

УДК 78.071.1(430)(09»):782.1+78.01:396

DOI 10.34064/khnum1-6506

Юань Сінь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

Традиція *travestire* в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта)

Пропонується аналіз інтерпретацій партії Аріоданта з однойменної опери Г. Ф. Генделя через позиції традиції *travestire* і їхніх втілень у межах сучасного театру. **Метою** є формулювання засад гендерно-інтерпретативного аналізу та застосування його позицій до виконавських версій партій Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя «Аріодант».

Новизна пов'язана з параметрами гендерно-інтерпретативного підходу, що залучено до вивчення втілення партії Аріоданта з однойменної опери Г. Ф. Генделя.

У **висновках** на основі гендерно-інтерпретативного аналізу, здійсненого на прикладі традиції *travestire* й яскраво виявленого в інтерпретації партії Аріоданта (у виконанні переважно жінок), запропоновано гендерно-інтерпретативну модель як когнітивну структуру. Так, у сталій комунікативній системі **композитор** формує традицію, амплуа, афект (сталий 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 закладені 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.

Ключові слова: опера бароко, вокальне виконавство, вокальна традиція, творчість Г. Генделя, інтерпретація, гендерно-інтерпретативний аналіз, виконавська стратегія, феміністичність/маскулінність/андрогінність, гендерно-інтерпретативна модель.

Постановка проблеми. Актуальність теми пов'язана з незгасаючим інтересом до музичного театру Г. Ф. Генделя як з боку диригентів-постановників, режисерів, співаків, так і з боку музикологів. Сьогодні, можна сказати без перебільшення, опери Ф. Генделя переживають друге народження. За життя композитора багато з них не мали успіху і фактично були забуті. Лише у ХХІ столітті з'явилася можливість по-новому поглянути на оперну творчість Георга Фрідріха Генделя, і сьогодні, мабуть, не знайдеться жодного оперного театру, в якому б не йшли «Альцина», «Юлій Цезар», «Аріодант» та ін.

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

Як відомо, явище травесті (від іт. *travestire* – «переодягати») ґрунтується 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 рис. Таким чином, насамперед необхідно розмежувати фактори, що визначають використання *travestire*. Вони утворюють 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, у чому полягає актуальність заявленої теми. В межах пропонованого дослідження ми звернулись до опери «Аріодант» – однієї з доволі популярних у 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 фактори гендерної модуляції. Аналіз такого гендерно-виконавського стилю та манери виконання є важливою передумовою творчого розуміння музичних творів епохи бароко, найбільш точної інтерпретаційної передачі виконавцями їх сутності, закладеної композитором у тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До сьогодні феномен *«travestire»* у музичному театрі нечасто стає предметом особливої уваги дослідників та розглядається насамперед у контексті історії музичного театру, обмежуючись простою констатацією цього явища та перерахуванням низки його конкретних втілень у дослідженнях таких науковців, як М. Кейліла (Calella, 2012), Х. Левайса (Lewis, 2015). Виокремимо монографію Н. Андре (André, 2006), де авторка вдається саме до аналізу традиції травесті на прикладі італійської опери початку ХІХ століття. Видання містить сучасний погляд на означену тематику, посилання на оригінальні документи тощо, що є цінним також і в ракурсі досліджень творчості доби Бароко. Дисертація Хань Сяоянь (Сяоянь, 2008) присвячена традиції травесті в китайській (Шаусинська опера) та європейській опері (М. Глінка, Р. Штраус, В. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Мейербер, М. Римський-Корсаков, К. Дебюссі). Зокрема, автор вдається до аналізу філософії подвійності, виявляє її в різних національних та історичних умовах та вбачає в цьому підґрунтя символізму сучасних постановок.

Дослідження творчості Г. Ф. Генделя охоплює монографії та монографічні нариси, в яких вичерпно викладаються історичні факти,

а творчість композитора осмислюється як естетичне явище, – це праці Ч. Хогвуда (Hogwood, 2007), В. Діна (Dean, 2006; Dean and Knapp, 2009), зокрема в ракурсі інтерпретації – М. Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2004; 2022).

