

УДК 782.1+784.21[784.25/.95]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-16>**Цяо Чжи**

ORCID: 0009-0003-6227-9377

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

СЕМАНТИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ СПЕЦИФІКАЦІЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ ОПЕРИ

Мета дослідження — виявити значення сакрального начала, зумовлені ним обрано-тематичні фактори оперної семантики як засадничі для цілісної природи оперного жанру та визначальні щодо оперного музичного мовлення; надати подальшого розвитку ідеї оперної людини, семантичних моделей людини в музиці, естетичних та соціокультурних факторів формування образної сфери та семантичного потенціалу оперної творчості; довести необхідність особливої уваги до вивчення таких полярних факторів еволюції людської свідомості — культурного досвіду людини — як профанне та сакральне. **Методологія роботи** зумовлюється поєднанням естетико-культурологічного, емоцінологічного та жанрово-семантичного підходів, передбачає розвиток мовознавчого ракурсу оцінки оперної семантики. **Наукова новизна** даної статті полягає у доведенні особливих інтермедіальних функцій музичної мови оперного твору у здійсненні головного естетичного впливу оперної композиції. Чинником новизни постає виявлення обумовленості змістової естетичної природи оперного музичного мовлення, оперного музичного тематизму певними загальними світоглядними умовами, що йдуть від природи людської екзистенції та локалізуються у явищах (символіці) сакрального та профанного. **Висновки** засвідчують, що оперний музичний мелос у його вокальному та оркестровому втіленні зберігає генетичний зв'язок з двома головними смисловими початками людського буття — сакральним божественним та профанним, суто людським. У цьому полягає головна загадка емоційно-психологічної потужності оперного діяння; до здійснення цього антиномічного кредо оперного жанру прагнуть усі сучасні оперні творчі колективи. Оперна музична мова має широке інтертекстуальне та крос-історичне призначення, оскільки розвиває образ людини крізь різні історичні часи та жанрові форми опери, завжди зберігає своє вихідне етико-естетичне призначення, завдання піднесення ідеї людини у її специфічній емоційно-психологічній природі — екзистенційній «безпорадності» та силі, водночас.

Ключові слова: оперна семантика, семантичні пролегомени, оперне музичне мовлення, оперний персонаж, образ людини в опері, сакральне та профанне, інтермедіальні функції оперної музичної мови, крос-історичність, інтертекстуальність, музична символіка, естетичне призначення.

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

Semantic prolegomenes of the specification of the musical language of opera

The purpose of the study is to reveal the significance of the sacred principle, the selected thematic factors of opera semantics determined by it as fundamental for the holistic nature of the opera genre and determining for opera musical speech; to provide further development of the idea of the opera person, semantic models of a person in music, aesthetic and sociocultural factors of the formation of the figurative sphere and the semantic potential of opera creativity; to prove the need for special attention to the study of such polar factors of the evolution of human consciousness – human cultural experience – as profane and sacred. **The methodology** of the work is determined by a combination of aesthetic-culturological, emotionological and genre-semantic approaches, and involves the development of a linguistic perspective for the assessment of opera semantics. The scientific novelty of this article lies in proving the special intermedial functions of the musical language of an opera work in implementing the main aesthetic impact of an opera composition. The novelty factor is the discovery of the conditionality of the substantive aesthetic nature of operatic musical speech, operatic musical thematism by certain general worldview conditions that proceed from the nature of human existence and are localized in the phenomena (symbolism) of the sacred and profane. **The conclusions** show that operatic musical melos in its vocal and orchestral embodiment retains a genetic connection with the two main semantic principles of human existence – the sacred divine and the profane, purely human. This is the main mystery of the emotional and psychological power of operatic action; all modern opera creative groups strive to realize this antinomic credo of the opera genre. Opera musical language has a broad intertextual and cross-historical purpose, as it develops the image of a person through different historical times and genre forms of opera, always retaining its original ethical and aesthetic purpose, the task of elevating the idea of a person in his specific emotional and psychological nature – existential «helplessness» and strength, at the same time.

