

УДК 78.01/78.03+784/78.087.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-23>**Ло Хуйсюань**

ORCID: 0009-0006-8744-3972

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

## **ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО ТА СЛОВЕСНОГО РІВНІВ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ**

*Мета роботи* – простежити принципи взаємодії вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчого аналітичного та виконавського практичного підходів, з посиленням уваги до – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним. *Наукова новизна* даної роботи полягає у дослідженні загальної генези і подальшого розвитку камерно-вокальної творчості китайських композиторів з посиленням уваги до жанрової форми та особливостей виконавського розуміння унікального явища у китайському музичному мистецтві – художньої пісні.

*Висновки.* Активний розвиток камерно-вокальної музики у китайському музичному мистецтві відбувався завдяки зусиллям співтовариства відомих музичних діячів, педагогів, які не тільки продемонстрували силу музики як засобу впливу, але й відіграли суттєву роль у поширенні та розвитку західних музичних теорій, технологій і форм виконавського мистецтва в країні. Сучасне розуміння художньої пісні в Китаї характеризується як музичний твір, що успадковує особливості традиційної китайської музики та мови, включаючи елементи національної опери з одного боку, з іншого – інтегрує та засвоює ключові риси європейського камерно-вокального мистецтва. Таким чином, дана жанрова форма та відповідний їй виконавський стиль співу є результатом і діалогічної взаємодії та художнього синтезу традицій китайської та західної музичних культур. Важливою та дуже показовою рисою художньої пісні є те, що акомпанемент зазвичай виконується на фортепіано, хоча існують і винятки. Вокальна методика спрямована на впровадження бельканто у сферу народного та популярного (естрадного) виконання, що свідчить

про прагнення до інтеграції у китайську музичну культуру виконавських особливостей, притаманних європейським вокальним традиціям.

**Ключові слова:** китайська музична культура, камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, музичний та словесний топоси, слово та музика, музичний текст, вербальний рівень камерно-вокального твору, текстологічний підхід, художній зміст, поетика камерно-вокального циклу, виконавська форма, китайська художня пісня.

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

**Interaction of musical and verbal levels in chamber-vocal music of Chinese composers: on the problem of genre definition of Chinese art song**

**The aim of the study** is to trace the principles of interaction between the verbal and musical levels in the chamber-vocal works of Chinese composers. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of musicological analytical and practical performance approaches, emphasizing stylistic analysis and semantic generalization, which highlight the use of a textological approach combined with musicological analysis. **Scientific novelty** this study explores the overall genesis and further development of chamber-vocal works by Chinese composers, with an emphasis on the genre form and the specifics of the performance understanding of the unique phenomenon in Chinese musical art – the art song.

**Conclusions:** The active development of chamber-vocal music in Chinese musical art occurred through the efforts of a community of renowned musicians and educators who not only demonstrated the power of music as an influential medium but also played a significant role in the dissemination and development of Western music theories, technologies, and performance practices in the country. The modern understanding of art song in China is characterized as a musical work that inherits the features of traditional Chinese music and language, including elements of national opera, while integrating and adopting key traits of European chamber-vocal art. Thus, this genre form and its corresponding performance style represent a result of dialogic interaction and artistic synthesis of the traditions of Chinese and Western musical cultures. A significant and noteworthy feature of the art song is that the accompaniment is typically performed on the piano, though there are exceptions. The vocal technique aims to introduce *bel canto* into the realm of folk and popular (stage) performance, which indicates a desire to integrate performance characteristics inherent to European vocal traditions into Chinese musical culture.

**Key words:** Chinese musical culture, chamber-vocal works, chamber-vocal cycle, musical and verbal topoi, word and music, musical text, verbal level of chamber-vocal work, textological approach, artistic content, poetics of the chamber-vocal cycle, performance form, Chinese art song.

**Актуальність теми роботи.** Попри те, що вокальне мистецтво існувало в Китаї з моменту заснування імперії,

активний науковий інтерес до історії його формування та розвитку, виокремлення камерно-вокальної музики як окремої самостійної її галузі, почав виявлятися лише на початку ХХ століття. У цей період китайські виконавці прагнули не лише опанувати, але й повністю інтегрувати західні вокальні техніки у свою практику, що згодом призвело до насичення національної музики яскравими етнічними рисами, які сприяли розкриттю її унікальності, культурно-історичної та художньо-образної самобутності. Поява талановитих композиторів і виконавців-вокалістів, створення нових вокальних творів й розмаїття виконавських технік, а також розвиток камерно-вокальних жанрових напрямів слугують переконливим свідченням динамічного зростання вокального мистецтва в Китаї.

