

© Цзэн Цян, 2021

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-197-207

ВЛИЯНИЕ ТОНА НА РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ

Цзэн Цян¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. Вокальное искусство – это искусство сочетания музыки и языка. Песни создаются на основе языка, и художественная концепция, характеры, мысли и чувства в них также должны быть выражены с помощью языка. Язык – это основа пения, пение – это сублимация языка, и положение языка в вокальной музыке самоочевидно. Вопрос о тонах в китайском языке имеет огромное значение: тон в китайском языке является фонематическим, так что изменение высоты тона (или контура тона) слова может резко изменить его значение. Китайские художественные песни – один из ярких примеров трансформаций, происходящих в китайском языке на протяжении XX в., поскольку в них, как в зеркале, отражаются не только региональные трансформации, связанные с диалектными особенностями, но и стороннее западное влияние композиторских практик. Целью данной статьи является изучение тональных различий между кантонским и мандаринским диалектом в китайском языке. Разные регионы, разная географическая среда, разные гуманитарные науки и языковые привычки будут иметь разные певческие голоса. Автор приходит к выводу, что различия в тоне играют огромную роль при прослушивании, так как определяют семантику и стилистику китайских художественных песен.

Ключевые слова: тон в китайском языке, китайские художественные песни, стилистика китайских песен, семантика китайских песен, западное влияние.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзэн Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 197–207. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-197-207.

INFLUENCE OF TONE ON REGIONAL STYLISTIC FEATURES OF CHINESE ART SONG

Zeng Qiang¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. Vocal art is the art of combining music and language. Songs are based on language, and the artistic concept, characters, thoughts and feelings in them must also be expressed through language. Language is the basis of singing, singing is a sublimation of language, and the position of language in vocal music is self-evident. The question of tones in Chinese is of great relevance: the tone in Chinese is phonemic, so changing the pitch (or contour of the tone) of a word can dramatically change its meaning. Chinese art songs are one of the most striking examples of transformations taking place in the Chinese language during the twentieth century, because they reflect not only regional transformations related to dialect features, but also the external Western influence of composing practices. The purpose of this article is to study the

tonal differences between Cantonese and Mandarin in Chinese. Different regions, different geographic environments, different humanities and language habits will have different singing voices. The author comes to the conclusion that it is the differences in tone that play a huge role when listening, since they determine the semantics and style of Chinese art songs.

Keywords: tone in Chinese, Chinese art songs, style of Chinese songs, semantics of Chinese songs, Western influence.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zeng Qiang (2021), "Influence of tone on regional stylistic features of Chinese art song", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 197–207. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-197-207.

Введение. Китайская музыкальная культура имеет давнюю традицию пения, что определяет специфику вокальных музыкальных жанров у профессиональных композиторов. Традиции пения дополнительно обуславливаются тем фактом, что китайский язык является тональным, т.е. каждое предложение на нем звучит, по сути, как песенная строфа. Художественная песня часто выступает предметом рассмотрения ученых. В частности, нам удалось найти несколько научных работ китайских лингвистов на эту тему (Zhang Shihan, 1998; Meng Weiping, 2006; Quan Fu, 2007). Исследователей интересуют многие жанры китайской вокальной музыки в развитии, что также обосновано и очевидно. В то же время наблюдается недостаток исследований, посвященных конкретно данной теме.

Специалисты знают о различиях в региональных диалектах и языках Китая. Известный лингвист, профессор Пекинского лингвистического университета Цао Чжиюнь выделяет десять диалектных групп: диалекты Гуаньхуа (官话, Guānhuà) они же северные (北方话, Běifānghuà), мандаринские; Гань (赣语, Gànyǔ); Хакка (客家话, Kèjiāhuà); Минь, включая фуцзяньский и тайваньский (闽方言, Mǐn fāngyán); У, включая шанхайский

(吴语, Wúyǔ); Сян (湘语, Xiāng yǔ); Юэ он же кантонский (粤语, Yǔèyǔ); Цзинь он же Шаньси (晋语, jìnyǔ); Пинхуа; Аньхойский он же Ваньнань, Хуэй¹. Очевидно, что диалектные различия объясняются историческими и географическими причинами – и все это создает необыкновенное разноцветье лексики, которое является настоящим кладом для лингвистов-китаеведов.

