

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.2

**Цитування:**

Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 172–177.

Markova O. (2023). Concept of Timber-Role and Philosophy of Voice in the Dynamics of Musician Research in the Last Decades. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 172–177 [in Ukrainian].

*Маркова Олена Миколаївна,*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри теоретичної  
та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової,  
заслужений працівник культури України  
<https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>  
[dashaelena@gmail.com](mailto:dashaelena@gmail.com)

**ПОНЯТТЯ ТЕМБРУ-АМПЛУА І ФІЛОСОФІЇ ГОЛОСУ В ДИНАМІЦІ  
МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ОСТАННІХ ДЕСЯТИРІЧ**

**Мета** роботи – узагальнити характеристику прийнятих у сучасному музикознавстві понять «філософія голосу», «тембр-амплуа», що вказують на позахудожній смисл виразностей співу, які в єдності із саме художньо-сюжетними показниками надають ємності його метафоричній сутності. **Методологічна основа** – культурологізоване музикознавство, як то представлено у працях спадкоємців Б. Асаф'єва в Україні, а саме в роботах, крім автора даного нарису, Д. Андросової, М. Давидова, І. Зінків, О. Козаренка, О. Муравської, О. Рощенко, Н. Сиротинської, робіт Г. Адлера, М. Гремплера, Р. Ингардена, в які закладений синтез музикознавчої аналітики і гуманітарно-культурологічного компаративу в усвідомлення виразної самозначущості виконавської творчості. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в теоретико-логічному викладенні подаються понятійні наповнення термінів «тембр-амплуа», «філософія голосу», які були введені авторами досліджень в узагальнення музикознавчих спостережень, підсумовуючи осмислення яскравих виконавсько-педагогічних відкриттів дисертацій, виконаних під керівництвом автора даного нарису О. Маркової і заявлених в цьому понятійному тлумаченні у книзі 2015 року, згодом апробованих в дослідженнях представників вказаної наукової школи. **Висновки.** Аналіз етапів введення і апробації прийнятих термінів «тембр-амплуа», «філософія голосу» показує, що логічно і хронологічно базисним виступив перший з названих – «тембр-амплуа», який виявився цінним через узагальнення культурно-символічних початків майстерності співу, причому, в обсягах як європейського, генетично церковного, вокалу, так і співу-розспіву китайської оперної традиції. Спостереження історичних змін в тлумаченні чоловічих і жіночих голосів, «вбирання» і тими, і другими первинної синкретичної маскулінності співацького звуковиявлення загалом подає основи «філософії голосу», «спекулятивної теорії співу» (пор.з поняттям «спекулятивна теорія музики» відносно зазначення музичної естетики у XIX столітті), в якій ідеально-над побутовий початок виводить на розмежування з мовленнєвим інтонаційним шаром, що засвідчує буттєвий звуковжиток.

**Ключові слова:** тембр-амплуа, філософія голосу, стиль в мистецтві, жанр в музиці, вокал, спів.

*Markova Olena, Doctor of Art History, Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

**Concept of Timber-Role and Philosophy of Voice in the Dynamics of Musician Research in the Last Decades**

**The purpose of this work** is to generalise the characteristics of the concepts of "voice philosophy" and "timbre-role" accepted in modern musicology, which indicate the non-artistic meaning of expressiveness of singing, which, together with the artistic and plot indicators, give capacity to its metaphorical essence. **The methodological basis** is culturalised musicology, as presented in the works of the heirs of B. Asafiev in Ukraine, namely in the works, except for the author of this essay, by D. Androsova, M. Davydov, I. Zinkiv, O. Kozarenko, O. Muravska, O. Roschenko, N. Syrotynska, the works of G. Adler, M. Grappler, R. Ingarden, in which the synthesis of musicological analysis and humanitarian and cultural comparative analysis is embedded in the awareness of the expressive self-importance of performing creativity. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in a theoretical and logical exposition,

the conceptual contents of the terms "timbre-role", "voice philosophy" are presented, which were introduced by the authors of the studies in the generalisation of musicological observations, summarising the understanding of the vivid performance-pedagogical discoveries of the dissertations completed under the supervision of by the author of this essay, O. Markova, and stated in this conceptual interpretation in the 2015 book, subsequently tested in research by representatives of the specified scientific school. **Conclusions.** The analysis of the stages of introduction and approbation of the accepted terms "timbre-role", "voice philosophy" shows that logically and chronologically the first of the named - "timbre-role" was the most basic, which proved to be valuable due to the generalisation of the cultural and symbolic beginnings of singing skills, moreover, in volumes of both European, genetically ecclesiastical, vocals, and singing-singing of the Chinese opera tradition. The observation of historical changes in the interpretation of male and female voices, the "absorption" by both of them of the primary syncretic masculinity of singing sound expression in general provides the foundations of the "philosophy of the voice", "speculative theory of singing" (compared with the concept of "speculative theory of music" in relation to the designation of musical aesthetics in the 19th century), in which the ideal-extraordinary beginning leads to a distinction with the speech intonation layer, which attests to the essential sound life.

