

УДК 78.07, 782

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-12>**Лі ЦЯН,**[orcid.org/0009-0001-8671-6768](https://orcid.org/0009-0001-8671-6768)

аспірант

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

(Львів, Україна) [inem.courses@ukr.net](mailto:inem.courses@ukr.net)

## ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА АНТРЕПРИЗА В КИТАЇ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Італійська музичні твори проникли в Китай одними з перших, вже з кінця XVII століття представники християнських місій, які добре володіли грою на музичних інструментах, впроваджували свої знання та навички у китайському суспільстві. Саме тоді спостерігається активний обмін самого музичного інструментарію, що спричинило його еволюцію як в Китаї так і в Європі. **Мета статті:** прослідкувати та окреслити етапи проникнення італійської опери на китайські сцени в XVIII – XIX століттях. **Актуальність.** Історія італійської опери в китайському театральному контексті є давньою та цікавою, сьогодні серед китайських виконавців великою популярністю має саме опера італійських композиторів, або італійська опера композиторів інших європейських країн (наприклад, Моцарта). Тому вельми актуальним є історичний контекст розповсюдження італійської опери та роль італійських (та інших) антрепренерів, що вилилось в масове захоплення італійською оперою в Китаї. **Новизна.** Вперше висвітлюються зв'язки різних мистецьких подій, які мають безпосередні наслідки у сучасному китайському оперному виконавстві, а саме – поступове проникнення італійської опери в історичному зрізі. **Методологія** базується на історичному аналізі, а також системному підході у розгляді етапів проникнення італійської опери в Китай. **У висновку** підсумовується, що впродовж кінця XVIII – початку XX століть поступово з'являється ніша для західної культури, яка довгий час була незрозумілою, навіть неприйнятною для китайського глядача. Але крок за кроком вона завойовувала власний простір: спочатку в імператорських колах, але у відокремленні від широких суспільних верств, згодом серед членів конгрегації, які розміщувались здебільшого в портових містах, але вже з вільним доступом місцевих мешканців, і, з рештою, проникла в різноманітні державні інституції в якості освітніх стандартів, впровадження репертуарної політики театральних і концертних установ, організації суспільного врядування, що врешті призвело до зміни імператорського правління на республіканське. Важливу роль в історичному культурному процесі відіграли італійські антрепренери, які привозили в Китай оперні трупи та твори.

**Ключові слова:** італійська опера, християнські місії, антреприза, оперні трупи.

**Li QIANG,**[orcid.org/0009-0001-8671-6768](https://orcid.org/0009-0001-8671-6768)

Graduate Student

Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine) [inem.courses@ukr.net](mailto:inem.courses@ukr.net)

## THE ITALIAN OPERA ENTERPRISE IN CHINA IN THE LATE 18TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Italian music came to China as first. Since a late XVII century, representatives of the Christian mission, who playing music instruments well enough, used own skills and knowledge for communication with chines social. An active reciprocity of music instruments between China and Europe noted in that time. That caused an evolution of them a both part of the World. The aim of the article: there are analysis and notation of the phases of Italian opera coming in chines scenes XVIII–XIX centuries. The relevance. The history of the Italian opera coming to the Chinese theatrical context is the old and wondering, now the operas of the Italian composers or Italian opera by the composers of other countries like Mozart's operas is the most popularity of the Chinese music performances. So a historical context is a very relevant, according to that fact the Italian opera spread itself also a role of Italian and others entrepreneurs were important. This historical process caused a mass admiration for Italian opera in China. The novelty. For the first time contacts of the different arts facts are highlighted, which had important consequences in the contemporary opera's performance art in China, to wit a phased coming of the Italian opera in a historical context. The methodology is based on historical analysis, as well as a systematic approach in consideration of the phases of the Italian opera had coming to China. In conclusion, summarizes that the niche of western culture emerge in the Chinese cultural context during XVIII–XIX centuries. But western culture was incomprehensible a long time for Chinese people. However, it got own area: firstly – in imperial environment which were fenced off from the general society, then – in members of congregation who lived in port sites, and it was available for the local people, and with the rest, it penetrated in the various state institutions as educational programs, repertory politics of the theater and concert institutions, arrangement of a social life. These processes caused a change of imperial power to republican power. The Italian opera entrepreneurs contributed in this historical culture process, who brought to China an Italian opera troupes and opera music.

