

УДК 78.071.1(450)(092):782.04+78.01:396

DOI 10.34064/khnum2-38.03

Чжан Хао

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

Гендерні грані вокального образу Ромео (на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні)

У статті вперше в українському музикознавстві здійснено порівняльний аналіз вокального образу Ромео в оперних творах Нікола Ваккаї «Джульєтта та Ромео» і Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» крізь призму гендерно-вокального підходу. Центральною дослідницькою проблемою є виявлення специфіки поєднання жіночої природи голосу вокалістки (мецо-сопрано) з рисами образу чоловічого персонажу, що втілюється на сцені в умовах стилю bel canto. Значну увагу приділено також інтерпретаційному аспекту, зокрема трактуванню образу Ромео представницею старої італійської школи Г. Фаббрі (1866–1946), сучасними артистами – мецо-сопрано (Дж. ДіДонато, Е. Г'аранча) і тенором (Дж. Арагалл), які вносять у сценічне втілення власні інтерпретаційні акценти – від фокусу на психологічній достовірності до підкреслення елементів гендерної амбівалентності. За результатами порівняльного аналізу гендер постає як ключова категорія музичної інтерпретації, не лише через використання специфічних характеристик тембру і регістру голосу, а й через інтонаційно-виразові засоби, сценічну поведінку та режисерські концепції. У контексті сучасного музикознавства аналіз вокально-сценічного втілення образу Ромео дозволяє переосмислити питання гендерної репрезентації в опері та розкрити нові аспекти виконавської інтерпретації класичного репертуару.

Ключові слова: італійські опери XIX століття; образ Ромео; творчість Н. Ваккаї; творчість В. Белліні; партія-травесті; мецо-сопрано; bel canto; гендерна ідентичність; вокальна інтерпретація; тембр; інтонація; драматургія; тенор.

Постановка проблеми.

Оперне мистецтво XIX століття, зокрема в межах італійської традиції *bel canto*, сформувало низку сталих амплуа, серед яких особливе місце посідає партія-травесті – чоловічий сценічний образ, призначений для виконання жіночим голосом. Така художня практика не лише відповідала естетичним уподобанням доби, але й створювала своєрідне поле для перехресних гендерних інтерпретацій. Однією з найвиразніших і водночас неоднозначних ролей цього типу є образ Ромео – центрального персонажа опер Нікола Ваккаї «Джुльєтта та Ромео» та Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі».

Вибір саме жіночого голосу (найчастіше – мецо-сопрано, рідше – контральто) для втілення на сцені образу юнака зумовлює складну систему взаємодії між природою вокального тембру, засобами інтонаційної виразності та сценічною поведінкою персонажа. Це породжує низку питань, пов'язаних із репрезентацією гендеру в оперному мистецтві, сприйняттям травесті-ролі глядачем, а також особливостями виконання, що вимагає не лише вокальної майстерності, а й психологічної гнучкості та здатності до акторського перевтілення.

На сучасному етапі, коли питання гендерної ідентичності та її проявів у мистецтві набувають нової актуальності, образ Ромео стає яскравим прикладом для дослідження взаємодії в оперній культурі таких чинників, як біологічна стать, соціальна роль і вокальне амплуа.

Звернення до порівняльного аналізу опер Н. Ваккаї та В. Белліні дозволяє окреслити, з одного боку, еволюцію підходів до драматургічних аспектів трактування цього персонажа, а з іншого – простежити, як трансформуються інтерпретаційні стратегії в сучасному виконавстві з урахуванням гендерних аспектів.

Таким чином, гендерний аспект проблеми вокального втілення образу Ромео охоплює як музикознавчий, так і культурологічний виміри, поєднуючи аналіз вокального стилю, драматургії розвитку образу та виконавської експресії з осмисленням ширших соціокультурних кодів, що формують наше сприйняття оперного персонажа.

Останні дослідження та публікації. Комплексне осмислення вокального мистецтва в межах сучасного музикознавства потребує міждисциплінарного підходу, що охоплює історію і теорію вокалу, гендерні студії, вокальну педагогіку й методику *bel canto*, інтерпретаційні практики. У цьому контексті актуальним є системний аналіз джерел, згрупованих за змістовими напрямками.

Питання гендерної репрезентації вокального образу Ромео в контексті белькантових опер В. Белліні та Н. Ваккаї вимагає залучення джерел, що охоплюють гендерну теорію, історію оперного жанру, техніку співу та методику вокального навчання. По-перше, це фундаментальна праця Б. Гнидь (Гнидь, 1997), що охоплює розвиток вокального мистецтва від стародавніх цивілізацій до XX століття. Автор розглядає історичні етапи формування професійного співу, розвиток національних вокальних шкіл (італійської, французької, німецької, української тощо), еволюцію стилів і технік співу, а також зміну естетичних уявлень про вокальне мистецтво. Особливу увагу приділено питанням вокальної педагогіки, трактуванню амплуа та вокальним портретам видатних співаків і співачок різних епох.

Праці таких дослідників, як Дж. Батлер (Butler, 1990), С. К'юзік (Cusick, 1999), К. Клеман (Clément, 1988), М. Сітрон (Citron, 2000) та М. Смарт (Smart, 2001) забезпечують теоретичну основу аналізу оперної гендерної ідентичності, зокрема через поняття перформативності, травесті та фемінної чуттєвості в опері. Праця С. Мак-Клері (McClary, 1991) пропонує інтерпретацію музичних структур як відображення гендерних ієрархій, тоді як В. Кестенбаум (Koestenbaum, 1993) розглядає оперне мистецтво як еротизований, чуттєво-екзальтований простір гендерної самоідентифікації.

