



УДК : [78.071.2 : 784.3] : 159.922.1

Виктория Гиголаева-Юрченко

**ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ
ВОКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РОМАНСА
П. И. ЧАЙКОВСКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ»**



Гиголаева-Юрченко Виктория Александровна – певица (сопрано), ведущая солистка Харьковской областной Филармонии (с 2009 г.).

С отличием окончила Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского по классу академического вокала у народной артистки Украины, профессора В. Ф. Аркановой. В 2007 году с отличием защитила магистерскую работу (научный рук. – кандидат искусствоведения, доцент И. В. Цурканенко), которая переросла в тему кандидатского исследования. С 2007 по 2011 гг. – аспирантка кафедры сольного пения (зав. професор, засл. деятель искусств Украины Л. Г. Цуркан).

Тема кандидатской диссертации «Гендерная идентификация как фактор формирования музыкально-исполнительского процесса».

Имеет ряд публикаций в области музыковедения и музыкальной интерпретологии. Участница многочисленных всеукраинских конференций.

Вокально-исполнительское творчество является одной из актуальных тем музыкальной науки, заставляющей исследователей размышлять о природе исполнительской деятельности, ее истории, закономерностях и специфике. Вопросами исполнительской интерпретации вокальной музыки занимается теперь не только традиционное историко-теоретическое, но и исполнительское музыковедение, а также представители других смежных научных направлений – культурологии, социологии, психологии, физики и даже медицины. Многие на-

уки представлены в этих межнаучных связях новыми направлениями, также синтетическими по своей природе. Взгляд на традиционные явления одной области знания сквозь призму другой часто даёт очень яркий результат, высвечивая те закономерности, которые до этого момента не получали достаточного осмысления и освещения. К таким перспективным направлениям относится и гендерная психология.

И психология, и социология имеют очень важное значение для понимания многих закономерностей развития человеческого общества, культуры, искусства. С самого рождения человек с его индивидуальным социально-поведенческим восприятием испытывает, среди прочего, сильное влияние гендерного воспитания и образования, корректирующее его личность. В дальнейшем это влияние отражается во всех сферах его деятельности, в том числе и в музыкальном искусстве. Не обращать внимание на данную сторону человеческого восприятия окружающего мира было бы ошибкой. Отсюда **цель** статьи – обосновать гендерно-исполнительскую методику анализа вокальных произведений для введения в музыковедческий обиход её терминологии и закрепления результативных параметров стиливого осмысления вокального творчества.

Для того, что наглядно показать всю суть работы и результативность гендерно-исполнительского анализа, мы избрали камерно-вокальную лирику П. Чайковского, так как считаем ее наиболее показательной с точки зрения исполнительской практики благодаря универсальной образно-гендерной направленности музыкального материала. Как один из наиболее ярких примеров гендерной амбивалентности представлен романс «Нет, только тот, кто знал».

Объектом статьи является камерно-вокальная лирика П. Чайковского, **предмет** – специфика её гендерно-исполнительского анализа.

Материалом исследования избраны исполнительские версии романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» ор. 6 № 6 *Д. Хворостовского* (баритон), *Е. Нестеренко* (бас), *М. Ланца* (тенор), *Т. Синявской* (контральто), *Е. Образцовой* (меццо-сопрано) и *Г. Вишневецкой* (сопрано).

Актуальность темы несомненна, так как интерпретация художественных образов исполнителями-вокалистами, мужчинами или женщинами, всегда в той или иной мере опирается на психологический или

гендерный подход, связанный с воплощением мужских и женских образов. В связи с такой психологической и гендерной спецификой исполнительской драматургии вокальная интерпретация (прямо связанная с внемузыкальными факторами) требует не только музыковедческого, но и гендерно-музыкального (гендерно-исполнительского) анализа.

