

Чжу Юнкан — музыковед,
аспирант кафедры теории музыки
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия /Аньхой, Китай)
zhuyongkang888@gmail.com

Наталья Николаевна Брагина — доктор культурологии,
доцент кафедры теории музыки
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия)
nnbragina@yandex.ru

Zhu Yongkang — musicologist,
Postgraduate student at the Department of Music Theory
Nizhny Novgorod M.I. Glinka State Conservatory
(Nizhny Novgorod, Russia /Anhui, China)
zhuyongkang888@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0243-9024

Natalia N. Bragina — Dr. Sci (Cultural Studies),
Associate Professor at the Department of Music Theory
Nizhny Novgorod M.I. Glinka State Conservatory
(Nizhny Novgorod, Russia)
nnbragina@yandex.ru

УДК 784(510)

DOI 10.61908/2413-0486.2026.45.1.63-78

О СООТНОШЕНИИ ИЕРОГЛИФИЧЕСКИХ ТОНОВ И МЕЛОДИИ В ПЕСНЯХ ЧЖАО ЦЗИПИНА

Аннотация

Статья посвящена соотношению мелодической и иероглифической интонаций в песенном творчестве Чжао Цзипина. Актуальность работы обусловлена расширением культурных контактов России и Китая, ростом интереса к китайскому языку, интеграцией китайской музыки в европейское мультимедийное пространство. Все перечисленные факторы заставляют изучать искусство Китая в деталях, обращая внимание на его специфику. Новизна исследования обусловлена

отсутствием работ, в которых китайская вокальная музыка рассматривалась бы в предложенном ракурсе.

В данной статье соотношение иероглифических тонов и мелодии рассмотрены в разных контекстах: в рамках одного сочинения — песни Чжао Цзипина «Гуань Цзюй» и на примере большого корпуса песен композитора, в которых внимание исследователей сконцентрировано на вариантах интонирования только двух, часто употребляемых слов «мама» («мать») и «любовь». Прделанный анализ показал, что движение мелодии в песнях Чжао Цзипина отражает не столько тоны иероглифов, сколько общий характер, образ или эмоцию, заключённые в стихотворении.

Ключевые слова: песни Чжао Цзипина, тон иероглифа, соответствие музыки и текста

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN IDEOGRAPHIC TONES AND MELODY IN ZHAO JIPING'S SONGS

Abstract

The article is devoted to the relationship between melodic and hieroglyphic intonations in Zhao Jiping's works. The relevance of the study is due to the expansion of cultural contacts between Russia and China, the growing interest in the Chinese language, and the integration of Chinese music into the European multimedia space. All of these factors necessitate a detailed study of Chinese art, focusing on its specific features. The novelty of the research lies in the absence of studies that examine Chinese vocal music from this perspective.

In this article, the relationship between hieroglyphic tones and melodies is explored in various contexts: within the framework of a single composition, Zhao Jiping's song “Guan Ju”, and through the analysis of a large corpus of the composer's songs, where the focus is on the intonation of only two frequently used words: “mama” (“mother”) and “love”. The analysis reveals that the movement of melodies in Zhao Jiping's songs reflects not only the tones of the hieroglyphs but also the overall character, image, or emotion conveyed in the poem.

Keywords: Zhao Jiping's songs, the tone of the hieroglyph, the correspondence of music and text

Соотношение мелодической линии и текста – одна из центральных проблем при анализе любой вокальной музыки. Условно можно разделить композиторские подходы к тексту на две группы: отражение в музыке всех деталей литературной основы и обобщенная передача смысла и настроения текста без внимания к деталям. Иначе говоря, что доминирует в музыке: естественное звучание поэтического слова или ясность формы, пластичность и выразительность мелодии. В первом случае возникает речитативная интонация, часто свободная форма, нарушение квадратности структуры, что способствует особой экспрессивности высказывания. В основу такой вокальной музыки обычно берутся тексты самого высокого поэтического качества. Противоположный подход — обобщённое прочтение текста, выделение из стихотворения одного или нескольких визуальных образов или эмоциональных состояний и создание мелодии, воплощающей именно эту содержательную доминанту. Такой подход наиболее характерен для итальянских композиторов (в отличие от немецких), а также авторов, испытывающих сильное итальянское влияние. Например, Н. А. Римский-Корсаков пишет следующее: «Мелодия [романсов] создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии» [2, с. 135]. Естественно, что в творчестве любого автора можно найти отражение обеих тенденций, но речь идёт только о предпочтениях, об их соответствии авторской индивидуальности.

