

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-17>**Ці Цзяньсун**

ORCID: 0009-0004-4795-3762

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
jjansongqi05@gmail.com

ОПЕРНИЙ СЮЖЕТ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Мета статті – розкрити найбільш продуктивні музикознавчі підходи та оперного сюжету як стрижневого жанрового явища, що визначає структурно-композиційні особливості усього оперного тексту. **Методологія** передбачає розширений жанровий підхід, використання дефініцій з літературознавства, естетики, психології мистецтва, теорії інтерпретації. Окремого значення набуває напрям оперної сюжетології, що дозволяє оновити ключові положення сучасного оперознавства. **Наукова новизна** роботи визначається розвитком напрямку сюжетології в оперознавстві, уточненням поняття оперного сюжету та його внутрішньо-жанрових різновидів. Розглядається зв'язок оперних сюжетів зі сферою подієвості, котра набуває широкого вияву в оперній композиції. Виявляються чинники життєподібності оперного змісту та специфіка оперної сюжетності як залежної від видовищного аспекту оперної вистави. Визначаються взаємовпливи сюжетології та характерології щодо оперного твору та оперної поетики у цілому, прослідковується втілення сюжетності на рівні музичної драматургії, зокрема у системі лейттематичних зв'язків. **Висновки.** Музикознавче вивчення оперної сюжетности та самого явища оперного сюжету потребує інтердисциплінарного підходу, причому не лише залучення літературознавчих дефініцій, а, насамперед, звернення до історії та теорії театру, до галузі історіософії та антропософії, філософської естетики та когнітивної лінгвістики. Сюжетність як рядоположеність подій, фактів, явищ, закономірність відношень та ситуацій виявляє власну структурну логіку, котра вимагає певних образних рішень, тяжіє до типізації змісту та форми здійснення. Типологія сюжетности набуває принципового жанрового значення в оперній творчості, оскільки підключає явища персоніфікації, персонажності, перебігу художніх подій, через яке відбувається типізація оперних характерів та способів музичної виразовості.

Ключові слова: оперний сюжет, оперна сюжетологія, оперна характерологія, подієвість, оперний наратив, принципи інтриги, музичний лейттематизм.



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

Opera plot as a subject of musician study

The aim of the article is to reveal the most productive musicological approaches and opera plot as a core genre phenomenon that determines the structural and compositional features of the entire opera text. The methodology involves an expanded genre approach, the use of definitions from literary studies, aesthetics, art psychology, and interpretation theory. Of particular importance is the direction of opera plotology, which allows updating the key provisions of modern opera studies. The scientific novelty of the work is determined by the development of the direction of plotology in opera studies, the clarification of the concept of opera plot and its intra-genre varieties. The connection of opera plots with the sphere of eventfulness, which is widely expressed in opera composition, is considered. The factors of the lifelikeness of opera content and the specificity of opera plot as dependent on the spectacular aspect of the opera performance are revealed. The mutual influences of plotology and characterology on the operatic work and operatic poetics as a whole are determined, the embodiment of plot at the level of musical dramaturgy is traced, in particular in the system of leitmatic connections. Conclusions. The musicological study of operatic plotology and the phenomenon of operatic plot itself requires an interdisciplinary approach, and not only the involvement of literary definitions, but, first of all, an appeal to the history and theory of theater, to the field of historiosophy and anthroposophy, philosophical aesthetics and cognitive linguistics. Plot as a sequence of events, facts, phenomena, regularity of relations and situations reveals its own structural logic, which requires certain figurative solutions, tends to typify the content and form of implementation. The typology of plot acquires a fundamental genre significance in operatic creativity, as it connects the phenomena of personification, character, and the course of artistic events, through which the typification of operatic characters and methods of musical expressiveness occurs.

