

КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА: ЛАДОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Єременко Ольга Володимирівна,

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID 0000-0001-9328-1726

Розглянуто проблему формування фортепіанного виконавства Китаю, що спричинено необхідністю застосування інтеграційних процесів світового музичного мистецтва, пов'язаних зі специфікою реалізації європейських жанрових традицій у китайській фортепіанній музиці. Широке застосування у фортепіанних творах отримав прийом цитування, що полягав у перенесенні народної мелодії до музичного тексту п'єси. Підкреслюється, що ладова основа пентатоніки передає неповторний народний колорит. Обґрунтовуються найбільш поширені прийоми взаємодії співзвучності національної мелодії та класичної європейської гармонії. Характеризується трактат «Гуаньцзі» з точки зору розгляду ступенів пентатоніки. Висвітлено пентатоніку у контексті її вербально-змістового значення, а також кольорових та астральних асоціацій, що забезпечує відображення конкретних природних звучань кожної із ступенів. Підсумовано, що пентатонна гама формувалася в тісному взаємозв'язку з розвитком змістових та інтонаційних особливостей китайської мови. Екзистенційні виміри світобачення дають змогу зазначити, що на тлі європейської культури очевидними стають зв'язки у Китаї мелосу і мови, вроджена інтонаційна чуйність китайців, їх здатність до «чуття» та «відтворення» майже невольових інтонаційних коливань. Визначено, що західна музика поступово посідає важливе місце у китайському музичному та культурному житті. Акцентовано увагу на специфічних особливостях ладу у процесі становлення китайської фортепіанної музики. Зазначено, що фортепіанні твори привертають увагу митців та слухачів не тільки в Китаї, а й за його межами. Обґрунтовано, що процеси інтеграції забезпечують дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського досвіду Заходу з урахуванням певних особливостей подачі семантичної сфери музичного тексту. З'ясовано, що потужний прорив у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливим для свідчення вагомого внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. Спрогнозовано перспективні напрями вивчення ладових особливостей в площині інших жанрів інструментальної, камерно-вокальної, симфонічної, театральної діяльності.

Ключові слова: фортепіанне музичне мистецтво Китаю, ладові особливості, пентатоніка, народна китайська музика, фортепіанне виконавство.

Yeremenko Olha. Chinese piano music: mode features

The problem of Chinese piano performance formation is considered, which is caused by the need to apply integration processes of world musical art, associated with the specifics of the implementation of European genre traditions in Chinese piano music. The technique of citation, which consisted in transferring a folk melody to the musical text of a piece, was widely used in piano works. It is emphasized that the modal basis of the pentatonic scale conveys a unique folk flavor. The most common methods of interaction between the harmony of the national melody and classical European harmony are substantiated. The treatise "Guanji" is characterized from the point of view of considering the degrees of the pentatonic scale. The pentatonic scale is highlighted in the context of its verbal and semantic meaning, as well as color and astral associations, which ensures the reflection of specific natural sounds of each of the degrees. It is concluded that the pentatonic scale was formed in close connection with the development of the semantic and intonational features of the Chinese language. Existential dimensions of worldview allow us to note that against the background of European culture, the connections between melos and language in China, the innate intonational sensitivity of the Chinese, their ability to "feel" and "reproduce" almost imperceptible intonational fluctuations become obvious. It is determined that Western music is gradually occupying an important place in Chinese musical and cultural life. Attention is focused on the specific features of mode in the process of Chinese piano music formation. It is noted that piano works attract the attention of artists and listeners not only in China, but also abroad. It is substantiated that the integration processes ensure compliance with the norms of using the performing experience of the West by Chinese pianists, taking into account certain features of presenting the semantic sphere of the musical text. It is found out that a powerful breakthrough in the development of scientific musicological thought is important for demonstrating a significant contribution to the development of the problems of modern piano art in China. Promising directions for studying mode features in the field of other genres of instrumental, chamber-vocal, symphonic, theatrical activities are predicted.

Key words: piano musical art of China, mode features, pentatonic, Chinese folk music, piano performance.

Вступ. Актуалізація проблеми становлення та розвитку фортепіанного виконавства Китаю зумовлена необхідністю реалізації інтеграційних процесів світового музичного мистецтва, пов'язаних зі специфікою втілення європейських жанрових традицій у китайській фортепіанній музиці. Очевидно, що західна музика поступово стала невід'ємною частиною китайського музичного та культурного життя.