**Key worlds:** Italian opera, Christian missions, enterprise, opera troupes.

**Актуальність проблеми.** Виявлення історичних зв'язків у проникненні італійської опери на китайські сцени важливе для сучасного китайського оперного виконавства, в якому оперні твори італійських композиторів є провідними в репертуарі окремих солістів та театральних установ. Особливо це стосується опери XIX століття, яка стала основою цього репертуару. Простеження непростого і цікавого шляху, який призвів до сучасного стану, є важливим з точки зору розуміння місця італійської опери в китайському виконавському мистецтві.

**Аналіз публікацій.** В статті аналізуються роботи щодо діяльності перших італійських місіонерів в Китаї: П. Олсопа, Дж. Ліндофф, Хуана Чан-Зена, Г. Тарсетті, Ф. Галеффі. Велика увага приділяється дослідженням щодо діяльності італійських музикантів в Китаї: Мань Сінь Іна, Е. Рочі, І. Ляо, Р.Д. Ніколсон, Ш. Мелвін, П.-Л. Женгене. Окрему увагу заслуговують статті Е.М. Добреску та Е.М. Добре про соціокультурний стан портового міста Шанхай в другій половині XIX ст. та Л.С. Калашник про ставлення в Китаї до дітей-сиріт.

**Виклад основного матеріалу.** В першу чергу, треба відмітити вагомий вплив відомого італійського місіонера-лазариста Теодоріко Педріні, який з 1711 року обіймав посаду придворного музиканта імператора Сюаньє (Kangxi). Але головною своєю місією той вважав пропаганду християнської віри, а гра на клавесині та музичні уроки для імператорських дітей його обтяжували, і він про це нарікає у своїх листах. У звітності Конгрегації поширення віри (Congregatio de Propaganda Fide) від 30.12.1701, яка координувала місіонерську діяльність римо-католицької церкви, де містяться відомості про розподілення функцій між представниками місії, жодним словом не згадано про музичні здібності Педріні і про те, що він відправляється в Китай як придворний музикант, а лише як духовне лице (Galeffi, Tarsetti, 2016, 88). Разом з тим, як талановитий музикант, Педріні писав музику для імператора, в основному це були інструментальні сонати. Спираючись на стилістику музики майстра інструментальних творів Кореллі, Педріні створив 12 сонат для скрипки соло і basso continuo з анаграмою Непріді (Nepriidi) замість автографа: «Рукописні копії цього твору були б поширені набагато раніше, ніж їх публікація. Загалом це нотний зошит, складений разом із різними паперами. Шовкове покриття, а також текстура чорнила вказують на те, що він був зібраний у Китаї. Незвичайний спосіб склеювання паперів разом із частими ознаками поспіху свідчать про брак запасів. З упевненістю можна сказати, що рукопис було точно

скопійовано, якщо не складено, у Китаї, за життя Педріні з 1711 по 1746 рік» (Allsop, Phill, Lindorff, 2008, 54–55). Отже, скрипкові сонати італійського місіонера стали першими творами в історії музичного взаємообміну між Китаєм та Італією, і саме це як артефакт визначає точку відліку взаємодії та взаємовпливу італійської та китайської музики, попри небажання самого автора виконувати лише роль придворного музиканта.

У 1878 році в імператорському палаці Цянь Луна італійська трупа виконала оперу Н. Піччінні «Чекіна». Імператорові та його двору не було зрозуміло ані слова (спектакль йшов італійською), так само як і того, що вони не могли оцінити красу музичного стилю, проте яскраве театральне видовище, костюми та інтуїтивно зрозумілий сюжет вельми сподобався глядачам. Мань Сінь Ін вважає, що «Чекіна» була першою італійською оперою, яка побачила китайську сцену. Дослідник звертає увагу на те, що спектакль був сприйнятий як екзотичний твір та зацікавив імператора (Мань Сінь Ін, 2012, 82).

