пройшла під знаком трактування Ніколаса Макгегана і Лоррейн Хант

³³ https://www.youtube.com/watch?v=gnK8DchYa1U&ab_channel=Meinzul

Ліберсон, на рубежі таким, по суті, залишається донині - виконання Марка Мінковського та Анни Софі фон Оттер, в останньому десятилітті "Аріоданта" представлений у записі Алана Кертіса та Джайс Ді Донато.

Співачки, залучені до виконання партії Аріоданта трактують його по-різному. Зокрема одна з цікавих інтерпретаторок – британське мецо Сара Конноллі/Sarah Connolly. Вона дебютувала в цій партії у видатній виставі 2014 р. (Aix-en-Provence Festival) з блискучим режисерським задумом англійця Ричарда Джонса, який замінив балетні сцени ляльковим театром – неймовірна знахідка! Так, у I акті ляльки Аріоданта та Гіневри презентують для героїв сцени їхнього майбутнього щасливого життя. Голос Сари, багатий на обертони, густий у грудному регістрі, додає маскулінних рис всій інтерпретації. В наступних версіях співачка урізноманітнює втілення аналізованого образу. Варто згадати виставу з Зальцбургського фестивалю 2017 р. (Freiburger Barockorchester, диригент А. Маркон / Andrea Marcon), де вона вкрай різнопланово інтерпретує образ Аріоданта³⁴. Зокрема цікавими є дві арії II акту, де домінують фемінні риси (підвищена емоційність). Стражданнями сповнені перші арії II акту, хоча акцентованими є патетичні риси виконавиці.

У виставі Віденської опери 2018 р. (диригент В.Крісті) у зовнішньому вигляді Сара Коноллі ще більше підкреслені маскулінні риси, що дійсно контрастує з вибуховою емоційністю Гіневри.

Ще більше маскулінного – в інтерпретації Анне-Софі фон Оттер (вистава 2001 р., диригент Марк Мінковський). Це найбільш маскулінна версія, починаючи з чоловічої пластики до низького тембру голосу. Виконавиці вдається балансувати на межі умовності/правдивості, що з точки зору традицій травесті втілено майже ідеально. Темброво роль Аріоданта представлена у інтерпретації Анне барвисто та різнопланово. У I акті в сценах з Гіневрою в аріях *di bravura* складні фіоритури виконано невимушено, відчутна легкість, енергія юності. II дія – розчарування у

³⁴ Посилання на відео: https://www.youtube.com/watch?v=cuFdUCrH_sk&ab_channel=us4es.

коханні (арія «*Scherza infida*» під вікном Гінерви, коли він повірив у її невірність) – вокальна пластика співачки дозволила їй в цій арії *lamento* голосом «відповідати» на пунктирний ритм-удари в оркестрі, а в кінці арії нанівець звести звучання голосу (немов загасли всі емоції).

Виконавчо співачка інтерпретує роль неповторно. У тембрі її голосу світиться легка, безтурботна юність. Але це лише одна сторона образу. Зовсім поруч трагедія. Серце партії Аріоданта – арія «*Scherza infida*», яку герой співає під вікном нареченої, переконаний підступним інтриганом Полінессо в її невірності. Сценічно нею відіграні запеклі удари оркестру в середній частині, а в репризі – уповільнення темпу і згасання звуку до майже нечутного. Вокальна краса голосу в її інтерпретації представлена удосталь. Потрібний для опери-*seria* ступінь умовності, конструктивна легкість і темп роблять її виконання помітним серед інших.

Найбільш фемінна версія партії Аріоданта – у виконанні Анни Хелленберг/*Ann Hallenberg* (одна з найсвіжіших версій 2022 р., з *Il Complesso Barocco*, диригент А.Куртіс/*Alan Curtis*, *Oedipus Coloneus*), що пов'язано перш за все із доволі дзвінким яскравим та легким тембром голосу, за рахунок чого Аріодант виходить юним та безтурботним, до того ж із «жіночою» пластикою рухів.

У виконанні Весселіни Касарової/*Vesselina Kasarova* можна побачити дві абсолютно різні за гендерною направленістю трактовки. Зокрема у доволі відомій виставі 2006 р. (з *Orchestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu*, диригентом Гаррі Бікетом /*H. Bicket*) можна вважати версію андрогінною. Певно, що причина здебільшого пов'язується нами з унікальним сценічним рішенням варіант – актори представлені у вигляді ляльок. Безумовно, це з одного боку, посилює умовність сюжету та взагалі дії, яка відбувається на сцені, а з іншого – виокремлює саме вокально-темброві амплуа та надає змогу сконцентруватись на вокальній пластичності кожного персонажа (фізично рухається лише верхня половина тіла). Аріодант у виконанні В.Касарової є вкрай чуттєвим, він реагує на

кожну дію і передає свою реакцію через голос³⁵. У цій виставі органічно поєднаний гумор і серйозність. Цікаво, що в іншій версії (більш пізній 2008 р., *The English Concert in Weimar*, дир. Harry Bicket) інтерпретація виявляється більш маскулінною (за рахунок додавання низьких обертонів, більш «жорсткого» звучання голосу та підкреслених «героїчних інтонацій, загостреного пунктирного ритму»³⁶).

Андрогінною є й інтерпретація образу Аріоданта Ч.Бартолі (вистава для Зальцбурзького фестивалю 2017 р., ансамбль «Les Musiciens du Prince–Monaco», дир. Дж. Капуано/ Gianluca Capuano, режисер – Кристоф Лой/ *Christof Loy*). В цій виставі взагалі режисер постійно трансформує гендерні типи. Зокрема Ч.Бартолі на початку опери з'являється у чоловічому костюмі, хоча голос звучить м'яко та жіночо, потім – в жіночому одязі (перевдягається під час виконання арії II дії «*Scherza infida*»³⁷), а під кінець – у сукні, але з сигарою. Підсилена андрогінність й вокальним тембром (він постійно модулює від легкого, фемінного, до густого, темного низького, маскулітного) та сценічною пластикою (особливо варто відмітити II та II акт – вкрай контрастні за концепцією).

Представимо аналіз виконань окремої арії партії Аріоданта – «*Scherza, infida*».

Партія	Оригінальний голос	Стиль виконання	Тембр-амбуа	Арія
Аріодант, головний герой, почесний шотландець	співак-кастрат	автентичне <i>bel canto</i>	автентична версія: штучний голос кастрата	« <i>Scherza, infida</i> »

³⁵ Одну з арій вистави («*Dopo notte atrà e funesta*» з III акту) можна почути за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=VPfEDvoCmRY&ab_channel=LiceuOperaBarcelona

³⁶ Зокрема це можна відчути у записі: https://www.youtube.com/watch?v=1TAwCJMxfQo&ab_channel=SmorgOpera

³⁷ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ihuqZmfOAlM&ab_channel=baroccomio. До речі, сукня тут використана символічно – Аріодант немов би обіймає свою кохану, з якою прощається у своїх думках.

класичне *bel canto*

travestire
версія:
колоратурне
меццо-
сопрано

«*Scherza, infida*» – арія надзвичайної краси, що вимагає вокальної гнучкості.

Вокальна лінія партії Аріоданта не тільки інструментально витончена, пластично-рельєфна, блискуча за звучанням, а й емоційно природна: вона розкриває образ героя, його душевний стан. Драматична роль доповнює виразність гнучких інтонаційно наповнених речитативів.

Аріодант побачив уявну принцесу Гіневру (насправді це перевдягнена служниця Далінда) з підступним Полінессом. Розпач його настільки великий, що він намагається накласти на себе руки.

Оригінал

*Scherza, infida, in grembo al drudo,
io tradito, a morte in braccio,
per tua colpa ora men vo.
Ma a spezzar l'indegno laccio,*

Переклад

Веселись, о невірна, в обіймах кохання
я відданий тобою і смерті
з твоєї вини віддаюся.
Але щоб розірвати цей низький зв'язок,

*ombra mesta e spirito ignudo,
per tua pena io tornerò.*

тінню сумною, духом голим
я повернуся тебе покарати.



В арії-ламенто «Scherza, infida» (Аріодант) немов зупиняється час, це жалібна пісня, що супроводжується похмурим звуком фаготів, секундними інтонаціями струнних. Нарешті, «Dopo Notte», то наприкінці III Акту це одна з найнеймовірніших мелодій в опері, що демонструє відродження Аріоданта, і знову радість кохання.

На сьогодні традиційно ця партія виконується лише жінками-співачками. «Генделевська співачка» – сучасне колоратурне меццо-сопрано Чечілія Бартолі з неймовірним блиском і віртуозністю та з неймовірною грайливістю виконує цю партію на світових оперних сценах. На жаль, контртенори чомусь ігнорують цю партію (можливо в силу її вокальної складності). Тому *vocal travestire* версію нам знайти не вдалося.

Для гендерно-виконавського аналізу ми обрали виконавські інтерпретації: меццо-сопрано Магдалени Козени та меццо-сопрано Чечілії Бартолі.

Андрогінному виконанню меццо-сопрано Магдалени Козени притаманні емоційна «мужність», стриманість та об'єктивна емоціональність, аристократизм та інтелектуалізм у поєднанні з теплотою та сердечністю³⁸.

Маскулінний тип виконання з рисами фемінності представила колоратурне меццо-сопрано Чечілія Бартолі – «чоловіча» самопоглибленість

³⁸ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=et4KrfT1Xiw&t=132s>.

героя-інтраверта відтворена в емоційно-динамічній та темповій стриманості з моментами фемінного ліричного смутку³⁹.

Арія «*Scherza, infida*» згідно *гендерній типізації* та *класичному стилю виконання *bel canto** з *автентичними рисами* звучить у *travestire* версіях: колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі – андрогінно з емоційною «мужністю»; та меццо-сопрано Магдалени Козени – маскулінно з рисами фемінності, розкриваючи «чоловічу» самопоглибленість).

Арія Аріоданта з опери Аріодант «*Scherza, infida*»

<i>Travestire</i> версії	Гендерно-виконаські типи	Стиль виконання:
Меццо-сопрано, контральто		класичне/ автентичне <i>bel canto</i>
Чечілія Бартолі	андрогінний	класичне
Магдалена Козена	маскулінний з рисами фемінності	<i>bel canto</i> з автентичними рисами

2.5.2. Гендерно-інтерпретативний аналіз виконавських версій: жіночі *travestire* / чоловічі *vocal travestire*

Для аналізу гендерного-виконавської специфіки вокально-сценічного амплуа нами обрані декілька найяскравіших прикладів.

Арія *Рінальдо* з однойменної опери. Чоловічу арію-плачу з опери «Рінальдо» «*Cara Sposa*» Г. Ф. Гендель сам вважав найкрасивішою з усіх, які він коли-небудь написав. Ця віртуозна арія була написана, враховуючи на можливості видатних співаків-кастратів. Першим виконавцем був найзнаменитіший кастрат свого часу Ніколіні (Фарінеллі на момент прем'єри було лише 10 років).

³⁹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=ihuqZmfOA1M>.

<i>Партія</i>	<i>Оригінальний голос</i>	<i>Стиль виконання</i>	<i>Тембр-амлуа</i>	<i>Арія</i>
	співак-кастрат	автентичне <i>bel canto</i>	автентична версія: штучний голос кастрата <i>travestire</i> версія: легке ліричне меццо- сопрано	« <i>Cara Sposa</i> »
Рінальдо, головний герой, наречений Альміри		класичне <i>bel canto</i>	(колоратурне меццо- сопрано) <i>vocal- travestire</i> версія: контртенори	

За викладенням П. Фаббі [102], самотній, Рінальдо оплакує втрату своєї коханої Альміри, яку на його очах викрала Арміда.