У свою чергу, фортепіанна музика Китаю сьогодення привертає увагу митців та слухачької аудиторії не тільки в самій країні, а й за її межами. Число китайців, які опановують західні музичні інструменти також збільшується в наші дні, що впливає на теоретичний та практичний рівень викладання інструментальної музики. Однак, недостатність висвітлення специфіки становлення фортепіанної музики Китаю та її ладових

особливостей ускладнює її осмислення та повноцінну реалізацію.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні проблеми фортепіанного мистецтва Китаю з точки зору його ладової специфіки.

Матеріали та методи дослідження. Взагалі, наукові праці в Китаї, в котрих досліджується розвиток фортепіанного мистецтва, з'явилися лише в часи новітньої історії Китаю (на зламі XX–XXI століть). Серед них – роботи щодо загальних питань становлення китайської фортепіанної композиторської і виконавської творчості Бу Лі, Ван Юйхе, Вей Тінге, Лю Сяо Лун, Чжао Сяошен; реалізації національних традицій і стилістики фортепіанних творів – Дін Шаньде, Лян Хайдун, Лю Фуань, Чжан Сяолу; запровадження інновацій у фортепіанній творчості композиторів Китаю – Ван Анью, Чжан Сяолу. Характеристику творчості китайських композиторів у період Нової та Новітньої історії надає Ван Юйхе. Суттєвого значення у розробці питання фортепіанного мистецтва Китаю набуває той факт що в 1994 р. професором Шеньянської консерваторії Сян Яньієн (м. Ляонін) було створено перший енциклопедичний словник біографій сучасних китайських композиторів.

У наукових розробках китайських дослідників Ван Ченьдо, Лю Сімей, Ма Вей, Вей Дзюнь представлено аналіз фортепіанної сфери Китаю та вплив на неї європейського філософсько-естетичного світобачення; розглянуто твори європейських та китайських композиторів та різних виконавських інтерпретацій; схарактеризовано «ментальність китайської нації», що втілюється як на загальнонаціональному, так і на регіональному рівнях [2–8].

Дослідження Бай Є присвячені інтеграції як багатофункціональному явищу, що складається з різних міждисциплінарних знань і забезпечує дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського досвіду Заходу з урахуванням певних особливостей подачі семантичної сфери музичного тексту [1].

У працях Лу Цзе досліджується варіативність трактувань та інтерпретацій східної тематики в мистецтві. Дослідниця представляє конкретний національний жанрово-стильовий зріз з урахуванням багатоаспектного рівня взаємодії культурних пластів, що різняться за ментальністю, шляхами історичного розвитку, міфологічною традицією та засадами художньої виразності. Категорія «концептосфера», яку обирає автора для характеристики оригінальних здобутків національної культури, визначає принципово відмінне від європейського трактування звукозображальності з позицій національного філософського світобачення [4].

Запропонований огляд досліджень китайських вчених засвідчує про потужний прорив у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливим для свідчення вагомego внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю.

Результати. Опрацювання першоджерел засвідчує, що в Китаї створення професійної фортепіанної музики розпочалося у 20-х роках XX століття. У фортепіанних творах часто використовували структуру народного

ладу – пентатоніки, зважаючи на її музично-змістове наповнення з огляду на різноманіття її ладових та мелодійних проявів. Досить велике поширення отримав прийом цитування – перенесення народної мелодії до музичного тексту п'єси. Такі твори утвердилися в композиторській практиці загалом завдяки тому, що ладова основа пентатоніки передає неповторний китайський колорит. Композитори вибирали кілька найяскравіших наспівів чи мелодій національної меншини певного району, застосовували гармонійні засоби для їх обробки та аранжування. Це давало можливість збагачувати та змінювати їх, перетворюючи на фортепіанну музику. Серед творів з такими ознаками можна виділити: «Храмове свято» Цзян Цзусіня, «Картина місцевості Башу» Хуан Хувей, «Пейзаж Цзяннань» Шу Ванхуа, «Народна пісня східних монгол» та «Сім фортепіанних етюдів Внутрішня Монголія» Сана Туна, «Народні пісні провінції Юньнань» Шеня Чуансіня, сюїта «Звичаї Шаньдуна» Цуй Шигуана, сюїта «Народності чжу ан» Ні Хунцзіня, «Фасадні спогади про 8 акварелів» Тань Дунь, «П'ять народних пісень провінції Цзянсі» Дуна Вейцзіє та ін. Наприклад, у творі «Картина місцевості Башу» Хуан Хувей композитор використав чотири народні пісні провінції Сичуань та дві народні танцювальні мелодії національної меншини цієї провінції, завдяки чому йому вдалося передати неповторні образи природи та людей місцевості Башу, що є скороченою назвою провінції Сичуань [8].

