

УДК 78.442; 78.2і

**Цитування:**

Жао Джін. Опрацювання давніх даоських пісень китайськими композиторами XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 163–168.

Gao Jin (2023). Processing of Ancient Taoist Songs by Chinese Composers of the XX – Early XXI Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 163–168 [in Ukrainian].

**Жао Джін,**

аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-1370-3042>  
[irant2007@ukr.net](mailto:irant2007@ukr.net)

## ОПРАЦЮВАННЯ ДАВНІХ ДАОСЬКИХ ПІСЕНЬ КИТАЙСЬКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

**Мета дослідження** полягає у віднайденні найпоказовіших звернень сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень в умовах сучасних жанрових ознак та стилістики. **Методологія дослідження.** Реалізація мети потребувала використання такого комплексу методів: джерелознавчо-пошуковий – з метою виявлення зразків опрацювання сучасними композиторами давніх даоських пісень як мало відомої спадщини музичного минулого Китаю; музикознавчий – для аналізу виявлених творів та характеристики їх стилістичних і жанрових ознак; ретроспективний – для конкретизації явищ і фактів минулого; культурологічний – для осмислення динаміки загальнокультурних процесів у музичному мистецтві Китаю. **Наукова новизна** полягає в здійсненні першого музикознавчого аналізу опрацювань сучасними композиторами Китаю давніх даоських пісень як феномена китайської культури; у відборі серед виявлених зразків найпоказовіших творів; у визначенні жанрових та стилістичних ознак цих творів в умовах вивчення китайськими композиторами західного досвіду і впровадження його надбань в своїй національній творчості. **Висновки.** Вивчення опрацювань давніх даоських пісень виявилось важливим для осягнення можливостей застосування засобів сучасної стилістики і таким чином наближення їх до слухача. Визначено, що в цій праці китайські композитори не могли обійтись без вивчення західного досвіду і впровадження його надбань в національній творчості. Простежено заходи щодо привернення уваги до дуже давньої не вивченої музичної спадщини Китаю: піднесення проблеми термінового пошуку даоських музичних артефактів, створення наукових лабораторій, організація їх роботи зі систематизації, розшифрування та каталогізації віднайдених зразків, організація музикознавчих досліджень, проведення семінарів і конференцій. Виявлено, що опрацювань цих унікальних зразків минулого поки ще існує дуже мало.

**Ключові слова:** давня даоська пісня, китайські композитори, аранжування, стилістика, жанр.

*Gao Jin, Postgraduate Student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*

### **Processing of Ancient Taoist Songs by Chinese Composers of the XX – Early XXI Century**

**The purpose of the research** is to find the most significant references of modern Chinese composers to the processing of ancient Taoist songs in the context of modern genre features and stylistics. **Research methodology.** The realisation of the goal required the use of the following set of methods: source-research method – to identify examples of modern composers' arrangements of ancient Taoist songs as a little-known heritage of China's musical past. Musicologist method was used to analyse the identified works of modern composers and characterise their stylistic and genre features. Retrospective method helped to specify the phenomena and facts of the past; cultural studies – to comprehend the dynamics of general cultural processes in the musical art of China. **The scientific novelty** lies in the first musicological analysis of the arrangements of ancient Taoist songs by contemporary Chinese composers as a phenomenon of Chinese culture; in the selection of the most exemplary works among the discovered samples; in determining the genre and stylistic features of these works in the context of Chinese composers' study of Western experience and implementation of its achievements in their national creativity. **Conclusions.** The study of arrangements of ancient Taoist songs proved to be important for comprehending the possibilities of using the means of modern stylistics and thus bringing them closer to the listener. It is determined that in this work, Chinese composers could not do without studying the Western experience and implementing its achievements in national creativity. The article traces the measures taken to draw attention to China's very ancient and unexplored musical heritage: raising the problem of urgent search for Taoist musical artefacts, establishing scientific laboratories, organising their work on systematising, deciphering and cataloguing the found samples, organising musicological research, holding seminars and conferences. It was found that there are very few studies of these unique examples of the past.