Вперше про китайську постановку опери Піччінні було згадано в «Нотатках про життя та творчість Ніколя Піччінні» французького поета та музичного критика П'єра-Луї Женгене, які він опублікував в Парижі у 1800 році: «Факт, який виходить за межі ймовірності, і який, однак, був засвідчений мені людиною, гідною віри. У 1778 році кілька єзуїтів, вигнаних з Китаю повернулись до Італії. Серед них був отець Аморетті, який, вже знаходячись в Генуї, опублікував відомості про те, як деякі італійські єзуїти привезли до Пекіна серед кількох музичних творів партитуру «Чекіни», яку вони виконали перед імператором Китаю, якого це приємно зворушило на стільки, що він створив трупу музикантів, яким було доручено грати музику виключно для цієї вистави. І, нарешті, швидко та майстерно був побудований театр, на стінах якого були намальовані всі сцени з «Чекіни», щоб імператор мав можливість бачити і чути її одночасно. Незважаючи на те, що цей останній факт теж важко припустити і більш схилитись до того, що він вигаданий, але театр існував, і, безперечно, це було подією, яка визначила епоху» (Ginguené, 1801, 10–11). Хоча Женгене не був до кінця впевнений в тому, хто саме здійснив постановку, хто брав в ній участь і якими кількісними силами її втілили на сцені імператорського палацу, очевидним є сам факт першої постановки та виконання опери в подальшому. Також очевидним є те, що опера слухняну прийшла до смаку імператорському дому, особливо імператору Хунлі (Цяньлун), і було погоджено її подальші

постановки. Отже, в останній рік свого правління імператор доклав максимум зусиль, щоб популяризувати саме цей твір.

Популярність фьяби італійського композитора можна пояснити типовим сюжетом про слухняну покоївку, зміст якого був близький до сприйняття східного глядача. Якщо проаналізувати популярні сюжети китайської (зокрема пекінської) опери, то образ бідної та скромної дівчини є одним з центральних, в свою чергу він трактується ширше – як образ бідолоашного сироти, який вправно працює на благо оточуючих. Хоча в літературному першоджерелі (епістолярний роман «Памела» Семюеля Річардсона, 1740) головна героїня не є сиротою, але знаходиться далеко від батьківського дому, не маючи змоги повернутись та долаючи труднощі життя самотужки. В типології персонажів це сирота з роду Чжао, який втратив батьків через влаштовану радником імператора різанину у царстві Цзінь. Цей сюжет відомий здавна в китайському поетичному фольклорі, в XIII столітті на його основі драматургом Цзі Цзюньсяне (ймовірно) була написана п'єса в жанрі китайської опери «Сирота з роду Чжао» або «Велика помста сироти Чжао». І зараз цей твір входить в топ популярних творів сучасного Китаю та має різноманітні (в тому числі сучасні) інтерпретації. Це історія, яка близька китайському суспільству і традиційно вважається пріоритетною. До речі, в Європі (зокрема, в Україні) доби Просвітництва тема сирітства також популяризується і набуває соціального значення, про що зазначає Л. Калашник: «До XX ст. кожне велике село мало сирітську раду й сирітського суддю, які через опікуна дбали про долю своїх підопічних... В наслідок того, що в Китаї дуже міцними були родинні зв'язки у рамках клану, опіка сиріт з боку сільської чи місцевої громади виникає в історії цієї держави лише як необхідний, вимушений захід в період великих народних скрут, коли кількість дітей-сиріт перевищувала кількість потенційних опікунів... Як китайці, так і українці справедливо вважали, що лише догодувати дитину до певного віку – це не велика чеснота... Більш важливим є дати їй професію, зробити гідним членом суспільства. Тому в обох країнах досить поширеною формою піклування про дітей-сиріт було “приставлення дитини до діла”. Також в Китаї був ряд професій, щоб досягти певного рівня в яких, треба було починати навчання змалечку. До таких відносяться циркач, актор Пекінської опери» (Калашник, 2012, 31–33).

