

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-22>**Ці Цзяньсун**

ORCID: 0009-0004-4795-3762

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
jiansongqi05@gmail.com

ІСТОРИЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОЇ СЮЖЕТОЛОГІЇ ЯК СИНТЕТИЧНОГО ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЯВИЩА

Мета статті – визначити ті загальні складові класичної, тобто взірцевої та усталеної, жанрово-композиційної й сюжетно-образної моделі оперної творчості, котрі визначили її широке історичне призначення та вплинули на становлення сучасної професійної китайської опери. **Методологія статті** передбачає поєднання культурно-історичного та жанрово-стильового музикознавчого підходів, розвиток сюжетологічного напрямку в оперознавстві. **Наукова новизна статті** полягає у виявленні шляху становлення та основних композиційних властивостей сюжетологічної моделі опери як особливого, водночас універсального, синтетичного художньо-естетичного явища. Простежуються головні національно-стильові обумовленості формування стрижневих жанрових показників опери, що відповідають загальній еволюції європейського оперного мистецтва та європейської культури, відзначаються різні національні особливості оперної сюжетно-композиційної моделі, що вплинули на творчий досвід китайських оперних композиторів. Виявляється, що композиція опери «Степ» Цзінь Сяна дозволяє знайти нові шляхи поєднання ідей китайського музичного театру з європейською оперною традицією та композиторською технікою. **Висновки.** За своєрідністю та естетичними достоїнствами «Степ широкий» Цзінь Сяна не поступається багатьом європейським оперним зразкам; опера підтверджує і попередній європейський оперний драматургічний досвід, і актуальну тенденцію у розвитку сучасної китайської опери, що йде від веристських взірців углиб власної національної історії та особливої «драми характерів». Виникнувши на початку ХХ століття як духовна потреба творчої інтелігенції, китайська національна опера пододала велику художньо-естетичну дистанцію, набула справжньої творчої самобутності. В її сюжеттиці та



драматургії, у музично-характерологічному змісті віддзеркалюється той діалог культур Сходу і Заходу, що постає ефективним способом інтеграції музичної культури Китаю у загальносвітовий мистецький простір.

Ключові слова: оперна сюжетологія, художньо-естетичний синтез, сучасна китайська опера, оперна драматургія, жанр-сюзерен, оперна партитура, типи оперних вокальних голосів.

Qi Jiansong, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Historical and compositional prerequisites for the formation of opera study logic as a synthetic artistic-aesthetic phenomenon

The aim of the article is to identify those general components of the classical, i.e. exemplary and established, genre-compositional and plot-image model of opera creativity, which determined its broad historical purpose and influenced the formation of modern professional Chinese opera. **The methodology** of the article involves a combination of cultural-historical and genre-stylistic musicological approaches, the development of the plotological direction in opera studies. **The scientific novelty** of the article lies in identifying the path of formation and the main compositional properties of the plotological model of opera as a special, yet universal, synthetic artistic-aesthetic phenomenon. The main national-stylistic conditions for the formation of the core genre indicators of opera are traced, which correspond to the general evolution of European opera art and European culture, various national features of the opera plot-composition model are noted, which influenced the creative experience of Chinese opera composers. It turns out that the composition of the opera “Steppe” by Jin Xiang allows us to find new ways of combining the ideas of Chinese musical theater with European opera tradition and compositional technique. **Conclusions.** In terms of originality and aesthetic merits, “The Wide Steppe” by Jin Xiang is not inferior to many European opera models; it confirms both the previous European opera dramaturgical experience and the current trend in the development of modern Chinese opera, which goes from veristic models to the depths of its own national history and special “character drama”. Having emerged at the beginning of the 20th century as a spiritual need of the creative intelligentsia, the Chinese national opera has overcome a great artistic and aesthetic distance, acquired a true creative identity. Its plot and dramaturgy, in its musical and characterological content, reflects the dialogue of the cultures of the East and the West, which appears as an effective way of integrating the musical culture of China into the global artistic space.

Key words: opera plotology, artistic and aesthetic synthesis, modern Chinese opera, opera dramaturgy, overlord genre, opera score, types of opera vocal voices.