Окрім оригінальних засобів музичної виразності та специфічних інструментів, живе слово виступає однією з форм духовного самовираження народу. Дійсно, саме галузь камерно-вокальної музики у значній мірі вбирає в себе особливості тієї культурно-історичної та художньо-образної атмосфери, в якій формувалися її творці. Поетична основа та музична складова цього мистецтва незмінно відображають прагнення і духовні орієнтири народу, що формувалися протягом тисячоліть його історії. На межі ХХ і ХХІ століть камерно-вокальне виконавство в Китайській Народній Республіці посідає особливе місце серед жанрів музичного мистецтва завдяки унікальним синкретичним формам, які виникли і стрімко розвиваються у постійному «діалозі» з європейськими художніми традиціями та інноваціями.

Унікальне поєднання традиційного усталеного та інноваційного новітнього, органічно втілене в жанровій галузі китайського камерного співу, відкриває нові можливості та створює нові умови подальшого розвитку академічного камерно-вокального мистецтва. Це явище, перебуваючи під впливом процесів євроінтеграції, набуло специфічних виконавських особливостей, які символізують епоху сучасного камерно-вокального мистецтва Китаю. З огляду на постійний інтерес дослідників до академічного вокального мистецтва, слід відзначити, що розвиток камерного співу в КНР залишається

недостатньо вивченою проблемою в українському музикознавстві, що підкреслює необхідність проведення ґрунтовного дослідження цього феномена. Також значущість обраної теми дослідження підсилюється об'єктивною потребою в глибокому усвідомленні ментальних особливостей та естетичних орієнтирів китайського суспільства, його музичних традицій, а також специфіки формування виконавської майстерності китайських співаків у вищих мистецьких навчальних закладах України. Таке розуміння сприяє не лише збагаченню українського музикознавства новими знаннями, але й зміцненню культурних зв'язків між нашими країнами.

**Мета роботи** – простежити принципи взаємодії вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчого аналітичного та виконавського практичного підходів, з посиленням уваги до – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним.

**Виклад основного матеріалу.** Загальне вивчення процесів, що відбуваються у музичному мистецтві виокремлюють дві його фундаментальні форми вираження: вокальне та інструментальне мистецтво та пов'язана з ними композиторська та виконавська традиції. Разом з тим у Китаї від перших згадок про національні форми побутування музики – до музичної практики початку ХХ століття, фактично не існувало поняття вокального мистецтва в тому вигляді, в якому воно існувало у європейській традиції та як воно розуміється сьогодні. Незважаючи на це, протягом усієї своєї багатовікової історії Піднебесна імперія була відома своїми різноманітними музичними виставами, які, як правило, базувалися на придворній музиці та включали в себе поєднання співу і танців, китайську оперу і різні елементи музично-сценічних та театралізованих вистав. Історія Китаю характеризується послідовною зміною різних династій, кожна з яких мала свої унікальні особливості в галузі виробничої діяльності, творчих методів, релігійних вірувань, регіональних традицій та способу життя. Усі ці фактори суттєво впливали на специфіку

і характер музичних вистав, формуючи їхні унікальні риси та стилістичні особливості [5].

Наприклад, в епоху династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) значною формою музичного мистецтва стала сяньхе, в якому передбачалося переважання сольного вокального виконання; згодом воно стало доповнюватися даньге – вокальним тріо, яке підтримувало спів соліста а саррелла. З часом вокальне виконання було збагачене інструментальним супроводом, що включав такі інструменти, як гучжен (китайський народний інструмент з родини цитр), бамбукова флейта та барабан. Ця форма музикування стала традиційною і донині затребувана у різних святкових заходах, в яких національний традиційний музичний супровід стає особливою художньою ознакою. У період правління династії Тан (618–907 рр.) особливе місце в музичних виставах зайняла тан дацюй, яка об'єднувала в собі інструментальну музику, вокальне виконання та танці. Зазвичай тан дацюй поділялася на кілька підкатегорій: яое дацюй, що використовувалася для проведення важливих церемоній; яньое дацюй, яка виконувалася на масових святкуваннях та фестивалях; і фаюе дацюй, що представляла собою релігійну музику. Ці підкатегорії відображали різноманітність функцій і контекстів використання музичного мистецтва в суспільстві того часу [9].

