

Цитування:

Дін Чжуцсян. Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерно-інструментальному ансамблі з фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 258–263.

Дін Чжуцсян,

*аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0006-6878-2899>
dinccho@ukr.net*

Ding Zhuxiang. (2024). Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 258–263 [in Ukrainian].

ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ТА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У КИТАЙСЬКОМУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ З ФОРТЕПІАНО

У сучасному світі швидкий розвиток китайської культури та її вплив на музичну сцену свідчать про необхідність систематичного дослідження китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Зростаючий інтерес до цього музичного жанру ставить під сумнів багато загальноприйнятих уявлень про музичну традицію та спонукає до глибшого розуміння його характеристик і впливу на сучасне музичне мистецтво. **Метою** дослідження є вивчення та аналіз музичних та культурних взаємозв'язків у китайському фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі з метою кращого розуміння його сутності та ролі в сучасному музичному світі. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, який включає в себе аналіз музичного матеріалу, історичні та культурологічні методи, а також порівняльний аналіз. Застосовуються сучасні теоретичні концепції, спрямовані на розкриття значення фортепіанного камерно-інструментального ансамблю в контексті культурної трансформації та вивченню взаємодії та впливу національних та позанаціональних музичних традицій на формування музичного жанру, а також аналізу його ролі у культурному обміні та взаємодії між різними культурними традиціями. **Наукова новизна** дослідження полягає в першій спробі систематизації та аналізу музично-культурних взаємозв'язків у китайському фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі, що відображається у розкритті нових горизонтів для подальшого розуміння музичної культури та процесів культурного обміну у сучасному світі. **Висновки** дослідження свідчать про важливість китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю у сучасній музичній культурі та його потенціал як феномену музичного мистецтва. Він не тільки відображає взаємозв'язок національних та позанаціональних музичних традицій, але й є важливим фактором культурного обміну та взаємодії між різними культурними традиціями.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, китайська фортепіанна музика, жанр, національні риси, традиційна китайська музика.

Ding Zhuxiang, Postgraduate Student, A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University

Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano

In today's world, the rapid development of Chinese culture and its influence on the music scene underscore the necessity for systematic research into the Chinese piano chamber ensemble. The growing interest in this musical genre challenges many widely accepted notions about musical tradition and prompts a deeper understanding of its characteristics and impact on contemporary music art. **The purpose of the research** is to study and analyse the musical and cultural interrelationships within the Chinese piano chamber ensemble to better understand its essence and role in the modern music world. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, incorporating analysis of musical material, historical and cultural methods, as well as comparative analysis. Modern theoretical concepts are applied to reveal the significance of the piano chamber ensemble in the context of cultural transformation and to examine the interaction and influence of national and non-national musical traditions on the formation of the musical genre, as well as its role in cultural exchange and interaction between different cultural traditions. **The scientific novelty** of the research lies in the first attempt to systematise and analyse the musical-cultural interrelationships within the Chinese piano chamber ensemble, which opens up new horizons for further understanding of musical culture and processes of cultural exchange in the contemporary world. The **conclusions** of the research testify to the importance of the Chinese piano chamber ensemble in contemporary music culture and its potential as a phenomenon of musical art. It

not only reflects the interrelationship between national and non-national musical traditions but also serves as a significant factor in cultural exchange and interaction between different cultural traditions.

Keywords: Chamber instrumental ensemble, Chinese piano music, genre, national characteristics, traditional Chinese music.

В контексті швидкого розвитку китайської культури та її все більшого впливу на світову музичну сцену виникає потреба у детальному дослідженні китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Зростаючий інтерес до китайської музичної традиції породжує запитання про її відмінності від західної, а також про внесок китайської культури у світове музичне багатство. Таке дослідження має на меті не лише розуміння самої музичної форми, а й глибший аналіз культурних трансформацій та взаємодії між різними культурними традиціями. Актуальність дослідження обумовлена не лише швидким розвитком та популярністю китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні, але й рядом інших факторів. По-перше, цей ансамбль відіграє значну роль у просуванні китайської музичної культури на світовій арені, сприяючи розумінню та оцінці її художньої цінності. По-друге, зростаючий інтерес до китайської музики викликає необхідність ретельного дослідження її особливостей та відмінностей від західної музичної традиції. По-третє, аналіз фортепіанного камерно-інструментального ансамблю Китаю може пролити світло на процеси культурного обміну та взаємодії між Сходом і Заходом у сфері мистецтва та музики. Таким чином, це дослідження є важливим не лише для розуміння самої музичної форми, але й для більш глибокого аналізу сучасних культурних процесів у світі.