Пропонована тема залучає дослідження, що націлені на принципово важливі складові барокового виконавства, – зокрема Карен Брайтейн (Brittain K., 1996), де усвідомленню підлягають основні засади вокальної орнаменталізації (аподжітури, терлі, морденти, «вільна» орнаментика – нотування та виконавська специфіка в межах різних жанрів – арій, каденцій, речитативів) в творчості Г. Ф. Генделя. О. Оганезова-Григоренко (Оганезова-Григоренко, 2020) пропонує усвідомлення типологічних засад виконавства через поняття «тембр-амплуа». Окремий аспект – вивчення виконавських версій через позиції гендерної теорії (Гіголаєва-Юрченко, 2008; 2015), інтерпретології (Ніколаєвська, 2020, 2021).

Мета статті – сформулювати засади гендерно-інтерпретативного аналізу та застосувати його до виконавських версій партій Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя «Аріодант».

Методологія пропонованого дослідження охоплює декілька підходів. По-перше, *інтерпретологічний*, в основі якого міститься увага до людини, що інтерпретує (Homo Interpretatus, за визначенням Ю. Ніколаєвської), та її концепція «виконавської стратегії», під якою авторка розуміє процес, що змінює «поле смислів у системі “текст-твір”» (Ніколаєвська, 2020: 321). Виокремлені Ю. Ніколаєвською стратегії на кшталт «охоронної», «моделюючої», «актуалізуючої» стануть у межах дослідження базовими при аналізі виконавських версій.

Також важливим є *гендерний підхід*, який у мистецтві змінює погляд відображення семантично значущого змісту понять «жіночності» і «мужності» та його сприйняття реципієнтами. Авторка дослідження розвиває настанови, окреслені у роботах В. Гіголаєвої-Юрченко. Запропонована дослідницею у 2008 р. модель гендерно-виконавського аналізу включає основні терміни та концепції гендерної психології з екстраполяцією на музикознавчий апарат понять. У гендерній психології такими термінами є «гендерна роль» та «гендерні рольові сте-

реотипи», «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).

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, що й стане засадничим при аналізі інтерпретацій образу Аріоданта з опери Г. Ф. Генделя.

Власне, поєднанням двох підходів є запропонований у межах статті гендерно-інтерпретативний підхід.

Виклад основного матеріалу. 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 трьохсотрічну 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* була досить поширена в оперному мистецтві XVII–XVIII століть, продовживши існування і в більш пізній час, втілюючись при цьому в різноманітних формах в інших мистецтвах: балеті, драматичному театрі, кінематографі, видовищній масовій культурі¹.

Позначимо основні позиції гендерної теорії, які необхідні нам для подальшого викладу матеріалу. Отже, гендер – це перш за все соціально значущий статус, який вважається крос-культурним, та фізично-духовна віртуальна конструкція, що підтверджується багатьма дослідженнями. Позначені вище поняття, що використовуються в гендерній психології, – маскулінність і фемінність – є комплексом ха-

¹ На окрему увагу заслуговує роль цього явища в несвропейських традиціях (у тому числі у ситуаціях ритуальної природи).

рактеристик чоловіків/жінок в аспекті психіки, психології поведінки й розуміються як такі, що розрізняють обидві статі. Зокрема, маскулініними (типово чоловічими) рисами традиційно називають незалежність, домінантність, агресивність, схильність до ризику, закритість, більша самоповага в цілому, розвинуте фізичне «Я». Фемінними (типово жіночими) рисами є поступливість, м'якість, спонтанність, відкритість, чутливість, сором'язливість, ніжність, сердечність, здатність до співчуття, співпереживання та інші соціальні стереотипи фемінності, тобто значна увага приділяється емоційним аспектам. Люди з високим рівнем фемінності встановлюють гармонійні, з'єднувальні, неконфліктні, з високим ступенем близькості стосунки. Андроґінними рисами (що поєднують чоловічі й жіночі ознаки) є паритетність фемінно-маскуліного. На основі цих об'єктивно існуючих параметрів В. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2008) запропоновано такі типи *гендерно-виконавської інтерпретації*:

маскуліний – виконавська інтерпретація з переважанням рис маскуліності, до яких, згідно з гендерною теорією, належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий напрямок, наполегливість;

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;

андроґінний – виконавська інтерпретація з рівномірним (збалансованим та спрямованим на отримання нового результату) співвідношенням рис маскуліності та фемінності.