Цікавим збігом виглядає той факт, що вона була першим китайським літературним твором, який був перекладений французькою мовою єзу-

їтським місіонером Жозефом Анрі Марі де Премара у 1731 і пізніше мовами інших європейських країн. Італійський лібретист та один з провідних ідеологів опера-серія П'єтро Метастазіо створив лібрето для композитора Джузеппе Бонно, і в 1952 році опера «Китайський герой» була поставлена у віденському садовому палаці Шенбрунн. Історія китайського сироти в різних музично-театральних інтерпретаціях була дуже популярна в багатьох країнах Європи у XVIII столітті. Нема прямого підтвердження, що вона якось пов'язана з п'єсою Гольдоні та оперою Піччінні, але єзуїтський слід приводить до думки, що ці два твори перетинаються у тому часі. Ймовірно, тут є зворотній зв'язок: представники братства, які подорожували до Китаю, побачили, що такого роду сюжети є популярними і в Китаї і в Європі, це стало вирішальним фактором для обрання саме «Чекіні» для знайомства імператорського дому з європейською оперою.

На початку ознайомлення китайців із зразками західної музики (XVIII та перша половина XIX ст.), в багатьох випадках спостерігалось нерозуміння китайцями самої музичної сутності і природи європейських творів. Барокова та просвітницька доба в європейській музиці загалом характеризується ускладненням самої музичної мови у порівнянні із попередніми епохами: віртуозність гри та співу, удосконалення конструкцій різних інструментів для вирішення складних технічно-виконавських завдань. Саме цей період характеризується тектонічним зсувом у розумінні музичного темпу та темпового контрасту, взірцем якого є бароковий інструментальний концерт (швидко – повільно – швидко). Саме цей чинник переважно став на заваді сприйняття китайцями європейської музики. Вони воліли до звичних музичних форм, не розуміли складності та перевантаженості музичної фактури. Китайські мудреці Цин Фун і Мін Фан застерігали співвітчизників від того, щоб навчатись у європейських музикантів, які вже масово потрапляли до Китаю.

Успіх італійської опери на китайських сценах пов'язаний з комплексом чинників: загальнокультурним, освітнім, можливістю самих китайців відвідувати європейські країни та отримувати західну освіту. В музичній сфері це також мало комплексний підхід: від шкіл при місіонерських осередках до відкриття навчальних закладів західного типу. Забігаючи вперед, слід наголосити, що загальній шкільній є спеціалізованій музичній освіті після зміни династійного устрою правління на республіканський приділялась велика увага, в кожній школі функціонував хоровий колектив, і діти з малечку

долучались до музики, причому популярністю користувались твори китайського пісенного фольклору, хорова та вокальна європейська музика, а також модні на той час джазові твори. У царину традиційного музикування (в тому числі колективного) поступово проникали західні зразки та стандарти в організації музичного виконавства (особливо ансамблевого та оркестрового).

Комплекс чинників, в які входило розповсюдження оркестрового та сольного (зокрема вокального) музикування, сприяло зміцненню позицій «екзотичної» італійської опери: у рік заснування оркестру «Шанхай відвідали Королівська англійська оперна трупа містера Г. Вернона та Королівська італійська оперна трупа А. Кальї. Англійська трупа виконала понад дюжину опер, у тому числі шанхайські прем'єри «Трубадура» Верді та «Доньку полку» Доніцетті. Як і в усіх ранніх оперних трупах, які відвідували Шанхай, у них не було оркестру – музичний супровід забезпечували двоє іноземних мешканців Шанхаю, які грали на скрипці та фісгармонії. Італійська трупа також виконувала «Трубадур», «Травіату», «Ріголетто» Верді, «Ернані» Доніцетті, а також «Севільського цирульника» Россіні. Оскільки всі шоу добре продавалися, трупа повернулася в 1881 році, нею керував М. Вела, який залишився в Шанхаї як диригент міського оркестру з 1882 до 1900 року» (Melvin, Cai, 2004).

