

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-19>**Лінь Фенцзя**

ORCID: 0009-0001-7886-9238

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
a763615590@gmail.com

ОПЕРНИЙ ВОКАЛЬНИЙ ТЕМБР ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Мета статті — визначити найбільш продуктивні підходи до оперного вокального тембру як засадничого явища у вивченні жанрової природи та семантичних показників професійного музичного мистецтва. Методологія дослідження обумовлена розвитком оперознавчого жанрово-композиційного аналітичного підходу убік створення оперної тембурології, що спирається на теорію оперного характеру. Особливої ваги набуває семіологічний метод, котрий дозволяє розпізнавати специфічну семіотику музичних тембрів та символічні властивості вокальних оперних тембрів. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні нового рівня вивчення та визначення музичного тембру у вокальному змісті оперних партій, зокрема у творчості Г. Генделя та ширше — оперній поезиці доби пізнього бароко. Вперше визнається переважуюча виконавська природа тембру, оскільки він постає як безпосереднє проявлення стану людини у звучанні, доводиться особлива природа вокальних тембрів як характеристик певних персонажів, єдність звучання живого людського голосу з тим темброво-характеристичним завданням, котре визначає композитор у розподілі оперних ролей. Характеристичність вокального тембру викликана його індивідуацією (як особистісним чинником) та ситуативністю (як віддзеркаленням сценічної події). Закріплення тембру за персонажним образом та виконавським прийомом робить його опорною семантичною ланкою оперної музичної драматургії. **Висновки** статті дозволяють судити про вокально-тембровий зміст оперного твору як про семантичну програму, котра повинна бути реалізованою у виконанні, має конкретизовану рольову спрямованість та залежить від загального подієвого наповнення оперної вистави. Оперні вокальні тембри дозволяють ушляхетнити голос та образ людини, надати їй естетичної завершеності та більшої сили емоційної сугестії, входять до афективного компендіуму оперної творчості та сприяють усталенню риторичних прийомів оперного мовлення.

Ключові слова: музичний тембр, оперний вокальний тембр, оперна тембурологія, оперний образ, оперно-сценічний характер, вокально-тембровий зміст оперного твору, семантична програма, символічні властивості тембру, музична драматургія.

Lin Fengjia, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera vocal timbre as a subject of musician analysis

The aim of the article is to determine the most productive approaches to opera vocal timbre as a fundamental phenomenon in the study of the genre nature and semantic indicators of professional musical art. The research methodology is conditioned by the development of the operatic genre-compositional analytical approach towards the creation of operatic timbreology, which is based on the theory of operatic character. The semiological method acquires particular importance, which allows us to recognize the specific semiotics of musical timbres and the symbolic properties of vocal operatic timbres. The scientific novelty of the article lies in the discovery of a new level of study and definition of musical timbre in the vocal content of opera parts, in particular in the work of G. Handel and more broadly - in the operatic poetics of the late Baroque era. For the first time, the predominant performing nature of timbre is recognized, since it appears as a direct manifestation of a person's state in sound, the special nature of vocal timbres as characteristics of certain characters is proven, the unity of the sound of a living human voice with the timbre-characteristic task that the composer defines in the distribution of opera roles. The characteristic of vocal timbre is caused by its individualization (as a personal factor) and situationality (as a reflection of stage events). The fixation of timbre to a character image and performing technique makes it a supporting semantic link in opera musical dramaturgy. The conclusions of the article allow us to judge the vocal-timbre content of an opera work as a semantic program that must be implemented in performance, has a specific role orientation and depends on the general event content of the opera performance. Opera vocal timbres allow to ennoble the voice and image of a person, to give it aesthetic completeness and greater power of emotional suggestion, are included in the affective compendium of operatic creativity and contribute to the establishment of rhetorical techniques of operatic speech.

