

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2909

### 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

## Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації

*Аналізуються типи жіночих образів в оперній творчості Г. Ф. Генделя через драматургічний та гендерний аспекти. Метою є аналіз окремих жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в аспекті інтерпретації усталених гендерних типів сучасними виконавцями.*

*Новизна пов'язана із формулюванням параметрів гендерно-інтерпретативного аналізу (чотири складових: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці), а також – уведенням у науковий обіг пари понять travestire / vocal travestire та їхньою апробацією на прикладі інтерпретацій жіночих образів опер Г. Ф. Генделя.*

*У висновках зазначено, що типологія жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в цілому підкоряється законам опери-seria, але автор значно розширив горизонти типовості персонажів і характерів, бо орієнтувався на видатних (і зазвичай конкретних) виконавців. Наведені приклади (образи Арміди, Агрипіни, Альцини) демонструють геніальне драматургічне чуття композитора, що дозволило йому навіть у межах типових сюжетів здійснити революцію. За результатами гендерно-інтерпретативного аналізу встановлено, що незважаючи на вокальну типовість 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*

*й індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.*

***Ключові слова:** опера бароко, творчість Г. Генделя, вокальне виконавство, традиція травесті, тембр-амплуа, жіночий образ, афект, інтерпретація, тендерно-інтерпретативний аналіз.*

**Постановка проблеми.** Сучасна музично-театральна генделіана рясніє прикладами виконавських, режисерських, диригентських версій, у межах яких можливі як акцент на складених амплуа, так і перевтілення, трансформації персонажів (семантичні, культурні, вокальні). Причин цього 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 робить можливим поліваріантність проявів указаної умовності, змінюючи усталені тембри-амплуа.

Опери Г. Ф. Генделя у висвітленні заявлених питань надають широкий простір для міркувань з різних позицій. Звичайно, в операх є типові образи героїнь – Аталанта (з однойменної опери), Альмірена («Рінальдо»), Альміра («Альміра, королева Кастильська»), Поппея («Агрипіна»), Есілена («Родріго»). З другого 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»), Медея («Тезей»); Гіневра («Аріодант»), Клеопатра («Юлій Цезар»), Альцина, Агрипіна, Роделінда, Дейдамія з однойменних опер.

Нарешті, 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 у 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, у сучасному просторі інтерпретації.

Оскільки обсяг статті не дає змоги описати названі проблеми в повному обсязі, виклад сконцентрували 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.

**Аналіз останніх публікацій.** У музикознавстві оперне вокальне виконавство епохи Бароко знаходить відображення здебільшого через історію вокального виконавства, жанр опери та оперного мистецтва, а також у ряді монографічних досліджень провідних виконавців світу, робіт методико-виконавського спрямування (Caella, 2012; Schaal, 1996; Budden, 1998; Dean, 2006).

Стосовно гендерного аспекту, який цікавить нас у межах дослідження, варто назвати роботу Б. Робінса (Robins, 2017) – швидше розмірковування стосовно позиції жінок в епоху Бароко. Більш ґрунтовною є монографія Н. Андре (André, 2006), яка на основі документів досліджує гендер стосовно італійської опери та розробила «теорію періодичного вуха», яка б дозволяла відокремлювати жіночі та чоловічі голоси/ролі. Монографія містить багато прикладів та спостережень. Особливо виокремимо нове дослідження П. Деготта (Degott, 2018), який розмірковує щодо ролі голосів контральто й кастратів у системі жанрів у творчості Г. Ф. Генделя, їхньої взаємозамінності в сучасній практиці, питання фізичної або вокальної типології таких співаків-інтерпретаторів та історичних умов сприйняття певних феноменів.

Багато матеріалу щодо безпосередньо опер Г. Ф. Генделя міститься в 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 виділити статтю А. Джонса (Jones, 2006), який вбачає, що «більшість постановок опер Генделя

сьогодні дотримуються принципів виконавчої практики XVIII століття у музичних аспектах вистави». 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» (Jones, 2006). 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» (Jones, 2006). Не можемо погодитися 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» (Jones, 2006). Зрозуміло, що музика Г. Ф. Генделя промовиста, але все ж новаторські концепції режисерів ідуть на користь сприйняттю барокової опери слухачем та глядачем театру XXI століття.

