

УДК 782.082+786.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–332–343

**Чжоу Дапин**

ORCID: 0000–0002–6112–4862

преподаватель Лешаньского педагогического университета (КНР),  
соискатель кафедры теории музыки и композиции  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
563688385@qq.com

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

**Цель работы** — охарактеризовать жанровую систему китайской сольной фортепианной музыки в ее историческом развитии, выявить жанрово-стилевые особенности фортепианных произведений китайских композиторов в контексте взаимодействия европейской и национальной музыкальных традиций. **Методология исследования** предполагает использование методов исторической периодизации, жанрового моделирования и компаративного стилистического анализа в их единстве. **Научная новизна** исследования заключается в уточнении особенностей развития жанровой системы китайской фортепианной музыки, выявлении типичной для нее жанровой образности, выяснении роли принципов жанровой аппликации и стилизации в историческом развитии этой сферы творчества. Автор формулирует **выводы** об эндогенном историческом развитии жанровой системы китайской фортепианной музыки; ее доминирующих жанрах; особой роли творческих принципов жанровой аппликации (на первых трех этапах) и жанровой стилизации (на современном этапе); преобладающих типах жанровой образности; переходе от стадии экспансии жанровых стилей к их синтезу в произведениях современных композиторов.

**Ключевые слова:** жанровая система, китайская фортепианная музыка, этапы развития, творческие принципы, жанровая аппликация, стилизация.

**Zhou Daping**, teacher Leshansky pedagogical University (China), applicant for the Department of Theory of Music and Composition of Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova

### **Features of the development of the genre system of Chinese piano music**

The **purpose** of the study is to characterize the genre system of Chinese solo piano music in its historical development, to identify the genre-style features of the piano works of Chinese composers in the context of the interaction of European and national musical traditions. The research **methodology** involves the use of methods of historical periodization, genre modeling and comparative stylistic analysis in their unity. The **scientific novelty** of the study is to clarify the features

*of the genre system of Chinese piano music development, to identify its typical genre imagery, clarify the role of the principles of genre appliqué and stylization in the historical development of this system. Author formulates **conclusions** about the endogenous historical development of the genre system of Chinese piano music; its dominant genres; the special role of the creative principles of genre application (at first stages) and genre stylization (at the present stage); the predominant types of genre imagery; the transition from the stage of expansion of genre styles to synthesis in the works of contemporary composers.*

**Keywords:** genre system, Chinese piano music, stages of development, creative principles, genre application, stylization.

**Чжоу Данін**, викладач Лешанського педагогічного університету (КНР), здобувач кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

#### **Особливості розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики**

**Мета роботи** — охарактеризувати жанрову систему китайської сольної фортепіанної музики в її історичному розвитку, виявити жанрово-стильові особливості фортепіанних творів китайських композиторів в контексті взаємодії європейської та національної музичних традицій. **Методологія дослідження** передбачає використання методів історичної періодизації, жанрового моделювання та компаративного стильового аналізу в їх єдності. **Наукова новизна** дослідження полягає в уточненні особливостей розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики, виявленні типової для неї жанрової образності, з'ясуванні ролі принципів жанрової аплікації та стилізації в історичному розвитку цієї сфери творчості. Автор формулює **висновки** про ендогенний історичний розвиток жанрової системи китайської фортепіанної музики; її домінуючих жанрів; особливу роль творчих принципів жанрової аплікації (на перших трьох етапах) і жанрової стилізації (на сучасному етапі); переважаючі типи жанрової образності; перехід від стадії експансії жанрових стилів до їх синтезу в творах сучасних композиторів.

**Ключові слова:** жанрова система, китайська фортепіанна музика, етапи розвитку, творчі принципи, жанрова аплікація, стилізація.

**Постановка проблеми и степень ее изученности.** Фортепианная музыка — одна из самых молодых областей национальной культуры Китая. Первые оригинальные китайские произведения для фортепиано относятся к 20-м годам прошлого века. С тех пор китайская фортепианная музыка проделала значительный путь развития. Он отражен в работах Бу Ли, Бянь Мэна, Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Р. Крауса, Ле Кана, Чэн Чжэна и др. В общей массе работ выделяются исследования отдельных сторон китайской фортепианной музыки, в частности ее

жанров и стилей (Дай Байшэн, Дин Шандэ, Фан Бин, Цзя Ши); гармонического языка (Ван Аньго, Ван Вэй); полифонической фактуры (Лю Фуань, Чжан Юньсюань); проблем интерпретации и пианистической техники (Ван Вэньли, Чэн Си) и др.

