

УДК 784.011.26.087.6:781.65(510)“195/201”  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-21>

**Андрій ЄРЬОМЕНКО,**  
*orcid.org/0000-0002-4349-4288*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографії та музичного мистецтва  
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка  
(Суми, Україна) [yeremenko.acco@gmail.com](mailto:yeremenko.acco@gmail.com)

**Андрій ДУШНИЙ,**  
*orcid.org/0000-0002-5010-9691*  
кандидат педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
(Дрогобич, Львівська область, Україна) [assotobile@ukr.net](mailto:assotobile@ukr.net)

## СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Представлене дослідження присвячене сучасному китайському фортепіанному мистецтву, зокрема його матеріали висвітлюють провідні тенденції стилю фортепіанної музики Китаю. Видатні досягнення китайської національної фортепіанної школи, чії представники у сучасному культурному просторі займають лідируючі позиції, призвели до актуалізації питань, пов'язаних із вивченням фортепіанного виконавства китайських піаністів. Сучасна фортепіанна музика Китаю безумовно все більше зацікавлює дослідників, оскільки базується і на національно-інтонаційній основі, і на принципах європейського фортепіанного стилю. Починаючи своє становлення на засадах європейського фортепіанного мистецтва, а також подекуди українсько-радянського, китайська фортепіанна музика, як і її школа, має суттєві стилістичні відмінності, оскільки музиканти все ж прагнули до вкраплення східного менталітету та інтонацій у виконавство та композиторську творчість.

У статті представлено огляд сукупності культурно-історичних факторів, що сформували стильові тенденції у становленні та розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Основою даного дослідження виступають внутрішні мистецькі процеси у фортепіанній музиці Китаю, зокрема: виникнення, закріплення і трансформація від зародження до нашого часу. Висвітлюється вплив мистецької освіти китайських піаністів, здобутої на території України та Західної Європи, на тенденції, що виникають у фортепіанній музиці Китаю.

Окрема увага зосереджена на поліетнічності витоків інструментального мислення композиторів Китаю, що здійснили вагомий вплив на китайське фортепіанне мистецтво. Автор презентує власне бачення стилістичних тенденцій, що закріпилися у сучасній китайській фортепіанній музиці як з позиції виконавства, так і в напрямку композиторської творчості.

У дослідженні також здійснюється аналіз різноманітних онтологічних та гносеологічних аспектів китайської фортепіанної музики, що пов'язані із недостатньою кількістю кваліфікованих кадрів, нерівністю в доступній якійсній фортепіанній освіті, децю нижчим рівнем досліджень сучасного китайського фортепіанного мистецтва, тощо.

**Ключові слова:** тенденції, стиль, китайська фортепіанна музика, глобалізація стилю, фортепіанне виконавство Китаю.

**Andrii YEROMENKO,**

*orcid.org/0000-0002-4349-4288*

*Candidate of Art History,*

*Associate Professor at the Musical and Instrumental Performance Department*

*Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*

*(Sumy, Ukraine) yeremenko.acco@gmail.com*

**Andriy DUSHNIY,**

*orcid.org/0000-0002-5010-9691*

*Ph.D. in Education, Professor,*

*Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training*

*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

*(Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net*

## STYLISTIC TRENDS IN CHINESE PIANO MUSIC

*The presented study is devoted to the current state of Chinese art, in particular, its materials highlight the leading trends in the style of piano music in China. The outstanding achievements of the Chinese national piano school, whose representatives occupy leading positions in the modern cultural space, have led to the actualization of issues related to the study of piano performance by Chinese pianists. Contemporary Chinese piano music is undoubtedly of increasing interest to researchers in the 21st century, as it is based both on the national intonation basis and on the principles of the European style. Beginning its formation on the basis of European piano art, as well as Ukrainian-Soviet art in some places, today's Chinese piano music, like its school, has significant stylistic differences, since musicians still sought to incorporate Eastern mentality and intonations into performance and compositional creativity.*