Key words: *opera plot, opera plotology, opera characterology, eventfulness, opera narrative, principles of intrigue, musical leitthematism.*

Актуальність теми. Вивчення оперних сюжетів є невід’ємною частиною аналізу опери в цілому. Поняття сюжету, мотиву сюжету та композиції лібрето неминуче використовуються на практиці, і водночас вони не розглядаються у безпосередньому зв’язку з оперним змістом. І хоча терміни сюжет, композиція сюжету, конфлікт, інтрига, перипетія тощо традиційно використовуються в оперознавстві, часто їх значення залишається не до кінця зрозумілим, через що в різних дослідницьких контекстах ці терміни можуть мати різне значення [1]. У деяких музикознавчих працях поняття сюжету взагалі уникають, внаслідок

чого термін «сюжет» набуває багатьох різних значень. Виходячи з формулювань, запропонованих сучасною наукою, варто оновити погляд на ключові аспекти оперної сюжетології [2; 4]. Сюжет – це розвиток дії в хронологічній або причинно-наслідковій умовності; це ланцюг дій і змін, представлених у творі, що сприймаються як життєво дійсні, що насправді можуть відбуватися поза твором. Сюжет можна побудувати з реальних історичних подій, взяти на основі події з життя автора або його родичів, газетних репортажів. Водночас сюжет – це переробка цих реальних подій під знаком їх художнього втілення, повністю художня конструкція.

Унікальна природа оперного сюжету полягає у повному перетворенні обраних подієвих та фактичних передумов на новій складній синтетичній художній основі [3; 6-7].

Мета статті – розкрити найбільш продуктивні музикознавчі підходи та оперного сюжету як стрижневого жанрового явища, що визначає структурно-композиційні особливості усього оперного тексту.

Виклад основного матеріалу. В опері сюжет часто підкреслює ліричну основу того, що відбувається, дозволяє висувати досвід і почуття персонажів на передній план. Емоційно-психологічні події не можуть бути менш важливими, а іноді є навіть важливішими за «зовнішні» події. Рівність фактично-подієвих і персонажно-психологічних станів можна вважати специфічною рисою оперної драматургії. Таким чином, в опері події, що мають значення в системі цілого, можна поділити на «зовнішні», умовно-фактологічні, епічні, та «внутрішні», особистісно-мотивовані, ліричні. Обидва плани можуть отримати детальне музичне втілення. Але найголовнішим є перехрещення планів, до яких додається ще й драматичний, безумовно і напряму пов'язаний з музичною композицією [2; 4].

Життєподібність певних оперних сюжетів не заважає ілюзорності оперної дії як художньої, навіть підкреслює особливу умовність оперного тексту – саме з боку логіки сюжетного розвитку. Водночас оперний реалізм пов'язаний з її специфічним ліричним планом, тобто з дійсно життєподібним відтворенням

внутрішнього світу людини. Цей особливий, підсилений інтерес до емоцій є суттєвою відмінністю між оперою та іншими видами театру, а також між оперним лібрето та більшістю наративних словесних жанрів. На початку свого існування опера звернулася до музичного моделювання людських відношень та образу самої людини — і на цьому шляху вперше знайшла власне «Я». У творчості композиторів неаполітанської оперної школи вперше з'явилася чітка типовість емоцій, і саме з цього моменту опера нарешті визнала себе музичним жанром і перестала бути одним з видів «театру з музикою» (і саме так діячі «флорентійської камери» сприймали свої експерименти зі створення *dramma per musica*). Пильна увага до уявного ліричного начала, котре визначає зовнішні контури сюжетно-композиційного розвитку, завжди є характерною для опери, навіть коли тексти приховані за абстрактним філософським сюжетом. Це певним чином зумовлює специфіку оперної драматургії та її актантні чинники [7; 8].