На основі запропонованих В. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2008) типів та на розвиток концепції «комунікативної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) 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 при-

родності, 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, але набагато ширша 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. Як приклад наведемо оперу «Шалений Роланд» Антоніо Вівальді, перша редакція якої написана для басу. На прем'єрі 1713 року в театрі Сан Джованні Крісостомо у Венеції Роланда співав бас Антон Франческо Карлі, який вирізнявся дивовижною рухливістю голосу і здатністю швидко й легко переходити з однієї октави до іншої. Він співав Роланда в другій редакції опери (1714), поставленої в театрі Сант Анджело. А ось у третій редакції, представленій публіці в тому ж венеціанському театрі, тільки в 1727 році, 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 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 Вівальді.

По-третє, формулюючи засади гендерно-інтерпретологічного підходу, маємо усвідомлювати існування певного «гендерного стереотипу» (гендерного типу) як доволі усталені комплекси, що характеризують психосоматику та поведінку жінок і чоловіків. В бароковій опері гендерний стереотип існував та був тісно пов'язаний з амплуа (зокрема вокальними), що уможливлювало існування великої кількості при-

кладів оперного жанру при усталеній типовості персонажів, сюжетів, образів. З усталених різновидів таких стереотипів нас цікавлять позиції «маскулітності-фемінності» як домінантні риси особистості (активність, раціональність або чуттєвість, експресивність, тілесність, пасивність).

Георг Фрідріх Гендель спеціально для жінок написав чоловічі партії більш ніж у половині власних опер – в «Агріпіні», «Родріго», «Тесії», «Суллі», «Амадісі Галльському», «Муції Сцеволе», «Флавії», «Юлії Цезарі в Єгипті», «Олександрі», «Адметі», «Лотарі», «Партенопі», «Порі», «Аеції», «Роланді», «Аріадні на Криті», «Аріоданті», «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.

Один із найяскравіших прикладів – партія Клавдія для опери «Луцій Корнелій Сулла» 1713 року. Вона була транспонована Ф. Генделем незадовго до прем'єри в Лондоні для контральто і виконана 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 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 опери «Дейдамія», поставленої в Лондоні в 1740 році, жінки співали у 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 співачка, навіть повного імені якої не збереглося – лише відомо, що звали її міс Едвардс, що було їй років шістнадцять 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 досі².

Щодо опери «Аріодант», то якраз 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 року)³ та примадонни Анни Страда дель По / Anna Maria Strada del Po. Після прем'єри та наступних 11 вистав вона ще перероблялась у 1736 році, а потім була надовго забута. За цей час багато чого змінилося й у вокальних амплуа, й у оперних традиціях. Лише 1928 року вона знову була поставлена на сцені, поступово набувала популярності й зараз заслужено вважається вершиною барокового репертуару, маючи у своєму арсеналі безліч різних сценічних інтерпретацій.

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

² До речі, залучення підлітків до виконання партій в опері тоді було рідкістю. Георг Філіп Телеман, одночасно і друг, і конкурент Генделя, має одну захоплюючу оперу «Флавій Бертарид», прем'єра якої відбулася 1729 року в Гамбурзі. Взнявши за основу старе італійське лібрето 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 мецо-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, причому виключно німці. Їм були далекі й італійська витонченість, й амбівалентна віртуозність кастратів, та його вокальна еквілібристика – Гамбург вимагав якісної музики та зрозумілого, виразного співу з чітким визначенням статевий приналежності. Тому, виконуючи культурне замовлення своєї публіки, Телеман створив свою травесті-версію, звівши її до мінімуму.

³ Є й виписане композитором контральто-травесті – Полінес.

