

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-11>**Вей Лісянь**

ORCID: 0009-0006-2491-6939

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[willowleex@gmail.com](mailto:willowleex@gmail.com)

## ЯВИЩЕ ТЕКСТУ В ОПЕРНО-СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПАРТИТУРОЗНАВСТВА

**Мета дослідження** – визначити основні теоретичні передумови дослідження оперно-симфонічної партитури, що зумовлюються текстологічним підходом та явищем / поняттям тексту в проєкції до оперно-симфонічної творчості. **Методологія** роботи передбачає сумісне використання герменевтичного, текстологічного та жанрово-композиційного підходів, залучення певних положень структурно-семантичного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття оперно-симфонічного тексту як такого, що дозволяє виокремлювати явище оперно-симфонічної партитури та залучати його до поля системного музикознавчого аналізу. Вперше пропонується вивчати оперну партитуру як складно-полілогічне утворення, що передбачає багатопланову структуру та поліфункціональні можливості; розглядати творчу особистість співака – виконавця сольних оперних партій – як смисловий осередок у діалозі інтерпретацій, що виникають на засадах оперного тексту та впливають на побудову партитури як не лише формального, а й смислового явища. **Висновки.** Оперно-симфонічний текст у сучасній інтерпретативній практиці постає особливим явищем, можна сказати «складно-закодованим» феноменом, адже використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, асимілюючи художньо-мовленнєву множинність оперного жанру. Для характеристики його специфічних структурно-смислових властивостей найбільше підходить категорія партитури, якщо надавати їй не вузько-інструктивного, а досить широкого теоретичного значення. Оперна партитура в її текстологічному вимірі – це динамічна взаємодія установок режисера-постановника, диригента, виконавців вокалістів та інструменталістів. Вокальна партія – оперна роль постає у серединному та поєднуючому структурно-смислового значенні, вона є осередком-перехрестям усіх діючих інтерпретативних сил.

**Ключові слова:** оперно-симфонічний текст, оперна партитура, виконавська інтерпретація, понадтекстовий код, соціокультурний контекст, полілог, особистісна індивідуація.

*Wei Lixian, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The phenomenon of the text in the opera and symphonic creativity: theoretical prerequisites of score studies**

**The purpose** of the study is to determine the main theoretical prerequisites for the study of the opera-symphonic score, which are determined by the textological approach and the phenomenon / concept of the text in projection to the opera-symphonic work. **The methodology** of the work involves the combined use of hermeneutic, textological and genre-compositional approaches, the involvement of certain provisions of structural-semantic analysis. **The scientific novelty** of the article consists in the introduction of the concept of opera-symphonic text as such, which allows to single out the phenomenon of opera-symphonic score and involve it in the field of systematic musicological analysis. For the first time, it is proposed to study the opera score as a complex polylogical formation, which involves a multi-layered structure and polyfunctional capabilities; consider the creative personality of the singer – the performer of solo opera parts – as a semantic focus in the dialogue of interpretations that arise on the basis of the opera text and influence the construction of the score as not only a formal, but also a semantic phenomenon. **Conclusions.** The opera-symphonic text in modern interpretative practice appears as a special phenomenon, one can say a «complex-coded» phenomenon, because it uses a free layering of artistic-specific series, expressive forms and meanings, assimilating the artistic-speech plurality of the opera genre. To characterize its specific structural and semantic properties, the score category is most suitable, if it is not given a narrowly instructive, but rather broad theoretical meaning. The opera score in its textological dimension is a dynamic interaction of the settings of the stage director, conductor, vocalists and instrumentalists. The vocal part – the operatic role appears in the middle and connecting structural and semantic meaning, it is the center-crossroad of all active interpretive forces.

**Key words:** opera-symphonic text, opera score, performance interpretation, extratextual code, socio-cultural context, polylogue, personal individuation.