Key words: opera semantics, semantic prolegomena, opera musical speech, opera character, image of a person in opera, sacred and profane, intermedial functions of opera musical language, cross-historicity, intertextuality, musical symbolism, aesthetic purpose.

Актуальність теми даної статті зумовлюється необхідністю більш глибокого визначення своєрідності оперної музичної мови – оперного музичного мовлення, яке постає важливою складовою музичного мелосу у його загальному розумінні, тобто впливає на головні семіотичні механізми музики. Не дивлячись на те, що оперознавча сфера є сьогодні достатньо розвиненою в українського та китайському музикознавстві [5; 7; 9–11],

питання про образно-сміслові пролегомени музичного змісту та особливого музично-мовного інструментарію оперного жанру все ще залишаються відкритими. Зокрема, потребує доробки, подальшого розвитку ідея оперної людини, взагалі семантичних моделей людини в музиці, також естетичних та соціокультурних факторів формування образної сфери та семантичного потенціалу оперної творчості. Заслугує на особливу увагу вивчення таких полярних факторів еволюції людської свідомості – культурного досвіду людини – як профанне та сакральне.

Варто зауважити, що сакральний досвід зумовлюється завданнями створення особливої священної символіки, до сфери якої входять богословські (теософські) тексти, окремі символи, іконічні зображення, також храмова атрибутика, включаючи певні музичні звучання, ораторіальну стилістику, гімнічні піснеспіви тощо, але також і деякі способи поведінки, організації життєвого укладу, форми переживання та деякі вищі соціальні емоції. Важливим є те, що сакральна предметна сфера людини має не тільки зовнішнє речове, але й внутрішнє психологічне вираження. Щодо музичного мовлення, то вона звернена до аналогічного рівня трансляції смислів, що означає втілення невисловленого, того, що не піддається словесному оформленню, але створює потужні переживання [2]. Причому ці переживання прагнуть бути вираженими, експлікованими, і музичне звучання підходить для цього найбільше; втім власна аналогічність може бути у кожній мистецькій сфері, художньої мови, у том числі й в музиці, що пояснює особливо афектовані, напружені та піднесені звучання в оперному творі, коли відображується такий граничний аналогічний стан свідомості певного персонажу, особистісної свідомості.

Мета статті – виявити значення сакрального начала, зумовлені ним обрано-тематичні фактори оперної семантики як засадничі для цілісної природи оперного жанру та визначальні щодо оперного музичного мовлення.

Виклад основного змісту статті. Звертаючись до проблеми оперного тексту, слід зауважити, що це проблема як вербальної, так і невербальної семантики, для якої провідними та визна-

чальними є саме музично-виразові засоби. Визнаючи важливу й навіть опорно-семантичну роль слова в опері, слід зауважити, що вербальне начало, як раціонально-логічне, є найбільш репрезентативним для «семантичної свідомості», дозволяє прояснювати, уточнювати зміст оперного твору, але й створює певну редукацію, спрощує й скорочує смислові відносини, локалізує образні значення. Достоїнства слова обертаються його обмеженістю; водночас обмежене слово здатне відсилати до безмежного, такого, що не вмістився в дане слово, отже є невербальним, смислу.

Сакральне в культурі та мистецтві завжди виявляє ті галузі значень, які непідвладні слову. Тому сакральні словесні тексти існували для того, щоб їх знали напам'ять і відтворювали по пам'яті, у цілісному вигляді. Такими, насамперед, були та є молитовні тексти. Як справедливо відзначає С. Аверинцев, спочатку сакральні тексти запам'ятовувалися й поширювалися усним шляхом, тому що вони повинні були пам'ятатися, а пам'яталося найкраще те, що передавалося з вуст у уста, звідки й виникали особливі критерії, котрі пред'являлися до сакрального слова [2].

