

Чжао Цзінтао Zhao Jingtao

аспірант кафедри академічного співу, Львівська
національна музична академія імені М. В. ЛисенкаPhD Student, Department of Academic Singing,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

e-mail: shumili2016@ukr.net | orcid.org/0009-0003-3287-639X

Амплуа і специфіка трактування тенорових партій у операх Г. Ф. Генделя (на прикладі опери «Радаміст»)

The Role and Characteristics of Tenor Interpretation in the Operas of G. F. Handel: The Case of Radamisto

Анотація. Вивчено оперну творчість видатного німецького композитора доби бароко Г. Ф. Генделя із метою визначення амплуа і специфіки трактування партії тенора. Встановлено, що протягом різних періодів творчості композитора (гамбурзького, італійського, лондонського) було написано понад 40 оперних творів і що переважна більшість із них представляє жанр опери-seria.

Окрему увагу приділено опері «Радаміст» (1720), створеній у період першої Королівської академії музики (1720–1728). Виявлено, що ознакою цього етапу (протягом якого було написано 14 опер), є емансипація та зростання значення тенорової партії, перетворення амплуа тенорів на оперних злодіїв, а також практика залучення до виконання цих ролей співаків із виразними акторськими здібностями.

Проаналізовано сюжет опери «Радаміст», що ґрунтується на історичних подіях, пов'язаних з іберійсько-вірменською війною початку I тис. н. е. За канонами жанру, в цій опері-seria на три дії поєднані мотиви війни та кохання. Конфлікт між вірменським царем Тірідатом і фракійським (іберійським) принцом Радамістом, який розгортається довкола боротьби за Зенобію, дружину останнього, відтворено за матеріалами XII книги «Анналів» давньоримського історика Публія Корнелія Тацита, використаними лібретистом Доменіко Лаллі.

Визначено, що в опері «Радаміст» відбувається поляризація сил добра і зла. Ліричні персонажі опери (Радаміст, Зенобія, Поліссена), партії яких призначені для чоловічих і жіночих сопрано, уособлюють ідею добра. Натомість носієм зла виступає цар Вірменії Тірідат, єдина тенорова партія у виставі. Вокальна партія Тіридата, занотована в теноровому ключі та позначена високою теситурою, насичена войовничими інтонаціями, які виявляються передусім у віртуозних аріях, що безпосередньо втілює натуру антагоніста.

Після смерті Г. Ф. Генделя слава його знаменитих опер була затмарена ораторіями пізнього періоду творчості. Епоха сценічного відродження оперної спадщини композитора настала у XX столітті та триває дотепер. Це стосується й опери «Радаміст».

Ключові слова: оперна творчість Г. Ф. Генделя, опера-seria, опера «Радаміст», музична драматургія, партія тенора.

Постановка проблеми. В історії європейського музичного театру одне з найважливіших місць посідає барокова опера. Загальновідомо, що батьківщиною оперного жанру стала Італія, а представники італійської музичної культури посприяли поширенню мистецтва оперного співу європейським континентом. Поступово італійська опера завоювала сцени Англії, Німеччини, Іспанії, Португалії та багатьох інших країн. Вагому роль у проникненні цього жанру на Британські острови відіграла і творчість видатного німецького композитора Георга Фрідріха Генделя (1685–1759).

Феномен барокової опери полягає у виявленні та розкритті сольних можливостей співацького голосу. Це стало можливим завдяки особливому принципу

будови оперних творів, де важливого значення набули ускладнені й розгорнуті сольні вокальні номери. Вони були написані для певних голосів: жіночого й чоловічого сопрано, жіночого контральто, чоловічих тенора і баса. Протягом XVII — першої половини XVIII століть за кожним голосом закріпилося певне амплуа, а відтак з'явилася ціла плеяда талановитих співаків, які вписали свої імена в історію тогочасного європейського оперного мистецтва.