В китайской музыке проблема взаимозависимости слова и музыки стоит ещё острее. Китайский язык имеет тоновую основу, поэтому связь

между тонами китайского языка и мелодикой вокальной музыки — это фундаментальный аспект музыкальной и поэтической традиций¹.

Известно, что в стандартном китайском (普通话 путунхуа) существует четыре основных тона (и нейтральный пятый), которые определяют значение слога:

1. Первый тон (ˉ) — высокий, ровный и устойчивый (например, mā 妈 — мама).
2. Второй тон (ˊ) — восходящий (например, má 麻 — конопля).
3. Третий тон (ˇ) — нисходяще-восходящий (например, mǎ 马 — лошадь).
4. Четвёртый тон (ˋ) — падающий, от высокого к низкому (например, mà 骂 — ругать).

Неправильно проинтонированный слог может полностью исказить смысл текста.

Казалось бы, композиторы, пишущие музыку на китайские стихи, обязаны соблюдать правило: мелодическая линия должна, по возможности, соответствовать тональному контуру слов, что обеспечивает ясность текста и естественное, «правильное» его звучание. Эта тенденция, действительно, характерна для традиционных китайских вокальных жанров, в частности, для национальной китайской оперы, что вполне объяснимо: в опере диалог между персонажами происходит в быстром темпе, сопровождается пластикой, встраиваясь в драматический сюжет. Если музыкальная интонация будет противоречить языковым тонам, то это может повлиять на восприятие содержания, сделать его непонятным или даже курьёзным².

Однако современная вокальная музыка часто не укладывается в эти каноны. Здесь сказывается как европейское влияние, допускающее возможность обобщённой передачи слова, так и особенности

¹ Как пишет Цзэн Цян: «Китайский язык является тональным, т.е. каждое предложение на нем звучит, по сути, как песенная строфа» [3].

² Например, М. Лю, рассматривая оперу куньцзюй, заметила, что тон речи влияет на мелодию песни, и делается это «для прояснения слов и ритма» [5].

индивидуального стиля каждого автора, который не мог проявляться при создании традиционных жанров³.

Нами был проанализирован большой корпус камерных вокальных сочинений Чжао Цзипина⁴, с целью определить соотношение тонов китайского языка и музыкальной интонации в его песнях. Естественно, что наиболее строго отражать словесную интонацию должны песни, написанные на стихи древних поэтов. Одно из самых известных и популярных произведений такого рода — «Гуан Цзюй» (关雎) — на текст первого стихотворения «Ши цзина» (诗经) (пример № 1).

Пример № 1

Чжао Цзипин. «Гуан Цзюй»⁵

Видно, что мелодия сначала сохраняет силлабический принцип: по одной ноте на иероглиф. Однако тонового соответствия не наблюдается, так как первые четыре иероглифа имеют первый тон, предполагающий ровную интонацию, без сдвига вверх или вниз, здесь мелодия начинается с восходящего движения. Но уже пятая нота имеет иероглиф четвёртого тона, и мелодия «послушно» скользит вниз, хотя это соответствие вряд ли следует считать системным, просто интонация падает на вершину фразы, общая структура которой — амфибрахическая (восхождение — нисхождение). Такое

³ В частности, Б. Миттлер пишет о том, что первенство при создании современных песен приобрели мелодия и гармония, а «лингвистический тон» стал часто игнорироваться [6].

⁴ Чжао Цзипин (род. 20 июля 1945 года) — выдающийся китайский композитор, педагог, общественный деятель. Особое место в его творчестве занимают песни: как самостоятельные произведения и как музыка к более чем 40 кинофильмам и сериалам.

⁵ Перевод текста: «Вот кричат друг другу птицы-цзюйцзю, На речном острове / Стройная, добродетельная дева — Достоянная пара благородному мужу».