Наукові підходи до гендерної проблематики у вокальному мистецтві отримують глибокий розвиток у працях В. О. Гіголаєвої-Юрченко, що репрезентують етап формування напрямку гендерних досліджень в українській музикології (Гіголаєва, 2007; 2008; Гіголаєва-Юрченко, 2015; 2022). Вокальне виконавство дослідниця інтерпретує з позицій феноменології, як складне системне явище, що виникає на стику

історичних традицій, теоретичних концепцій і соціокультурного контексту (Гіголаєва-Юрченко, 2020), наголошуючи на необхідності міждисциплінарного підходу, що поєднує естетичний, культурологічний, комунікативний і музикознавчий виміри. У цьому ракурсі вокальне мистецтво постає як форма комунікації, здатна транслювати культурні коди, соціальні ідентичності та символічні структури епохи. Дослідниця вводить у науковий обіг поняття «гендерно-виконавський аналіз», застосовуючи нову термінологію (зокрема, фемінність, маскуліність і андрогінність як виконавські критерії¹) до порівняльного вивчення вокальних інтерпретацій чоловічими й жіночими голосами. Пропонована методологія розвинута у дисертації Юань Сінь (2023), яка на матеріалі барокових опер напрацювала метод гендерно-інтерпретативного аналізу. Запропонований понятійний тезаурус використовується у межах статті для дослідження партії Ромео як зразка амплуа травесті з характерними вокально-гендерними параметрами. Важливе методологічне підґрунтя також надає розділ монографії, присвячений питанням музичного аналізу та інтерпретації, написаний І. Цурканенко та В. Гіголаєвою-Юрченко – «Основи гендерного аналізу музичного твору» (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025), в якому узагальнено принципи когнітивно-семіотичного підходу до виявлення гендерних кодів у музичній драматургії, виконавській стилістиці й сценічній репрезентації. У дисертації Чжан Ївень (2021) гендерний підхід залучений до вивчення теми «вічної жіночості» в мистецтві, ґрунтовно тему гендеру в опері розкриває Л. А. Роча (Rocha, 2018),

1 «...– маскулічний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої маскуліності, до яких належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий посыл, цілеспрямованість; – фемінний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої фемінності у вигляді підкресленої емоційності, м'якості, слабкості, турботливості, певної консервативності, схильності до усталених традицій, інтуїтивності в охопленні художнього змісту твору; – андрогінний – виконавська інтерпретація з паритетним співвідношенням рис маскуліності та фемінності» (Гіголаєва-Юрченко, 2015: 8).

намагаючись довести парадоксальну роль жінки в мистецтві янбаньсі, а саме ідеї того, як «жіноче» формувало нове політичне бачення.

Таким чином, наявний міждисциплінарний підхід, що дозволяє вивчати вокальний образ Ромео як маркер складної взаємодії між голосовим типом, гендерною роллю та художньою стилістикою *bel canto*.

Оскільки обидві партії Ромео створено для мецо-сопрано (або контральто) у стилі *bel canto*, важливим є залучення історико-педагогічної спадщини Нікола Ваккаї. Його «*Metodo pratico di canto italiano*» (Vaccai, 1942; 1990) є взірцем вокальної методики з фокусом на співі *legato*, кантилені та динамічних нюансах, що формують специфіку звукового образу *bel canto*. Біографічна праця Дж. Ваккаї (Vaccai, 1882), а також сучасні дослідження Н. Гонсалвіша (Gonçalves, 2013), Дж. Карман (Carman, 2005) підтверджують безперервність методичної традиції, включаючи її актуальність для інтерпретацій партій-травесті.

Аналітичне прочитання оперної драматургії образу Ромео у творах В. Белліні та Н. Ваккаї стає можливим завдяки таким працям, як «*The Life of Bellini*» Дж. Росселлі (Rosselli, 1996), де висвітлено особливості композиторського стилю В. Белліні, та «*Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*» К. Абейт (Abbate, 1996), яка аналізує жіночі голоси як наративну опозицію до патріархального музичного дискурсу. Праця Л. Куарезімо (Quoresimo, 2018) доповнює контекст соціального сприйняття голосу, релевантний для вокального андрогінного образу Ромео.

З боку музично-естетичного аналізу вагомими є роботи Л. Майєра (Meyer, 2008), Н. Кука (Cook, 1990) та Дж. Сірлота (Cirlot, 1971), які забезпечують філософську, емоційну й символічну інтерпретацію вокального образу як драматургічного елементу. Вони дозволяють осмислити, як композитори через інтонацію, ритм, тембр і вокальну мелодію формують психологію персонажа.

Зрештою, гендерно-вокальні грані образу Ромео не можуть бути проаналізовані поза контекстом сучасної вокальної педагогіки. Праця К. Девоур та С. Кукмана (Devore & Cookman, 2009) зосереджена

на фізіології голосу, питаннях голосового здоров'я та педагогічних стратегіях роботи, що надзвичайно актуально для опрацювання партій, написаних для жіночих голосів у нижньому регістрі.

Таким чином, вибраний корпус літератури репрезентує гармонійне поєднання гендерної теорії, вокальної методики *bel canto*, історії оперного жанру й сучасної педагогіки. Це дозволяє всебічно розкрити феномен вокального образу Ромео як гендерно гібридного, вокально виразного та драматургічно насиченого.

Метою дослідження є виявлення й систематизація гендерно-вокальних особливостей образу Ромео в операх Н. Ваккаї «Джульєтта і Ромео» та В. Белліні «Капулетті та Монтеккі» шляхом порівняльного аналізу його драматургії, вокальної стилістики та сучасних інтерпретацій. Робота спрямована на висвітлення процесу формування за допомогою жіночого голосу (мецо-сопрано) образу чоловічого персонажа, тих виразних засобів, які забезпечують його гендерну ідентифікацію в опері стилю *bel canto*, бо традиція травесті переосмислюється у XX столітті, зокрема й в теноровій версії беллінієвської партії Ромео, де продемонстрований інший, маскулінний, вокальний тип, що змінює соціокультурний контекст сценічного втілення образу.