Бароковий тенор не був найвищим чоловічим голосом, тому що існувала велика когорта співаків-сопраністів. Відомо, що формування чоловічого сопрано потребувало певного фізіологічного втручання, від практики якого згодом відмовилися, в результаті цей вокальний

тип зник з оперних партитур, поступившись місцем тенору як найвищому серед чоловічих. В операх доби бароко тембр тенорового голосу використовувався для створення образів надзвичайно широкої палітри — від тиранів і злодіїв до шляхетних і справедливих лицарів. Це можна спостерігати й на прикладі творчості Г. Ф. Генделя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оперній спадщині Г. Ф. Генделя присвячено велику кількість праць, однак амплау та специфіці трактування партії тенора не приділено достатньої уваги. Надзвичайно ґрунтовним є дослідження французького письменника і музикознавця Ромена Роллана [11], яке вперше побачило світ у 1916 році і з того часу мало велику кількість перевидань різними мовами. Проблеми вивчення життєтворчості Г. Ф. Генделя порушуються також у монографії англійського музикознавця Кристофера Хогвуда [9], а оперну спадщину композитора 1704–1726 років вивчено у монографії Вінтона Діна, Джона Меррілла Кнаппа [7]. Слід вказати і на дотичні до проблематики нашого дослідження праці українських авторів: статтю М. Черкашиної-Губаренко «Опери Генделя у дзеркалі теорії та практики» [5], кандидатську дисертацію Ірини Копоть «Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва» [2], статтю Н. Башмакової та Т. Окіпної «Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти)» [1], публікацію В. Опенька «Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність» [4] тощо. У дослідженні О. Оганезової-Григоренко вивчено близькі до нашої проблематики загальні питання тембру-амплау як основи музичного образу у вокальному мистецтві [3]. З огляду публікацій стає зрозумілим, що моменти, пов'язані з трактуванням партії тенора в оперних творах Г. Ф. Генделя, в них не висвітлені.

Мета статті — визначити амплау та специфіку трактування партії тенора в операх Г. Ф. Генделя. Матеріалом дослідження обрана опера «Радаміст» лондонського періоду творчості.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Г. Ф. Генделя становить майже половину творчої спадщини видатного композитора і посідає непересічне місце в історії оперного жанру доби бароко. Г. Ф. Гендель познайомився з жанром опери в Гамбурзі, куди він приїхав юнаком, потім працював на посаді другого скрипаля в оркестрі Гамбурзького оперного театру і де досяг гучного успіху після прем'єри своєї першої опери «Альміра» (1705), яка витримала 20 вистав за півтора місяця. Мистецтву композиції він навчався в Італії (Флоренція — Рим — Венеція — Неаполь). Подальша плідна праця Г. Ф. Генделя в оперній сфері була зумовлена переїздом композитора до Лондона (1712), де він отримав посаду капелмейстера при королівському дворі, та специфікою взаємин

з англійським королівським домом. Суттєво вплинули на нього і співпраця з Королівською академією музики (1720–1728, 1729–1733) та придворними співаками, багаторічне суперництво з італійським композитором Джованні Баттіста Бонончіні, який працював у Лондоні протягом 1720–1732 років, а також протистоянням із «Дворянською оперою» (1733–1737). Результатом творчої діяльності композитора стали понад 40 опер (з урахуванням редакцій їхня кількість сягає 47), переважна більшість яких була написана в жанрі *drama per musica* (з них чотири — «Альміра», «Нерон», «Флоріндо» і «Дафна» — належать до гамбурзького періоду творчості, а дві — «Родріго» та «Аґріппіна» — були написані в Італії). В операх Г. Ф. Генделя простежується новаторський підхід до трактування музичного змісту, поява наскрізних сцен, посилення ролі тонально-інтонаційних зв'язків між увертюрою та окремими номерами та прагнення до індивідуалізації музичної характеристики головних героїв тощо.

Після смерті Г. Ф. Генделя слава його знаменитих опер була затьмарена ораторіями пізнього періоду творчості. Епоха сценічного відродження оперної спадщини композитора настала у ХХ столітті і триває дотепер.

Опера «Радаміст» (1720) належить до періоду першої Королівської академії музики (1720–1728). Ознакою цього етапу, протягом якого було написано 14 опер («Радаміст», «Муцій Сцевола», «Флоріндант», «Оттон», «Флавій», «Юлій Цезар», «Тамерлан», «Роделінда», «Сципіон», «Александр», «Адмет», «Ричард І», «Кир», «Птолемей»), є суттєва перевага історико-легендарної тематики, через що Г. Ф. Гендель надає перевагу визначенню *drama per musica*. Ще однією новітньою рисою стає емансипація і зростання значення тенорової партії (Тірідат у «Радамісті», Баязет у «Тамерлані», Секст у «Юлії Цезарі», Гримвальд у «Роделінді» тощо), перетворення амплау тенорів на оперних злодіїв та запрошення до виконання цих партій співаків з яскраво вираженим акторським обдаруванням: шотландця Александра Гордона (1690–1755), італійців Франческо Борозіні (1688–1750), Луїджі Антінорі (? — 1734) тощо [12].