Однак у ранніх фортепіанних творах композитори використали лише найпростіші європейські прийоми гармонійного аранжування китайської народної музики. Внаслідок ладової невідповідності у мелодії та гармонії часто виникали стилістичні протиріччя. Для їх подолання, а також для гармонійно поєднання стилів, китайські композитори постійно шукали способи і шляхи узгодженої співзвучності національної мелодії та класичної європейської гармонії. Це дало можливість сформувати найбільш поширені прийоми такої взаємодії:

– нівелювання народного ладу в традиційних європейських гармонійних функціях, що виявляється, з одного боку, в ослабленні функціональних тяжінь класичної гармонії, а з іншого – у використанні основних елементів народних традицій;

– опора на змішаність народних ладів з рельєфним тлумаченням при цьому національних особливостей за допомогою використання багатоладовості та варіативності тональності.

Лад, як тональна основа всієї мелодії, створюється не окремим композитором, а формується в національній музичній культурі протягом тривалого історичного періоду. Ладотональність є квінтесенцією естетичних уявлень певної народності, основним смисловим елементом [1]. У різноманітній китайській фольклорній музиці є типи ладів, які відрізняються від традиційних європейських ладів – мінорного та мажорного. Серед них найбільш часто зустрічаються лади з п'яти звуків (пентатоніка) та утворені на їх основі лади з шести та семи звуків (на кшталт європейської гами).

Основна їх особливість полягає в тому, що на основі п'яти основних (початкових) нот «гун», «шан», «цзюе», «чжи», «юй» виникають різні ладові звукоряди, включаючи звукоряди з шести та семи нот. Таким чином, можна скласти п'ять видів ладових систем [2]: 1) гун; 2) шан; 3) цзюе; 4) чжі; 5) юй.

Послідовності з п'яти нот, базовими (початковими) звуками яких є «гун, шан, цзюе, чжи, юй», прийнято називати пентатонікою, відомою в європейській музичній культурі як пентатоніка «до-ре-мі-соль-ля» [3]. Пентатоніка з'явилася досить давно. У трактаті «Гуаньцзі», написаному у VII ст. н. е., пояснюються числові характеристики ступенів пентатоніки. «Гун» вважається тут виразом найдосконалішого числа – 81 (9х9), всі інші – послідовним збільшенням або зменшенням числа на одну третину порівняно з попереднім числовим виразом тону. Ця побудова є точним відображенням акустичних закономірностей пентатонного звукоряду» [4].

Наведені обчислення показують, що гун є основним тоном ладу, початковим звуком, від якого вибудовується послідовність: «гун-чжи-шан-юй-цзюе». Наприклад, якщо взяти «до», як початковий звук, та застосувати п'ятиступеневий (у європейській традиції квінтовий) прийом, то вийде п'ять звуків «до-соль-ре-ля-мі». Збудувавши їх по порядку від низького до високого, отримаємо гаму з п'яти нот «до-ре-мі-соль-ля». Це і є класична гама п'ятиступеневого ладу «гун-шан-цзюе-чжи-юй» [5].