строение соответствует повествовательному, спокойному характеру этого фрагмента, очерчивает пластическую линию «вдох-выдох», таким образом отражая, скорее, психологический аспект музыкального восприятия, чем тоновую последовательность. В следующем – одиннадцатом – такте ситуация несколько меняется: первый иероглиф — 窈, обозначающий «очаровательный, укромный» и имеющий второй тон, создаёт короткий распев (терция вверх), подчёркивая этим восходящим скольжением иероглифическую интонацию. Между вторым и третьим иероглифами возникает пауза, однако, это также второй тон, и движение мелодии вверх его подчёркивает. Третий иероглиф одиннадцатого такта соответствует первому тону. Мелодия не воспроизводит эту интонацию, но четвёртая нота с иероглифом 女 соответствует положенному третьему тону. Следующий такт начинается с иероглифа 君 (уважение к мужчинам) первого тона, устойчивая интонация которого сохранена благодаря длительности. Впрочем, интонирование следующих иероглифов разрушает как будто бы намеченную тенденцию: иероглифы третьего, четвёртого и второго тона совершенно не соответствуют мелодическому движению. Так, иероглиф 好 (хорошо, нравится), падающий на звук с, вместо положенного движения вниз сопровождается мелодическим скачком на октаву вверх. Это уже не тоновое совпадение, а смысловое соответствие образу «благородного мужа», о котором идёт речь.

Аналогично развивается мелодия и в следующих построениях: например, в такте 15 два первых иероглифа второго тона в мелодии озвучены нисходящей интонацией. В следующем такте иероглиф четвёртого тона, приходящийся на сильную долю, дан октавным скачком вверх, вопреки языковой интонации. И только дальше восстанавливается «порядок» — иероглиф, соответствующий четвёртому тону, влечёт за собой нисходящую мелодическую интонацию.

Интересно проследить вариационные изменения мелодии при повторении текстовых строк. Так, в среднем разделе текст «Долгая, долгая тоска не даёт перевернуться во сне» (перевод Ч. Ю.) в первом проведении практически полностью соответствует тоновой заданности, включая последний нисходящий мотив четвёртого тона на иероглифе 侧 (покрутить и повернуть) (пример № 2).

Пример № 2



При повторном проведении этой фразы при точном сохранении текста окончание её изменяется (пример № 3).

Пример № 3



Этот приём можно объяснить тем, что при повторении текста уже нет необходимости подчёркивать мелодией иероглифические тоны, и внимание слушателя может быть сосредоточено только на музыкальной стороне.

Итак, в песне на стихи из древней поэзии совпадения тона иероглифа и мелодического движения часты, но не системны. Если же возникают противоречия между интонационным контуром стиха и мелодии, то это всегда оправдано тем или иным художественным приёмом.

В лирических и патриотических песнях на стихи современных поэтов соответствие мелодической интонации иероглифическим тонам ещё свободнее. Мелодия приобретает большую спонтанность, подчиняясь только задачам создания образа и самодостаточной музыкальной пластике. Для подтверждения этого тезиса было проанализировано большое количество

⁶ Перевод текста: «Долгая, долгая тоска заставляет вертеться во сне».

песен Чжао Цзипина. Из текстов выбраны наиболее часто употребляемые слова: «мама» 妈妈 («мать» 娘) и «любовь» 爱, — и прослежено, как интонационная природа этих слов, заключённая в иероглифах, воплощается в мелодической линии.

Иероглиф, обозначающий понятие «мама» 妈妈, имеет первый тон, то есть мелодия должна подчёркивать остановку, задерживаться на звуке⁷. Это слово встречается в песнях достаточно регулярно благодаря широкому значению, им передаваемому. Как и в русском языке, «мамой» может быть названа не только родная женщина (у китайцев — любая родственница пожилого возраста: тетушка, бабушка, иногда даже учительница), но и река, Родина, земля и так далее. С интонированием слова «мама» можно встретиться в таких песнях Чжао Цзипина, как «Любовь к национальному флагу», «Великие равнины», «Великие врата рода», «Прощение», «Мать Хутохэ», «Никогда не забывать», «Родители из родного города», «Мама, я горжусь тобой» и многих других.