Методологія дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, що об'єднує музикознавчий, інтерпретаційний, гендерний і герменевтичний дослідницький методи. Застосовано жанрово-стильовий, інтонаційно-аналітичний, драматургічний і порівняльний аналіз для вивчення партії Ромео в контексті творчості Н. Ваккаї та В. Белліні, а також методи гендерної критики для осмислення травесті-ролі як соціокультурного феномена. Окрему увагу приділено аналізу інтерпретацій названих партій сучасними мецо-сопрано, з акцентом на тембрових, динамічних та сценічних особливостях виконання.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний порівняльний аналіз вокального образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні в аспекті його гендерних особливостей. Він розглядається не лише як роль-травесті, а як складна художня структура, представлена взаємодією інтонаційної

стилістики, драматургічного плану та соціокультурної символіки. Виявлено специфічні засоби виразності, що забезпечують втілення чоловічого образу жіночим голосом у стилі *bel canto*, проаналізовано процес формування гендерної ідентичності персонажа на рівні тембру та інтерпретації, уперше порівняно аспекти трактування образу Ромео, які дозволяють виявити контрастні, але взаємодоповнювальні підходи до його вокально-сценічної репрезентації. Робота пропонує також нове осмислення сучасних виконавських підходів до втілення цієї ролі в контексті гендерної варіативності та змін у парадигмі сприйняття оперного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Образ Ромео в оперних версіях Нікола Ваккаї («Джुльєтта та Ромео», 1825) та Вінченцо Белліні («Капулетті та Монтеккі», 1830) репрезентує унікальний приклад поєднання гендерно-контрастних елементів: чоловічого персонажа та жіночого голосу. Обидва композитори, продовжуючи поширену в першій половині XIX століття традицію, доручають партію Ромео низькому жіночому голосу (Н. Ваккаї – контральто, В. Белліні – мецо-сопрано). Попри те, що автором лібрето обох опер був Феліче Романі, відмінність композиторських стилів, розуміння оперної драматургії та вокальної мови визначила різні шляхи трактування образу головного героя.

У версії Н. Ваккаї домінує інтонаційно-декламаційна виразність вокальної партії у поєднанні з психологічною насиченістю та інтимною камерністю звучання. Образ Ромео відрізняється стриманістю, глибиною почуттів і пластичністю вокального висловлювання, які виразно розкривають внутрішній конфлікт героя. Зокрема, в арії Ромео «*Ah! se tu dormi, svegliati al mio pianto*» (сцена з II акту, де він прощається з непритомною Джульєттою), провідну роль відіграють не ефектні динамічні контрасти, а тонко вибудовані фрази, засновані на низхідних інтонаціях, що передають глибокий розпач, прояв якого, проте, стає доволі стриманим. У цілому Ромео у Ваккаї постає радше

як внутрішньо зосереджений ліричний герой, для якого важливішим є глибинне емоційне переживання, а не героїчний жест.

Натомість у трактуванні В. Белліні образ Ромео розкривається через типово белькантову партію, де превалює кантиленність, розгорнуті аріозні форми, яскраві образні контрасти, широкі динамічні хвилі й драматичне напруження. Композитор створив мужній, пристрасний, але водночас шляхетний образ, в якому героїчні риси поєднуються з глибоким ліризмом. У знаменитій арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» В. Белліні демонструє контрастність тембрових барв голосу, широкий регістровий діапазон та ритмічну свободу, щоб передати конфлікт в душі героя між особистими почуттями та обов'язком. Його Ромео – трагічна фігура, сповнена благородства, й це вимагає від виконавиці не лише суто вокальної технічної віртуозності, але й майстерності драматичної акторки. Також зіставлення обох партій демонструє різну гендерну репрезентацію образу: якщо у Н. Ваккаї Ромео постає як емоційно-чуттєвий та внутрішньо вразливий персонаж, що природно підкреслює жіночий тембр голосу, то у В. Белліні цей образ асоціюється зі шляхетною мужністю, долаючи гендерні межі між статтю виконавиці та природою чоловічого персонажа.

Така амбівалентна модель образу узгоджується з концепцією гендерної вокальної репрезентації, що сформульована В. О. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2015), згідно з якою жіночий голос як складова чоловічої ролі утворює багатошарову ідентичність, що втілюється на рівні тембру, артикуляції, динаміки та пластики. Слідуючи цій концепції, можемо зауважити, що в опері Ваккаї представлений більш фемінізований вокальний портрет Ромео: затемнене, м'яке та делікатне звучання голосу постає як своєрідна «жіноча» грань чоловічої чуттєвості. Цей Ромео – не войовник, він жертва пристрасті, що страждає над тілом коханої Джульєтти, входячи у темряву смерті як у простір вічної любові. У Белліні ж фемінна якість трагесті-подачі образу Ромео врівноважується маскуліністю драматургічного малюнку ролі (герой діє, бореться, командує, і лише у другому акті розкривається лірична глибина його емоційної натури через переживання

почуттів любові і скорботи). Таким чином, гендерна амбівалентність виявляється тут не тільки через суто вокальне висловлювання, а й через сценічну дію та театральну драматургію.

У виконавській практиці XX–XXI століть втілення цих контрастів має різноманітні форми, що представляють не тільки різні стильові напрями, а й навіть епохи розвитку вокального мистецтва. Задля виразнішого унаочнення цієї тези спочатку звернемося до інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Н. Ваккаї. Інтерпретації названої арії у виконанні Гверріні Фаббрі (Fabbri, 1903) та Еліни Гаранчі (Garanča, 2012) є знаковими прикладами двох принципово різних підходів до *bel canto*: автентичного наслідування стилю XIX століття та його сучасного сценічного втілення, що поєднує історично інформовану практику з високим рівнем технічної досконалості.

Історичний запис арії «*Ah! se tu dormi*», здійснений Г. Фаббрі (1866–1946) на початку XX століття, а саме у 1903 році, є рідкісним свідченням живої виконавської традиції романтичної доби. В її інтерпретації відчутне глибоке емоційне переживання: тембр голосу має тьмяне, приглушене звучання, що створює ефект довірливо-інтимного вираження скорботи. Співачка демонструє особливу пластичність фразування, де закінчення музичних думок немов розчиняються в тиші, завмираючи на зітханні. Таке виконання є глибоко вкоріненим в традиції XIX століття – саме тій, до якої належали М. Малібран, Дж. Паста й А. Каталані. Цей автентичний тип інтерпретації ґрунтується не на розумінні нотного тексту як фіксованого джерела, а на його стилістичному осмисленні: у записі присутні численні прикраси (морденти, гнучкі пасажі, варіювання повторів), які не зафіксовані у клавірі, однак є характерними елементами виконавської імпровізації як органічної частини стилю *bel canto*. *Rubato* Г. Фаббрі є надзвичайно вільним, коливання темпу слідує не за ритмом, а за логікою розвитку ліричного почуття, що повністю відповідає романтичній естетиці. Камерне звучання фортепіанного акомпанементу у виконанні Сальваторе Коттоне лише відтіняє паузи, підтримує кульмінації та доповнює драматичний малюнок сцени.

