

УДК 78+781.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-23>

Гуань ЦЗЕХАО,

orcid.org/0009-0000-7711-2367

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) 794790872@qq.com

ВОКАЛЬНИЙ ТЕМБР ЯК ОСНОВА ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ БАРИТОНОВИХ ОПЕРНИХ ПАРТІЙ)

Сучасний оперний герой, так же як і сучасний глядач – це особистість, ядро якої – не осмислення, а відчуття. Треба зазначити, що оперний театр, як театр особливої комунікації, априорі не потребує ясних формулювань, а впливає на рівні відчуття, задані музичним враженням. Відповідно, треба розуміти та враховувати, що саме тембр голосу співака є головним інструментом у процесі вираження семантики музичного твору та точності сприйняття смислів оперної вистави глядачем. **Мета дослідження** – обґрунтувати значення тембру вокального голосу для реалізації драматургічних завдань в опері; визначити особливості тембральної спеціалізації баритонів в західно-європейській та українській опері. **Об'єкт дослідження** – партії баритонів у західно-європейському та українському оперному репертуарі. **Предмет дослідження** – практика розгалуження баритонів в оперному репертуарі за тембральними характеристиками. **Методологія дослідження**: аналіз жанрових особливостей оперного мистецтва, порівняльний аналіз різних типів та підтипів оперних голосів, аналіз тембральної специфіки партій баритонових оперного репертуару. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше представлено та обґрунтовано спорідненість тембру вокального голосу з певним характером оперного персонажу; висвітлено значення тембрального забарвлення вокального голосу для точної реалізації інтонаційної семантики оперного персонажу. **Висновки**. В опері сценічне завдання реалізується тембральними засобами певного тембру, а «факт діяння реалізується через звучання», тому тембральні характеристики виконавця певної партії грають визначну роль та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Тембр голосу співака є способом індивідуалізації та персоніфікації вокально-сценічного образу, тобто образ народжується завдяки відповідному типу голосу. Отже, типологія амплуа в опері ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів, що є непрямым втіленням у вокальному мистецтві принципів реалістичного театру – правдивість сценічного образу в опері визначається перш за все тембральною відповідністю голосу інтонаційній семантиці матеріалу. Саме певний тембр здатний в вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа, він «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості оперного героя.

Ключові слова: опера, оперний герой, амплуа персонажа, тембр, інтонаційна семантика оперної партії, баритон.

Guan ZEHAO,

orcid.org/0009-0000-7711-2367

Graduate student

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) 794790872@qq.com

VOCAL TIMBRE AS THE BASIS OF DRAMATURGY IN OPERA CHARACTERS (USING THE EXAMPLE OF BARITONE OPERA PARTIES)

A modern opera hero, just like a modern audience member, is a personality whose core is not comprehension, but feeling. It should be noted that opera theater, as a theater of special communication, does not require clear formulations a priori, but influences the level of feeling set by the musical impression. Accordingly, it is necessary to understand and take into account that it is the timbre of the singer's voice that is the main instrument in the process of expressing the semantics of a musical work and the accuracy of the audience's perception of the meanings of an opera performance. **The purpose of the study** is to substantiate the importance of vocal timbre for the realization of dramatic tasks in opera; to identify the peculiarities of timbral specialization of baritones in Western European and Ukrainian opera. **The object of the study** is baritone parts in the Western European and Ukrainian opera repertoire. **The subject of the study** is the practice of branching baritones in the opera repertoire according to timbral characteristics. **Research methodology**: analysis of genre characteristics of opera art, comparative analysis of different types and subtypes of opera voices, figurative-semantic analysis of musical material, analysis of timbral specifics of baritone opera repertoire parts. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the relationship between the timbre of the vocal voice and the specific character of an opera character is presented and substantiated; the importance of the timbral coloration of the vocal voice for the accurate realization of the intonational semantics of an opera character is highlighted. **Conclusions**.