Оригінал	Переклад
<i>Cara sposa, amante cara,</i>	Улюблена дружина, люба серцю
<i>Dove sei?</i>	Де ти?
<i>Deh! Ritorna a' pianti miei!</i>	Горе! Повернися до того, хто
плаче!	
<i>Del vostro Erebo sull'ara,</i>	О винні духи з вітваря твого
Еребуса!	
<i>Colla face dello sdegno</i>	Моя особа в повній зневазі,
<i>Io vi sfido, o spirti rei!</i>	Я кидаю виклик вам, злі духи!

Арія «*Cara Sposa*» на початку звучала в ораторії композитора «*la resurrezione*». Невеликий вступ скрипок починається *largo*, без басу.

Грається мелодійний мотив на три голоси. Поєднання e-moll з гострими хроматизмами передають розпач та відчай Рінальдо.



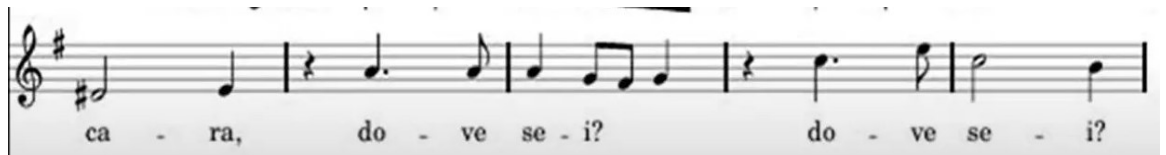
Твір починає *messa di voce*, далі на підтримуючому тоні динамічні контрасти голосу від *pianissimo* до *fortissimo* доповнюються інтонаційними та вібраційними ефектами.

Кастрати епохи бароко, які, як правило, були дуже потужно складені, могли таким чином демонструвати безмежно довге дихання через контрольовану силу та гучність легень. Наступні ноти повинні бути співатися з найбільшим *legato* й хроматичними змінами тону, щоб створити безвихідь моменту:

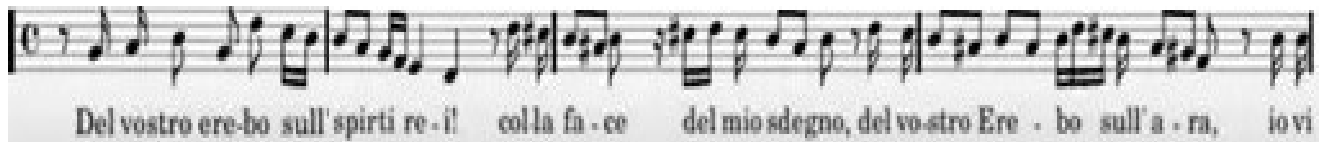


Бас континуа додається тільки в 24-му такті. Контрапункт струнних стає багатшим, а вокальна партія може бути ще однією скрипковою партією у вокальній мережі.

Ламентатії Г. Ф. Генделя – одна з найбільших його особливостей. Важливим стилістичним елементом цих підголосків були мотиви зітхань. Хроматичні тональні послідовності, що завмирають; тони та покірні паузи створюють покірний настрій:



Потім швидко частина за схемою А-В-А :



Партія Рінальдо була написана спеціально для співака-кастрата. На жаль записів кастратів не збереглося, тому ми не в змозі особисто оцінити їх виконання. На сьогодні їх професійно-творчою альтернативою стали контртенори та меццо-сопрано, що робить даний репертуар гендерно-універсальним. Як зазначає В. Гіголаєва-Юрченко, подібність між сучасними контртенорами та співаками-кастратами полягає у тому, що і ті і інші володіють не типовим для чоловічого голосу тембральним забарвленням, наближеним за аудіальним сприйняттям до жіночого сопрано/меццо. Звичайно через різну довжину та різну механіку змику голосових складок голос контртенора зазвичай по силі поступається кастрату, однак ціна яку треба заплатити за цей нюанс занадто висока.

Для гендерно-виконавського аналізу ми обрали виконавські інтерпретації: контртенорів – Девіда Деніелса, Андреаса Шолля, Ієстіна Девіса, Філіппа Жаруські та меццо-сопрано Делфіни Галоу.

Знаменитий американський контртенор Девід Деніелс прекрасно виконав партію Рінальдо в записі Хогвуда з Чечілією Бартолі. *Фемінна ліричність* виконання в арії «Cara Sposa» розкривається через природню розкіш його прекрасного голосу *mezza di voce*, насиченого та водночас м'якого «ніжно оксамитового» контральтового тембру, дуже потужного та наповненого з ідеальною кантиленою.

Андрогінно звучить арія у ще однієї зірки контртенорової сцени – Андреаса Шолля. Співак патетично виконує «Cara Sposa» мужніший голосом, ніж у Деніелс. При цьому інтерпретація видається водночас емоційно-насиченою що, можливо, викликане більш рухливим темпом. Його голос менш насичений, дзвінкий і місцями навіть різкуватий⁴⁰.

У *андрогінній версії* контртенора Ієстіна Девіса емоційно-експресивна виконавська подача поєднується з тонкою фотеничною деталізацією, яку доповнює м'яке звучання голосу співака на *sotto voce*⁴¹.

Виконання Філіппа Жаруські – це відверта ліричність та тонко нюансована камерність, *messa di voce* і *legato* його чистого ніжного голосу прекрасні. Інтерпретація теж *фемінна* як і у Девіда Деніелса, але більш зворушлива, та схвильована⁴².

У *маскулінному виконанні з рисами фемінності* меццо-сопрано Делфіни Галоу арія «Cara Sposa» переважають маскулінні строгість, холодна стриманість у поєднанні з моментами фемінної емоційності насичений тембр меццо-сопрано звучить із певною часткою маскулінної аргесивності, яку періодично (на *riano*) відтіняють епізоди фемінної лірики⁴³.

Арія «Cara Sposa» згідно *тендерній типізації* та:

класичному стилю виконання bel canto звучить у *vocal travestire* версіях контртенорів Девіда Деніелса (фемінно лірично) та Філіппа Жаруські (фемінно зворушливо);

класичному стилю виконання bel canto з автентичними рисами – інтерпретується у *vocal travestire* версіях контртенорів Андреаса Шолля (андрогінно патетично й водночас емоційно) та Ієстіна Девіса (андрогінно емоційно-експресивно з тонкою фотеничною деталізацією); у *travestire* версії меццо-сопрано Делфіни Галоу звучить маскулінно строго з рисами фемінної емоційності.

⁴⁰ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=CWLcjsPUvUU>

⁴¹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=tD8o0LivpnE>

⁴² Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=4vuWl6lfXYo>

⁴³ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=Ymbws8sjxGQ>

Арія Рінальдо «Cara Sposa» з опери «Рінальдо»

Жіночі версії	Vocal travestire версії	Гендерно- виконаські типи	Стиль виконання: класичне/ автентичне <i>bel canto</i>
<i>меццо-сопрано, контральто</i>	<i>конттенор</i>		
<u>Делфіни Галоу</u>		маскулінний з рисами фемінності	класичне <i>bel canto</i> з
	Деніел Деніелс	андрогінний	автентичним
	Андреас Шолля	андрогінний	и рисами
	Ієстін Девіс	фемінний	
	Філіп Жаруські	фемінний	класичне <i>bel canto</i>

Опера «Ксеркс» Г. Ф. Генделя, що написана на лібретто Ніколо Мінато, в оперній творчості Г.Ф. Генделя опера «Ксеркс» дещо відокремлена/ Як вказує П. Фаббрі/P.Fabbri (2004) [102], опера містить у собі багато комічних елементів, адже розповідає вона в основному про любовні пригоди і поєднання: Ксеркс заручений з Амастрою, але хоче одружитися з красунею Ромільдою, яка закохана в брата Ксеркса Арсамена, в якого закохана сестра Ромільди Аталанта. Після всіх пригод, інтриг і викриттів все закінчується щасливо: Ксеркс одружується з Амастрою, а Арсамен з Ромільдою.

Сюжет доволі легкий, навіть комедійний, є перевдягання, плутанини, комедійний слуга. Тобто в цій опері сплелись риси комедії dell'arte та опери-buffa. Й це єдина суто комічна опера в доробку композитора, не дивлячись на те, що його здоров'я на той час знаходилось не в кращому стані. Але сам факт написання опери в оновленому стилі доводить, що Гендель ніколи не

тримався за усталені форми, а відчував рух часу та нові віяння моди, слідкував за розвитком музичного мистецтва. Вона й досі вважається чи не найнестандартнішою зі спадку Генделя та провозвісницею оперних творів прийдешнього XIX ст.

В опері всього сім основних персонажів: Ксеркс (Serse), цар Персії (сопрано-кастрат, у наш час меццо-сопрано), Амастріс (Amastre), дочка царя Сузії, наречена Ксеркса, в чоловічому одязі (контральто), Арсамен (Arsamene), брат Ксеркса, коханий Ромільди (меццо-сопрано), Аріодат, правитель Абідоса, полководець армії Ксеркса (бас), Ромільда, дочка Аріодата, кохана Арсамена (сопрано), Аталанта, дочка Аріодата, сестра Ромільди, тайно закохана в Арсамена (сопрано), Ельвіро, слуга Арсамена (бас). Масові сцени створені воїнами, моряками, священиками та ін.

За сюжетом опера є вільним перекладенням життєпису персидського царя Ксеркса I та зав'язана на любовних ситуаціях. Так, Ксеркс (персидський цар) має наречену (Амастра), але кохає доньку свого васала Ромільду. Їхньому шлюбу не можна відбутися, до того ж вона кохає його брата (Арсамен), і це почуття обоюдне. Але до Арсамена нерівно дихає сестра Ромільди Аталанта. Саме вона перехоплює любовну записку Арсамена і Ромільди та передає Ксерксу. Ксеркс вирішує оженити Арсамена на Аталанті, але так просто все не закінчується. Пошуки щастя проходять заплутаними колами, але розв'язка презентує щасливий кінець.

Розробка любовної сюжетно-драматургічної лінії в опері «Ксеркс» з залученням комедійних персонажів була ключовим моментом критики: писали про драматургічну нерівність, низьку якість лібрето, наявність похідних персонажів, сюжетних відгалужень тощо. В основі сюжету типові для барокової опери любовні перипетії. В опері присутня низка сюжетних мотивів, тут – і любовне суперництво, і змова, і таємниця, і помста, і викриття. Також вперше введено в оперу-серіа комічний персонаж – слуга Арсамена Ельвіро.

Головний персонаж опери – цар Персії Ксеркс – військовий геній і великий полководець, той самий, який побудував мости через Геллеспонт і в 480-479 рр. до н. е. очолив похід персів до Греції. За спостереженнями У Геньфу, «в опері він просто втрачає свою героїчність, а стає молодим, примхливим героєм, доволі пихатим, трохи зверхнім. Аристократизм поєднаний з брутальністю. Протягом опери він плекає почуття, яке його охопило до Ромільди й різні обставини «розфарбовують» це почуття різними кольорами емоцій: від ніжності до гніву» [49, с.32-33].

В опері декілька важливих номерів, що яскраво характеризують героя: від початкової «*Ombra mai fù*» до фінального до фінального ансамблю-злагоди.

Чудовою музикою просякнута репліка в дуеті з Арсаменом (сц.3, I акт), сповнена рішучості зізнатися в почуттях Ромільді «Я скажу їй, що люблю її, я не буду не буду засмучений. І тому, що я прагну її, Я знаю, що мені доведеться робити. Я скажу їй...».

