

УДК 78.071.1

Цитування:

Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 175–180.

Li Huaxin. (2023). Specifics of Tonal Organisation of Chinese Music on the Example of Xu Changjun's Work. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 175–180 [in Ukrainian].

Лі Хуасінь,

*аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-2378-8019>
nauka17-18@ukr.net*

СПЕЦИФІКА ЛАДОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ СЮЙ ЧАНЦЗЮН

У статті розглянути специфіку ладової організації китайської музики, як характерної складової національної культури. **Мета статті** це є спроба висвітлити специфічні риси ладової організації китайської музики. Завданням стає акцент на музиці ХХ століття, тієї, що отримала назву «Нової хвилі» у китайській музичній культурі. Останнє обґрунтовано тим, що саме цей період характеризується підвищенням активності у фортепіанній сфері та спрямований на контамінації західноєвропейських та національних китайських стилів. **Методологія дослідження базується на використанні комплексного підходу**, а саме систему історичних порівняльно-типологічних та етноорганологічних, міждисциплінарних методів дослідження. Матеріалом дослідження стали твори Сюй Чанцзюнь. **Новизна дослідження** полягає у тому, що вперше зроблено спробу простежити вплив специфіки національних інструментів на фактуру, ладову організацію та гармонійну мову; розглянуто ангеітонні структури китайських ладів у контексті серійної техніки; проаналізовано ряд творів Сюй Чанцзюнь, як представника «Нової хвилі» у контексті специфіки ладової організації. **Висновки дослідження** акцентують, що Сюй Чанцзюнь як повноправний представник «Нової хвилі» використовує у своїй музиці характерну для цього напряму спрямованість до ідеалів минулого, до культури Стародавнього Китаю. Ладоінтонаційна сторона його музики спирається на китайську систему модальних ладів (ангеітоніка, гексатоніка, гептатоніка), а також на більш давні чотириступеневі та триступні ангеітонні структури (Чу-лад, піпа-акорд) і новоімодальність (складені композитор). Він використовує як ладові модуляції, так і поліладові структури, що дисонують. Його твори демонструють різні типи ладової організації: від ладів системи юнь-гундя до явищ новоімодальності.

Ключові слова: китайська ладова організація, ангеітоніка, Сюй Чанцзюнь, серійність.

Li Huaxin, Postgraduate student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
Specifics of Tonal Organisation of Chinese Music on the Example of Xu Changjun's Work

The purpose of the article is to highlight the specific features of the harmonic organisation of Chinese music. The task is to focus on the music of the twentieth century, the music that has been called the "New Wave" in Chinese musical culture. The latter is justified by the fact that this period is characterised by increased activity in the piano sphere and is aimed at the contamination of Western European and national Chinese styles. **The research methodology** is based on the use of an integrated approach, namely a system of historical comparative and typological, ethno-organological, and interdisciplinary research methods. The research material is the works of Xu Changjun. **The novelty of the research** lies in the fact that for the first time an attempt was made to trace the influence of the specifics of national instruments on the texture, harmonic organisation, and harmonic language. The anghemitonic structures of Chinese modes are considered in the context of serial technique. A number of works by Xu Changjun, as a representative of the "New Wave", are analysed in the context of the specifics of the harmonic organisation. **Conclusions.** The conclusions of the study emphasise that Xu Changjun, as a full-fledged representative of the "New Wave", uses in his music the characteristic for this trend orientation towards the ideals of the past, towards the culture of Ancient China. The harmonic side of his music is based on the Chinese system of modal modes (anhemitonic, hexatonic, heptatonic), as well as on more ancient four-step and three-step anghemitonic structures (Chu-mode, pipa-chord) and new modality (composed by the composer). He uses both harmonic modulations and dissonant polyadic structures. His works demonstrate various types of harmonic organisation: from the modes of the yun-gong-diao system to the phenomena of new modality.

Key words: Chinese hierarchical organisation, anghemitonics, Xu Changjun, seriality.

