Р Е Ц Е Н З І Я

на дисертацію **Юань Сінь**

«Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції»

на здобуття ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

(галузь знань 02 «Культура і мистецтво»)

На початку XIX століття в оперному мистецтві Європи відбулися кардинальні зміни: пішла в минуле практика співу кастратів, а з ними весь створений для їх розкішних голосів репертуар, який вважався застарілим і не вартим або навіть неможливим для сценічного відтворення. Окремі арії тих часів збереглися у концертному і педагогічному репертуарі співаків, але про театральні вистави не було й думки. Лише на початку XX століття у якості експерименту на хвилі історізуючих тенденцій часу побачила світ рампи одна з опер Г.Ф. Генделя. Для публіки XX століття це ім'я асоціювалося із грандіозними ораторіями, але музично-театральні твори композитора були забуті. Їх поступово виводили з небуття музикознавці-дослідники і виконавці-ентузіасти, які вважали своєю місією повернути сучасникам забуті шедеври. Лише у 1980-х роках спадщина великого композитора доби Бароко була упорядкована у трьох томному каталозі «Händel-Werke-Verzeichnis» (HWV). Режисерські новації і феноменальні співаки та диригенти, що створили історично орієнтоване виконавство, ввели в широкий обіг оперну музику Г. Ф. Генделя, яка сьогодні зайняла почесне місце на афішах театрів. Численність виконавських версій, їх аудіо- та відеозаписів дозволила багатьом набути живий досвід сприйняття оперної музики Г. Ф. Генделя, який і береться осмислити в своїй дисертаційній праці дослідниця Юань Сінь. Вона переконана, що «*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*» (с. 68, 85).

Пошук ключа до виконавського прочитання жіночих партій в операх Г. Ф. Генделя привів дослідницю до сміливої ідеї вивчити відповідну виконавську практику, застосувавши методологію гендерних досліджень. Сама по собі ця ідея здається парадоксальною, адже опера доби Бароко - явище доволі строкате, відрізнялась принциповим нехтуванням гендерних ознак у дійових осіб. Для композитора, сфокусованого на пошуку сутності людини, такі її особливості, як вік, стать, національність, так само, як і локальна, історична специфіка подій, вважалися не вартими уваги у високих

сюжетах. Персонажі виступали «рупорами афектів» і були трактовані як «унісекс» (так пише відома дослідниця опер Генделя, авторитет для сучасних постановників Сілке Леопольд). Але якщо стати на позицію Юань Сінь, тобто замислитися над тим, яких персонажів виконували саме жінки за часів Генделя і яких персонажів сьогодні вони виконують у тих же операх, компенсуючи відсутність кастратів, то виявиться, що постановка проблеми є доволі оригінальною і вельми актуальною, адже у широкій історичній перспективі дозволяє охарактеризувати сферу застосування на оперній сцені жіночого вокалу у його різних проявах («тембрах–амплуа»). Більше того, виявляється, що вибір тих чи інших виконавських стратегій у реалізації жіночого образа (тобто образа, який виконує жінка-співачка) обумовлювався доволі складною конфігурацією факторів, які ретельно визначає в дисертації Юань Сінь. Її докладне і послідовне осмислення ситуації, в якій формувалися моделі жіночого оперного співу у XVIII столітті, порівняно із сьогоденням, дозволило серед іншого відкрити значення конкурентного середовища для гендерної ідентифікації жіночого голосу у співі. Фактично в дисертації розповідається захоплива історія про те, як співачки з позицій «скромних дублерів» незрівнянних сопраністів-кастратів переходять у «першу лігу» світової опери, перевершивши взірець. Можна припустити, що виконання опер Генделя на сучасному етапі стала зоною тотального панування «жіночих образів», тобто жіночого вокалу, але – ні! Історія полюбляє déjà vu, і в гостру конкуренцію із співачками вступають контртенори, претендуючи на більшість оперних партій у виставах на музику Генделя, з іншого боку, спрацьовують гендерні упередження публіки, яка потребує уподібнення реальності всього того, що відбувається на сцені. Введення чоловічих вокальних амплуа в музичну тканину генделевських опер певним чином її руйнує, знижуючи у буквальному сенсі високу шляхетність барокових персонажів. Аналізуючи різні виконавські версії одних і тих же оперних партій, Юань Сінь детально і фахово розглядає всі ці різні технології співу, що конкурують на сучасному етапі за «владу над Генделем» і формулює «умовну інтерпретаційну модель, яка має фіксувати гендерні маркери історичної традиції і сучасного виконання» (с.92). Охоплюючи значний масив наукових досліджень, присвячених виконанню вокальної і інструментальної музики доби Бароко, дослідниця вступає в діалог із провідними науковцями і практиками, пропонуючи власну концепцію гендерної універсальності жіночого вокалу в умовах сучасних постав барокової оперної спадщини.

Матеріал дослідження концентрується навколо восьми опер Генделя і їх виконавських інтерпретацій. Дисертантка зосереджується на суто

вокально-виконавських проблемах, пропонуючи власний алгоритм «роботи вокаліста з бароковим текстом» (с. 96). Вдала апробація гендерно-інтерпретативного аналізу у комплексі з науковими напрацюваннями харківської школи інтерпретології і перспективними ідеями народної артистки України Ольги Вадимівни Оганезової-Григоренко про феноменологію творчого процесу артиста-вокаліста дозволив на генделевському матеріалі отримати новий рівень узагальнення принципів барокового вокального виконавства. І хоч Висновки виглядають мало переконливими, буквально повторюючи цілі абзаци зі Вступу і Розділів, все ж таки маю визнати, що загальний рівень розкриття заявленої теми у тексті дисертації слід визнати цілком задовільним. Ідеї, запропоновані Юань Сінь, послідовно і логічно вкладаються в оригінальну авторську концепцію, яка по суті не викликає заперечень.