**Мета** дослідження – проаналізувати окремі жіночі образи з опер Г. Ф. Генделя в аспекті існуючої типології та інтерпретації усталених гендерних типів сучасними виконавцями.

**Методологія дослідження.** Методологічно ми орієнтуємось на декілька досліджень. По-перше, 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». (Оганезова-Григоренко, 2021: 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» (Оганезова-Григоренко, 2021: 444).

Тембр-амплуа важливий для нашої концепції, але не є вичерпним. Тому ми формулюємо позиції гендерно-інтерпретативного ана-

лізу, який розробляється автором статті на продовження та розвиток ідей когнітивно-інтерпретативного аналізу (Ю. Ніколаєвська, 2020) та гендерно-вокального аналізу (Гіголаєва-Юрченко, 2015). До того ж поряд з поняттям *travestire* (усталеним, під яким розуміється виконання жінками серйозних чоловічих ролей) для класифікації амплу сучасного контртенора, який фізично є повноцінним чоловіком, грає чоловічу роль, але співає жіночим голосом, пропонуємо вживати поняття *vocal travestire* (по суті – «вокальне маскування») як нову авторську вокально-сценічну характеристику амплу контртенора, основану на невідповідності статі співака гендерному<sup>1</sup> типу його голосу. Таким чином, під амплу *travestire* ми розуміємо зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни.

**Виклад основного матеріалу.** Як герої, так і героїні опер Г. Ф. Генделя відображають колоритні образи, що запам'ятовуються. Жінок-героїнь відрізняє сила, владність і гордість, водночас – підкореність любові та коханню. Але яким би не поставав перед слухачами жіночий образ (ніжним, лиходійським, войовничим, чарівним, підступним), композитор через музику завжди створює його яскравим та вражаючим.

Жанр опери аналізованої епохи оснований на теорії афектів та художньо-естетичних засадах виконавських традицій, автентичні характеристики яких в умовах сучасної театрально-концертної практики можуть поєднуватися з традиціями вокального мистецтва нашого часу. Такі зміни окремих параметрів усередині структурних елементів системи і дозволяють сьогодні багатоваріантність інтерпретації.

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

---

<sup>1</sup> Під поняттям «гендер» розуміється «сукупність стандартів і сценаріїв поведінки, котрі суспільство визначає як “жіночі” і “чоловічі”, котрі виражаються у двох головних категоріях – маскуліність і фемінність» (Юдіна, 2005).

Щодо голосів маємо усвідомити декілька моментів. Зазвичай Г. Ф. Гендель творив у жанрі опера-*seria*, яка презентує типові форми, засоби виразності й типізує почуття в афектах. Нагадаємо, що власне музична сторона будувалася навколо основного персонажа (його виконував соліст-кастрат або примадонна, які вражали публіку своїм голосом), звіди й образи, й вокальні форми були доволі типовими, а опера мала номерну структуру. Варто пам'ятати, що все XVII століття на оперній сцені панували співаки-кастрати, чиї 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 це не гарантувало зіркове майбутнє: кастратів на той час було багато, але якісних, із геніальним голосом – дуже мало. На початку XVIII століття це призвело до «зіркової хвороби» серед них. Кастрат міг розірвати контракт з театром будь-якої миті, знаючи при цьому, що зобов'язаний заплатити серйозну неустойку, адже оплачувалася праця таких співаків нечуваними гонорарами, які дорівнювали максимальній річній платні музиканта оркестру.

До речі, в опері бароко складений типовий розподіл ролей (наприклад, герой/героїня (інколи інженю), злодійка/злодій/інтриганка, воїн, друг/подруга, трагесті 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» (Оганезова-Григоренко, 2021: 442), а власне їхня типологія «ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів» (Там само). У тембри-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)» (Оганезова-Григоренко, 2021: 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 вагомую складову частину загальної успішності творчого продукту

несе тембр-амплуа співака» (Оганезова-Григоренко, 2021: 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» (Dean, 2006: 210).