Таким образом, актуальность темы данной статьи обусловлена необходимостью всестороннего изучения развития китайской национальной музыки. Это представляет интерес не только для лингвистов (если дело касается текстов), или музыковедов, но и для культурологов, поскольку в творчестве любой страны отражается национальный характер. Кроме того, подобные исследования актуализируют рассмотрение региональных различий, которые имеют высокую значимость в Китае, так как на основании этих различий как в стилистике, так и в нарративе, может быть прослежена социальная и духовная история страны.

Целью исследования является выявление региональных особенностей художественных песен в Китае, которые способны помочь понять своеобразие китайской культуры.

Мы считаем необходимым дать также краткий обзор развития национальной китайской музыки на протяжении XX в., что позволит представить контекст развития художественной и народной песни.

В статье мы хотим сделать акцент на взаимосвязи музыки и сознания, которое, отражаясь в языке путем создания определенной картины мира, устанавливает степень влияния акцентов на мелодические характеристики в различных диалектах китайского языка, а также превращает композиционно-драматическое сотворение вокальной музыки в специфический мыслительный образ. Конкретным инструментом такого превращения является, по нашему убеждению, тональная система китайского языка.

История развития китайской художественной песни на протяжении XX и в начале XXI в. XX в. стал периодом достижений в композиторской технике китайских музыкантов. Развитие китайской музыки на протяжении истории современного Китая можно условно разделить на четыре периода. Первый из них длился с 1920 по 1940 гг. К этому периоду относится активная деятельность основоположника китайского музыкального образования Сяо Юмэя (1884–1940). Кроме того, что он стал первым профессиональным композитором в Китае, Сяо Юмэй развивал также новаторские техники в своих сочинениях. Благодаря его усилиям в Китае возникла целая плеяда молодых китайских композиторов, среди них Чжао Юаньжэнь, Цин Чжу, Хуан Цзы, Си Синхай, Ма Сикун и др. Как правило, все они учились за границей

в европейских музыкальных образовательных учреждениях, и влияние европейских музыкальных традиций сказалось на их творчестве.

Родоначальниками художественной песни были Цин Чжу, Чжао Юаньжэнь, Хэ Лутин, Хуан Цзы, Не Эр и Лю Сюань. Их первые произведения представляли собой уникальный сплав западных и восточных традиций, а также собственного авторского видения вокальной музыки. Они старались понять присущий национальному искусству дух, выбрать неповторимый тон из народной мелодии, а затем в симбиозе с европейскими веяниями создать собственный стиль.

В 1940–1960-е гг. пришло поколение композиторов «новой волны», можно назвать такие имена, как Дин Шандэ, Ли Инхай, Ма Кэ, Хуан Хубэй, Ду Цзянь, Ван Бэйюань и Ван Лисан. Позже эти авторы вокальных произведений стали классиками национального искусства.

Наиболее сложный период для развития художественной песни наступил во время Культурной революции (1966–1976). Доминировали песни с революционным содержанием, подразумевающие политический контекст. Проблема рассмотрения художественной песни в этот отрезок времени настолько сложна, что требует отдельного рассмотрения, которое не является целью нашей работы.

В 1970–1990-е гг. на музыкальном небосклоне Китая появились новые имена: Тан Ду, Го Вэньин и Чу Сяосун. Эти композиторы отличались уникальным стилем, представлявшим собой симбиоз китайской и западной традиций (в ее американизированном варианте,

как правило). Это способствовало дальнейшей модификации жанра художественной песни.