У розвитку сюжету, як правило, помітну роль відіграють випадковості. З часів Арістотеля цей термін, випадковість, використовується для позначення раптових змін долі персонажів, несподіваних поворотів від щастя до нещастя і навпаки. Вони мають велике значення в героїчних оповідях античності, казках, комедіях і трагедіях античності та Відродження, у ранніх оповіданнях і романах, у пригодницькій та детективній прозі [1]. Практично всі різновиди опери XVII–XIX століть (від «серйозної» та комічної опери XVII–XVIII століть до романтичної опери другої половини XIX століття) базувалися на сюжетах з численними «випадковостями». З усією великою різноманітністю такі сюжети мають певне смислотворче та образно-драматургічне значення. Оперний текст постає як арена щасливих і нещасних збігів обставин, які примхливо замінюють одна одну. Але фінальний епізод (розв'язка) у таких сюжетах стримує хаос, який тимчасово прорвався, і спрямовує хід подій у правильному напрямку: Фігаро одружується з Сусанною; Отелло, помиряючи, дізнається про невинуватість Дездемони; дивовижний лицар Грааля залишає людський світ чужим йому. Часто оперні сюжети втілюють ідею світу як чогось стабільного, надійного, безумовно міцного, але водночас сповненого руху [6].

Сюжети, засновані на несподіваних поворотах, називають «класичними» або традиційними. Водночас існує ще один тип сюжетів, що отримав особливий розвиток у літературі останніх двох століть. Це «некласичні» сюжети, засновані на відкритті героєм і емоційному засвоєнні основ буття. Увага в них зосереджена не стільки на долі персонажів, скільки на самому стані людського світу у його складності, багатогранності та стабільному конфлікті; умовні зовнішні зіткнення тут слугують приводом для розкриття внутрішнього світу персонажів та їх усвідомлення законів життя. Сутички між персонажами не є основою сюжету; саме життя, у своїх найдраматичніших зіткненнях, все далі віддаляється від зовнішньої дії, все більше занурюється в глибини душі, у тишу і зовнішню нерухомість інтелектуальних переживань.

Отже, найважливішими складовими структури сюжету опери є не лише події, а й, не меншою мірою, реакції на них (емоційні стани). Важливо, щоб події, присутні в сюжеті опери, часто подавали дуже лаконічно, лаконічно. До кінця XVII століття основна одиниця структури опери – «опера пара» (речитатив-арія), яка вже виникла до кінця XVII століття, закріпила пріоритет драматичного оперного нарративу. Речитатив покликаний втілювати сюжетні події (персонаж виходить на сцену, розповідає про те, що сталося тощо), але музично речитатив є своєрідним «слабким ритмом» у зв'язку з «сильним часом» – арією (і саме в ній втілюється головна та справжня лірична подія, коли головне не те, що сталося, а те, що відчувається у зв'язку з цим [3]). Таким чином, часто сюжет в опері є зовнішньою причиною появи розширених музичних епізодів: арій, дуєтів, ансамблів тощо.

Порівняно з драмою, опера, як правило, прагне не стільки оновлення, скільки впізнання сюжетів, оскільки необхідно укріплювати простір позитивних емоційних станів. Коли драматичний твір перетворюється на оперне лібрето, автор зосереджується насамперед на головних, ключових подіях, тоді як усе другорядне виключається. Наприклад, під час переробки драми Віктора Гюго «Король розважається» у лібрето опери Дж. Верді «Ріголетто» оригінальний драматичний текст було значно скорочено, і не всі вони виникли з міркувань цензури. Численні

події роману Гюго з життя королівського двору не були відображені в опері; на противагу цьому, особиста драма була розширена і більш помітна. Навіть у прикладах безлібретної опери, *Literaturoper*, де музика прагне слідувати тексту і послідовно відображати кожну ланку драматичної дії, у драматичному тексті відбувається «урізання» сюжетних подій.

В опері К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда», у якій автор прагнув максимально слідувати духу і букві тексту однойменної драми, оригінальне джерело М. Метерлінка піддається скороченням, а низка сюжетних подій формально відсутня в тексті опери. Наприклад, у лібрето немає сцени 1 акту драми: служниці приходять до замку, щоб помити і прибрати його на свято, але відчують марність своїх майбутніх спроб (слова Вартового воріт: «Вилийте воду, вилийте всю воду потопу, ви ніколи не досягнете своєї мети...»). Ця подія в тексті драми Метерлінка є першою з багатьох похмурих передвісників. В опері ж загальна – загадкова і безнадійно похмура – атмосфера того, що відбувається, задається музикою з перших тактів. Ще одна відмінність у структурі сюжету опери – наголос на епічному началі. Цю особливість також варто враховувати при порівнянні опери з її літературним прототипом.