**Актуальність** теми та проблемного ракурсу даної статті зумовлюється двома основними обставинами. По-перше, явище тексту стосовно оперно-симфонічної творчості, і як композиторського, і як виконавського явища, набуває значної специфіки і складності, особливо з боку взаємодії письмової та усної сторін музичного тексту. Але саме у такій надскладній якості воно майже не вивчається, оскільки це потребує поєднання різних музикознавчих та виконавських підходів,

тобто особливої комплексності теоретичних позиції та оцінок (див. про це: [2–3; 4]).

По-друге, текст у його оперно-симфонічному втіленні пов'язаний з таким унікальним музично-професійним явищем, як партитура – форма та спосіб нотованого (або іншого графічного) запису усіх голосів та рівнів музичного звучання, яка призначена саме для охоплення великих складів вокальних або інструментальних (оркестрових) музичних творів. Найвищий рівень складності і запису, і звучання твору, звичайно, презентують оперні твори, що суміщають усі можливі вокальні та інструментальні джерела музичного звучання – породження музичного тексту, також деякі кантатно-ораторіальні твори. Але до сьогодні партитурознавство залишається суто практичною дисципліною, що має теоретичні передумови виключно інструктивно-методичного призначення. Не дивлячись на достатньо широку дослідну галузь історії оркестрово-симфонічної музики, категорія музичної партитури ще не зайняла відповідного місця в науковому музикознавстві, не залучена до поняттєвого поля теорії жанру та стилю в музиці, зокрема оперних (див. про це: [7; 8]).

Відтак **мета** даної статті – визначити основні теоретичні передумови дослідження оперно-симфонічної партитури, що зумовлюються текстологічним підходом та явищем / поняттям тексту в проекції до оперно-симфонічної творчості.

**Основний зміст статті.** Як відомо, теорія тексту виростає з герменевтичного вчення, може набувати дуже широких меж, звертаючись до об'єктивних закономірностей життя й людської свідомості, також апелюючи до суб'єктивних факторів розуміння та інтерпретації. В неї завжди влітається семіотичний погляд, який дозволяє вивчати процес смислоутворення на засадах художньо-мовних реалій.

У дослідженні оперної творчості текстологічний шлях розпочинається здалеку, особливо, коли йдеться про феномен сучасного оперного театру – з характеристики усталених оперних жанрово-стильових номінацій та їх змістових настанов.

За своєю семіотичною сутністю оперний текст – це художньо-смысловий простір, який видається і відкритим, і нескінченим, у якому здійснюється множинність форм та способів створення музичного змісту за допомогою суміщення,

накладення й варіювання різних художніх текстологічних структурних елементів.

М. Арановський вбачав головний механізм тексту в музиці в процесі смислової деривації, тобто передачі та оновленого збереження граматичних та синтактичних музичних структур, разом з їх семантичними функціями, при русі тексту (як «великого», такого Тексту, що постає автономним смислопроджуючим простором музики) в історії культури у цілому, причому жоден з попередніх смислів та мовних знаків не втрачається, але залишається у нижніх шарах тої величезної умовної партитури, яку формує культурна свідомість засобами музичного звучання та технології музичної творчості. Техніка запису виростає з логосу музичного мислення, тому музичний текст, як *партитура музичної історії*, зумовлює тотальну єдність форми та змісту в музиці [1].

Разом з цим виробляються певні знаки-символи, «репертуар» яких утворює інтерпретативний смисловий код, тобто свідчить про можливість виявлення партитурної складності будь-якого музичного тексту. Оскільки під кодом ми розуміємо понадтекстову організацію, «ключі», що містяться поза основною формою, то його (їх) можна знаходити – стосовно оперної творчості – у способах художньої комунікації, включаючи усі види культурних відношень та оцінок. Саме поняття «код» при такому підході вказує на певні сфери життя та соціопсихологічні групи, культурні канони сприйняття – надані соціальним досвідом асоціативні вектори, тобто на все те, що узагальнюється поняттям про «пам'ять культури». Даний феномен може розглядатися у паралелі з категорією тексту, власне, передбачає текстологічне вивчення, в усякому разі йому притаманна певна «партитурність» в усіх випадках виявлення та актуалізації.