Актуальність. Вивчення фортепіанної культури Китаю являє собою потужний пласт для мистецтвознавчого, культурологічного та музикознавчого аналізу. Сформувавшись у самостійну гілку відносно нещодавно у порівнянні з європейським фортепіанним досвідом, вона склала самобутній шар світової культури який все більше привертає увагу дослідників. Останнє обґрунтовано активізацією протягом останнього десятиріччя виконавців у галузі фортепіанного виконавства, а також зацікавленістю світової спільноти композиторським спадком Китаю. Становлення та розвиток фортепіанної культури тісно пов'язані з розвитком політично-історичної доктрини, що склалася у країні протягом тривалого часу. Достатньо консервативні погляди на мистецтво в цілому та його акцентуації на національні традиції сформували необхідність вивчення не тільки зовнішніх факторів його становлення (починаючи від політичної доктрини до формотворення), а й специфіки внутрішнього наповнення творів (стилетворення, специфіки ладової побудови). Саме ладова побудова на сьогодні є тою специфічною рисою китайської музики в цілому та зокрема фортепіанної, яка дозволяє говорити про унікальність цієї культури, її нетотожність до європейської системи ладової організації музичного матеріалу.

Сюй Чанцзюн є яскравим представником китайської музичної культури ХХ ст. Насамперед через те, що його творчість представлена у різних жанрах та для різних інструментів. Вона пронизана традиційними для представників китайської «Нової Хвилі» характерними рисами, що дозволяє позиціонувати її як потенційне джерело для дослідження. Потреба у поглибленні знань та фактичний розгляд ладової структури складають актуальність та доцільність цього дослідження, а використання для цього творчості Сюй Чанцзюн дозволяє додатково розширити знання щодо його композиторської техніки.

Аналіз літератури. Сучасні дослідники активно досліджують загальнокультурні явища та феномени китайської музичної культури насамперед з позицій етнологічних розвідок – наукові дослідження І. Мацієвського [3], Чу Юй Чена [6], Чжу Юаньюань [5], Джян Джингу [8].

У контексті музичної синології важливими для дослідження традиційного музичного інструментарію та особливостей китайської народної музики стали роботи Томаса Тейлора [9], Бен Цізнті [10], Сяо Ді [11],

Для аналізу ладових та інтонаційно-мелодичних, звукових структур, важливими виявилися роботи Ван Дуаньгуй [1], О. Маркової [2], Ю. Чекана [4], С. Шипа [7], а також китайські наукові розвідки щодо ладової системи – Цуй Сянь [11], Гао Вей [12], Ван, Аньго [13]. Аналіз зазначених джерел дозволив визначити, що на сьогодні окремого дослідження, яке б висвітлювало національну специфіку ладової організації китайської музики не виявлено. Отже темою дослідження є спроба висвітлити специфічні риси ладової організації китайської музики. Завданням стає акцент на музиці ХХ століття, тієї, що отримала назву «Нової хвилі» у китайській музичній культурі. Останнє обґрунтовано тим, що саме цей період характеризується підвищенням активності у фортепіанній сфері та спрямований на контамінації західноєвропейських та національних китайських стилів.

Виклад основного матеріалу. Особливості ладової організації значною мірою визначають своєрідність та національний колорит творів китайських композиторів. Представники «Нової хвилі» використовують у своїй творчості як архаїчні варіанти ангемітонної пентатоніки, так і діатонічний звукоряд, що сформувалися на її основі (одержується додаванням додаткових ступенів до пентатоніки), і явища нової модальності.

Китайська ангемітонна пентатоніка належить до типу інтервальних систем «терцевої суміжності» і сприймається як частина «модальності, тобто. такого відділу у системі музичного мислення, ознакою якого є базування на певному звукоряді» [1]. Лад у творах композиторів цього напрямку, як у цілому сучасної китайської музики, тісно пов'язані з традиційною китайською культурою і спирається на давню систему юнь гун-дяобб, вдосконалену ХХ столітті. Назва цієї системи відбиває ієрархічність її побудови. Термін дяо розуміється як лад, гун – назва першого тону пентатоніки та водночас позначення центрального елемента (Ю. Холопов). П'ять пентатонічних ладів, що мають загальний звукоряд, але різні опорні тони, утворюють одну гун-групу, юнь – це поняття, що поєднує три гун-групи. Гептатонні або гексатонні лади утворюються на основі ангемітонної пентатоніки за рахунок додаткових тонів, що заповнюють терції і не можуть замінити центральний тон - гун [13, 30]. Одночасно в китайській музиці функціонують архаїчні, малооб'ємні ангемітонні модальні лади із чотирьох і трьох тонів.

У основі лежить ангемітонна пентатоніка, тому принципи роботи композитора з ладами ідентичні. Можна виділити кілька видів роботи композитора з ладами: 1) тематичний матеріал (звичай, фраза) залишається у межах одного ладу однієї гун-групи; 2) містить перехід з одного ладу до іншого в межах однієї гун-групи; 3) містить ладову модуляцію з однієї гун-групи до іншої; 4) відбувається накладення двох ладів (з однієї чи різних гун-груп). Дослідник Ван Аньго справедливо виділяє як головну тенденцію сучасної китайської музики «зміщення елементів китайської та європейської ладових систем», в рамках сучасних композиторських технік. [14, с.179-180].