Согласно определениям учёных, занимающихся проблемами гендерной психологии, гендер¹ – это комплекс стереотипов, которые приводят к формированию типично женской или типично мужской модели поведения (обусловленной исторически и культурно). Вместе с типичной моделью поведения мужчины и женщины приобретают те характеристики, которые биологически не имеют прямого отношения к полу и могут быть изменены (например, женская повышенная эмоциональность или мужская жёсткость и агрессивность) [1; 2; 6]. С учётом данных гендерной психологии и особенностей традиционной методики музыкально-исполнительского анализа предлагается авторская модель гендерно-исполнительского анализа, который уже показал свою эффективность [5]. Значение данной модели важно, в первую очередь, для исполнительской практики, где одной из важнейших задач является формирование творчески яркой индивидуальности певца-интерпретатора.

Гендерно-исполнительский анализ – это эвристическая модель, созданная в соответствии с особенностями гендерного влияния (маскулинного, феминного, андрогинного) на вокально-исполнительский процесс, обусловленный функциональностью певческой психофизиологии (певческого голоса) в сочетании с актерской подачей и ансамблевой спецификой камерно-вокального сотворчества певца и концертмейстера. Другими словами, гендерно-исполнительский анализ раскрывает сущность исполнительских интерпретаций в аспекте гендерного подхода.

Для обоснования предлагаемой гендерно-исполнительской методики необходимо обсудить её терминологию с последующим введением в музыковедческий обиход.

¹ Слово «гендер» (*gender*) пришло из английского языка и, в отличие от слова *sex*, которое описывает биологический пол человека, характеризует так называемый социальный пол [6].

Гендерно-исполнительская типология содержит основные термины и понятия гендерной психологии, а также их музыковедческие аналоги. В рамках данной методики предлагается следующая обобщённая классификация гендерных типов исполнения:

– **маскулинный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами маскулинности*: интеллект, рациональность, независимость, активность, сила (как физическая, так и психологическая, сила характера), авторитарность, агрессивность, сдержанность в эмоциональных проявлениях, склонность к риску, способность к достижению цели;

– **маскулинный тип исполнения с чертами феминности** – это тип исполнительской интерпретации, в которой в большей степени проявляются *маскулинные черты*, а в меньшей степени – *феминные черты*;

– **феминный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами феминности*: эмоциональность, мягкость, слабость, заботливость, практичность, консервативность, интуитивность, реалистичность, коммуникативность;

– **феминный тип исполнения с чертами маскулинности** – тип исполнительской интерпретации, в которой в большей степени проявляются *феминные черты*, а в меньшей – *маскулинные черты*;

– **андрогинный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами и феминности и маскулинности* в равной степени.

Для каждого из предложенных гендерных типов исполнения характерна своя **гендерно-исполнительская драматургия**, влияющая на целостность и убедительность образа. Так, гендерно-исполнительская драматургия вмещает в себя следующие образно-гендерные «преобразования»:

– **образно-гендерная модуляция**, опирающаяся на определенные (предполагаемые или внезапные) изменения образа, его эмоциональной окраски, поведения;

– **темброво-гендерная специфика** музыкальной драматургии отражает особенности композиторского и исполнительского мышления, влияя на закономерности слушательского восприятия;

– **гендерная интонация**, которая обуславливает взаимосвязь между определенной сюжетной линией и стилистикой произведения,

а впоследствии и исполнителем, согласно *гендерной акцентуации* их личности;

– *гендерная семантика* – соотношение гендерного поведения и эмоционального портрета персонажей;

– *гендерная стабильность* как некая символическая устойчивость и *гендерная мобильность* – динамическая эволюция гендерной самоидентификации.

Обратившись к истории создания литературного и музыкального текста романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал», мы выявили следующие интересные факты, подтверждающие сознательность воплощенного композитором взаимодействия «мужской» и «женской» поэзии и универсального по природе (андрогинного) исполнительства.

Романс «Нет, только тот, кто знал» для голоса с фортепиано из ор. 6, № 6 был написан между 15 ноября и 17 декабря 1869 года и посвящен композитором певице-контральто Александре (Алине) Александровне Хвостовой [8]. Данный факт говорит о том, что в момент написания романса П. И. Чайковский в первую очередь ориентировался на темброво-гендерную специфику, гендерную интонацию, гендерную семантику и гендерную акцентуацию конкретной исполнительницы, выстраивая таким образом определенную гендерно-исполнительскую драматургию.