Досить показовою є сюжетологічна відмінність між новелою П. Меріме та оперою Ж. Бізе «Кармен». У новелі експозиція створюється зовсім іншими способами, ніж в опері. Новела починається з передісторії: опису «знайомства» автора з його головними героями, Дон Хосе та Карменсітою. Історія їх кохання вкладає в уста Хосе. Водночас усе, що передуює появі Кармен, описано в цій історії кількома штрихами: життя Хосе до вступу на військову службу, призначення охоронцем на тютюнову фабрику, його ставлення до андалузців, уся подієвість вміщується в один абзац, який завершується появою головного героя.

Отже, у експозиційній частині новели сюжет виходить на передній план: ми знайомимося з головними героями, дізнаємося, що Дон Хосе – відомий злочинець, якого розшукує, а потім захоплює поліція, що Кармен є жінкою легкої честоти, ворожка і злодійка, але дуже приваблива. Експозиція в опері зовсім інша

вже тому, що переважає уявно-фантазійний елемент: перед нами сцени на площі Севільї; у натовпі бачимо солдатів, вуличних хлопців, працівників тютюнової фабрики. Усі ці сцени є яскравим фоном для образу головного героя, вводять у атмосферу дії та створюють відчуття безперервного бурхливого життя, відчуття його виповнення кольорами, звуками та все більш яскравими враженнями. І в контексті цих образів відбувається, як центральна подія, поява Кармен: це не лише візуальний образ, а й звук хабанери, еластичний, «впертий» ритм остинато куплетів і ключові слова («любов, як пташка, має крила»), що сприймаються як природне гасло: любов як свобода – найвищий закон життя.

Отже, у викладі сюжету «Кармен» в опері Бізе епічне та ліричне начала переплітаються між собою, і саме контраст подієвих вимірів є головним у змісті експозиції. Початок є провідним. Для цього лібретисти вводили сцени з натовпом, які коротко згадувалися або повністю відсутні в літературному джерелі. Вони, здається, не мають нічого спільного з майбутніми подіями, але дозволяють підказувати глядачу-слухачу можливий подальший перебіг подій, вводять в осередок інтриги. Слід зазначити, що подібна трансформація оригінального літературного сюжету визначається не специфікою театру як такого, а особливостями саме оперного жанру.

У драматичному театрі така експозиція була б непотрібною через дуже низьку «зовнішню» інформативну цінність вступних сцен із натовпом. Основне навантаження в них створює музика, саме вона формує комплекс почуттів – і передчуттів, що зрештою отримують «предметне» втілення з появою Кармен. Аналізуючи подальші сцени опери, можна побачити, наскільки значущим є епічне начало, у цілому. Подібні приклади можна знайти в багатьох інших оперних творах, наприклад в «Фаусті» Ш. Гуно, навіть в «Богемі» Дж. Пуччіні.

Очевидно, що розвиток сюжетної лінії в класико-романтичній опері підтримується епізодами так званого «вставленого» характеру, серед яких пісні, танці, процесії, похвали, пейзажні ескізи тощо. Ще одна особливість сюжетів опери заслуговує на окрему увагу: їх концентрація, ефективність і певне укрупнення

подачі провідних образів і ідей. На відміну від літературних прототипів, опери часто поляризують і роблять більш помітними «світло» і «темряву», добро і зло, любов і ненависть тощо. Так, Ж. Бізе та його лібретисти ввели до сюжету опери «Кармен» Мікаелу, як значущий у драматургічному відношенні образ, хоча вона ледь окреслена в новелі Меріме.

Зміст оперного мистецтва базується на пізнаванні сутності світу і людського буття. Очевидно, що саме тому оперні сюжети менш орієнтовані на розвагу і несуть помітно більше інтелектуальне навантаження. Особливо це притаманне пізньоромантичній опері та музичному театру ХХ століття. Серед таких опер – «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Мойсей і Аарон» А. Шенберга, «Художник Матіс» та «Гармонія світу» П. Гіндеміта тощо. Але навіть інтелектуально поглиблені та інтровертно зумовлені оперні сюжети мали в основі *принцип інтриги* [8].