In opera, the stage task is realized by means of a specific timbre, and "the fact of the action is realized through sound," therefore the timbral characteristics of the performer of a particular part play a significant role and serve as the primary basis for the comprehensive realization of the genre specificity of opera as a performing art. The timbre of a singer's voice is a means of individualizing and personifying the vocal-stage image, i.e., the image is born thanks to the corresponding type of voice. Thus, the typology of roles in opera is based on the principles of expressiveness and naturalness of voices, which is an indirect embodiment in vocal art of the principles of realistic theater – the authenticity of the stage image in opera is determined primarily by the timbral correspondence of the voice to the intonational semantics of the material. It is a certain timbre that is capable of fully expressing the semantics of an opera character's personality in vocal reflection; it "objectifies" the type of personality of an opera hero in vocal sound.

Key words: opera, opera hero, character type, timbre, intonational semantics of an opera part, baritone.

Постановка проблеми. Сучасне бачення оперного мистецтва сильно відрізняється від стереотипів минулого, а саме: виходячи з того, що глядачами оперного театру все більш стають не тільки музиканти та інтелектуальна еліта суспільства, але й пересічні громадяни, які приходять до театру, не маючи досвіду музичного сприйняття, не знаючи законів оперного жанру, та як слідство, апіорі не сприймаючих оперу як жанр умовний. Парадоксально, але сучасний оперний глядач, незважаючи на вказані вище проблеми, висуває до театрального дійства більш вибагливі вимоги – глядачу недостатньо просто насолоджуватись музикою та красивим звуком голосу співака. В сучасному оперному мистецтві значну питому вагу у вимогах до виконавців набувають якості, які раніш були прерогативою театру суто драматичного. Сучасний оперний герой, так же як і сучасний глядач – це людина, яка сприймає інформацію оточуючого світу через відчуття. Для сучасного глядача (як і для сучасної людини взагалі) притаманне сприйняття інформації відчуттям та відсутність потреби осмислювати цю інформацію, тобто переводити емоційні враження у когнітивний аналіз, у змістовне розуміння. Сучасний глядач не хоче усвідомлювати свої враження, він просто їх переживає. Відповідно, ознакою сценічних постанов сьогодення є звернення, адресоване тільки почуттям глядача, яке потребує тільки переживання, емпатії, але не передбачає осмислення, когнітивної роботи з перероблення почуття у смисл. Тому навіть академічний матеріал, створений у парадигмі театру реалізму висвітлює проблеми комунікації жанру та розуміння їхньої природи на іншому рівні.

Аналіз досліджень. Оперний театр, незважаючи на присутність у загальній комунікації з глядачем візуального аспекту, все ж таки, головною мовою жанру залишає музику, із загальної партитури якої найголовнішим є співацький голос. А голос, як найдосконаліший природний інструмент, здатний передавати емоції, навіть думки, без ясних формулювань. У свою чергу, й глядач здатен сприймати ці емоції та думки теж без ясних формулювань, просто на рівні інтуїтивного (невипадково, така форма вокального твору,

як вокаліз, широко використовується у камерному та оперному мистецтві). Користуючись тільки голосом, без допомоги слів, тільки тембральними барвами та динамікою, співак здатен передати смисл твору. Пояснення цього явища слід шукати у природі музичної інтонації, яка є носієм семантики музики, яка відчувається безпосередньо, яку важко сформулювати, але можливо миттєво «схопити» слухом. Почувши звук у відповідному тембрі та регістрі, ми вже інтуїтивно знаємо про те, що нам чекати від цього звукового «джерела».

Темі інтонаційної семантики музики та її тембрального втілення в оперному мистецтві таким чи іншим образом присвячено багато уваги дослідників: Б. В. Гнидь (Гнидь, 1997), І. Л. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998), О. І. Самойленко (Самойленко, 2020), О. В. Оганезова-Григоренко (Оганезова-Григоренко, 2021) та багато інших.

Мета дослідження – обґрунтувати значення тембру вокального голосу для реалізації драматургічних завдань в опері; визначити особливості тембральної спеціалізації баритонів в західно-європейській та українській опері.