Арієта (відкриття почуттів Ромільді), сцена 6, акт I. В речитативі, який передує арієтті Ксеркс пристрасний, мінорна тональність, він зізнається, не дивлячись на те, що Ромільда холодно відсторонюється від нього: «Красуня Ромільда, ех, не ховай коханого обличчя!

Послухай мене, Ромільда, я кохаю. І ти досі мовчиш?

Говори так; скажи ні; скажи, чи я помру.

№11 (Арієтта) – фактично Ксеркс пропонує Ромільді руку і серце: «Мовчки наді мною знущатися, Хто Вас жорстоку навчив? О, то не будьте настільки прекрасні, Очі чудові, чарівні, як зірки. О, терзати мене перестаньте, Дайте ж бачити вас знову».

Ксеркс сприймається серйозним та вишуканим (репліка Амастри «Ось Ксеркс, чи яке обличчя» і благородним в сцені 10 (з Аріодатом, який поважає правителя: «Тільки в цьому слава імені твого!»). Він дякує йому за перемоги: «Аріодат, я обіймаю тебе; ваше залізо завжди приносить перемогу».

Ксеркс пропонує, як йому здається прекрасну винагороду за такі перемоги: «Як нагороду за труднощі, які ми тепер завдаємо вашому місту...тепер я обіцяю тобі Ромільда, твоя дочка, матиме королівського чоловіка, з роду Ксеркса, рівного Ксерксу».

В сцені 11 (I акту) Ксеркс та Амастра, яку він не знає (а вона ще й у чоловічому одязі та ховається). Амастра захоплена Ксерксом, їй дуже хочеться, щоб він згадав свою наречену (репліка «Поговори про мене; ти виграв, так, моє кохання», «І я не вмираю від радості?»), шаленіє від ревності («І так зрадник знущається з мене?») та не відкривається Ксерксу, прикидаючись іноземцем і говорячи, що розмовляла з товаришем, який «хотів підтримати, що неосяжний Євфрат...і що міст, який ти будуєш... буде підданий вітрам».

Але Ксеркс в речитативі повністю занурений у свої почуття: «Ці перемоги я вірю, пророкують тріумфи навіть моєму коханню...Нетерплячий, я живу, щоб обійняти той мій улюблений скарб... Краса, яку я обожаю, завжди спадає на думку». Він звертається до своєї нової любові в ще одній арії (№16), в якій мріє про Ромільду (та ж 11 сцена, I акт): «Чим сильніше думка про сердечне полум'я, Тим яскравіше це полум'я палахкотить. І в грудях я ледь уміщається той вогонь, що мені сердечну муку несе»). Арія найрозвиненіша з всього I акту та втілює переходи емоцій героя. За афектом вона переростає суто любовну арію, там звучать мотиви (окрім мотивів кохання) пристрасті, печалі тощо.

Драматургічно Ксеркс є присутнім у більшості сцен (діалоги з Ромільдою, Амастрою, Арсаменом, Аріодатом, Ельвіро), його речитативні епізоди відтворюють нюанси його реплік. Вокально майже всі арії та аріозо з I акту презентують Ксеркса достатньо однопланово – він повністю підкорений своєму коханню, тож його сольні висловлювання мають ліричний окрас. Віртуозність виявляється у достатньо широкому діапазоні (наприклад, арія №16), мелодизмі широкого дихання, вміння володіти

диханням на довгих фразах, вміння співати фіоритури каденційного штибу тощо.

Арії з II акту більш різнобарвні за характером.

Його перший вихід сповнений справжньої печалі: звертаючись до свого внутрішнього «Я», він співає в аріозо (акт II, сцена 3, №4): «Тортури годі й шукати страшніше, Чим жорстоку любити». Надто горда це мука, обожнювати красу». Подальша дія розгортається в діалозі з Аталантою, яка дуже спритно дурить Ксеркса, доводячи, що листа написано їй. Речитативний діалог сповнений раптових переходів настроїв, надії та зацікавленості, хитрощів та несуразиць. Але Аталанта вміє переконувати: «Ні, сер, вона (Ромільда) його дуже любить, але він вдає, що любить її, щоб вона заспокоїлася та не заважала нашій любові». Як після цих слів раптово змінюється настрій Ксеркса: «Дивна пригода! Насолоджуйся так, моє серце!» – співає вкрай щасливий закоханий цар. Але не забуває й дорікнути Аталанті: «Ти станеш дружиною Арсамена, або – жертвою мого гніву».

Сцена з Аталантою, сповнена хитрощів, до яких долучено Ксеркса, переходить у наступну сцену з Ромільдою, яка є повністю контрастною.

Сцена №4 насичена здивуванням любов'ю Ромільди до нареченого. Даючи їй листа від Арсамена («Ось, читай...») він спостерігає як мучиться Ромільда («Ви не обурені?»), співчуває їй («Плачучи щогодини я буду жити»). В наступному дуеті Ксеркс знов сповнений рішучості, хоче довести Ромільді, що їй зрадив коханий та висловлює свої думки у наступній арії: «Якщо ти прагнеш любити, хто тобою зневажає, він хоче зневажити вас, але як я не знаю. Твій жорстокий гнів мене вчить, Я намагаюся це зробити, але ця душа не може». Арія презентує обурення небажанням поступитися царю «Коль любите того, хто зневажає вас, Я теж буду вас зневажати! Але не знаю лише, як ... Мені урок жорстокий дали; Я намагаюся допомогти вам, але, на жаль, не знаю, як»). Вказана арія – прекрасний взірць психологічного номеру. Ксеркс тут декілька разів змінює свій настрій, бо не знає як йому краще вести себе: він і вражений коханням Ромільди, й хоче

отримати своє, й допомогти, і перебуває у розпачі, бо не знає як допомогти, й знов – сердити на жінку, яка «любить того, хто її зневажає». Нагадаємо, що в операх Генделя якщо герой виступав з арією, перебуваючи на самоті, то ситуація акцентована на показі душевного стану героя. У сценах за участю двох і більше персонажів, арії звернені безпосередньо один до одного або до декількох героїв, сценічна поведінка яких в цей час не може бути статичною. Особлива вимога ставиться до уміння використовувати визначений тембр голосу залежно від втіленого в тексті афекту, правильний розподіл динаміки. До характерних особливостей у аріях відноситься ефект еха, що застосовується при повторенні музичного матеріалу з метою динамічного диференціювання і зображення контрасту звукового простору. У генделівських аріях нерідко використовується принцип ритмічно-темпової динаміки: повільному рухові твору відповідає відповідний динамічний нюанс піано, і, навпаки, швидкому – форте.

Сцена №8 присвячена взаєминам Ксеркса і Аріодата. Вони знаходяться біля знаменитого моста, що з'єднує Азію з Європою, в таборі Ксеркса. Морська буря з блискавками і громом ламає міст, але моряки славлять царя («Хай живе Ксерс, хай живе, а'ва!»). Ксеркса презентовано як полководця, який направляє свої війська до Європи (наказує Аріодату очолити війська, він підкоряється й поважно ставиться до Ксеркса: «твої славні чесноти слава пише золотими буквами»).

Зустріч Ксеркса й Арсамена змальовано у сцені №9. Арсамен трохи пригнічений (№11, Аріозо «Щоб припинити мій біль, хто мене з жалю втрачає?»). Діалогічна сцена побудована на сварці двох братів: Арсамен хоче «просто забути мене, який ти мені брат», Ксеркс намагається «Припинить обурення...». Арсамен звинувачує брата в тиранії», Ксеркс же хоче його одружити на жінці, яку (як він думає) Арсамен кохає, той думає, що Ксеркс знущається з нього. Він дає знати, що читав у листі про пристрасть, Арсамен думає про коварство Ромільди, не підозрюючи, що Ксеркс має на увазі Адаманту. Короткий момент примирення (коли Ксеркс

пропонує Арсамену одружитись) змінюється знов непримиренням (коли виясняються, що Ксеркс обрав також Ромільду у наречену).

Сцена №10 знов повертає до взаємин Ксеркса й Аталанти й цар розуміє, що його ошукали і кидає Аталанті фрази про те, що Арсамен заперечив, що кохає її й хоче бути з Ромільдою. Його речитатив і Арія знов презентують страждаюче серце: «Кожен біль був би легким, якби коханець міг любити і розлучатися завжди за бажанням» (речитатив). Сповнена світлої печалі арія №14 «Серце сподівається і боїться, страждаючи щогодини, як це, якщо він насолоджується коханням, ще не можу знати. Я прошу це у своєї надії, вона каже так, але потім холодний страх – Я чую, як він каже ні».

У II акті прогресує лінія відношень Ксеркса з Амастріс (сцена №12) – вони обидва пізнали що таке ревності, що увиразнено в дуеті «Біль пекучий і ревності!» (репліки кожного з персонажів, які спочатку не бачать один одного: «Великий біль – ревності», «Сподіваюся і ніяковію, Страждаючи кожна мить, Знайду любові блаженство, Я не можу зрозуміти», «Моє зранене серце це знає»). Віра Ксеркса зраджена, його «душа осміяна», він звинувачує в жорстокості Ромільду, Амастра почувається нещасною. Вона говорить Ксерксу, що поранена на війні, але знов хоче служити йому, але вважає його немилосердним. Ксеркс трохи збентежений: «що? Ви вважали мене невдячним?», Амастра відчувається ошуканою та знов сповнена бажання помсти: «Я повернуся за твоїм болем, зрадник!».

Конфліктна ситуація продовжується в наступній сцені (Ксеркс, Ромільда та Амастра, якка сховалась). Ксеркс хоче, щоб його «безмірні болі закінчилися...», Ромільда в розпачі обіцяє подумати, але Амастра розкриває обман («Стій, король тебе обманює!». Ксеркс розлючений та наказує заарештувати Амастру, вона захищається з мечем. Це просто обурює царя й він йде.

III акт продовжує розвивати образ Ксеркса. В сцені №3 він все таки намагається осягнути що ж Ромільда знайшла у своєму коханому, чому вона

відмовляє йому, адже «Ти все можеш, царство і серце твоє. Ти вже моя королева». Ромільда просить згоду батька і Ксеркс майже шаленіє від радощів: «Я збираюся спитати, а тим часом Я радію». Щасливе відчуття розкривається в чудовій, світлій, поетичній Арії (№3, III акт): «Щоб зробити мене щасливою Я йду, чарівні зорі, а потім, гарні учні, Я повернуся до вас. Метелик у твоєму світлі закохане серце, сплячучи своє пір'я, фенікс я побачу».

Піднесеністю просякнута сцена з Ромільдою, коли Ксеркс начеб-то отримав дозвіл від батька на шлюб з нею: «Моя наречена і моя королева!» Ромільда відкривається, що Арсамен любив її та був вірним. Це просто нищить почуття Ксеркса: «Ах! ти вбиваєш мене!», «Ах, я більше не можу!», він думає, що Ромільда його обманює: «І він поцілував тебе, чи не так? Скажи це!...Щоб уникнути мого весілля, ти брешеш». Він збирається покарати (навіть вбити) Арсамена, щоб зробити Ромільду «вдовою того поцілунку». Він готовий на все, щоб вона стала його нареченою.

Апофеозом є сцена 11 III акту, яка наближує розв'язку. Ксеркс приходить до Аріодата й той каже йому, що Ромільда одружена. Він певний, що здійснив волю Ксеркса та одружив доньку на рівному Ксерксу («Рівний тобі, твоєї крові, і прийшов в моїх кімнатах...»).

