

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.6.9>

KULTURA MUZYCZNA CHIN W DYSKURSIĘ JEDNOŚCI SYSTEMOWEJ

Zhao Yue

aspirantka Katedry Sztuk Pięknych, Muzykologii i Kulturoznawstwa Sumskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego imienia A.S. Makarenki (Sumy, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0001-5932-9108

nauka17-18@ukr.net

Adnotacja. Celem artykułu jest określenie kontaminacji w tworzeniu kultury muzycznej Chin XX wieku z punktu widzenia różnych cech znaczeniowych: społeczno-historycznych, kulturowych, filozoficznych i tym podobnych. **Metodologia badań** polega na zastosowaniu metod analitycznych, interdyscyplinarnych; systemowych z wykorzystaniem uogólnień semiotycznych, kulturowych, hermeneutycznych, opisowych, porównawczych, teoretycznych itp. Elementy analizy krzyżowej posłużyły do określenia podobieństw i różnic w konstrukcji dyskursu muzycznego. **Nowością naukową** artykułu jest to, że po raz pierwszy kształtowanie chińskiej kultury muzycznej jest postrzegane w kontaminacjach takich wektorów, jak filozofia, muzyka akademicka, tworzenie systemu edukacyjnego i procesy integracyjne dotyczące treści i form kultur narodowych w kontekście „Wschód-Zachód”. Te wektory pozwoliły stworzyć holistyczny system, którego składniki znajdują się w zanieczyszczeniu ich znaczeniowych poziomów. **Wnioski.** Kształtowanie kultury muzycznej Chin stało się zjawiskiem systemowym, które rozwija się pod wpływem wydarzeń wewnątrzpolitycznych, społecznych i historycznych. Trójwarstwowa podstawa postrzegania doświadczeń kulturowych (pożyczenie, aktywny wpływ i absorpcja) ukształtowała oryginalną kulturę, obejmuje akademickie, popowe, edukacyjne elementy kultury muzycznej, a także dąży do penetracji ogólnego procesu kształtowania wspólnych kompetencji.

Słowa kluczowe: chińska kultura muzyczna, tradycja, kontaminacja, edukacja, kultura.

CHINESE MUSICAL CULTURE IN THE DISCOURSE OF SYSTEMIC UNITY

Zhao Yue

*Postgraduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko (Sumy, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0001-5932-9108

nauka17-18@ukr.net

Abstract. The purpose of the article is to determine contamination in the formation of Chinese musical culture of the 20th century from the standpoint of various meaning-making characteristics: socio-historical, cultural, philosophical, etc. The research methodology consists in the application of analytical, interdisciplinary; system methods using semiotic, cultural, hermeneutic, descriptive, comparative, theoretical generalization, etc. Elements of cross-analysis were used to determine similarities and differences in the construction of musical discourse. The scientific novelty of the article is that, for the first time, the formation of Chinese musical culture is considered in the contamination of such vectors as philosophy, academic music, the creation of an educational system and integrative processes regarding the content and forms of national cultures in the context of "East-West". The specified vectors made it possible to create a complete system, the components of which are found in the contamination of their meaning-making levels. Conclusions. The formation of China's musical culture has become a systemic phenomenon that develops under the influence of internal political, social and historical events. The three-level basis for the perception of cultural experience (borrowing, active influence and absorption) has formed a distinctive culture that encompasses academic, pop, and educational components of musical culture, and also leads to penetration into the general process of forming general competencies.

Key words: Chinese musical culture, tradition, contamination, education, cultural space.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КИТАЮ У ДИСКУРСІ СИСТЕМНОЇ ЄДНОСТІ