**Keywords:** timbre-role, philosophy of voice, style in art, genre in music, vocal, singing.

Актуальність дослідження зумовлена процесом лінгвізації-культурологізації музикознавства, який від початку ХХ століття, від епохи «музичного словника епохи» та інших подібних моделей музичної теоретизуючої думки просувається в напрямку охоплення музичною науковою сферою значущості засобів виразності в різноманітні подання їх у взаємодії із загально-культурними напрацюваннями.

Названий аспект реактивності на ідеально-культурні визначення музичних цінностей автономізувався у так званому виконавському музикознавстві [1], в якому семантика композиторського тексту співставляється (і протиставляється часом) по відношенню до виразних відкриттів виконавців. Останні не завжди вибирають принцип «втілювання задуму композитора», замінюючи його авторською вибудованою виконавської концепції за деякими показниками композиторських записів, тим більш, що сучасні записи минають традиційну нотацію, минають процесуальні ознаки уявлень про звукотворення.

Відповідно, отримує нові стимули розвитку та «філософія голосу» - «філософія інструменту» (за Піфагором), які у Древності втілювали виховну, сугестивну, медично-психологічну, естетично-гедоністичну, перетворюючу-ініціативну сторони музичної виразності. Вона, безумовно, містить художні компоненти, але останні не охоплюють сутності музичного звуковедення. Вказаний зріз виразності музики присутній в художності класичного мистецтва, але зосередження уваги музикознавців на авторському індивідуалізмі мистецького вираження відсторонювало дослідницькі зусилля від пізнання глибинних символічних смислів, народжених обрядово-ритуальним початком музичної діяльності у цілому.

Хранителями зв'язків музики із релігійно-обрядовим ґрунтом вираження стали мистецькі напрями, невідривні від культурно-релігійної призначеності мистецтва: барокорококо, бідермаєр, символізм – неосимволізм поставангарду (за О. Марковою [5, 99–134]) тощо. Відповідно, автори, що розробляли матеріали щодо вказаних напрямів, авторських виконавських концепцій (а це роботи Д. Андросової, М. Гремплер, О. Козаренка, О. Муравської, І. Подобас, О. Рощенко, А. Соколової, Е. Уїлсон-Діксона, О. Чайки і багатьох інших), акцентували вказані символи музичної виразності, народжені її ритуальними глибинами.

Мета даної роботи – узагальнити характеристику прийнятих у сучасному музикознавстві понять «філософія голосу», «тембр-амплуа», що вказують на позахудожній смисл виразностей співу, які в єдності із саме художньо-сюжетними показниками виразу надають ємності його метафоричній сутнісності. Методологічна основа – культурологізоване музикознавство, як то представлене у працях спадкоємців Б. Асаф'єва в Україні, а саме в роботах, крім автора даного нарису, Д. Андросової, М. Давидова, І. Зінків, О. Козаренка, О. Муравської, О. Рощенко, Н. Сиротинської, робіт Г. Адлера, М. Гремплер, Р. Інгардена, О. Стахевича, в які закладений синтез музикознавчої аналітики і гуманітарно-культурологічного компаративу в усвідомлення виразної самозначущості виконавської творчості. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в теоретико-логічному викладенні подаються понятійні наповнення термінів «тембр-амплуа», «філософія голосу», які були введені авторами досліджень в узагальнення музикознавчих спостережень, підсумковуюючи осмислення яскравих виконавсько-педагогічних відкриттів дисертацій, виконаних під керівництвом

автора даного нарису О. Маркової і заявлених в цьому понятійному тлумаченні у книзі 2015 року [2], згодом апробованих в дослідженнях представників вказаної наукової школи.