Независимо от аспекта исследования все авторы утверждают, что фортепианная музыка Китая представляет собой результат взаимодействия двух традиций — национальной и классической европейской. Это положение разработано в трудах Ван Инна, Лян Хайдуна, Су Шу, Чэн Чжэна, Чжао Сяошэна и других ученых. Вместе с тем, далеко не все стороны этого феномена получили теоретическое осмысление. В частности, не исследована функция «первичных» и «вторичных», взаимодействующих и «чистых», прикладных и автономных жанров в становлении китайской фортепианной музыки. Не получил должного освещения композиторский прием стилизации, играющий чрезвычайно важную роль во взаимодействии двух музыкальных традиций. Недостаточное внимание уделено типам соединения китайских и европейских интонационных лексем, метrorитмических принципов, звуковых строев, ладовых функций в произведениях китайских композиторов.

**Актуальность темы.** В решении масштабной проблемы взаимодействия китайской и европейской музыкальных традиций в сфере фортепианной музыки представляется целесообразным сосредоточить внимание на процессе исторического развития жанровой системы китайской фортепианной музыки. Этот ракурс проблемы представляется актуальным, поскольку, во-первых, он позволяет представить сложный музыкально-исторический объект в виде жанровой модели, позволяющей судить о динамическом характере, направлении, художественном содержании фортепианной культуры Китая на протяжении всего исторического пути ее развития. Во-вторых, жанрово-стилевой анализ открывает важный путь к пониманию художественного смысла музыкальных произведений, к их обоснованной герменевтике. Жанровая образность — это наиболее внятная, поддающаяся рефлексии, жизненно оправданная и вызывающая множество живых индивидуальных ассоциаций область художественного смысла музыки.

Итак, **цель исследования** — охарактеризовать жанровую систему китайской сольной фортепианной музыки в ее историческом развитии, выявить жанрово-стилевые особенности фортепианных произведений китайских композиторов в контексте взаимодействия европейской и национальной музыкальных традиций.

**Методы исследования:** исторический анализ, периодизация, моделирование, компаративный анализ музыкальных жанров и стилей.

**Научная новизна** статьи заключается в разработке системного подхода к изучению фортепианной музыки китайских композиторов, в построении описательной модели этой жанровой области, уточнении ее типичной жанровой образности, выявлении роли творческих принципов жанровой аппликации и жанровой стилизации в ее историческом развитии.

**Материалом** исследования служит опубликованная в 2015 году под редакцией Тон Даоцзиня (Tong Daojin) музыкальная антология «100 лет китайской фортепианной музыки» (далее в тексте — «Антология») [3].

**Изложение основного материала.** Начнем с того, что китайская фортепианная музыка рассматривается в исследовании как *жанровая система*, каждый элемент которой характеризуется своим устойчивым комплексом культурных функций, условий существования, стилем и типичной образностью. Художественные жанры функционируют в едином пространстве культуры и составляют системную целостность, которая находится в постоянном развитии. Развитие понимается как «...необратимое, направленное, закономерное изменение материальных и идеальных объектов» [7, с. 561]. В этом смысле развитие китайской фортепианной музыки есть необратимый и непрерывный процесс качественного изменения, закономерно связанный с переменами в культуре Китая. Это развитие может быть представлено как изменение формального и содержательного характера фортепианной музыки, в частности ее жанрового состава, художественной образности и стилистики, а также системы выразительных средств (музыкального языка). Диалектика количественно-качественных отношений позволяет выделить в историческом развитии определенные периоды (или этапы, фазы), обусловленные значительными качественными переменами, чередованием экстенсивного (в узком смысле — эволюционного) и интенсивного (революционного) изменения области фортепианной музыки.

Китайские и зарубежные исследователи обычно выделяют четыре периода в истории развития фортепианной музыки Китая. А именно:

1. Период, предшествующий формированию Китайской Народной Республики (династия Цинь до 1949 г.);
2. Период «Нового Китая» (1949–1966);
3. Период «культурной революции» (1966–1976);
4. Послереволюционный период (от 1976 до современности).