Актуальність теми. Поява опери закономірно пов’язана з Новим часом європейської історії, а розвиток – з ідеологією доби Просвітництва, яка втілювала ідеали раціоналістичного

пізнання та тяжіла до систематизації. Саме на початку XVII століття народився жанр, що поєднав в цілісну систему різні види мистецтва, штучно «сконструйований» і, внаслідок цього, повністю відповідний професійним правилам, потребуючий високого рівня мистецької майстерності. На думку членів гуртка Флорентійської камерати, що обґрунтовував призначення нового жанру і теоретично, і практично, опера мала поєднати в собі різні способи художнього мовлення, насамперед словесно-поетичні та музичні, але також і пластичні видовищні, у своєму синтезі форм повертаючись до міфопоетичної синкретичної єдності. Вихідні жанрові завдання опери розвиваються впродовж тривалого стильового шляху, що поєднує досягнення багатьох європейських національних шкіл і досягає кульмінації та нового рівня художньо-естетичного синтезу у XX столітті [8].

Мета статті – визначити ті загальні складові класичної, тобто взірцевої та усталеної, жанрово-композиційної й сюжетно-образної моделі оперної творчості, котрі визначили її широке історичне призначення та вплинули на становлення сучасної професійної китайської опери.

Виклад основного матеріалу. В кінці XVI століття в Європі суттєво зростав інтерес до культури Стародавньої Греції та Риму, і відродження античної трагедії стало однією з цілей творців перших оперних творів. В результаті був народжений абсолютно новий жанр, що ввібрав у себе, крім спадщини античності, культурні та суспільні віяння, що панували в Італії рубежу XVI - XVII ст. При цьому XVI століття не внесло істотних змін у розвиток драматичного мистецтва та у взаємне збагачення драми та музики. Таке взаємозбагачення вже мало місце раніше у християнській літургії, коли музика супроводжувала ритуальну дію, та у придворних світських виставах, у яких музика часто доповнювала драматичну презентацію. Так, ще в 1454 році в Бургундії був придворний банкет, в якому взяли участь співаки в костюмах птахів, які виконували повчальні піснеспіви. Подібні «спектаклі» мали місце у різних частинах Європи як частина придворного церемоніалу, не претендували на художню оригінальність та жанрову автономію, хоча вже були відзначені певною сюжетністю – зв'язністю показаних умовних подій та їх учасників [8].

Нове бароково-класицистське мистецтво опери внесло кардинальні зміни як до музики, так і до сюжетно-драматичної структури сценічної дії. Це, своєю чергою, призвело до більшої значущості словесного тексту, що був компонентом драматизації постановки, також до особливої уваги до музичної експресії, що підсилювалась засобами декламації.

В останнє десятиліття XVI століття виокремився художній феномен, який отримав назву драматичної монодії – вона означала нові відносини між мелодичною побудовою, ритмом та інтонаціями словесної мови, також текстовим навантаженням інструментального супроводу. Такі способи виконання і послужили поштовхом для виникнення оперного музично-поетичного мовлення. Слід зазначити вплив на генезис опери античної культури – античної ліричної декламації, естетичних та композиційних рис античної трагедію, нарешті праць Платона і Аристотеля, що сприяли запровадженню вивчення природи музики до кола філософських питань [1].

Інтерес до класичної аттичної давньогрецької трагедії визначив для творців опери розуміння того, що музика і танець повинні бути невіддільними від змісту вистави. Водночас знайшли своє відображення в музичній драмі і взірці античної риторики – адже саме з діалогу Платона «Держава» автори почерпнули ідею того, що певні види музики асоціюються з певними станами розуму та душі. У цьому діалозі Сократ припускає, що деякі види музики повинні бути забороненими через негативний вплив, який вони створюють, на душу людини, яка їх слухає; інші ж, навпаки, повинні вітатись, оскільки заохочують хоробрість чи скромність. Від Аристотеля («Поетика») була взята ідея фундаментального зв'язку музики з поезією та театром, а також ідея впливу драми на етичний лад людини: емоції жалю та страху, спричинені належними сюжетами та способами їх розгортання, призводять до морально-естетичного очищення, до катарсису [1].

Опера в руслі бароково-класицистичної культурно-стильової парадигми була перейнята (надихалась) ідеєю впливу на людську суспільну мораль. Саме у цій якості, як широко-соціальний вид мистецтва, вона досягла свого розквіту на межі

XIX–XX століть, коли постала як своєрідний великий жанр-сюзерен, що у своїй циклічній діахронній та синхронній побудові поєднує майже усі мистецькі види, які, таким чином, виявляються у «васальному підпорядкуванні». До них належать не лише різновиди музичного та словесного мистецтва, а й живопис, візуальні ефекти, присутні в оформленні вистави, танець, який супроводжував багато вистав, театральне мистецтво, тому що співак мав бути певною мірою актором, вміти взаємодіяти з партнерами на сцені та розкривати характер персонажа. За період свого існування опера породила нові традиції у тих видах мистецтва, із поєднання яких вона була створена. Це і поява нових типів архітектурних споруд, створення певних стилів сценічних декорацій та костюмів, специфічно оперні вимоги до акторської майстерності [7; 8].