Аналіз досліджень та публікацій. Останні дослідження та публікації в галузі музичної культури Китаю свідчать про активний інтерес вчених з різних сфер, таких як музикознавство, мистецтвознавство і культурологія. Деякі дослідники відзначаються своїми внесками: Олена Рощенко та Оксана Маркова глибоко аналізують сучасний стан оперного мистецтва в Китаї та його інструментально-ансамблеву музику. Григорій Карась розглядає національні корені професійної музики Китаю. Олена Самойленко досліджує психологічні аспекти музики. Людмила Кияновська і Ігор Ляшенко спеціалізуються на техніках обробки та аранжування композицій китайських авторів. Сергій Шип займається теоретичним вивченням форм китайської музики. С. Айзенштад і інші дослідники розглядають

різні аспекти музичної культури Китаю. У той же час, китайські дослідники також активно вносять свій вклад у розвиток галузі: Ван Анью і Ван Лісань досліджують історію музичної культури Китаю. Лю Сяо Лун, Лю Фуань, Лю Чі і Чжао Сяошен спеціалізуються на фортепіанному мистецтві. Бай Є, Ван Ін, Ван Ченьдо, Ван Юйхе і Вей Тінг проводять персоналізовані дослідження китайської музичної спадщини, приділяючи увагу різним аспектам цієї культури. Хоча ці дослідження принесли важливий внесок у розуміння китайської музичної культури та її впливу на сучасне музичне мистецтво, проте для отримання повнішого розуміння теми необхідні подальші глибинні дослідження.

Мета статті. Метою дослідження є розкриття впливу європейської жанрової моделі на китайський камерно-інструментальний ансамбль з фортепіано та вивчення процесу взаємодії національних та позанаціональних музичних традицій у цьому контексті.

Виклад основного матеріалу. Китайський камерний ансамбль пройшов тривалий та напружений шлях розвитку за останнє століття. З моменту формування у 1930 - х роках ХХ століття до сьогоднішнього дня він еволюціонує у неперервній взаємодії з європейською моделлю жанру: від рецепції західної традиції до рівноправного діалогу з нею. Досягнення китайського камерно-інструментального ансамблю є достатньо значними. На теперішній час визначено широкий спектр жанрів, у творчості деяких із сучасних авторів (наприклад, Ця Дацунь) камерно-інструментальне спрямування стало одним із провідних. Яскраві твори присутні у творчому доробку видатних симфоністів, а також визнаних майстрів фортепіанної (Ян Личин, Тан Дун) та кіномузики.

У просторі китайських камерно-інструментальних жанрів центральне місце займає фортепіанний ансамбль. Це пов'язано з раннім, порівняно з іншими інструментами, формуванням національної фортепіанної школи в Китаї та, відповідно, з ранньою кристалізацією самобутнього фортепіанного репертуару. Вже наприкінці середини ХХ століття Ма Сицунь і Цзян Веньє, взявши за зразок європейські ансамблі, створили перші національні твори у даному жанрі, які

включали, крім фортепіано, всі види струнних інструментів, а також флейту [1, 45].

Найбільшого поширення в китайській музиці XX–XXI століть отримали так ансамблі, як тріо, квартет, квінтет тощо з функціональним однаковим розподілом обов'язків учасників. Ця якість зближує сучасну модель жанру з традиційними ансамблями давнини. У Китаї великий фортепіанний ансамбль типологічно виявився набагато ближче до національних джерел ансамблевого музикування, ніж малий ансамбль (дует), у якому інструменти функціонують за європейським зразком: оркестровий інструмент як соліст, а фортепіано – акомпанемент. Не випадково в Китаї повноправними учасниками великих фортепіанних ансамблів часто стають національні інструменти – бамбукова флейта, піпа, ерху [4, 28–32]. Їхнє звучання вносить неповторні тембрально-стилістичні відтінки, а регламентація цих інструментів у ансамблях з фортепіано підкреслює міцний зв'язок сучасного китайського ансамблю з тисячолітньою національною традицією ансамблевого музикування.