Совпадение первого тона иероглифа наблюдается в песне «Мама, я горжусь тобой» на стихи Цюй Цун, посвящённой старшей медсестре военного госпиталя, погибшей во время войны. Хотя песня написана в эстрадной манере, здесь чувствуется особенно бережное отношение к тексту. Так, с обращения к женщине, названной «мамой», начинается первый куплет (пример №4).

Пример № 4

Чжао Цзипин. «Мама, я горжусь тобой»⁸

1. 妈 妈 没 有 回 来, 她 走 了,
2. 妈 妈 没 有 回 来, 她 走 了.

⁷ В текстах песен Чжао Цзипина часто используется также несколько устаревший вариант слова «мама» («мать») с иероглифом второго тона (娘), предполагающим восходящее скольжение.

⁸ Перевод текста: «Мама не вернулась. Она ушла».

Интонация иероглифа первого тона подчеркнута остановкой на верхнем звуке. В кульминации песни, на словах «Ах, мама» принцип соответствия проявлен ещё ярче: мелодия надолго останавливается на вершине, акцентируя устойчивость первого тона (пример № 5).

Пример № 5

Чжао Цзин. «Мама, я горжусь тобой»⁹



Интонационное совпадение наблюдается и в песне «Родители из родного города» (текст Ляо Юн). Эта нежная лирическая песня посвящена воспоминаниям детства. Заканчивается она грустным обращением к родителям: «Никогда не уходите, папа и мама». Здесь используется иероглиф «мать» второго тона (娘): более архаичный, книжный, практически вышедший из обихода. Мелодия не воспроизводит восходящую интонацию, но, благодаря длительной остановке на последнем звуке мотива, тон может быть подчеркнут через вокальное исполнение, хотя в принципе это не обязательно, так как длинная нота позволяет осознать смысл фразы и без соответствия мелодии иероглифическому тону (пример №6).

Пример № 6

Чжао Цзин. «Родители из родного города»¹⁰



Исходя из этих примеров, можно было бы сделать вывод о весьма точном соответствии мелодической линии звучанию иероглифических тонов, однако другие композиции говорят об обратном.

⁹ Перевод текста: «А мама».

¹⁰ Перевод текста: «Никогда больше не уходите, папа и мама».

«мама». Однако все прочие иероглифы по тону не совпадают с характером движения мелодии (пример № 8).

Пример № 8

Чжао Цзипин. «Жаркие небеса, жаркая земля, палящее солнце»¹²

The musical score for Example 8 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 敬 天 敬 地 敬 爹 娘. The word '天' (heaven) is underlined. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. A dynamic marking of *mf* is present.

Далее тот же текст повторяется солистом, причём в кульминации. Здесь мелодия приобретает широкое дыхание и поддержана фигурированным аккомпанементом, придающим этому фрагменту особый экстатический характер (пример № 9).

Пример № 9

Чжао Цзипин. «Жаркие небеса, жаркая земля, палящее солнце»¹³

The musical score for Example 9 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 热 天 热 地 热 太 阳. The words '热' (hot) and '天' (heaven) are underlined. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. A dynamic marking of *mf* is present.

Интересно, что большинство иероглифов здесь имеют четвёртый тон, предполагающий скольжение голоса вниз, здесь же — интенсивное восходящее движение к вершине.

¹² Перевод текста: «Чтим небеса, чтим землю, чтим родителей».

¹³ Перевод текста: «Жаркие небеса, жаркая земля, палящее солнце, / Чтим небеса, чтим землю, чтим родителей».

Так, с одной стороны, становится очевидно, что внимание к мелодической выразительности здесь преобладает над желанием точно артикулировать текст, с другой стороны — при повторении одинаковых текстовых фрагментов нет необходимости подчёркивать тон иероглифа, поскольку смысл произношения уже ясен, и всё внимание переключается на эмоциональную сторону.