В останню чверть XIX століття зростає роль режисури в опері. Режисер перестає задовольнятися роллю керівника спектаклю, який лише розставляє артистів по своїх місцях і працює за шаблонами мізансцен. Він постає *додатковим автором вистави*, здатним суттєво перероблювати її основний драматичний сюжет [8].

Слід зазначити, що оперний сюжет опери є повністю вигаданим умовним, але містить в своїй основі певні історичні події або літературно-драматичні прецеденти, завдяки чому має і власні образні, зокрема персонажні, прототипи. Передумовою оперної сюжетності та драматургії твору є не стільки лібрето, скільки цілісний оперний сценарій, основою якого є музична партитура, внаслідок чого оперне лібрето не можна розглядати як окремий мистецький жанр або використовувати як текст для драматичної постановки. Значущість музичної партитури визначається тим, що вона оформляє основні музичні, а разом з ними – і словесні, і сценічні ситуативні – складові оперного спектаклю, фіксує їх значення у структурі твору та вистави, включаючи роль оркестру та партій окремих співаків.

Необхідно відзначити, що саме формування структури оперної дії спиралося насамперед на раціональне начало, домінуюче та привілейоване у людській природі з погляду класицистичної

поетики, тому оперна композиція досить строго регламентована, що впливає і на її сюжетні особливості. Зокрема, це впливає на функцію увертюри (оркестрового вступу), яка вже з барокової доби виявляється досить тісно пов'язаною з подієво-сюжетним змістом опери. Пізніше увертюра, як правило, почала відображати основний емоційно-психологічний образний план вистави, також презентувати головний музично-тематичний (лейтмотивний) матеріал, тобто виробляти свого роду «налаштування» аудиторії на певний лад, виконуючи функцію *пролепсису* – *припущення, передчуття*, передбачення, що відповідає поняттю епікурейської філософії і антично-риторичному прийому мовлення, що допускає згадування майбутніх подій чи властивостей як задалегідь очікуваних [7].

Майже в такій самій ролі виступає в опері хор, що відповідає досвіду античної трагедії, у якій хорові партії виконують функції пророцтва та коментаря, є невід'ємною складовою цілісної композиції. Функції його ширші, ніж у «масового образу»: за допомогою хору створюються додаткові концептуальні побудови, смислові ряди – не меншою мірою, ніж музичні емоційно-естетичні. Оперна арія, що постає репрезентантом особистісного, у музичному вимірі – сольного, начала, виступає аналогом монологу драматичного спектаклю (поряд з іншими формами монологічного вираження – каватиною, аріозо, романсом тощо).

Не менш важливим з драматургічного погляду, особливо в перші півтора століття та у XX столітті, у зв'язку з експресіоністичними тенденціями, історії опери, є речитатив – здатний утворювати досить велику кількість перехідних варіантів вокального інтонування між співом та розмовною стилістикою. Речитатив, як виявляється у перебігу «оперної історії», є важливим рушієм сюжету, але також і засобом психологічної характеристики персонажу. Однак саме арія максимально покликана передавати характер та емоційний стан героя, стаючи не лише «портретом почуття», а й виконавським творчим «портретом», що дозволяє гранично розкривати можливості оперного голосу [1].

Оперний голос за своєю природою є штучно виробленим, суттєво відрізняється від природного співочого голосу людини,

що чудово ілюструє ще одну установку класицистичної епохи. А саме: необхідність у мистецтві «виправляти» людську природу згідно з нормативними установками суспільно заданих форм, «очищати» її від випадковостей «природності». Тому для формування професійного оперного співака, поряд з навчально-освітніми завданнями, крізь які проходять усі артисти, потрібні роки специфічних тренінгів з настроювання вокального апарату (постановка дихання, вирівнювання регістрів, вироблення тембру і правильного звуковидобування тощо). Таким чином підтримується та репродукується жорстка система голосової стратифікації: індивідуальний голос має бути обробленим під певний виконавський тип. Можна виділити також і основні категорії (підтипи у кожній групі голосів): ліричні та драматичні. Ліричні голоси, в цілому, легші і рухливіші за драматичні, при цьому драматичні – сильніші і часто передають більше динамічних відтінків [2; 3].