Відомо, що опера «Радаміст» мала ще дві редакції (1722 і 1726 років), у яких вона отримала назву «Зенобія» [6].

Сюжет ґрунтується на історичних подіях, пов'язаних з іберійсько-вірменською війною початку I тис. н. е. Конфлікт між вірменським царем Тіридатом і фракійським (іберійським) принцом Радамістом, який розгортається довкола боротьби за Зенобію, дружину останнього, відтворено за матеріалами XII книги «Анналів» давньоримського історика Публія Корнелія Тацита, використаними лібретистом Доменіко Лаллі.

За канонами жанру, в опері-серія «Радаміст», написаній на три дії, поєднані мотиви війни та кохання. Основна фабула твору така. У царя Фракії Фарасмана

було двоє дітей — Радаміст та Поліссена. Радаміст одружився із добродісною принцесою Зенобією, а Поліссену видали заміж за царя Вірменії Тірідата. Під час візиту до двору тестя Тірідат закохався в дружину свого швагра Зенобію, поки той був відсутній. Не знайшовши іншого способу заволодіти нею, Тірідат раптово оголосив війну Фарасману, захопив царство й узяв тестя в полон. Лише столиця, де переховувалися Радаміст і Зенобія, продовжувала чинити опір.

Коли місто нарешті було взято, подружжя вдалося до втечі. Проте зі страху, що дружина може потрапити до рук тирана, Радаміст поранив Зенобію і кинув у річку, вирішивши, що вона померла. Насправді ж її врятували вірменські солдати й відвели до Тірідата. У відчаї від вбивства дружини Радаміст сам прийшов до маєтку свого ворога, сповнений бажання помститися. Там він знайшов Зенобію живою, проте ув'язненою.

Врешті-решт Радамісту вдається повернути Зенобію та звільнити батьківське королівство. У цьому йому допомагає понтійський принц Тігран, закоханий у Поліссену [10, с. VIII]. Тож попри драматичні обставини й численні трагедії, опера завершується щасливо, згідно з тогочасними традиціями оперного жанру.

Побудова концепції дії в музичній драмі «Радаміст» Г. Ф. Генделя, як і в інших операх композитора, ґрунтується на властивому опері доби бароко історичному протиставленні музики та театральної складової із синтетичною «фактурою» дії. Її формують три взаємопов'язані компоненти:

- 1) слово — текст оперного лібрето, що становить основу вистави;
- 2) музика як звукове втілення драми;
- 3) сцена — візуальний вимір постановки, що охоплює оформлення, сценічну дію та акторську гру оперних співаків.

Як відомо, Г. Ф. Гендель протягом своєї кар'єри композитора розвивав та зміцнював взаємодію слова і музики, що стало основою його поглядів на оперну драматургію. Зростання ролі музичного чинника в його творчості відбувалося паралельно з поступовим утвердженням опери як провідного жанру театрального мистецтва Західної Європи на протигагу традиціям розмовної драми. Особливість стилю Г. Ф. Генделя полягає в тому, що музика в його операх перестає бути серією окремих номерів і стає потужним чинником розвитку дії завдяки формуванню системи музично-виразових засобів, форм і прийомів втілення музичної драматургії, що сприяло становленню справжньої музичної драми. Іншою характерною рисою дії в операх Г. Ф. Генделя є багатоплановість музичної драми, що виявляється у розвитку сюжетних ліній та формуванні різноманітних художніх образів. Музичне дійство моделювалося як складна інформаційно-комунікативна система, у якій інтенсивність дії визначалася ступенем напруженості потоку художньої інформації

та багаторівневістю комунікативних зв'язків, а розвиток дії відбувався одночасно на інтелектуальному та емоційному рівнях.

Специфічна роль музичної драматургії в організації багатопланової за характером дії оперної вистави виявляється в її існуванні як складної системи, що включає чотири ієрархічні рівні: ідейний, композиційний, синтаксичний та інтонаційний (Є. Назайкінський). Напруженість розвитку дії в оперних творах Г. Ф. Генделя відбувається завдяки різноманітності зв'язків слова і музики. По-перше, це наскрізна підтекстова, притаманна речитативним формам; по-друге, це співвідношення слова й музики за принципом «ядро та його розгортання», властиве замкнутим оперним формам, де короткий словесний текст, що становить ядро, отримує тривале музичне розгортання.