*The article presents an overview of the set of cultural and historical factors that shaped stylistic trends in the formation and development of Chinese piano art. The basis of this research is the internal artistic processes in Chinese piano music, in particular: the emergence, consolidation and transformation from the beginning to our time. The influence of the artistic education of Chinese pianists, acquired in Ukraine and Europe, on the trends emerging in Chinese piano music is also highlighted.*

*Particular attention is focused on the polyethnicity of the origins of the instrumental thinking of Chinese composers, which had a significant impact on Chinese piano art. The author presents his own vision of stylistic trends that have become established in modern Chinese piano music both from the standpoint of performance and in the direction of composer creativity.*

*The study also analyzes various ontological and epistemological aspects of Chinese piano music, which are related to the insufficient number of qualified personnel, inequality in available quality piano education, somewhat lower level of research into modern Chinese piano art, etc.*

**Key words:** *trends, style, Chinese piano music, globalization of style, Chinese piano performance.*

**Постановка проблеми.** Фортепіанне мистецтво Китаю протягом останніх десятиліть активно розвивається та набуває вагомої популяризації. Сформувавшись в другій половині ХХ століття на засадах європейської та української шкіл, сьогодні набуває свого розквіту і вже насичене власними інтонаційно-стилістичними рисами, що продовжують збагачувати національну фортепіанну музику. Паралельно із виконавством на традиційних народних інструментах у мистецькому просторі Китаю вагомим є і фортепіанне виконавство із синтезованими національно-європейськими стилістичними елементами. Унікальність китайського піанізму, якому притаманні незвичні для європейців інтонації та технічні особливості гри на інструменті, виступає цікавою сторінкою фортепіанної творчості та набуває актуальності дослідження у наукових розвідках.

**Аналіз досліджень.** Китайське музичне мистецтво активно вивчається сучасними європей-

ськими та вітчизняними науковцями, мистецтвознавцями, китаєзнавцями тощо. В українському мистецтвознавчому просторі можемо виокремити дослідницьку діяльність М. О. Антошко [Антошко], яка приділяла значну увагу питанням розвитку фортепіанної культури Китаю у ХХ столітті, розглядала особливості фортепіанного мистецтва та представлення, крізь його призму, традиційних китайських музичних жанрів. Дослідниця також аналізує культуру музичного мислення країн Сходу. Дзвоніння у фортепіанній музиці Китаю (на прикладі твору китайського композитора Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи») вивчала Хр. Федорняк (Федорняк, 2019: 111–117). Характеристику особливостей фортепіанної педагогіки та виконавства у сучасному Китаї представила Лян Сяо Мей (Лян Сяо Мей, 2015), а Янь Чжихао характеризує проблеми фортепіанного мистецтва у працях китайських дослідників (Чжоу Дапін,

2018: 180–206; Янь Чжихао, 2017: 94–101). Подібне дослідження здійснив і Чжоу Дапін. Автору належить публікація «Теоретичні аспекти дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів» (Чжоу Дапін, 2018: 180–206).

Серед українських дослідників поширеною є тенденція до створення наукових колаборацій із китайськими авторами у процесі вивчення питань китайської культури та мистецтва. Таку ж ситуацію спостерігаємо і в напрямку фортепіанної музики Китаю. Так, під науковим керівництвом Л. Мельник, концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть висвітлює у своїй роботі Лу Цзе (Лу Цзе, 2017). Натомість Ван Даньї досліджує дитячу музику Китаю в контексті розвитку фортепіанної освіти у співпраці з О. Єременко (Ван Даньї, 2021).

**Мета статті** – проаналізувати парадигму стильових особливостей фортепіанної музики Китаї.

**Виклад основного матеріалу.** Інструментальне виконавство Китаю, як і загалом музичне мистецтво, від початку свого зародження підпорядковувалося особливій філософії звуку та унікальному світосприйняттю. Поруч із національним інструментальним мистецтвом сьогодні активно розвивається і фортепіанне виконавство, яке в Китаї набує популярності у значних масштабах відносно недавно.