При аналізі форм музичних вистав, характерних для періоду династії Юань (1271–1368 рр.), слід звернути особливу увагу на Юань Цюй, яка представляє собою об'єднання у процесі співу унікальних рис цзацзюй (опери) та санняюй (поезії). На відміну від музичних форм, що існували в епохи династій Хань і Тан, Юань Цюй характеризується суворими формальними вимогами, де структура твору, кількість слів і римування кожного тексту підпорядковані фіксованим правилам [3].

Розвиток сучасної китайської камерно-вокальної музики визначається застосуванням двох основних форм художнього виконання: перша базується на давньокитайських традиційних музичних виставах, а інша спирається на західноєвропейські форми та методи співу, тісно пов'язаними з європейськими специфічними виконавськими традиціями. У широкому сенсі китайська

національна вокальна музика охоплює вокальне виконавське мистецтво 56 етнічних груп Китаю, включаючи такі жанри, як опера, народні пісні та естрада як різновид сучасної популярної музики; у вузькому сенсі мова йде про сучасну китайську національну вокальну виконавську школу, сформовану на основі західноєвропейської виконавської традиції та інтегруючу унікальні культурні, етнічні та мовні особливості китайської культурно-історичної системи. Специфіка цієї виконавської школи продиктована наступними правилами: закінчення складів повинні римуватися, особлива увага приділяється чіткості вимови, а голос виконавця має бути дзвінким і приємним на слух. Крім того, важливим аспектом розвитку камерно-вокальної музики в китайській культурі є особливий акцент на її словесній складовій, що багато у чому співвідноситься з традиціями європейської камерно-вокальної музики.

Відомо, що всі основні музичні жанри мають безпосередній зв'язок зі словом та його структурними особливостями, які проявляються як у численних різновидах синтетичних форм, так і у програмних назвах творів. Крім того, різні вираження словесної складової в музиці реалізуються не тільки через програму (особливо літературно-поетичну), а ще й через коментарі до нотного тексту, в тому числі через різні прояви літературної спадщини композитора — епістолярної, мемуарної, музикознавчої, що дозволяє глибше проникнути в сутність художнього задуму. Система музичних ремарок, які виконують функцію авторських коментарів та рекомендацій, може розглядатися як своєрідний діалог між композитором і виконавцем, сприяючи більш точному відтворенню художньо-образного змісту твору [1].

Вербальна складова в музичній творчості відіграє незамінну роль в осмисленні історичного досвіду музики, об'єднуючи її естетичні, композиторські та виконавські аспекти, і таким чином формує теорію музичної творчості з її унікальною понятійною системою. Камерно-вокальна музика другої половини ХХ століття еволюціонувала на основі нових закономірностей музичної мови, що суттєво вплинуло на процес інтонування відповідно до художніх завдань. Способи звукоутворення

заснази значних змін, зумовлених трансформацією ритмічних, тембрових та звуковисотних характеристик. У камерно-вокальних творах цього періоду з'явилися нетрадиційні виконавські прийоми, що використовують як фонаційні, так і нефонаційні методи звукоутворення.

Впровадження цих нових прийомів призвело до переосмислення висотної та хронотопічної організації музики, а для сучасних камерно-вокальних творів акцент змістився з метра з його чіткою ритмічною структурою на взаємодію ритму вірша й музики. Хоча композитори часто обирають римовані тексти без рівномірної пульсації, музичний текст народжується не через чергування сильних і слабких частин поетичного тексту, а в залежності від значущості кожного звуку. Тим не менш, опора на традиційні взаємовідносини між вербальним і музичним рівнями залишається незмінною, адже близькість вокальної музики до словесної складової сприяє виникненню характерних тембрових, динамічних та артикуляційних особливостей, а особлива темброва забарвленість голосу поряд із висотою звуку стає самостійним засобом виразності. Поетика слова виступає принципом функціонування слова в художньому тексті, перетворюючи загальне значення в унікальний сенс і трансформуючи текст у твір. Важливо зрозуміти, яким чином слово, як одиниця знакової системи, перетворюється в слово, що несе смислове навантаження.