Типізація голосів є важливою складовою образно-тематичної структури оперної дії та, у цілому, чинником специфічної оперної сюжетності. З певними застереженнями, можна стверджувати, що тип голосу – це свого роду «маска», або маркер певних смислових та дієвих даних персонажа, визначення його місця у сюжеті. Кожен тип голосу в опері ототожнює себе з певним типом героя та характеру: тенор найчастіше – молода людина, «герой-коханець», лідер: сопрано зазвичай втілює ліричну героїню; бас постає як мудрець, король, чарівник, людина у віці; баритони і мецо-сопрано більш динамічні й можуть втілювати різні персонажі, як позитивні, так і негативні. Зрозуміло, існують винятки з цієї загальноприйнятої жанрово-виконавської схеми, але, у цілому, тенденція вокально-тембрової типізації персонажа у його сюжетно-подієвих параметрах залишалася незмінною впродовж усього розвитку опери.

Еволюція оперного мистецтва відобразила еволюцію європейської культури, причому, незважаючи на різні національні особливості, основоположна структура та принципи побудови оперної вистави зберігалися практично незмінними. Першим значним оперним твором став «Орфей» К. Монтеверді (1606),

що виступає взірцевим музично-драматургічним винаходом для усіх наступних поколінь оперних авторів.

Основою перших опер виступали здебільшого міфологічні сюжети, чим наголошувалося на незмінному прагненні класицизму орієнтуватися на античні прецеденти. Однак, практично з самого початку оперне мистецтво розвивалося у двох напрямках – музичної трагедії (яка отримала в Італії назву опера-серія) і комічної опери (опера-буф). Сюжети та стилістика трагедій представляли високий жанр, а комедії – профанний нижчий жанр (віддзеркалюючи ще одну рису класицистської поетики: розділення мистецтва на високе та низьке; при цьому комічна опера часто пародіювала пафосні та героїчні образи трагічної опери) [7].

Принципово новим етапом у розвитку опери стала романтична доба, яка прагнула виявити нескінченну багатогранність і глибину людських почуттів, змінила класицистичну раціоналістичну інтерпретацію ідеї людини концепцією «фаустівської душі» з її вічним неспокоєм, багато в чому визначила підвищення рівня емоційної експресії, активізацію інтересу до ірраціональних сфер людської свідомості. При цьому основні оперні конструктивні особливості не були спростовані або піддані суттєвій ревізії.

Тенденцію глибинної психологізації можна спостерігати в італійській опері протягом усього XIX століття (від Дж. Россіні до Дж. Пуччіні), і вона веде до динамізації прийомів драматургії та ускладнення сюжетів, також до максимального використання всіх засобів сценічного вираження [7].

Австро-німецька оперна традиція, використовуючи національний зразок (зінгшпіль), адаптувала його під загальні закони комічного жанру, але намагалась запропонувати власну стильову модель музичної трагедії також. Якщо опери (К.В. Глюка, В.А. Моцарта, Л. Бетховена) ще не вільні від італійського впливу, що жодною мірою не применшує ані їх оригінальності, ані глибини та досконалості, власне «німецький дух» як екзистенційна категорія, за допомогою якої маркувалася національна ідентичність, повною мірою проявився вперше у творчості К.М. Вебера («Оберон», «Чарівний стрілець») і досяг кульмінації в оперних міфопоемах Р. Вагнера. Ніцшеанське прагнення відродити міф

(великий німецький міф, що подібний до античного) і за допомогою його уявити нерозривну єдність діонісійського та аполонічного начал – як вихідну справжність будь-якого художнього твору, можна назвати характерною особливістю німецької оперної традиції (що дійде до Р. Штрауса та К. Штокхаузена) [8].

Характер французької опери визначило багато в чому піднесене «імперське» мислення, що домінує у французькій культурі з часів наполеонівських завоювань. «Велика опера» Д. Мейєрбера, Ф. Галеві, Г. Берліоза стала певною стильовою новацією «музичної трагедії», але не менш важливою у національно-стильовому розумінні стала лірична традиція, розвинена у творчості Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ж. Массне, К. Сен-Санса, Ф. Пуленка, відзначена жанровою контамінацією, тобто остаточним «перемішуванням» стилістичних ознак високого та низького жанрів.