Сакральна символіка в цілому – це парадоксальне для людини відношення до того, що відбувається у світі. Говорячи метафорично, його можна назвати символічним «уклоном нагору» – до того, що перебуває вгорі, засвідчує висоту людського досвіду та світоглядного знання, значно перевершує можливості й сили окремої людини. Порівняно з сакральним, його антиномічним супутником постає профанне; якщо йти шляхом парадоксальних метафоричних визначень, то це «підйом униз» («політ вниз»), тому що це розгляд-прийняття простих, навіть примітивних, утилітарних, повсякденних (у тому числі, тілесно-низових, прямих фізіологічних) відправлень людини як необхідних та навіть опорних задля високих сакральних здійснень. Водночас профанне начало здатне до ефектів сміхової пародійності (всупереч абсолютній серйозності сакрального начала), включаючи зниження сакральної символіки. Тому можливий розгляд сакральної семантики поряд з низовою профанною, таким чином, її

фамілярне «присвоєння», наділення її доступністю, простотою в обігу і так далі.

Одним з проявів антиномії профанного – сакрального представляється взаємодія почуттєво сприйманого матеріально-тілесного й так званого душевно-духовного, тобто відверненого від безпосередньої людської предметності, начал. Думка й почуття, розум і душа можуть знайти єдність у духовному самоздійсненні людини, а «способи вироблення» даної єдності визначають головний смисловий зміст культури. Саме до аналізу цього змісту звернене фундаментальне дослідження С. Аверинцева [2], у якому він визначає свій провідний дослідницький метод.

Створюючи цілісну модель людини – як семантичного суб'єкта – С. Аверинцев іде від зовнішніх її параметрів углиб, спираючись на такі опозиції полюсів буття, як висота й глибина (міри буття); краса й добро як естетичний та етичний показники семантики (знайомі в злитому вигляді по давньогрецькій категорії калокагатії), тобто опозиція естетичної доброти, доброзичливості краси, та відповідальності добра; буття і благо або сутність, суще – що виникає в давньогрецькій культурі, але найбільшою мірою обґрунтовується візантійська християнською свідомістю; річ та її буття як смислові структури; порядок космосу – порядок історії; знак та знамення, тобто символ; світ як загадка й розгадка; світ як школа – людина як учень; Слово – книга, текст, у значеннях Слова як Логосу – книги як зафіксованого письмового знання; згода – незгода, що приводить до феномена «згоди в незгоді» як до нероздільного й незлиття водночас у людському досвіді; говоріння – мовчання (мовлення – мовчання) як словесна та позасловесна, невербальна, семантика – що вказує на можливість розмежування семіотичних структур на вербальні та музичні або словесно-мовні та аналогічні слухові (звучні).

Особливу окрему опозицію утворюють приниження й гідність людини, причому вона залишається позитивною з обох своїх полюсів. Мова йде про приниження як про необхідну життєву позицію та внутрішній стан людини, історично виправдані запропонованою людині спів-оцінкою людського та божественного. Дана опозиція – стаючи антиномією людської свідомості –

породжує довгу низку психологічних феноменів, що уточнюють і пояснюють її. Гідність виражається в незворушності, відчуженості безкорисливості й безстрашності – і це є позиція античної еллінської атараксії. Приниження пов'язане із заклопотаністю власною долею, долею світу та причетністю до того, що відбувається – не відчуженістю, а зацікавленістю, нарешті, страхом – як страхом божим, який є «понад надії надією».

Стає можливим застосувати дану опозиційну структуру до умов і факторів формування оперної семантики як нової психологічної реальності культури, яка активізує вкорінені у свідомості способи відносин зі світом, забезпечуючи їх почуттєву презумпцію, тобто форму переживання, що спонукує до дій, будить волю до вчинку, до засвідчення особистих можливостей.