Коли Ксеркс отримав листа про те, що кохана та його брат одружилися, в його партії звучить одна з найдраматичніших арій – арія люті: «Злісні фурії з безодні жахливою, сприсніть чорною отрутою мене! Світ, що обрушився, сонце – затьмарся Від досади, що груди розриває!»).

Але Ксеркс здатний змінюватися й прощати, що розкривається в його крайніх сценах. Так, він майже врятовує Амастру, коли вона хоче вбити себе, відчуваючи зрадженою Ксерксом-нареченим: «Я повинна померти!». Але Ксеркс зупиняє її, відчуваючи, що «недостойний її милості». Коли Амастра прощає йому, всі втішені (і навіть Аталанта, яка буде «шукати іншого коханця в іншому місці»). Фінальний ансамбль презентує мир і злагода: «До нас повертається спокій, Радість повертається в серце,

повернути долоню любов і честь з'єднаються». Власне, тут важливий практично різкий перехід в настрої Ксеркса: від люті й ненависти – до прощення і вміння встановити злагоду й мир.

У Геньфу надає таку драматургічну лінію музичної характеристики образу Ксеркса:

- «- перше *поетичне* аріозо “Ombra mai fu” – психологічна заставка
- багато речитації, діалогічних моментів, в яких образ Ксеркса розкривається доволі різнопланово;
- *лінія відношень з Ромільдою*: від мотивів кохання (арієта-відкриття почуттів Ромільді; арія (№16), в якій мріє про Ромільду (11 сц., I акт), до більш сильних почуттів: № 24 (II акт), аріозо Ксеркса “Тортури годі й шукати страшніше, Чим жорстоку любити”) та подив небажанням поступитися царю (№27 “Коль любите того, хто зневажає вас”);
- *лінія його відношень з Амастріс* (№35 «Сподіваюся і ніяковію», №37 дует “Біль пекучий і ревності!”);
- *пристрасність в III акті*: арія люті (коли Ксеркс отримав листа про те, що кохана та його брат одружилися): №47 “Злісні фурії з безодні жахливою, сприсніть чорною отрутою мене!” [49, с.45].

Звернемось до специфіки виконавського створення образу Ксеркса.

На прем'єрі партію Ксеркса виконував італієць Гаєтано Каффареллі, учень Н. Порпори, достатньо відомий як в Італії, так й в Лондоні, Іспанії, Відні, Франції своїм голосом та колоратурою. На першій прем'єрі опера провалилася. Опера витримала всього 5 вистав і критики довго сперечаються щодо того чому це вийшло.

Причиною провалу були і тривалість опери, і абсурдність сюжету, і літературна слабкість лібретто. Можливо, глядачі не були готові до новаторських рішень Генделя, реалізованих у цій опері. На відміну від інших опер лондонського періоду, до «Ксеркса» Гендель включив елементи опери-буффа.

У Геньфу [49] наводить порівняння тих рис, що критикувались за часів Г.Ф. Генделя, а зараз є привабливим для слухача. Так, критика сучасників торкалась поєднання двох жанрових ознак – опери-seria з елементами комічної опери – хоча цей прийом був звичайним для творів венеціанської школи XVII і використовувався Каваллі в опері на лібрето Мінато; того, що партію Ксеркса написано для співака-кастрата, що викликало непорозуміння, бо не дуже в'язалося з «іміджем» царя; того, що в опері багато одночастинних арій, речитації, а не розвинених тричастинних арій Да саро, деякі арії занадто довгі. З іншого боку саме такі риси в сучасному театрі надають можливість моделювати стиль вистави – від реконструкції, риторичних афектів до стилізації й далі – до втілення сучасного погляду на сюжет, підкреслення комічних моментів.

Вперше роль Ксеркса виконав відомий кастрат Гаэтано Майорано (Кафареллі) у 1738 р., в сучасному театрі партію Ксеркса однаково вдало співають як чоловіки, так і жінки.

Нижче надамо характеристики деяким виконанням.

Арію Ксеркса «*Ombra mai fù*» починає відоме *largo*, що звучить на початку. Це ода царя своєму платанові. В опері на відміну від «Історії» Геродота цей епізод подано в комічному ключі, над царем жартують, бо він закоханий у дерево, яке відповідає йому лише шелестом листя.

<i>Партія</i>	<i>Оригінальний голос</i>	<i>Стиль виконання</i>	<i>Тембр-амбуа</i>	<i>Арія</i>
<u>Ксеркс</u> , головний герой, царь Персії	співак-кастрат	автентичне <i>bel canto</i>	<i>автентична версія:</i> штучний голос кастрата	<i>Ombra mai fù</i>

	<i>travestire</i>
	версія:: легке
	ліричне
	меццо-
	сопрано
	(колоратурне
	меццо-
	сопрано)
класичне <i>bel</i>	<i>vocal-</i>
<i>canto</i>	<i>travestire</i>
	версія:
	контртенори
	концертна
	чоловіча
	версія
	баритон,
	тенор

Варіант оригінального поетичного італійського тексту з перекладом:

<i>Frondi tenere e belle</i>	Ніжне і прекрасне листя
<i>del mio platano amato,</i>	мого улюбленого платана,
<i>per voi resplenda il fato.</i>	нехай благоволить вам доля.
<i>Tuoni, lampi e procelle</i>	Нехай ніколи ні грім, ні блискавка, ні буря
<i>non v'oltraggino mai la cara pace.</i>	не порушать вашого дорогоцінного
спокоею,	
<i>né giunga a profanarvi austro rapace!</i>	ні лютий південний вітер вам не
нашкодить!	

Варіант поетичного італійського тексту лібретто з перекладом:

Оригінал	Переклад
<i>Ombra mai fù.</i>	Тіні ніколи не було
<i>di vegetabile,</i>	рослинної
<i>cara ed amabile</i>	дорогої і любої,
<i>soave più</i>	більш солодкої

Поряд із формами кондиціоналу, що закріпилися в італійській мові на – *ebbe* (за типом *cantarebbe* < лат. *cantare habuit*), у досліджуваних лібрето часто використовуються поетичні форми на – *ia* (на типу *cantaria* < лат. *cantare habebat*): *saria, avria, potria, vorria, dovria, faria, scenderia, troveria*.

В арії на синтаксичному рівні присутні характерні порушення побудови речення. У правильний порядок слів був би таким: *Ombra di vegetabile fu mai più cara soave ed amabile*.

Однак місцезнаходження підмета (що визначає), присудка (що визначається) та прислівника не фіксовано. Наприклад у фразях: *Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile / soave più* порядок зберігається *ombra fu*, але прислівник *mai* перед дієсловом стоїть, а прислівник *più* є відокремленим від прийменника *di* і знаходиться в кінці речення. (Serianni L. 2009):

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a piano accompaniment, featuring a treble clef and a bass clef. The lower staff is a vocal line, marked 'Aria' and 'Larghetto', with a dynamic marking of 'p'. The lyrics 'Om - - - - - bra mai fu.' are written below the vocal line, with a 'p' dynamic marking at the end.

Поряд із загальновизнаними меццо-сопрановими та контртеноровими версіями (E-Dur / Es-Dur) арію «*Ombra mai fù*» можна почути у виконанні баритонів та тенорів.

Наприклад, Луїджі Альва (запис 1962 р., Ла Скала) співає з ампула «ідеального» героя, відповідно жанрових законів опери-*seria*, але проводить сильну за відчуттями драматургічну лінію: його герой трохи чопорний, але все ж здатний до внутрішніх змін. Анн Мюррей, прекрасне барокове меццо-сопрано (1985, Англійська національна опера) представляє образ Ксеркса

багато та контрастно, Паула Расмуссен⁴⁴ (Дрезден, 2000 р.) презентує образ головного героя як пристрасного, молодого юнака. Виконавиця володіє мистецтвом орнаментування, демонструє повільні темпи, які контрастують з дуже швидкими (зокрема арія «люті» з III акту), включати всі нюанси, аж до неймовірного піаніссімо. Взагалі вся вистава – приклад виконання в стилі історично інформованого виконання (від використання інструментарію до відтворення стилістики на найдрібніших рівнях – в інструментальному супроводі та вокалізаціях). Сюзен Грем (Хьюстон, Гранд-опера, 2009-2010) виявляє все більшу тенденцію динамізації оперної дії, вона артистична та технічна й інтерпретувала головного героя як ніжного хлопчиська, педалюючи саме любовні конотації його образу.

До речі, У Геньфу [49], проаналізувавши декілька виконань партії Ксеркса у прагненні знайти *константне та змінюване* в інтерпретаціях, дійшов до висновку, що можна виокремити декілька тенденцій: 1) виконання жіночими голосами більш мужнє та різнобарвне; -виконання контртенорами презентує більш поетичний образ; -частими є приклади реконструкції, наближення до епохи бароко та не менш частими – синтезування традицій та оновлення погляду на барокову умовність.

Для гендерно-інтерпретологічного аналізу ми обрали виконавські інтерпретації: баритона Брайна Терфела, тенора Франко Корелли, меццо-сопрано Чечілії Бартолі, контртенора Франко Фаджолі, контртенора Деніела Тейлора.

Голоси баритона та тенора співають в адаптованих тональностях, що звичайно віддзеркалюється в їх вокальній манері (нефальцетна якість звучання), яка відрізняється від оригінальних (фальцетних) – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire*.

⁴⁴ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=WH7GSJoDUDM&ab_channel=drammapermusica

Баритон Брайн Терфел співає у *A-Dur* андрогінно стримано та емоційно деталізовано⁴⁵, а тенор Франко Кореллі виконує в *G-Dur* насиченим звуком патетично маскуліно⁴⁶.

Приголомшлива версія *travestire* колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі – маскуліна інтерпретація с рисами фемінності: точне дотримання сюжету вірша; підкреслена виразність слова; тонке динамічне нюансування⁴⁷.

Vocal travestire версія фемінного туну магнетично виконана контртенором Франко Фаджолі: трагічність ситуації трансформована співаком у «світлу» печаль завдяки неповторно яскравому тембру голосу⁴⁸.

Фемінно подана тонка вокальна та інтонаційна деталізація у *vocal travestire* версії контртенора Деніела Тейлора. Голос співака звучить піднесено немов «спів янгола з неба»⁴⁹.

Арія «*Ombra mai fù*» згідно тендерній тунізації та:

- класичному стилю виконання *bel canto* – у чоловічій версії тенора Франко Кореллі звучить патетично маскуліно; у *vocal travestire* версіях контртенорів Франко Фаджолі (магнетично фемінно) та Деніела Тейлора (фемінно тонко, вокально деталізовано).
- класичному стилю виконання *bel canto* з автентичними рисами – у *travestire* версії колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі підкреслено виразно звучить її маскуліна інтерпретація с рисами фемінності; у чоловічій версії баритона Брайна Терфела – андрогінно стримано та емоційно деталізовано.

⁴⁵ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=kUKHAXR34pE>

⁴⁶ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=Fqtq5BmgTHc>

⁴⁷ Запис за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=OdeOyrLHdSg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fglaurungopera.blogspot.com%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title

⁴⁸ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=FD8eL-1a0As>

⁴⁹ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=SP1YRXjBUDQ>

Арія Ксеркса з опери «Ксеркс» «*Ombra mai fù*»

<i>Чоловічі версії</i>	<i>Travestire</i> версії	<i>Vocal</i> <i>travestire</i> версії	Гендерно- виконаські типи	Стиль виконан ня: класичне/ автентич не <i>bel</i> <i>canto</i>
баритон	тенор	меццо-сопрано, контральто	конттенор	
	Чечілія Бартолі		маскулінний з рисами фемінності	класичне <i>bel</i> <i>canto</i> автентичн ими
<u>Брайн</u>			андрогінний	рисами
<u>Герфел</u>		Франко Фаджолі	фемінний	
		Деніел Тейлор	фемінний	класичне <i>bel</i> <i>canto</i>
	<u>Франко</u>		маскулінний	
	<u>Кореллі.</u>			

Висновки до Розділу 2

В межах розділу було проаналізовано опери Г.Ф. Генделя з точки зору драматургії та виконавських трактовок жіночих партій (Роделінда, Арміда, Альцина, Альмірена, Гіневра, Далінда, Агрипіна).