Історія розвитку китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю охоплює значний період, що починається з 30-х років XX століття та триває до сьогодні. Саме у цей період відбулися важливі зміни і трансформації у структурі та характері жанру, відзначаючись різноманітністю стилів та експериментами з використанням музичних елементів.

Початкові кроки у формуванні жанру вказують на вплив європейської музичної традиції, особливо через взаємодію з композиторами, що отримали освіту за кордоном. Проте з часом китайський ансамбль став надавати перевагу своїм власним культурним кореням, що відображалось у відмінних стилістичних рішеннях та аутентичних музичних виразах.

Після завершення Культурної революції приходить період значного піднесення великого ансамблю, який супроводжується якісним та кількісним розширенням. Нові ансамблі відзначилися експериментальними художніми концепціями, активним використанням авангардних тенденцій та відродженням інтересу до традиційних елементів національної культури [1, 56].

Розуміння жанрових особливостей великого камерно-інструментального ансамблю у китайській музиці передбачає проведення порівняльного аналізу з західними

аналогами. Один із ключових жанрово-формуючих факторів – це «атрибутика камерності», що визначає специфіку соціально-практичного призначення ансамблю та його орієнтацію на виконання у невеликих приміщеннях перед обмеженою аудиторією.

Поняття «камерність» відображає не лише просторові аспекти, а й семантичні відтінки жанру, а саме: особистий та суб'єктивний підхід у виконанні музики, що підкреслюється в особливому стилі та музичних інтерпретаціях. Дун Гуанцзюнь у своїх висловлюваннях звертає увагу на різницю між камерними та симфонічними творами, підкреслюючи пріоритет художньої індивідуальності виконавця та зростання значення особистого елементу. Дослідник зазначає, що камерна музика, відповідно до досліджень у європейській музичній традиції, акцентує увагу на особистому, суб'єктивному виразі. Проте це твердження, що відповідає для європейських камерних ансамблів (включаючи фортепіанний), вимагає суттєвих коригувань у випадку з китайською версією жанру [3].

У порівнянні з національною симфонічною музикою китайська камерна музика виглядає більш суб'єктивною, індивідуалізованою у вираженні. Однак у порівнянні з європейським камерним ансамблем вона чітко нахиляється до об'єктивного колективного виразу. Ця тенденція пов'язана з народною музичною традицією Китаю. Наприклад, у фортепіанному тріо «В горах Тайваня» (1949) Цзян Веньє та Фортепіанному тріо (1984) Дин Шаньде зустрічаються «дзвіниці» мотиви, що виконуються *tutti*. Також є численні випадки відтворення камерним фортепіанним ансамблем колективних фольклорних обрядів [3, 3–4].

Виразна індивідуальність музичного вираження не є головною тенденцією для китайського камерного жанру. Навіть у нефольклорних епізодах відточене колективне виконання повністю затінює художню індивідуальність окремих виконавців. Таким чином, інтерес до особистого та зв'язана з ним індивідуалізація музичного виразу – це тенденція, яка не є загальною для китайського камерного жанру.

Звернемося до жанрової концепції Ма Вей. У зв'язку з камерністю констатовано: «камерна спрямованість, яка виявляється у перевазі особистого, суб'єктивного початку, стала причиною до створення в даному виді мистецтва великої кількості меморіально-

епітафіальних творів» [5, 65]. Скоригуємо цей пункт. У китайській різновидності вивченого камерного жанру, де особисте, суб'єктивне початок далеко не так важливий, меморіально-епітафіальних творів взагалі немає. Зате більше представлена більш об'єктивна тема пам'яті. Дитячі спогади лягли в основу авторської концепції квінтету Ма Сицуня, тріо Цзянь Вен'є, тріо Хуана Анлуена.