Чжао Юе

*аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (Суми, Україна)*

ORCID ID: 0000-0001-5932-9108

nauka17-18@ukr.net

Анотація. Метою статті є визначення контамінації у становленні музичної культури Китаю XX століття з позицій різних смислотворчих характеристик: соціально-історичної, культуротворчої, філософської тощо. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, міждисциплінарного; системного методів з використанням семіотичного, культурологічного, герменевтичного, описового, порівняльного, теоретичного узагальнення та ін. Використано елементи кросаналізу для визначення подоби та відмінностей у побудові музичного дискурсу.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше формування китайської музичної культури розглядається у контамінації таких векторів як філософія, академічна музика, створення освітньої системи та інтегративних процесів щодо змісту та форм національних культур у контексті «Схід-Захід». Зазначені вектори дозволили створити цілісну систему, складові якої знаходять у контамінації своїх смислотворчих рівнів. **Висновки.** Формування музичної культури Китаю стало системним явищем, яке розвивається під впливом внутрішньо-політичних, соціальних та історичних подій. Трирівневий базис з сприйняття культурного досвіду (запозичення, активного впливу та поглинання) сформував самобутню культуру, що охоплює академічну, естрадну, освітню складові музично культури, а також прямує до проникнення до загального процесу формування загальних компетентностей.

Ключові слова: китайська музична культура, традиція, контамінація, освіта, культуропростір.

Вступ. Музика Китаю розвивалася протягом кількох тисячоліть і зазнала впливу музичних традицій Близького Сходу, Центральної та Південної Азії, а також Південно-Східна Азія. Вона також увібрало елементи музики з народу, що входили до складу китайської держави (уйгури, тибетці, монголи, маньчжури та ін.), і в свою чергу мали значний вплив на музику Кореї, Японії, Південно-Східної Азії та островів Тихого океану на чому наголошують такий вчений як Лі Цзіті [Лі Цзіті, 2004:133]. Як вказує Ван Юйхе «Китай здавна називали країною «Лі Юе» – країною обрядів і музики. Музика і щастя в уявленнях китайців стали невіддільними: музика робить людину щасливою, а щастя надихає людину співати і грати музику» (Ма Вей, 2003:124). Визначаючи особливості функціонування музики, зокрема фортепіанної у Китаї, то варто навести вектори, що частково висвітлювалися у науковій літературі. Насамперед це теми, що присвячені процесу становлення й розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї в його культурно-історичному дискурсі. Йдеться про праці таких китайських науковців, які намагалися систематизувати історичну ретроспективу – Бянь Мен, Вей Тінге, які зробили спробу визначитися з підходами до періодизації; вивчити культурологічні впливи – Маочунь, Цзюй Цихон, Ши Інчжао, Ван Юйхе, Хуан Чжулін, Хуан Пін), піднімали питання методології викладання фортепіано у Китаї та специфіку виконавських шкіл – Кеу Келі, Тженг Чен-Лі, Тун Даоцзинь, Сунь Мінчж та інш. Тобто навіть зі стислого опису досліджень, стає зрозумілим, основним для китайської музичної культури стає історично-культурологічна значущість мистецького явища, у даному випадку – музики, а з іншого боку шляхи опанування мистецтвом, яке має ознаки гармонії та співзвучне з людським голосом, життям, відчуттям тощо. Зазначене дозволяє сформулювати **мету та завдання дослідження**, а саме вивчення розвитку китайської музичної культури у контамінації її смислових рівнів.

Методологія дослідження базується на системному підході та включає методи загальнонаукового характеру група (аналіз, синтез, індукція, дедукція), а також група спеціальних методів: контент-аналіз наукова література з теми дослідження; метод соціологічного опитування та метод статистичного аналізу

Результати та обговорення. Процес вивчення китайської музики постає як багатомірне явище, яке дозволяє говорити про значний вплив різноманітних векторів, які складають загальну картину культуропростору. Йдеться про власний історичний дискурс в усіх його змінах, соціальні зміни, вплив зарубіжної музики тощо. Саме в таких умовах розвивається музична культура у всіх її рівнях – як мистецька галузь, як освітнє середовище та як потужний соціальне дзеркало епохи. Вивчення зазначених рівнів формує потребу використання певних методів, частина з яких має загальний (або скоріш системний), а також специфічний вимір визначення. Йдеться насамперед про кроскультурний метод, який дозволяє дослідити музичну культуру Китаю у логічно перехресті як через систему власних національних поглядів, так й через призму впливів інших країн. Розгледити з позицій історизму які взаємовпливи відбувалися у відношення «Схід-Захід» та визначити найважливіші риси в контексті даної теми.