Чи може існувати різниця між словом, що виступає як частина завершеного цілого, і словом як субстанцією, що формує цю цілісність? Очевидно, між цими двома іпостасями слова (словом, що виступає як частина завершеного цілого, і словом як субстанцією, що формує цю цілісність) існує певний простір, оскільки обидві іпостасі виражені одним і тим же знаковим комплексом – словом [2], але це простір свідомості, точніше, поле напруги, що виникає на перетині двох свідомостей: авторської (композиторської) і сприймаючої (читача). Це простір зумовлено взаємодією двох творчих зусиль, двох художніх діяльностей, які створюють і відтворюють авторську і слухачську реальності.

Усвідомлення смислової цілісності стає можливим тоді, коли сприймальна діяльність перебуває в межах

авторської, осягаючи логіку творчого процесу автора. Творче бачення автора встановлює відносини між мовою та «життєвим матеріалом», завдяки чому формуються логіки цих відносин і дискурси, які об'єднуються творчим актом в узагальнюючу, домінуючу логіку [4]. З цієї логіки виникає як імпліцитно – художня мова (система певних відносин), так і експліцитно – текст.

Для осягнення смислу твору необхідно зрозуміти логіку функціонування самої системи. Сприймальна діяльність починається з тексту, який дозволяє проникнути у відносини між дискурсами, а отже, і в художню мову, і в логіку авторської діяльності. Таким чином, авторська свідомість повертається до самої себе, але вже в зміненому, скоригованому вигляді, відображеному через призму сприйняття читача або слухача. Ймовірно, саме тому в наукових мистецтвознавчих дослідженнях приділяється підвищена увага текстовій складовій, тобто розглядається прояв прагнення до об'єктивної, опосередкованої дійсності, в якій мова виступає єдиною безпосередністю, проте важливо відзначити той факт, що мова і текст у творі не існують ізольовано; вони інтегровані в систему відносин, яка неминуче активується з моменту початку авторської діяльності.

Художня пісня являє собою одну з найзначніших форм вокальної музики, до якої китайські композитори проявляють великий інтерес, створюючи високоякісні зразки цієї жанрової форми. У «Китайській енциклопедії» наводиться таке пояснення цього феномену: «Наприкінці XVIII – на початку XIX століття в Європі домінував жанр ліричної пісні, широко відомий як художня пісня. У більшості текстів використовувалися відомі поетичні твори, зосереджені на вираженні внутрішнього світу людини, а мелодія відображала його силу. Засоби виразності та композиційні прийоми є відносно складними, а акомпанемент також відіграє важливу роль» [цит. по 8, с. 2]. Наведена цитата сприяє глибшому розумінню того, що художня пісня виступає як головний продукт романтичного періоду західної камерної вокальної музики. Ці твори представляють собою відносно короткі ліричні композиції, засновані на відомих поетичних текстах, причому значущість фортепіанного супроводу в них є безперечною.



У наукових дослідженнях китайських музикознавців категоріальне визначення художньої пісні отримало значні зміни з моменту перших обговорень, які відбулися у середині ХХ століття, адже наприкінці ХХ століття китайські художні пісні визначалися як стародавні китайські пісні з фортепіанним акомпанементом і сольні пісні високого художнього рівня [11]. Починаючи з 1990-х років, державні культурні установи Китаю активно підтримували розвиток художньої пісні, організовуючи численні конкурси для її популяризації, що позитивно вплинуло на її поширення. У 1999 році Міністерство культури Китаю ініціювало проведення Концерту китайських і зарубіжних художніх пісень, а Асоціація китайських музикантів організувала експертний семінар, присвячений вивченню та обговоренню китайських художніх пісень. У документах, пов'язаних із цими заходами, художні пісні характеризувалися як «усі стародавні та сучасні китайські та зарубіжні видатні пісні, засновані на правильних вокальних методах, виконання яких ліричне, красиве, високохудожнє та улюблене масами» [11, с. 294–297].

Наукове обговорення проблем жанрового визначення китайської художньої пісні у колі китайських музикознавців, що відбулося під час семінару (Ланьчжоу, 2007 р.), дозволило запропонувати визначення цього жанру «як літературно-музичну композицію, засновану на високохудожній поезії, де сольне виконання поєднує в собі поезію, мелодію, вокальну майстерність та акомпанемент. Така пісня відображає національні особливості та народні традиції Китаю, має коротку і просту структуру, відрізняючись від народних пісень вишуканістю камерної музики, призначеної для професійних співаків, навчання яких відбувається за науковими методами, здебільшого у стилі бельканто» [7, с. 31].