Текстовой основой романса послужило стихотворение «Песнь арфиста», представленное поэтом Л. А. Меем в виде вольного перевода песни Миньоны² из романа И. В. Гете. «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (книга 4, глава 11), в котором, заметим, Л. А. Мей, в отличие от оригинала, сделал субъектом стихотворения мужчину, опираясь на свою гендерно-исполнительскую драматургию.

Разрабатывая композицию романса, П. И. Чайковский внес в текст-перевод Л. А. Мей свои изменения:

² **Миньон** (фр. *minion* – миленький, славный, крошечный) – персонаж романа Иоганна Вольфганга Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795), замкнутая девочка-подросток [8].

Л. А. Мей

Нет, только тот, кто знал,
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.
Гляжу я вдаль... нет сил,
Тускнеет око...
Ах, кто меня любил
И знал – далеко!
Вся грудь горит. Кто знал...
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.

П. И. Чайковский

(I) Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду
Поймет, как я страдал и как я стражду
(II) Гляжу я вдаль... нет сил, тускнеет око...
Ах, кто меня любил и знал – далеко!
(III) Ах, только тот, кто знал, свиданья жажду,
Поймет, как я страдал и как я стражду(2 раза)
Вся грудь горит. Кто знал... свиданья жажду
Поймет, как я страдал и как я стражду.

По мнению В. А. Васиной-Гроссман [3], композитор создал весьма своеобразную музыкальную форму: III раздел (две строки которого добавлены и повторены дважды), почти равен по длительности сумме I и II разделов: I = 16 тактам, II = 13 тактам, а III = 25 тактам. Но, если принять во внимание заключительную фермату и значительное *ritenuto* на словах «*Вся грудь горит*»), то получается, что III раздел больше. В данном случае такое взаимоотношение пропорций разделов (I + II = III) не является простой симметрией трехчастной формы, III раздел выступает здесь как синтезирующий результат в развитии первых двух разделов. Стоит отметить, что такое строение формы встречается в романах П. Чайковского впервые.

Что касается кульминации, то в литературном тексте Л. А. Мей она приходится на слова в III разделе: «*Поймет, как я страдал и как я стражду*», когда они звучат во второй раз. У П. Чайковского, напротив, мы наблюдаем образно-гендерную модуляцию: в противопоставление начальной сдержанности данный эпизод звучит наиболее страстно и эмоционально. Композитор предписывает здесь *fortissimo* не с традиционным для кульминаций *ritenuto* а с *stringendo* (итал. – ускоряя).

В результате анализа гендерно-исполнительской драматургии поэтического источника романа П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» мы получили три версии образно-гендерной модуляции: феминную версию – у И. В. Гете в оригинале субъектом стихотворения является женщина; маскулинную версию – у поэта Л. А. Мей – муж-

чина; в андрогинной версии П. Чайковского субъект стихотворения – это женщина, поющая от мужского лица.

Перейдем непосредственно к гендерно-исполнительскому анализу романса «Нет, только тот, кто знал».

Композиторская версия П. И. Чайковского – андрогинный тип исполнения. Тональность романса «Нет, только тот, кто знал» *Des-dur*, темп – *andante non tanto*. Произведение представляет собой период из двух предложений: первое предложение длится 8 тактов, но его отличает наличие расширенного дополнения, которое в другой ситуации могло приобрести значение самостоятельного раздела. Дополнение имеет развивающий характер: секвенционность, ряд отклонений в *es-moll, f-moll, b-moll*, после чего следует возвращение в тональность *f-moll* и происходит остановка на доминанте секундакорда – так композитор приходит к половинному кадансу (доминанты *Des-Dur*). Момент остановки совпадает с началом второго предложения.