Перше, що варто сказати – жіночі образи охоплюють майже всі відомі амплуа.

Так, мотиви влади та помсти притаманні образам Флорини («Родріго»), Агрипіни («Агрипіна»), Арміди («Рінальдо»), Медеї («Тезей»), Мелісси («Амадіс Гальський»), Клеопатри («Юлій Цезар в Єгипті»), Альцині («Альцина»).

Афекти любові/страждання – основа образів Альмірени («Родріго»), Агілеї (Тезей»), Оріани («Амадіс Гальський»), Зенобії («Радаміст»), Корнелії («Юлій Цезар»). Достатньо цікавими є пасторальні образи (Дафна) й те, що жіночі характери зазнають трансформації (переображення). Такими є Флорина («Родріго»), Агрипіна («Агрипіна»), Альцина («Альцина») та ін.

Що стосується тембів-амплуа, то тембр-амплуа сопрано притаманний Агрипіні, Флорині, Ерсилені, («Родріго»), Тезею, Альмірені («Рінальдо»), Оріані, Меліссі («Амадіс Гальський»), Зеорбії («Радаміст»), Гіневрі, Далінді («Аріодант»).

Виокремлені вище тембри-амплуа травесті – Еванео (сопрано, «Родріго»), Фернандо (контральто кастрато), Отон («Агрипіна»), Дардано («Амадіс»), Полінес («Аріодант»), Синьйор Робінсоне («Флавіо – король лабрадорів»), Клеон («Александр»), Медоро («Орландо»), Улісс («Дейдамія») – надають широкий спектр драматургічної інтуїції композитора.

Цікаво, що деякі жіночі образи-характери є центральними для осягнення сюжету та руху дії. Зокрема, в опері «Аріодант», не дивлячись на назву, в якій акцентовано чоловічий образ, драматургічно саме Гіневра знаходиться в центрі сюжету, вона – найбільш розвинутий, динамічний характер:

Стосовно стильових та інтерпретаційних аспектів були більш детально проаналізовані партії Роделінди і Аріоданта з однойменних опер.

«Роделінда» – опера дуже складна щодо інтерпретації основного жіночого образу. Так, партія Роделінди вимагає, по-перше, здібності драматургічно досить швидко перемикатися з одного афекту до іншого, а по-друге, повного спектру барокового принципу музикування. в прослуханих інтерпретаціях сучасні співачки практично не дозволяють собі вільності, а прагнуть дотримуватися принципів автентичного

виконавства, що проявляється в динамічних, агогічних елементах, тембрової колористиці різних жанрових способів арій (арія помсти, дует-згода, арія ламенто), виявляють вміння імпровізувати орнаментику, хоча в умовах сучасного театру інколи це відбувається насамперед за вказівкою диригента.

В аналізованих інтерпретаціях сучасні співачки (Деніель де Ніз, Джоан Сазерленд, Симона Кермез, Лорен Вудс) практично не дозволяють собі вольності, а прагнуть слідувати принципам автентичного виконавства, що виявляються в динамічних, агогічних нюансах, тембровій колористиці різних жанрових нахилів арій (арія помсти, дует-згода, арія ламенто), вмінні імпровізувати.

У сучасних постановках опери Г.Ф.Генделя «Аріодант» доволі яскраво виявилась перевага жіночих втілень образу Аріоданта, що дозволило виокремити всі різновиди гендерних типів з акцентуванням фемінності/маскулінності/андрогінності, що дійсно робить сучасний виконавсько-постановчий процес поліваріантним для слухача.

Гендерно-інтерпретативний аналіз був апробований на прикладі окремих арій персонажів, до яких ми вцільно добирали виконання як жінок, так й чоловіків.

Проведений щодо виконання арій Поппеї (арія «*Bel Piacere*»), Альмірени (арія «*Lascia ch'io pianga*») гендерно-інтерпретативний аналіз дозволив зацентувати характеристики сучасних виконавців (фемінні, маскулінні, андрогінні).

Так, арія «*Bel Piacere*» у жіночих версіях звучить підкреслено фемінно, динамічно та емоційно-піднесенено у сопрано Рене Флемінг – маскулінно стримано та вдумливо у виконанні колоратурного меццо-сопрано Чечілії Бартолі.

Арія «*Lascia ch'io pianga*»:

– у жіночих версіях звучить маскулінно-патетично у меццо-сопрано Мерилін Хорн – зворушливо-фемінно у сопрано Мансерат Кабальє та

Патрісії Петібон – маскулінно-стримано у лірико-колоратурного меццо-сопрано Джойс ДіДонато – андрогінно емоційно й в одночас стримано у Чечілії Бартолі – фемінно-гнучко у сопрано Соні Йончевої;
 – у чоловічих *vocal travestire* звучить фемінно-м'яко у контртенора Деніела Тейлора – фемінно-схвильовано у контртенора Філіпа Жаруськи.

Увагу приділено амбівалентності персонажів опер Г.Ф.Генделя у сучасному дискурсі – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire*: арія Рінальдо «*Cara Sposa*» представлена у *vocal travestire* версіях контртенорів Девіда Деніелса, Філіппа, Андреаса Шолля, Ієстіна Девіса; у *travestire* версії –меццо-сопрано Делфіни Галоу; арія «*Ombra mai fù*» Ксеркса – у виконанні баритона брайна Терфела, тенора Ф. Кореллі, меццо-сопрано Чечілії Бартолі, контртенора Франко Фаджолі, контртенора Деніела Тейлора.

На наш погляд, майже у всіх виконаннях контртенорів посилена емоційність, більш гнучка вокальна лінія, за рахунок чого акцентовано фемінність. Таким чином фемінність (маскулінність, андрогінність) ми вважаємо не тільки гендерною ознакою (з комплексом акцентованих засобів виразності), але й певною *виконавською стратегією*, яка моделює для слухача вектори сприйняття образів барокової опери.

ВИСНОВКИ

Дослідження, присвячене жіночим партія в операх Г.Ф. Генделя та аспектам їхньої інтерпретації в сучасній практиці, дозволило сформулювати наступні висновки.

1. Опера була одним з основних жанрів епохи Бароко й Г.Ф.Гендель – одним з найвідоміших оперних композиторів доби. Близько 40 опер презентують різні жанри (*opera-seria*, *Drama per musica*, *serenata*, «галантні» комедії), різні драматургічні рішення та, звісно, різні образи, типи, характери героїв та героїнь. Жінки в оперній творчості Г.Ф.Генделя поступово займали сцену, для них писались не тільки партії основних героїв, але й образи *seconda donna* та ролі травесті. Типологія жіночих образів з опер Г.Ф.Генделя в цілому підкоряється законам опери-*seria*. Афекти в операх Г.Ф.Генделя безумовно присутні. Але він ніколи не обмежується типовими афектами, йде за характером героїв, ускладнює їх, психологізуючи характер персонажа. Цікавим фактом є те, що Г.Ф.Гендель подекуди порушує закони жанру опери-*seria* (в лондонський період). Це стосується правила, що афект, виражений в арії одного героя, має контрастувати з наступним афектом і не може продовжуватися в партії інших персонажів. Але композитор завжди йшов за власним розсудом, створюючи не «тип», а вибудовуючи характер персонажу.

Не завжди за життя композитора опери мали успіх, що сповні компенсувалось тією славою, яку вони мають в сучасному виконавському мистецтві. Генделівські фестивалі, центри вивчення його творчості, залучення опер та ораторії до вистав, концертів, проєктів. Найкращі режисери, найкращі співаки, сценографи, диригенти і як результат – повноцінне сценічне життя опер барокового майстра. На цих творах навчаються, ці твори інтерпретують в різній спосіб, ставлять на сцені. Записують, цими творами захоплюються.

Наукова генделіана охоплює весь спектр розвідок: монографії, описи, посібники, статті, анотації, буклети, збірки. Проведений аналіз був сконцентрований на більш сучасних дослідженнях та залучив фундаментальні монографії, присвячені мистецтву бароко.

Стосовно обраного жанру. Жанр опери аналізованої епохи заснований на теорії афектів та художньо-естетичних засадах виконавських традицій, автентичні характеристики яких в умовах сучасної театральнo-концертної практики можуть поєднуватися з традиціями вокального мистецтва нашого часу. Такі зміни окремих параметрів усередині структурних елементів системи і дозволяють сьогодні багатоваріантність інтерпретації.

За жанрами опери Генделя різноманітні за задумом. Зазвичай Г.Ф.Гендель творив в жанрі опера-*seria*, яка презентує типові форми, засоби виразності та типізує почуття в афектах. Він писав опери історичні (краща з них – «Юлій Цезар в Єгипті»), опери-казки (краща – «Альцина»), опери на сюжети з античної міфології (наприклад, «Аріадна») або середньовічного лицарського епосу (опера «Орландо») та ін. Наведені в дисертації приклади, без сумніву, не вичерпують всіх характеристик, створених композитором, а образи Арміди, Агрипіни, Альцини демонструють геніальне драматургічне чуття композитора, що дозволило йому навіть в межах типових сюжетів здійснити суттєве оновлення.

Нагадаємо, що власне музична сторона будувалася навколо основного персонажа (його виконував соліст-кастрат або примадонна, які вражали публіку своїм голосом), звідси й образи, й вокальні форми були доволі типовими, а опера мала номерну структуру. Гендель значно розширив горизонти типовості персонажів й характеристик, бо орієнтувався на видатних (й зазвичай конкретних) виконавців.

2.Інтерпретаційний аспект дослідження охопив опис декількох напрямків відтворення стилістики барокових творів. Перша – доволі узагальнена й відбиває класико-романтичні напрацювання, зрозумілі для публіки. Друга тенденція (можна назвати її авангардова, або вільна) –

пов'язана з сучасним поглядом на інтерпретацію старовинної музики, що торкаються всіх параметрів музичного тексту. І третя (в дисертації розвинуто поняття «стратегія реконструкції», або автентична виконавська стратегія, зустрічаються назви «історично-інформоване», «історично-поінформоване виконавство», НІР) – пов'язана з урахуванням та дотриманням складеної традиції виконання. Саме в цьому випадку перед сучасним виконавцем барокового репертуару постає надзвичайно складне завдання, пов'язане із пошуком підходу до тексту.

З огляду наукових джерел та існуючої на сьогодні виконавської практики стає ясно, що стиль виконання барокової музики зазнав значних трансформувальних змін внаслідок налаштування виконавських традицій за культурно-історичні періоди. Напрямок, що отримав назву автентичного (історично-інформованого) виконавства, відбиває загальну тенденцію до глибокого вивчення особливостей інтерпретації музики цього періоду.

3. Для сучасного етапу виконання барокової музики характерні деякі особливості, що склалися протягом досить тривалого періоду вивчення та реконструкції даного стилю. До інтерпретації вокальної барокової музики висуваються високі вимоги. Її виконання вимагає ретельної професійної підготовки: розуміння виразних засобів (темпу, динаміки, агогічних принципів та ін.), способів вокальної артикуляції, розшифрування мелізмів і загалом ставлення до музичної стилістики.