Суттєвим фактом є те, що з давніх часів китайська музика розвивалася під впливом різних релігійних, філософських та ідеологічних доктрин (Лі Цзіті, 2004: 79-81). У конфуціанських трактатах космологічна концепція стала основою для визначення суспільно-політичної природи музики. Музика в Конфуціанство розглядалося як один із засобів успішного впливу на загально-соціальну свідомість та як важливий фактор навчання людей у досягненні соціальної гармонії (Ма Вей, 2004: 66-68). Згідно з уявленнями даосизму, музика повинна була сприяти прояву природних психо-емоційні реакції людини, її злиття з природою. Буддистський світогляд підкреслював містичне підґрунтя в музиці, що допомагає досягнути сутність життя, процес індивідуального духовного вдосконалення (Дун Гуанцзюнь, 2013).

Отже, музика трактована як принцип вищої організації звукової матерії, що відображає духовність національної традиції.

У сучасній науковій літературі для відображення концептуальної цілісності мистецького факту використовують поняття «юе», яке у китайській культурі означає не тільки музику, а й інше форми мистецтва та те, що має характер прекрасного та характеризується високим ступенем організації (Бянь Мен, 1996:105). Музичне мистецтво у такому випадку втілює багаторівневе символічне мислення де індивідуальні музичні мелодії, унікальні музичні інструменти, види і жанри музики співвіднесені з універсумом і соціополітичною системою.

Так, у традиційній звуковій системі «Луї-Лу» звуки 12-ступеневої гама асоціювалися з періодами дня, з положенням Сонця та Місяця, з місяцями року тощо. На цій системі основі була створена пентатоніка, ступені якої були пов'язані з п'ятьма видами смислової інтонації у китайській мові, і були ототожнені з п'ятьма елементами природи, сторонами світу, з рангами соціальної ієрархії (Бянь Мен, 1996:87).

Звучання інструментів (особливо обрядових оркестрів) було в суворій відповідності до розробленої шкали висот звуку. Китайці були переконані, що його порушення може мати катастрофічні космологічні

та соціально-політичні наслідки. Теорія китайської музики, заснованої на принципі, поширеному в країнах Стародавнього Сходу – визнання вирішальної ролі кожного звуку, який слід сприймати окремо. Це фундаментальна відмінність музичної теорії більшості країн Стародавнього Сходу від античності, в якій домінуюча роль відводиться мелодичному звороту.

Отже, за китайською філософсько-мистецькою традицією дванадцятиступенева шкала, що відповідає дванадцяти місяцям року, складається з двох взаємопроникних складових: «Інь» (мінор) і «Янь» (мажор). П'ять музичних тонів, які складають китайську пентатоніку відповідають п'яти елементам, п'яти константам, п'яти планетам і п'яти кольорам. При цьому відразу значна роль відводилася виконавцю, саме він контролював, щоб усі п'ять констант повинні бути на балансі (Бянь Мен, 1996:33-35).

Довгий час нерозуміння китайської музики призводило до її неприйняття європейськими музикантами. У «Вечорах в оркестрі» Гектор Берліоз писав про китайську музику: «Наспів, гротескний і навіть дуже неприємний, закінчувався, як і в будь-якому з наших найбільш вульгарних романсів, на ключовій ноті; він ніколи не відхилявся від тональності та гами, заданих на самому початку. Дробовий, ритмічно одноманітний супровід виконувався в повному дисонансі з нотами. Народи на Сході називає музикою те, що ми б назвали шумом» (Ма Вей, 2004:111). Така ситуація обумовила підвищення зацікавленості з боку китайських музикантів європейською музикою, з сутністю якої вона знайомилися через буквальне опанування виконавським мистецтвом.

З початку ХХ століття китайські музиканти отримують спеціальну освіту в європейських містах, а вертаючись додому утворюють власні музичні навчальні заклади (музичні факультети університетів) та оркестри. При цьому вони тяжіють до введення оркестрів та музики європейського типу. Такі музиканти як Сяо Юймей, Цай Юаньпей, Хуан Гуансі, Лю Тяньхуа зробили особливий внесок у розвиток китайської музики цього періоду. У 1920-х роках з ініціативи Сяо Юймей і Цай Юаньпей, засновано консерваторію та створено симфонічний оркестр (Бянь Мен, 1996: 14-18).