Второе предложение звучит совсем по-иному: оно логически продолжает основную линию развития предыдущего, что приводит к кульминации. Этот небольшой раздел воспринимается как расширение предложения, но мы назовем его еще и дополнением, по аналогии с первым предложением. Остановка на VI ступени, после которой начинается кода, построенная на контрапункте основной темы, звучит в партии фортепиано и в свободно развивающейся мелодии в вокальной партии. Звучание темы вторым планом является свидетельством того, что эмоциональный тонус снижается, ритмическое движение в аккомпанементе равномерно (несколько оживлено только благодаря синкопам и плавной распевной мелодии, которые придают музыке повествовательный характер). Начальные скачки, с одной стороны, «имитируют» глубокие вздохи (*феминная черта*), а с другой – эта фраза звучит наиболее значимо (*маскулинная черта*) и обращает на себя внимание слушателя, создавая образ серьезной и глубоко чувствующей личности (*маскулинные и феминные черты*).

Далее мелодия движется равными длительностями, постепенно (*маскулинная черта*), не содержит никаких ярко характерных интонаций и уравнивает выразительность (*феминная черта*) первоначальных скачков. Характер мелодии меланхолический (*феминная и маскулинная черты*), но с определенной долей драматизма (*фемин-*

ная и маскулинная черты). Герой погружается в воспоминания о своем свидании, старается восстановить пережитые ощущения и поделиться впечатлениями. Но любовь эта не была взаимной, поэтому за воспоминаниями скрывается не радость, а большая сердечная боль (душевная трагедия).

В этом романсе П. Чайковский сознательно в достаточно равной степени вкладывает в созданный им образ героя и *маскулинные и феминные черты, наделяя его андрогинной природой*. Поэтому мы называем данный тип композиторской версии *андрогинным типом исполнения*

Исполнительская версия Д. Хворостовского в сопровождении фортепиано – **маскулинный тип исполнения с чертами феминности**. Тональность *Des-dur*. С точки зрения гендерно-исполнительской драматургии романс исполнен певцом страстно, насыщенно драматично в умеренно живом темпе *allegretto moderato*, что в отличие от композиторского варианта, равно ♩ 88–104 ударам по метроному, продолжительностью звучания – 3 мин. 03 сек.

Герой Д. Хворостовского взволнован, возбужден, излишне эмоционален (*феминная черта*) и почти теряет самообладание перед нахлынувшими воспоминаниями. Проникновенное начало романса сменяет образно-гендерная модуляция экспрессивной «взрывной» темы среднего раздела – на фразе «*Ах, кто меня любил и знал*» звучит первая кульминация (не «заявленная» композитором), за которой следует резкий динамический спад (на слове «*далеко*») – так реализуется гендерная акцентуация. После чего страсти в душе героя вскипают с новой силой, и мы слышим уже авторскую кульминацию на фразе «*Поймет, как я страдал*», которую сменяет почти обреченный финал романса на словах «*И как я стражду*».

В данном исполнении выявлено две кульминационные зоны: первая **исполнительская** – на слове «*любил*» и вторая **композиторская** – на слове «*поймет*». С учетом темброво-гендерной специфики (певец – лирико-драматический баритон) в данной исполнительской версии преобладают *маскулинные черты*: интеллект, активность, сила (физическая и психологическая, агрессивность), склонность к риску, способность к достижению цели, из *феминных черт* отмечена только сильная эмоциональность. Под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения с чертами феминности.

Исполнительская версия Е. Нестеренко – маскулинный тип исполнения. Тональность *H-dur*. Романс исполнен в сопровождении фортепиано в темпе *andante con troppo* (не спешным шагом), отличного от композиторского и равного ♩ 66–80 ударам по метроному и продолжительностью звучания – 3 мин. 06 сек. В этой версии преобладает гендерная стабильность: степенное, почти монотонное звучание скорбного характера, чеканное произношение текста, нейтральная динамика (композиторские указания, кроме кульминации, практически не соблюдаются) и отсутствие явных темповых колебаний. Это подчеркивает *маскулинные черты* исполнения – интеллект, силу (физическую, психологическую) героя.

Густое грудное звучание на фразах «*Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду*» сменяет высветленное «*Поймет, как я страдал и как я стражду*», характеризую обреченное состояние героя, вызванное воспоминаниями. Пред нами – одинокий пожилой человек (в исполнении четко ощущается временная дистанция), в жизни у которого случилось «роковое» свидание, сломившее его дух и волю. В предложенном исполнении тембровая специфика басового звучания выражена *только маскулиными* чертами, а под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения.