У пентатоніці ці п'ять звуків також називають «п'ятьма основними звуками», і за певних обставин кожен із них може виступати ладовою тонікою (основною) пентатоніки. Крім того, якщо до наявних п'яти основних звуків додати ще додаткові звуки (що становлять кварту та септиму відносно основного звуку), то пентатоніка розширюється. Додаткові звуки називаються «похідними звуками». Таким чином, виникають шести- та семиступеневі послідовності, засновані на пентатоніці. Похідні звуки в пентатоніці виконують лише допоміжну функцію або використовуються для надання більш емоційно художнього забарвлення, але не можуть становити тоніку. Найчастіше використовують чотири додаткові («похідні») звуки: «цин-цзюе, бянь чжи, бянь-гун, жунь», які відповідають «фа, фа-дієз, сі, сі-бемоль» [6]. Пентатоніка звучить дуже плавно та рівномірно, без різких переходів. Це пояснюється тим, що в ладі існує п'ять тризвучкових рядів (або п'ять рядів, що містять по три ноти). Їх можна об'єднати у три групи:

1) «гунн-цзюе»: група з трьох нот «гун, шан, цзюе», які складають послідовність із двох мажорних секунд (у європейській нотації «до ре» та «ре-мі»), крайні звуки яких утворюють велику терцію («до-мі»);

2) «шан-чжі»: група з трьох нот «шан, цзюе, чжи» та «чжі-гун» група з трьох нот «чжи, юй, гун». Обидва тризвучкові ряди обмежуються квартами «ре-соль» та «мі-ля»;

3) «цзюе-юй»: група з трьох нот «цзюе, чжи, юй» та «юй-шан» – група з трьох нот (юй, гун, шан). Обидва тризвучкові ряди також обмежуються квартами «соль-до» та «ля-ре» [2].

Ці три види співзвуччя з трьох нот (і їх варіації) відображають основні мелодійні закономірності пентатоніки. Раніше зазначалося, що співзвуччя «шан-чжі» та «цзюе-юй» обмежуються квартами та малими (мінорними) терціями, і тільки співзвуччя «гун-цзюе» має велику (мажорну) терцією. Саме вона служить основним елементом відмінності в системі гун, і якщо відносини «гун-цзюе» можна чітко визначити, чи встановлюється ладова система гун. Таким чином, можна стверджувати, що ладова система гун є пріоритетною.

Названі співзвуччя утворюються різними способами, і залежно від цього вони об'єднуються у такі пентатоніки: гун, шан, цзюе, чжи, юй, які різняться певними характерними ознаками. У пентатоніці гун початковим (базовим) звуком є «гун» (за європейською системою нота «до»). Лад гун має яскраве, схоже з європейським мажорним ладом забарвлення. У пентатоніці шан початковим звуком є «шан» («ре»). Лад тяжіє до мінору, що визначається малою септимою «шан-гун» («ре-до»). Мінорне забарвлення цього ладу забезпечується відсутністю верхньої тризвучності чи сексти. Але поєднання із трьох звуків залишається структурно завершеним, що компенсує вищезгадану особливість.

У пентатоніці цзюе початковим звуком є цзюе (мі). Цей лад також має яскраві мінорні характеристики. Вони визначаються поєднаннями малої терції «цзюе-чжі» («мі-сіль»), малої септими «цзюе-шан» («мі-ре»). Специфічною ознакою пентатоніки цзюе є відсутність домінант. Нижня домінанта дуже обмежує дію тоніки. А якщо повністю поклястися на нижню домінанту, можна викликати у тих, хто слухає неправильне відчуття ладу. Тому пентатоніка цзюе рідко використовується.

У пентатоніці чжі початковий звук «чжі» («соль»). Лад чжі відзначається мажорними характеристиками, що визначаються великою секстою «чжи цзюе» («соль-мі»). Незважаючи на те, що в гамі відсутнє верхнє тональне тризвуччя, вона звучить гармонійно. Це стає можливим завдяки завершеному та цілісному поєднанню трьох основних нот, які виступають своєрідною ладовою опорою. Саме тому, а також тому, що ця пентатоніка відрізняється яскраво вираженими мажорними (піднесеними, світлими) тонами, її часто використовують при написанні творів. У пентатоніці юй (ля) однойменний звук є початковим. Мінорне звучання ладу визначається малою терцією «юй-гун» («ля-до») та малою септимою «юй-чжі» («ля-соль»).