В цей же час відчувається вплив радянських підходів до формування музичної думки. Наслідком цього стає введення політичної складової у музику. Йдеться про створення патріотичних творів, які були спрямовані на пропаганду існуючого політичного складу. У цей час була сформована й система музичної освіти: Консерваторії (Пекін, Шанхай, Тяньцзінь), музичні інститути (Ухань, Шеньян, Сіань, Ченду), Інститут «Китайська народна музика» (Пекін), а в різних містах були відкриті музичні школи. В ці час викладали такі музиканти та композитори, як Хуо Лутін, Чжао Фен, Юй Ісюань, Мяо Тяньжуй, Лі Лінг, Чень Хун, Цзен Ляньнін.

Важливо, що вплив зарубіжного досвіду призвів до зацікавленості з боку здобувачів освіти національною музикою. У цей період почалася робота з вивчення традиційної китайської музики. Організовувалися фольклорні ансамблі, які основною метою у своїй діяльності вбачали у збереженні китайського музичного спадку (Ван Юйхе, 2005:81-82). Серед таких варто зазначити камерно-інструментальну та симфонічну музику, яку створили такі композитори, як Ма Сіцунь, Цюй Вей, Чжу Цянер; китайські музиканти – виконавців, зокрема піаністів Лю Шикунь, Лі Мінцян тощо.

З початку 1960-х років, а потім під час Культурної революції, музика служила ілюстрацією для політичного гасла пекінського керівництва. Виконання традиційної китайської музики було заборонено. Музичні колективи були розформовано, закрито музичні навчальні заклади. З 1980-х років активізується аматорська творчість знову були створені нові професійні ансамблі та оркестри, дослідницька робота над сучасним і традиційним, покращилася музична освіта (Бянь Мен, 1996:55).

Говорячи про музичну освіту, варто наголосити, що з 1979 по 1987 рік у всіх консерваторіях продовжувалося видання вісників і наукових журналів, що сприяло вивченню традицій китайської музичної культури.

У 1990-х роках було розширено прийом студентів на всі відділення консерваторій, а на деякі з них кількість студентів досягала кількох десятків тисяч. Навіть у найменших навчальних закладах було кілька тисяч людей, на що справедливо вказує Лі Цзіті.

Отже, музика поступово стала частиною повноцінної високоякісної освіти. Після 1980-х рр. ХХ століття в ряді багатопрофільних університетів країни відкрилися музичні кафедри, які згодом переросли в консерваторії. Підготовка кваліфікованих кадрів забезпечила функціонування системи безперервної освіти: музичне навчання, що здійснюється в початковій та середній школах, а потім в університетах за програмами бакалавра, магістра та аспірантури, які були введені в дев'ять основних консерваторій в Китаї. Нині в КНР видається близько 40 професійних музичних журналів, щорічно проводяться музичні фестивалі.

Такий розвиток створив вплив й на класичну західну музичну традицію та знайшов відображення у творчості двох відомих композиторів – Густава Малера, який написав «Пісню про землю» на тему семи віршів чотирьох китайських поетів (Лі Бо, Чжан Цзі, Мен Хаоджан і Ван Вей), а також у творчості американського композитора і теоретика музики Джон Кейдж. В обох випадках мова йде про вплив на музичне мислення автора композитори китайської філософії.

Зі вступом в епоху глобалізації зародилося багато комерційних популярних жанрів західноєвропейської та американської музики, яка знайшла місце свого існування у культурі Китаю – рок з усіма його різновидами, хіп-хоп, реп і т. д. Деякі традиційні китайські музиканти беруть участь у записі музики нового типу, яка охоче використовує східні мелодії та інструменти, а також джазову музику, жанри, засновані на мистецтві імпровізації.