Європейське музичне мистецтво привертало увагу китайських музикантів ще на початку ХVІІ століття. Значна роль у цьому належить італійському місіонеру-езуїту Матео Річі (на китайському Лі Ма-доу, 利瑪竇 1552–1610). Він одним із перших познайомив китайців із клавесином і технікою гри на ньому. У 1600 році на запрошення міністра Ван Чжуміна Матео Річі прибув до палацу імператора Ванлі, де представив клавесин та інші європейські інструменти (куранти тощо).

За наказом імператора, Матео Річі та його помічник Дієго де Пантоха розпочали навчання придворних євнухів гри на клавесині. Місіонер написав вісім музичних творів у формі релігійних гімнів на китайські тексти під назвою «西琴八曲» (сі цінь ба цюй) (Лян Сяо Мей, 2015: 15). Оскільки китайська музика того часу традиційно виконувалася виключно із текстами, композитору необхідно було акумулювати творчу увагу та текст, щоби задовольнити вимогливого правителя. Після завершення навчання придворні євнухи виступили перед Ванлі. Цей випадок став першим, коли фортепіанна музика прозвучала при Дворі. Не викликавши великого захоплення,

клавесинне виконавство на деякий час залишилося на рівні поверхневого знайомства із європейською музичною культурою. Дещо пізніше фортепіанна музика в Китаї набула релігійного змісту, а у вигляді концертного інструменту фортепіано почало використовуватися з 1842 року.

У повоєнний період британці імпортували в Гуаньчжоу першу партію фортепіано, сподіваючись, що поступово інструмент завоює прихильність населення. Проте спроба була невдалою: китайці, познайомившись з іншою музикою та її виражальними можливостями, не поспішали приймати іноземну складову у власну культуру та побут (Лян Сяо Мей, 2015: 17).

У другій половині ХІХ століття професійне фортепіанне виконавство та фортепіанна музика європейських композиторів поступово почали поширюватися завдяки когорті іноземних місіонерів, купців та європейських діячів. Даний історичний період можна назвати початком виникнення зразків фортепіанної музики Китаю, а також фортепіанного виконавства.

Науковець М. О. Антошко відмічає представників першої фортепіанної школи Китаю серед яких: «Дін Шан-де, Лі Сянь-мін, Лі Цуй-чжень, Фань Цзи-сень» (Антошко: Розвиток ...). Вона також схиляється до думки, що цікавість до фортепіанної культури в Китаї бере початок у ХХ столітті. Історичними передумовами цьому культурному процесу стали спроби династії Цин закріпити свої правлячі позиції. Представники Цин, вивчаючи західні технології з метою свого розвитку, зокрема і в музичному мистецтві, намагалися утримати владу. Таким чином із 1904 року фортепіанне виконавство отримало новий поштовх до поширення на території Китаю. Вже в 1905 році почали відкриватися заклади в програму яких входили уроки гри на фортепіано, а з 1912 р. опанування фортепіано стало обов'язковим у школах, у початкових та середніх класах (Лян Сяо Мей, 2015: 27).

Значну роль у розквіті китайського фортепіанного мистецтва відіграло відкриття профільних музичних закладів та музичних шкіл. Саме в той час постало питання створення фортепіанної музики «китайського стилю», оскільки більшість китайських музикантів ХХ століття отримали професійну музичну освіту за кордоном. Першим фортепіанним твором у китайських традиціях став «Марш миру», написаний Чжао Юаньженем у 1915 році та опублікований у першому випуску журналу «Science Magazine». Автором написані також інші твори для фортепіано, що сьогодні не втрачають прихильності публіки та виконавців: «Оу чэн» (кит. 偶成, 1917), «Дитячий марш» (кит.

小朋友进行曲», 1919), «Цзюй да ганг» (кит. 锯大缸», 1921), «Май Буя» (кит. 卖布谣, 1925) тощо (Лу Цзе, 2017: 180).