Основанием для выделения этих этапов служат фундаментальные перемены в общественно-политической, экономической и культурной жизни китайского общества и, как следствие, перемены в музыкальном искусстве, случившиеся на протяжении всего прошедшего столетия. Принимая такую периодизацию в целом, считаем необходимым сделать несколько уточнений.

Во-первых, в намеченной эволюционной линии китайской фортепианной музыки нет ясно обозначенного начала. Ле Кан [8] считает, что первым оригинальным сочинением в истории китайской фортепианной музыки была фортепианная сюита «Xin Ni Shang Yu Yi Qu» Сяо Юмея (Xiao You-mei). Она была создана в 1920-х годах. Автор вдохновился древними придворными танцами эпохи династии Тан, которые были художественно описаны поэтом По Чуи. Цикл Сяо Юмея состоит из вступления, двенадцати танцев и коды. Мелодика произведения основывается на пентатонике, а сопровождение — на созвучиях октавы и квинты, на мажорных и минорных трезвучиях. Также Ле Кан упоминает сочинения Чжао Юаньжэня (Zhao Yuan-ren) и Хуан Цзы (Huang Zi). Оба композитора в те же 20-е годы экспериментировали в поисках возможностей сочетания музыкальных языков европейской клавирной музыки и древней китайской традиции. Редактор «Антологии» ограничивает первый этап 1913–1948 годами. «Исходный пункт» — годы создания пьесы Чжао Юаньжэня «Пестрый Бабань и Волны Сян Цзяна». В частности об этом говорится следующее: «В этот период некоторые китайские ученые и музыканты, которые обучались за границей — среди них Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмей и Хуан Цзы, — стали сочинять произведения для фортепиано, применяя западную технику композиции к оригинальным китайским мелодиям» [3, т. 1, с. 3]. Таким образом, начало развития фортепианной музыки Китая можно установить лишь приблизительно, поскольку: а) в ее генезисе приняли участие несколько молодых и профессионально незрелых композиторов; б) датировка первых фортепианных опусов затруднительна; в) начало пути развития жанровой отрасли не ознаменовано появлением какого-то яркого, глубокого, художественно совершенного произведения; все пьесы 20-х годов имеют скромные достоинства и любительский характер.

Во-вторых, некоторая парадоксальность обсуждаемой периодизации заключается в том, что один из выделенных временных отрезков (1966–1976 годы) трудно охарактеризовать как «период развития». По существу это был период деградации фортепианной культуры Ки-

тая. Были подвергнуты жестоким репрессиям не только обыкновенные учителя и любители фортепианной музыки, но и выдающиеся артисты, преподаватели, композиторы европейского направления. Хотя композиторы диаспоры и некоторые мастера в КНР продолжали создавать произведения для фортепиано даже в эти годы, особенность отмеченного периода состоит в стагнации или даже регрессе развития рассматриваемой жанровой области.

В-третьих, ментальный дискомфорт создает диспропорциональность выделяемых китайскими историками этапов развития фортепианной музыки. Если первый этап охватывает около 20 лет, второй — 17 лет, третий — 10 лет, то последний (если продлевать его до наших дней) — 43 года. Как объяснить столь высокую продолжительность четвертого периода? Поскольку в основе всей периодизации лежит оценка общественно-политической, экономической и культурной жизни, можно подумать, что на протяжении полувека в КНР не происходило никаких резких перемен, оказывающих решающее влияние на музыкальную культуру. Такая мысль теоретически не безосновательна. В истории Китая были и более продолжительные периоды стабильного развития общества. Вместе с тем трудно верить, что в современном мире, который меняется с ускорением, какая-то отдельная сторона жизни развивается экстенсивно, сугубо эволюционно, без ощутимых «сдвигов» и «скачков». В пользу того, что четвертый этап развития области фортепианной музыки был неоднородным, говорит весомость для данного этапа перемен в культурной политике правительства КНР. В начале третьего тысячелетия значительно активизировались международные культурные взаимоотношения, в частности связи китайских музыкантов с представителями художественной элиты США, Европы и национальной диаспоры. Этот качественный сдвиг ощутимо повлиял на творчество китайских композиторов, в частности на их музыкальный язык, стилистику и жанровые предпочтения.