Незважаючи на необхідність симфонічного супроводу у постановках опер Верді, Россіні, Доніцетті, колектив Шанхайського оркестру жодного разу не запрошувався до оперних проєктів. Трупа Вели обходилась власними силами, тобто постановки здійснювались під клавір або дирекціон. Відомо, що така практика була доволі розповсюдженою – оперні вокалісти, які приїздили в Китай разом зі своїми імпресаріо, влаштували власні вистави тими засобами, які були доступні, Р.Д. Ніколсон, вивчаючи китайську пресу 60-х років XIX ст., знайшла, що газета «Hong Kong Daily Press» неодноразово писала про виступи відомих італійських та французьких примадонн: «У квітні 1867 року, газета Hong Kong Daily Press почала висвітлювати виступи мадам Буше, мадам Вераллі, синьйора Рейні та синьйора Піччолі в «Трубадурі», опері, яка, хоч і була добре знаною та «звичайною» в Англії, але була абсолютно новинка в Китаї» (Nicholsom, 2022, 226). Дослідниця звертає увагу на те, що імпресаріо Аугусто Кальї та Джованні Попмеї не тільки привезли італійську оперу на Дальній Схід, а і випередили справжній потік європейських та американських артистів у колоніальні

портові міста. Незважаючи на незвичний вологий клімат та хвороби, проти яких не було імунітету, західні музиканти створили справжнє паломництво до китайських та індійських, австралійських та інших берегів, шукаючи слави, долі та добробуту. І попри життєві та професійні труднощі (погані умови життя, нестачу ліків, проблеми на роботі, зв'язані з відсутністю хору оркестру, цей потік не зупинявся і компанія Кальї і Помпеї користувалася великим успіхом у найбільш великій концертній залі, яка на той час існувала в Гонконзі. Розширювався репертуар: «Згодом вистава «Севільського цирульника» відбулася з таким же успіхом, як і будь-яке з попередніх представлень. Газета Hong Kong Daily Press від 14 березня 1868 вихваляла «чудову акторську гру» синьйора Рейні та «закінчений спів і солодкий, насичений голос» і зовнішній вигляд мадам Вераллі, які викликали «шалені оплески»» (Nicholsom, 2022, 227). Але крім успіху були і виразні провали, наприклад у Шанхаї виставу Доніцетті «Лукреція Борджія» відвідало настільки мало людей, що компаньйони були майже на межі фінансового краху (Nicholsom, 2022, 235).

Діяльність оперних компаній була націлена на великі морські порти і, можна сказати, довгий час ними обмежувалась. Це було пов'язано з труднощами пересування вглиб континенту, організацією умов роботи та проживання оперних труп, комунікацією з місцевою владою тощо. Отже і публіка, яка відвідувала театральні постановки та концерти, складалась в більшості з представників концесій і в меншості – з місцевих жителів. Проте це був початок великого процесу експансії європейської музики і загалом культури. Саме портові міста зберегли забудови в стилі західної архітектури кінця XIX століття та модерну: Західна спадщина епохи модерн (1842–1949) залишається на міському ландшафті в розкішних будівлях, які підкреслюють різноманітні архітектурні стилі в шанхайській набережній Бунд, вздовж річки Хуанпу, особливо будівлі Народного банку Китаю, готель, морська митниця, дорожня адміністрація, Шанхайський банк і старі будинки, житлові будинки та житлові квартали під назвою Лілонг, які зараз швидко зникають (Dobrescu, Dobre, 2015, 22).

Китайські інтереси Аугусто Кальї представляли малу частку всіх його інтересів. Наприклад, в хронологічній таблиці, приведений в дисертації Е.М. Рочі, вказано, що Шанхайські і Гонконгські постановки італійських опер займають невеликий період 1880 року (Rocha, 2012, 283), очевидно, в 60-х рр. італійський імпресаріо мав постійну компанію в Калькутті, а в китайські порти Шанхай і

Гонконг виїздив з оперними трупами та мінімум засобів для постановок.