В процесі інтерпретації опери доби бароко чи не найважливішою проблемою є питання вокальної традиції та вірності її відтворення. Одним з основних завдань стало узагальнення принципів барокового вокального виконавства та виявлення специфіки музично-виразних засобів – динаміки, темпоритму, вокально-мовленнєвої артикуляції, орнаментики та вокальної техніки.

В дисертації зроблено огляд досліджень, які присвячені цій проблемі. Особливо цінними для виконавців стають практичні посібники, в яких містяться поради щодо конкретних параметрів барокового співу. Це й

манускрипт П. Тозі, й ґрунтовні дослідження орнаментики та варіантів її відтворення у творчості різних композиторів, зокрема Г.Ф.Генделя.

Перш за все, треба практично зрозуміти що таке афект. Риторична традиція не є особливо розвинутою в сучасній практиці, про що говорять багато з тих, їхто серйозно займається бароковим співом. Багато що є втраченим, хоча у трактатах того часу залишились докладні описи технології. Взагалі бароко через афект увиразнює особливе відношення до Слова. Автори трактатів (П. Тозі, Дж. Манчіні) вказують, що мовні інтонації в аріях XVII–середини XVIII ст. слугували джерелом формування виразності. Афект в свою чергу сформував конкретні засоби виразності. Описи афектів та відповідних засобів містяться у таблицях роз шифровок і взагалі є зараз доволі доступними. Автори досліджень відмічають, що на час формування системи афектів для співаків це було новими вимогами. Найважливіше, що треба було володіти певним тембром в залежності від афекту і не тільки тембром, а й динамікою, темпом, артикуляцією, орнаментикою.

Орнаментика є чи не найбільш складним засобом виразності для сучасного відтворення. Якщо імпровізація (в каденціях), варіації (при повторенні тексту) є більш-менш зрозумілим явищем, то стилів і форм орнаментики було багато (французька, італійська, німецька, макетована, звуки якої необхідно легко підкреслювати та акцентувати). Традиція варіювання мелодичної лінії при повторі першої частини арії *da capo*, в каденціях і речитативах у барочну епоху була обов'язковим елементом майстерності співака, бо могла продемонструвати його уяву, талант, темперамент, характер. Імпровізування орнаментики може містити елементи рулад, потребує «легкого» дихання тощо. В імпровізації треба не забувати про основний афект твору, не відходячи від його основного змісту.

4.Поняттєвий апарат, що залучено дисертації, охоплює як вже доволі вивчені, так і такі, що увиразнили б гендерний підхід. Так, в понятті «тембр-

амплуа» (О. Оганезова-Григоренко), окрім характеристики типу голосу та «інтонаційної семантики героя», для нас була важлива комунікаційна сторона, тобто як тип особистості героя впливає на спілкування з глядачем/слухачем.

В опері доби бароко відбувся типовий розподіл ролей (наприклад, герой/героїня (інколи інженю), злодійка/злодій/інтриганка, воїн, друг/подруга, травесті). Тембри-амплуа також доволі усталені, але Г.Ф.Гендель, орієнтуючись на характерність видатних (й зазвичай конкретних) виконавців, долає стереотипи уявлень, значно розширивши обрії типовості персонажів/характерів. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів.

Власне головним ланцюгом формується закладена у творчості Г.Ф.Генделя структура: персонаж–тембр–амплуа–образ–характер. Тому такою важливою задачею став аналіз виконань, який в дисертації здійснено через запропонований *тип гендерно-інтерпретативного аналізу* як такий, що звертає увагу не тільки на виконавські стратегії (у розвиток ідей Ю. Ніколаєвської), але й тієї гендерної варіантності (у розвиток позицій гендерно-виконавського аналізу В. Гіголаєвої-Юрченко), яку презентує як доба бароко, так й сучасне музичне мистецтво. В межах пропонованого дослідження нас більше цікавило, поряд з драматургічним аналізом жіночих партій, існування традиції «travestire» в сучасному просторі інтерпретацій генделівських опер. Під амплуа *travestire* запропоновано розуміти зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни.

Зокрема, позиції *travestire* / *vocal travestire* апробовано на матеріалі інтерпретацій опер Г.Ф. Генделя.

Специфіку гендерно-інтерпретативного аналізу вокальної музики запропоновано позначити через 4 параметри, пов'язані між собою: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці.

Гендерно-інтерпретативна модель представлена як когнітивна структура. Так, у сталій комунікативній системі композитор формує традицію, амплуа, афект (сталій комплекс виразності) і як результат – усталений гендерний тип. Режисер працює з наданими афектами та амплуа, але може вдатись до гендерної модуляції. Виконавець через обрану виконавську стратегію та комплекс засобів для досягнення афекту, трансформацію тембру-амплуа, являє собою рухливий гендерний тип (можуть акцентуватись як вже існуючі гендерні стереотипи, так і змінюватись на протилежні). Результати аналізу наводять на думку, що у відтворенні традиції травесті (зокрема в сучасних реаліях зміни вокальних амплуа) завжди існує *гендерна рухливість*, яка дозволяє режисерам та виконавцям створювати шукану гендерно-образну модуляцію.

Вивчаючи барокову оперну творчість, варто пам'ятати, що співаки-кастрати іноді демонстрували небувалі акторські здібності в сенсі гендерних стереотипів і дійсно, з точки зору гендеру андрогінність (рівновага рис маскулінності та фемінності) кастратів давала широке поле можливостей для втілення як чоловічих, так і жіночих персонажів. Помножена на естетику гри, перевдягань, символізму, властиву епосі Бароко та яскраво увиразнена в техніці співу (віртуозна техніка *bel canto*) дозволяла співакам-кастратам з легкістю викликати захоплення у публіки. Він представляє невід'ємну якість музичного театру аналізованої епохи, що існує за своїми законами, одночасно парадоксальним та мотивованим власною художньою логікою.

Тому в сучасних реаліях, окрім ідеальних вокальних даних сучасним виконавиці/виконавцю потрібно мати значне акторське обдарування, без якого неможливо повноцінне втілення образу травесті.

5. Залучений гендерний підхід та запропонований варіант гендерно-інтерпретативного аналізу (що містить 4 параметри), а також – уведення у науковий обіг пари понять *travestire / vocal travestire* дозволив дійти наступних спостережень.

За результатами гендерно-виконавського аналізу встановлено, що традиція травесті в сучасній практиці є навіть сильнішою, ніж в барокову добу. Наприклад, якщо у Г. Ф. Генделя травестійними є образи Егео («Тезей»), Туліо («Орландо»), Ірен («Аталанта»), Одісей («Дейдамія»), Сесто («Юлій Цезар»), Джудіо, Синьйо Робінсоне («Флавіо»), Клеон («Александр»), Сігізмондо («Армінію»), Табако («Альміра»), то в сучасному театрі гендерно-вокальна амбівалентність притаманна образам Аріоданта, Армінію, Орландо, Ксеркса, Флавіо, Алексапндра з однойменних опер, також – Оттону, Нарцисію, Джуноне («Агрипіна»), Тулію («Армінію») та інш.

Підсумуючи отримані результати гендерно-інтерпретативного аналізу нами встановлено певна закономірність. По-перше, що незважаючи на вокальну та теситурну однотипність представлених творів отримано різні результати гендерного виконання розбіжні із статтю виконавця / виконавиці. І це не випадково: фемінні, маскулінні, андрогінні особливості виконання реалізуються шляхом гендерно-виконавчої драматургії, поєднуючи гендерні характеристики композиторського тексту та індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.

Кожен з представлених співаків/ співачок (Анне-Софі фон Оттер, Сара Коноллі, Патріція Петтібон, Офелія Сала, Елена де ля Меркед, Сара Міньярдо, Весселина Касарова, Лорен Вудс, Рене Флемінг, Мерилін Хорн, Мансерат Кабальє, Джойс ДіДонато, Чечілія Бартолі, Соня Йончева, Деніела Деніелс, Андреас Шолль, Деніел Тейлор, Ієстін Девіс, Філіп Жаруськи) у своєму певному гендерному типі виконання віртуозно демонструє:

- технологію співу (чистота інтонації, точна атака та філіровка звуку, ідеальне з'єднання грудного та головного регістрів, контроль дихання, дикція);
- розшифрування музично-риторичних фігур у контексті теорії афектів;
- різноманітні колоратурні прийоми, типологія яких також виходить з теорії афектів.

Систематизуючи отримані результати ми бачимо що вокально-виконавська мобільність жіночого голосу в бароковому репертуарі є очевидно лідируючою у порівнянні із контртенорами.

Це, по-перше, пов'язано з вокальної фізіологією (у жінок голосові складки менші за розміром, більш рухливі та витривалі, але дихання при цьому слабкіше). По-друге, через розвинутий вокальний апарат голосові складки контртенорів органічно працюють лише в меццо-сопрановому та контральтовому регістрах, тому як через довжину та швидкість коливання не можуть дати настільки насиченого головного резонування, як жіночі (наприклад, арія Альмірени «*Lascia ch'io pianga*» навіть у ліричного контртенора Філіпа Жаруськи звучить достатньо камерно на відміну від жіночих версій).

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).

Така виконавська універсальність жіночого голосу саме в бароковому репертуарі надає великі професійні можливості для сучасних виконавиць.

Перспективою подальшого вивчення теми вважаємо актуалізацію гендерно-інтерпретативного аналізу щодо інших партій опер доби Бароко, а також – удосконалення гендерно-інтерпретативної моделі

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. № 30 (1). С. 89–96.
2. Артем'єва В. Б. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо : аспекти періодизації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 31–44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_6
3. Артем'єва В. Б. Універсалізм особистості в контексті відродження барокової музики: діяльність Вільяма Крісті. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. С. 460–477. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-23>. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/126/3496/7355-1>
4. Барбье П. История кастратов. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбака, 2006. 155 с.
5. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2009. 246 с.
6. Гендерний розвиток у суспільстві : конспекти лекцій. Упоряд. С. П. Юдіна. Київ : Фоліант, 2005. № 5. 351 с.
7. Гіголаєва В. Гендерні особливості вокальної інтерпретації. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 року*, Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 47–62.
8. Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти* : зб. наук. пр., ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. № 21. С. 118–129.
9. Гіголаєва-Юрченко В. О. Актуальність вивчення основ фоніології представниками вокальних професій. *Scientific Collection «InterCoft» (48); with the Proceeding of the 8th International Scientific and Practical Conference*

«Challenges in science of nowadays» April 4-5, 2021. Washington, USA : EnDeavours Publisher, 2021. P. 635–640.

10. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія : до питання про перспективу взаємодії. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених, 23-24 квітня 2020 року. Харків : ХДАК, 2020. С. 57 – 58.

11. Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. мистецтво; М-во культури України, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2015. 19 с.

12. Гіголаєва-Юрченко В. О. Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнародної наукової конференції 26-27 листопада 2020 року. Харків : ХДАК, 2020. С. 290–291.

13. Гіголаєва В. О. Співаки-кастрати і контртенори : вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2022. № 65. С. 65–82.

14. Гиголаева-Юрченко В. Эпоха бельканто в аспекте гендерной эволюции (на примере вокально-исполнительского творчества певцов кастратов). *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии* : материалы XI междунар. заоч. науч.-практ. конф., 30 апр. 2013 года. С. 8–17.

15. Гнидь Б. П. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії XVII–XVIII ст. *Історія вокального мистецтва*. Київ, 1997. С. 23–29.