Цей синтез можна побачити і у творах Сюй Чанцзюня. У п'єсі для люцину «Танець меча» композитор спирається на традиційні лади китайської музики, які поєднуються з принципами сучасного європейського композиторського листа. Примітний також прийом ладової модуляції, що використовується — переходу з одного ладу в інший в межах однієї гун-групи, а також перехід з однієї гун-групи в іншу. Такий перехід заснований на закономірності китайських ладів, згідно з якою, крім гун, основним (але не центральним) тоном звукоряду можуть стати й інші, тому у творі зустрічається кілька ладів, що мають загальний центральний тон — гун, так підкреслюється його чільне положення.

Прикладом переходу в рамках однієї гун-групи може служити фрагмент коду «Танцю меча»: тут гун — В, лад G юй. Кожен тон ангемітонної пентатоніки: 1-ий гун, 2-ой шан, 3-ий цзюе, 4-ий чжи, 5-й юй-може стати опорним для утвореного на його основі звукоряду, але всі вони підкоряються тону гун і утворюють з ним одну гун-групу. Найменування ладу G юй складається з назви тону (в даному випадку – G) та ступеня пентатоніки, на якій утворюється звукоряд, у даному випадку – юй. Фактично, це позначення ладотональності. Однак у передостанньому такті композитор несподівано відхиляється в лад D цзюе, а наприкінці знову повертається основний лад G юй. З погляду європейської теорії передостанній такт співвідноситься з останнім як домінанта з тонікою (D щодо G) без підвищеного VII ступеня.

Серед характерних ознак китайської музичної культури варто вказати те правило, на яке вказує Гао Вэй. Йдеться про те, що у китайській музиці існує правило, за яким витримані звуки є опорними для ладу [13, 221]. Наприклад у тому ж самому творі, половинна

тривалість з точкою для звуку D — це ознака нового ладу, і в цьому розділі твори відбуваються постійні зміни опор G і D. Така ладова змінність може трактуватися як поєднання гармоній D-T, але водночас тут проявляється традиційний китайський принцип побудови вступного розділу: виклад тематичного матеріалу в основній тональності, відхилення від неї та повернення.

Послідовне використання двох ладів різних гун-груп композитор використовує багаторазово. Наприклад, в оркестровій сюїті «Прекрасний Тяньцзін», у I частині «Давня культурна вулиця» в одній мелодійній фразі флейти діцзи змінюють один одного E-гун та H-гун.

Полиладовість, як накладання різних ладів, композитор також використовує часто й у різних комбінаціях. Наприклад, висновок «Танцю меча» написано в ладі As, який відстоїть на велику терцію від центрального елемента - (гун) C, що не випадково, оскільки збігається з налаштуванням дзвонів стародавнього китайського оркестру дзвонів [1, 101]. Одночасно з цим у басі зберігається опора G, яка була центральним тоном у попередньому епізоді, що призводить до накладення ладів різних гун-груп. Це можна порівняти з явищем політональності в сучасній західній музиці (Д. Мійо, О. Мессіана та ін.).

Вертикальна проекція звукорядів, у результаті якої утворюються звані ангемітонні кластери («пентатонические кластери» — Сяо Ді [11, 107]), використовується композитором у Концерті «Фенікс». Тут відбувається розширення поняття кластер. Сяо Ді вказує на можливість утворення різних типів кластерів у сучасній музиці: «Кластер – це нелінійний ефект, створений із лінійних компонентів. Зустрічаються целотонові, напівтонові, $\frac{3}{4}$ тонові та $\frac{1}{4}$ тонові кластери. Кластер може бути складений з кількох приватних смуг різної густини заповнення. Можливі також розриви всередині приватного ряду» [11, 90]. У партії оркестру присутні кластери з усіх тонів звукоряда, чия назва є похідною від назви регіону – стародавнього чотирехступеневого ангемітонного ладу. У цьому фрагменті виникає накладення кластерів, утворених із двох таких звукорядів (CD-F2-G2 і E2-Fis2-A2-H2). У разі утворення вертикалі відбувається рахунок проекції горизонталі, що й у сучасній західній музиці. Інші акорди цього Концерту будуються за інтервалами ангемітонного пентатонного ладу, що є закономірним для сучасної китайської музики (на цю особливість її гармонійної мови звертає увагу дослідник Бен Цзіні [10, 86]).