Концентрация на интонировании одного слова может оказаться недостаточно репрезентативной и свидетельствовать о случайных совпадениях и несовпадениях тонов иероглифа мелодической интонации, поэтому аналогичный анализ можно провести со словом «любовь» (爱), частота возникновения которого в текстах песен достаточно высока. Иероглиф относится к четвёртому тону и предполагает движение вниз. В песнях легко находят такие совпадения. Например, нежная и грустная песня «Далекая любовь» (на текст И Мина) из исторического сериала «Семья Цяо» повествует о быстротечности жизни и содержит призыв хранить то, что любишь, то, что дорого как единственное бесценное сокровище. Иероглиф 爱 — четвёртый во фразе «Храни то, что любишь...» (пример № 10).

Пример № 10

Чжао Цзипин. «Далекая любовь»¹⁴



Как видно, за звуком, на который приходится иероглиф, следует пауза, то есть тон можно подчеркнуть только вокальной интонацией. Но для композитора такое соблюдение правила не было особенно важным, так как все другие звуки мотива совершенно не совпадают с иероглифическими тонами.

¹⁴ Перевод текста: «Храни то, что любишь».

Интересно обыгрывается тот же иероглиф в песне «Великий сон без следа» (текст И Мина) из сериала «Небо и земля», содержание которой представляет собой философское рассуждение о том, что жизнь человека полна тоски и уныния, но это не должно разрушать гармонию Поднебесной: «Пусть Поднебесная не знает горя!». Четвёртый тон иероглифа «любовь» по правилам его интонирования выделен коротким нисходящим распевом. Однако все другие иероглифы этой фразы не совпадают по тону с мелодией, что подтверждает мысль о свободном течении музыкальной фразы в соответствии с общим характером текста и эмоциональной оценкой высказывания (пример № 11).

Пример № 11

Чжао Цзипин. «Великий сон без следа»¹⁵

В данном случае — это фрагмент коды, построенный на квартно-квинтовых интонациях в натуральном *d-moll*. В начале фразы, где речь идёт о тяготах жизненного пути, мелодия имеет в основном нисходящий характер, но, когда мысль переключается на тысячелетнюю историю, будто поднимаясь над субъективными горестями, мелодия уходит вверх широкими квартовыми скачками.

Свободно развивается мелодия и в песне «С вином в руках пою» (на текст Сун Сяомина) из сериала «Цяо Цяо и Цай Вэнь Цзи». На словах «Люблю твою страсть, что мчится за ветром на тысячи ли» мелодия, несмотря на четвёртый тон иероглифа, энергично поднимается вверх,

¹⁵ Перевод текста: «Обозреваю пути до края света, любовь и ненависть тысячелетней истории...».

соответствуя, таким образом, эмоции страсти, а не тоновому воспроизведению (пример № 12).

Пример № 12

Чжао Цзипин. «С вином в руках пою»¹⁶

The musical score for Example 12 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 爱 你 一 腔 万 里 追 风 的 情, (Ài nǐ yī qiāng wàn lǐ zhuī fēng de qíng). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex, flowing pattern in the left hand. The tempo is marked 'v' (vivace).

В песне «Dreams from a Broken Bridge» («Сны у сломанного моста») фраза «Моя любовь не изменится» повторяется многократно с разной мелодией, вне зависимости от интонационного контура иероглифов (пример № 13).

Пример № 13

Чжао Цзипин «Сны у сломанного моста»¹⁷

The musical score for Example 13 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 爱 心 不 变。 地 老 天 荒， 我 的 爱 心 不 (Ài xīn bù biàn。 dì lǎo tiān huāng, wǒ de ài xīn bù). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex, flowing pattern in the left hand. The tempo is marked 'v' (vivace).

Как видно на данном примере, четвёртый тон иероглифа «любить» (爱) в первом такте артикулирован на одной ноте как иероглиф первого тона, а в начале третьего такта подчёркнут октавным скачком вверх, как второй тон. Таким образом, мелодия подчиняется только собственной интонационной

¹⁶ Перевод текста: «Люблю твою страсть, что мчится за ветром на тысячи ли».

¹⁷ Перевод текста: «Моя любовь не изменится / сколько бы лет ни было Земле».

выразительности, что особенно естественно в песне, приближенной по стилю к европейской эстрадной музыке.