З погляду гендерного підходу, Гверріна Фаббрі репрезентує фемінізовану модель образу Ромео, у якій чуттєвість, емоційна вразливість домінують над зовнішньою героїкою, що корелює з приглушеною тембровою палітрою голосу. М'яке *legato*, декламаційність у поєднанні з варіюванням темпоритму та ламентозними інтонаціями створюють образ героя, зануреного у свій внутрішній світ, чия душа оповита скорботою. Відмова від імітації маскулінного звучання підкреслює естетику жіночої вокальної природи, що транслює чоловічу емоційність через фемінну чуттєвість, яка не руйнує, а навпаки, збагачує її психологічний зміст, що загалом відповідає романтичній парадигмі.

Натомість сучасна інтерпретація Е. Гаранчі, створена 2012 року у співпраці з оркестром *Teatro Comunale di Bologna* під орудою Іва Абеля, є зразком сучасної сценічної реалізації *bel canto*. Це виконання вирізняється глибокою продуманістю усіх технічних деталей, ідеально зваженим диханням і темброво насиченим кантіленним звучанням. Голос Гаранчі має темний оксамитовий відтінок, а її динамічна палітра охоплює широкий спектр нюансів: від ніжнього *pianissimo* у вступних фразах до насиченого *fortissimo* у кульмінаційних моментах. На особливу увагу заслуговує її фразування, завдяки якому вокальна кантілена має чітко продуману логіку розгортання, а інтонаційна драматургія підкреслює психологічну глибину кожної фрази. Е. Гаранча розкриває в образі Ромео риси вразливого інтелектуального героя, який переживає трагедію не в зовнішньому, а у внутрішньому, майже рефлексивному, плані.

Оркестрова партія в цій версії виконує функцію тонкого психологічного акомпанементу. Він не обтяжує вокальне соло, а делікатно підкреслює його емоційні відтінки: наприклад, уповільнення акордової пульсації у вступі чи її прискорення та ущільнення фактури під час кульмінації допомагають створити враження прихованого, без зовнішнього драматизму, болю. Орнаментика у виконанні Гаранчі мінімалістична, але стилістично вивірена: замість великої кількості віртуозних пасажів – поодинокі, стримані прикраси (аподжіатури, морденти), які

надають музиці емоційної гнучкості, не порушуючи при цьому пластичних ліній ваккаївського мелосу.

Якщо розглядати цю інтерпретацію у гендерному ракурсі, то слід зазначити, що Еліна Гаранча вибудовує андрогінний вокальний образ, у якому поєднуються маскулінна глибина тембру, чітка артикуляція й чітка спрямованість динамічних хвиль із фемінною інтонаційною мікродраматургією, психологічним трактуванням нюансів, ніжним *pianissimo* та стриманою орнаментикою.

Наведений порівняльний аналіз двох інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Нікола Ваккаї продемонстрував еволюцію інтерпретації естетики *bel canto*: від її інтуїтивного втілення виконавицею, що перебувала «всередині» автентичної традиції (Г. Фаббрі) до осмисленого, реконструйованого і драматургічно зрежисованого виконання (Е. Гаранча). Арія «*Ah! se tu dormi*» в обох інтерпретаціях постає не лише як вокальний номер, а як жива сцена, що відображає зміни в підходах до вокальної експресії, сценічної психології та музичної естетики, які відбувалися в процесі розвитку оперного мистецтва від епохи М. Малібран до сьогодення. Виконання Г. Фаббрі – це свого роду живий голос традиції, який несе у собі незаписані виконавські коди XIX століття, тоді як виконання Е. Гаранчі – це результат глибокої рефлексії над стилем, що отримує нове життя в сучасному музичному театрі. Якщо Г. Фаббрі тяжіє до риторичної експресії, певної архаїчної театральності з елементами декламації та натуралістичного відтворення плачу, то Е. Гаранча фокусує увагу на внутрішньому психологізмі, деталізованому емоційному нюансуванні та інтонаційній чіткості, властивих сучасному оперному виконавству.

Таким чином, обидва записи мають непересічну цінність для виконавців і музикознавців. Версія Г. Фаббрі є автентичним документом історичної пам'яті *bel canto*, що зберігає його природну імпровізаційність і афективність. Версія Е. Гаранчі є прикладом того, як *bel canto* може бути актуалізованим у XXI столітті без втрати стилістичної чистоти, з новим рівнем драматичної та вокальної витонченості.

З точки зору гендерного підходу, Г. Фаббрі демонструє фемінізовану афективну суб'єктивність із домінуванням чуттєвої відкритості, тоді як Е. Гаранча втілює інтелектуалізований, структурований образ ліричного героя. Обидві інтерпретації ілюструють різні психоестетичні моделі маскуліності, які формуються жіночим голосом у межах травесті-амплуа: від архайчної сентиментальності до сучасної психологічної багатовимірності. Отже, гендерно-вокальний ракурс дослідження актуалізує не лише історичні, а й ідеологічні аспекти оперної інтерпретації, де жіночий голос стає засобом конструювання нових уявлень про чоловічу чуттєвість, вразливість і емоційну силу.

Для подальшого аналізу нами вибрано арію Ромео «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*», що є кульмінаційним драматичним епізодом опери В. Белліні, в якому Ромео постає як герой, що поєднує гідність воїна з глибокою особистісною драмою. У цій арії сплітаються мотиви честі, гніву, внутрішньої боротьби та благородства. Музична тканина твору вирізняється притаманними *bel canto* рисами – кантіленними хвилеподібними лініями, широкою динамічною палітрою та оркестровою партією, чия функція полягає здебільшого у підкресленні емоційних нюансів.

Цей номер представлений у трактуванні двох видатних виконавиць сучасності – Еліни Гаранчі (Garanča, 2001) та Джойс ДіДонато, (Di Donato, 2013), які репрезентують одну вокальну школу та естетику доби в різних виконавських умовах: студійного запису (Е. Гаранча) та живого концертного виконання (Д. ДіДонато).

Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio*» у виконанні Еліни Гаранчі є взірцем стилю *bel canto*, у якому емоційна стриманість поєднується із внутрішньою драматичною напругою. Мелодична лінія арії вирізняється широким диханням, хвилеподібною будовою фраз та витонченим *legato*, що створює шляхетно-стриманий образ героя. Оркестрове звучання, легке й прозоре, підкреслює камерність виконання і відкриває простір для вокальної виразності. У виконанні Е. Гаранчі арія набуває особливої глибини завдяки насиченості оксамитового тембру голосу співачки, логіці фразування і тонкому динамічному

нюансуванню. Її інтерпретація уникає ефектної зовнішньої емоційності, натомість зосереджується на етичному стрижні образу Ромео – не палкого коханця, а благородного миротворця.

На особливу увагу заслуговує студійний характер запису (Ondine, 2001), що забезпечує виняткову якість звуку: мікрофонний баланс дозволяє відчувати всі деталі вокальної лінії, акустична стерильність студії підкреслює темброву чистоту, а відсутність сценічного оточення фокусує увагу слухача виключно на музичному змісті й виконавських засобах виразності. Такий формат дає змогу повністю контролювати динаміку, артикуляцію та інтонаційний малюнок, що Е. Гаранча втілює з високим ступенем стилістичної точності і вокального аристократизму.

Важливим аспектом є також гендерна репрезентація: Гаранча свідомо не імітує маскулінне звучання, а транслує мужність через жіночу вокальну природу. Її голос звучить не як імітація чоловічого, а як символ андрогінної благородної краси, сповненої гідності та позачасової, демонструючи, таким чином, глибоке розуміння як музичної структури, так і багатошарової гендерної символіки образу Ромео в опері Белліні.

У трактуванні Джойс Ді Донато арія «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*» постає як приклад глибоко осмисленої белькантової інтерпретації, де технічна бездоганність поєднується з психологічною глибиною та сценічною виваженістю. Співачка демонструє високий рівень володіння стилістикою *bel canto*: її виконання вирізняється м'якою атакою звуку, витонченим фразуванням, тонким динамічним нюансуванням (*mezza di voce*, *smorzando*) та віртуозним контролем вокальних регістрів, особливо з акцентом на насиченому й виразному звучанні у грудному діапазоні. Темброва палітра голосу співачки набуває благородної глибини й оксамитової теплоти, що формує переконливий образ героя – внутрішньо зібраного, але сповненого суперечливих почуттів. Кожна фраза в її виконанні логічно вмотивована, наповнена інтонаційною енергією та драматургічно завершена, а паузи додають глибокої внутрішньої напруги.

Особливої експресивності виконанню надає динамічне трактування арії, що поступово розгортається від стриманого, емоційно напруженого вступу («*Se Romeo t'uccise un figlio*») до кульмінаційного піку «*La tremenda ultrice spada*». ДіДонато майстерно керує цим наростанням, зберігаючи водночас властиву естетиці *bel canto* стриманість та інтонаційну точність. Її інтерпретація уникає зовнішньої патетики, натомість ґрунтується на внутрішньому драматизмі, що знаходить вираження в тонких динамічних градаціях і пластичному фразуванні. Саме цей внутрішній, непоказний героїзм стає визначальною естетичною домінантою образу.

Попри концертний формат, сценічна поведінка співачки позначена надзвичайною зосередженістю та цілісністю образу. Її пластика, жести й міміка стримані, але глибоко змістовні, підпорядковані внутрішній драматургічній логіці. У такому виконанні Ромео постає як символічна постать – посередник між конфліктними світами, між любов'ю та смертю, обов'язком і почуттям. Оркестровий супровід у виконанні оркестру Берлінської Deutsche Oper під орудою Дональда Ранніклса поглиблює емоційну насиченість сцени, додаючи музичному полотну особливої експресії та драматичного напруження.

Не менш важливою складовою інтерпретації Дж. Ді Донато є гендерний вимір. У партії, написаній для травесті-амплуа, співачка відмовляється від прямої імітації чоловічої вокальної манери. Натомість вона створює складну вокальну ідентичність, у якій поєднуються характерні риси *bel canto* – гнучкість нюансування, тембровий ліризм – із маскулінною енергією, рішучістю і внутрішньою концентрацією. Її Ромео виходить за межі бінарного гендерного уявлення, втілюючи андрогінну модель героя, у якій чоловіче й жіноче не протиставляються, а гармонійно переплітаються. Такий підхід до трактування травесті-ролі не нівелює героїзм персонажа, а навпаки, збагачує його психологічну глибину та емоційну багатшаровість.

Отже, арія «*Se Romeo t'uccise un figlio...*» у виконанні Ді Донато постає як еталонне втілення стилю *bel canto*, де поєднуються вір-

туозна вокальна техніка, драматургічна цілісність і сучасне трактування гендерно амбівалентної природи травесті-амплуа.

На відміну від попередніх інтерпретацій, один із записів виконання арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» з опери В. Белліні (Мілан, 1968) іспанським тенором Джакомо Арагаллом (Aragall, 1968) демонструє унікальний підхід до ролі Ромео, що традиційно виконується меццо-сопрано. У цій Міланській постановці під орудою Клаудіо Аббадо партія Ромео була адаптована для тенора й перенесена в інший вокальний регістр, що суттєво вплинуло на темброву палітру та драматургічну структуру образу.

Вокальна інтерпретація Арагалла вирізняється лірико-драматичним забарвленням, чистим *legato*, виразною дикцією та бездоганним володінням динамічними нюансами. Така манера виконання підсилює мужність і благородство персонажа, водночас підкреслюючи його внутрішню драму – поєднання розкаяння за вбивство сина Капелліо з прагненням до примирення через любов до Джульєтти. У сцені переговорів із Капелліо, де звучить ця арія, Ромео постає як посланець миру, й виконання Арагалла вдало поєднує дипломатичну стриманість та емоційну напругу.

Співаком вперше було запропоновано нове прочитання образу героя опери, де поєднуються драматизм, вокальна експресія та сценічна переконливість. Якщо розглядати цю інтерпретацію з позицій гендерного аналізу, слід вказати, що вона суттєво змінює семантичну структуру партії Ромео. Як зазначалося раніше, у автентичному авторському варіанті опери роль створена для виконавиці-травесті, що засвідчує приналежність твору до традиції *bel canto* з характерною для неї естетикою «іншого» голосу, де інтонаційна двозначність, внутрішній конфлікт і сценічна символіка виходять на перший план, а жіночий тембр у цій багаторівневій системі естетики голосового перевтілення стає носієм ідеалізованої, емоційно чутливої, але героїчної чоловічої ідентичності.