Обращает на себя внимание также предельная обобщенность и расплывчатость сугубо музыкальной характеристики четвертого периода в истории китайской фортепианной музыки. По утверждению авторов предисловия к Антологии: «Композиторы смело прокладывали новые пути и пробовали свои силы в соединении целого ряда современных композиционных технологий с китайским характером, создавая тем самым новый ландшафт процветающего разнообразия» [3, т. 1, с. 3]. Аналогичное суждение высказал в своем исследовании

и Ле Кан: «После многолетних попыток китайские композиторы, наконец, отошли от простого подражания западному музыкальному языку и создания аранжировок народной музыки. Теперь они нашли свой способ сочинения оригинальных произведений с использованием западных композиторских техник в сочетании с китайскими народными мелодиями и ритмами. Теперь они создают чисто китайские фортепианные пьесы, которые выражают красоту китайской музыки от древних времен до наших дней, сохраняя, таким образом, культурное наследие» [8, с. 24–25].

Подобные умозаключения небеспопченны. Вместе с тем они вызывают ряд вопросов. В частности в плане изучения свойств жанровой системы нас интересует вопрос: действительно ли китайские композиторы отошли от создания аранжировок народной музыки; правда ли, что «новый способ сочинения» и его результаты качественно отличаются от тех, что были свойственны предыдущим периодам развития фортепианной музыки?

Для ответа на эти вопросы мы обратились к методу жанрового моделирования (он представлен в работах С. Шипа [5; 6]). Метод позволяет: а) охватить всю практику сочинения и исполнения фортепианных произведений; б) отразить музыкально-языковые, стилевые, технологические особенности указанной практики на каждом этапе исторического развития; в) конкретизировать типы художественной образности фортепианной музыки Китая и представить их в историческом движении (диахроническом аспекте).

В основу разработанной модели положены несколько параметров анализа и оценки сольной фортепианной музыки Китая: 1) количество и качество жанровых имен (жанронимов), используемых композиторами Китая; 2) количество и качество жанров европейской автономной («чистой») фортепианной музыки, к которым принадлежат произведения китайских композиторов; 3) количество и качество жанров китайской традиционной музыки, в том или ином виде реализованных в композиции (в виде темы для аранжировки, обработки, фантазии, стилизации и т. д.); 4) мера воплощения универсальных жанрово-стилевых архетипов музыкального искусства; 5) отношение к жанрам традиционного китайского искусства.

Кратко поясним приведенный ряд параметров. О первом из них заметим, что жанровое название произведения и его фактический жанр не всегда соответствуют друг другу. Иногда такое несоответствие объясняется просчетом автора. Но обычно подобное несоответствие

допускается автором преднамеренно и служит оригинальным приемом создания художественно-образной установки восприятия. Поэтому жанровое название может быть самостоятельным и достаточно показательным критерием оценки музыкального артефакта.

Второй и третий параметры — самые важные. Очевидно, что основой любого произведения для фортепиано, созданного китайским композитором, служит европейский жанр автономной концертной музыки. Что же касается жанров китайской музыки, то они могут быть воплощены в фортепианных произведениях двумя методами. Первый из них назван в рабочем порядке *жанровой аппликацией* (от лат. *applicatus* — прилегающий, примыкающий... присоединённый, находящийся при (чём-л.) [1, с. 85]). Суть его состоит в том, что некий жанр национальной музыки актуализируется в форме произведения как неотъемлемое свойство использованного в композиции оригинального материала (мелодии народной песни, танца, инструментального наигрыша). Второй творческий метод охарактеризован как *жанровая стилизация*. Он предполагает воспроизведение в композиции некоторых свойств национального жанрового стиля, позволяющих слушателю узнать соответствующий жанр и представить, пережить его образный смысл. Первый метод композиции мы ставим в соответствие с тем вариантом взаимодействия музыкальных традиций, который С. Тышко назвал стилевой адаптацией [4]. Второй метод логично связать с более высокой степенью процесса взаимодействия — стилевым синтезом.