Кварта у пентатоніці (наприклад, лад гун) утворюється на основі малої терції пентатоніки, а саме між «цзюе-чжі» («мі» та «сіль») та «юй-гун» («ля» та «до»). Кожне співзвуччя доповнюється похідними звуками: «цин цзюе» («фа») або «бянь-чжи» («фа-дієз»), «жунь» («сі-бемоль») або «бянь гун» («сі»), утворюючи семизвучну пентатоніку. Оскільки ці поєднання виникають на основі мінорної терції, їх ще називають «проміжними звуками мінорної терції». Варто підкреслити, що у семизвучній пентатоніці п'ять звуків є основними, а додаткові звуки – похідними. На основі різних прийомів використання мінорної тризвучності та утворюваних ним напівтонових співзвуч (напівтонові інтервали

між другою та третьою ступенями) можна виділити три різні види звукових систем пентатоніки, що складаються з семи нот (п'ять основних та двох додаткових):

- 1) лад циньое (до, ре, мі, фа, соль, ля, сі-бемоль);
- 2) лад яньює (до, ре, мі, фа-дієз, соль, ля, сі);
- 3) лад яює (до, ре, мі, фа-дієз, соль, ля, сі-бемоль)

Відзначимо характерні особливості цих ладових систем із семи звуків:

Лад циньое утворений на основі пентатоніки з додаванням «цин-цзює» (фа) та «бянь-гун» (сі-бемоль). Його також називають новою гамою. Гаму складають: гунн (до), шан (ре), цзює (мі), цин-цзює (фа), чжи (соль), юй (ля), бянь-гун (сі-бемоль). Тоніка може бути утворена будь-яким основним звуком. За допомогою гами циньое формується п'ять різновидів ладу циньое: циньое гун (будується від першого ступеня гун – до), циньое шан (будується від другого ступеня шан – ре), циньое цзює (будується від третього ступеня цзює – мі), циньое чжи (будується від п'ятого ступеня чжи – соль), циньое юй (будується від шостого ступеня юй – ля).

Лад яньює побудований на основі пентатоніки з додаванням «цин-цзює» (фа) та «жунь» (сі). Його також називають гамою цін шан або гамою традиційної музики. Гаму складають: гун (до), шан (ре), цзює (мі), цин цзює (фа), чжи (соль), юй (ля), жунь (сі), гун (до), і тоніка також може бути утворена будь-яким із основних (перерахованих) звуків. Виникають п'ять різновидів лад яньює: яньює гун (від першого ступеня до), яньює шан (від другого ступеня ре), яньює цзює (від третього ступеня), яньює чжи (від п'ятого ступеня соль), яньює юй (від шостого ступеня).

Лад яює складається на основі пентатоніки з додаванням «бянь-чжі» (фа-дієз) та «бянь-гун» (сі-бемоль). Його також називають старовинною гамою, яку складають: гун (до), шан (ре), цзює (мі), бянь-чжі (фа-дієз), чжі (соль), юй (ля), бянь-гун (сі-бемоль), і тоніка утворюється будь-яким з основних звуків. Внаслідок цього виникають п'ять ладових різновидів яює: яює гун (будується від першої ступіні), яює шан (будується від другої ступіні), яює цзює (будується від третьої ступіні), яює чжи (будується від п'ятої ступіні), яює юй (будується від шостої ступіні).

«Проміжні звуки мінорної терції» часто використовуються тільки для того, щоб прикрасити п'ять основних звуків. Крім того, «проміжні звуки малої терції» в деяких композиціях створюють ще одну особливість системи гун. Цей лад має «велику септиму», в якій є елементи, що взаємозамінні. Така універсалізація ладу широко використовується в народній опері та фольклорній музиці. У музичній практиці «проміжні звуки мінорної терції» можуть тільки одного разу утворити сексту, три-чотири рази октаву та дециму. Ці гами можна вважати варіаціями септими. Під час порівняння пентатоніки що складається тільки з основних звуків і семизвучної пентатоніки, що включає два проміжних звуки, можна виділити наступні відмінності: основна пентатоніка більш проста і лаконічна, семизвучна пентатоніка – складна і різноманітна; перша підходить для передачі ясних,

твердих, рішучих настроїв, остання додає твору детальний, вишуканий характер, естетичне забарвлення. Відмінності стосуються в основному стилю і не мають відношення до функціональних можливостей обох ладів [7].