Key words: *musical timbre, operatic vocal timbre, operatic timbreology, operatic image, operatic and stage character, vocal and timbre content of an operatic work, semantic program, symbolic properties of timbre, musical dramaturgy.*

Актуальність теми та проблемних аспектів даної статті обумовлюється важливістю категорії музичного тембру у вивченні жанрових основ та специфіки музичної семантики [1]. Особливо значущості набуває розподіл тембрових властивостей музики за двома її основними галузями – вокальною та інструментальною. У цьому сенсі оперна творчість виявляє особливу об'ємність, водночас мобільність та гнучкість, оскільки дозволяє поєднувати вокальні та інструментальні тембри, а вокальну сферу презентує у найширшому образному діапазоні, надаючи

їй особливої конкретності, що навіть веде до висування поняття тембру-амплуа, відповідно до розподілу за ролями жіночих та чоловічих вокальних голосів.

Мета статті – визначити найбільш продуктивні підходи до оперного вокального тембру як засадничого явища у вивченні жанрової природи та семантичних показників професійного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Темброві якості музичного звучання є основоположним художньо-знаковим критерієм музичного діяння, сприяючи і диференціації, і єдності музичних форм, виконавських засобів. Оперний вокальний тембр можна позиціонувати як певний звукообразний код, що визначає смислову інтенцію оперного образу, його емоційне забарвлення – емотивно-комунікативний потенціал. Дослідження тембру передбачає охоплення його фізичних властивостей (спектральний склад, резонаторні характеристики), естетичних функцій, вплив на формуванні вокальної стилістики у цілому. Аналіз тембру як художньої характеристики, що визначає певні сценічні образи (драматичний/ліричний тенор, колоратурне сопрано тощо), відкриває підхід до тембру як необхідної сторони музичної знаковості, тобто розгляд тембру як знаку, що несе самостійне смислове навантаження та генералізує створення художнього образу.

Тембр в оперному мистецтві варто розглядати не як додатковий елемент а як головний інструмент смислоутворення, що перетворює співацький голос на художньо-естетичний феномен, що визначає комунікативні здатності музичного тексту.

Вплив тембрових характеристик музичного звучання на комунікативні процеси можуть є досить безпосереднім, але може досліджуватися і як більш опосередкований. Не вказуючи прямо на явище або об'єкт, оскільки цього не передбачає музична конвенціональність, тембр, проте, викликає досить виразні асоціації, породжувати певні уявлення, котрі закріплюються за певними характерами та ситуаціями. Інакше кажучи, тембр виступає у ролі провідника до багаточисельних музичних смислів, які, здатні охоплювати як індивідуальний, особистий життєвий досвід людини, формуючи змістовний словник най-

різноманітніших звукових символів, так і соціальний, історичний, нормуючий досвід, що складається у філогенезі та що передається в тих чи інших формах у суспільстві, передбачає узагальнення біологічного досвіду людини. Найбільш яскравим проявом специфічної знаковості музичного тембру, що виявляється у русі від полюсу індексації до плюсу символізації, є темброві патерни, що історично склалися в музиці, закріплюють за певною образно-семантичною сферою її інструментальне або вокальне (або сумісне) втілення [2]. Прикладами подібного еволюційно- та культурно-історично детермінованого означення тембру є сигнальність труби (у певних теситурно-динамічних умовах), пасторальність гобою, «мисливська сфера» валторни і т. д. Можна припустити, що в музичній комунікації темброві показники виступають у ролі загальнозрозумілих знаків-індексів, що конкретизують сприйняття художньо-звукового повідомлення. Характеристичність конкретного інструментального тембру породжує в музичних текстах опосередковані посилення на його звукову семантику, разом з використанням типових інтонаційних та ритмічних проявів. «Золотий хід валторн», «фанфари», «дуєт двох сопілок» (знак пасторалі), дзвони та дзвіночки – найбільш очевидний перелік прикладів подібного семантичного моделювання тембру. При цьому необхідно відзначити, що тембро-образи у музики XIX і XX століть нерідко відтворюються не лише через характерні ритмоінтонаційні комплекси, а й за допомогою відтворення у художньому акустичному сигналі натуральних спектральних показників [1].