Поняття інтриги (французьке *intrigue*, від латинського *intrico* – заплутати) зазвичай розуміють як складне й напружене переплетення активних дій персонажів. Вона виникає внаслідок гострого зіткнення інтересів і цілеспрямованої боротьби героїв. Очевидно, інтрига чітко виражена в тих сюжетах, де присутній конфлікт «зовнішнього» антагоністичного типу, де діють дві або більше протилежних сторін. Найважливішими характеристиками інтриги є складність і складність зіткнення. Це означає, що вона знаходить вираження в сюжеті завдяки численним несподіваним поворотам. Інтрига асоціюється з підступністю, хитрою грою та навмисним викривленням. Інтриги часто проявляються через поєднання низки секретних ходів, які використовують сторони в процесі боротьби (обман, жонгливання фактами, заміна осіб тощо). Наприклад, у творі Р. Вагнера «Лоенгрін» сюжетним двигуном є таємні інтриги Ортруди і Тельрамунда, спрямовані проти Ельзи (перетворення Готфріда на лебедя, щоб звинуватити Ельзу у вбивстві та усунути її з трону, наклеп Лоенгріна як негідного претендента на руку брабантської принцеси, використання Ортрудою маски підступної скромності для здобуття довіри, а також підбурювання Ельзи розкрити таємницю імені свого чоловіка). У творі може бути кілька інтриг, як паралель-

них, так і таких, що перетинаються. Так, у «Весіллі Фігаро» В. Моцарта серцем інтриги є хитра боротьба між Фігаро і графом за Сюзанну. Цю боротьбу ускладнюють другорядні лінії «парних» інтриг: Граф – Графиня, Базіліо і Граф – Керубіно, Фігаро – Марчеліна, Фігаро – Сюзанна.

Особливо складні та заплутані інтриги характерні для комедійних сюжетів, насамперед для сюжетів опери буф, «візитівкою» яких є ситуації маскування, невпізнання, підроблених листів, хитрого обману тощо. Складна інтрига з численними поворотами використовується, щоб зацікавити глядача-слухача у розвитку подій. Тому в більшій мірі інтрига пов'язана з «класичними» сюжетами, які панували в опері до другої половини XIX століття. До сьогодні існує уявлення про «оперні» та «неоперні» сюжети, зокрема про виставу, засновану на сюжетних стереотипах, створених протягом чотирьох століть життя оперного жанру.

З усього різноманіття сюжетів, ті, що неодноразово і художньо переконливо використовувалися, виділяються як саме специфічно «оперні»: очевидно, саме вони найкраще відповідають особливостям цього жанру. Спроби визначити типи сюжетів, характерні для опери, неодноразово робили самі композитори (Глюк, Вагнер, Верді, Бузона, Чайковський тощо), а також музикознавці та дослідники (Ван Лунчуань, Цяо Чжи, Черкашина-Губаренко М.).

Проблема опери як видовища також торкається природи оперної сюжетності, оскільки подієвість тексту має буквальне сценічне втілення, візуальні чинники є не менш важливими для цілісного сприйняття сюжету, ніж аудіальні музично-словесні. Тим не менш, головна семантична колізія опери, тобто її внутрішня справжня сюжетна логіка, що межує з характерологією, здійснюється музично-тематичним шляхом. Тому оперний сюжет можна прочитати як систему музичних лейтмотивів, за кожним з яких стоять не лише певні персонажі, а й важливі міжособистісні стосунки, провідні колізії [5].