В початковий період розвитку китайської художньої пісні (1920–1948 рр.) ініціативу у створенні художніх пісень взяла на себе група молодих людей, які здобули освіту в Європі та Америці. Хоча цей етап вважається лише зародженням жанру, він характеризується високим рівнем вокальної музики, яка має безперечну художню цінність. У 1920 році Цінчжу (1893–1959), перебуваючи на навчанні в Німеччині, створив пісню «Велика річка

тече на схід», яку визнали першою професійною художньою піснею в Китаї, що заклало основу для подальшого розвитку цього жанрового напрямку. Творчість Цінчжу зосереджена переважно на вокальній музиці, і більшість його творів зібрано в двох збірниках: «Пісні династії Цін» (1929) і «Царство звуків» (1931). У цих збірках використовуються стародавні китайські вірші, збагачені оригінальними мелодіями, які розкривають тонкі смислові відтінки слів. Фортепіанний акомпанемент у його творах характеризується переважанням акордної фактури, а структура пісень відрізняється простотою та регулярністю. У «Царстві звуків» представлено вісімнадцять авторських пісень, дев'ять із яких написала його німецька дружина Еллінор Валесбі. Такі композиції, як «Велика річка тече на схід» і «Я живу в джерелі річки Янцзи», вважаються класичними зразками китайської авторської пісні [10, с. 29].

Значний внесок у розвиток китайської камерно-вокальної музики цього періоду був здійснений Сяо Юмеєм (1884–1940), який також отримав освіту в Німеччині. Багато його пісень були написані з освітньою метою та увійшли до зібрання матеріалів, що мали навчально-методичне спрямування як «Перший збірник сучасної музики» (1922), «Перший збірник нових пісень» (1923) і «Підручник співу для нової шкільної системи» (третомне видання, 1924). Поруч з навчально-методичними музичними зразками, Сяо Юмей став автором низки пісень з витонченою художньою структурою, що перебували під значним впливом кращих зразків камерно-вокальної німецької спадщини. Більшість текстів творів Сяо Юмея засновані на віршах, написаних І Вейчжаєм. Серед найбільш значущих робіт композитора варто відзначити «Питання» (1921), «Шепіт дикого гусака, що летить на південь» (1922) і «Ян Хуа» (1930) [6, с. 113–116].

Період відновлення, який розпочався після 1976 року, збігся з епохою, коли після смерті Мао Цзедуна суспільна свідомість поступово звільнялася від ідеологічного тиску, що створило сприятливі умови для активного розвитку художньої пісні, що стало її «золотим віком». У 1980-х роках кількість створених творів перевищила

число пісень, написаних за попередні три десятиліття після заснування Китайської Народної Республіки, а загальний стиль, зміст, техніка та якість композицій демонстрували зростання майстерності композиторів, що працювали у даній жанровій сфері. Ключовими композиторами на даному шляху і найбільш визначними їх творами того часу стали – Ши Гуаннань «Застільна пісня» (слова Хань Вея, 1976); Лю Сіцзінь «Я люблю тебе, сніг у Сайбеї» (слова Ван Де, 1980); Лі Інхай «Ніч біля Кленового мосту» (слова Чжан Ді, 1982); Чжен Цюфен «Памір, як же прекрасне моє рідне місто!» (слова Цюй Цуна, 1980); Ши Ваньчунь «Про мої спогади» (слова Ке Яня і Чжун Ся, 1978); Чжу Цзяци «Туга за сонцем і місяцем» (слова Ван Гуанчи, 1997); Чжу Лянчжень «Син сонця» (слова Чень Юйго, 1995); Інь Цін «Пісня Заходу» (слова Цюй Юаня, 1999) та інші. Ці твори стали невід’ємною частиною китайської художньої пісні, відображаючи трансформації в музичній культурі країни та вплив нових ідей, які виникли в результаті соціальних і культурних реформ.

Таким чином, китайська камерно-вокальна музика являє собою синтез західних вокальних традицій з елементами традиційної китайської музики, включаючи народні пісні, виконувані багатьма мовами різних етнічних груп, а також характерні для цих пісень засоби музичної виразності. Значущість цього жанру в історії сучасної музичної культури настільки велика, що навіть сьогодні окремі твори інструментальної музики й образотворчого мистецтва створюються у тісній взаємодії з вокальними композиціями, що підтверджується їхніми спільними назвами.