На відміну від театральних ролей гендерні є доволі прогнозованими (чоловік-жінка), але в інтер'єрі барокової опери також є варіабельними (зокрема, традиція травесті). Несамовитість, істеричність і непростійність багатьох кастратів змушували композиторів писати для них такі партії, щоб будь-якої миті їх можна було б легко замінити співачкою-жінкою. Як правило, для подібних партій «*travestire*» використовувалося контральто, найнижчий жіночий голос із густими та м'ясистими низами, оскільки в основних складах оперних вистав тих років співачки цього регістру задіялися вкрай рідко. Згодом деякі композитори стали писати чоловічі партії спеціально для жінок, переконавшись на живих прикладах у їхній працездатності, відповідальності та спокої. І справді, контральто виконували поставлені перед ними композитором завдання, оскільки ніколи не могли претендувати на звання ні *prima donna* (яке фактично завжди діставалося сопрано), ні *seconda donna* (яка майже завжди була меццо-сопрано або знову ж сопрано)<sup>2</sup>. Починаючи з опери

---

<sup>2</sup> 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. Здебільшого 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 впливом цього італійські оперні школи почали активно вкладатися в контральто, витрачаючи на їхню «вокальну дресуру» набагато більше часу, ніж раніше. Саме це дозволило згодом тому ж 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, яка мала приголомшливу рухливість голосу та унікальний тембр. Її здатність неймовірно довго тримати одну ноту і розганяти швидкість звуку обеззброювала слухачів. Вона пропрацювала у Ф. Генделя досить довго в парі з іншою дивою бароко, сопрано Франческою Куццоні. Їхні непрості взаємини та постійне суперництво стали темою для безлічі анекдотів того часу.

«Радаміст» 1720 року і майже всю оперну кар'єру Ф. Гендель практично завжди передбачав в опері наявність двох рівноцінних жіночих партій – сопрано і контральто. При цьому поділ на *prima donna* і *seconda donna* суто формальний – композитору було необхідно задовольнити обох зіркових примадонн. Якість музики при цьому завжди була вишукана. Г. Ф. Гендель ніби знав, що отримає в свою трупу в 1723 році Фаустину Бордоні, заздалегідь підготувавшись і виробивши правильний алгоритм. В одній зі своїх опер, «Оттон, король Німеччини», композитор навіть написав настільки прекрасну музику як для сопрано, так і для контральто, що дами побилися між собою за право співати кожну з партій, тому композитору довелося кілька разів переробляти партитуру, щоб Гізмунду і Матильду могла співати і одна, і друга солістка<sup>3</sup>. Посилаючись на різні дослідження, П. Деготт указує, що у творчості Генделя відбулась певна еволюція, згідно з якою «концепція різних ролей все більше і більше асоціювалась з вокальною та драматичною особистістю виконавців, встановлюючи співвідношення між співаком та типом персонажу» (Degott, 2018).

Отже, Г. Ф. Гендель значно розширив горизонти типовості персонажів та характерів, бо орієнтувався на видатних (і зазвичай конкретних) виконавців. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів.

Як приклад наведемо образи Гіневри з опери «Аріодант», яку на прем'єрі 1735 року виконала сопрано Ганна Марія Страда дель По. Образ не є одноплановим. Уже навіть те, що оригінальне лібрето Салви, яке є основою «Аріоданта», називається «*Ginevra, Principessa di Scozia*», докорінно змінює драматургічні пріоритети. Незважаючи 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

<sup>3</sup> Однак тоді в його трупі партію контральто співала Анастасія Робінсон. Фаустина Бордоні з'явилась лише за кілька місяців. Пізніше Фаустина Бордоні одружилася з іншим знаменитим композитором, Йоганном Адольфом Гассе, з яким познайомилася у Венеції. Тепер вона почала співати в його операх, причому як чоловічі, так і жіночі партії, періодично повертаючись і до Ф. Генделя і співпрацюючи з іншими композиторами – Орландіні, Бонончіні, Аріості і Джакомеллі.



стани та афекти. Наприклад, саме з її характеристики починається опера. Перше аріозо презентує закохану, молоду, світлу дівчину. Буквально слідом – арія гніву (звернення до Полінесса). 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 затребуваними 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 на різниці тембрового забарвлення, підкреслюючи саме характерні протилежності героїнь, як і варіантність їхніх гендерних типів: підкреслену фемінність – у Далінди, грані фемінності/маскулітності – у Гіневри.

«Альцина» з точки зору жіночих персонажів з першого погляду схожа на існуючі амплуа опери-серія. Пару головних героїв – Альцини та її сестри Моргани Г. Ф. 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), сповненої 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*). Щоб відтінити жіночий голос, Гендель додає соло скрипки (№ 21) та соло віолончелі (№ 30).