Музичний тембр здатний не тільки пробуджувати уявлення про реальні явища навколишнього світу, а й бути «провідником» у колективне несвідоме – глибинне сховище найдавніших міфопоетичних уявлень та архетипових образів, що матеріалізуються у звучанні музичного інструменту, також у звучанні вокального голосу. Подібна трансцендентна інформативність тембру, який об'єктивує те, що принципово не об'єктивується, робить його втаємниченим символічним знаком, априорі зрозумілим як слухачам, які мають досвід сприйняття музики, так і тим, хто ніколи раніше не чув музику. Саме такий особливий

психологічний багатшаровий вплив на людину має вокальний тембр. Насамперед, унікальне обертонове забарвлення голосу відображає почуттєво-тілесну індивідуальність конкретного виконавця та постає його умовно-іконічним знаком. У той же час, володіючи іманентною здатністю типізувати аналогічні звукові об'єкти, тембр синтезує основні ознаки та характеристики особистості, встановлюючи паралельні типологічні ознаки між світом музики та психологічним світом людини.

Вирішальні ознаки інтегрованих вокальним тембром збіральных оперних образів фіксує номенклатура співочих голосів. Вона не тільки ранжує їх за висотою, теситурою та діапазону, а й асоціює з певними людськими характерами, уявлення про які формувалися протягом довгих років як у процесі біологічної еволюції, так і у розвитку соціальних та культурних еталонів. І хоча історія музики знає приклади того, що музичний твір писався у розрахунку на унікальні голосові параметри конкретного виконавця, в основному саме індивідуалізовані та уточнені темброві патерни визначають вибір вокальних тембрів для втілення оперного задуму. Водночас, слід відзначити, що навіть при скрупульозному відтворенні однотипними голосами всіх композиторських вказівок, зафіксованих у музичному тексті, результати виконавської інтерпретації вокального твору не будуть ідентичними [2].

При інтерпретації вокального тексту неминуче виникають додаткові смислові нюанси, обумовлені саме індивідуальною обертоновим забарвленням голосу співака. Тому тембр є не просто естетичним компонентом, а й важливим багатофункціональним інструментом звукової комунікації. Його незмінні від природи стабільні характеристики мимоволі варіюються в залежності від змісту твору та темпераменту виконавців, утворюючи ще один неявний, але дуже суттєвий для сприйняття рівень значень – психологічно-особистісно та ситуативно-подієво зумовлених.

Вимірювання змін тембро-акустичних параметрів голосу стають засобом розшифровки «мови емоцій», що сьогодні потребує пошуку нових образно-експресивних конотацій. Темброві модуляції голосу співака під час виконання вокального твору не лише

відображають фізіологічні прояви емоційності. Фактично вони кодують емоції, стаючи їх художніми знаками. Подібним чином вокальний тембр бере участь у вираженні емоційно-оцінного відношення, що є важливою функцією музичного знаку.

В теоретичному аналізі дуже часто тембр розглядається після визначення мелосних та фактурно-гармонічних рис музичного твору, тобто відсувається в реєстрі музично-виразних засобів на другорядні ролі, тоді як у виконавській творчості, а тому і у процесі музичної комунікації тембр виходить не просто на провідні, а й на першорядні визначальні позиції.

Інструментальний тембр як музичний знак та ключовий момент музичної семантики, апелюючи до біологічної, пра-культурної та культурно-історичної пам'яті людини, забезпечує зв'язок музичного мистецтва з навколишнім світом, викликаючи уявлення про його явища та об'єкти. В результаті формуються темброві уявлення, що відображають історично закріплені за певними образними сферами музики конкретні інструментальні звукоутворюючі прийоми. Одним з проявів типологізації можна вважати моделювання тембру за допомогою відтворення у музичних текстах найбільш характерних для інструменту інтонаційних та ритмічних структур.

Маючи менш виражені «зовнішні» предметні властивості, вокальний тембр не так очевидно бере участь у пробудженні уявлень та думок про явища життєвої дійсності. Водночас слід зауважити, що, звертаючись до онто- та філогенетичного досвіду людини, вокальний тембр мимоволі встановлює відповідності між голосом та типом особистості, а інтегруючи збірні образи-типажі, найяскравіші семантичні функції вокального тембру проявляються під час виконання музики, тобто у тому «живому» звучанні, котре саме здатне ставати частиною навколишньої реальності. Зміни гармонійного спектру цього звучання безпосередньо пов'язані з фізіологічними проявами душевних рухів та переживань, є виразом емоційно-оціночного ставлення до музичного матеріалу, коли темброві модуляції стають індексальним знаком емоції.