У версії Арагалла ця багатошаровість нівелюється. З погляду гендерної теорії, це означає втрату метафори інверсії, яка в традиційному

белькантовому трактуванні постає як модель ніжної мужності – мужності, поєднаної з емоційною вразливістю. Темброва модель образу Ромео в інтерпретації Арагалла – це вираз маскулінної вокальної суб'єктності в яскравому об'ємному звучанні, що натуралізує образ, роблячи його прямолінійно мужнім, але менш символічно насиченим.

Зникнення природи образу-травесті трансформує сприйняття опери в цілому як культурного явища: втрачаються елементи вокально-акторської гри, гендерної багатозначності та інтерпретаційної неоднозначності, що були характерними для традиційних постановок. Натомість акцент зміщується на драматичну лінію сюжету, загострений психологізм і зовнішній конфлікт.

Висновки.

Образ Ромео в оперних версіях Нікола Ваккаї та Вінченцо Белліні репрезентує унікальний приклад травесті-амплуа, у якому поєднано фемінну вокальну природу та маскулінну драматургічну функцію. Обидва композитори звертаються до жіночого голосу, зберігаючи традиції *bel canto*, проте художнє втілення Ромео ролі в кожному з випадків виявляє суттєві стилістичні, драматургічні та інтерпретаційні розбіжності.

У трактуванні Н. Ваккаї Ромео – внутрішньо зосереджений, емоційно вразливий, позбавлений зовнішньої героїки. Музична мова його арії «*Ah! se tu dormi*» тяжіє до інтонаційної стриманості, камерної ліричності. Інтерпретації арії співачками Г. Фаббрі (1903) та Е. Гаранчі (2012) демонструють два підходи до втілення цього образу: інтуїтивну, емоційно насичену манеру виконання XIX століття та засновану на принципі історичної реконструкції, стилістично вивірену сучасну версію. Обидві інтерпретації демонструють фемінізовану модель чоловічої емоційності, у якій жіночий голос функціонує як засіб вираження внутрішньої чуттєвості й скорботи.

Натомість у В. Белліні образ Ромео набуває масштабності й динамічного розвитку, поєднуючи героїку з ліризмом. Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio...*» у виконанні Е. Гаранчі та Дж. Ді Донато розкриває

різні грані цього образу: перша робить акцент на шляхетності й внутрішній гідності, тоді як друга надає перевагу стриманому драматизму та глибокій емоційній напрузі. Обидві виконавиці репрезентують андрогінну якість травесті-образу, уникаючи імітації маскулінності та натомість транслуючи багатозарову гендерну ідентичність за допомогою вокальних засобів.

Порівняльний аналіз інтерпретацій свідчить, що жіночий голос у партії Ромео є не лише суто технічним засобом втілення стилістики *bel canto*, а й інструментом гендерної репрезентації, який дозволяє переосмислити образ героя як носія внутрішньої сили, емоційної витонченості та психологічної глибини. Саме закладене в цьому образі поєднання контрастних рис – мужності й чуттєвості, дії та рефлексії, сили та вразливості – робить Ромео одним із найцікавіших персонажів белькантового репертуару.

У контексті вокального виконавства ХХІ століття образ Ромео в опері В. Белліні набуває нових сенсів: актуалізуються аспекти його андрогінного трактування, гнучкої гендерної репрезентації. Від Гверіні Фаббрі до Джойс ДіДонато простежується не лише еволюція вокального стилю, а й трансформація самої оперної концепції чоловічого героя – озвученого жіночим голосом, позбавленого категоричності й наближеного до сучасного ідеалу емоційної рівноправності. У цьому контексті тенорова інтерпретація Джакомо Арагалла, попри виняткову вокальну майстерність і драматичну переконливість співака, позначає важливий зсув від умовності естетики опери доби *bel canto* з її амплуа-травесті у бік реалізму в опері ХХ–ХХІ століть з її натуралістичними моделями маскулінності. Виконання Д. Арагалла демонструє, як зміна вокального амплуа трансформує не лише темброву природу образу, а й його соціокультурну ідентичність, відкриваючи альтернативний – але менш символічно насичений – вимір прочитання постаті Ромео в оперній традиції.

Таким чином, травесті-образ Ромео в оперних версіях Н. Ваккаї та В. Белліні, завдяки інтерпретаціям видатних співачок різних епох, постає як складний музично-драматичний і гендерно-семіотичний

феномен. Його сценічне втілення вимагає від виконавиці не лише досконалого володіння вокальною технікою, а й тонкого психологічного, культурного та інтелектуального осмислення – адже в цій ролі поєднуються емоційна вразливість, мужність, внутрішня конфліктність і стилістична витонченість *bel canto*. У свою чергу, тенорове забарвлення партії Ромео відкриває інший – більш натуралістичний і прямолінійний – вимір її інтерпретації, позбавлений двоїстості, привнесеної співачкою-травесті, але здатний актуалізувати драматичну силу образу та розширити його сприйняття в межах сучасної оперної парадигми.

Подальші розвідки можуть бути спрямовані на вивчення інших травесті-партій XIX століття з метою виявлення типових вокально-драматургічних моделей. Значущим напрямом видається інтеграція гендерно-вокального аналізу у вокальну педагогіку, зокрема розробка методичних рекомендацій щодо інтерпретації ролей-травесті у професійній підготовці академічних вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. О. (2007). Гендерні особливості вокальної інтерпретації. У: *Наукові асамблеї: матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 р.*, (сс. 47–62). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 118–129.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX–початку XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції 26–27 листопада 2020 р.*, (сс. 290–291). Харків: ХДАК.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 65–82.

- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Цурканенко, І. В., Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. У кн. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація*, (сс. 179–207). Харків: Факт.
- Чжан Івєнь. (2021). *Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Юань Сінь. (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aragall, G. (1968). "Se Romeo t'uccise un figlio". Giacomo Aragall. Bellini – Capuleti e i Montecchi. Milano, 08.01.1968. Direttore d'Orchestra: Claudio Abbado. <https://www.youtube.com/watch?v=g9Btg9KZ3ng>
- Butler, J. P. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Carman, J. (2005). Music Reviews-Some Things Old, All Things New: Miscellaneous Collections and Anthologies-French: Vocales 2000: «Hommage à Nicola Vaccaj», Compiled and Edited by Paolo Zedda. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 62(1), 109+.
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Translated from the Spanish by Jack Sage). (2nd edition). London. Routledge. <https://ia801204.us.archive.org/35/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf>
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Clément, C. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. In N. Cook & M. Everist (eds.), *Rethinking music*, (pp. 471–498). Oxford: Oxford University Press.
- DeVore, K., & Cookman, S. (2009). *The voice book: Caring for, protecting, and improving your voice*. Chicago: Chicago Review Press.
- DiDonato, J. (2013). Joyce DiDonato: Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada (Aids-Gala 2013). Donald Runnicles (conductor) and the Orchestra of the Deutsche Oper Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=AxCIX8ffYX4>

- Fabbri, G. (1903). Ah! se tu dormi – Guerrina Fabbri (1903) – Giulietta e Romeo (Vaccai). Salvatore Cottone, piano. Milano: Gramophone Concert Record, GC-53318. <https://www.youtube.com/watch?v=IKzXQDrxMiA>
- Garanča, E. (2001). I Capuleti e i Montecchi. Act I: Se Romeo t'uccise un figlio. Elina Garanča, Opera Arias (Favourite): Mozart, W.A. / Rossini, G. / Bellini, V. / Donizetti, G. / Massenet, J. © 2001 Ondine. https://www.youtube.com/watch?v=Zvv_i4QbUkQ
- Garanča, E. (2012). Vaccai: Giulietta e Romeo / Act II: Giulietta! oh! mia Giulietta! – Ah! se tu dormi · Elīna Garanča · Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna . © 2012 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=Pv97kXqKYIM>
- Gonçalves, N. C. C. (2013). *A actualidade do método prático de Nicola Vaccaj* (Master's thesis). Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal.
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, Leonard. (2008). Emotion and Meaning in Music. *Journal of Music Theory*, 16. DOI:10.2307/427625
- Quoresimo, L. (2018). *Construction of Gendered Differences in the Voice through Institutional and Bodily Practices*. (PhD diss.). University of California Davis:.
- Rocha, L. A. (2018). Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution – The Case Study of the Kwok On Collection (Portugal). *Studia Musicologica*, 59(3–4), 365–398.
- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smart, M. A. (Ed.). (2001). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Vaccai, N. (1990). *Metodo pratico di canto*. Milano: Casa Ricordi SRL.
- Vaccai, N., & Bernhoff, J. (1942). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Leipzig: Peters.
- Vaccaj, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccaj*. Bologna: N. Zanichelli. <https://archive.org/details/vitadinicolavacc00vacc>

REFERENCES

- Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].

- Aragall, G. (1968). “Se Romeo t'uccise un figlio”. Giacomo Aragall. Bellini – Capuleti e i Montecchi. Milano, 08.01.1968. Direttore d'Orchestra: Claudio Abbado. <https://www.youtube.com/watch?v=g9Btg9KZ3ng> [in Italian].
- Butler, J. P. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge [in English].
- Carman, J. (2005). Music Reviews-Some Things Old, All Things New: Miscellaneous Collections and Anthologies-French: Vocales 2000: «Hommage à Nicola Vaccaj», Compiled and Edited by Paolo Zedda. *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 62(1), 109+ [in English].
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Translated from the Spanish by Jack Sage). (2nd edition). London. Routledge. <https://ia801204.us.archive.org/35/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf>
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana, IL: University of Illinois Press [in English].
- Clément, C. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. In N. Cook & M. Everist (eds.), *Rethinking music* (pp. 471–498). Oxford: Oxford University Press [in English].
- DeVore, K., & Cookman, S. (2009). *The voice book: Caring for, protecting, and improving your voice*. Chicago: Chicago Review Press [in English].
- DiDonato, J. (2013). Joyce DiDonato: Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada (Aids-Gala 2013). Donald Runnicles (conductor) and the Orchestra of the Deutsche Oper Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=AxCIX8ffYX4> [in Italian, in German].
- Fabbri, G. (1903). Ah! se tu dormi - Guerrina Fabbri (1903) – Giulietta e Romeo (Vaccai). Salvatore Cottone, piano. Milano: Gramophone Concert Record, GC-53318. <https://www.youtube.com/watch?v=IKzXQDrxMiA> [in Italian].
- Garanča, E. (2001). I Capuleti e i Montecchi. Act I: Se Romeo t'uccise un figlio. Elina Garanča, Opera Arias (Favourite): Mozart, W. A. / Rossini, G. / Bellini, V. / Donizetti, G. / Massenet, J. © 2001 Ondine. https://www.youtube.com/watch?v=Zvv_i4QbUkQ [in Italian].

- Garanča, E. (2012). Vaccai: Giulietta e Romeo / Act II: Giulietta! oh! mia Giulietta! – Ah! se tu dormi · Eľina Garanča · Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna . © 2012 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=Pv97kXqKYlM> [in Italian].
- Gigolaeva, V. O. (2007). Gender features of vocal interpretation. *Scientific assemblies: materials of master's readings, April 10–11, 2007*, (pp. 47–62). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Gigolaeva, V. O. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2015). *Gender identification in the performance interpretation of Russian and Ukrainian vocal lyrics of the 19th – early 20th centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2020). Historical and theoretical phenomenon of vocal performance. In *Culturology and social communications: innovative development strategies: materials of the international scientific conference November 26–27, 2020*, (pp. 290–291). Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2022). Castrati singers and countertenors: vocal and physiological specifics of performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 65, 65–82 [in Ukrainian].
- Gnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Gonçalves, N. C. C. (2013). *A actualidade do método prático de Nicola Vaccaj* (Master's thesis). Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal [in Portuguese].
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press [in English].
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Meyer, L. (2008). Emotion and Meaning in Music. *Journal of Music Theory*, 16. DOI:10.2307/427625 [in English].
- Quoresimo, L. (2018). *Construction of Gendered Differences in the Voice through Institutional and Bodily Practices*. (PhD diss.). University of California. Davis [in English].
- Rocha, L. A. (2018). Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution–The Case Study of the Kwok On Collection (Portugal). *Studia Musicologica*, 59(3–4), 365–398 [in English].

- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Smart, M. A. (Ed.). (2001). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].
- Tsurkanenko, I. V., Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2025). Fundamentals of gender analysis of a musical work. In *Cognitive musicology: analysis and interpretation*, (pp. 179–207). Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Vaccai, N. (1990). *Metodo pratico di canto*. Milano: Casa Ricordi SRL [in Italian].
- Vaccai, N., & Bernhoff, J. (1942). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Leipzig: Peters [in Italian].
- Vaccaj, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccaj*. Bologna: N. Zanichelli. <https://archive.org/details/vitadinicolavacc00vacc> [in Italian].
- Yuan Xin. (2023). *Female images in the operas of G. Handel: modern experience of reading the tradition*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zhang Yiven. (2021). *The theme of “eternal femininity” in European operatic creativity: to the problem of gender approach in art history*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Zhang Hao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

The gender facets of the vocal image of Romeo (on the example of the operas by N. Vaccai and V. Bellini)

Statement of the problem. In the opera tradition of the 19th century, in particular in Italian *bel canto*, an extremely interesting and at the same time paradoxical phenomenon is the vocal practice of *en travesti*, which involves the performance of a male role by a female voice. Among such parts, the image of Romeo – a young hero embodied by a mezzo-soprano in the operas by N. Vaccai and V. Bellini – looks quite unusual. The research problem is to understand this phenomenon through the prism of vocal-intonation, dramaturgic and gender interaction, which allows us to raise questions not only about the peculiarities of the vocal embodiment of the male image, but also, more broadly, about the semiotic field of its gender representation. However,

in the 20th century stage versions, there is a noticeable trend of casting a tenor in the role of Romeo. This approach introduces a new timbral modality to the character, emphasizing masculinity, dramatic intensity, and rhetorical expressiveness. At the same time, it diminishes some of the emotional transparency and vocal flexibility traditionally associated with mezzo-sopranos in the female interpretation of a male role. Thus, the tenor portrayal of Romeo emerges not only as an alternative performance practice but also as a transformation of the character's gender-expressive paradigm within the context of contemporary musical theatre.

Recent research and publications. The modern musicology, while actively integrating the achievements of gender studies into the methodological toolkit, offers new interpretative horizons for the analysis of vocal art. The works by J. Butler, S. Cusick, S. McClary, M. Citron and K. Clement have formed a conceptual basis for considering the musical text as a space of gender performativity. In the domestic context, the research by V. O. Gigolaieva-Yurchenko, who proposed the concept of "gender-performing analysis" as a way of revealing the interaction between the timbre characteristics of the voice, stage physiology and socio-cultural codes, is significant. The study of bel canto is impossible without taking into account the methodological legacy of N. Vaccai, the historiography of Italian opera (G. Rosselli, C. Abbate) and current vocal pedagogy (K. Devour, S. Cookman).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify and systematize the gender-vocal features of the image of Romeo based on its comparative analysis in the operas N. Vaccai "Juliet and Romeo" and V. Bellini "I Capuleti e i Montecchi". The task of the study is to determine how the female voice functions as a tool for representing male identity, what musical and dramatic means provide the appropriate translation, and how these practices are understood in the context of the modern performing process. The scientific novelty lies in the first systematic analysis of the vocal image of Romeo carried out in Ukrainian musicology, taking into account gender ambivalence and the specificity of en travesti role. The essential differences between N. Vaccai's and V. Bellini's concepts have been identified, and the characteristic features of feminine and masculine vocal representation have been revealed. For the first time, a comparative interpretation of the historical (G. Fabbri) and modern (E. Garanča, J. DiDonato) embodiment of the image has been introduced into scientific circulation, which allows us to trace the evolution of bel canto aesthetics in terms of gender modelling. For the first time, a comparative analysis of individual aspects of the interpretation of the image of Romeo in the operas by N. Vaccai and V. Bellini has been carried out, which allows us to identify contrasting but complementary approaches to his vocal and stage

representation. The work also offers a new understanding of modern performing approaches to the embodiment of this role in the context of gender variability and changes in the paradigm of operatic perception. The methodological basis is an interdisciplinary approach that combines analytical strategies of musicology, performance theory, hermeneutics, and gender criticism. Intonation-analytical and dramaturgical analysis, a comparative method for studying Romeo's parts, as well as an interpretative analysis of vocal realizations, taking into account stylistic, dynamic, timbre, and plastic characteristics of performance, are applied.

Research results. The role of Romeo in N. Vaccai's opera is dominated by chamber lyricism, intonation restraint, soft declamation and psychological depth, which allows creating an image of feminized male sensuality. In V. Bellini's version, large-scale dramatic aria nature, heroic cantilena and expressive dynamics form a model of noble masculinity. Both versions demonstrate the high potential of the female voice in embodying a complex male image that goes beyond the binary sexual opposition. Considerable attention is also paid to the performance aspect, in particular the interpretation of the image of Romeo by the representative of the old Italian school G. Fabbri (1866–1946), modern performers of the role include renowned mezzo-sopranos such as Joyce DiDonato and Elīna Garanča, as well as tenor (Giacomo Aragall).

Conclusion. The image of Romeo in bel canto operas is not only a manifestation of vocal mastery, but also a polyphony of meanings, which combines aesthetic, socio-cultural and psychological codes. His *en travesti* component acts as a means of transforming ideas about male sensuality and masculinity, which appear through the female voice as artistically justified and deeply emotional structures. In modern performing discourse, this role acquires new meanings – fluid gender, androgenicity, emotional equality. Such a perspective opens up new horizons for vocal pedagogy, stage analysis and the actualization of the classical repertoire in the light of post-gender opera interpretation.

Keywords: Romeo's image; the 19th century Italian operas; N. Vaccai's work; V. Bellini's work; *en travesti* part; mezzo-soprano; bel canto; gender identity; vocal interpretation; timbre; intonation; dramaturgy; tenor.

Стаття надійшла до редакції 29 січня 2025 року