На данный момент Жанр художественной песни включает в себя несколько поджанров: это и фестивальная музыка, и восточная традиция декламации, и поэзия. В то же время добавились и чисто европейские жанры, творчески переработанные в китайской традиции: лирические песни, баллады, музыкальные поэмы. Это обуславливает вариативность мелодий и текста, представляющих собой художественные достижения современного китайского вокального музыкального творчества. Весьма интересный метод, в частности, совмещение западных симфонических традиций и восточных национальных мелодий.

На данный момент, самыми выдающимися композиторами, создающими художественные песни, считаются Чжу Цзяньэр (1922–2017), Ши Гуаннань (1940–1990), Чжу Сяюнь, Сюэ Цзянчан и Чэнь И. В своих произведениях они демонстрируют исторические и культурные традиции китайской нации. Часто их песни представляют собой историю конкретных персонажей. Наиболее значительную часть вокальной музыки составляют лирические произведения патриотической тематики. Характерной чертой стиля этих композиторов является способность описывать богатые эмоции, а также управлять изменением тона мелодии в соответствии с эмоциональными изменениями. Стиль китайских художественных песен характеризуется использованием полифонических приемов для развития мелодии. Это делает форму произведения все более персонали-

зированной и богатой, а язык музыки – все более сложным и разнообразным.

Особенности современного искусства песен в Китае. В современную эпоху вокально-лирические произведения являются наиболее субъективными во всех формах и видах музыкального искусства. Они расширяют границы китайского музыкального творчества, дополняются социальной философией и светскими взглядами. Темы вокальной музыки включают философию, лирический образ и природный мир в повседневной жизни. На особом положении находятся лирические произведения. На этой основе сформировалось несколько лирических типов художественных песен: психологический, философский, драматический и т.д.

В последние десятилетия, с ростом осознания окружающего мира, лирические характеристики многих произведений основываются на углублении психологии и расширяются в области поэзии. В связи с другими жанрами музыки и искусства выделяются реформаторские характеристики. Творчество китайских композиторов развивалось в основном направлении современного мирового музыкального искусства.

На земле Китая появились основные темы, сюжеты и образы, проявилась и творческая личность композитора. Вокальное творчество композитора Чжу Цзяньэра было особым явлением в китайском музыкальном искусстве. Диапазон его вокальных произведений был широк, включая философские, романтические и естественные лирические.

Мелодия чрезвычайно мелодична, а очевидная эмоциональность стихотворения тесно связана с личным опытом композитора. Образы, эмоции и формы его произведений совпадают с его духовными потребностями. Мелодический стиль произведений Чжу Цзяньэра – это интеграция мелодического начала, романтического повествования и декламации, подходящей для жанра народной повествовательной музыки. В последние 20 лет его работы отличались глубокими чувствами и гибким стилем. Отношения с народной музыкой стали более тонкими.

Вокальные произведения Чжу Лианчжэня раскрывают тему любви. Здесь творческие цели автора определяет особый способ описания лирики и выражения эмоций. Для него архетип поэзии стал важным фактором в выборе музыкального пути. Языковой стиль имеет уникальные особенности в разные периоды, сочетая фольклорный музыкальный материал с китайской и западной письменностью.

Вокальные произведения Ши Гуаннаня в основном посвящены теме прославления Родины. Лирическое начало прекрасной арии является основой мелодии сольного концерта. Развитие тона заключается в том, чтобы показать изменения ума и настроения, которые достигаются различными путями. И на основе национальной традиции автор сохранил и применил стилевые особенности китайской региональной культуры и жанров народной музыки: лирические горные песни (взяв за лирические носители горы и прерии), а также приемы произношения китайских музыкальных инструментов хуцинь и пипа.

Стиль современных китайских композиторов возник на основе многих музыкальных явлений в XX в. Он сочетает в себе выразительную силу с созерцательным бездействием, философию с лирикой, отражающей острые социальные проблемы, голос времени и чаяния народа. Характер времени – одна из важных характеристик композиции того времени.