Исполнительская версия М. Ланца – андрогинный тип исполнения. «None, but the lonely heart» – английская версия романса «Нет, только тот, кто знал» исполнена знаменитым американским актером итальянского происхождения Марио Ланца, лирико-драматическим тенором в сопровождении симфонического оркестра. Тональность *F-dur*. Темп – *moderato assai* не совпадает с композиторской версией и равен ♩ 76–92 ударам по метроному; продолжительность звучания – 3 мин. 07 секунд.

Узнать в данной интерпретации творение П. И. Чайковского достаточно сложно. Во-первых, романс исполняется певцом не на языке оригинала, а на английском языке, что влечет за собой определенные фонетические задачи и отражается на текстовой драматургии произведения. Во-вторых, манера исполнения М. Ланца близка к вокализации: певец передает переживания через звук, а не через слово, поэтому гендерная интонация достаточно размыта. В исполнении отсутствуют какие-либо явные *феминные или маскулинные доминанты*.

Можно предположить, что певец наделяет своего героя в равной степени *маскулинными и феминными чертами (черты андрогинности)* как у П. И. Чайковского) – эмоциональной мягкостью и физической силой, заботливостью и независимостью, интуитивностью и склонностью к риску, реалистичностью и способностью к достижению цели. Это подчеркивает и достаточно специфичная для данного романса оркестровая аранжировка в эстрадном стиле «love song», упрощая и приземляя композиторскую задачу в динамическом и темповом решении.

В отношении стиля складывается впечатление, что певец намеренно исполнил романс как песню. Песню о любви, в которой скорее печальный конец, нежели трагический. Все драматические моменты максимально сглажены, между частями романса отсутствует яркая контрастность, присущая русским версиям в сопровождении фортепиано. Под влиянием образно-гендерной модуляции здесь формируется андрогинный тип исполнения.

Исполнительская версия Т. Сиявской – феминный тип исполнения. Тональность *Des-dur*. Романс звучит в сопровождении симфонического оркестра. Певица – контральто (темброво-гендерная специфика) исполняет его не в авторском темпе, а в темпе *andantino* (немного быстрее, чем *andante*), равном ♩ 72–88 ударов по метроному, продолжительностью звучания – 3 мин. 28 сек. В данной исполнительской версии певица и оркестр звучат сбалансировано и абсолютно не разрушают атмосферу романсовой камерности.

Мягкая вокальная манера певицы, соблюдение динамических и темповых нюансов автора внесли в романс особую краску интеллигентности и деликатности. Очень интимно рассказывает герой Т. Сиявской о своей любви, о пережитых страстях, о боли разлуки с любимой. Мягкая голосовая подача, ламентозные интонации мало-секундовых окончаний фраз как элементы стонов, близких к плачу (проявление слабости – *феминная черта*), постепенно подготавливают мощный эмоциональный взрыв (*феминная черта*) на кульминации «*Поймет как я страдал...*».

Отметим, что Т. Сиявская единственная из всех исполнителей выполнила темповое указание композитора: ярким контрастом после кульминации, как из пропасти, звучит фраза «*Вся грудь горит...*»

в условиях *molto ritenuto* (очень замедляя). Злой рок – вот главная причина страданий ее героя: «Кто знал свиданья жажду, поймет, как я страдал и как я стражду!». Так под влиянием образно-гендерной модуляции формируется феминный тип исполнения.

Исполнительская версия Е. Образцовой – маскулинный тип исполнения с чертами феминности. Романс звучит в сопровождении фортепиано, тональность *Des-dur*. Темп – не авторский, а *andantino* (немного быстрее, чем *andante*), ♩ 72–88 ударов по метроному, продолжительность звучания – 3 мин. 01 сек. В данной трактовке присутствует явный элемент театральности, связанный с утрированной, почти чеканной текстовой подачей и достаточно форсированным «не камерным», а скорее оперным звуком. Романс спет крупным штрихом, подобно оперному монологу. При этом очень ярко проявляется особенности темброво-гендерной специфики (певица – меццо-сопрано). По-мужски агрессивно и напористо (*маскулинные черты*) открывают начало романса мощные грудные обертоны певицы: «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду. Поймет, как я страдал и как я стражду...».