Величний драматургічний ритм генделівських опер створювався завдяки чергуванню речитативів-сессо, якими розпочиналися сцени, та внутрішньо розвинених масштабних арій да саро, що виступали музичними кульмінаціями дії.

Опера «Радаміст» вирізняється яскравим тираноборчим пафосом і, подібно до багатьох барокових опер-seria, спрямована на осуд свавілля. У ній поляризовані сили добра і зла. Ліричні персонажі (Радаміст, Зенобія, Поліссена), партії яких призначено для чоловічих і жіночих сопрано, уособлюють ідею добра. Натомість носієм зла виступає цар Вірменії Тірідат, вокальну партію якого доручено тенору, головним же засобом музичної характеристики є арія.

Слід зазначити, що саме в аріях у всій повноті виявляється психологічна глибина, мелодичне багатство, артистичний блиск та винахідливість Г. Ф. Генделя, простежується зв'язок із сучасною оперною традицією та виокремлюються індивідуальні риси композитора.

За часів Г. Ф. Генделя в італійській опері-seria сформувалася чітка типологія арій із доволі жорсткою регламентацією їхньої кількості та послідовності в партіях головних дійових осіб залежно від ступеня їхньої значущості.

Провідні персонажі мали по 5–6 арій, друга чоловіча і друга жіноча роль — по 3–4, а решта арій розподілялася між другорядними героями. Тенор входив до числа головних і мав амплуа злодія та інтригана. Партії провідних дійових осіб мали включати щонайменше один з п'яти основних типів арій, що затвердилися в музичному мистецтві доби бароко (*aria di bravura*, *aria di patetica*, *aria di cantabile*, *aria di portamento*, *aria di parlante*). Однак композитор надавав перевагу аріям мішаного типу із різноманітною жанровою основою та комбінаціями афектів, що сприяло створенню поглибленої характеристики та індивідуальної неповторності оперних персонажів. Так, у партії Тірідата, головного



Іл. 1. Арія Тірідата «Stragi, morti, sangue ed armi».



Іл. 2. Арія Тірідата «Si che ti renderai».



Іл. 3. Арія Тірідата «Alzo al volo».

антагоніста опери «Радаміст», є арія помсти, aria di bravura, aria di guerra. В аріях реалізується блискуча вокальна віртуозність, риторична звукозображальність та майстерна поліфонія. Віртуозні колоратури майже завжди включені в драматичний контекст і відображають психологічні аспекти музичної характеристики головних персонажів опери.

Партія вірменського царя Тірідата є єдиною теноровою у виставі, решту виконують чоловічі і жіночі сопрано, а до однієї із партій залучений бас. Такий розподіл цілком відповідає італійським бароковим операм, в яких партії закоханих юнаків співали чоловічі сопрано, а злодіїв — тенори. Ситуація кардинально змінилася у добу романтизму, коли з оперних вистав зникли чоловічі сопрано: партії юних закоханих почали доручати тенорам, тоді як ролі антагоністів взяли на себе баритони — голоси, яких не було в операх доби бароко.

Вірменський цар Тірідат є головним рушієм конфлікту: його амбіції та зухвали вчинки спричиняють численні драматичні коалізії та страждання невинних, через що його справедливо називають тираном. Натура злодія безпосередньо виявляється у вокальній партії Тірідата, насиченій войовничими інтонаціями. У ній переважає віртуозний компонент, виражений передусім в аріях. Партія занотована в теноровому ключі і має високу теситуру.

Моральне перетворення тирана було однією з центральних ідей опери доби бароко, становило важливу сюжетну лінію та забезпечувало досягнення щасливого фіналу і гармонії.

Переходячи до мелодичного трактування вокальної партії Тірідата, зазначимо, що персонаж має велику кількість речитативного матеріалу, три арії (по одній у кожній дії), а в останній сцені третьої дії співає разом із хором та іншими героями опери.

Свою першу арію «Stragi, morti, sangue ed armi» Тірідат виконує в третій сцені першої дії. Текст арії присвячений оголошенню війни¹, тому в партитуру включена облігатна труба, яка супроводжує тенора (див. іл. 1²). Вокальна партія насичена войовничими інтонаціями, які реалізуються через віртуозні колоратури (у композиційному плані вони символізують момент розгортання). Такі ж колоратури присутні і в партії труби, яка взаємодіє з тенором (див. перший рядок партитури), тоді як у партіях інших інструментів наявні активні пунктирні ритми.