тенорів (виважений Franco Fagioli⁴, досвідчений Ф. Ярусскі, 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 участю 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 постійних»* та дуеті з Гіневрою *Se rinasce nel mio cor/«Якщо відродиться в моєму серці»*. Більш трагічні арії II акту (*Tu preparati a morire/ «Ви готуетесь 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 і Гіневри) повністю змінюють настрій, що увиразнено в урочистому дуеті *Vramo haver mille cogi / «Я хочу мати тисячу хорів»* (урочистість виявляється в наступних номерах – хорі і фіналі).

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 року (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, гус-

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=gnK8DchYa1U&ab_channel=Meinzul

тий у грудному реєстрі, додає маскулітних рис всій інтерпретації. В наступних версіях співачка урізноманітнює втілення аналізованого образу. Варто згадати виставу із Зальцбургського фестивалю 2017 року (Freiburger Barockorchester, диригент А. Маркон / Andrea Marcon), де вона вкрай різнопланово інтерпретує образ Аріоданта⁵. 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 року (диригент В. Крісті) у зовнішньому вигляді Сара Коноллі ще більше підкреслені маскулітні риси, що дійсно контрастує з вибуховою емоційністю Гіневри.

Ще більше маскулітного – в інтерпретації Анне-Софі фон Оттер (вистава 2001 року, диригент Марк Мінковський). Це найбільш маскулітна 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 в інтерпретації Анне барвісто 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 коханні (арія «Scherza infida» під вікном Гінерви, коли він повірив у її невірність) – вокальна пластика співачки дозволила їй у цій арії *lamento* голосом «відповідати» на пунктирні ритм-удари в оркестрі, а в кінці арії нанівець звести звучання голосу (немов загасли всі емоції).

Найбільш фемінна версія партії Аріоданта – у виконанні Анни Хелленберг / Ann Hallenberg (одна з найсвіжіших версій 2022 року, з II *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 два абсолютно різні за гендерною направленістю трактування.

⁵ Посилання на відео: https://www.youtube.com/watch?v=cuFdUCrH_sk&ab_channel=us4es.

Зокрема, у доволі відомій виставі 2006 року (з Orquestra 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 і взагалі дії, яка відбувається на сцені, а з другого – виокремлює саме вокально-темброві амплуа та надає змогу сконцентруватись на вокальній пластиці кожного персонажа (фізично рухається лише верхня половина тіла). Аріодант у виконанні В. Касарової є вкрай чутливим, він реагує на кожну дію і передає свою реакцію через голос⁶. У цій виставі органічно поєднаний гумор і серйозність. Цікаво, що в іншій версії (більш пізній 2008 року, 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)⁷.

Андрогінною є й інтерпретація образу Аріоданта Ч. Бартолі (вистава для Зальцбурзького фестивалю 2017 року, ансамбль «Les Musiciens du Prince–Monaco», дир. Дж. Капуано / Gianluca Capuano, режисер – Кристоф Лой / Christof Loy). У 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 – у жіночому одязі (перевдягається під час виконання арії II дії «Scherza infida»⁸), а під кінець – у сукні, але із сигарою. Підсилена андрогінність і вокальним тембром (він постійно модулює від легкого, фемінного, до густого, темного низького, маскулітного) та сценічною пластикою (особливо варто відмітити II та III акти – вкрай контрастні за концепцією).

⁶ 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

⁷ Зокрема, це можна відчути у записі: https://www.youtube.com/watch?v=1TAwCJMxfQo&ab_channel=SmorgOpera

⁸ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ihuqZmfOA1M&ab_channel=baroccomio. До речі, сукня тут використана символічно – Аріодант немовби обіймає свою кохану, з якою прощається у своїх думках.

Висновки. Під час постановок опер XVII–XVIII століть режисери неминуче стикаються з питанням сучасної сценічної інтерпретації образів *travesty*. Це перш за все стосується заміни партій, в оригіналі написаних для співаків-кастратів. Тут виникає два варіанти – виконання цих партій здійснюється або жіночими голосами, або контртенорами.