Для героя Е. Образцовой характерными являются физическая и психологическая активность (*маскулинные черты*), стихийное переживание с его бурным кипением страстей (излишняя эмоциональность – *феминная черта*), вызванные воспоминаниями [7]. Когда-то он в буквальном смысле бросил вызов всем нормам и правилам ради любви: «Ах, кто меня любил и знал.... далеко». И не смог смириться с потерей: «Поймет, как я страдал и как я стражду!» Под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения с чертами феминности.

Исполнительская версия Г. Вишневской – феминный тип исполнения. Романс звучит в сопровождении фортепиано, тональность *Des-dur*, в темпе *andantino* (а не в авторском *andante*), что равно ♩ 72–88 ударам по метроному, продолжительность звучания – 3 мин. 13 сек.

Певица с самого начала сознательно утрирует каждое слово, максимально растягивая каждую фразу. Создается впечатление, что ее герой настолько погрузился в состояние страдания, что не в состоянии вернуться к действительности [4]. Незначительное движение средней

части романса на фразах «*Ах, только тот, кто знал свиданья жажду. Поймет, как я страдал и как я стражду*» сменяет достаточно истеричная кульминация «*Поймет, как я страдал и как я стражду!*». После чего герой полностью впадает в психологически коматозное состояние. Таким образом, у Вишневецкой мы отмечаем образно-гендерную модуляцию в сторону феминного типа исполнения. Певица вкладывает в мужской текст *феминные* знаки женских страданий – вздохи, резкие спады настроения, контрастная динамика, излишняя эмоциональность. Этому способствует и тембр её лирико-драматического сопрано как стабильная характеристика темброво-гендерной специфики исполнения.

Выводы. В результате гендерно-исполнительского анализа романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» выявлена специфика психических состояний мужчины и женщины (как героя романса, от лица которого говорит автор, так и от лица исполнителей). На этой основе разработана классификация гендерных типов.

Схема

№	Интерпретационные версии	Тональность, темп	Гендерная типология интерпретационных версий
1	2	3	4
1.	композиторская версия П. И. Чайковского (композитор)	<i>Des-dur, andante non tanto</i>	<i>андрогинный тип исполнения:</i> отмечены и феминные и маскулинные черты в равной степени
2.	исполнительская версия Д. Хворостовского (лирико-драматический баритон)	<i>Des-dur, allegretto moderato</i>	<i>маскулинный тип исполнения с чертами феминности:</i> преобладают маскулинные черты – интеллект, активность, сила (физическая и психологическая, агрессивность), склонность к риску, способность к достижению цели, из феминных – только эмоциональность

Продолжение схемы

1	2	3	4
3.	исполнительская версия Е. Нестеренко (бас)	<i>H-dur;</i> <i>andante con</i> <i>troppo</i>	<i>маскулинный тип исполнения:</i> только маскулинные черты – интеллект, сила (физическая и психологическая), агрессивность
4.	исполнительская версия М. Ланца (лирико-драматический тенор)	<i>F-dur;</i> <i>moderato assai</i>	<i>андрогинный тип исполнения:</i> феминные и маскулинные черты в равной степени – эмоциональная мягкость и физическая сила, заботливость и независимость, интуитивность и склонность к риску, реалистичность и способность к достижению цели.
5.	исполнительская версия Т. Синявской (контральто)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>феминный тип исполнения:</i> только феминные черты – мягкость, слабость, заботливость, интуитивность, эмоциональность
6.	исполнительская версия Е. Образцовой (меццо-сопрано)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>маскулинный тип исполнения с чертами феминности:</i> преобладают маскулинные черты – независимость, физическая и психологическая активность, агрессивность из феминных – эмоциональность
7.	исполнительская версия Г. Вишневской (сопрано)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>феминный тип исполнения:</i> исключительно феминные черты исполнения – усиленная эмоциональность и слабость

Стало понятным, что феминные черты свойственны не только певицам, маскулинные – не только певцам, а андрогинные могут быть присущи и тем, и другим. Причиной тому служит отличная от авторской индивидуализированная гендерно-исполнительская драматургия

вокальных перевоплощений конкретных певцов и певиц, представленная индивидуальной темброво-гендерной спецификой – типом голоса (в данном анализе представлены все типы голосов), вокальной школой, национальной принадлежностью (М. Ланца – американский тенор – представитель итальянской школы), образно-гендерной интонацией, гендерной семантикой и гендерной акцентуацией.