Тільки у другій половині XIX ст. в Китаї з'явилося багато західних оперних компаній з різних країн, які склали одна одній серйозну конкуренцію. Оперні імпресаріо далеко не завжди керувались етичними методами та намагались створити якомога несприятливі для конкурентів умови: від хабарів місцевій владі, щоб отримати вигідні локації, до переманювання артистів, які стали відомими та касовими. Всі театральні компанії в репертуарі мали або італійські опери, або окремі номери з них, перевага віддавалась творам доби романтизму. В XIX столітті основними конкурентами серед італійських компаній були Аугусто Кальї та Етторе Корті, при чому, як вже було зазначено, трупа Кальї працювала в на всьому південноазіатському, північно-австралійському та південно-африканському узбережжі. Але більш серйозними конкурентами були англійські компанії, які пропонували публіці опери Россіні, Верді, Пуччіні, Доніцетті.

У дисертаційній роботі Хуана Чан-Зена наведена періодизація діяльності італійських оперних компаній в Шанхаї в період з 1875 по 1882 рр.: Королівська італійська оперна компанія Аугусто Кальї, Трупа театру Верме та Королівська італійська оперна компанія Етторе Корті. Шанхай дійсно вважався справжнім порталом для проникнення європейської культури: «Шанхай разом із п'ятьма іншими китайськими прибережними містами був відкритий для зовнішньої торгівлі та проживання. Завдяки своєму розташуванню на краю найбагатшого та найрозвиненішого економічного регіону Китаю Шанхай дуже швидко ріс, залучаючи велику кількість жителів Заходу, і за відносно короткий час перетворився з маленького села на космополіс, який отримав прізвисько «Париж Сходу». Західні жителі, які оселилися там, були переважно місіонерами, дипломатами чи бізнесменами, які часто створювали невеликі гуртки та влаштовували концерти та театральні вистави для власної розваги» (Chun-Zen Huang Travelling, 1997).

На початку та в першій половині XX столітті серед китайської публіки значною популярністю користувались не самі оперні спектаклі (які були задовгі та

незрозумілі за змістом, оскільки не перекладались китайською), а оперні концерти, які складались з відомих арій та вокальних номерів: На концерті в березні 1934 року була представлена «Велика італійська оперна програма» та сопрано Елізабетта Сілінська «з оперних театрів Мілана та Турина». Сілінська виконувала такі популярні арії, як «Синьоре, асcolта!» з «Турандог» Пуччіні та «Розповідь Мімі» з «Богемі». Серед арій були вкраплені Інтермецо з «Манон Леско» Пуччіні та Інтермецо з «Аміко Фріц» Масканьї. У травневому оперному концерті 1935 року прозвучали арії з «Тоски» Пуччіні, які доповнювали Симфонія з «Маскараду» Масканьї» (Liao, 2019, 153). Дослідниця також зазначає, що «На перший погляд, оперні концерти філармонії, які представляло Товариство, мало чим відрізнялися від муніципального оркестру. Філармонія продовжувала виконувати багатий і широкий репертуар. У серпні 1942 року Пачі диригував «Великим італійським оперним концертом» у парку Куказа, на якому прозвучали уривки з «Шовкові сходи» Россіні, «Джоконди» Понк'єллі, «Сільської честі» Масканьї та «Аїди» Верді. У тому ж парку в липні 1943 року «Вечір оперної музики» диригував Фоа, і включав добірку французьких та італійських опер, зокрема «Фауста» Гуно, «Кармен» Бізе, «Дон Паскуале» Доніцетті та «Валлі» Каталані» (Liao, 2019, 155).

**Висновок.** впродовж кінця XVIII – початку XX століть поруч з міцними мистецькими традиціями, які мають тисячолітнє походження, поступово з'являється ніша для західної культури, яка довгий час була незрозумілою, навіть неприйнятною для китайського глядача. Але крок за кроком вона завойовувала власний простір: спочатку в імператорських колах, але у відокремленні від широких суспільних верств, згодом серед членів конгрегації, які розміщувались здебільшого в портових містах, але вже з вільним доступом місцевих мешканців, і, з рештою, проникла в різноманітні державні інституції в якості освітніх стандартів, впровадження репертуарної політики театральних і концертних установ, організації суспільного врядування, що врешті призвело до зміни імператорського правління на республіканське. Важливу роль в цьому історичному процесі відіграли італійські антрепренери, які привозили в Китай оперні трупи та твори.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Allsop P.C., Phill D., Lindorff J. Teodorico Pedrini: The Music and Letters of an 18th century Missionary in China. *Vincian Heritage Journal*. Chicago : DePaul University, 2008. Vol. 27. P. 43–59.
2. Dobrescu E.M., Dobre E.M. Shanghai an Important Growth Pole of China's and for The Planet. *Procedia Economics and Finance*. Amsterdam : Elsevier., 2015. Vol. 2. P. 20–25.
3. Chun-Zen Huang Travelling Opera Troupes in Shanghai, 1842-1949. PhD. Washington : The Catholic University of America, 1997.