Виникнення концепції «виконавського музикознавства» започатковане практикою роботи науковців в текстологічному напрямі розрізнення композиторського тексту і його втілення у виконавському вирішенні. Суттєвість у сучасній творчій практиці гри і співу без спирання на записану композицію, що співвідносне з існуванням музики у до-композиторську еру історії музики, надає можливість усвідомити метафізику історії через представлення в культурі й мистецтві початку ХХІ століття риси *неоготики* (див. детальніше [6]), коли виходи на композиторську ініціативу в музикуванні мали місце, однак виконавство займало самостійне і превалююче положення. Відповідно, в мистецтвознавстві появилися доленосні роботи, які підняли проблему культурно-штучної упорядженості роботи із голосами згідно з історично прийнятими потребами співочої практики, яка, звісно, вельми відрізнялася в різних націях і віросповідальних настановах.

Однак базисним виступає положення про *вокальність* повноти втілення співочого вміння, в якому наявність розспіву чітко відділяє від мовленнєвої енергії вербальної інтонаційності. Закріплення оперного мистецтва в Європі склалося у різноспрямованості розподілу тембральних основ співу, переваги в якому направлялися як національними, так і релігійно-конфесійними виборами. Роботи О. Стахевича [7] продемонстрували шари історичних змін голосових типологій, які розрізнялися за характерами тембральних виявлень, причому, у принциповій незбіжності італійської та французької шкіл. І ці неспівпаданя тембральних переваг, «тенорів» як природного чоловічого голосу, що тренувався під звуки труби, у Франції, кастратів-фальцетистів, вихованих за звучанням скрипки чи флейти, в Італії та ін., – то були втілення певних релігійних конфесійних установлень. А сюжетні розклади формувалися поведінково-пластичними втіленнями, що йшли від танцювально-сакрального дійства французького музичного театру і співочо-статичного розуміння оперних ролей в італійському оперному тлумаченні.

Так історично формувалася пов'язаність тембральних виборів із характером персонажів і їх поведінковим виявленням, що й породило феномен тембра-ампду в оперній практиці,

коли героїчні ролі виділялися інтенсивністю виявлення в них прийомів вокалу, що походив від прийнятого в країні і в нації релігійно-конфесійного представлення про вокальну красу і сценічно-поведінкову реалізацію. Витоком і італійської, і французької оперності була вокальність візантійського церковного співу, що зазначався грецьким терміном «калофонія», що у перекладі «прекрасний спів», який розуміли як здатність фігуративно оздоблювати мелодіку широкого діапазону. Однак конфесійний вибір французів – Галліканізм, що складало «серединність» між Православ'ям і Католицтвом, а історично-конкретно виходило з вірності ранньохристиянській традиції не відмежовуватися у церковному мистецтві від танцювальності, а у співі від «скандуючої» манери звукоподання.

То поняття *beau chant* у французькому перекладі «калофонія» появилася на півтора майже століття раніше, ніж зроблений Дж. Россіні переклад грецько-візантійського терміну як *bel canto*. У десятиліття, передуючі революції 1789–1793 років, французька манера оперного співу була відтісненою італо-німецьким принципом – і революція вбила Галліканство, Франції Наполеон нав'язав Католицтво. А французький культурний вияв почав знов підніматися на хвилі Реставрації, «вокальною революцією» став спів Ж. Дюпре (1840-і), який започаткував тип «драматичного» тенора, що відповідав запитам виявлення активності «силового» співу. І відмітимо, ця співоча типологія спиралася на сценічно-поведінковий характер героя, бунтівника і владної особи.

Італійський оперний театр також вибудовувався на візантійських засадах «театру» як салону-зібрання найосвіченіших і найталановитіших, тільки не навколо імператора, як у Константинополі, але у «колі рівності» аристократів-гуманістів, а все ж класика італійської оперності виробилася в умовах просвіщеної монархії італійського Півдня – неаполітанська школа, що була під патронатом Іспанської корони. Жанр опери-*seria* втілював містеріальну надособистісність дій оперних героїв, звучання голосів вирішувалося лідерством «світлого співу» кастрата-фальцетиста. Дії героїв на сцені підкорялися ідеї вірності морально-етичним нормативам, відчого силові виходи допустимі були для персонажів, що протистояли чеснотам морального стоїцизму героїв як таких.