Вивчаючи барокову оперну творчість, варто пам'ятати, що співаки-кастрати іноді демонстрували небували акторські здібності в сенсі гендерних стереотипів. Дійсно, з точки зору гендеру андрогінність (рівновага рис маскулітності й фемінності) кастратів давала широке поле можливостей для втілення як чоловічих, так і жіночих персонажів. Таке розширення меж акторських амплуа, помножене на естетику гри, перевдягань, символізм, властивий епосі Бароко, плюс бездоганна техніка співу *bel canto*, дозволяла співакам-кастратам викликати захоплення у публіки. Їхнє мистецтво представляє невід'ємну якість музичного театру аналізованої епохи, що існує за своїми законами, одночасно парадоксальними та мотивованими власною художньою логікою.

Тому в сучасних реаліях, крім ідеальних вокальних даних, сучасним виконавиці / виконавцю потрібно мати значне акторське обдарування, без якого неможливе повноцінне втілення образу травесті.

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 та на основі аналізованих прикладів партії Аріоданта (у виконанні переважно жінок) нами запропоновано робочий варіант гендерно-інтерпретативної моделі, що увиразнено на Схемі 1.

Результати аналізу навели 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.

У сучасних постановках опери Г. Ф. Генделя «Аріодант» це виявляється доволі яскраво. Перевага жіночих втілень цього образу дозволила виокремити всі різновиди гендерних типів з акцентуванням

фемінності/маскулінності/андрогінності, що дійсно робить сучасний виконавсько-постановчий процес поліваріантним для слухача.

Схема 1



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.

Перспективою подальшого вивчення теми вважаємо актуалізацію гендерно-інтерпретативного аналізу щодо інших партій опери доби Бароко, а також – удосконалення гендерно-інтерпретативної моделі (зокрема – виокремлення ролі диригента як повноцінного учасника комунікаційної системи оперного жанру, здатного впливати на звучний текст).

ЛІТЕРАТУРА

- Гендерний розвиток у суспільстві (конспекти лекцій). (2005). Упоряд. С. П. Юдіна. Вид. 2-ге. Київ: Фоліант.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти*: зб. наук. пр. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 21, 118–129.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX–початку XX сторіч.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 2015.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* Харків: Факт.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 8–25.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). *Тембр-ампула як основа музичного образу у вокальному мистецтві. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph.* Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459.
- Хань Сяоянь (2008). *Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-траветті.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Черкашина-Губаренко, М. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2004). Оперы Генделя в зеркале теории и практики. *Українське музикознавство*, 33, 355–366.
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera.* Indiana University Press.
- Brittain, Karen Anne Greunke (1996). 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.
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67, 2, 90–92.
- Dean, W. and Knapp, J. M. (2009). Handel's operas 1704–1726 (reprinted first and second publisheds 1987 and 1995). Boydell press.

- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471.
- Hogwood, Ch. (2007) *Handel*. London: Thames and Hudson.
- Lewis Hammond, S. (2015). Music in the Baroque World: History, Culture and Performance. London: Routledge.
- Salvi, A., Soldini, E., Alexandre, I. (2001). Handel 'Ariodante' (Complete bilingual, illustrated, annotated libretto). *Avant Scene Opera*. MAR-APR. V. 201.7.

REFERENCES

- Gender development in society (lecture notes) (2005). Arranged by S. P. Yudina. 2nd edition. Kyiv: Tome [in Ukrainian].
- Gigolayeva, V. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. Problems of the interaction of art, pedagogy and educational practice: coll. of scientific works / KhSUA named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Gigolayeva-Yurchenko, V. (2015). Gender identification in the performing interpretation of Russian and Ukrainian vocal lyrics of the 19th – early 20th centuries. (Author's dissertation... candidate of art studies). Kharkiv [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2021). New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modelling the interpretative theory of musical communication. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 131, 8–25 [in Ukrainian].
- Oganezova-Grygorenko, O. V. (2021). *Timbre-role as the basis of a musical image in vocal art. Modern Ukrainian musicology: from musical artefacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459 [in Ukrainian].
- Xiaoxian, Han (2008). The symbolism of duality in the roles of travesty opera singers. (Avt. ... Candidate of Arts degree). Lviv, National M. Lysenko Music Academy [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Gubarenko, M. R. (2022). Poetics of the opera genre. *Art culture. actual problems*, 18 (1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385) [in Ukrainian].