4. Galeffi F.G. Tarsetti G. Teodorico Pedrini: un musicista fermano in Cina nel Settecento. *Marca / Marche*. Rivista di storia regionale. Fermo : AndreaLivi Editore, 2016. 6. P. 77–93.
5. Ginguené P.-L. Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni. Paris : Panckoucke, 1801, 144 p.
6. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 301–310.
7. Melvin S, Cai J. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora Publishing, 2004. 362 p.
8. Nicholson R.D. Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia. Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 214–238.
9. Rocha E.M.A. Imperial Opera: The nexus between opera and imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833–1901. PhD. UWA, 2012. 417 p.
10. Yvonne Liao Empires in Rivalry: Opera Concerts and Foreign Territoriality in Shanghai, 1930–1945. Operatic Geographies. *The Place of Opera and the Opera House*. Chicago : University of Chicago Press, 2019. P. 148–162.
11. Калашник Л.С. Основні форми утримання дітей-сиріт в Україні та КНР (історичні перспектива). Проблеми сучасної педагогічної освіти. Наукове видання. Ялта : РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», 2012. Вип. 35. Ч. 2. С. 29–37.
12. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京: 中国文联出版公司, 2012 年. 570 页.

#### REFERENCES

1. Allsop P.C., Phill D., Lindorff J. Teodorico Pedrini: The Music and Letters of an 18 th century Missionary in China. *Vincentian Heritage Journal*. Chicago : DePaul University, 2008. Vol. 27. P. 43–59.
2. Dobrescu E.M., Dobre E.M. Shanghai an Important Growth Pole of China's and for The Planet. *Procedia Economics and Finance*. Amsterdam : Elsevier., 2015. Vol. 2. P. 20–25.
3. Chun-Zen Huang Travelling Opera Troupes in Shanghai, 1842-1949. PhD. Washington : The Catholic University of America, 1997.
4. Galeffi F.G. Tarsetti G. Teodorico Pedrini: un musicista fermano in Cina nel Settecento. *Marca / Marche*. Rivista di storia regionale. Fermo : AndreaLivi Editore, 2016. 6. P. 77–93. [in Italian].
5. Ginguené P.-L. Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni. Paris : Panckoucke, 1801, 144 p. [in France].
6. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 301–310.
7. Melvin S, Cai J. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora Publishing, 2004. 362 p.
8. Nicholson R.D. Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia. Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 214–238.
9. Rocha E.M.A. Imperial Opera: The nexus between opera and imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833–1901. PhD. UWA, 2012. 417 p.
10. Yvonne Liao Empires in Rivalry: Opera Concerts and Foreign Territoriality in Shanghai, 1930–1945. Operatic Geographies. *The Place of Opera and the Opera House*. Chicago : University of Chicago Press, 2019. P. 148–162.
11. Kalashnyk L.S. Osnovy utrymannia ditey-surit v Ukraini ta KNR (istirychna perspektyva) [The main forms of maintenance of orphans in Ukraine and the People's Republic of China (historical perspective)]. *Problems of the Modern Pedagogical Education*. Yalta : RVNZ «Kryms'kyy humanitarnyy universytet», 2012. Vol. 35. P. 2. P. 29–37. [in Ukrainian].
12. 满新颖. 中国近现代歌剧史. [History of modern Chinese opera]北京中国文联出版公司, 2012 年. 570 页. [in Chinese].