Друга арія Тірідата «Si che ti renderai» виконується у п'ятій сцені другої дії під час сцени з полоненою Зенобією, заради якої було розв'язано війну. У тексті арії йдеться про заливання Тірідата до Зенобії³, а музика і вокальна партія арії мають рішучий і напористий характер (див. іл. 2).

¹ Stragi, morti, sangue ed armi con bellico suono richifmi la tromba; flagellato dal mio sdegno arda un Regno; gia d'alte ruvine il ciclo rimbomba / Різанина, смерть, кров і зброя — нехай у воєнному гомоні загримить сурма; під батоном мого гніву хай займеться королівство; нехай небеса вже гримлять від високих руїн.

² Нотні приклади взято з видання 1875 року [8].

³ Si che ti renderai quando il mio cor vedrai quanto ti sia fedel; e forse il nobil dono d'un si sublime trono mon ti vorra crudel / Так, ти зрозумієш це, коли побачиш, наскільки вірне тобі моє серце; і, можливо, цей шляхетний дарунок — такий піднесений трон — не видасться тобі жорстоким.

Третя арія Тірідата «Alzo al volo», де він знову постає тираном⁴, розташована в шостій сцені третьої дії. За характером арія є бравурною, а за музичним матеріалом — віртуозною (див. іл. 3). До струнної групи з клавесином і гобоїв долучаються дві валторни. Вокальна партія охоплює діапазон від «d» малої октави до «a» першої октави і містить численні віртуозні розспіви.

Усі три арії написані у формі da capo. Образ Тірідата також розкривається через численні речитативи сессо, які відзначаються більш уніфікованим музичним матеріалом (див. іл. 4).

Отже, Тірідат є головним антагоністом опери «Радаміст», а його партія є єдиною теноровою в постановці. Традиція доручати ролі злодіїв і тиранів тенорам була характерною для опер доби бароко, і творчість Г. Ф. Генделя підтверджує це неписане правило.

Висновки. Вивчення амплау та специфіки трактування партії тенора в опері «Радаміст» Г. Ф. Генделя засвідчило, що композитор доручив її головному антагоністу — вірменському царю Тірідату, для якого створив три войовничі арії: арію помсти, арія di bravura, арія di guerra. Це відповідає традиціям італійських барокових



Іл. 4. Речитатив Тірідата (дія III, сцена 8).

опер, де ролі закоханих юнаків виконували чоловічі сопрано, а партії злодіїв — тенори. Ситуація змінилася в добу романтизму, коли тенорам стали доручати партії закоханих героїв, а ролі антагоністів баритонам — голосам, відсутнім в операх доби бароко.

Перспективи подальшого вивчення амплау та специфіки трактування партії тенора в операх Г. Ф. Генделя полягають у комплексному аналізі великого масиву його оперних творів, у яких продовжувалися традиції високої трагедії, втілювалися повчальні моменти історії, глибоко осмислювалися моральні проблеми громадянського обов'язку, честі, подружньої вірності в контексті основних етичних категорій добра і зла. Написані протягом гамбурзького, італійського та лондонського періодів творчості, вони становлять невичерпний матеріал для дослідження.

Література

1. Башмакова Н., Окіпна Т. Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти) // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2019. Вип. 16. С. 97–109.
2. Копоть І. Є. Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 12 с.
3. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплау як основа музичного образу у вокальному мистецтві // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Р. 440–459.
4. Опенько В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасне. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> (дата звернення: 15.07.2025).
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Опері Генделя у дзеркалі теорії та практики // Українське музикознавство. 2004. Вип. 33. С. 355–366.
6. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL: <http://corago.unibo.it/> (access date: 15.07.2025).
7. Dean W., Knapp J. M. Handel's operas 1704–1726. Boydell press, 2009. 793 p.
8. Handel H. F. Radamisto. Opera in tre Atti. Leipzig, 1875. 207 s.
9. Hogwood Ch. Handel. London: Thames and Hudson, 2007. 312 p.
10. Radamisto. Libretto di opera. London: Printed for Tho Wood in Little Britain, 1720. 71 p.
11. Rolland R. Handel. Rolland Press, 2007. 285 p.
12. Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles. URL: <http://www.quellusignolo.fr/index.html> (access date: 15.07.2025).