Культурний код, що дозволяє репрезентувати оперний зміст як смисловий (образно-смисловий), має також, як і оперний текст, історичне походження, співвідноситься з певними подієвими фактичними явищами, конкретизуючи, таким чином, посилення на ймовірну художню семантику, тобто на ту семантику «ймовірних світів», яка міститься між шарами оперно-симфонічної партитури, тобто прихована «у складках» оперного тексту.

А. Сокольська вважає оперний текст універсальною формою комунікації, що володіє власними постановочними

традиціями й здатна редукуватися до міфологеми. Тим самим вона підтверджує думку про те, що оперна творчість прагне долучатися до когорти «вічних образів» і «вічних тем», отже ціннісних концептів культури, і це є здійсненим, насамперед, завдяки виконавсько-інтерпретативним чинникам оперного твору, серед яких також спостерігається множинність, відповідно до складності оперно-симфонічного звучання, що опосередковується оперною партитурою. Дуже важливим є, на наш погляд, підхід до партитури, так само, як і до музичного тексту у цілому, з *усної та письмової сторони водночас*, тобто враховуючи її не лише сталу письмову, але й динамічну дієву природу, і запис, і звучання.

Не менш важливим є врахування соціокультурного контексту, що забезпечує критерії сприйняття та оцінки сукупного оперно-симфонічного тексту.

Недарма в аналітичне поле дослідження А. Сокольської увійшли такі постановки опери «Дон Жуана» В. Моцарта, «Мефистофеля» А. Бойто, «Демона» А. Рубінштейна, «Паяців» Р. Леонкавалло, деякі інші, які свідчать про наявність сучасної оперної класики як діалогічної взаємодії попередніх та оновлених кодів інтерпретації. А. Сокольська відзначає, що, з одного боку, «опера, що генетично сходить до ритуалу й священнодійства, продовжує нести на собі їх відбиток. Він зберігається й у вигляді споруд оперних театрів, які за своїм місцем розташування й архітектурним стилем викликають асоціації з храмами, і в якійсь «ритуальності», кодифікованості відвідування оперного спектаклю, завдяки яким глядач може відчутти себе не тільки спостерігачем, але й учасником події, що відбувається «тут і зараз». Це відчуття причетності до події дозволяє опері залишатися «соціально затребуваною символічною формою» і сьогодні [6, с. 4].

За її спостереженням, вже в оперних постановках кінця XIX – початку XX століть «на перший план виходить фігура режисера. Режисер найчастіше стає чи не головним із творців оперного спектаклю, про що свідчить і стійкість формулювання «режисерський театр», що все частіше зустрічається й у рецензіях, і у працях мистецтвознавців. Це свідчить про підвищення значення візуально-пластичного компонента в музично-театральному мистецтві, що, втім, не гарантує драматургічної, художньої переконливості постановки, не завжди може бути протипоставлене традиціям «концерту в костюмах».

Способи переосмислення художньої спадщини минулого різноманітні, але саме в ХХ столітті починає акцентуватися ця сторона існування оперного жанру» [6, с. 5].

Даний автор погоджується з тим, що варіативність закладена в самій природі оперного спектаклю, а оперна спадщина має ту рухливість, яка дозволяє їй зберігати життєздатність у мінливих соціокультурних історичних умовах, отже, оперні виконавці має право на вільну відкриту інтерпретацію – на переосмислення оперного тексту. Тому в художній зміст оперного твору – в його партитуру як уявний художньо-смісловий феномен – входить не тільки композиторський задум (первісна композиторська інтерпретація), але й наступний досвід сценічних постановок, виконавських – режисерських, диригентських і співочих рішень.

Як пише А. Сокольська, виявляється плідним вивчення оперного твору не тільки в межах традиційного музикознавчого аналізу по письмовій партитурі, але й в аспекті його сценічного існування, що стає частиною тексту оперного твору, причому вибір нею творів для аналізу продиктований тим, що поява низки класико-романтичних опер на сучасній сцені є не просто показовою для художніх смаків публіки, але відбиває принципово важливі соціокультурні тенденції в розвитку суспільства та театру, зумовлена дією тих комунікативно-психологічних механізмів, «завдяки яким оперний жанр у наші дні продовжує залишатися затребуваним» [6, с. 5].