Четвертый параметр оценки китайской фортепианной музыки предполагают связь музыкального текста с жанрово-стилевыми архетипами. В этом отношении мы отталкиваемся от концепции С. Скребкова, который выделил «*коренные жанровые типы*»: «Два из них являются исторически первичными: *танцевальность* (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и *декламационность* (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.) Третий тип — ариозная *распевность*, кантилена...» [2, с. 17]. К названным архетипам мы добавляем еще *подражательную сонорность* — жанрово-стилевой архетип, который часто проявляется в фортепианных произведениях китайских композиторов (например, в колокольном звучании или имитации ансамбля ударных инструментов).

Пятый параметр анализа обусловлен тем соображением, что виды искусства и представляющие их жанровые системы не автономны.

Они активно взаимодействуют и часто соединяются в синтетических произведениях. Традиционная китайская музыка тесно связана с поэзией, изобразительным искусством и театром. Логично предположить, что эта связь характерна и для фортепианных произведений профессиональных китайских композиторов.

Как сообщалось, материалом для анализа нам послужила музыкальная антология «100 лет китайской фортепианной музыки». Оставляя за рамками изложения «кухню» и многие подробности осуществленного исследования музыкальных текстов «Антологии», познакомим читателя с основными результатами аналитической работы.

**Выводы.** 1. Распространенное в литературе линейное представление о развитии китайской сольной фортепианной музыки не вполне точно отражает реальный процесс. Выделенные специалистами четыре этапа развития соответствуют политическим и общественно-экономическим переменам в жизни китайского народа, которые существенно повлияли на состояние творческой музыкальной практики, обуславливая как прогрессивные, так и регрессивные тенденции. Вместе с тем в национальной культуре непрерывно осуществлялся эндогенный процесс жанрово-стилевого метаморфоза, для которого большое значение имели связи между китайскими и зарубежными музыкантами; выход китайских пианистов на мировую конкурсную и концертную сцену; академическая и творческая деятельность представителей национальной диаспоры; знакомство композиторов с новейшими музыкальными языками и творческими техниками.

2. Одна из основных тенденций развития китайской фортепианной музыки — расширение и усложнение (образование разновидностей) жанровой системы. В начале пути китайские композиторы освоили небольшой ряд фортепианных жанров европейской профессиональной музыки: прелюдии, вариации (чаще всего — на тему фольклорного происхождения), программные пьесы и сюиты миниатюр. Со временем значительно расширилась и достигла большого разнообразия область жанров, которые предполагают использование принятого «извне» материала. На протяжении второго и третьего этапов развития в творчестве китайских композиторов господствуют жанры обработки, вариаций и транскрипции. Эта жанровая доминанта, стимулированная культурной политикой государства, искусственно сдерживала процесс расширения жанрового пространства европейской музыки. Вместе с тем она имела и положительные следствия. Композиторы были вынуждены глубоко изучить разнообраз-

ный и художественно богатый фольклор народов Китая; повысить мастерство использования принятого «извне» музыкального материала; освоить технику жанровой стилизации.

3. Современный этап развития сферы фортепианной музыки отличается большим разнообразием жанров, стилей и техник композиторского письма. Надлежащее место в системе жанров заняли соната, малый полифонический цикл (прелюдия и fuga), виртуозные пьесы (этюды, токката, скерцо). Вопреки распространенному в китайском музыкознании убеждению современные национальные композиторы не отказались от метода жанровой аппликации. Свидетельство этому — художественно привлекательные обработки народных тем, созданные в XXI веке («Цветок жасмина» Ман Цянхона и др.). При этом пьесы в жанре обработки стали более свободными. Современные китайские композиторы все чаще обращаются к жанру свободной фантазии, экспромту. В связи с этим значительно выросла, по сравнению с предыдущими этапами, роль жанровой стилизации. Эта техника используется в широком спектре: от тотального воспроизведения свойств жанрового стиля («Танец страсти» Гао Пина в стиле «танго нуэво») до тонко варьированных жанровых аллюзий («Другая моя песня» Шэн Цзоуляна, «Намуцуо» Е Сяогана, в которых «легкими штрихами» воспроизводятся жанровые стили европейской пассакалии, и тибетской ритуальной музыки).