Для творів представників «Нової хвилі» одним з найпопулярніших звернень є звернення до 12-тонової серійності. Дослідник Ван, Аньго визначає особливий шлях китайських композиторів до серійного методу як методу «поглинання та адаптації», зазначаючи, що при цьому «композитори не мали відчуття вичерпаності ладової системи, не мали потреби порвати з традиційною тональністю» [14, 49].

Серії, що включають ангемітонні ряди, використовували й інші далекосхідні композитори: корейський композитор Ісан Юн (1917-1995) у циклі "П'ять п'єс для фортепіано" (ориг. "Fünf Stücke für das Klavier"), з якої дебютував у 1958 році; у 1980-і роки до цього прийому звернувся китайський композитор Чень Мінчжі (Chen Mingzhi), 1922-2009), який створив цикл «Вісім п'єс для фортепіано» (g) 53, с.245) та низку інших композиторів. Тому звернення Сюй Чанцзюня до цієї техніки було органічним продовженням лінії розвитку сучасної китайської музики та відповідало позиціям «Нової хвилі». У сфері застосування сучасних композиторських технік у творчості Сюй Чанцзюня також виявляються своєрідні риси, пов'язані зі специфікою китайської традиційної музики. У творах композитора можна знайти обмежену алеаторику, мінімалізм (наприклад, у Концерті «Фенікс», Концерті для хуцін, циклі «три твори для фортепіано», де є традиційне багаторазове повторення мелодико-ритмічної формули чудово поєднувалося з технікою мінімалізму), елементи сонорики (кластери шену), серійної техніки.

Для прикладу розглянемо застосування серійної техніки та елемента обмеженої алеаторики у його п'єсі «Тиша» (1985) для меццо сопрано, люциня, цитри чжена (гучжена — 古筝 [gǔzhēng]), клавішних та ударних, в якій знайшла відображення естетика «Нової хвилі». Цей твір з одного боку, безпосередньо звертається до глибинних верств давньої китайської культури та філософії, з іншого, вступає в діалог із західним авангардом, використовуючи сучасні техніки композиції в системі координат східного мислення.

Зокрема, характерне для американського авангарду «посилення ролі ірраціонально-інтуїтивного початку» [2, 56] було одним із положень естетики «Нової хвилі». Неважко побачити тут і близькість до поглядів Джона Кейджа, для якого категорія мовчання була дуже важливою, як інтерес до художніх принципів Сходу та філософії чань (дзен) - буддизму. Саме звідти запозичено принцип споглядання, об'єктом якого може стати будь-

який звук. Він залишається прекрасним, оскільки його створила сама природа.

Наголошуючи на принциповій відкритості подібних форм, вчені констатують, що «репетитивність сама по собі ще не визначає характеру структурування цілого. Це робота на рівні матеріалу та найдрібніших структур. Як архаїчний метод і як радикальний вид авангардної техніки вона легко вступає у взаємодію Космосу з іншими техніками» [2].

Твір Сюй Чанцзюня показує його прагнення відображення нематеріального світу давньокитайської філософії, акцентує увагу на звукових хвилях як основі музики, а також на тиші як втіленні філософської категорії «ніщо». Тиша сприймається як одна з якостей природи, з якою в Стародавньому Китаї були тісно пов'язані уявлення про ідеальне духовне життя. Вчені чоловіки завжди отримували одкровення з природи, очищуючи розум і долаючи світські пута, адже краса природи породжує в людині особливі почуття [4, 84]. Завдання музиканта, у зазначеному контексті, полягає в тому, щоб втілити в музиці образ вічної тиші — як одного з проявів стабільного початку, що допомагає уникнути речей суетних і минутих. перші п'ять звуків стають провідним мотивом серії; це мелодійна структура, що пронизує весь твір. Усередині виникають три субмотиви: 1) d-c, 2) d-c-g, 3) g-es-f. Вони звучать у різних голосах, у тому числі в партії меццо-сопрано, де йдеться про відчуття запустіння та самотності. Серія та її ланки трактуються композитором як тематичний матеріал двочастинної форми, обрамленої вступом і укладанням. За словами композитора, від Шенберга він взяв трактування серії як теми, Сюй Чанцзюнь підкреслював близькість свого трактування до позицій Арнольда Шенберга.