Альцина через музичні характеристики стає чи не найскладнішим жіночим персонажем оперної творчості Г. Ф. Генделя, бо вокальна віртуозність чи її відсутність завжди залучаються для певного драматичного рішення<sup>4</sup>. На початку опери Альцина – досвідчена зваблива жінка, впевнена у своїх чарах. Її перша арія, *Di', cor mio, Quanto*

---

<sup>4</sup> Запис 2015 р. з французького театру La Monte з Сандрін Пйю в ролі Альцини за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=SF5vhXuvx5o&ab\\_channel=%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%91%D0%B0%D0%B6%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0](https://www.youtube.com/watch?v=SF5vhXuvx5o&ab_channel=%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%91%D0%B0%D0%B6%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0).

*t'amai* (№ 7) – сповнена лагоди, ніжності, що, до речі, ненадовго виникає в № 2 як постійна риса образу. Але по ходу опери магичні чари покидають її, вона стає більш відчайдушною, а інколи жалюгідною, бо кохання начебто має суперечити її чаклунській натурі. Так, друга арія, *Si, son quella! Non più bella* (№ 13), презентує інший тон, вона звинувачує та ображається, а в арії *Ah! mio cor* (№ 24 з II акту) на тлі звучання струнного квартету, стакато, дисонансів вибудовується образ розгубленої жінки, якій боляче від некохання та зради. У № 27 (*Ah! Ruggiero!*) відчутний відчай, що підкреслено речитативом з акомпанементом, а в деяких фрагментах – звучанням голосу без акомпанементу, що дійсно вражає. У наступному номері знов відчутний страх залишитися на самоті без коханого (Г. Ф. Гендель знову використовує звучання струнних). Наприкінці (арія «*Mi restano le lagrime*», № 35) Гендель виявляє геніальну музичну інтуїцію і представляє схожі почуття героїні різними музичними засобами (наприклад, тріо *Non è amor, ne gelosia*, № 38 звучить напружено та з глибоким почуттям). Так, виходить, що Альцина власне поєднує амплу героїні, злодійки, інтриганки, закоханої, а з гендерної точки зору – представляє багатство фемінності як основної її характеристики.

Г. Ф. Гендель часто залучав декілька типових амплу 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 погляду інтерпретацій, так і з погляду режисерських рішень. Зокрема, одним з найвидатніших жіночих образів генделівських опер є Арміда («Рінальдо») – 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. Незважаючи на те, що це не центральний персонаж, у будь-якій версії постановки образ та виконавиця Арміди привертає увагу<sup>5</sup>. До речі, спочатку композитор виписав її в сопрановому

<sup>5</sup> Серед цікавих інтерпретацій – сопрано Aurore Bucher (запис з Ensemble Le Caravansérail, диригент Bertrand Cuiller, неймовірною сценографією Claire Dancoisne

варіанти, а потім, у більш пізній редакції, замінив 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*»<sup>6</sup>) 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 її відмовив, сповнена страждання й низхідних інтонацій і водночас – твердості та сили почуттів), але жадає помсти для Арганто, який закохався в Альмірену (арія помсти «*Vo' far guerra, e vincer voglio*» з *клавесином*)<sup>7</sup>; пристрасна (у сцені примирення з Арганто, дует «*Al trionfo del nostro furore*» з III акту<sup>8</sup>), весела й впевнена (в кінці опери, коли приймає християнських богів і співає разом з усіма «*Vinto è sol della virtù/Degli affetti il reo livor*»<sup>9</sup>).

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 найзавзятіших у своїх прагненнях жіночим персонажем чи не всіх опер композитора. Навіть увертюра презентує образ сильної та впевненої, цілеспрямованої жінки. Протягом опери нею керують мотиви жаги влади (2 сцена, I акт), зради (Агрипіна стає противником

---

– за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=f8GWFx5qsW0&ab\\_channel=ALTEAMEDIA%2FIFOVETV](https://www.youtube.com/watch?v=f8GWFx5qsW0&ab_channel=ALTEAMEDIA%2FIFOVETV)); Marie Fajtova (у прекрасній за підібраними голосами та сценічним рішенням, звучанням оркестру виставі з диригентом Václav Luks з Празьким бароковим оркестром Collegium 1704 за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=HeCbbVS8z1s&ab\\_channel=FelicesCantusH%C3%A4ndel](https://www.youtube.com/watch?v=HeCbbVS8z1s&ab_channel=FelicesCantusH%C3%A4ndel)); неймовірно сильний та власний образ створено Анною Прохазка/ Anna Prohaska (на її запис знято кліп із залученням сучасних медіатехнологій: [https://www.youtube.com/watch?v=T-4fjXJ2vB0&t=96s&ab\\_channel=SasoVelickovski](https://www.youtube.com/watch?v=T-4fjXJ2vB0&t=96s&ab_channel=SasoVelickovski)).