References

- Bashmakova, N., & Okipna, T. (2019). Ariyi H. F. Hendelya v akademichnomu repertuari suchasnoho spivaka (vykonavski aspekti) [Arias of G. F. Handel in the academic repertoire of a modern singer (performance aspects)]. *Muzykoznavcha dumka Dni-propetrovshchyny*, 16, 97–109 [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Gubarenko, M. (2004). *Opery Hendelya u dzerkali teorii ta praktyky* [Handel's operas in the mirror of theory and practice]. *Ukrayinske muzykovedstvo*, 33, 355–366 [in Ukrainian].
- Corago (n.d.). *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* [Repertory and archive of Italian opera

⁴ Alzo al volo di mia fama la speranza che o nel cor; se contenta fai mia brama sara pago il mio rigor / Підіймаю на крилах моєї слави надію, що в моєму серці; якщо жадання моє буде вдоволене, спокій знайде мій невблаганний запал.

- librettos from 1600 to 1900]. Retrieved from <http://corago.unibo.it/> [in Italian].
- Dean, W., & Knapp, J. M. (2009). *Handel's operas 1704–1726* (Reprinted ed.; originally published 1987, 1995). Boydell Press.
- Handel, H. F. (1875). *Radamisto: Opera in tre Atti* [Radamisto: Opera in three acts]. Leipzig [in Italian].
- Hogwood, C. (2007). *Handel*. London: Thames & Hudson.
- Kopot, I. (1996). *Operna tvorchist H. F. Hendelya v konteksti idey yevropeyskoho prosvitnytstva* [Operatic works of G. F. Handel in the context of the ideas of European enlightenment] (Abstract of dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
- Oganezova-Grygorenko, O. V. (2021). Tembr-amplyua yak osnova muzychnoho obrazu u vokalnomu mystetstvi [Timbre-role as the basis of a musical image in vocal art]. In *Modern Ukrainian musicology: From musical artefacts to humanistic universals* (pp. 440–459). Riga: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Openjko, V. (2019). *Operna spadshchyna H. F. Hendelya: mynule i suchasne* [Opera heritage by G. F. Handel: Past and present]. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> [in Ukrainian].
- Quell'usignolo (n.d.). *Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles*. [The website of the first Baroque and Classical performers. The register of singers from the 17th and 18th centuries] Retrieved from <http://www.quellusignolo.fr/index.html> [in French].
- Radamisto. *Libretto di opera* (1720). [Radamisto. Opera libretto]. London: Printed for Tho Wood in Little Britain [in Italian].
- Rolland, R. (2007). *Handel*. Rolland Press [in French].

Zhao Jingtao.

The Role and Characteristics of Tenor Interpretation in the Operas of G. F. Handel: The Case of *Radamisto*

Abstract. The article examines the operatic output of the German Baroque composer George Frideric Handel to identify the role and specific features of tenor interpretation in his works. It is established that during the different periods of Handel's career—Hamburg, Italian, and London—he composed more than forty operas, the vast majority of which belong to the opera seria genre. The main focus of the study is *Radamisto* (1720), written during the first Royal Academy of Music (1720–1728). A distinctive feature of this period, during which fourteen operas were created, is the increasing prominence and artistic emancipation of the tenor part, including the elevation of tenors to leading roles and the engagement of singers with notable acting abilities to perform them.

In keeping with the conventions of the opera seria genre, Handel's *Radamisto*—a three-act opera combining themes of war and love—presents a plot with a historical basis. The narrative centers on the conflict between the Armenian king Tiridates and the Thracian (Iberian) prince Rhadamistus over the latter's wife Zenobia during the Iberian–Armenian war of the early first century AD. All these events were recorded in Book XII of the *Annals* by the Roman historian Tacitus, from which the librettist Domenico Lalli drew his material.

In *Radamisto*, the forces of good and evil are sharply polarized. The idea of “good” is embodied by the opera's lyrical characters—Radamisto, Zenobia, and Polissena—whose roles are assigned to male and female sopranos. By contrast, the opera's villain is the Armenian king Tiridates, whose role is the only tenor part in the work. The antagonistic nature of this character is directly expressed in his vocal writing, saturated with warlike intonations. His part is characterized by virtuosic writing, especially in the arias, and is written for a tenor with a high tessitura.

After Handel's death, the fame of his operas was eclipsed by the popularity of his late oratorios. The stage revival of his operatic legacy began in the 20th century and continues today, and *Radamisto* is no exception.

Keywords: Handel's operas, opera seria, *Radamisto*, musical dramaturgy, tenor role.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2025

Стаття прийнята до друку 25.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025