Жанрові розмежування трималися на тембральних виборах – в комічній опері спів кастратів не перебчався, а появилася бас-буффо,

що складав певну протилежність бассокантано («співочому» басу), що в *seria* мав замінити кастрата-фальцетиста в озвучуванні партії, якщо у розпорядженні театру не було кастрата відповідної технічної підготовки [12, 152]. Сценічно-поведінково співаки – носії відповідного вокального навантаження – були зобов'язані відтворювати певну пластико-рухову настанову, що співвідносило із сценічним амплуа характерів драматичного театру. Звідси – висновки про тембр-амплуа, як це було заявлене в роботі Чжан Сяохуа [10], попадає вже в назву роботи Чжан Юйфена («Амплуа резонера в оперній практиці і партія Родріго ді Поза в опері 'Дон Карлос' Дж. Верді». Бакалавр.робота. Одеса, 2011), використовується в магістерських Чжоу Вейя («Баритонові партії в операх В. Белліні і Дж. Верді. На прикладі порівняння партій Річарда з «Пуритан» В. Белліні та Маркіза ді Поза з 'Дона Карлоса' Дж. Верді. Одеса, 2014), Чжоу Цін ( «Виразність звучання колоратурного сопрано у творчості композиторів XIX століття. На прикладі арій та романсів ... західноєвропейських композиторів»). Одеса, 2010).

Апогеєм апробації знайденого понятійного значення терміну тембр-амплуа і представлено визначення його – у дисертації Хон Чена 2011 року [9]. Подальша розробка цього терміну-поняття проявилася у дисертації Хе Цзяньхуйя, написаної під керівництвом А. Кулієвої, вихованки по аспірантурі професора О. Маркової («Тембр-амплуа баса-баритона – високого баса в оперній творчості XVIII–XX століть», Одеса, 2016). Підхід від знайденого поняття-терміну зумовив концепцію дисертації Ван Мінцзе, захищену у 2020 р., «Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, ... Дж. Пуччіні)».

Послідовність засвоєння тембральних типологій відштовхувалася від чоловічого співочого виявлення, оскільки саме чоловічий голос виступав історично як база релігійно-ритуальних озвучувань. Чоловічий спів був основою церковного співу, згодом оперного (у тому числі то пластика пози «з колом у спині», неприродна для жіночого тіла), жіночі голоси склали «віддзеркалення» класифікаційних позначень, прийнятих для чоловіків. Почасти той підхід переривається у секуляризованій свідомості представників XIX сторіччя, коли жіноча модель співу кастратів-фальцетистів у російських сопрано була у середині століття «зламана», коли погутній діапазон «досконалого» сопрано (його різновид – російське сопрано), обсягом від ля малої

октави до мі третьої октави «розпадається» на «укорочені» обсяги ліричного сопрано і меццо-сопрано. В результаті ліричне сопрано Ш. Гуно і французької ліричної опери у цілому, що втілювало тип жінки-дівчинки і моделювало хлоп'ячо-дитяче дискантування старофранцузької церковної манери дискантистів вийшло на самостійну тембральну лінію, незалежну від чоловічого співу.

Зіставлення всіх названих дослідницьких пошуків виводить на такі передоснови визначення тембру-амплуа: 1) спирає на жанрову типологію у заявленні культурної ідеї часу написання опери; 2) співвіднесення тембрального навантаження ролі із системою тембральних класифікацій часу в їх співставленні із релігійною генезою музичного театру (для Європи), із церемоніальним ритуалом (в Китаї); усвідомлення сценічно-поведінкових критеріїв для персонажів конкретної тембральної виявленості у відповідній композиції.

Саме визначення тембру-амплуа в оперній музиці базується на такій дефінітивній формулі: тембральний норматив, освячений прийнятою у час написання твору класифікацією співочих голосів, необхідно сполучається із пластикою-рухом виконавця певної ролі на сцені, мімічним, костюмним оформленням.

Так у мистецтві, з однієї сторони, підводиться риса під секуляризацією музичної практики і її теорії в художньо-самодостатньому мистецтві, а з другої – відроджується, згідно з духовним Відродженням Новітнього часу, значущість духовного прикладного творення, в якому музичні здобутки органічно пов'язані із символікою-екстатикою, риторикою релігійно-ритуальних акцій. Відповідно, здійснюються розробки музичної семіології в паралель до символічних оглядів музичної виразності, охоплюючи як речовість музичної знаковості, що невідривна в ритуальній і художній сфері від семантичних виходів звучань, так і культурно-символічні надбання, народжені позамузичною значущістю ідеальної сфери, часткою якою виступає музичне звукоподання в ритуально-обрядовому вжитку.