В жанре художественной песни композиторы Чэнь И, Шэн Цзунлян и Чжоу Лонг обращаются к тематическим произведениям, создавая поэтические серии разных эпох. В частности, произведения поэтов династий Тан и Сун, а также поэзия в Книге песен вызвали большой интерес. Лирические песни все еще сохраняют рифму и ритм поэзии.

Здесь нам хотелось бы коснуться вопроса о влиянии тонов на развитие стилистики художественной песни в Китае, а также о том, каким образом повлияли западные музыкальные традиции на трансформацию стилистики китайских песен. Это, по нашему мнению, имеет ключевое значение и обусловлено следующими обстоятельствами.

Исследователи отмечают различия в степени соответствия речевой мелодии и мелодии песни в различных музыкальных жанрах в рамках одной культуры. Б. Юнг указывает, что «в китайской вокальной музыке специфические отношения между языковыми тонами и музыкальными тонами в песне могут отличаться от диалекта к диалекту, а также между музыкальными жанрами в пределах диалектной области» (Yung B., 1983, p. 29). Этномузыковеды также утверждают, что граница между языком и музыкой

(а именно: музыкальными тонами) довольно зыбкая (Nettl В., 2005).

Несмотря на ограниченные данные эмпирической базы по этому вопросу, возникает соблазн предположить, что между коммуникативной функцией жанра и мелодическими тонами существует тесная связь. Например, хвалебная поэзия может иметь определенные контуры высоты тона, чтобы помочь памяти. Одновременно, крики продавцов на мандаринском языке должны быть слышны сквозь уличный шум, так что их «музыкальность» вполне может помочь в проекции (Ruscroft D., 1988). В этих случаях музыкальная природа этих феноменов имеет немелодическую функцию. По мере того как функция становится все более сфокусированной на музыке (какой бы ни была функция музыки для этих культур), коммуникативное намерение композитора / исполнителя и, следовательно, примат языка, по-видимому, уменьшаются, и акцент на музыке (т.е. в случае китайского языка – тонах) становится приоритетным.

Взаимодействие между тонами речи и китайскими песнями было исследовано для нескольких типов традиционной китайской музыки. В частности, М. Лю рассматривала оперу Куньцуй, старейшую из существующих форм традиционной китайской оперы (Liu M., 1974). Она проанализировала два исполнения одной арии и обнаружила, что речевой тон действительно влияет на мелодию песни, музыкальные орнаменты используются для «прояснения тонов и ритмов» (Liu M., 1974), и это влияние взаимно. Этот факт открывает простор для расширения влияния на тональную систему ки-

тайского языка и соответственно, на трансформацию стилистики китайских песен. Фактически, речь в XX в. идет не только и не столько о как таковых диалектных различиях, но в большей степени о влиянии западных музыкальных традиций на трансформацию китайских тонов в песнях.

В свою очередь, своеобразное «очарование» западной гармонией как системой, по-видимому, имело последствия в области изменения текстов. Мелодия и гармония приобрели первенство (Mittler В., 1997, р. 283), в то время как лингвистический тон обычно игнорировался в музыкальных контекстах.

На протяжении всего XX в. народная музыка была символом национального единства Китая. При этом нередко современные композиторы делали новую аранжировку народным традиционным песням. Например, Ли Шутонг (李叔同, 1880–1942) написал новые слова для существующих мелодий народных песен (Wang Y., 2001); Хуан Цзы (黄自 1904–1938) и Сянь Синхай (冼星海, 1905–1945) включили народные мелодии в более крупные хоровые произведения с текстами, заимствованными из других источников.