У 1934 році в Шанхаї за ініціативи американського музиканта і композитора А. Н. Черепніна вперше було проведено конкурс «Музика для фортепіано в китайському стилі», який став спробою різнобічної демонстрації жанрів китайської фортепіанної музики та її стильових особливостей. Згідно конкурсному регламенту «Мала флейта пастушка» (1934) Хе Лютіна, що поєднує в собі поліфонічний контрапункт та інтонації китайської музики, отримала першість та була обрана взірцем чистого національного стилю. Цей твір став початковою сходинкою у формуванні фортепіанного репертуару в китайському національному стилі.

Від початку 50-х років минулого століття активізувався культурно-мистецький обмін між Китаєм, країнами Східної Європи та Радянським Союзом. Закордонні піаністи, зокрема і американські джазові піаністи, активно гастролювали країною. Йде поступове накопичення інтонаційно-естетичного досвіду сприймання західної музики та формування власного китайського стилю піаністичного мислення.

Все це неабияк вплинуло на утвердження гри на фортепіано в традиційній китайській культурі, яка століттями зберігала незмінність та прихильність виключно до національного інструментального мистецтва. Не зважаючи на включення фортепіано до музичної практики китайських виконавців, фортепіанна музика має деякі стилістичні тенденції, пов'язані як з унікальними особливостями філософії та самобутнього музичного мислення, так і з традиційними європейськими елементами.

Музика для фортепіано в Китаї поєднує два основні пласти. Класичні європейські твори: збірники Ф. Байєра, Ш. Ганона, К. Черні, (спрямовані на розвиток технічної бази учня), фундаментальні твори фортепіанного мистецтва Й. С. Баха, Л. Бетховена, В. Моцарта, а також твори китайських композиторів: Дінг Шанде, Лі Інхая, Хе Лутіна, побудовані на фольклорі, що сприяють продовженню національних традицій (Антошко: Розвиток ...).

Дослідник Лян Сяомей відмічає, що «Специфічною особливістю фортепіанної культури Китаю є широке поширення класичного репертуару в полегшеній, естрадно-джазовій версії» (Лян Сяо Мей, 2015: 28). Тобто, наступною тенденцією у китайській фортепіанній музиці є полегшення

європейських класичних творів шляхом використання естрадно-джазових обробок.

Згідно із філософією Сходу, яка пропагує ідею «гармонії світу», у китайській фортепіанній музиці популярністю користуються теми природи та краси, дитячі образи, сцени побутового характеру, тощо. Дотримання національних традицій є основною стильовою тенденцією фортепіанної культури Китаю.

Фольклор залишається фундаментом, на який спираються музикознавці та композитори. Фортепіанна музика Китаю до сьогодні зберігає зв'язок із народною піснею. Так, можемо відмітити використання діалекту «ханьюй» у деяких фортепіанних п'єсах, що побудовані на ритмах та мелодіях народу хань.

Звертаючись до тенденцій китайської музики для фортепіано прослідковуємо колоритність та часте використання пентатоніки у творах композиторів. Зокрема, шанхайський автор твору для скрипки з фортепіано «Нічний пейзаж» (1947) Сан Тун використовує у своїй роботі звучання дисонансів акордово-поліфонічної фактури та пентатоніку (Антошко: Представлення ...).

Відомим композитором і теоретиком Китаю є Чен Мінъяжі, що приділяє значну увагу поліфонії. Його авторству належать: «Вчення о поліфонічних елементах в китайській народній музиці», «Про 24-ри прелюдії і фуги Шостаковича», фуга та додекафонна прелюдія і фуга, вісім п'єс для фортепіано на основі додекафонної техніки (Антошко: Представлення ...).

Композитор Хо Шінтьєн до своїх творів: «Тональні приклади», «Чотири сна», «Телепатія», «Дві земні гілки», «Звуки природи», «Фонізм», «Приклад звукової сюїти», «Барабан сестри», «Голос з неба» включає різні тембри національних інструментів, а також використовує метод поступового зростання темпу ударних. Він має давнє походження, оскільки застосовувався ще під час буддистської служби, коли монахи при читанні текстів поступово збільшували темп, при цьому граючи на музичних інструментах (Антошко: Представлення ...).