Питання для дискусійної частини мають уточнювальний характер і спрямовані на пошуки певного балансу між декларованими у дисертації положеннями і думками інших науковців з тих же питань.

1. До аналітичної бази дослідження були залучені опери Г. Ф. Генделя, які писались у різних країнах, містах, у різні періоди життя композитора. Як би Ви охарактеризували зміни його вокального письма (якщо вони були)?
2. Зрозуміло, що текст дисертації, написаний не носієм мови, не може бути позбавлений ані помилок друку, ані деяких неточних висловів. На один з них я натрапила вже в анотації на с.5, тоді це здалося невдалою метафорою, але коли той же самий вираз зустрівся і далі, на сторінках 108, 170, 173 та інших, то стало зрозумілим, що тут ми маємо справу важливим для дослідниці когнітивним поняттям. Прошу пояснити: що мається на увазі під «обріями типовості»\ «горизонтами типовості» сюжетів, героїв, персонажів тощо, які розширяв Г. Ф. Гендель? Може це вже була територія «нетиповості»? Як взагалі Ви визначаєте типовість оперного персонажа, скажімо, жіночого? Чи можемо ми вважати, скажімо, Арміду типовим жіночим характером у типових обставинах? Наскільки «типовою» є Клеопатра? Ті конвенції, які враховує композитор при написанні опери і які, часто, ним самим і створювалися, можуть вважатися джерелом «типовості»?
3. На с. 86, де йшлося про алгоритм виконавського аналізу, виокремлюється «рівень традиції». У назві дисертації також присутнє слово «традиція», яке має безліч значень. Одне з них свого часу запропонував відомий оперний диригент Артуро Тосканіні. Він

сказав: традиція – це останнє погане виконання твору. Що, на Ваш погляд, є традицією?

Продовжуючи дискусійну частину рецензії висловлю деякі побажання і зауваження, що, на мій погляд, варто було б врахувати дослідниці. Так, у тексті дисертації явно не вистачає «текстологічного сюжету», адже ми маємо справу із композиторською практикою, яка підлягала численним «реконструкціям» і всіляким редагуванням. Варто було б якщо і не прослідити походження варіантів відтворення музики Г.Ф.Генделя у конкретних виконаннях, то хоч би вказати джерело нотного тексту, який аналізувався. На жаль, у Списку використаних джерел є тільки одне посилання на нотне видання опери композитора (109). Звідки взяті нотні приклади – для читача залишається невідомим, в деяких з них, навіть, відсутній ключ, як на с. 110. І коли ми бачимо барокову вокальну партію, записану у скрипковому ключі, то частина довіри до наукового тексту зникає, адже ми знаємо, що традиція, про яку йдеться у дисертації, вимагала записувати вокальні партії в ключах, відповідних вокальному амплуа (тобто сопрановому, меццо-сопрановому і т. п.). На жаль, у тексті зустрічаються розбіжності. Так, тільки на с.62 дослідниця вказує різну кількість опер Г. Ф. Генделя (вона пише про 40 опер, і відразу без коментарів наводить цитату, в якій вказано 47 опер). Нерідко в посиланнях відсутні сторінки тих джерел, до яких звертається дослідниця. А у підрозділі 2.1. наводиться конспективно періодизація творчості композитора без жодних посилань (якщо дисертантка вважає, що це загальновідома інформація, то навіщо в наукову працю її включати. Якщо вносяться в загально прийняту періодизацію якісь корективи, то важко зрозуміти, що саме змінила авторка). На с. 108 йдеться про партію героїні, що «містить безліч різноафектних арій» (думаю, якби зазирнути у ноти, то арії можна було б порахувати). Деякі ствердження в тексті дисертації викликають сумнів, скажімо, на с.52 зазначається: «Наставала епоха рококо з оперною реформою К. Глюка», по-перше, рококо – це не епоха, а стиль епохи Бароко, до-друге, оперна реформа К¸В. Глюка репрезентує епоху класицизму та її естетичний ідеал. Нарешті, дивує схильність дисертантки до перебільшень, так, на с.20 стверджується, що «зараз не знайдеться жодного оперного театру, в якому б не йшли «Альцина», «Юлій Цезар», «Аріодант». На жаль, в Україні і не тільки, ще чекають на Генделевський Ренесанс. І ті поодинокі українські вистави, які були згадані у дисертації, суттєво справи не міняють. Можливо, у Китаї опери Генделя не сходять з афіш? Але у будь-якому разі впевнена, що наукове дослідження Юань Сінь, безумовно, покликане сприяєти розширенню знань про творчість композитора, створюючи ґрунт для

засвоєння та опанування його вокальної мови. І в цьому полягає практичне значення отриманих результатів.

Підсумовуючи, зазначу, що дослідження **Юань Сінь «Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції»** справляє позитивне враження, висловлені запитання, зауваження і побажання не впливають на висновок щодо її відповідності кваліфікаційним вимогам пунктів 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», оскільки дисертація є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі трьох одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних виданнях, шести виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Авторка дотрималася принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу Unicheck. Список використаних джерел вміщує 168 позицій, з них - понад 100 латиною. Майже вичерпно тут представлений дисертаційний доробок співвітчизників авторки дисертації, який був створений останнім десятиліттям в Україні, зокрема у Харкові.

Автор дисертації **Юань Сінь** заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»).

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедрою історії української
та зарубіжної музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського І.С. Драч