Таким чином, інструментальний чи вокальний тембр – це не лише естетичний феномен, який зумовлює художню виразність музичного звуку. Беручи участь у процесах формування, зберігання та відтворення звукової семантики в музичних текстах, тембр є зрозумілим всім акустичним кодом, знаком, що забезпечує успішність музичної комунікації.

У зв'язку з цим актуальності набуває питання про співвідношення двох основних форм музичної мови, усної та письмової, звідси й про історичну першість та пріоритет однієї з них над іншою, о дозволяє подібні питання ставити і стосовно музичного тексту та його інтерпретації. Досить поширене серед філологів беззастережне прийняття аксіоматичності положення про першість усної форми мови призводить до низки висновків. Справді, історично усне мовлення первинне стосовно мови письмової. Однак під час створення письмового тексту вона існує лише у формі так званих слухових образів, що існують у згорнутому вигляді у внутрішній мові автора, закладаються в тексті разом зі стилізованими ідеями. Таким чином, зворотний процес розгортання слухових образів у послідовні ланцюжки інтонаційних характеристик при перекладі тексту з письмової форми в усну безпосередньо пов'язаний з аналізом мови та стилем художніх (музичних) творів [2].

Вперше про відношення письмової і усної форм словесної мови до її понятійного змісту писав Аристотель, який чітко визначив пріоритет змісту над формою, але не обумовив взаємодію форм у реальних текстах, описавши тільки їх історично складені співвідношення, при яких мова, що звучить, передре писемності та є співвідотною з нею. Однак насправді це не означає, що кожного разу, коли людина бажає висловити що-небудь на письмі, вона повинна спочатку вимовити свою думку вголос, потім усвідомити думку, що міститься у сказаній фразі і вже після цього відобразити зміст у письмовій формі. Відтак співвідношення усної – письмової форм мови можна тлумачити як взаємодію змісту – форми, що дозволяє значно ширше розуміти ці вихідні щодо всіх художньо-мовних явищ семантичні опозиції.

Насправді парність змісту та форми, так само як усного та письмового начал мовлення, реалізується одночасно, засвідчуючи, зокрема, симультанність процесу народження смислу через мову. І це стосується всіх різновидів людської мовної комунікації, від вербальної та тілесно-пластичної до музичної та синтетично-художньої, оскільки йдеться про потребу людини у формуванні спільного з іншими поля смислових значень, фіксації цих значень через їх оформлення, включаючи засоби вимовляння-артикуляції з усіма динамічними показниками людського голосу. Тобто зміст та форма, усне та письмове досить вільно перетікають одне в одне, коли йдеться про таке живе і рухливе, водночас важливе та відповідальне явище, як мовна комунікація, інакше – міжособистісне спілкування. Мовленнєвий комплекс значень створюється у тексті музичного твору його автором, але його тембральна знаковість проявляється та реалізує власні смислові якості лише у процесі виконання, у якому умовна письмова форма тембрового визначення перероджується у безумовну силу тембрового діяння. Тобто *тембр є переважно виконавським феноменом*, що підтверджується в музичній творчості – найбільше у вокальних жанрах, але передбачено і словесною звичаєвою практикою людини, котра виражає свій емоційний стан, поза яким не існують особистісні смисли, лише у звучанні голосу, що промовляє, адресується навколишньому.

Роль вокального тембру в розкритті інтенціональних рівнів людської свідомості настільки велика, що в низці випадків поняття інтонації, інтонування напрошується на зміну поняттям мовленнєвою інтенції, музичної інтенціональності. Особливо відчутною потреба підходу до вокального тембру як до носію певного емоційно-вольового змісту стає у процесі інтерпретації типізованих характерів та риторичних музично-поетичних текстів барокових опер, зокрема творів Г.Ф. Генделя, чиї арії стають сталою складовою репертуару сучасних китайських співаків [4].