<sup>6</sup> За сценарієм вона з'являється на кареті, яка парить у повітрі і яку направляють два дракони з вогняними пастками. Музика вкрай драматична і взагалі сцена незабутня! Арія віртуозна з яскравим виходом у верхній регістр.

<sup>7</sup> Взагалі сцена з II акту презентує гранично різні грані її образу.

<sup>8</sup> У цілому в сценах з Аргантом (4 та 5) містяться афекти «розлюченості», «гніву», «пристрасті, бажання влади, радощів від передчуття перемоги».

<sup>9</sup> «Перемагає лише чеснота/Від прихильностей кривдик страждає».

Оттона, який урятував її чоловіка Клаудіо і був названий його спадкоємцем), гніву (на власного сина, який не підкоряється волі матері), підступності (у 1 сцені I акту, 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 «*Entschliebe dich nur*»), а у 10 сцені III акту Агрипіна заявляє про те, що Нерон здійснив підпал і Рим горить з його вини. Обманює вона й Оттона, й Поппею, закоханих один в одного<sup>10</sup>. Дивно (але тривіально для барокових сюжетів), що Агрипіна уникне покарання за зрадницький вчинок стосовно до правителя (знов-таки завдяки своїй винахідливості й підступності) і досягне своєї мети – Клаудіо оголошує Нерона спадкоємцем трону.

З точки зору гендерного типу Агрипіна поєднує риси маскулінності й фемінності, які кожного разу по-різному залучає на власну користь<sup>11</sup>. Їй протистоїть інший тембр-амплуа сопрано – Поппея, більш одноплановий та прогнозований, **хоча також не є «ідеальним» сопрано**. Агрипіна та Поппея — дві справжні жінки, зріла та юна; вони варті одна одної, і кожна вважає себе найхитрішою і найчарівнішою

---

<sup>10</sup> 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 в 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 Оттона зійти на трон.

<sup>11</sup> На жаль, обсяг статті не дозволяє окреслити аналіз сценічних втілень образу Агрипіни, однак постановки цієї опери презентують прекрасний образ, зокрема у виконанні Вероніки Жанс / Véronique Gens (soprano) (за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8d\\_HfrmViWU&ab\\_channel=us4es](https://www.youtube.com/watch?v=8d_HfrmViWU&ab_channel=us4es)) – сильний, але поданий з іронією (надмірні грим, колір волосся, одяг головної героїні).

(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*»<sup>12</sup>. За сюжетом арія – символ жіночості і 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.

Приклад 1

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

<sup>12</sup> Також ця арія звучить в опері «Рінальдо» у виконанні Альмірени (у III акті).

і емоційно-виразних засобів, закликаючи до теситурної та реєстрової свободи, бездоганної голосової рухливості й вишуканої точності інтонування та фразування.

В силу теситурної і технічної складності арія виконується виключно жінками-співачками, хоча в сучасних умовах не тільки сопрановим тембром. Для аналізу обрано виконавські інтерпретації: сопрано Рене Флемінг та мецо-сопрано Чечілії Бартолі. Так, граціозно, динамічно, з піднесено-емоційною та яскравою акцентуацією звучить арія у *фемінному* виконанні підкресленого «кришталевого» тембру *сопрано Рене Флемінг*<sup>13</sup>. Арія у *маскулінному* виконанні насиченого грудними обертонами колоратурного *мецо-сопрано Чечілії Бартолі* звучить стримано у більш повільному темпі, залишаючи враження вдумливого звучання<sup>14</sup>.

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 чотирьох аспектів: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці. Далі на прикладі оперних зразків Г. Ф. Генделя 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 з гендерною типізацією виконання.

*Альмірена* («Рінальдо») – образ достатньо типовий для барокової опери, написаний для сопрано. Амплуа героїні втілює афекти кохання та страждання. На початку опери вона з радістю чекає на весілля з полководцем Рінальдо, розділяє його схильність до боротьби. У II акті (після викрадення Армідією) вона самотньо оплакує свою долю. Афект страждання передано в одній з найвідоміших арій-плачі – «*Lascia ch'io pianga*».