Заслуговує на особливу увагу та поліфонічна (у широкому сенсі слова, як полілогічна) складність структури й змісту оперного твору, жанрового матеріалу опери, що викликає необхідність вивчення різних інтерпретативних сторін оперної композиції із залученням семіологічного підходу. Тому ціннісну вагу придбає і прагматичний аспект оперного жанру, що передбачає систему принципів практичної реалізації оперного задуму, тому й вивчення оперного твору у творчо-практичному напрямі, зі зверненням до досвіду сценічних постановок.

Так, звертаючись до аналізу трьох різних постановок «Дон Жуана» В. Моцарта, запропонованого дослідницею, можна відзначити, що кожна з них актуалізує певний «семантичний шар» оперного твору й у такий спосіб «співвідносить моцартівську оперу з тим або іншим культурним міфом (архетипом). Це відбувається тому, що інтерпретація тексту опери

відбувається в опорі на певну культурну парадигму, тобто узгоджується з певними канонами сприйняття, традиційними уявленнями про образ людини та смислові життєві параметри [6, с. 157].

Крім того, на рівні інтерпретативних постановочно-режисерських вирішень виникає особливий інтертекстуальний діалог – пошук семантичних відповідностей і зіставлень між колишніми й новими інтерпретаціями, котрий поглиблює й ущільнює художній зміст опери як композиційного цілого.

Тому інтертекстуальність варто визнавати ключовою властивістю і оперного тексту, і його партитурного віддзеркалення – відображення у сторону письмової фіксації та у бік усної реалізації. Сама природа смислотворення в опері виявляє інтертекстуальну природу, дозволяючи «взбиратися» по рівнях оперної партитури як до сталих ідеаційних узагальнень, так і до оновлених технічно інтерпретативних вирішень. Продуктивність даного теоретичного положення полягає, на наш погляд, у тому, що воно відсилає до явища абстрагування художнього змісту оперного образу, з одного боку, до мовних структур – матеріальних носіїв оперних значень у просторі культурної свідомості, з іншого.

Причому роль мовного начала, тобто знакових носіїв змісту, при цьому анітрошки не зменшується, навіть навпроти: чим більш вони активні та інформаційно насичені, тим більш яскравим й «предметним» є сприйняття, що відбувається у свідомості слухача/глядача. При цьому, як справедливо пише А. Сокольська, «домінують не структурні, а скоріше семантичні фактори: об'єднання елементів оперного тексту в знаки відбувається за принципом смислового зв'язку, а не ієрархії субтекстів. Тому сприйняття оперного тексту, як і його аналіз, неминуче виявляється не розшифруванням однозначного повідомлення, а новим актом інтерпретації» [6, с. 162].

Отже, видами оперної інтерпретації як рівнями оперного тексту та, відповідно, мовно-сисловими шарами оперної партитури, постають, виходячи з дослідження А. Сокольської, композиторська – вокально-виконавська – оркестрально-виконавська – режисерсько-постановочна – слухачько-глядацька.

Тому і оперний текст у головних його версіях, і оперно-симфонічну партитуру варто сприймати як свідчення художньо-діяльнісного та художньо-сислового синтезу, як *репрезентацію власної логосфери оперної творчості*. Тоді,

виходячи з концепції М. Арановського, можна уявити собі всі етапи оперної інтерпретації як єдине симультанне ціле (як це й відбувається в процесі безпосереднього оперного впливу), а також – у якості важливого чинника інтерпретативної транспозиції оперного задуму запропонувати диригентське трактування оперної партитури.