Тексти арій Генделя з опер «Рінальдо», «Ксеркс», «Юлій Цезар у Єгипті» свідчать про те, що у кожній арії міститься «ключове» слово, що виражає основний афект (емоційний потяг), відповідно й ключові музично-виразові темброві засоби, а вибір

тембру для персонажу відразу вказує на його образно-рольове призначення. У компендіумі арій Г.Ф. Генделя розкривається різноманітність афектів та психологічних станів, відтворених композитором. При цьому кожна арія зосереджена на одному типі почуття, знаходячи для нього відповідну музично-композиційну вокально-темброву форму. Типізація засобів виразності мала велике значення для бароково-класицистської оперної творчості [6]. Арсенал музичних засобів виразу афектів був надзвичайно різноманітний, включав і зміни мажору та мінору, тональні відхилення та модуляції, коливання темпів, дисонансних та консонансних звучань, також темброво-регістрові особливості вокальних голосів. Велику роль відіграє різноманітність тональних планів у кожній арії, особливо у розгорнутих аріях *da capo*. Активний секвенційний розвиток спирається на гармонійні «ланцюжки» домінантових модуляцій, котрі захоплюють своєю динамікою музичний простір [5].

Популярна сьогодні серед китайських виконавців опера Г.Ф. Генделя «Рінальдо» містить тридцять арій, у яких відбито понад вісімнадцять афектів; в опері «Ксеркс» сорок дві арії репрезентують близько двадцяти емоційних станів, ще більше арій та типізованих «портретів емоцій» у «Юлії Цезарі в Єгипті». Для розуміння вокальних тембрових завдань та призначення вокального тембру в образі оперного героя для виконавців необхідним є індивідуальне вивчення арій Генделя, розуміння завдання емоційного психологічного занурення в той чи інший образ, долання – окрім лінгвістичних, вокально-технологічних – психосемантичних труднощів стилю бельканто у його переломленні Генделем [3; 7].

На сьогодні вже існує той успішний досвід інтерпретації оперних творів Генделя китайськими співаками, який можна сприймати як створення певних індивідуально-тембрових прецедентів, взірців використання семантичних якостей оперного вокального голосу. Так, Сяо Ма (1981 р. н.) – перший в історії китайської вокальної школи контртенор, співає арію Г.Ф. Генделя «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Рінальдо». Цей співак є володарем чистого за тембром голосу, артикуляційною точністю та

щирістю. Тембр його голосу та вся виконавська манера є стримано-академічними, водночас пластичними та поглиблено-усвідомленими, свідчать про гарну вокально-технічну підготовку. Вибрана співаком арія «*Lascia ch'io pianga*» Генделя глибоко продумана з боку погляду виконавського інтонування, характерного для цієї арії. Проникливо, з глибоким зануренням у стиль музики бароко, водночас економно витрачаючи подих, співак артикулює довгі фрази на *legato* абсолютно вирівняним звуком впродовж усього першого розділу арії *Da caro*. У третьому розділі арії *Da caro* Сяо Ма показує великий діапазон голосу, успішно долаючи октавні інтервали, піднімаючись у верхню частину регістра в коротких віртуозних імпровізаціях; на довгих нотах він робить витончені трелі або використовує прийом орнаментування. Загалом виконання Сяо Ма арії Г.Ф. Генделя «*Lascia ch'io pianga*» переконує своєю витриманістю у стилі, гарно вибудованим вокалом з бездоганною технікою, яка дозволяє демонструвати усі привабливі сторони тембру контртенора і доводити його важливість для концепції барокової опери – саме з боку побудови музичного тексту та створення достатньою амплітуди вокальних голосів і характерів [4].

Відзначений розумінням барокової тембрової оперної палітри і Ляо Чан'юн (1968 р. н.) – китайський співак-баритон, педагог, переможець декількох міжнародних конкурсів, який є деканом вокального факультету Шанхайської консерваторії. Ляо Чан'юн навчався вокалу в Китаї під керівництвом відомого китайського вокального педагога ХХ століття професора Чжоу Сяояня. Ляо Чан'юн виконував арію Г.Ф. Генделя «*Ombra mai fu*» з опери «*Ксеркс*» з оркестром Віденської філармонії (диригував Маріс Янсонс). У речитативі *accompagnato* «*Frondi tenero, e belle del mio platano*» Ляо Чан'юн повністю розкриває свій голос гарного «соковитого» тембру. Глибоку внутрішню суть музики Генделя йому вдалося висловити завдяки майстерному володінню «*mezza di voce*» – філіровкою звуку від *piànissimo* (*pp*), що є характерною стилістичною рисою музики бароко [4]. Співак володіє нескінченно «довгим диханням» та вільно утримує емісію звукового потоку. В його силах витримувати динамічні