<sup>13</sup> Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=7xE4sTy5W14>

<sup>14</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc\\_mCoGQ](https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc_mCoGQ) (вказана арія з опери «Рінальдо», яка є повною копією арії Поппеї).

**Оригінал**

*Lascia ch'io pianga  
mia cruda sorte,  
e che sospiri  
la libertà.  
Il duolo infranga  
queste ritorte,  
de' miei m  
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, у якому другий такт трохи розтягнутий. До того ж залучення хроматизму та паузи і створюють «мотив зітхання». Цей ефект чується на самому початку (приклад 2).

## Приклад 2

Композитор незабаром підносить голос до «небесного» G, створюючи після перших нестійких тактів чудовий контраст (приклад 3).

## Приклад 3

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

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.

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

У феміній інтерпретації сопрано Монсерат Кабальє домінує її фірмове *pianissimo*, що надає твору піднесеності й небесної легкості. 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 середню (навіть тиху) динаміку. Фемінна версія Соні Йончевої створюється завдяки «небесному» тембру її сопрано; контртенора Деніела Тейлора – завдяки м'якому голосоведінню та *mezza di voce*; виконавська версія контртенора Філіпа Жаруськи створюється за рахунок чистого та ніжного голосу, зворушливого та схвильованого співу з його неповторним *messa di voce i legato*.

Андрогінно – зворушливо й томно, емоційно та стримано одночасно – співає «темне» колоратурне мецо-сопрано Чечілія Бартолі.



Таким чином, представлена арія органічно звучить у всіх видах гендерного типу виконання: андрогінні, фемінні або маскуліні риси художньо достовірно втілюються однаковою мірою як співаками, так і співачками.

<b>Арія Альмірени з опери Ринальдо «Lascia ch'io pianga»</b>			
<u>жіночі версії</u>		<u>чоловічі</u> <i>vocal travestire</i>	<u>Гендерно-виконавські</u> <u>типи</u>
<i>сопрано</i>	<i>меццо-сопрано, контральто</i>	<i>конттенор</i>	
	Мерилін Хорн		маскулінний
Мансерат Кабальє			фемінний
Патрісія Петібон			фемінний
	Джойс ДіДонато		маскулінний
	Чечілія Бартолі		андрогінний
		Деніел Тейлор	фемінний
		Філіп Жаруські	фемінний

**Висновки.** Підсумовуючи розмірковування щодо жіночих образів в операх Г. Ф. Генделя, підкреслимо таке.

1. Типологія жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в цілому підкоряється законам опери-seria. Наведені приклади, без сумніву, не вичерпують усіх характеристик, створених автором, але демонструють його геніальне драматургічне чуття, що дозволило композиторові навіть у межах типових сюжетів здійснити революцію. 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.

2. У свою чергу, обсяг статті не дає змогу описати названі проблеми в повному обсязі, тому в межах пропонованого дослідження

нас більше цікавило, поряд з драматургічним аналізом жіночих партій, існування традиції «travestire» в сучасному просторі інтерпретацій генделівських опер. Залучений гендерний підхід та запропонований варіант гендерно-інтерпретативного аналізу (що містить чотири складових), а також – уведення в науковий обіг пари понять *travestire / vocal travestire* дозволив зробити такі спостереження.

Зокрема, арія «*Bel Piacere*» у жіночих версіях звучить підкреслено фемінно, динамічно та емоційно-піднесено в сопрано Рене Флемінг, маскулінно стримано та вдумливо у виконанні колоратурного мецо-сопрано Чечілії Бартолі.

Арія «*Lascia ch'io pianga*»:

– у жіночих версіях звучить маскулінно-патетично у мецо-сопрано Мерилін Хорн, зворушливо-фемінно – у сопрано Мансерат Кабальє та Патрісії Петібон, маскулінно-стримано – у лірико-колоратурного мецо-сопрано Джойс ДіДонато, андрогінно емоційно й водночас стримано – у Чечілії Бартолі, фемінно-гнучко – у сопрано Софі Йончевої;

– у чоловічих *vocal travestire* звучить фемінно-м'яко у контртенора Деніела Тейлора, фемінно-схвильовано – у контртенора Філіпа Жаруські.