Разом з тим, У 1980-х роках активно розвивалася китайська академічна музика, виокремлювалися нові синтезовані теми, сюжети, стилістика, композиційні прийоми. Цей період «накопичення сил» завершилося

в першій половині 1990-х рр. якісно новою формою взаємодії. У зв'язку з якісним зростанням китайської академічної музики та її успіхом на світовій арені почалася еволюція європейських поглядів на китайську музичну культуру. Ці погляди виникли як поверхневе захоплення з китайською екзотикою у XVIII столітті, пройшли стадію активного неприйняття, а потім глибокого інтересу до виражальні можливості китайської музики. Кульмінація розвитку китайської традиції у музиці європейських композиторів припала на перші десятиліття XX ст. та яскраво відображена у музично-сценічному спадку І. Стравінського, Б. Барток і Дж. Пуччіні, які підтвердили внутрішню цінність і художню красу китайської традиційної музики в європейській культурній свідомості, і проклали шлях для прийняття нової китайської музичної академічної культури.

В цілому на основі аналізу наукової літератури, історико-хронологічного осмислення китайської академічної музики дослідник Бянь Мен виокремлює три періоди, які показали переважання нових або старих течій і придбання професійної майстерності китайських музикантів, що наблизило китайське музичне мистецтво до світових досягнень.

Перший – з 1940 по 1949 - появився у засвоєнні європейських романтичних технік.

Другий – з 1949 по 1976 рр. характеризується значними змінами в соціальній структурі, що вплинуло на музичне мистецтво, зокрема на тематику – на перший план йде романтика революції та реалістичність життєвості тем і сюжетів. Вочевидь, що європейський досвід епохи романтизму у такому контексті набуває нового переосмислення. Хоча багато в чому лишається співзвучним європейській традиції.

Третій період – від кінця Культурної революції в 1976 році до сьогодні, з політикою реформ і відкритості Китаю та активним засвоєнням інноваційного досвіду, який був накопичений за XX століття на Заході (Бянь Мен, 1996).

Саме останній період виявився більш плідним і цікавим для детального аналітичного дослідження: засвоєння новаторства Заходу, переосмислення його на східний манер та поєднання їх із традиційними рисами в цей час найбільш інтенсивною та художньою повнотою. Музичне академічне мистецтво швидко розвивається, долаючи локальність і виходячи за межі Китаю. Крім того, китайські композитори несуть у світ власні ідеї, живучи в інших країнах світу (в США, Німеччина, Франція та Швейцарія). У музикознавстві, в тому числі китайському, настав час осмислення вже власного та запозиченого у цей період пов'язують із поняттями «нової модерності» в музичному мистецтві (Москаленко, 2008: 48).

Отже, академічна китайська музика, сформована в «період відкритості» після 1976 року, розглядається у взаємодії 4 технік, які вже активно використовувалися Заходом й мали неабиякий вплив на китайську культуру. Йдеться про техніку західного авангардного письма та мінімалізму, а також елементи традиційної культури, що стали частиною засобів виразності оновленої музичної мови. Їхня присутність з'єднує сучасні композитори з багатьма поколіннями попередників – художники, поети, філософи, народні співаки та композиторів-інструменталістів. Дослідження синтезу західного стилю та особливостей традиційної культури в музиці цього періоду стають пріоритетними, особливо після акцентування на ідеологічному значенні музики, про що неодноразово зазначається у виступах партії, що обіймає керівництво країни. Цікавим є факт, що вивчення сучасної китайської музики вважається доцільним через введення її до освітнього процесу. Китайські університети самостійно встановлюють свою освітню програму, яка включає прослуховування музики, виступи музики, музичної естетики, хорового співу, теорії музики, музичної літератури та інших фахових дисциплін. Відповідно до нормативних документів університету, музика є обов'язковим предметом у системі повного навчання, а повноцінна якісна освіта, без проходження курсу з музичного мистецтва, не дає можливості отримати диплом про закінчення закладу освіти. Такий підхід обумовив, що у останні роки спостерігається тенденція до збільшення кількості музичних кафедр у закладах вищої освіти. Відповідно до системи оцінювання результатів навчання, за успішне закінчення університету, необхідно набрати шість балів (у деяких університетах цей показник досягає восьми і більше балів, включаючи бали за освітні компоненти обов'язкові для відбору, за кожен з яких можна отримати два бали. Така художня освіта сприяє ознайомленню з китайською музичною культурою та різноманітному розвитку учнів, зокрема, вдосконаленню їх уяви. Студенти із задоволенням відвідують заняття з музичного мистецтва. Після закінчення університетів вони часто активізуються, стають організаторами різноманітних мистецьких заходів, що проводяться на їхньому робочому місці.