Оперні тенденції ХХ століття відображають культурні запити часу та його стильову мінливість, коли в оперному мистецтві відображуються напрями імпресіонізму (К. Дебюссі), експресіонізму (А. Шенберг, А. Берг та Р. Штраус), неокласицизму (І. Стравінський), джазової сфери (Дж. Гершвін), популярної масової музики (К. Вайль) [8].

Саме у цей поліфонічний стильовий час входить до глобалізованого світового оперного простору *китайська оперна традиція*, набуваючи нових якостей академізму та долучаюсь до професійних здобутків різних європейських шкіл. Провідним жанровим напрямом для китайської оперної школи постає лірико-драматичний, що значною мірою зумовлює вибір та тлумачення сюжетів.

Суттєвий внесок у розвиток сучасної китайської лірико-драматичної опери внесли «патріарх» національного музичного театру Цзінь Сян (1935–2015) та сучасний американо-китайський композитор Брайт Шенг (нар. 1955) [6].

Опери Цзінь Сяна «Степ» («Рівнина», 1987) і «Схід сонця» (2015) стали важливими жанрово-стильовими віхами, що зафіксували новий вектор розвитку китайської опери як професійно-академічної – це спрямованість до гостроконфліктної психологічної драми, вихідним моментом якої є трагічна жіноча доля. Опера «Степ», створена за однойменною п'єсою Цао Юя, видат-

ного представника національної літератури, іменованого «Шекспіром Китаю». Вона відобразила інтерес китайських композиторів «Нової хвилі» до складної проблематики, що стосується проблеми моральності, гострих соціальних конфліктів, протиріч психіки та характерів персонажів [5; 6]. Багаторівневий конфлікт в опері характеризується зіткненнями героїв, охоплених водночас любов'ю і ненавистю, вмотивованих і прагненням до добра і жагою помсти. Драма, що виникла на межі традицій веризму, національного китайського театру та західного авангарду, завершується трагічною розв'язкою: девіацією свідомості та поведінки одного з головних персонажів, вбивством та смертю.

Перше виконання опери «Степ» колективом Китайської опери і балету відбулося 25 липня 1987 року на фестивалі мистецтв у Пекінському театрі «Небесний міст». У 1997 відбулося перше виконання її у Європі. У 1998 роках – «Степ» десять разів виконувалася на Тайвані. В 1998 опера також успішно пройшла в Америці – в театральному центрі «О'Ніл» і в Нью-Йоркському театрі «Китайський порт». У 1989 році опера отримала «Спеціальний приз» на 3-му міжнародному музичному фестивалі в Мюнхені [4].

Сюжет та художня своєрідність опери «Степ» стали причиною її великого успіху не тільки в Китаї, а й за його межами. Лібрето опери було написано Вань Фан, яка взяла за основу сюжету п'єсу свого батька, відомого драматурга Цао Юй, та переробила її для музичного театру. Основою сюжету, як вже зазначалось, став соціальний та психологічний конфлікт між чотирма основними героями опери; це Чоу Ху (молодий чоловік, баритон), Цзінь Цзі (його наречена, сопрано), Цяо Му (літня) жінка, дружина поміщика Цяо Яньвана, меццо-сопрано), Дасін (син Цяо Му, тенор). Чотири різні характери втілені різними вокальними тембрами, отже боротьба між персонажами відображена у драматургічному протистоянні тембрів та вокально-інтонаційних комплексів [6].

Принципова відмінність опери «Степ» від раніше створених китайських опер, у яких в основу сюжету були покладені образи героїнь-революціонерок, полягає у тому, що у «Степу» розкри-

вається психологічна драма різних особистостей, показано життєві долі різнохарактерних персонажів, що значно розширило простір для композиторської та виконавської творчості.

Психологічна та соціальна теми розроблені тут у їх нерозривній єдності. Зміст «Степу» викликає асоціації з романтичною італійською оперою XIX століття – «Піратом» В. Белліні, «Трубадуром» та «Ріголетто» Дж. Верді, оскільки в ній поставлене питання не лише про соціальну нерівність людей, а й про драматизм їх взаємин. Психологічні мотиви в опері «Степ» гранично загострені. У центрі її – постать Цзінь Цзі, що втілює образ не тільки героїні, що бореться, а й людини, яка глибоко страждає. Цзінь Сян вказував, що ця опера містить у собі глибоке почуття історії та величезну привабливу емоційно-художню силу, закликає засуджувати феодальне суспільство, що майже вбило в людині всі прекрасні почуття. У своїй музиці Цзінь Сян прагнув створювати точні музичні характеристики не лише провідних, а й другорядних дійових осіб [6].