Благодаря проведённому гендерно-исполнительскому анализу удалось рассмотреть сквозь призму гендера исполнительские процессы, сопряженные с важными процессами формирования исполнительской драматургии. Эти процессы, являясь результатом взаимодействия композиторского замысла, реализованного в музыкальном произведении и исполнительской интерпретации, способны серьёзно повлиять на характер персонажа (шире – образный мир вокального сочинения).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Антология гендерной теории [пер., сост. коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой]. — Минск : Пропилен, 2000. — 384 с.*
2. *Бендас Т. В. Гендерная психология : учеб. пособие / Т. В. Бендас. — СПб. : Питер, 2006. — 431 с. — (Серия «Учебное пособие»).*
3. *Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. — Ч. 2. Интонация. — Ч. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 366 с.*
4. *Вишневецкая Г. Галина. История жизни / Г. Вишневецкая. — Минск : Аурика, 1997. — 636 с.*
5. *Гиголаева-Юрченко В. Гендерно-исполнительский анализ романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою (Б. Христов)» / В. Гиголаева-Юрченко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2012. — Вип. 34. — С. 293–302.*
6. *Словарь гендерных терминов : словарь [ред. А. А. Денисова]. — М. : Информация-XXI век, 2002. — 378 с.*
7. *Шейко Р. Елена Образцова. Заметки в пути. Диалоги / Рена Шейко. — М. : Искусство, 1987. — 359 с.*
8. *Чайковский П. И. Дневники / П. И. Чайковский [предисл. Чемоданова ; прим. М. Жегина]. — М. ; Петроград : Муз. сектор, 1923. — 294 с.*

ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РОМАНСА П. ЧАЙКОВСКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ». Изложен опыт гендерно-исполнительского анализа, включающий в себя основные термины гендерной психологии и их музыковедческие аналоги. Разработана гендерная типология интерпретационных версий избранного романса.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, гендер, гендерно-исполнительский анализ, маскулинный тип исполнения, феминный тип исполнения, андрогинный тип исполнения, темброво-гендерная специфика, образно-гендерная модуляция, гендерно-исполнительская драматургия, гендерная интонация, гендерная семантика, гендерная стабильность, гендерная мобильность, гендерная акцентуация.

ГИГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНИХ ІНТЕПРЕТАЦІЙ РОМАНСУ П. ЧАЙКОВСЬКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ». Викладено досвід гендерно-виконавського аналізу, що містить основні терміни гендерної психології та їхні музикознавчі аналоги. Розроблено гендерну типологію інтерпретаційних версій обраного романсу.

Ключові слова: вокальне виконавство, гендер, гендерно-виконавський аналіз, маскулінний тип виконання, фемінний тип виконання, андрогінний тип виконання, темброво-гендерна специфіка, образно-гендерна модуляція, гендерно-виконавська драматургія, гендерна інтонація, гендерна семантика, гендерна стабільність, гендерна мобільність, гендерна акцентуація

GIGOLAEVA-YURCHENKO V. GENDER AND PERFORMING ANALYSIS VOCAL INTERPRETATIONS ROMANCE P. TCHAIKOVSKY'S «NONE, BUT THE LONELY HEART». The experience of performing gender analysis, which includes the basic terms of gender psychology and musicological counterparts. Developed a typology of gender interpretive versions favorite romance.

Key words: vocal performance, gender, gender and performing analysis, masculine type of performance, feminine type of performance, androgynous type of performance, timbre and gender-sensitive, image-modulated gender, gender performance in the drama, gender intonation, gender semantics, gender stability, gender mobility, gender accentuation.