Викладення основного матеріалу. Оперний театр із своєю особливою комунікацією, здатною передати смисл та емоції без слів та ясних формулювань, впливає на глядача, не потребуючи когнітивного сприйняття – на рівні емоційного розуміння матеріалу. Важливою складовою сучасної оперної вистави є не тільки режисерські експерименти, а відповідність зовнішніх та внутрішніх характеристик музичного образу. Також предметом підвищеної уваги є тембральні характеристики голосу, як інструменту вираження семантики інтонації оперного образу. Недостатньо академічно бездоганного звучання, потрібні відповідність звукової палітри внутрішній дії образу – психологічній динаміці персонажа, передбачений акторським завданням та «упредметнений» у звуковій та пластичній інтонації (Оганезова-Григоренко, 2021).

Смислове навантаження певного оперного героя завжди виражено типом голосу, який передбачено для виконання певної партії:

Тенори – герої-коханці. Усі дівчата та жінки – їхні. Як правило, тенори за сюжетом або намагаються оволодіти серцем головної героїні або шкодувати про свою нещасливу долю. Приклади – Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні), Дон Хозе («Кармен» Ж. Бізе) та інші.

Баритони у цьому сенсі – антиподи тенорів. У більшості оперних сюжетів вони частіше антагоністи героя – Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе), Граф ді Луна (Трубадур» Дж. Верді) та інші.

Баси – самі «старі» персонажі, відсторонені від любовної інтриги сюжету, наприклад – Зарасто («Чарівна флейта» В.-А. Моцарта) та інші.

Одним з важливих сегментів вивчення оперного виконавства як художнього феномену є технологічні особливості певних типів голосів та, як наслідок, розмежування певного типу голосу на підтипи. Саме тому для реалізації музичних образів треба враховувати не тільки тип голосу співака, але й його тембр, який, до речі, природньо програмує психофізичні характеристики співака та, відповідно, ефективність втілення художнього задуму композитора. Для роз'яснення проблеми правдивого втілення семантики оперного образу на сцені необхідно обґрунтувати різницю певних тембрів у рамках одного типу голосу.

В контексті нашого дослідження у полі нашого інтересу знаходиться баритон. Існує декілька так званих «шкал» розділення баритонів за підтипами, але ми розглядаємо саме тембральну складову голосу, тому зосередимось на головних чотирьох підтипах голосу – ліричний баритон; лірико-драматичний баритон; драматичний баритон; бас-баритон (характерний баритон).

Ліричний баритон – близьким тембрально до драматичного тенора, звучить легко, однак з характерною баритональною барвою. М'який, рухливий голос.

Лірико-драматичний баритон – яскравий, світлий тембр, здатний витримувати теситуру ліричного й драматичного баритону.

Драматичний баритон – бархатистий, об'ємний, з багатими низькими тонами, темного тембру, міцно звучить на центральній та верхній частині діапазону.

Бас-баритон – проміжний голос між басом та баритоном, як правило має менш вільне звучання у верхній частині діапазону, але нижня частина звучить масивно, низькі ноти тембрально схожі на басові, а верхи – на баритонові, звучання у центральному регістрі міцне, іноді напружене.

Кожен з вказаних підтипів має свої технологічні особливості: найбільш комфортна теситура звучання, характер акомпанементу, нюансова

та артикуляційна палітра, витривалість голосового апарату. Однак, окрім технологічних особливостей, кожен з підтипів баритону має певні звуко-емоційні особливості свого тембру та, відповідно, певний психотип героя. Правомірність розділення баритонових партій на драматичний, ліричний, лірико-драматичний та характерний з точки зору психологічно-виконавського феноменології та розуміння оперного мистецтва як особливого виду сценічної комунікації пояснюється скоріш не суто голосовими даними вокаліста, але психофізичними, конституційними характеристиками співака, що надає можливість більш повно та розгорнуто розуміти та прогнозувати народження художнього музичного образу в опері. Зовнішні ознаки типу голосу – це статура, фізіологічна конституція, а також тип темпераменту та сила нервової системи (Оганезова-Григоренко, 2021).

У західно-європейській опері загально прийнятою вважається дещо інша шкала тембрів баритону: ліричний баритон, драматичний баритон, вердіївський баритон та бас-баритон. Таке ділення, на наш погляд своїм підґрунтям має саме драматургічне трактування образів героїв, який виконують баритони. Як правило, у західно-європейській опері баритон – не головний герой, від скоріш протилежний за смисловим навантаженням образ.