Результатом постає вихід на «філософію голосу» - у розвиток концепції «філософії ліри», «філософії інструменту», яка складала породження піфагорейської установки на суто надбуттєве-ідеальне призначення музики в концепції «Гармонії сфер» [8]. Філософія інструменту складає логічно першісне втілення музичної абстракції, оскільки

штучність інструменту відображує досконалі відносини пропорцій Космосу, народжуючи тонність музичного вираження та інструменталізм тонності в голосі. Виразність тембру в оперному співі спирається на позамовленнєві здатності розспіву і обсяг діапазону, який значно розширений за межі природного – мовленнєвого – висотного звучання. І цей ідеальний знак причетності до Вищого утворює метафоричну цілісність із моделями мовленнєво-жестово виражаних афектів, звукових еквівалентів емоційних станів.

Сказане складає основи естетики мімезису – наслідування – в її платонівському розумінні, в якому наслідування життєво-фізичних даностей невідривне від «наслідування ідей», змістовно компенсативних щодо міметичної життєвості. В роботах українського естетика А. Канарського знаходимо зосередження на компенсативних якостях змісту художніх творів [3], що надає його естетичним принципам суто музикального нахилу, тобто в обминання значущості «грубої матерії» фізично-фізіологічних виявлень у предметі мистецтва. У цілому базисність абстрактних мислительних моделей в класичній музиці, особливо в музиці духовній, настанова на понадбуттєві ідеальні образи Вічного народжує нумерологічний нахил, числові математичні принципи як смислово вирішальний показник мислительної енергії музичних побудов.

Саме в цьому напрямі проглядається перспектива розвитку музичної творчості, закладена генієм французького композитора Івана Вишнеградського, що завіщав занурення музичного мислення у абстракцію математичних операцій як основу оновлення музично-мистецької діяльності. В цьому ж напрямі мислили дотичні до українських творчих джерел І. Стравінський, М. Рославець, В. Ребіков, геній німецького авангарду ХХ століття К. Штокхаузен та багато інших великих митців.

Нагадуємо, що співоча велич України, що народила знаменитий афоризм М. Гоголя «Україна дзвенить піснями», стала породженням системи козацької освіти, що трималася на діяльності 11, згодом 14 шкіл у Запорозькій Січі [4], в яких викладання базувалося на візантійській системі «семи свобідних мистецтв» і які живили середньовічну й ренесансно-барокову культурну ауру Європи. А в ній вищий щабель «квадривіума» (порівнянно із «тривіальністю-всезжитковістю» «тривіума» – граматика-логіка-риторика) вирішувався оволодінням

арифметикою, геометрією, астрономією і музикою.

Напрямок фахових пріоритетів Новітнього часу явно звертається до досвіду розумової підготовки, який у свій час став основою консолідації українського національного буття. А це подає певні надії на вдосконалення системи освіти в напрямі музичної космологічної акцентуації в ній, без якої не спрацьовує цілісність охоплення музикою математичного тла і навпаки.

Філософія голосу надає розумінню тембру-амплуа його ідеально-релігійної угрунтованості, аналітичним висновкам щодо змістовності співу метафоричної смності, в якій сюжетно-образні і жанрово-типологічні смисли відповідають рівню життєвого мімезису художнього цілого, тоді як усвідомлення віросповідального його витoku вписує відповідну конкретику твору в широкий культурний обсяг епохи та історичних детермінант останньої. Доречі, ця культурна аура, яка міститься у виразності тембрального подання співу, апелює до інтелектуального та релігійного інстинкту слухача, який набагато більш гнучко реагує на запити часу, ніж теоретичні і академічно-творчі постулати, якими живляться, в першу чергу, музиканти-фахівці.

Доказ цьому – прийняття саме публікою співу фальцетистів-контртенорів в останні десятиріччя, попри освітньої музичної практики знайомства з ранньобароковою і ранньокласичною творчістю у процесі академічного музичного навчання і діяльності музичних театрів. Доказ реалії вказаного дисбалансу – відсутність матеріалів по виявленню опери-*seria* А. Скарлатті (і геніальних послідовників на рівні А. Вівальді, Н. Порпора та ін.) в учбовому музично-освітньому процесі. До сього дня церковна основа надособистісної виразності співу, який безумовно визнають за класику *bel canto*, не приймається до уваги теоретиками-фахівцями і практиками-адміністраторами в театрах, відсторонюючи це високе надбання від публіки.