Наступна мелодійна фраза голосу привносить деякі перестановки в серійний ряд: g-a-d-e-fis-gis-ais-f-g-h-e-fis. Його можна логічно розділити на кілька сегментів, що композитор підкреслює за допомогою розспівів - на кожен сегмент припадає за одним словом: 1) g-a, 2) d-e, 3) fis-gis-ais, 4) f-g. Перший і другий сегменти є ракохід першого субмотиву, у той час як наступний, що складається з двох великих секунд в обсязі великої терції - ротація третього субмотиву. Чисто мелодійно він сприймається як розвиток секундових кроків із початку фрази, нанизаних один на одного у центрі музично-словесного висловлювання. Цікавим є наступний мотив у шена: h-e-fis. Цей сегмент серії є ракоходом третього субмотиву, на тлі якого меццо-сопрано продовжує виконувати більше секундових покликів — луна. Новий варіант серії із перетворенням

знову звучить у люциня: c-g des-es-b-e-fis-c. Тут важливі інтонації des-es-b та e-fis-c: вони є інверсіями третього субмотиву, а тритон наприкінці — важлива зміна, яку вносить Сюй Чанцзюнь порівняно з початковим варіантом, є ознакою розвитку та загострення інтервального складу серії.

Отже, цей твір написано у вільній серійній техніці мелодійні розділи протиставляють їй низхідні хроматичні пасажі, що викликають асоціації, з одного боку, із давньою 12-ступінковою системою люй люй (律吕 [lǜlǜ]), звуки якої розташовуються за хроматичним звукорядом – з європейською серійною музикою.

Для передачі ідеї тиші композитор використовує принцип динамічних сплесків та різких спадів, що акцентують увагу слухачів на момент ослаблення звучності та відчуття її відсутності. Автор спрямовує всі кошти на те, щоб у центрі уваги були моменти тиші. Гра з тембрами інструментів, ускладнення гармоній, динамічні перепади створюють унікальний рельєф твору.

Незважаючи на те, що динаміка та статика — два взаємовиключні стани, вони внутрішньо амбівалентні. Динамічна музика також може створити відчуття статичності. Якщо якийсь звук має велику інтенсивність, створюючи своєю появою відчуття динамічності, але при цьому довго триває, він починає відтворювати ефект статичності. Психологія Девід Креч (David Krech) і Річард С. Крачфілд (Richard S. Crutchfield) справедливо вважають, що такий ефект пов'язаний з психологією сприйняття і, зокрема, з принципом "пересичення" (також звані "звиканнями"). Активність сприйняття людини падає, якщо йому пропонується спостерігати те саме явище без змін; потрібна постійна стимуляція, щоб підтримувати активність на рівні [7, 60-64]. Вказаний психологічний феномен пояснює втрату інтересу та сприйнятливості під час прослуховування одного незмінного звуку; оскільки створюється одночасно відчуття пересиченості та нерухомості. Тому Сюй Чанцзюнь додає нові деталі: новий тембр чи ритм. Одне з таких додавань включає елемент обмеженої алеаторики: композитор вдається до графічного позначення ритмічного осередку з приблизною відповідністю передбачуваному звуковисотному малюнку, що дає можливість виконавцю досить вільно варіювати її в процесі виконання. Однак, як тільки подібна «графіка» починає повторюватися протягом деякого часу без змін, у сприйнятті слухача вона швидко

вироджується у фонову фігурацію. Природним продовженням музичного процесу стає постійне оновлення матеріалу.

П'єса «Тиша» концентрує найяскравіші риси естетики «Нової хвилі»: тверду опору як на традиційну музичну культуру, а й у деякі аспекти древньої філософії Китаю, що свідчить і назва твору. При цьому Сюй Чанцзюнь показує майстерне володіння прийомами західноєвропейської композиторської школи в їхній інтеграції з національними елементами китайської музики. Серійна техніка, яку застосовує композитор у цьому творі, трактована вільно. Головна її особливість – опора на мелодійну складову, що підтверджує також повне проведення серії саме у вокальній партії. Три основні субмотиви, сформованих у серії-мелодії, стають будівельним матеріалом всього твору: їх різні варіанти пронизують всю фактуру твору. Ця композиторська техніка застосовується Сюй Чанцзюнем як виразний засіб, що відбиває естетику класичної китайської поезії.