**Key words:** ancient Taoist song, Chinese composers, arrangement, style, genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена значущістю впливу давніх даоських пісень на розвиток сучасного музичного мистецтва Китаю в загальнонаціональному культурно-історичному континуумі. Здійснення мистецтвознавчого аналізу виявлених опрацювань деяких із пісень засвідчує про їх дуже успішне використання в сучасній композиторській творчості. При дослідженні спадщини китайських композиторів окреслена галузь їх творчості до цього часу ще не знаходила свого дослідника. Заповнення цієї прогалини видається особливо актуальним, оскільки без належного розуміння специфіки даоської музики і відкритого спектру можливостей опрацювання її зразків сучасними композиторами досягнення загальної музичної і композиторсько-виконавської культури Китаю видається не повним.

Аналіз досліджень і публікацій. Початок висунення проблеми збирання, вивчення давніх даоських пісень, розшифрування та каталогізації, про їх важливість як обов'язкового атрибуту китайської церемоніальної музики та про необхідність організації проведення конференцій і семінарів науковців уперше знаходимо в праці Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» (Пекін, 1942) [5]. Інформацію про зародження даоських пісень у глибокій давнині – понад 4000 років тому, про характеристики їх мелодій та інструментального супроводу знаходимо в збірках китайських міфів [2] та в матеріалах праці Сима Цяня «Історичні записки» [4]. При характеристиці підходів сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень важливими стали сентенції музикознавців: Л. Кияновської («Про музикознавство сучасне і майбутнє») [3], що композитори, використовуючи давні музичні національні джерела транслюють у своїй музиці історичний і ментальний код нації; О. Катрич («До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору» (2003) [1], що завдання музиканта полягає в умінні віднайти і оживити в знаковій структурі текстів аури висловлювання; Янь Чжихао, що розвиток китайської композиторської творчості є віддзеркаленням тенденцій взаємодії з Заходом, коли прояв цих паралелей міг відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід («Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю», 2015 [6]). Аналіз опрацьованих публікацій дозволив узагальнити знання про розвиток сучасної китайської композиторської школи.

Мета статті полягає в презентації аналізу найпоказовіших звернень сучасних китайських композиторів до опрацювання давніх даоських пісень в умовах сучасних жанрових ознак та стилістики.

Виклад основного матеріалу. Традиційна китайська культура є одним з тих загадкових феноменів Сходу, коли в загальному спостерігається одночасне існування і віковий розвиток сукупності різних, але однаково унікальних та вражаючих глибиною явищ. Одним із таких явищ є релігійно-філософська течія «даосизм», що виникла із вченнями Лао-цзи і Конфуція в I тисячолітті до н. е. Проте, становлення даосизму розпочалось ще в III тисячолітті до н. е. і пов'язується з постаттю напівміфічного та, як свідчить найдавніший історик Китаю Сима Цянь, напівреально існуючого імператора Хуан-ді [4, 18 – 21].

Даоські пісні постають як найдавніший і досі не вивчений пласт китайської музичної культури. Про їх існування, тематику, характер мелодій і навіть супровід найдавніших ударних, шумових та струнних інструментів, які, як вказують міфи, винайшов і вперше виготував Хуан-ді<sup>1</sup>. Про це знаходимо безліч інформації при аналізі текстів китайських міфів. Незважаючи на неповторну красу даоських мелодій, велич ідей та глибину образного змісту і філософського підтексту, опрацьовань професійними композиторами Китаю цих давніх зразків поки ще існує дуже мало.

Дослідження зразків даоської музичної спадщини розпочалося в 1940-х роках. Першою розвідкою стала праця Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» (1942) [5], в якій науковець уперше підніс проблему необхідності термінового пошуку цих музичних артефактів і дослідив використання в них музичних інструментів: гонг цін, барабан тао, дзвін чжун, флейта сюань, струнний гуцинь. Чень Го-Фу писав, що даоські пісні були обов'язковим атрибутом церемоніальної музики, а «даоси ставились до музичних інструментів як таких, що під час ритуалів наділялися магичною силою» [5, 52]. Важливим стало висунення науковцем ідеї про необхідність створення наукових музичних лабораторій та організації їх роботи зі систематизації, розшифрування і каталогізації музичної спадщини минулого. Його ідея змогла втілитись у життя лише після закінчення Культурної революції аж наприкінці 1980-х рр. Від цього часу розпочалась велетенська багатонапрямна робота з «порятунку» даоської музики та було засновано «Бюро дослідження

даоської музики», яке й зайнялось організацією музикознавчих досліджень та проведенням семінарів і конференцій.