Дозволимо собі ще раз, вже більш конкретно, привести визначення музичного тексту М. Арановським: «Складність проблеми «великого Тексту» змушує задуматися над коректністю цього терміна, принаймні, стосовно музики... Трохи перефразовуючи думку Р. Барта, можна сказати, що тексти... виявляються сторінками однієї великої Книги, що створюється людством. У музиці інша справа. Немає ніяких підстав вважати нові музичні тексти продовженням попередніх. Музичні тексти (і твори)... не продовжують, а *повторюють* один одного. Але повторюється не попередній текст твору, ... а якийсь єдиний *для* всіх них паттерн, і завдання автора полягає в тому, щоб щонайкраще реалізувати його вимоги. Кожний новий текст виконує свою соціальну функцію тим, що *відновляє життя* цього паттерна, затверджуючи його незмінну актуальність. Тому всі музичні тексти не вибудовуються в послідовність сторінок якоїсь «єдиної партитури», а мовби *накладаються один на одного*. І якщо літературні тексти утворюють горизонтальну (часову) послідовність, то музичні – вертикальну парадигматичну структуру, де кожний новий текст еквівалентний (по певних ознаках) попереднім» [1, с. 76–77].

Дуже влучний вислів М. Арановського, тим не менш, містить одну неточність, коли він відмовляється від поняття партитури. Саме це поняття, як вказівка на симультанну єдність різних форм та видів тексту в культурному просторі й в історичній свідомості музики, найглибше розкриває своєрідність музичного тексту. І, звісно, відносно оперно-симфонічної творчості категорія партитури є повністю виправданою, методично необхідною.

Текстологічний аналіз оперного твору і вивчення жанрової форми опери дозволяє включати до ідеаційно-віртуального / реально-практичного буття оперно-симфонічної партитури певні типи творчих особистостей, адже в процесі інтерпретації вони займають визначальні позиції, набувають значення носіїв художньо-ціннісних пріоритетів.



Зокрема, особливого значення набуває особистість співака – виконавця сольної оперної партії, оперної ролі – остільки, оскільки він виявляє відповідність художнього змісту опери сценічним персонажам-образам в їх специфічній музичній виразовості.

Звертаючись до диригентської складової сучасного оперного спектаклю в її зв'язку з режисерським задумом і постановочним рішенням, а також до проблем взаємодії режисури та диригування в оперному спектаклі режисерської доби, Н. Маркар'ян пише про виникнення в ХХ столітті «специфічно оперної» ситуації подвійного лідерства: режисера та диригента. Вона відзначає, що взаємини диригента та режисера на художньому рівні утворюють істотну об'єктивну проблему. На її думку, «в ідеалі режисер і диригент повинні були б бути однією особою – тоді оперна постановка, яка виникла з єдиного задуму, могла б претендувати на цілісність і самодостатність.

Не випадково Джорджо Стрелер, який, за власним визнанням, “займався музикою недостатньо, щоб стати диригентом, але занадто багато, щоб залишитися простим дилетантом”, писав: “Ідеальним оперним режисером міг би бути тільки диригент, що є одночасно режисером, або режисер, що виконує в той же час функції диригента. На жаль, у наш час не буває диригентів-режисерів, хоча диригенти часом і уявляють себе режисерами або прагнуть ними бути. І навпаки. Музичний твір надзвичайно допомагає мені в розумінні опери, але він ж часто приводить мене до розбіжностей з тими, хто диригує. Це повсякчасна моя проблема”» (цит. по: [5, с. 156]).

Особистісно-інтерпретативною ланкою, здатною ставати посередником у діяльнісному суперництві між режисером та диригентом, є персона вокаліста-виконавця, який має сольний голос в буквальному сенсі цього слова, часто є головним провідником оперної художньої ідеї.

Можна припустити, що, враховуючи діяльнісно-видову синтетичність –«партитурність» – оперної інтерпретації, вокально-артистична ігрова складова оперного тексту приймає головне смислове навантаження, тому може поєднувати в музично-семіотичному плані головні символічні показники (внутрішні коди) оперної вистави.