Глибоко відчувши психологію персонажів і навколишню атмосферу, Цзінь Сян використав оригінальні виразові засоби, зокрема для вираження радикальних змін людського характеру і різких змін у природі, створивши автономний музичний матеріал без залучення людського (вокального) голосу. Композитор використовує при цьому сучасні технічні засоби, завдяки яким «немелодійна» музика створює відчуття чогось таємничого, дивного, ірреального. В інших випадках в вокальних партіях опери переважають цілісні, підкреслено емоційні мелодичні побудови. При зародженні та наближенні драматичних кульмінацій, а також у проміжках між аріями, монологам і діалогами майстерно використаний прийом багатопарного комплексного поєднання мелодій з нечіткою складною структурою, що створює емоційно насичений психологічний ефект [6].

Ретельно розроблена композиція опери «Степ» Цзінь Сяна дозволяє знайти нові шляхи поєднання ідей китайського музичного театру з європейською оперною традицією та композиторською технікою. Так, зовсім спонтанно народилась ідея ввести в пролог хор як посилення *фатального начала* у драмі, явне

передбачення-пролепсис. Композитор зазначав, що у моменти концентрації агресії він використав особливу техніку перкусії та невокальне звучання голосів співаків, також багато видозмінених наспівів з народної музики. Основний пафос опери виражений у надії на те, що наступні покоління людей, які символізує майбутня дитина головних героїв, житимуть у більш вільному і справедливому суспільстві.

Наукова новизна статті полягає у виявленні шляху становлення та основних композиційних властивостей сюжетологічної моделі опери як особливого, водночас універсального, синтетичного художньо-естетичного явища. Простежуються головні національно-стильові обумовленості формування стрижневих жанрових показників опери, що відповідають загальній еволюції європейського оперного мистецтва та європейської культури, відзначаються різні національні особливості оперної сюжетно-композиційної моделі, що вплинули на творчий досвід китайських оперних композиторів. Виявляється, що композиція опери «Степ» Цзінь Сяна дозволяє знайти нові шляхи поєднання ідей китайського музичного театру з європейською оперною традицією та композиторською технікою

Висновки. За своєрідністю та естетичними достоїнствами опера «Степ» Цзінь Сяна не поступається багатьом європейським оперним зразкам; вона підтверджує і попередній європейський оперний драматургічний досвід, і актуальну тенденцію у розвитку сучасної китайської опери, що йде від веристських взірців углиб власної національної історії та особливої «драми характерів». Виникнувши на початку ХХ століття як духовна потреба творчої інтелігенції, китайська національна опера подолала велику художньо-естетичну дистанцію, набула справжньої творчої самобутності. В її сюжетитці та драматургії, у музично-характерологічному змісті віддзеркалюється той діалог культур Сходу і Заходу, що постає ефективним способом інтеграції музичної культури Китаю у загальносвітовий мистецький простір.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Оперна 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. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
5. Цзунжуй Чжан «Модель-опера» ХХ століття в китайській музичній культурі. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 206–210.
6. Цзюй Ціхун. Історія китайської опери з найдавніших часів і до наших днів – історія створення опери в Китаї та дослідження сучасної ситуації. Хефей: Літературне вид-во Аньхоя, 2014. 547 с.
7. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. *Музичне мистецтво і культура.* № 36. Том 1 (2023). С. 114–125.
8. Черкашина-Губаренко М. Опера ХХ століття: Нариси. К. : Музична Україна, 1981. 208 с.

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. Hou, Jian. The Artistic World of Chinese Folk Opera: Dialogue of Cultures: Author’s Thesis... Candidate of Arts: Specialization 26.00.01 – Theory and History of Culture / P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
5. Tsungzhui, Zhang. (2023). “Model Opera” of the 20th Century in Chinese Musical Culture. *Art History Notes: Collected Works of Science, Issue 43.* P. 206–210 [in Ukrainian].
6. Ju, Qihong. (2014) The History of Chinese Opera from Ancient Times to the Present Day - the History of the Creation of Opera in China and the Study of the Current Situation. Hefei: Anhui Literary Publishing House [in Chinese].

7. 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].

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

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026