- Cherkashyna-Gubarenko, M. (2004). Handel's operas in the mirror of theory and practice. *Ukrainian musicology*, 33, 355–366 [in Ukrainian].
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press [in English].
- Brittain, Karen Anne Greunke (1996). 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 [in English].
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67, 2, 90–92 [in English].
- Dean, W. and Knapp, J. M. (2009). Handel's operas 1704–1726 (reprinted first and second published 1987 and 1995). Boydell press [in English].
- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471 [in English].
- Hogwood, Ch. (2007). Handel. London: Thames and Hudson [in English].
- Lewis Hammond, S. Music in the Baroque World: History, Culture and Performance. London: Routledge, 2015 [in English].
- Salvi, A., Soldini, E., Alexandre, I. (2001). Handel 'Ariodante' (Complete bilingual, illustrated, annotated libretto). *Avant Scene Opera*. MAR-APR. V. 201.7 [in English].

Yuan Xin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

**The travestire tradition in the operas by G. F. Handel
in the aspect of gender approach (on the example of interpretations
of Ariodante's part)**

Formulation of the problem. An analysis of the interpretations of the Ariodante part from the opera of the same name by G. F. Handel through travestire traditions and their incarnations within the modern theatre is offered, which is a relevant perspective for the study of theatrical compositions of the Baroque era.

Analysis of recent research and publications. *The article is based on the research of the Baroque musical era in the aspects of aesthetics (Caella, Lewis) and performance (Brittain, Oganezova-Grygorenko), the creative work of G. F. Handel (Hogwood, Dean, Dean and Knapp, Cherkashyna-Gubarenko), the study of performing versions through the positions of gender theory (Gigolayeva-Yurchenko), interpretology (Nikolaievska).*

The purpose of the article is to formulate the principles of gender-interpretative analysis and apply it to the performing versions of Ariodante's parts from G. F. Handel's opera «Ariodante».

The scientific novelty of the article. is related to the parameters of the gender-interpretative approach involved in the study of the embodiment of Ariodante's part from the opera of the same name by G. F. Handel.

The research methodology. *The interpretative approach and the concept of «the performing strategy» (Y. Nikolaievska), in particular – «protective», «modelling», «updating»; gender approach (designed for the specifics of vocal performance by V. Gigolayeva-Yurchenko (in particular, a model of gender-performing analysis aimed at identifying «gender roles», «gender stereotypes», such features as «masculine/feminine type of performance», «gender-performing modulation») have been used; the author's gender-interpretative approach has been proposed.*

Results. *The travestire tradition has been analysed as a certain performing format that was quite widespread in the opera art of the 17th–18th centuries and continued to exist in later times, being embodied in various forms in other arts: ballet, dramatic theatre, cinematography, and spectacular mass culture. The factors determining the use of travestire are singled out and divided into two groups: 1) related to the historical and cultural norms of the era; 2) determined by specific artistic tasks of the author/director.*

When analysing the interpretations of the image of Ariodante, masculinity is marked in the embodiment by Sarah Connolly, Anne-Sophie von Otter (appearance, mannerisms, stage movement, timbre of voice), femininity – in the version of Ann Hallenberg (sonorous, bright, light timbre, «feminine» plasticity of movements), androgenicity – in the interpretation of Vesselina Kasarova, Ch. Bartoli (balance of masculinity and femininity traits through voice operation from light, feminine one, to thick, dark low, masculine, presence of men's and women's clothes, etc.).

Conclusions. *The gender-interpretative analysis carried out on the example of the travestire tradition and clearly revealed in the interpretation of Ariodante's part (performed mainly by women) made it possible to propose a gender-interpretative model as a cognitive structure that should fix the gender markers of the historical tradition and modern performance.*

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 the 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 (embedded gender stereotypes can be accentuated, as well as change 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/androgenicity, which really makes the modern performance-stage process multivariate for the listener.

Keywords: *baroque opera, vocal performance, vocal tradition, G. Handel's creativity, interpretation, gender-interpretative analysis, performing strategy, femininity/masculinity/androgenicity, gender-interpretative model.*

Стаття надійшла до редакції 20 листопада 2022 року