В оперній семантиці, у її жанрово-композиційній цілісності, на одному полюсі антиномії виявляється дієво-видовищний план оперного тексту (який презентується як висота, добро, суще, річ, гідність, порядок історії, знак, світ як школа, світ як загадка) а на протилежному – музичне мовлення, музичні способи інтонування (що символізують глибину, красу, благо, смислові інтенції, емоційне залучення, порядок космосу, людину як учня, світ як «божественну відповіді» на людські запитання); слово ж, специфікуючись у жанровій оперної формі, стає посередником та сполучною ланкою – інтермедіальним засобом, що діє між сценографічним подієвим та анагогічним музичним полюсами оперного змісту, є відповідальним за «згоду в незгоді».

Природа оперного жанру підтверджує той діалогічно-смісловий факт, що будь-яка художня поетика в будь-яких її межах розпочинається саме зі стилю світосприймання. Опера реалізує потребу в естетичному перетворенні, у підйомі стилю світосприймання – світовідчування, в естетичній орієнтації всіх доступних людині мовно-мовленнєвих форм осмислення буття. Естетичне не суперечить релігійному, але продовжує його, транслює його в інші семіотико-комунікативні сфери, галузі символізації. Завдяки естетичному відношенню всі теїстичні докази, тобто докази буття бога, не стільки логічно обґрунтовуються, скільки «показуються», пропонуються, у тому числі й у плас-

тичній формі, яка вимагає певної завершеності й краси. Поза доброю Буття, Сущого, світ – як створений, улаштований богом – просто не здатен існувати.

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу людини як героя культури, водночас як конкретного учасника театральної дії, а також зрозуміти способи й характер впливу оперного мистецтва на формування образу людини в широкому соціально-комунікативному контексті, тобто на функціональну основу розвитку особистісної самосвідомості.

Звідси й той підхід до оперної поетики, який виявляють статті Чжу Лу [10–11], а саме, як до єдності словесно-літературних і музичних способів «роблення» оперної форми та наділення її необхідною повнотою художньо-сміслового акту. Даний автор приділяє пильну увагу словесно-літературній основі опери тому, що знаходить у ній спеціальну форму праці зі словом, надання слову нової якості, що змінює процес художнього сприйняття літературного матеріалу, зміщує наголоси з формальних елементів на інший умузичнений зміст.

У музичній концепції опери, завдяки дослідженню деяких сучасних авторів, можна знайти перехідне інтермедіальне явище, що виражає амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; виявляється провідне для жанру наділення музичного задуму, музично-звукового втілення оперної ідеї понятійною завершеністю й визначеністю за допомогою словесних складових оперного тексту, а словесної сторони оперного змісту – широтою й відкритістю музичного осмислення [9; 11].

Таким чином, маємо змогу визначати оперне музичне осмислення як призначення музичної сторони опери змінювати та розширювати розуміння сценічного слова й дії, формувати семантичні функції іншого аналогічного рівня. Семантичні функції оперної музичної мови свідчать про спрямованість музичного звучання в русло інтерпретації, котра дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо концепційного центру, яким, насамперед, є образ героя оперного твору, тобто образ Людини.

Оперна ідея здатна розкриватися як єдність театральнo-сценічної репрезентативної форми, оперного змісту та музичної мови як їх головного медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції смислу, тобто придбати нову якість художнього усвідомлення.

Тому оперна музична мова постає складним інституціональним функціональним феноменом, який не тільки виходять із синтетичної жанрової природи опери, але в значно більшій мірі залежить від художньо-організаційної структури оперного театру, від обов'язкової взаємодії його трьох конститутивних рис: театральнo-видового синтезу, афективної персоналізації, інтермедіального призначення музичного мовлення.

Сьогодні варто звертати увагу на розуміння сучасного призначення оперного мистецтва, зокрема на тлумачення самого поняття сучасності.

Категорія «сучасний» щодо оперного мистецтва характеризує не стільки час створення опер, що виконуються, входять до репертуару, скільки соціально-комунікативний статус даного театру та його виконавський рівень, включаючи режисерські складові його діяльності. Так, сучасним вважається той оперний театр, репертуар якого забезпечує найбільш широку виконавську практику театру, її достатній «історизм», водночас постановочну новизну.