Відомо, що оперна жанрова форма має якість перехідності в дуже широкому естетичному й композиційно-семантичному

діапазоні, що робить її центральною в системі діалогічних взаємодій мистецтва й соціуму. Вона здатна узагальнювати, поєднувати такі історичні установки соціально-художнього досвіду, як «храмовість», «театральність» і «камернізацію», інтровертизацію – як паттерни культури, що відповідають кожний за власну ідею щодо екзистенції людини.

Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції, але з наголосом на бутті окремої людини, на особистісній індивідуалізації. Як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва») вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей і підкреслює общинне – загальне, колективне походження й призначення людини. Як театральний жанр, вона заснована на ігровій рольовій умовності поведінки конкретних персоналій, спирається на ідею соціально-комунікаційної границі – між виконавцями й глядачами, але й між окремими персонажами.

Але головним є те, що вона відкриває емотивно-психологічні еквіваленти особистісної людської свідомості; як художня форма, що затверджує пріоритет музичного мистецтва, опера відкриває красу і значущість сольного голосу людини, його силу та смислову експресію, опікується унікальністю людини, одночасно демонструє умовність границь особистісної індивідуалізації у співпричетності до «іншого». Втілені в оперному тексті людські відносини також утворюють своєрідну «емоційно-психологічну партитуру», котра може слугувати взірцем людських переживань, спонукати до нового опанування смислової дійсності культури.

**Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття оперно-симфонічного тексту як такого, що дозволяє виокремлювати явище оперно-симфонічної партитури та залучати його до поля системного музикознавчого аналізу. Вперше пропонується вивчати оперну партитуру як складно-полілогічне утворення, що передбачає багатопланову структуру та поліфункціональні можливості, претендує на охоплення усього змістового цілого оперного твору, включаючи його виконавсько-інтерпретативні параметри. Вперше також пропонується розглядати творчу особистість співака – виконавця сольних оперних партій – як проміжну ланку, водночас смисловий осередок у діалозі інтерпретацій, що виникають на засадах оперного тексту та впливають на

побудову партитури як не лише формального, а й смислового явища.

**Висновки.** Оперно-симфонічний текст у сучасній інтерпретативній практиці постає особливим явищем, можна сказати «складно-закодованим» феноменом, адже використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, асимілюючи художньо-мовленнєву множинність оперного жанру. Для характеристики його специфічних структурно-сміслових властивостей найбільше підходить категорія партитури, якщо надавати їй не вузько-інструктивного, а досить широкого теоретичного значення, включаючи до неї не лише матеріально-знакові, а й ціннісно-сміслові показники, враховуючи усю множину її виконавсько-інтерпретативних векторів.

*Оперна партитура в її текстологічному вимірі* – це динамічна взаємодія установок режисера-постановника, диригента, виконавців вокалістів та інструменталістів. Вокальна партія – оперна роль постає у серединному та поєднуючому структурно-смісловому значенні, вона є осередком-перехрестям усіх діючих інтерпретативних сил. За її допомогою в оперному тексті проступають персоніфіковані емоційно-психологічні аспекти єдиного смислового задуму, включаючи музичний матеріал.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 174 с.
3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс. ...доктора искусствования: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
4. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. Дис. ... кандидата педаг. наук; спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
5. Маркарьян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: дис. ... докт. искусствования; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2006. 399 с.

6. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.

7. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.

8. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дисс. ... кандидата искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

### **REFERENCES**

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2004). Interaction of drama and music: vocal aesthetics of an opera performance. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.01 – theater art. M. [in Russian].

3. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts: 17.00.09 – theory and history of Art. St. Petersburg [in Russian].

4. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences; spec. 13.00.02 – Theory and methods of training and education. St. Petersburg [in Russian].

5. Markaryan, N. (2006). Directing and conducting: problems of interaction in the opera house of the XX – early XXI centuries: dis. ... doc. art history; special: 17.00.01 – theatrical art. M. [in Russian].

6. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art Kazan [in Russian].

7. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

8. Chen, Ying, (2015). Chinese opera of the 20th – beginning of the 21st century: the problem of mastering the European experience Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art. Rostov-on-Don [in Russian].