Після закінчення важливих для розвитку китайської культури національних рухів 1915-1916, 1919 рр. китайське суспільство усвідомило необхідність модернізації життя своєї країни в усіх сферах діяльності. Прийшло усвідомлення, що в цьому Китай не може обійтись без вивчення західного досвіду і впровадження його надбань в національній творчості. Важливою залишається позиція китайських композиторів запозичувати західний досвід за умови збереження своєї національної специфіки шляхом використання західних композиційних методів, вивчали незнаних раніше форми роботи і жанрів, але робили це, спираючись на свої національні традиції та мали на меті пропагування своєї національної музики в світі.

Перші опрацювання музичних текстів давніх даоських пісень знаходимо в творчості китайських композиторів від середини 1930-х рр. Жен Гуана (*Ren Guang*, 1900-1941) і Хуан Цзи (*Huang Ji*, 1904-1938). В умовах вивчення європейських композиційних методів письма і роботи з фольклорним матеріалом Жен Гуан звернувся до методу багатоголосі обробки зразків монодійної національної музики, якого в китайській композиторській творчості до цього часу ще не існувало. Так у 1935 р. в історії китайської професійної творчості з'явилось перше аранжування даоської пісні «Хмари женуться за місяцем». Це стало однією з форм віддзеркалення тенденцій взаємодії із Заходом. Новаторство цієї роботи полягало не лише в першому опрацюванні даоської пісні, але й у тому, що обробка була здійснена для голосу в супроводі оркестру європейських інструментів. Наступного 1936 р. обробку іншої з найдавніших даоських пісень «Три цвітіння сливки» для голосу в супроводі фортепіано (знову не традиційного національного, а інструменту, що прийшов до Китаю із Заходу) представив Хуан Цзи.

Незважаючи на вельми схвальну оцінку слухачами і вищими чиновниками Китаю цих праць, під впливом ідеології нових урядовців періоду Культурної революції будь-які звернення композиторів до зразків давньої національної музичної творчості на тривалий час пригальмувались. Від початку періоду відлиги та входження Китаю до нової фази розвитку культурного життя в творчості китайських композиторів зустрічаємо поодинокі приклади звернення до опрацювання зразків давньої даоської музичної спадщини.

Від початку ХХІ ст. в умовах зростання уваги істориків, фольклористів, музикознавців, композиторів, виконавців до відродження та опрацювання ще не засвоєних давніх зразків своєї культури ця тенденція розпочала свій розвиток.

Серед кращих прикладів – аранжування пісні для голосу в супроводі фортепіано «Вейченської пісні»<sup>2</sup> Ван Жень (1922-2019), яка в первісному вигляді була створена для співу в супроводі гуциня:

*Світлий Вейчен у морозну ніч.*

*Ми п'ємо вино і вирушаємо на захід.*

*Більше не побачимо своїх друзів.*

*Геть меланхолію і сум. Здолаємо всі труднощі.*

*Завжди будемо дорожити дружбою.*

На прикладі цієї пісні можемо пересвідчитись про використання даосами довільної кількості поетичних фраз, коли при збереженні основної ритмічної формули виявляється імпровізаційність викладу музичного матеріалу, про скандування окремих слів з акцентом (виконавським вокальним) у кінці кожного речення, а також про характерну структуру мелодики давніх даоських пісень, де в утворенні ритмічних та мелодичних формул провідне значення мала символіка даоського знаку «тай-цзи»<sup>3</sup>.

Наслідуючи імпровізаційні перегри на гуцині, Ван Жень, зберігаючи повільний темп і наслідуючи у фортепіанній партії сонорні характеристики то низького, то середнього регістру гуциня та відтворюючи ефекти флажолетів і гліссандування струнами створив автентичну картину описаної ситуації, яку відчуємо видимо. Це торкається й знання піаністом особливостей звучання та способів звуковидобування на гуцині, що стає необхідним для вірної інтерпретації виконавця. Особливої актуальності в цьому контексті набуває думка музикознавці Ольги Катрич, що «завдання музиканта-виконавця, який має справу з композиторським нотним текстом, полягає в умінні віднайти в його знаковій структурі *аури висловлювання* і «оживити» їх, огорнувши інтонаційною атмосферою власного *переінтонування*» [1, с. 47]. При віднайденні «аури висловлювання» даоських пісень ця думка стає слушною стосовно самої творчості сучасних композиторів як підтвердження свідчення споконвічного тяжіння китайців до збереження своїх національних традицій і прокладання своєрідного містка між далеким минулим і сьогоденням.