Наприклад, Белькоре у «Любовному напої» Г. Доніцеті взагалі характерний комічний образ, який виступає як протилежність головному герою – Неморіно. Якщо Неморіно – закоханий, Белькоре – граючий, якщо Неморіно – ліричний, то Белькоре – цинічний. У цій партії баритон може проявити усі риси характеру свого героя саме завдяки своїм тембральним особливостям – таким собі сплавом ліричності, комічності та певного драматизму. Такої можливості, до речі, завдяки своєму теноровому тембру, зовсім позбавлений головний герой. Він не може відобразити комічні барви голосу, інакше пропадає саме ліризм образу Неморіно. До речі, у тенорів також є спеціалізація – характерний тенор, але вона практично зовсім не затребувана у оперному репертуарі (наприклад, партію Арлекіна в опері «Паяци» Р. Леонкавалло виконують солісти другого та третього плану).

Часто ліричний баритон використовують як голос, здатний до комічного вираження: Папагено у «Чарівній флейті» Моцарта, Фігаро у «Севільському цирульнику» Россіні, Доктор Малатеста у «Доні Паскуале» Россіні тощо.

Валентин в опері «Фауст» Гуно виступає як антипод Фаусту, як людина моральна, яка дотримується традицій у вірі та образі життя, причому

ці традиції є для неї абсолютно комфортними, рідними. Саме тому образ Валентина в опері протистоїть містичному, зухвалому Фаусту, здатному на заперечення Божого у людині.

Драматичний баритон у західно-європейській опері – це, частіше, злодій, людина, яка «закручує» драматургічний конфлікт. Це такі оперні персонажі як Скарпія («Тоска» Пуччині), Тоніо («Паяци» Леонкавалло), Ескамільо («Кармен» Бізе), Дон Жуан (однойменна опера Моцарта). Партитура таких персонажів насичена дзвінками «металевими» барвами, мов би акцентуючи цинізм, злочинність характеру героя та одночасно абсолютно однозначно вказують на його драматургічне завдання – розпалювання конфлікту.

Окремо у західно-європейській опері склався тембр-амплуа – вердіївський баритон. Як й герої опер Верді, тембр-амплуа цього типу баритону здатен відобразити як позитивні, так й негативні риси персонажу. У контексті творчості Дж. Верді цікаво простежити стабільність чи змінність трактування усталених оперних амплуа. Так, виконання оперної музики Дж. Верді потребує особливих якостей голосового апарату – еластичності та гнучкості, володіння різноманітними техніками дихання в поєднанні з усіма видами атаки звука, та як результат – повне виявлення тембрального багатства баритону. Літературні джерела опер Дж. Верді дозволили представити різні вокальні диспозиції характерів героїв-баритонів та кожному з них надати особливого простору трактування. Загальновідомо, що баритонові партії у Верді – нове слово в історії опери. Низький чоловічий голос попередників Верді міг виконувати достатньо обмежений набір образів – майже суто негативних або комічних персонажів. Верді вперше ставить баритон у центр опери й розкриває його надзвичайно багаті виражальні можливості в образах Макбета, Графа ді Луна, Симона Боканегра, Ріголетто, Яго тощо.

У жанрі музичної драми головну роль відіграють типи сильних (як негативних, так й позитивних) героїв, відповідно, їхня музична характеристика потребувала нового підходу до самого процесу співу. В епоху Верді *bel canto* не домінував беззаперечно, основна увага зосереджувалася на характері. Щодо «до – вердіївського» амплуа баритона, то він, по суті, був типом низького тенора. На початку XIX ст. діапазон та теситуру сучасного баритона мав бас *buffa*. Але для вердіївських баритонових образів вимагається двооктавний діапазон рівного звучання з сильним переконливим верхом, здатність витримувати підвищену теситуру звучання та можливість відтворювати у голосі різні емоційні відтінки. До речі, сам Верді

відкрито висловлював впевненість у єдності голосу й драматичного амплуа, навіть віддаючи перевагу акторській складовій.