3. За результатами гендерно-інтерпретативного аналізу встановлено, що, незважаючи на вокальну й теситурну однотипність наведених 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 й індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.

Кожен з представлених співаків / співачок у своєму певному гендерному типі виконання віртуозно демонструє:

– технологію співу (чистота інтонації, точна атака та філірування звука, ідеальне поєднання 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.

Систематизувавши отримані результати, ми бачимо, що вокально-виконавська мобільність жіночого голосу в бароковому репертуарі є очевидно лідируючою порівняно 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 слабше). По-друге, через розвинутий вокальний апарат голосові складки контртенорів органічно працюють лише в мецо-сопрановому та контральтовому регістрах, тому що 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 Жаруські звучить достатньо камерно на відміну від жіночих версій).

**Перспективою** пропонованої теми є подальша апробація запропонованого гендерно-інтерпретативного аналізу та позицій *travestire / vocal travestire* на матеріалі інтерпретацій інших барокових опер.

## ЛІТЕРАТУРА

- Гендерний розвиток у суспільстві*. (Конспекти лекцій). (2005). Упоряд. С. П. Юдіна. Вид. 2-ге. Київ: Фоліант.
- Гіголасва-Юрченко, В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459.
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press.

- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36.
- Budden, J. Opera semiseria (1998). *The Grove Dictionary of Opera* [in 4 vols.]. Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan.
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 67 (2), 90–92.
- Camuto, A. (1984). Handel ‘Agrippina’. *Opera*. London: Opera magazine, 35 (3), 270–271.
- Dean W. (2006). Handel’s operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471.
- Degott, Pierre (2018). Genre and gender: contraltos and castrati in Handel’s operatic production. *Etudes Episteme*. V. 34. <https://doi.org/10.4000/episteme.3465>
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277. DOI: 10.1093/em/cal005
- Lang, P. H. (1985). Handel, 300 years on + His works in historical-perspective. *Musical Times*. Harrow: Orpheus publications LTD, 126(1704), 77–84. DOI: 10.2307/963465
- Loney, G. (2001). 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*, 35 (1) (Jan.), 12–14.
- Martin, G. (1985). Handel – Hogwood, C: Book Review. *Opera Quarterly*. Duke Univ Pressbox, 3 (3), 126–131. DOI: 10.1093/oq/3.3.126
- Mudge, S. J. (1999). Handel ‘Alcina’. *Opera news*. NY: Metropolitan Opera Guild, 64 (3), 102–103.
- Robins, Brian (2017). Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine: London, 68 (3), 287–287.
- Schaal, S. (1996). Dramaturgy of Baroque Opera – German – Marx, HJ: Book Review. *Musiktheorie*. Laaber, 11 (11), 82–83.
- Thomas, Christopher J. (1985). *Rinaldo* and *Rinaldo* highlights. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 183–186, <https://doi.org/10.1093/oq/3.3.183>

## REFERENCES

*Gender development in society* (lecture notes) (2005). Arranged by S. P. Yudina. 2nd edition. Kyiv: Tome [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].
- 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].
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press [in France].
- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36 [in English].
- Budden, J. Opera semiseria (1998). *The Grove Dictionary of Opera* [in 4 vols.]. Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan [in English].
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 67 (2), 90–92 [in English].
- Camuto, A. (1984). Handel 'Agrippina'. *Opera*. London: Opera magazine, 35 (3), 270–271 [in English].
- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471 [in English].
- Degott, Pierre (2018). Genre and gender: contraltos and castrati in Handel's operatic production. *Etudes Episteme*. V. 34. <https://doi.org/10.4000/episteme.3465> [in English].
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277. DOI: 10.1093/em/cal005 [in English].
- Lang, P. H. (1985). Handel, 300 years on + His works in historical-perspective. *Musical Times*. Harrow: Orpheus publications LTD. 126 (1704), 77–84. DOI: 10.2307/963465 [in English].
- Loney, G. (2001). 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*. 35 (1) (Jan.), 12–14 [in English].
- Martin, G. (1985). Handel – Hogwood, C: Book Review. *Opera Quarterly*. Duke Univ Pressbox. 3 (3), 126–131. DOI: 10.1093/oq/3.3.126 [in English].