Масштабні опрацювання даоських пісень вперше зустрічаємо на початку ХХІ ст. в творчості Ван Убея. Це – аранжування пісень

для хору та оркестру «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін». Звернення сучасних композиторів до давньої даоської музичної спадщини промовляє про зростаючий інтерес до її відновлення, про знаходження в даоських піснях безодні ідей для презентації краси мелодики та відтворення глибини їх образного наповнення засобами сучасної музичної мови. Прагнення композиторів початку ХХІ ст. до вивчення найдавніших пластів своєї унікальної культури та розширення образної і жанрової характеристик власної музичної творчості уперше посприяло появі могутньої хвилі популяризації давньої даоської музики.

Інтерпретація сучасними композиторами «звукової аури» даоських пісень є вельми розмаїтою і подекуди не вкладається в звиклі традиційні рамки їх презентації. В західному суспільстві в річищі антропологічних міркувань сформувались думки про світогляд сучасної людини, який може стати важливим підґрунтям для розробки її мислення. В аналогії до цього наведемо роздуми мистецтвознавиці Л. Кияновської: «Адже будь-які мистецькі, в тому числі й музичні, творчі здобутки завжди пов'язані з особистістю. ... Як творець і людина свого часу й нації композитор є цілісною системою, не може не відображати весь той мікро- і макрокосмос, який його оточує. Цей історичний і ментальний код він транслює у своїй музиці, ... відображає глибинні духовні процеси, є дзеркалом свого часу й суспільства» [3].

Як приклади найпоказовіших серед опрацювань давніх даоських пісень останніх років наведемо твори композитора Ван Убея (*Wang Ubei*, нар. 1975 р.) «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін» (Шао – місто проживання міфічного персонажа Сі Міна, що був покровителем любові і щастя) на давні тексти зі збірки «Дев'ять пісень» поета Цюй Юаня (339 – 278 рр. до н. е.). Це – твори для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру і традиційних інструментів, що використовувались у Китаї в давнину. Вже саме звернення Ван Убея до поезій одного з найдавніших поетів Піднебесної видається надто сміливим, оскільки за давньою китайською традицією вважалося, що ніхто крім самого автора слів не може точно відтворити всю складність і повноту нюансів мовного інтонування його текстів, у т. ч. – музичного інтонування.

Серед сучасних композиторів Китаю творчість Ван Убея відзначається особливим тяжінням до відродження і популяризації найдавніших мелодій. Вивчення та

опрацювання найдавніших пластів китайської народної музики способами їх аранжування стало примітною ознакою його індивідуального стилю. В аранжуваннях цих давніх даоських мелодій композитор обрав метод одночасного поєднання інструментів сучасного симфонічного оркестру та архаїчних китайських. В експериментуваннях з такими поєднаннями, для створення необхідного колориту і збагачення тембрової палітри Ван Убей відкрив для себе неосяжний світ звукозображальних ефектів від тембрових комбінацій європейських та давніх традиційних китайських інструментів. Подібна практика одночасного їх звучання вже зустрічалась у творчості китайських композиторів. Першим прикладом стало створення 1972 р. оркестрової сюїти Ду Мінсіня «Легенда про червоний ліхтар». Партитура сюїти включала 22 інструменти: європейські струнно-смичкові та духові і традиційні китайські ударні та струнні. Це був перший в історії китайської музики приклад змішування їх тембрів, який було оцінено як нову якісну зміну в підході до вибору засобів музичної виражальності та полегшення сприйняття китайськими слухачами складної оркестрової партитури, де головною умовою став принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва узгодженість і метроритмічна синхронність. У цьому дослідниця Янь Чжихао визначає одну з характеристик розвитку китайської композиторської творчості як віддзеркалення тенденцій взаємодії з Заходом, коли прояв цих паралелей міг відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід [6, 180].