Функции песен соответственно повлияли на тексты, которые были написаны. Некоторые композиторы такие, как Ли Цзиньхуэй (黎锦晖, 1891–1967) писали музыку, которая должна была помочь детям выучить новый национальный язык. «Левые» композиторы (Ни Ли (聶耳, 1912–1935)) писали песни для прославления рабочего и вдохновения масс (Howard J., 2012). Сю Юм Мэй и Чао Юэнь Жэнь (которо-

го Сяо однажды назвал «китайским Шубертом») (Cheung Joys Noi Yan, 2008, p. 332) были сторонниками философии «искусства ради искусства». Хотя мелодические элементы из народных песен могли быть (а иногда и были) переработаны ими в новые песни, язык оригиналов, отличающийся от китайского, препятствовал использованию текста.

Перенос различных текстов на уже существующие мелодии не был новой идеей. Присутствовал некоторый прецедент для китайских текстов, перенесенных на ранее бытовавшие (обычно иностранные) мелодии таких, как гимны, армейские песни и школьные песни (Mittler B., 1997). Чао рассказывает о том, как его дети учили в школе «импортные мелодии с китайскими словами» (Chao Y., 1931, p. 94). Ван перечисляет несколько примеров школьных песен с китайскими словами, перенесенными на иностранные мелодии (Wang Y., 2001, p. 4–7). Вонг обсуждает использование Хун Сюцюанем (洪秀全, 1814–1868) западных мелодий гимнов с китайскими текстами, для массового пения еще во время восстания тайпинов (1851–1864) (Wong I., 1982). Однако Чао писал в разгар реформистского движения, что «и китайцы, и миссионеры сочиняют песни, которые не соответствуют ни старой [классической китайской], ни новой [современной китайской] системе тонов» (Chao Y., 1924, p. 10).

Это не значит, что все композиторы игнорировали тон. Чао Юэнь Жэнь уделял строгое внимание тону в композиции многих своих песен, чаще всего следуя традиционной классической китайской системе тонов, а не современной мандарин-

ской (Chao Y., 1956, p. 58). Стоит отметить, что Чао был фонетиком, который был очарован тоном, что, повлияло на его композиционный выбор.

Внимание композиторов к мелодии как выражению национализма и дискуссии о том, как может выглядеть национальный язык, делает неудивительным тот факт, что подавляющее большинство композиторов-основателей нового стиля музыки игнорировали лексический тон, когда переносили китайские слова на музыку. Поэтому в китайской музыке новейшего времени мелодия продолжает брать верх над тоном, и это существенным образом влияет на стилистику китайских песен.

Анализ региональных различий китайской художественной песни.

Как уже было отмечено выше, большее значение для китайских песен имеет тональная система самого языка. Мандаринский и кантонский диалекты были выбраны нами для сравнения не только из-за разного количества тонов, но и из-за того, что современная вокальная музыка как на мандаринском, так и на кантонском диалектах происходит из общего источника, нового стиля китайской музыки, который развивался в конце XIX – начале XX в., но эти два диалекта в песнях реализуют лингвистический тон по-разному.

Там, где кантонские песни демонстрируют высокое соответствие между речевой мелодией и мелодией песни, мандаринские песни показывают мало подобного соответствия. Популярная музыка с преимущественно мандаринскими текстами возникла в первые десятилетия XX в. и была чрезвычайно попу-

лярна в крупных городах, особенно в Шанхае, который был главным центром ее производства в первой половине XX в. (Wong I., 1982). После прихода к власти Коммунистической партии Китая в 1949 г. производство этого типа песен переместилось в Гонконг.

Кантонский и мандаринский языки, хотя их часто называют диалектами китайского языка, не являются взаимно понятными и поэтому часто рассматриваются лингвистами как отдельные языки. Есть несколько особенностей, которые потенциально могут играть определенную роль, сознательно или бессознательно, в решениях композиторов, когда они переносят эти языки на музыку. Такие аспекты языка, как количество тонов в языке, плотность соседних тонов и общая функциональная нагрузка тонов в языке, могут влиять на то, как и в какой степени тоны языка проявляются в музыке. Коммуникативное намерение автора песен / певца также может играть определенную роль.