4. Современное фортепианное творчество китайских композиторов репрезентирует, по терминологии С. Тышко [4], «стадию экспансии» европейской традиции в пространство традиционной культуры Китая. Вместе с тем путь синтеза выразительных средств китайской и европейской музыки, эскизно намеченный еще на раннем этапе развития жанровой области фортепианной музыки такими авторами, как Хе Лутин, Хуан Ци, Дин Шандэ, в последние десятилетия становится все более плодотворным. К образцам художественно-продуктивного синтеза элементов жанровых стилей можно отнести масштабную композицию Чень Цигана (Qigang Chen) «Моменты пекинской оперы».

5. Осваивая систему европейских фортепианных жанров, китайские композиторы отдавали предпочтение тем из них, что наилучшим образом отвечали художественно-образным представлениям, эстетике, строю мышления китайцев. Это привело к доминированию в китайской фортепианной музыке на всех этапах ее развития нескольких типов жанровой образности: а) бодрой, оптимистичной

маршевой песни; б) энергичного коллективного танца; в) созерцательной пейзажности, часто окрашенной в элегические тона (программная пьеса, буколика); г) задушевной лирической песни (любовная песня, колыбельная); д) бравурной жестикуляции, демонстрации силы и ловкости (эюд, токката); е) демонстрации изобретательности ума и мастерства композитора (инвенции, фуги, вариации). Весьма редки случаи выражения драматической конфликтности, трагических образов, крайних состояний психики (ярость, экстаз, апатия и др.). Даже в сонатных композициях тематический контраст редко достигает уровня психологического конфликта.

6. В процессе развития сольной фортепианной музыки в Китае наметились специфические для национальной культуры жанры, обусловленные влиянием традиционного изобразительного, поэтического и театрального искусства. К таким относятся: разновидности программной сюиты («альбом картин», «серия», «картина-свиток»); пейзажные пьесы, аналогичные живописным жанрам «шань-шуй» и «хуа-няо»; «театральные сцены».

Представленные выводы не являются окончательными. Перспективной исследования является построение более точной и полной жанровой модели фортепианной культуры современного Китая и более развернутый анализ жанровых стилей.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. 3-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1986. 840 с.
2. Скробков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
3. Тон Даоцинъ. 100 лет китайской фортепианной музыки. Т. 1–7. Предисловие. Пекин, 2015. Tong Daojin.
4. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Киев: Мин. культуры Украины: КГК, 1993. 117 с.
5. Шип С. Иконические жанровые модели музыкальной культур. *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 13: Культурологія та мистецтвознавство. С. 3–13.
6. Шип С. Снова о моделировании жанрового строя музыкальной культуры (стереометрические модели). *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 15: Культурологія та мистецтвознавство. С. 3–14
7. Юдин Э. Развитие. *Философский энциклопедический словарь* / гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. М.: Сов. энциклопедия, 1983.
8. Le Kang (Univ.of Colorado). *The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History*. 2009. Vol. 1, No. 2. P. 18–33.

### REFERENCES

1. Dvoretzkiy, I. KH. (1986). Latinsko-russkiy slovar': ok. 50 000 slov. Moscow: Rus. Yaz. [in Russian].
2. Skrebkov, S. (1973). Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Ton, Daotsin (2015). 100 let kitayskoy fortepiannoy muzyki. Predisloviye. T. 1–7. Pekin,. Tong Daojin [in China].
4. Tyshko, S. (1993). Problema natsional'nogo stilya v russkoy opera. Kiev: Min. kul'tury Ukrainy, KGK [in Ukrainian].
5. Ship, S. (2004). Ikonicheskiye zhanrovyye modeli muzykal'noy kul'tur. Kiïvs'ke muzikoznavstvo. (Vol. 13: Kul'turologiya ta mistetstvoznnavstvo), (pp. 3–13). Kiev [in Ukrainian].
6. Ship, S. (2004). Snova o modelirovanii zhanrovogo stroya muzykal'noy kul'tury (stereometricheskiye modeli). Kiïvs'ke muzikoznavstvo. (Vol. 15: Kul'turologiya ta mistetstvoznnavstvo), (pp.3–14). Kiev [in Ukrainian].
7. Yudin, E. (1983).Razvitiye. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar: L. F. Il'ichev, P. N. Fedoseyev (Ed.). Moscow: Sov. Entsiklopediya, [in Russian].
8. Le, Kang (Univ.of Colorado) (2009). The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History. (Vol.1, No. 2), (pp. 18–33) [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 27.02.2019*