Створюючи ці дві композиції та використовуючи тексти найдавніших з існуючих даоських мелодій, Ван Убей переслідував мету не лише «вичерпнути» ці мелодії з глибокої давнини і впритул приєднатись до архаїчної даоської творчості, але й популяризувати серед сучасників зовсім нещодавно відкриті скарби музичної спадщини далекого минулого Китаю засобами сучасної стилістики. Також, заторкуючи тут локальне завдання використати сонорні ефекти поєднання тембрів інструментів європейського симфонічного оркестру і давніх традиційних, композитор переслідував мету зробити ці давні твори доступними для сприйняття не лише китайцями, але для значно ширшого поля слухачів – світового. В цьому вбачаємо його прагнення всебічно інтегрувати надбання китайської національної музики у світовий простір.

Опрацьовані Ван Убеєм пісні «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін» (як і мелодія пісні «Три цвітіння сливки» Хуан Цзи) були створені понад 4000 років тому. Їх спів у давнину супроводжувався грою ударних, духового ансамблю з різних китайських флейт, подібного до сопілки гуаня та містично-екзотичного сюаня. Сима Цянь описує, що коли Конфуцій почув виконання цих пісень, то був глибоко зворушений і вигукнув: «Ідеально досконала музика! Я захоплений і не сподівався, що музика може мати таку величезну силу впливу на людський дух. Це той рівень впливу, коли впадаєш у забуття і перебуваєш в стані вищої насолоди!» [4, 184-185]. У міфах про ці мелодії описується, що під час їх звучання «навіть фенікси злітали і танцювали, а з ними танцювали всі інші птахи і звірі» [2, 115].

2003 р. відбувся великий концерт, у якому в виконанні Азійського симфонічного оркестру під проводом Ван Убея вперше прозвучали сучасні версії опрацювання двох віднайдених пісень. Ця грандіозна в світі китайської музики подія мала резонанс загальнодержавного рівня, що зі свого боку теж свідчить про значення віднайдених пам'яток для китайського суспільства, про розуміння важливості їх відродження і надання нового життя. Для проведення цього концерту навіть було споруджено оснащений новітніми акустичними засобами великий концертний зал «Шао». Надалі цей зал використовується для виконання творів не лише китайської, а й західної старовинної музики в виконанні солістів, ансамблів та оркестрів старовинних інструментів.

В роботі над аранжуванням цієї пісні перед композитором постало важливе творче завдання відтворити засобами звучання хору та оркестру особливості атмосфери її образного змісту та максимально наблизити до архаїчної автентичної версії мелодійні і вербальні інтонації, тобто змодельовати специфіку інтонаційної виразності у багатоголосій партитурі. У поетичному тексті пісні композитор відчув насамперед культову атмосферу таємничої фантастики царства імператора Хуан-ді і велич події його прославляння:

*Сьогодні сприятливий день,*

*Щоб засяяли яскраві зорі.*

*Все для радості Небожителя.*

*Радісно танцюють фенікси.*

*З ними радіють і танцюють всі звірі і птахи.*

В цю атмосферу слухача відразу занурює оркестровий вступ, який розпочинають давні

традиційні гонги і барабани, після яких у високому регістрі вступають скрипки. Коротке проведення багатоголосого скрипкового уривку з використанням сурдин на гармонічній послідовності T – S – III – S<sup>+5</sup> сприяє продовженню змалювання урочистої таємничої атмосфери, якої ще більше додають шумові ефекти гонгів і калатачки муюй. Обравши специфічне поєднання сурдин скрипок та китайських ударних і шумових, Ван Убей яскраво і дуже образно відтворив немов звучання Всесвіту, з якого з'явився Хуан-ді. Завдячуючи такому способу звукопису функціональне співвідношення поетичного слова і музики нівелюється – вони стають взаємодоповнюваними компонентами. Композитор немов не потребує вербального тексту, вичерпуючи з його коротких фраз лише семантичні характеристики. Намагаючись якнайточніше відтворити власну пережиту «ауру висловлювання» автор цієї неперевершеної симфонічно-хорової картинки, враховуючи урочистість і святковість події, все ж обирає мінорну пентатоніку, дуже повільний темп і низькі хорові голоси – альти і баси. В сукупності це із ще більшою переконливістю сприяє створенню атмосфери дуже віддаленої епохи.