Одним из наиболее быстро заметных различий между кантонским и мандаринским языками является фактическое количество тонов: кантонский язык имеет шесть тонов, тогда как мандаринский язык – только четыре; это означает, что в кантонском языке больше потенциально запутанных пар слов.

Другой лингвистический вопрос – соотношение односложных слов. Мандаринский склонен отдавать предпочтение двусложным словам, Чен с соавторами обнаружили, что двусложные слова составляют 65,60 % всего корпуса мандаринского языка, в то время как односложные слова только 9,52 %

(Cheng Ching-Yu, 1993). Цянь с соавторами, в свою очередь, показали, что в кантонском корпусе, который они рассматривали, двусложные слова составляли 54,61 % слов, однако односложные слова 41,94 % (Tsang W., 2004), что говорит о том, что слушатели мандаринского языка имеют больше возможностей для извлечения смысла из неоднозначных слогов на уровне слов.

Это ставит вопрос о возможном влиянии плотности тонов на проявление тона в пении. Плотность соседства относится к тому, сколько «соседей» – слов, отличающихся только одним элементом – имеет конкретное слово (Landauer T., 1973). Было показано, что плотность тона препятствует восприятию данного слова. Если слово имеет много «соседей», слушателям требуется больше времени, чтобы его обработать (Tsai Pei-Tzu, 2007). Цянь с соавторами дают разбивку плотности тона в процентах для кантонского языка. Они утверждают, что почти 30 % (29,83 %) кантонских слогов не имеют тональных соседей, т.е. 30 % кантонских слогов имеют только один тон, связанный с ними. Еще 25 % имеют два подобных тона. Только 8,32 % кантонских слогов имеют 5 или 6 тонов, связанных с ними (Tsang W., 2004). Все рассмотренные выше факторы относятся к тому, что называется функциональной нагрузкой тона в языке (Surendran D., 2004).

Эти вопросы напрямую соотносятся с проявлением интонации в пении, поскольку если язык имеет тенденцию иметь много слов с высокой плотностью тонального соседства, то большое количество слов может быть перепутано друг

с другом, если тона не были точно представлены в музыке. Это может быть также усугублено тем фактом, что в двух изучаемых здесь языках наблюдается исключительно высокая плотность омофонов. Отсутствие точного представления тонов увеличивает количество потенциально смешиваемых слогов до еще более высокого уровня.

Заключение. Итак, наш анализ показал, что с точки зрения смысла текста китайские песни в различных регионах весьма схожи между собой. Основные различия состоят в использовании тонов, и это, по нашему мнению, является ключевым обстоятельством, формирующим стилистику песен.

Тон может проявляться в пении по-разному. Структурные проявления тона могут быть закодированы в заданную структуру музыки. Кантонские и мандаринские певцы используют различные стратегии в отношении проявления тона в пении. В связи с этим песни на кантонском и мандаринском диалекте слушаются по-разному. Исследования показывают, что слушатели песен на мандаринском языке не могут идентифицировать отдельные слова вне контекста, в то же время кантонские слушатели, хотя у них есть проблемы с идентификацией отдельных слов, используют высоту тона, чтобы идентифицировать их. Из этого можно сделать вывод, что контекст

играет очень важную роль в понимании текстов песен на обоих языках. Более того, музыкальный контекст значим в структурном проявлении тона в кантонском диалекте. В случае кантонского и мандаринского диалектов функциональная нагрузка тона оказывает влияние на проявление тона в пении и тем самым на стилистику произведений.

Существуют также экстралингвистические факторы, которые играют определенную роль в репрезентации тона в пении как на кантонском, так и на мандаринском диалектах. Разногласия по поводу того, как должен звучать национальный язык, сопровождающие китайский язык в последние десятилетия, в сочетании с импортированной композиционной практикой, которая придает особое значение мелодии, возможно, облегчили композиторам и исполнителям мандаринских песен задачу игнорировать лингвистический тон в песнях. И наоборот, развитие отдельной, четко идентифицируемой кантонской музыки как часть роста гонконгской идентичности, возможно, означает, что язык, основной маркер идентичности, стал более важным в музыке. Разные культуры делают разные выборы – даже две культуры и музыка, столь тесно связанные, как кантонский и мандаринский языки, совершают разные выборы, основанные на ряде причин, касающихся представления тона в музыке.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ 曹志耘 汉语方言地图集. 商务印书馆, 2008. С. 20.