16. Говорухіна Н. О. Мистецтво контртенорів в сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. № 10. С. 252–265.
17. Говорухіна Н. О. Огляд актуалізації мистецтва контртенора в культурі ХХ-ХХІ століть. Хрестоматія вокально-педагогічного репертуару для контртенора. Харків : Естет Принт, 2018. С. 4–8.
18. Гребенюк Н. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство : зб. наук. пр. К. : ХОМКУЗМК*, 1998. С. 57—60.
19. Дуда А. Основы постановки певческого голоса. Одесса : ОДМА, 2005. 116 с.
20. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
21. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. НМАУ ім. П. І. Котляревського. Київ, 2000. 17 с.
22. Коденко І. І. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX–XXI ст. *Science Review*. 2019. No 9(26). С. 12–18. URL: <https://rsglobal.pl/index.php/sr/issue/view/167/166> (дата звернення 23.04.2023). DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/30112019/6815
23. Коденко І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 93–105. DOI 10.34064/khnum1-5606
24. Козак А. А. Старовинні бароківі арії в академічному репертуарі сучасного співака (на прикладі оперної творчості Г. Ф. Генделя). *Молода музикологія – 2022 : наука і практика. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених*. КНУКіМ: Київ, 2022. С. 17–19.

25. Коменда О. Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: ренесанс, бароко, класицизм. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2020. Вип. 3(2). С. 118–131. DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157
26. Копоть І. Оперна творчість Г.Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва: автореф. дис....канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 12 с.
27. Кречко Н., Ряжко О. Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. 2022. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192>
28. Кухар Н. Оперна творчість Г.Ф.Генделя в контексті музики епохи бароко: мистецтвознавчий та виконавський аспекти. (Маг.робота). Львів: ЛНМА ім.М.В. Лисенка, 2016. 87 с.
29. Мельник С.О. Образ Сесто з опери «Юлій Цезарь» Г. Ф. Генделя: виконавська драматургія. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип.29. Харків, 2022. С.91–104.
30. Мельник С. Виконавська драматургія вокальних творів доби Бароко : наукове обґрунтування творч. мист. проєкту. Харків, 2023. 109 с.
31. Мітюшкін В. Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура*. 2020. № 31, книга 1. С. 69–83.
32. Митюшин В. Тембр-амплуа как биологическая характеристика голосового аппарата и творческий инструмент оперного певца. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. № 30, книга 2. С. 400–413. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30>
33. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст., Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. № 10. С. 180–198.

34. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства XXI століття : досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 131. С. 8–25.
35. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
36. Нью Цянь Хуей. Оперное творчество Г. Ф. Генделя в контексте европейских музыкально-театральных традиций: к проблеме исполнительской интерпретации. (Маг. работа). Одесса: ОНМА ім.А.В.Неждановой, 2020. 58 с.
37. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Р. 440–459.
38. Роллан Р. Гендель. Москва : Музыка, 1984. 250 с.
39. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Москва, 1987. № 2. 324 с.
40. Рудая А. С. Феномен контртенора в современной интерпретации барочных опер. *Музыкальное искусство : сборник научных статей*. Донецк, 2019. № 20. С. 109–123.
41. Руденко В. Проблеми сценічної інтерпретації опер Г.Ф. Генделя на прикладі опери «Роделінда». *Київське музикознавство : зб. статей*. Київ, 2007. №. 22. С. 183–186.
42. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. Збірник*, НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. № 31. С. 305–317.
43. Смирна О. Ю., Гіголаєва-Юрченко В. О., Давидович Л. В. Основні аспекти формування вокальної компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво в умовах дистанційного навчання.

Академічні візії. 2023. № 16. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/153>.

44. Ставиченко А. Йорг Галубек: «Музика бароко — це завжди вид камерної, поліфонія є в ній основним музичним принципом і характеризує рівність голосів між собою». *Тиждень. Культура.* 28 Вересня 2019. URL: <https://tyzhden.ua/jorg-halubek-muzyka-baroko-tse-zavzhdy-vyd-kamernoipolifoniia-ie-v-nij-osnovnym-muzychnym-pryntsypom-i-kharakteryzuie-rivnist-holosiv-mizh-soboju/>

45. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 190 с.

46. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи : творчість, виконавство, педагогіка : дослідження. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272 с.

47. Табуліна О. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178- 183.

48. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков : между амплуа и характером : дисс. канд. искусств-я, 17.00.03 – Музыкальное искусство. Харьков, 2017. 216 с.

49. У Геньфу. Специфіка інтерпретації образу Ксеркса з опери Г. Ф. Генделя «Ксеркс». (Маг. Робота). Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2023. 53 с.

50. Хань Сяоянь. Сучасний оперний театр в Китаї. *Музика в житті людини: Наука і освіта.* Дніпропетровськ, 2005. № 27. С. 8-10.

51. Хань Сяоянь. Художній світ Китаю як діалог культур. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка:* зб. наукових праць. Луганськ, 2005. № 4. С. 259–268.

52. Хань Сяоянь. Символізм в художньому мисленні Сходу і його сучасні виходи. *Музичне мистецтво і культура.* Одеса : Науковій вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. Кн. 2. № 7. С. 334–344.

53. Хань Сяоянь. «Травесті двічі» Шаусінської опери. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2007. Кн. 1. № 8. С. 163–172.

54. Хань Сяоянь. Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті: дисертація ...кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, ЛНМА, 2008. 176 с.

55. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.

56. Хоу Цзянь. Світ народної опери Китаю. *Кіно-Театр*. 2006. № 2.

57. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти. (Дис....доктор філософії). Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. 209 с.

58. Цурканенко І. Гендерний аспект музичної інтерпретації. *Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I – II рівнів акредитації)*. Харків : Константа, 2007. С. 78–81.

59. Черкашина-Губаренко М. Оперы Генделя в зеркале теории и практики. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. № 33. С. 355–366.

60. Черкашина-Губаренко М. Р. Феномен оперы. URL: <http://1aya.ru/paper/art-106569.leaf-2.php>

61. Чжан Сицюй. Декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності. (Дис. ... ступеня доктора філософії за спеціальністю «025 – музичне мистецтво»). Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023. 199 с.

62. Чживей Чжоу. Порівняльна інтерпретологія : шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мист-ва 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.

63. Чживей Чжоу. Сравнительная интерпретология в деятельности певца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

освіти : зб. наукових статей, ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : САМ, 2012. №. 34. С. 283–292.

64. Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 160–183. DOI 10.34064/khnum2-2909

65. Юань Сінь. Традиція travestire в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 99–117. DOI 10.34064/khnum1-6506.

66. Юферова З. Героїчне в доробку Г. Ф. Генделя. *Музика*. 1985. № 1. С. 15- 18.

67. Яка різниця в діапазонах контральто та контртенор. Контртенори. URL: <https://goodfights.ru/uk/kakaya-raznica-v-diapazonah-kontralto-i-kontrtenor-kontrtenory-kto-oni.html>

68. “La Ópera en el Barroco“ [video]. *Charla Musical A Piacere!* Is.31 [with Denise de Ramery, Eduardo Martínez, Armando Ramírez]. URL: <https://www.facebook.com/concertaremusika/videos/1057213231437429/>

69. Barbier Patrick. The World of the Castrati. *Souvenir*, 1996. 262 p.

70. Batovska O., Grebenuk N. & Byelik-Zolotaryova N. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*, LXVII, Special Issue 2, 2022 p. 73 – 98. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06

71. Birger Petersen. Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. wbg Academic. 2020. 142 s. URL: <https://www.wbg-wissenverbindet.de/shop/35279/die-musik-des-17.-und-18.-jahrhunderts?artikelart=pdf%20ebook&number=1023131>

72. Blyth A. Handel 'Israel in Egypt'. *Opera*. V.52. Is.9. 2001. 1076 p.

73. Bockmaier Claus. Händels Oratorien: Ein musikalischer Werkführer. C. H. Beck, Munich, 2008. 144 p. URL: https://cdn-assetservice.ecom-api.beck-shop.de/product/other/22550/leseprobe_bockmaier.pdf
74. Bohmer K. Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift für Musik*. V.150. Is.11. 1989. P. 35–36.
75. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. Vol.11. No.2. 1993. P. 139–173.
76. Braithwaite Tim. An Overview of the History of the Countertenor Voice and Falsetto Singing. 2020. URL: <https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/countertenor-project>
77. Brewster D. Aaron Hill : poetry, dramatist, projector. New York : Columbia university press, 1913.
78. Brittain Karen Anne Greunke D.M.A. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. Directed by Dr. Nancy Walker. 1996. 257 p.
79. Brown H. M. Embellishing Eighteenth-Century Arias : on cadenzas. *Opera and Vivaldi*. University of Texas, 1984. P.258-276.
80. Budden J. Opera semiseria. *The Grove Dictionary of Opera* [in 4 vols.]. Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan, 1998.
81. Burden Michael. Where did Purcell keep his theatre band? *Early Music*. V.37. Is.3. 2009. 429 p.+. DOI 10.1093/em/cap043
82. Burney Charles. A General History of Music; 1776–1789. From The Earliest Ages to the Present Period. London, 1789. V. 4. 688 p.
83. Bye A. Handel 'Julius Caesar'. *Musical Times*. V.134. Is.1798. 1992. P. 655.
84. Caccini G. Euridice. First edition. Firenze: Giorgio Marescotti. 1609. 72 p.
85. Calella M. The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 2012. V.67. Is.2. P. 90–92.

86. Camuto A. Handel 'Agrippina'. *Opera*. London : Opera magazine. V. 35. Issue 3. 1984. P. 270–271.
87. Castelvechi S. From “Nina” to “Nina”: Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s . *Cambridge Opera Journal*, 1996. Vol.
88. Clapton Nicholas. Moreschi and the Voice of the Castrato. Haus, 2008. 354 p.
89. Cumbow R. Handel 'Julius Caesar'+. RCA-VICTOR-RED-SEAL-LSC-6182. *Opera Quarterly*. V.3. Is.3., 1985. 187–189.
90. Dahlhaus Carl. Die Musik des 18. Jahrhunderts band 6. Laaber-Verlag, 1980. 360 S. URL: <https://www.gbv.de/dms/ilmenau/toc/570960525.PDF>
91. De Niese Danielle. URL: <http://www.danielledeniese.com>
92. DeWood Dale, Ferrill Kyle. The Fach System : origin, function, and the dangers of perception. *University of Memphis, Rudi E Scheidt School of Music*. 21 p. URL: https://www.academia.edu/32108110/The_Fach_System_origin_function_and_the_dangers_of_perception
93. Dean W. Italian opera. *The New Oxford History of Music. The Age of Beethoven (1790–1830)*. Vol. VIII. London : Oxford University Press, 1982. P. 376–451.
94. Dean W. Handel’s operas, 1726–1741. Woodbridge : The Boydell Presse, 2006. P. 285-471.
95. Dean W. Handel and the Opera Seria. Berkeley : University of California Press, 1969.
96. Dean W., Knapp J. M. Handel’s operas 1704–1726 (reprinted first and second publisheds 1987 and 1995). Oxford : Boydell press, 2009.
97. Degott Pierre. Genre and gender : contraltos and castrati in Handel's operatic production. *Etudes Episteme*. V.34. 2018. <https://doi.org/10.4000/episteme.3465>

98. Dolmetsch Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Seattle and London : University of Washington Press, 1974. 493 p.
99. Donington Robert. *The Interpretation of Early Music*. New version. London: Faber and Faber, 1975. 766 p.
100. Downes Edward D. Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720- 1780). *Journal of the American Musicological Society*. V. 14 (Spring 1961). P. 50-69.
101. Erikson E. *A Way of Looking at Things : Selected Papers 1930–1980*. Schlien, 1999.
102. Fabbri P. Librettos and librettists. *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 51–68.
103. Ferril Kyle. The Fach System origin, function, and the dangers of perception. URL: <https://www.academia.edu/32108110>
104. Freeman Jw. Handel 'Siroe' + NEWPORT-CLASSIC-NCD-60125. *Opera News*. V.56. Is.2. 1991. P. 37–37.
105. Gems David. Genetics of longevity and aging. URL: <https://www.lektorium.tv/speaker/3272>
106. Greenlee Robert. Dispositione di voce: Passage to Florid Singing. *Early Music*. V.15 (February 1987). P. 47-55.
107. Guzhva A, Mykolaichuk N. Interpretation of baroque vocal music at the contemporary stage. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (16), 2019. P. 151-162. DOI: 10.33287/221931
108. Hagemann K. Masculinity as Practise and Representation. *Proceedings of the 19th International Congress of Historical Sciences*. Oslo, 2000. P. 283–305.
109. Händel G. F. *Rodelinda : Opera*. Leipzig : Stim und Drank, 1881. Band XVI. 154 p. (Händel's Werke Lieferung LXX)
110. Harnoncourt N. *Baroque Music Today: Music As Speech Ways to a New Understanding of Music*. Translated by Mary O'Neill Reinhard G. Pauly. Ph.D. General Editor A M A D E U S PRESS Portland, Oregon, 1982. 139 p.