Використовуючи описаний комплекс засобів музичної вражальності, Ван Убей як високопрофесійний майстер роботи з музичними звуками зумів геніально вивести цю коротку даоську пісню за межі камерного вокального жанру і наблизити її до масштабного симфонічно-хорового. В цьому й приховується розкриття глибокої філософської ідеї щодо відповідності величі постаті Хуан-ді, яку, як нам видається, бажав донести нащадкам композитор.

Унікальний задум систематичного виконання в залі Шао творів давньої китайської музики продовжує втілюватись у життя і концерти там відбуваються дуже часто. Проте, на жаль, до опрацювань давніх пісень даосів сучасні композитори не звертаються. Це можемо пояснити такими двома причинами: не відповідності їх спроб досягнути висоти робіт Ван Убея та тотальною захопленістю сучасних китайських композиторів музикою авангарду і не вкладанням закладеної в піснях глибини даоської філософської думки в «прокрустове ложе» сучасних композиційних технік.

Висновки. Досліджено, що звернення професійних композиторів Китаю до опрацювання зразків давніх даоських пісень поки ще залишається рідкісним явищем. Відзначено про особливості індивідуальної

інтерпретації сучасними композиторами звукової аурі даоських пісень, про індивідуальний підхід до трактування їх музичного змісту засобами сучасної музичної мови при збереженні ментального коду, винесення даоської пісні з камерного жанру до масштабного симфонічно-хорового; про прагнення доступності сприйняття давньої даоської пісні сучасними слухачами. Підсумовано, що визначальним при засвоєнні засад сучасної європейської музики стало їх осягнення для піднесення національного.

### Примітки

<sup>1</sup> В міфологічних сюжетах Хуан-ді називають пращуром китайської нації і першим правителем Китаю. Також його вважають винахідником багатьох культурних благ і головним культурним героєм, що винайшов ієрогліфічну писемність, компас, монети, лук і стріли, сокиру, навчав людей копати колодязі, виготовлювати човни і вози; що він був майстром складання енергійних військових мелодій і створив ряд танцювальних рухів, музичних інструментів та пентатонний ряд [2].

<sup>2</sup> Вейчен – давнє місто, що знаходилось у провінції Шеньсі.

<sup>3</sup> В аналогії з плавними лініями даоського знаку «тай-цзи» даоську мелодію характеризує заокругленість, м'якість ліній, плавність, немов безперервність, коли немає початку і кінця.

### Література

1. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». Слово, інтонація, музичний твір: Збірка статей. Науковий вісник НМАУ. Київ, 2003. С. 43-47. Вип. 27.

2. Міфи Стародавнього Китаю. Пекін, 1996. 458 с.

3. Назар Л. Й. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє. Український інтернет-журнал «Музика». URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie> (дата звернення: 09.04.2023).

4. Сима Цянь. Історичні записки. Розділ «Життєписи». Пекін: Наука, 1996. 234 с.

5. Чень Го-Фу. Про стан вивчення даоських мелодій. Пекін: Інститут китаєзнавства при університеті Фужень, 1942. 268 с.

6. Янь Чжихао. Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю. «Музикознавчі студії». Львів, 2015.

### References

1. Katrych O. (2003). On the issue of defining the concept of “intonational atmosphere of a musical work”. Word, intonation, musical work. Scientific Bulletin of NMAU. Kyiv. P. 43-47. Vol. 27. [in Ukraine].

2. (1996). Myths of ancient China. Beijing. 458 pp. [in China].

3. Nazar L. Y. Lyubov Kyianowska about modern and future musicology. Ukrainian online magazine “Music”. URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie>. [in Ukraine].

4. Sima Qian (1996). Historical notes. Section “Biographies”. Beijing: Nauka. Ch. 61-75. 234 p. [in China].

5. Chen Guo-Fu (1942). On the state of studying Taoist melodies. Beijing: Institute of Chinese Studies at Fuzhen University. 268 p. [in China].

6. Yan Zhihao (2015). The genre of piano transcriptions in the works of Chinese composers. Musicology Studios. Lviv [in Ukraine].

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2023  
Отримано після доопрацювання 16.05.2023  
Прийнято до друку 24.05.2023*