На основе проведенного анализа можно сделать следующий вывод о соответствии мелодии и текста в песнях Чжао Цзипина: композитор относится к тексту очень внимательно, отражая в музыке все детали, но в разном аспекте. Так, в песнях на стихи древних поэтов соответствие мелодии тонам стиха встречается часто [4, с. 3], хотя для композитора это не является самоцелью. Скорее это следование естественному и привычному восприятию этнической поэзии, на уровне подсознания связанной с определённым интонационным рисунком. Однако, помимо следования тонам Чжао Цзипин передаёт через ритм, фразировку и мелодический рисунок визуальную и эмоциональную составляющую содержания песни. Для характера мелодии оstinатный ритм, имитирующий скачку, или успокаивающее покачивание колыбельной может быть важнее, чем отражение в мелодии каждого тона текста. В песнях же на стихи современных поэтов, написанных в жанре кроссовера, с элементами эстрады и джаза, следование тонам текста остаётся уже практически случайным совпадением. Это доказывает тот факт, что одна и та же строка стихотворения может быть озвучена в разных разделах песни по-разному. Направление движения мелодии, так же как и ритмический, ладовый и гармонический рисунок, способствуют максимальной передаче эмоционального состояния каждого момента песни. Поэтому Чжао Цзипина можно сравнить с самыми выдающимися вокальными композиторами Европы: В. А. Моцартом, Ф. Шубертом, М. И. Глинкой, П. И. Чайковским, для которых текст песни был лишь толчком к созданию самостоятельного музыкального произведения, раскрывающего смысл и эмоциональную составляющую стихотворения.

Литература

1. Ляо Шоша. Китайская художественная песня как жанровый феномен вокальной миниатюры европейского образца // Искусство и культура. 2023. № 3 (51). С. 25–29.

2. Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1995. 240 с.
3. Цзэн Ц. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 79–87. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tona-na-regionalnye-stilisticheskie-osobennosti-kitayskoj-hudozhestvennoj-pesni> (дата обращения: 03.11.2025).
4. Чэнь Жуби. Введение в музыкальный стиль художественных песен древней поэзии Чжао Цзипина // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 9А. С. 382–389.
5. Liu M. The influence of tonal speech on K'unch'u Opera style // Selected Reports in Ethnomusicology. 1974. Vol. 2(1), pp. 63–86.
6. Mittler, B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949 // Wiesbaden: Harrassowitz. 1997. 516 p.

References

1. Lyao SHosha. Kitajskaya hudozhestvennaya pesnya kak zhanrovij fenomen vokal'noj miniatyury evropejskogo obrazca [Chinese Art Song as a Genre Phenomenon of European-Style Vocal Miniature]. *Iskusstvo i kul'tura* [Art and Culture]. 2023. No. 3 (51), pp. 25–29. (In Russ.)
2. Rahmanova M. P. *Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov]. Moscow : Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh, 1995. 240 p. (In Russ.)
3. Czen C. Vliyanie tona na regional'nye stilisticheskie osobennosti kitajskoj hudozhestvennoj pesni [The Influence of Tone on the Regional Stylistic Features of Chinese Art Song]. *Vestnik muzykal'noj nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2021. Vol. 9, No. 2, pp. 79–87. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tona-na-regionalnye-stilisticheskie-osobennosti-kitayskoj-hudozhestvennoj-pesni> (03.11.2025). (In Russ.)
4. CHen' ZHubi. Vvedenie v muzykal'nyj stil' hudozhestvennyh pesen drevnej poezii CHzhao Czipina [Introduction to the Musical Style of Ancient Poetry by Zhao Jiping]. *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and Civilization] 2023. Vol. 13. No 9A, pp. 382–389. (In Russ.)
5. Liu M. The influence of tonal speech on K'unch'u Opera style // Selected Reports in Ethnomusicology. 1974. Vol. 2(1), pp. 63–86.
6. Mittler B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949 // Wiesbaden: Harrassowitz. 1997. 516 p.

Получено: 03.11.2025

Принято к публикации: 25.03.2026

Дата публикации: 06.04.2026

Received: 03.11.2025

Accepted: 25.03.2026

Accepted: 06.04.2026