Висновки. Таким чином, сучасна музична академічна культура Китаю є унікальним явищем, яке органічно поєднує в собі два напрямки зовсім різних традицій – китайської та європейської. Ця робота дала змогу, з одного боку, розглянути досліджуваний феномен як своєрідну універсальну модель оволодіння «чужим досвідом», з іншого, проаналізувати контамінаційні процеси у музичній культурі Китаю з позиції її філософського підходу до мистецтва, зокрема музичного, а також виокремити особливості опанування своєї та іншої культурно-мистецької складової. Така бінарність з позицій адаптації чужої культури через проникнення призвела до певної мистецько-національної асиміляції найбільш характерних складових у китайській культурі в цілому. У ході дослідження виявлено, що вирішальне значення для формування музичної культури визначило не тільки буквальный розвиток мистецтва композиторського, а цілий комплекс аспектів, які дозволяють говорити про наявність системи, яка діє та її такою, що розвивається як під впливом внутрішньо-політичних, соціальних та історичних подій так й під впливом ззовні. Основне, на чому варто наголосити є те, що прийняття культурного досвіду відбувалося у вигляді трьох рівнів: запозичення, активного впливу та поглинання. Й саме базис з зазначених рівнів й сформував самобутню культуру, що охоплює

академічну, естрадну, освітню складові музично культури, а також прямує до проникнення до загального процесу формування загальних компетентностей. Останнє надає підстав вбачати в цьому потужний інструмент формування Soft Skills з позицій адаптації та вивчення музичної культури, зокрема національної традиції у освітньому процесі на рівні закладів вищої освіти та становить перспективний напрямок для подальших досліджень.

Список використаних джерел:

1. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. / 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展 北京: 华乐出版社 · 1996. 第 181 页。
2. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с./ 汪毓和 中国近现代音乐史 北京 · 2005. 第377 页。
3. Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується. *Голос Хуанхе*. Чанджі : Музичний факультет коледжа Чанджі, 2013. № 21. С. 1–4. /董光军.《论音乐中的起承转合因素及运用形式》—《黄河之声》21期 昌吉: 昌吉学院音乐系, 2013.
4. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с. / 李吉提.《中国音乐结构分析概论》北京: 中央音乐学院出版社 · 2004
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
6. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
7. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.

References:

1. Byan', Men (1996). Formuvannya i rozvytok fortepiannoyi kul'tury Kytayu [Formation and development of piano culture in China]. Beijing: Hua Le. [in Chinese]
2. Van, Yuykhe (2005). Istoriya suchasnoyi kytays'koyi muzyky [History of modern Chinese music]. Beijing. [in Chinese]
3. Dun, Guantszyun' (2013). Forma tsi, chen, chzhuan', khe v muzyke i kak ona ispol'zuyetsya [The form of qi, chen, zhuang, he in music and how it is used]. Huanghe's voice. Chanji: Faculty of Music of Chanji College, 2013. No. 21. P. 1–4. [in Chinese]
4. Li, Tsziti (2004). Vvedennya v analiz struktury kytays'koyi muzytsi [An introduction to the analysis of structure in Chinese music]. Beijing: Publishing House of the Central Conservatory [in Chinese]
5. Ma, Vey (2004). Kontseptsiya formy v muzyki Kytayu ta Yevropy: aspekty kompozytsiyi ta vykonavstva: dys. ... kand. mystetstvoznavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance] diss. ... candidate art studies: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian]
6. Markova, Olena (1990). Intonatsiynist' muzychnoho mystetstva: naukove obgruntuvannya ta problemy pedahohiky [Intonation of musical art: scientific justification and problems of pedagogy]. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian]
7. Moskalenko V. Analiz u rakursi muzychnoyi interpretatsiyi [Analysis from the perspective of musical interpretation]. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 2008. №1. S. 206 – 111. [in Ukrainian]