ЛИТЕРАТУРА

Chao Y.R. Singing in Chinese. Le Maître Phonétique. 1924. Vol. 39. P. 9–10.

REFERENCES

Chao, Y.R. (1924), Singing in Chinese. Le Maître Phonétique, Vol. 39, pp. 9–10. (in Eng.)

- Chao Y.R. Music // Zen Sophia H. Chen (ed.) Symposium on Chinese Culture. Shanghai: China Institute of Pacific Relations, 1931. P. 82–96.
- Chao Y.R. Tone, intonation, singsong, chanting, recitative, tonal composition and atonal composition in Chinese // Halle M., Lunt H.G., McLean H., van Schooneveld, C.H. (eds.) For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday, 11th October 1956. The Hague: Mouton and Co, 1956. P. 52–59.
- Chen Ching-Yu, Shu-Fen Tseng, Chu-Ren Huang, Keh-Jiann Chen. Some distributional properties of Mandarin Chinese: A study based on the Academia Sinica Corpus // Proceedings the Pacific Asia Conference on Formal and Computational Linguistics, 1993. P. 81–95.
- Cheung Joys Hoi Yan. Chinese music and translated modernity in Shanghai, 1918–1937. Ph. D. Dissertation. University of Michigan, 2008. P. 332.
- Howard J.H. The making of a national icon: Commemorating Nie Er, 1935–1949 // Twentieth Century China. 2012. Vol. 37(1). P. 5–29.
- Landauer T.K., Streeter L.A. Structural differences between common and rare words: Failure of equivalence assumptions for theories of word recognition // Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior. 1973. № 12. P. 119–131.
- Liu M. The influence of tonal speech on K'un-ch'ü Opera style // Selected Reports in Ethnomusicology. 1974. Vol. 2(1). P. 63–86.
- Meng Weiping. The Study on the Mongolian Long-form Koerqin Narraive Poem. Capital Normal University Publ., 2006. 65 p.
- 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. P. 283.
- Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. P. 17.
- Quan Fu. The Study on the Oral Account of the Narrative Folk Song. Inner Mongolia University Publ., 2007. 185 p.
- Rycroft D., Ngcobo A.B. The Praises of Dingana; Izibongo zikiDingana. Pietermaritzburg, South Africa: University of Natal Press, 1988.
- Surendran D., Levow G.-A. The functional load of tone in Mandarin is as high as that of vowels // Proceedings of Speech Prosody 2004. Nara, Japan. P. 99–102.
- Chao, Y.R. (1931), Music, Zen Sophia H. Chen (ed.) Symposium on Chinese Culture, China Institute of Pacific Relations, Shanghai, pp. 82–96. (in Eng.)
- Chao, Y.R. (1956), Tone, intonation, singsong, chanting, recitative, tonal composition and atonal composition in Chinese, Halle M., Lunt H.G., McLean H., van Schooneveld, C.H. (eds.) For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday, 11th October 1956, Mouton and Co, The Hague, pp. 52–59. (in Eng.)
- Chen, Ching-Yu, Shu-Fen, Tseng, Chu-Ren, Huang, Keh-Jiann, Chen (1993), Some distributional properties of Mandarin Chinese: A study based on the Academia Sinica Corpus, Proceedings the Pacific Asia Conference on Formal and Computational Linguistics, pp. 81–95. (in Eng.)
- Cheung, Joys Hoi Yan (2008), Chinese music and translated modernity in Shanghai, 1918–1937, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, p. 332. (in Eng.)
- Howard, J.H. (2012), The making of a national icon: Commemorating Nie Er, 1935–1949, Twentieth Century China, Vol. 37(1), pp. 5–29. (in Eng.)
- Landauer, T.K., Streeter, L.A. (1973), Structural differences between common and rare words: Failure of equivalence assumptions for theories of word recognition, Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, № 12, pp. 119–131. (in Eng.)
- Liu, M. (1974), The influence of tonal speech on K'un-ch'ü Opera style, Selected Reports in Ethnomusicology, Vol. 2(1), pp. 63–86. (in Eng.)
- Meng, Weiping (2006), The Study on the Mongolian Long-form Koerqin Narraive Poem, Capital Normal University Publ., 65 p. (in Eng.)
- Mittler, B. (1997), Dangerous tunes: the politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949, Harrassowitz, Wiesbaden, p. 283. (in Eng.)
- Nettl, B. (2005), The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, p. 17. (in Eng.)
- Quan, Fu (2007), The Study on the Oral Account of the Narrative Folk Song, Inner Mongolia University Publ., 185 p. (in Eng.)
- Rycroft, D., Ngcobo, A.B. (1988), The Praises of Dingana; Izibongo zikiDingana, Pietermaritzburg, University of Natal Press, South Africa. (in Eng.)