Виявляється, що більш глибоке художнє й естетичне обґрунтування поняття про сучасний оперний зміст слід шукати не стільки в загальному репертуарному порядку, навіть не лише в режисерсько-постановочних пропозиціях, а в сукупному образі оперного персонажа – умовного, одночасно дійсного «героя твору», відтак і еталонного образу «героя свого часу». Остання обставина висуває до визначальних критеріїв сучасності оперного театру як цілісного семантичного феномена постать «рольового» оперного виконавця, тобто співака-артиста.

Сучасній опері потрібний особливий герой – «принижена людина», що трагічно відчуває свою буттєву неповноту, але прагне до божественної досконалості, особистість, яка страж-

дає, переживає; опері потрібний особливий тип лірико-драматичного героя як «люблячого, пам'ятаючого, розуміючого» (М. Бахтін [4]).

Ще більшу значущість виявляє питання про ігрову актантну організацію теми любові в опері та про її музично-тематичне втілення, чому присвячена, зокрема, дисертація Чжен Цзин, сприяють інші праці, присвячені феномену кохання [(9; 1; 3; 6; 7; 8]. Зокрема, виявляється, що тема любові існує в опері в широкому й вузькому значеннях: як сюжетна, виражена в дієво-персонажному плані; як музично-мелодійна, виражена засобами музичної стилістики, включаючи засоби словесно-поетичного інтонаційного контексту. У зв'язку з розвитком теми любові в опері суб'єктом дії виступає голос людини – її здатність до індивідуального вільного оперування власним голосом, а також окремі темброві ролі, специфічні темброві якості діючих осіб, які протистояють загально-тембровій хоровій або оркестровій стороні опери.

Відтак можемо переконуватися в тому, що всі основні музичні лейт- або монотеми любові, створені оперними композиторами (найбільше –романтичної доби) є головною умовою втілення образної концепції любові. Основою оперного образу любові є музично-інтонаційний комплекс, який проявляється навіть у тих операх, у яких тема любові не є «титальною», але має показовий для неї трагічний смисловий підтекст, що виявляється двоїстим шляхом, зокрема убік як сакралізації, так і спрощення, профанного зниження.

Сакральнo-профанна естетична двобічність оперного змісту впливає на двоїстість музично-мовної оперної моделі; виявлення провідної функції сакрального чинника забезпечується прийомом музичного семантичного повторення, що сприяє стабілізації музично-конструктивних складових оперного образного змісту, концептуалізації художнього тексту опери у цілому.

Узагальнюючи зміст деяких досліджень останніх років, відзначимо, що дієво-персональний план опери є вихідним для її музичного змісту, впливає на процес концептуалізації музичних значень. З іншого боку, посилення ліричного як фактору музично-образного відтворення теми любові проявляється в провідному

структурно-композиційному призначенні вокально-мелодійного тематизму опери, у збільшенні функцій деяких його інтонаційних складових, причому і вокальних, і оркестрових, серед яких на перший план виходить аріозність та гімнічність.

Зростання шляхетності й загальнолюдської значимості почуття любові – ліричного феномена любові – часто веде до завершення опери широким розвитком гімнічного вокального матеріалу, причому і в оркестровій партії також, особливо, коли певні інтонації входять до лейткомплексу характеристик провідних персонажів опери. Суттєвою рисою трагедійної інтерпретації теми любові в опері стає те, що навіть у випадку смерті героя (героїні), що персоніфікує тему любові, музичний еквівалент цієї теми здатний залишатися й увінчувати композицію твору, наділяючи оперну «історію любові» позитивним висновком» [9, с. 165–166].