Наприклад, Граф ді Луна в опері «Трубадур» не є однозначно негативним персонажем. Його дії можна трактувати як злочинство – переслідування циган, шантажування та примушування Леонори. Але з іншого боку, у семантиці його партії ясно проступає щирість його кохання до героїні. Поряд з жорсткими інтонаціями злодія звучать ліричні пристрасні інтонації закоханого чоловіка. Граф ді Луна, окрім ролі суперника – антипода тенора, втілює амплуа «благородного баритона». У партії присутні дещо вигадливі інтонації, навіть колоратурні прикраси (наприклад, в арії з другої дії). Типовою для амплуа «благородного баритона» є «арія помсти» (з фіналу першої дії), що будується на збіганні ритму вокальної та інструментальної партій, високій теситурі виконання.

Хоча треба зазначити, що у Верді багато партій так званого «вердієвського» баритону віддані саме персонажам-злодіям: Яго («Отелло»), Макбет («Макбет»); або персонажам, які виступають як руйнівники надій головних героїв: Ренато («Бал-маскарад»), Жермон («Травіата»). Але й тут треба зазначити неоднозначність образів вердіївських баритонів. У цьому сенсі, опери Верді наблизилися до реалістичного театру, де немає однозначних героїв або злодіїв, а є живі люди, які приймають бік обставин та роблять свій трудний вибір.

Наприклад, музичний образ Макбета з однойменної опери виступає як зовсім неоднозначний, а складний і суперечливий. Партія побудована на вокальній декламації, для неї характерні незначні інтервальні звороти, багаторазові повтори звуків, хроматизми. Саме декламаційний стиль уможливив продемонструвати поступове перетворення Макбета з героя (на початку опери) на лиходія.

Образ Жермона з опери «Травіата» представлений тембром ліричного баритона (у загальноприйнятому розумінні) та відповідає амплуа благородного батька. У партії немає особливо драматичних моментів, але вона сповнена благородних інтонацій, мелодійної співучості, розміреності. Уся семантика партії Жермона – лірична, незважаючи на те, що по сюжету він виступає у певному розумінні руйнівником щастя героїв. Таким чином, вердіївським баритоном може виступати й тембр ліричного наповнення. А це означає, що вердіївський баритон – це скоріш не підтип голосу, а здатність вокального інструмента до переконливого втілення найскладніших емоційних трансформацій оперного героя, на кшталт драматичного мистецтва.

Окремо у смисловому навантаженні стоїть партія Ріголетто з однойменної опери. Цей образ є вельми трагічним та неоднозначним. У вокальному аспекті ця партія вважається одною з найскладніших у баритоновому оперному репертуарі. Вокальна партія, як відображення смислової драматургії образу, потребує від співака неабиякого драматичного напруження та водночас м'якого забарвлення, яке передає любов батька. Для цієї партії композитор звужує діапазон звичайного баритонового звучання та відокремлює верхню ділянку, яка зазнає основного навантаження. Виконання цієї партії вимагає від співака неабиякої витривалості та сили. Для характеристики героя композитор багатогранно використовує принципи декламації, що підкреслює трагічність образу, використовуючи драматичний монолог як засіб висловлювання.

Отже, безперечно, формуючи амплуа в опері, Дж. Верді затвердив особливий тип героя – неоднозначного, живого, в якому вокальними засобами відображено переплетення усіх проявів людської натури, якого й почали називати «вердівським баритоном».

Стосовно басу-баритону у західно-європейській опері, то тут переважають або яскраво комічні персонажі – доктор Бартоло («Севільський цирюльник» Россіні), Фігаро («Весілля Фігаро» Моцарта) або містичні – Коппеліус «Казки Гофмана» Оффенбаха), Голландець («Летючий голландець» Вагнера).

Однак, таке ділення баритонів за підтипами притаманно скоріш західно-європейській опері, де існує та загально прийнятна належність певної партії певному підтипу голосу, який відображує достатньо трафаретний образ негативного антиподу головному герою – тенору. Отже, у західно-європейській опері баритон та бас практично ніколи не виступають головними персонажами. А в українській опері навпаки – практично усі головні герої – баритони або басы.