Сюжетна логіка оперного твору також забезпечується «багатовимірністю» музичних значень. Прості, стереотипні, поширені сюжетні схеми в опері набувають виразності та нового естетичного змісту саме завдяки музичному прочитанню, кож-

ного разу унікального та індивідуального. І це одна з причин особливої любові опери до повторних, усталених, іноді вже «вічних» сюжетів, що передбачають систему не лише сценічних, а й музичних подій, взагалі формування особливої оперної музичної подієвості (любов і вбивство з ревнощів у «Кармен», «Отелло», «Паяцах», «Пеллеас і Мелізанді» тощо; міф про Орфея у версіях Пері, Каччіні, Монтеверді, Глюка; образ шекспірівського Ромео в інтерпретації Белліні та Гуно тощо). Сюжетні патерни, що зумовлюють зміст багатьох опер, постають своєрідними культурними артефактами, котрі повинні весь час нагадувати про себе, утримувати увагу на певних сторонах буття людини як постійного взаємообміну між зовнішньою реальністю та внутрішнім уявлюваним світом свідомості, підвладним лише музичному відтворенню [1; 9].

Наукова новизна роботи визначається розвитком напрямку сюжетології в оперознавстві, уточненням поняття оперного сюжету та його внутрішньо-жанрових різновидів. Розглядається зв'язок оперних сюжетів зі сферою подієвості, котра набуває широкого вияву в оперній композиції. Виявляються чинники життєподібності оперного змісту та специфіка оперної сюжетності як залежної від видовищного аспекту оперної вистави. Визначаються взаємовпливи сюжетології та характерології щодо оперного твору та оперної поетики у цілому, прослідковується втілення сюжетності на рівні музичної драматургії, зокрема у системі лейттематичних зв'язків.

Висновки. Музикознавче вивчення оперної сюжететики та самого явища оперного сюжету потребує інтердисциплінарного підходу, причому не лише залучення літературознавчих дефініцій, а, насамперед, звернення до історії та теорії театру, до галузі історіософії та антропософії, філософської естетики та когнітивної лінгвістики. Сюжетність як рядоположеність подій, фактів, явищ, закономірність відношень та ситуацій виявляє власну структурну логіку, котра вимагає певних образних рішень, тяжіє до типізації змісту та форми здійснення. Типологія сюжетності набуває принципового жанрового значення в оперній творчості, оскільки підключає явища персоніфікації, персонажності, пере-

бігу художніх подій, через яке відбувається типізація оперних характерів та способів музичної виразовості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ... канд. мист. (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019. 191 с.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ Нмау, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
4. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. Музичне мистецтво і культура. № 36. Том 1 (2023). С. 114–125.
5. Цяо Чжи. Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. *Музичне мистецтво і культура*. № 41. (2024). С. 223–234.
6. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : зб. статей. Суми : Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Опера ХХ століття: Нариси. К. : Музична Україна, 1981. 208 с.
8. Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.
9. Natalia Ostroukhova, Liu Xiaowen, Lyu Jing, Kongbo Tan, Yu Xinya. Interpretive innovations of the opera image in the creative dialogue M. Callas – L. Visconti // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 26-30.

REFERENCES

1. Wang, Lungchuan (2019). Opera plotology as a subject of modern musicology. Dissertation ... candidate of arts (doctor of philosophy) in specialty 17.00.03 “Musical art” / Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odesa [in Ukrainian].
2. Gnyd, B. (1997). History of vocal art. Kyiv Nmau [in Ukrainian].
3. Grebenyuk, N. (1999). Vocal-performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects. Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
4. Qiao, Zhi. (2023). Ways of forming the opera logosphere and methods of its study. *Musical art and culture*. No. 36. Volume 1. P. 114–125 [in Ukrainian].
5. Qiao, Zhi. (2024). Semantic prolegomena of the specification of the musical language of opera. *Musical Art and Culture*. No. 41. P. 223–234 [in Ukrainian].
6. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2002). Music and Theater at the Crossroads of Epochs: Collection of Articles. Sumy: Nauka. T. 2. [in Ukrainian].

7. Cherkashyna-Gubarenko, M. (1981). *Opera of the 20th Century: Essays*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

8. Jacobshagen, A. (2005). *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. München: Franz Steiner Verlag [in German].

9. Natalia Ostroukhova, Liu Xiaowen, Lyu Jing, Kongbo Tan, Yu Xinya. (2023). Interpretive innovations of the opera image in the creative dialogue M. Callas – L. Visconti // *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. P. 26-30 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026