111. Heriot Angus. The Castrati In Opera. Da Capo Press, 1975. 243 p.
112. Hicks A. Handel's Rinaldo. Character descriptions translated from the Italian version of the libretto. URL: <http://www.aam.co.uk/index.htm>
113. Hochstein Wolfgang. Geistliche Vokalmusik des Barock. Laaber, 2019. 689 s. URL: <https://laaber-verlag.de/detailview?no=00192>.
114. Hogwood Ch. Handel. London : Thames and Hudson, 2007.
115. Jacobshagen A. Opera semiseria. *Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. München : Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.
116. Jacobshagen Arnold H., Mücke P. Händels Opern (2 Bände). Laaber, 2009. URL: <https://laaber-verlag.de/detailview?no=02992>
117. Jean Abitbot. *Odyssey of the Voice*. Plural Publishing, 2006. 500 p.
118. Joachim M. H. Händels Oratorien, Oden und Serenaten Ein Kompendium. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 302 s. URL: <https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/themen-entdecken/literatur-sprach-und-kulturwissenschaften/musikwissenschaft/4460/haendels-oratorien-oden-und-serenaten/>
119. Jones Andrew V. Staging a Handel opera. *Early Music*. V.34. Is.2. 2006. 277+. DOI 10.1093/em/cal005
120. Kaiser Karl. Basiswissen Barockmusik 1. Conbrio, 2010. 148 S. URL: <https://www.stretta-music.de/kaiser-basiswissen-barockmusik-1-nr-563153.html>
121. Kermes Simone. URL: <http://www.simone-kermes.de>
122. Kramer G. Handel's Baroque opera 'Orlando'. *Osterreichische Musikzeitschrift*. V.56. Is. 5. 2001. P. 48–50.
123. Lang P. H. Handel, 300 years on + His works in historical-perspective. *Musical Times*. Harrow : Orpheus publications LTD, 1985. V.126. Issue 1704. P. 77-84. DOI 10.2307/963465
124. Lauri-Volpi G. Vocal Parallels. 1972. 303 p.
125. Le Festival d'Aix-en-Provence [buklet]. Propos recueillis par Jérémie Leroy-Ringuet, Paris, le 19 mars 2014. 56 h.
126. Leopold Silke. Händel. Die Opern. Bärenreiter Verlag, 2012. 323 s.

127. Lewis Hammond S. *Music in the Baroque World : History, Culture, and Performance*. London : Routledge, 2015. P. 396
128. Liao B. *A History of Traditional Chinese Theater*. Shanghai : Shanghai People's Publishing House. 2004. P. 15–24. (In Chinese).
129. Libretti d'opera italiani. 1968. URL: http://librettidopera.it/ope_alfatit.html
130. Linde H-M. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Mainz. 1958. 68 s.
131. Loney G. Munich gets a Handel on Two Baroque operas (David Alden and his design team revive Handel's 'Rinaldo' and 'Ariodante' at the Bavarian State Opera). *Entertainment Design*. V.35. Is. 1 (Jan.). 2001. P. 12–14.
132. Loomis Gw. Handel 'Rodelinda' + BELLA-VOCE-107206. *Opera News*. V.61. Is.1. P. 48–48.
133. Mancini G. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Forni editore 1777. S.I.R.A.B. Bologna, 1970.
134. Marcello B. *Il teatro alla moda*. Milano, Francesco Agnelli, n.d. Reprinted. Milan : Ricordi, 1883. 68 p.
135. Martin G. Handel – Hogwood C : Book Review. *Opera Quarterly*. Duke Univ Pressbox. V.3. Issue 3. 1985. P. 126–131. DOI 10.1093/oq/3.3.126
136. Marx Hans Joachim H., Calella M. *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*. Laaber, 2012. 609 p. URL: <https://laaber-verlag.de/detailview?no=02994>
137. Marx Hans Joachim. *Händels Oratorien, Oden und Serenaten Ein Kompendium*. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 302 s.
138. Morbach Bernhard. *Die Musikwelt des Barock*. Bärenreiter 2013. 301 S. URL: <https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BVK1716/>
139. Mudge SJ. Handel 'Alcina'. *Opera news*. NY : Metropolitan Opera Guild. V.64. Issue 3. 1999. P. 102–103.
140. Neumann F.-H. *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music with Special Emphasis on J. S. Bach*. London, 1978. 61 p.

141. Rampe Siegbert. Die Musik in der Kultur des Barock. Laaber-Verlag, 2019. 444 p. URL: <https://laaber-verlag.de/detailview?no=00197>
142. Ravens Simon. The Supernatural Voice : A History of High Male Singing. The Boydell Press, 2014. P. 237.
143. Rilling H. Messiah Händels Meisterwerk. Von der Analyse zur Aufführung. Carus, 2016. 128 S. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Helmuth_Rilling
144. Robins Brian. Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine : London. 2017, V.68. Issue 3. P. 287–287.
145. Roche Elizabeth. Handel's Appoggiaturas: A Tradition Destroyed. *Early Music*. V. 13 (August 1985). P. 408-410.
146. Rohlfs G. Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi. Torino : Einaudi, 1969. 275 p.
147. Rolland Romain. Handel. 1916. 204 p. URL : [https://en.wikisource.org/wiki/Handel_\(Rolland\)](https://en.wikisource.org/wiki/Handel_(Rolland))
148. Sadie S. Handel as Opera Composer [Review of Handel's Operas 1704 – 1726, by W. Dean & J. M. Knapp]. *The Musical Times*, 128 (1734), 1987. P. 435–437. <https://doi.org/10.2307/965006>
149. Sawyer John. Irony and Borrowing in Handel's 'Agrippina'. *Music and Letters*. 1999. Vol. 80, no. 4. P. 531–559.
150. Schaal S. Dramaturgy of Baroque Opera. German–Marx, HJ : Book Review. *Musiktheorie*. Laaber V.11. Issue 11. 1996. P. 82–83.
151. Schering A. Geschichte der Musik in Beispiele. Leipzig, 1931. 481 s.
152. Schmierer Elisabeth. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Epochen der Musik. In 7 Bänden Band 4. Laaber, 2022. 260 s. URL: https://laaber-verlag.de/res/user/laaber/medienverzeichnis/9783890078588_v.pdf
153. Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jh. Kassel. 1965. 128 s.
154. Schröder Dorothea. Georg Friedrich Händel. München, 2008. 128 s. URL: https://www.google.de/books/edition/Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel/bSpKhZj

HnD8C?hl=en&gbpv=1&dq=dorothea+schr%C3%B6der+Handel&printsec=front cover

155. Seidel W. Händels «Giulio Cesare» : Der Stoff, das Drama und die Arien. *Il Saggiatore Musicale*, 20 (1). 2013. P. 25–78. URL: <http://www.jstor.org/stable/43030179>.

156. Serianni L. La lingua poetica italiana. Grammatica e testi. Roma : Carocci, 2009. P. 117–118.

157. Stoller R. Sex and gender: the development of masculinity and femininity. T. 2. On the development of masculinity and femininity. New York : Science House, 1968. 383 p.

158. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. New York : Oxford University Press. 835 p.

159. Thomas Christopher J. Rinaldo and Rinaldo highlights. *The Opera Quarterly*, Volume 3, Issue 3, Autumn. 1985. P. 183–186. <https://doi.org/10.1093/oq/3.3.183>

160. Timms Colin. Music in the London Theatre from Purcell to Handel. Cambridge University Press, 2017. 284 p.

161. Tosi P. F. La scuola di canto dell'epoca d'Oro. Secolo XVII. Opinioni de' cantori antichi e moderni. Napoli. 1904. 118 s.

162. Tromlitz I. G. The virtuoso flute-player. Cambridge University Press. 1991. 338 p.

163. Unger-Hamilton Clive. Barock. Musik entdecken. WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft). 2013, 144 s.

164. Waczkat Andreas. Georg Friedrich Händel – Der Messias. Bärenreiter Werkeinführungen. Is. 1. Aufl. 2008. 146 s. URL: <https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BVK2107/>

165. Wistreich Richard, Potter John. Singing early music: a conversation. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 22–26.

166. Woods Lauren. URL: <https://www.sopranolaurenwoods.com>

167. Yuan Xin. The specificity of the interpretation of Rodelinda's part from G. Handel's opera «Rodelinda»: interpretological approach. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIV / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2021. С. 90–110.

168. 浅析阉人歌手与京剧男旦的异同 张艳. 戏剧之家. 2015(05)页码 : 26
(Чжан Янь. Сравнительный анализ роли кастратов в европейской опере и мужчин в роли Дэн в Пекинской опере. Театр. 2015 (05).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

2. Yuan Xin. The specificity of the interpretation of Rodelinda's part from G. Handel's opera «Rodelinda»: interpretological approach. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIV / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2021. С. 90–110.

2. Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 160–183. DOI 10.34064/khnum2-2909

3. Юань Сінь. Традиція travestire в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 99–117. DOI 10.34064/khnum1-6506.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. XIX-Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів. Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців. (Харків 22-23 березня 2019 року). Тема доповіді: Специфіка інтерпретації жіночих партій в опері г. Ф. Генделя «Роделінда». (очна участь).
2. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». Музикознавчі вечорниці до 15гріччя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. (Харків, 6-8 грудень 2019року). Тема

- доповіді: Партія Роделінди в опері Г. Генделя «Роделінда»: досвід порівняльного аналізу (очна участь)
3. XXIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки». (Одеса 26-27 квітня 2021 року). Тема доповіді: Специфіка інтерпретації партії Агрипіни з однойменної опери Г. Генделя. (дистанційна участь)
 4. XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука початку третього тисячоліття» (8-9 грудня 2021 р., Одеса). Тема доповіді: «Опера Г. Ф. Генделя «Аріодант»: амбівалентність вокальної інтерпретації основного персонажа».
 5. Міжнародна науково-практична конференція «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки (до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)» (21–23 лютого 2022 року, Київ). Тема доповіді: «Опера «Аріодант» Георга Фрідріха Генделя: специфіка інтерпретації».
 6. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика. СХІД–ЗАХІД: Мистецтво та інтерпретація» (13–14 лютого 2023 року, Харків). Тема доповіді: «Жіночі партії в опері Г.Ф. Генделя «Альцина».