Виділений Ма Вей «основоположний принцип рівноправ'я учасників ансамблю, ступінь паритетності яких визначається відповідно до задуму композитора та виконавських завдань» [5, 69], повністю реалізується у китайській різновидності великого фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Також, розкривається фактор складу виконавців, представленого не дуже великою групою музикантів-ансамблістів. Варто зауважити, що в китайській гілці жанру не зустрічаються складки більше секстету. Найбільш поширені фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет, а також складки з флейтою, кларнетом та перкусією.

Наступний жанрово-формулюючий фактор, у цьому випадку, так само як і семантика камерності, передбачає обов'язкову участь фортепіано з його об'єктивно складно сформованою «режисерською» функцією. Далі йде пояснення: «...у творах для фортепіанних камерних ансамблів відзначається функціональна «гегемонія» фортепіано, що походить з його потенційних можливостей, внаслідок чого нерідко саме партія фортепіано виявляється найбільш розвиненим, насиченим і багатоплановим компонентом партитури. Тому зовсім природно виявляється і режисерська роль цього інструмента – він направляє та «цементує» все, що відбувається у даному творі, становлячи його стрижень і каркас» [5, 73-79].

Дійсно, у всіх класичних і багатьох сучасних китайських зразках жанрової презентації, фортепіано є саме таким інструментом, що виконує традиційну режисерську функцію. Проте в деяких авангардних ансамблях 1990-х років фортепіано нерідко відзначено спробою зрівнятися в правах з іншими учасниками. Це спостерігається у тих творах, де відбувається найбільше наближення до китайської інструментальної традиції і навіть моделюється звучання китайського традиційного ансамблю. Отже, у цих творах фортепіано грає як не за себе, а за якийсь народний інструмент (або групу інструментів).

Тому виникає ряд винятків із даного правила. Наприклад, у фіналі квінтету «Сичуаньська мелодійність» Ця Дацуня фортепіано представляє одну з театральних масок, яка виходить на сцену останньою. Тому в даній частині твору фортепіано не може «режисувати» ціле, граючи в ансамблі лише вісім тактів. Так само у фіналі секстету «Потік» Лю Чжуан фортепіано вступає в ансамбль останнім (у 110 такті із 235 тактів) і, отже, також не може претендувати на режисерські функції. Більше того, у другій частині цього ж твору звучить лише дует флейти і кларнета, що повністю спростовує роль фортепіано як «стрижня та каркасу». Отже, в наведених прикладах фортепіано виконує акторську функцію, виступаючи на рівні з іншими учасниками ансамблю.

У китайському камерно-інструментальному ансамблі - це художній феномен музики XX-XXI століть, для розуміння глибини жанрово-стильового синтезу необхідно розглянути його в контексті основних жанрових тенденцій цього історичного періоду. Стрімке розширення меж художньо-стильового спектра як важлива особливість всього інструментального ансамблевого музики У Китаї почалося значно пізніше – не в першій половині XX століття, а лише у 1980-х роках через складні історико-політичні причини. Додамо до вже сказаного, що швидкість, з якою даний жанр в Китаї наздоганяв і освоював світові тенденції, була надзвичайно високою. Художні процеси, які розвивалися в європейському ансамблі послідовно протягом більшої частини XX століття, у вигляді нових можливостей відкрилися перед китайськими композиторами практично одночасно. В цьому полягає не лише причина надзвичайно швидкого росту жанру в Китаї, але і одна з причин парадоксального жанрово-стильового сплаву в ряді нових творів. З початку XX століття виявляється найсильніше тяжіння до найрізноманітніших і різноманітних інструментальних складів, в яких різко зростає значення деталізованого тембрового запису. Очевидно, поява численних творів для нестандартних складів була пов'язана з утіленням принципово нових, часто авангардних авторських концепцій. В китайській гілці жанру тенденція якісного розширення ансамблевих складів виявила себе дуже широко. Залучення дерев'яних духових та ударних інструментів наприкінці минулого століття стало стійкою тенденцією, а до початку XXI століття в китайському великому

фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі склалися три лінії: класична лінія представлена складами зі струнними інструментами, змішана - з духовими та ударними, а національна - складами з традиційними китайськими інструментами.