Можна дійти висновку, що в узагальнюючих оперних концептах любові закладена найбільш показова для опери семантична програма й образна ідея. Вона розкривається саме у музичному плані, доводиться семантично у музичному звучанні як ідея перемоги людини, представленої суб'єктом оперної дії, над долею, у тому числі й перемога над самою собою, досягнення нового буттєвого анагогічного рівня, що дозволяє долати внутрішні й зовнішні протиріччя, долучатися до катартичного переживання, отже, і до його носія – Нусу, божественного розуму. Оперні герої живуть високими смислопокладаннями, і це їх типологічна властивість, яка не скасовує навіть жанрова криза опери в її експресіоністський період, у першій половині XX століття, наслідки якої досить відчутні в сучасній композиторській творчості.

Відтак **наукова новизна** даної статті полягає у доведенні особливих інтермедіальних функцій музичної мови оперного твору у здійсненні головного естетичного впливу оперної композиції. Разом з цим, чинником новизни постає виявлення обумовленості змістової естетичної природи оперного музичного мовлення, оперного музичного тематизму певними загальними світоглядними умовами, що йдуть від природи людської екзистенції та локалізуються у явищах (символіці) сакрального та профанного.

Висновки статті дозволяють засвідчувати, що оперний музичний мелос у його вокальному та оркестровому втіленні зберігає генетичний зв'язок з двома головними смисловими початками людського буття – сакральним божественним та профанним, суто людським. У цьому полягає головна загадка емоційно-психологічної потужності оперного діяння, до здійснення цього антиномічного кредо оперного жанру прагнуть усі сучасні оперні творчі колективи. Оперна музична мова має широке інтертекстуальне та крос-історичне призначення, оскільки розвиває образ людини крізь різні історичні часи та жанрові форми опери, завжди зберігає своє вихідне етико-естетичне призначення, завдання піднесення ідеї людини у її специфічній емоційно-психологічній природі – екзистенційній «безпорадності» та силі, водночас.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Любовь // Сергей Аверинцев. София–Логос. Словарь: под ред. Н.П. Аверинцевой и К.В. Сигова. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Coda, 1997. – 343 с.
3. Балашова Е. Концепты любовь и ненависть в русском и американском языковом сознаниях. Дис.... канд. филол. наук; спец.: 10.02.19 – теория языка. Саратов, 2004. 262 с.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
5. Кречмар Г. История оперы. Под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
6. Мазель Л. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.
7. Маркези Г. Джузеппе Верди. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
8. Фромм Э. Искусство любви.[Пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ. 1990. 62 с.
9. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значения в оперном творчестве // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.
10. Чжу Лу. Между трагедией и утопией: типологические черты русской музыки второй половины XIX века // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 13. С. 320–328.

11. Чжу Лу. Лирические интенции музыкальной символики в оперном творчестве композиторов XIX века // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 14. С. 253–262.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sofia – Logos. Dictionary: ed. N.P. Averintseva and K.V. Sigova. K.: SPIRITS AND LITERS, P. 279–285 [in Russian].

2. Averintsev S. Poetics of early Byzantine literature / S. S. Averintsev. – M.: Coda, 1997. – 343 p.

3. Balashova, E. (2004). Concepts love and hate in the Russian and American linguistic minds. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2 ed. M.: Art, P. 9–191 [in Russian].

5. Krechmar, G. (1925). History of opera. Ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].

6. Mazel L. 1952. About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].

7. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi. Opera. M.: Music, P. 148–180 [in Russian].

8. Fromm, E. (1990). Art of Love. [Trans. from English M.: EMC “Universe” MGC [in Russian].

9. Zheng, Jing. (2013). On the aesthetic genesis of the phenomenon of love and its significance in operatic work // Muzichne mystic and culture: Science writer of the Odesko State Musical Academy and the names of A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House, Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].

10. Zhu, Lu. (2011). Between tragedy and utopia: the typological features of the Russian music of the second half of the XIX century // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 13. P. 320–328 Music [in Russian].

11. Zhu, Lu. (2011). Lyrical intentions of musical symbolism in the 19th century composers' opera works // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 14. P. 253–262 Music [in Russian].