- Mudge, S. J. (1999). Handel 'Alcina'. *Opera news*. NY: Metropolitan Opera Guild, 649 (3), 102–103 [in English].
- Robins, Brian (2017). Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine: London., 68 (3), 287–287 [in English].
- Schaal, S. (1996). Dramaturgy of Baroque Opera – German – Marx, HJ: Book Review. *Musiktheorie*. Laaber, 11 (11), 82–83 [in English].
- Thomas, Christopher J. (1985). *Rinaldo* and *Rinaldo* highlights. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 183–186, <https://doi.org/10.1093/oq/3.3.183> [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

## **Women's images in G.F. Handel's operas: gender types and their transformations**

**Formulation of the problem.** *The article analyses the types of female images in G. F. Handel's opera creative work through dramaturgical and gender aspects. Analytical attention is aimed at: 1) the typical images of heroines from the operas «Rinaldo» (Almirena), «Agrippina» (Poppaea); 2) the images that dramaturgically go beyond typicality (Armida from the opera «Rinaldo», Ginevra from the opera «Ariodante», Alcina, Agrippina, Rodelinda, Deidamia from the operas of the same name); 3) the existence of the «travestire» tradition in the composer's creative work and in the modern space of interpretation.*

**Analysis of recent research and publications.** *The study is based on the study of the vocal art of the Baroque era (Calella; Schaal; Budden; Dean); in particular in the aspect of the issue of gender (Robins; André; Degott), analysis of publications and reviews of opera performances of different years (Martin; Camuto; Thomas; Jones; Bohmer; Lang; Loney; Mudge).*

**The purpose of the article** *is to analyse individual female images from the operas of G. F. Handel in the aspect of the existing typology and interpretation of the established gender types by modern performers.*

The **scientific novelty** is connected with the formulation of the parameters of gender-interpretative analysis (4 components: main affect, timbre-role, gender type and its interpretation in modern performing practice), as well as the introduction into scientific circulation of the pair of concepts travestire / vocal travestire and their approbation on the example of interpretations of female characters in G. F. Handel's operas.

The research **methodology** involves the modelling method (O. Oganezova-Grygorenko's idea of «timbre-role» as a constant component of the opera genre) and gender-interpretative analysis (Nikolaevska, Gigolaeva-Yurchenko). Within the latter, along with the concept of travestire, the concept of vocal travestire (essentially it is a «vocal disguise») is proposed as an author's new vocal and stage characteristic of the countertenor's role, based on the mismatch between the singer's gender and the gender type of his/her voice.

**Results:** 1) it is indicated that starting with the opera «Radamist» in 1720 and almost throughout his whole opera career, G. F. Handel almost always provided the presence of two equal female parts in the opera – soprano and contralto. At the same time, the division into prima donna and seconda donna is purely formal, while the quality of the music was always exquisite; 2) we have analysed the images and timbre-roles of the soprano on the example of Guinevere-Dalinda (opera «Ariodante»), Alcina, Armida, Agrippina, which made it possible to single out the processes of transformation of established typical roles and characters and to mark the path of their complication, which for Handel was always subordinate to the dramatic decision; 3) taking into account the fact that the role of travestire is the external plan of gender-theatrical substitution (a woman plays a man, a man plays a woman), and vocal travestire is the internal plan, an analysis of various performances of Poppea's arias «Bel Piacere» (R. Fleming, C. Bartoli), and Almirena's aria «Lascia ch'io pianga» from the opera «Rinaldo» (Marilyn Horn, Joyce DiDonato, M. Caballe, S. Yoncheva, P. Pettibon, Ph. Jarussky, D. Taylor, C. Bartoli) has been presented.

**Conclusions.** In the conclusions, it is stated that the typology of female images from G. F. Handel's operas generally obeys the laws of the opera-seria, but G. F. Handel significantly expanded the horizons of typical characters and characters, because he focused on outstanding (and usually specific) performers. The given examples (images of Armida, Agrippina, Alcina) demonstrate the composer's brilliant dramaturgical sense, which allowed him to make a revolution

*even within typical plots. According to the results of the gender-interpretative analysis, it has been established that despite the vocal and tessitura homogeneity of the presented compositions, different gender performance results 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.*

**Keywords:** *baroque opera, creative work of G. F. Handel, vocal performance, travestire tradition, timbre-role, female image, affect, interpretation, gender-interpretative analysis.*

*Стаття надійшла до редакції 2 листопада 2022 року*