Самобутність та оригінальність китайської фортепіанної музики визначаються з одного боку релігійно-філософською складовою, а з іншого – культурними цінностями (театральний та ритуальний жанри синкретичних мистецьких форм, пісенно-інструментальний фольклор, тощо). При цьому слід наголосити, що китайська філософія характеризується у більшій мірі пізнанням світових зв'язків, єдності природи та людини, що

визначає національну свідомість народу. Ця специфіка є основою образно-змістового начала та професійної музики, фортепіанної зокрема, в якій особливе місце зайняли образи природи рідного краю.

У репертуарі китайських піаністів можна помітити переважно перекладення та аранжування, а також транскрипції народних пісенно-інструментальних мелодій. У такому значенні жанр аранжування в китайському фортепіанному мистецтві вийшов на доволі високий рівень у межах якого передбачалася не лише обробка популярних музичних мотивів, а й «творче переломлення» китайського музичного фольклору. Цікаво відмітити особливості національного мислення, що відобразилися в Концерті для фортепіано з оркестром «Жовта ріка», який виступає символом поєднання традиційності та прогресивності сучасної китайської мистецької культури. Твір має декілька авторів: Ін Ченцун, Чу Ванхуа, Шен Ліхонг, Лю Чжуан (Лу Цзе, 2017: 54).

Таке співавторство складно уявити для західної академічної музики, проте воно є органічним у цьому творі, що завоював прихильність китай-

ських слухачів. Даний концерт був визнаний класикою ХХ століття та культурним символом Китаю, що мало вплив на подальшу долю всієї фортепіанної музики країни. Можна стверджувати, що довготривалий шлях із Заходу та інтеграція фортепіанної музики в музичну культуру Китаю і ментальність національних слухачів були успішними. У наш час світу відомі імена більшості китайських піаністів, а фортепіанна музика національних композиторів цікавить дослідників, виконавців та слухачів за межами країни.

**Висновки.** Фортепіанній музиці Китаю від її зародження і до нашого часу притаманна тенденція дотримання високого рівня етноцентричності. Національні образи природи, побутові картини, філософсько-релігійне світосприйняття, активне використання пентатоніки, деяке полегшення класичних творів естрадно-джазовою манерою – стали визначальними стильовими рисами, характерними для китайської фортепіанної музики. Цінності національної культури віднайшли в музиці абсолютне відображення, ставши першоосновою для розвитку китайського фортепіанного мистецтва.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко М. Розвиток фортепіанної культури Китаю у ХХ столітті. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/11/64.pdf>
2. Антошко М. Фортепіанне мистецтво Китаю. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-11>
3. Антошко М. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю крізь призму фортепіанного мистецтва. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-12-76-32>
4. Антошко М. Культура музичного мислення країн Сходу. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-6-70-8>
5. Ван Даньї. Дитяча музика Китаю в контексті розвитку фортепіанної освіти. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. 47 с.
6. Лян Сяо Мей. Особливості фортепіанної педагогіки та виконавства у сучасному Китаї. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*: зб. наук. пр. / [МІХМД ім. С. Далі, ІПТО НАПН України]. Київ: Вид-во ТОВ «ТОНАР», 2015. Вип. 10. 331 с.
7. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть. Львів, 2017. 187 с.
8. Федорняк Хр. Дзвоніння у фортепіанній музиці Китаю (на прикладі твору китайського композитора Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи»). *Українська музика: науковий часопис*. 2019. № 2 (32). С. 111–117.
9. Чжоу Дапін. Теоретичні аспекти дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*. Одеса, 2018. Вип. XIV. С. 180–206.
10. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94–101.
11. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – поч. ХХІ ст.: дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» Львів, 2018. 211 с.
12. Goodman H. Tinnabulations of Bells: scoring-prosody in third-century China and its relation-ship to Yüeh-fu party music. *The Journal of American Oriental Society*. Vol. 126. № 1. 2006. Pp. 27–49.
13. Chen Xi. Chinese piano music: an approach to performance. *Doctoral Dissertation*. Louisiana State University, 2012. Pp. 42–43. URL: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2153](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153)