Так, в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» або в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» головний герой бас або бас-баритон. Саме барвами цього типу голосу композитор виражає багату палітру почуттів персонажа – від відчаю до надії, від героїчного натхнення до інтимного ліричного монологу.

Смислове навантаження бас-баритонових образів в операх українських композиторів перекликається з семантичними смислами вердівських баритонів. Недарма в українському репертуарі ці оперні партії виконують співаки, що характеризуються як вердівські баритони, які володіють тембральною палітрою, здатною відобразити цілу множину станів та почуттів героя,

що, у свою чергу, притаманні саме українській оперній музиці.

Характерним для оперного репертуару баритонів в українських операх є те, що у виконавців немає чіткого ділення на тембральні амплуа. Партії драматичні та ліричні може виконувати один й той же виконавець. Успіх втілення залежить більше навіть не від барв голосу, а від виконавської акторської складової співака. Традиційно переважає смислова декламаційна інтонація. Навіть повторення однакових за музикою та текстом фраз відбувається зі зміною настрою, теситури виконання, характеру оркестрового супроводу тощо. Тобто розвиток арії як головного жанрового елементу опери підкорений насамперед смисловому іманентному розвитку персонажа. На відміну від західно-європейської опери, де арії, як правило, звучать як застигла емоція, яку співак описує з різних боків протягом усього музичного номеру, не демонструючи будь-які іманентні зміни у стані свого героя.

Отже, різниця між тембрами одного типу голосу є суттєвою характеристикою для успішної реалізації смислів у музичному виконавстві. За великим рахунком, інструментом «внутрішнього психологічного портретування» (Самойленко, 2020) оперного образу виступає саме тембр.

Так, семантика баритонових оперних партій є вельми відмінною. Для реалізації смислового навантаження образів потрібні різні за технічними характеристиками та тембральними барвами голоси – різні за тембром баритони. Обґрунтованість саме такого тембрального розмежування закладено не тільки у характері персонажів, але й у фактурі, структурі та артикуляціях оркестрової партитури.

Висновки. Враховуючи, що в опері сценічне завдання реалізується тембральними засобами, а «факт діяння реалізується через звучання» (Самойленко, 2020), тембральні характеристики виконавця певної партії грають визначну роль та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Тембр голосу співака є способом індивідуалізації та персоніфікації вокально-сценічного образу, тобто образ народжується завдяки відповідному типу голосу. Тому типологія амплуа в опері ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів, що є непрямым втіленням у вокальному мистецтві принципів реалістичного театру – правдивість сценічного образу в опері визначається перш за все тембральною відповідністю голосу інтонаційній семантиці матеріалу. Саме певний тембр здатний в вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа, він «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості оперного героя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ, НМАУ, 1997. С. 46–53.
2. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
3. Оганезова-Григоренко О.В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p. P. 440–459.
4. Самойленко О.І. Психологія мистецтва : сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

REFERENCES

1. Hnyd B.P. (1997). Istoriiia vokalnogo mystetstva [The history of vocal art] : pidruchnyk. Kyiv, NMAU, 46–53. [in Ukrainian].
2. Ivanova I.L., Kukol H.V., Cherkashyna, M.R., (1998). Istoriiia opery. Zakhidna Yevropa. XVII–XIX stolittia [History of opera. Western Europe. 17th–19th centuries]: navch. posibnyk / za red. M. Cherkashynoi. Kyiv: Zapovit, 384. [in Ukrainian].
3. Ohanezova-Hryhorenko O.V. (2021). Tembr-amplua yak osnova muzychnoho obrazu u vokalnomu mystetstvi [Tone color as the basis of musical image in vocal art]. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 440–459. [in Ukrainian].
4. Samoilenko O.I. (2020). Psykholohiia mystetstva : suchasni muzykoznavchi proektsii [Psychology of art: contemporary musicological projections] : monohrafiia. Odesa : Vydavnychy dim «Helvetyka», 236. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 24.10.2025

Дата публікації: 24.11.2025