зльоти від піанісімо до форте на верхніх звуках фрази, підкреслюючи терасоподібність динаміки. Кульмінаційна фраза на слова «soave più», витримана на довгій ферматі (VI ступінь, перерваний каданс) ідеально «фільована» від форте до піанісімо завершує його виконання твору Генделя, у якому цей майстер виявив високу майстерність технічного володіння голосу, специфіку стилю *belcanto* в повному його інтонаційному обсязі, а також глибоке розуміння ідеї барокової опери як відтворення краси внутрішнього світу людини, що здатна до піднесених почуттів.

Наукова новизна статті полягає у виявленні нового рівня вивчення та визначення музичного тембру у вокальному змісті оперних партій, зокрема у творчості Г. Генделя та ширше – в оперній поетиці доби пізнього бароко. Вперше визнається переважаюча виконавська природа тембру, оскільки він постає як безпосереднє проявлення стану людини у звучанні, доводиться особлива природа вокальних тембрів як характеристик певних персонажів, єдність звучання живого людського голосу з тим темброво-характеристичним завданням, котре ставить композитор у розподілі оперних ролей. Характеристичність вокального тембру викликана його індивідуацією (як особистісним чинником) та ситуативністю (як віддзеркаленням сценічної події). Закріплення тембру за персонажним образом та виконавським прийомом робить його опорною семантичною ланкою оперної музичної драматургії.

Висновки статті дозволяють судити про вокально-тембровий зміст оперного твору як про семантичну програму, котра повинна бути реалізованою у виконанні, має конкретизовану рольову спрямованість та залежить від загального подієвого наповнення оперної вистави. Оперні вокальні тембри дозволяють ушляхетнити голос та образ людини, надати їй естетичної завершеності та більшої сили емоційної сугестії, входять до афективного компендіуму оперної творчості та сприяють усталенню риторичних прийомів оперного мовлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Решетник Д. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. «Молодий вчений». № 11 (87). Листопад. 2020. С. 76–78.
2. Apel W. Harvard dictionary of music. 2nd ed., rev. and enl. Cambridge, Mass.: Belknap press of Harvard univ. press, 1969. 935 p.
3. Dean W. G. F. Handel. Three Ornamented Arias. London : Oxford University Press, 1976. 21 p.
4. Fang MingJie, Samsonova T. Georg Fridrich Handel's music: From the Baroque Era to the Present. *Athens Institute for Education and Research*. 2020. P. 1. URL: <https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (date of application: 12.01.2020).
5. Gebhard H. Praktische Anleitung fur die Auffhrung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt; Leipzig; London; New York : Peters, 1998. 74 s.
6. George Frideric Handel / ed. Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe and Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Vol. 1: 1609–1725. Collected Documents. 829 p.
7. Kosheleva M. Specificity of Plot Composition of G.F. Handel's opera «Rinaldo». *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2014. Vol. 7, № 3. P. 490–497.

REFERENCES

1. Reshetnyk, D. (2020). Timbre in music: problems of defining the concept. “Young Scientist”. No. 11 (87). November. Pp. 76–78 [in Ukrainian].
2. Apel, W. (1969). Harvard dictionary of music. 2nd ed., rev. and enl. Cambridge, Mass.: Belknap press of Harvard univ. press [in English].
3. Dean, W. G. F. (1976). Handel. Three Ornamented Arias. London : Oxford University Press [in English].
4. Fang, MingJie, Samsonova, T. (2020). Georg Fridrich Handel's music: From the Baroque Era to the Present. *Athens Institute for Education and Research*. P. 1. URL: <https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (date of application: 12.01.2020) [in English].
5. Gebhard, H. (1998). Praktische Anleitung fur die Auffhrung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt; Leipzig; London; New York : Peters [in German].
6. George Frideric Handel (2014) / ed. Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe and Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 1: 1609–1725. Collected Documents [in English].
7. Kosheleva, M. (2014). Specificity of Plot Composition of G.F. Handel's opera «Rinaldo». *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. Vol. 7, № 3. P. 490–497 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025