**Наукова новизна** даної роботи полягає у дослідженні загальної генези і подальшого розвитку камерно-вокальної творчості китайських композиторів з посиленням уваги до жанрової форми та особливостей виконавського розуміння унікального явища у китайському музичному мистецтві – художньої пісні.

**Висновки.** Активний розвиток камерно-вокальної музики у китайському музичному мистецтві відбувався завдяки зусиллям співтовариства відомих музичних діячів, педагогів, які не тільки продемонстрували силу

музики як засобу впливу, але й відіграли суттєву роль у поширенні та розвитку західних музичних теорій, технологій і форм виконавського мистецтва в країні. Прогрес і вдосконалення сучасної музики, поряд із надихаючим духом художньої пісні, продовжують стимулювати китайських композиторів до створення більш досконалих вокальних творів. Десятиліття активного розвитку художньої пісні підготували культурну платформу для формування багатьох музичних талантів Китаю – композиторів, виконавців, співаків та інших діячів мистецтва.

Попри значні успіхи, досягнуті в розвитку сучасної національної камерно-вокальної музики Китаю, її вплив на міжнародній сцені все ще залишається обмеженим; водночас спостерігається поступове стирання відмінностей між китайською національною камерно-вокальною музикою і європейськими виконавськими традиціями. Примітно, що національна музика, призначена для вокального виконання, продовжує прагнути до збереження художніх особливостей традиційної китайської вокальної культури.

Сучасне розуміння художньої пісні в Китаї характеризується як музичний твір, що успадковує особливості традиційної китайської музики та мови, включаючи елементи національної опери з одного боку, з іншого – інтегрує та засвоює ключові риси європейського камерно-вокального мистецтва. Таким чином, дана жанрова форма та відповідний їй виконавський стиль співу є результатом і діалогічної взаємодії та художнього синтезу традицій китайської та західної музичних культур. Важливою та дуже показовою рисою художньої пісні є те, що акомпанемент зазвичай виконується на фортепіано, хоча існують і винятки. Вокальна методика спрямована на впровадження бельканто у сферу народного та популярного (естрадного) виконання, що свідчить про прагнення до інтеграції у китайську музичну культуру виконавських особливостей, притаманних європейським вокальним традиціям.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
2. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Едиториал

УРСС, 2004. 256 с.

3. Dolby A. W. A history of Chinese drama. Published by Barnes & Noble Books, 1976. 327 p.

4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // *ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.

5. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. - 北京: 人民音乐出版社, 2006年. 616页. 文字: 直接.

6. 吕鹏. 20世纪上半叶中国音乐史学研究 / 吕鹏. - 北京: 九州出版社, 2020. - 228页.

7. 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究 / 李涛. - 上海: 东方出版中心, 2011. - 308页.

8. 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱 / 杨曙光. - 北京: 人民音乐出版社, 2018. - 387页.

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. - 北京: 人民音乐出版社, 1981年. 1528页. 文字: 直接.

10. 陈建华. 音乐之最 / 陈建华. - 上海: 上海音乐出版社, 1992. - 360页.

11. 胡天虹. 中国音乐创作评论 1949-1999 / 胡天虹. - 沈阳: 春风文艺出版社, 2012. - 446页.

#### REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and poetic word: in 3 parts. Part 2: Intonation; Part 3: Composition. Moscow: Music. 368 p. [in Russian]

2. Saussure, F. de. (2004) Course in general linguistics. Moscow: Editorial URSS, 2004. 256 p. [in Russian].

3. Dolby, A. W. (1976) A history of Chinese drama. Published by Barnes & Noble Books. 327 p. [in English].

4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39 [in English]

5. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. - 北京: 人民音乐出版社, 2006年. 616页. 文字: 直接 [in Chinese].

6. 吕鹏. 20世纪上半叶中国音乐史学研究 / 吕鹏. - 北京: 九州出版社, 2020. - 228页. [in Chinese]

7. 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究 / 李涛. - 上海: 东方出版中心, 2011. - 308页 [in Chinese].

8. 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱 / 杨曙光. - 北京: 人民音乐出版社, 2018. - 387页 [in Chinese].

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. - 北京: 人民音乐出版社, 1981年. 1528页. 文字: 直接 [in Chinese].

10. 陈建华. 音乐之最 / 陈建华. - 上海: 上海音乐出版社, 1992. - 360页 [in Chinese].

11. 胡天虹. 中国音乐创作评论 1949-1999 / 胡天虹. - 沈阳: 春风文