Таким чином, Сюй Чанцзюнь як повноправний представник «Нової хвилі» використовує у своїй музиці характерну для цього напрямку спрямованість до ідеалів минулого, до культури Стародавнього Китаю. Технічні та виразні можливості традиційних інструментів визначають і стрій всього твору, привносячи ще один важливий елемент стародавньої китайської культури: використання китайської системи ладу, яку він поєднує з сучасними композиторськими техніками (серійною, обмеженою алеаторикою, мінімалізмом та ін.). Ладіintonаційна сторона його музики спирається на китайську систему модальних ладів (ангемітоніка, гексатоніка, гептатоніка), а також на більш давні чотириступеневі та триступні ангемітонні структури (Чу-лад, піпа-акорд) і новоюмодальність (складені композитор). Він використовує як ладіві модуляції, так і поліладіві структури, що дисонують. Його твори демонструють різні типи ладіві організації: від ладів системи юнь-гун-дяо до явищ новоюмодальності («Танець меча»). Ангемітонні структури китайських ладів виявляються в нього і в рамках серійної техніки. В області композиції він використовує також мінімалізм, обмежену алеаторику та сонорні ефекти. Сюй Чанцзюнь синтезує китайські форми з європейськими, використовує гармонійні та композиційні засоби сучасної музики. Завдяки цим якостям його музика набуває яскравого національного колориту. Сюй Чанцзюнь поєднує у своїй творчості традиції китайської та академічної

європейської музики, тому його музика добре сприймається як широкою аудиторією, так і народжує резонанс серед професійних музикантів.

Література

1. Ван Дуаньгуй. Ладогармонічні особливості мелосу китайської народної пісні (на прикладі обробок для голосу та фортепіано). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115
2. Маркова О. Архетип гетерофонії у визначенні планетарної єдності музичних культур Сходу та Заходу. Схід - Захід: цивілізація та культура. Одеса, 2002. 256 с.
3. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. С. 12-29..
4. Чекан Ю. І. Інтонційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с
5. Чжу Юаньюань. Претворення національних першоджерел у жанрі концерт. Молодий вчений. № 2, 2017. С. 87-93
6. Чу Юй Чен. Шляхи становлення національної музики. Молодий вчений. № 4, 2015. С. 22-25
7. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 367 с
8. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Asian Music. Vol. 22, No. 2. Pp. 83-96.
9. Taylor, Thomas, Morgan Harry. Chinese Music. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co, 1944. 145 p.
10. 苯金梯。《新中国二胡协奏曲研究》—山东。硕士论文。山东大 2014 年 2012 年。第 19 也, 共 58 页
11. 传统的中国乐器// 肖迪编著。黄山出版社·2012 年, 第 104 页, 共 170 页
12. 崔宪: 《曾侯乙编钟律学研究》, 中国音乐学, 1994 年第 1 期, 40-51 页, 第 42 页
13. 高伟, 古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/高伟/《智库时代》2019 年 40 期共 221-223 页
14. 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986 年 01 期 174-195 页

References

1. Wang Duangui.(2018). Harmonic features of melos of a Chinese folk song (for example, arrangements for voice and piano). Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky, 49. P.100-115.
2. Markova O. (2002) The archetype of heterophony in determining the planetary unity of the musical cultures of the East and West. East - West: civilization and culture. Odessa. 2002.
3. Matsievsky I. (2002). Games and unison. Connotation. Musicological explorations. Ternopil: Aston.P. 12-29.
4. Chekan Y. (2009). Intonational image of the world: monograph. Kyiv: Logos.
5. Zhu Yuanyuan. (2017). Transformation of national primary sources in the concert genre. Molodyy vchenyy. No. 2. P. 87-93.
6. Chu Yu Chen. (2015). Ways of formation of national music. Molodyy vchenyy. No. 4, P. 22-25.
7. Ship S. (1998). Musical form from sound to style. Kyiv: Zapovit.
8. Jiang Jing. (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Asian Music. No. 2, p. 83-96.
9. Taylor Thomas (1944). Morgan Harry. Chinese Music. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co.
10. 苯金梯. (2012). 《新中国二胡协奏曲研究》—山东。硕士论文。山东大 2014 年第 19 也, 共 58 页.
11. 传统的中国乐器(2012). 肖迪编著。黄山出版社·第 104 页·共 170 页.
12. 崔宪 (1994) 《曾侯乙编钟律学研究》, 中国音乐学, 年第 1 期, 40-51 页, 第 42 页.
13. 高伟.(2019).古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/高伟/《智库时代》年 40 期共 221-223 页.
14. 王安国, (1986). 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志 年 01 期 174-195 页.

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023