Тембр-амплуа фальцетиста (супутника мистецтва кастрата) передбачає особливого типу стоїцистську героїку й відповідну поведінкову статуарність на сцені, яка не засвоюється академічними установами, вихованими на динамізмі «реалістичної метушливості» (і цим же «хворіє» модерн-авангард ХХ століття, що зберігається у «модерних» оперних постановках сучасності). Ця професійно-стихійно схоплювана нерозривність тембру із пластично-

поведінковими навиками руху на сцені, що й народжує комплекс оперного амплуа, традиційно орієнтує на життєву достовірність сценічних образів, мінаючи ту символічну умовність, з якою, за містеріальною, *антиреалістичною* традицією театру, закономірно втілювати *ідеально-наджиттєве* у виставі.

Висновки. Аналіз етапів введення і апробації прийнятих термінів «тембр-амплуа», «філософія голосу» показує, що логічно і хронологічно першим виступив перший з названих – «тембр-амплуа», який виявився цінним через узагальнення культурно-символічних початків майстерності співу, причому, в обсягах як європейського, генетично церковного, вокалу, так і співу-розспіву китайської оперної традиції. Спостереження історичних змін в тлумаченні чоловічих і жіночих голосів, «вбирання» і тими, і другими первинної синкретичної маскулінності співацького звуковиявлення загалом подає основи «філософії голосу», «спекулятивної теорії співу» (пор.з поняттям «спекулятивна теорія музики» відносно зазначення музичної естетики у XIX столітті), в якій ідеально-надбуттєвий початок виводить на розмежування з мовленнєвим інтонаційним шаром, засвідчуючий буттєвий звуковжиток.

### *Література*

1. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2010. 480 с.
2. Каминская Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.
3. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев: Издат.Киев.унив., 1982. 192 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ-Харків-Нью-Йорк: М.П.Коць, 1996. 314 с.
5. Маркова Е. Проблеми музыкальної культурологии. Одеса: Астропринт, 2012. 164 с.
6. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
7. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харків, 2000. 305 с.
8. Холл Менлі. URL: <https://m.olx.ua/list/q/мэнли-холл> (дата звернення: 12.05.2023).

9. Хон Чен Феномен тембра-амплуа баса в оперном пении XIX – XX веков : дис. канд.: 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеса, 2008. 163 с.

10. Чжан Сяохуа Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві: автореф. канд. дисер.: 17.00.03. Одеса : Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2007. 15 с.

11. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków: PWM, 1973, 187 s.

12. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 s.

### *References*

1. Davydov, M. (2010). Performing musicology. Encyclopedic guide. Luck: Volynska oblasna drukarnja [in Ukrainian].
2. Kaminskaia-Markova, E. N. (2015). The methodology musicology and problems musicology. To the 50th anniversary of pedagogical activity work. Odesa. Astroprint [in Russian].
3. Kanarskyi, A. (1982). Dialectics of the aesthetic process. The Genesis of the voluptuous culture. Kyiv: Izdat.Kiev.univers. [in Russian].
4. Kornii, L. (1996). History of Ukrainian music. The first part (from the earliest times to the middle of the 18th century. Kyiv-Kharkiv-New York: M.P. Kots Publishing House [in Ukrainian].
5. Markova, E. (2012). The problem of music culturology. Odesa. Astroprint [in Russian].
6. Navoieva, I. (2018). Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's thesis. Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
7. Stakhevich, A. (2000) The art bel canto in Italian opera of the XVII-XVIII centuries. Kharkiv [in Russian].
8. Kholl Mehnli. Retrieved from: <https://m.olx.ua/list/q/мэнли-холл> [in Russian].
9. Huang, Cheng (2008). The phenomenon of timbre-type of the bass in operatic singing in the XIX – XX centuries. Candidate's thesis, 17.00.03. Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
10. Zhang Xiaohao. (2007). Artistic and stylistic principles of tenor singing in opera. Autoref. Candidate's thesis. 17.00.03. Odesa State A. V. Nezhdanova Academy of Music. [in Ukrainian].
11. Ingarden, R. (1973). A piece of music and the question of its identity. Kraków: PWM [in Polish].
12. Roesler, Curt A., Hohl, Siegm. (2000). The big operatic guidebook. The works. The composers. The interpreters. The buildings of the opera. Gütterslohn/ München [in German].

*Стаття надійшла до редакції 22.06.2023  
Отримано після доопрацювання 27.07.2023  
Прийнято до друку 10.08.2023*