Слушно відзначити, що кожна ступінь пентатоніки має вербальне, змістове значення, а також кольорові та астральні асоціації, кожна з ступенів у своєму звучанні відображає конкретні природні звучання:

– гун (до) – «палац», асоціюється зі стихією землі, гуркотом грому, жовтим кольором;

– шан (ре) – означає «розмовляти», «радитися», асоціюється з шумом осіннього вітру у гілках, стихією металу, білим кольором;

– цзює (мі) – звучання мисливського та сигнального ріжка, потріскування дров у вогні, асоціюється зі Сходом, весною, синьо-зеленим кольором;

– чжи (соль) – перекладається як «переживати», відображає дзюрчання води, асоціюється з Півднем, літом, сонцем, червоним кольором;

– юй (ля) – «крила», асоціюється з Північчю, зимою, місяцем, чорним кольором [8].

Наведені тлумачення значень ступенів пентатоніки свідчать про те, що пентатонна гама формувалася в тісному взаємозв'язку з розвитком змістових та інтонаційних особливостей китайської мови. На тлі європейської культури особливо очевидним стають зв'язки у Китаї мелосу і мови, вроджена інтонаційна чуйність китайців, їх здатність до «чуття» та «відтворення» майже невлікових інтонаційних коливань.

Народна китайська пентатоніка визначила особливості китайської музики. Тому знайомство й оволодіння особливостями китайського народного ладу відіграє важливу роль у розумінні китайського музичного мистецтва.

Висновки. Вивчення першоджерел щодо фортепіанної музики Китаю та її ладових особливостей дає можливість узагальнити, що створення професійної фортепіанної музики в Китаї бере свій початок з 20-х років ХХ століття. У творах фортепіанного мистецтва часто використовувалася структура народного ладу – пентатоніки, завдяки якому відбувалося перенесення народної теми до музичного тексту п'єси. Такі твори використовувалися у виконавській практиці завдяки ладовій основі пентатоніки, яка передає оригінальний народний колорит.

Результати дослідження довели, що народна китайська пентатоніка визначила особливості китайського музичного мистецтва. Тому, усвідомлення специфіки китайського народного ладу має важливе значення в опануванні китайського фортепіанного мистецтва.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження фортепіанної музики Китаю в аспекті вивчення ладових особливостей може бути перспективним в площині інших жанрів інструментальної, камерно-вокальної, симфонічної, театральної діяльності. Дослідницький пошук буде актуальним в напрямку вивчення і систематизації китайського фортепіанного репертуару за жанрово-стильовими ознаками.

Література:

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
3. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 17 с.
4. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 171 с.
5. Лю Сімей. Культура символізму і її прояви в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 168 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
7. Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2013. 218 с.
8. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94–101.

References:

1. Bai Ye (2014). Kytaiska fortepianna muzyka v konteksti intehtatsiinykh protsesiv svitovoho muzychnoho mystetstva [Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Van Chendo (2017). Fortepianna muzyka dlia ditei i pro ditei u tvorchosti kompozytoriv Yevropy ta Kytau [Piano music for children and about children in the works of composers of Europe and China]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
3. Vei Dziun (2006). Zhanrova systema narodno-pisennoi kultury Kytau [Genre system of folk song culture of China]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lu Tsze (2017). Kontseptosfery kytaiskoi prohamnoi fortepiannoi muzyky XX – pochatku XXI stolit [Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries]: dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
5. Liu Simei (2006). Kultura symbolizmu i yii proiavy v muzytsi P. Chaikovskoho, S. Rakhmaninova, Dzh. Puchchini [The culture of symbolism and its manifestations in the music of P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff, G. Puccini]: dys. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
6. Ma Vei (2004). Kontseptsiiia formy v muzytsi Kytau i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]: dys. ... nauk. stup. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
7. Khu Pin (2013). Rozvytok ukrainskykh ta kytaiskyykh kulturnykh tradytsii v kamerno-instrumentalnykh ansamblakh druhoi polovyny XX stolittia [The development of Ukrainian and Chinese cultural traditions in chamber and instrumental ensembles of the second half of the 20th century]: dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
8. Yan Chzhykhao (2017). Problemy fortepiannoho mystetstva Kytau u pratsiakh kytaiskyykh doslidnykiv [Problems of Chinese piano art in the works of Chinese researchers]. *Ukrainska muzyka*. № 4 (26). S. 94-101 [in Ukrainian].