#### REFERENCES

1. Antoshko, M. *Rozvytok fortepiannoi kultury Kytaiu u XX stolitti* [The development of Chinese piano culture in the 20th century]. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/11/64.pdf>
2. Antoshko, M. *Fortepiianne mystetstvo Kytaiu* [Piano art of China]. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-11>
3. Antoshko, M. *Predstavlennia tradytsiinykh muzychnykh zhanriv Kytaiu kriz pryzmu fortepiannoho mystetstva* [Presentation of traditional music genres of China through the prism of piano art]. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-12-76-32>
4. Antoshko, M. *Kultura muzychnoho myslennia krain Skhodu* [The culture of musical thinking of the countries of the East]. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-6-70-8>
5. Van Dani. (2021). *Dytiacha muzyka Kytaiu v konteksti rozvytku fortepiannoi osvity* [Chinese children's music in the context of the development of piano education]. Sumy: Sumy State University named after A.S. Makarenko. 47 s. [in Ukrainian]
6. Liang Xiao Mei (2015). *Osoblivosty fortepiannoi pedagogiky ta vikonavstva u suchasnomu Kitae* [Features of Piano Pedagogy and Performance in Modern China]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menedzhment: zb. nauk. pr. / [MIKhMD im. S. Dali, IPTO NAPN Ukrainy]*. Kyiv: Vyd-vo TOV «TONAR». Vyp. 10. 331 s. [in Ukrainian]
7. Lu Tse (2017). *Kontseptosfery kytaisкои prohramnoi fortepiannoi muzyky XX – pochatku XXI stolit* [Concept sphere of Chinese piano programming music of the XX – early XXI centuries]. Lviv. 187 s. [in Ukrainian]
8. Fedorniak Khr. (2019). *Dzvoninnia u fortepiannii muzytsi Kytaiu (na prykladi tvoriv kytaisikoho kompozytora Van Tszianchzhona «Try variatsii na temu melodii tsvitinnia slyvy»)* [Chiming in the piano music of China (on the example of the work of the Chinese composer Wang Jianzhong «Three Variations on the Theme of the Plum Blossom Melody»)]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*. № 2 (32). Pp. 111–117. [in Ukrainian]
9. Zhou Daping (2018). *Teoretychni aspekty doslidzhennia zhanrovykh osoblyvostei fortepiannykh tvoriv kytaisikykh kompozytoriv* [The Theoretical Background for the Chinese Composers Piano Music Genre Peculiarities Research]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*. Odesa. Vyp. XIV. Pp. 180–206. [in Ukrainian]
10. Ian Chzhykhao. (2017). *Problemy fortepiannoho mystetstva Kytaiu u pratsiakh kytaisikykh doslidnykiv* [Problems of Chinese piano art in the writings of Chinese researchers]. *Ukrainska muzyka*. № 4 (26). Pp. 94–101. [in Ukrainian]
11. Yan Zhihao (2018). *Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan i transkryptsii u fortepiannii tvorchosti kytaisikykh kompozytoriv XX – poch. XXI st.* [Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the XX – early XXI centuries]: dys. ... kand. myst-va: spets. 17.00.03. «Muzychne mystetstvo» Lviv. 211 s. [in Ukrainian]
12. Goodman, H. (2006). *Tintinnabulations of Bells: scoring-prosody in third-century China and its relationship to Yüeh-fu party music*. *The Journal of American Oriental Society*. Vol. 126. № 1. Pp. 27–49.
13. Chen, Xi. *Chinese piano music: an approach to performance*. *Doctoral Dissertation*. Louisiana State University. Pp. 42–43. URL: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2153](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153)