Tsai Pei-Tzu. The Effects of Phonological Neighbourhoods on Spoken Word Recognition in Mandarin Chinese. M. A. Thesis. University of Maryland, College Park, 2007.

Tsang W.K., Wong M. Constructing a shared 'Hong Kong identity' in comic discourses // Discourse Society. 2004. Vol. 15. P. 767–785.

Wang Y. New music of China: Its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century // Part I. Journal of Music in China. 2001. Vol. 30(1). P. 1–40.

Wong I. Geming gequ: Songs for the education of the masses // McDougall, Bonnie S. (ed.) Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1982. Pp. 112–143.

Yung B. Creative process in Cantonese opera I: The role of linguistic tones // Ethnomusicology. 1983. Vol. 27. P. 29–47.

Zhang Shihan. The Study of Literature and Art Related to Buddhist Narrative Songs in Dunhuang. National Chung Hsing University Publ., 1998. 219 p.

Surendran, D., Levow, G.-A. (2004), The functional load of tone in Mandarin is as high as that of vowels, Proceedings of Speech Prosody, Nara, Japan, pp. 99–102. (in Eng.)

Tsai, Pei-Tzu (2007), The Effects of Phonological Neighbourhoods on Spoken Word Recognition in Mandarin Chinese, M. A. Thesis, University of Maryland, College Park. (in Eng.)

Tsang, W.K., Wong, M. (2004), Constructing a shared 'Hong Kong identity' in comic discourses, Discourse Society, Vol. 15, pp. 767–785. (in Eng.)

Wang, Y. (2001), New music of China: Its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century, Part I. Journal of Music in China, 30(1), 1–40. (in Eng.)

Wong, I. (1982), Geming gequ: Songs for the education of the masses, McDougall, Bonnie S. (ed.) Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949–1979, University of California Press, Berkeley, pp. 112–143. (in Eng.)

Yung, B. (1983), Creative process in Cantonese opera I: The role of linguistic tones, Ethnomusicology, Vol. 27, pp. 29–47. (in Eng.)

Zhang, Shihan (1998), The Study of Literature and Art Related to Buddhist Narrative Songs in Dunhuang, National Chung Hsing University Publ., 219 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Цзэн Цян, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского педагогического университета им. А.И. Герцена
E-mail: zq1993110@gmail.com

Author information

Zeng Qiang, Postgraduate of the Institute of music, theater and choreography at the Herzen State Pedagogical University
E-mail: zq1993110@gmail.com

Поступила в редакцию 20.01.2021
После доработки 10.06.2021
Принята к публикации 11.06.2021

Received 20.01.2021
Revised 10.06.2021
Accepted for publication 11.06.2021