Експерименти зі складами ансамблю, які відкривають нові темброві можливості, стали для деяких авторів важливим напрямком творчих пошуків. Наприклад, у творчому портфоліо Чень І (陳怡), яка пише камерні фортепіанні ансамблі з кінця 1980-х років, є класичне фортепіанне тріо «Пісня сосни і бамбука», секстети з духовими та перкусією «Зустріч» та «Гімн», квінтет з флейтою та перкусією «Дихання», квінтети з двома духовими «Сяючі яскравими вогнями» і «Благодатний дощ у весняну ніч», квартет з кларнетом «Пустота», тріо з флейтою та віолончеллю «Думи тихою ніччю», а також тріо з піппою та скрипкою «Спокій».

Характерною сучасною тенденцією камерного жанру, яка проявилася по-різному в різних країнах, є збереження національної складової. У країнах Заходу вона не є основною. Бянь Мен так описує її масштаби: «Своєрідне відгалуження камерно-ансамблевої літератури виникло в зв'язку з розробкою національного елементу. Але те, що в Європі було лише відгалуженням, в Китаї відразу стало головним, основним напрямком [1, 31-34]. Вже в класичних ансамблях Ма Сіцзина і Цзяня Веня в різних аспектах музичної мови широко представлено китайський національний елемент. Назвемо основні національні джерела китайських ансамблів:

- музика традиційного театру провінції Гуандун (квінтет Ма Сіцзина);
- музичний фольклор народу гаошань на Тайвані (тріо «У горах Тайваню» Цзяня Веня);
- музичний фольклор регіону Сайбей (тріо Хуана Анлюена);
- пісенно-танцювальна традиція янге (квінтет «Увертюра янге» Чжоу Цзіньміна);
- музичний фольклор провінції Внутрішня Монголія (тріо «Степові трели» Веня Дечиня);
- музичний фольклор народу їцзу на півдні Китаю (квінтет «Пісня їцзу» Ченьшу Лю);
- музичний фольклор народу мяо на півдні Китаю (квартет "Літаюча пісня" Ван Юнфей);
- музика традиційного театру провінцій Шаньсі та Ганьсу (квартет Ван Сіліна);
- традиційна музика для сяо та гуціня (секстет «Лотос» Е Сяогана).

Деякі композитори застосовують лише структурні принципи традиційної музики, як, наприклад, Лю Чжуан, яка звернулася до старовинних п'єс для цині та китайської музичної драми у своєму тріо «Вітер крізь сосни». Національні джерела сучасних китайських ансамблів включають не лише музичні традиції, але й театральну та декоративно-прикладну. Наприклад, візуальні образи традиційного театру провінції Сичуань втілюються в квартеті «Сичуанська мелодійність» Ця Дацуня, а образи новорічних картинок «ніаньхуа» – в квінтеті «Чотири новорічні картини» Лінь Хуа. Окремо варто відзначити тріо «Різнокольорові молитовні прапори» Є Сяогана, що відображає образи тибетської культури.

Методи роботи китайських авторів камерних фортепіанних ансамблів з традиційним матеріалом різноманітні. Виділимо основні з них. Найточніший у відношенні до фольклорного матеріалу метод цитування зустрічається рідко. Набагато частіше використовується обробка (часткова зміна фольклорного матеріалу) або стилізація (відтворення фольклорного музично-експресивного комплексу). Класична обробка, що зберігає мелодію і форму фольклорного джерела, зустрічається значно рідше, ніж вільна, в якій фольклорна мелодія трансформується відповідно до закономірностей авторського стилістичного контексту. Довгий ряд ансамблів такого роду починається з фортепіанного квінтету Ма Сіцюза (перша тема даного ансамблю базується на суттєво зміненій мелодії народної пісні «Благодатна весна») і закінчується сучасними роботами, такими як квінтет «Чотири новорічні картини» Лінь Хуа, яка відтворює образи традиційних новорічних друкованих картин «ніаньхуа».

Метод стилізації зустрічається у сучасних ансамблях. Найяскравіший приклад - квартет Ця Дацуня «Сичуанська мелодійність», у крайніх частинах якого авангардною мовою відтворюється виразний комплекс п'єс китайської традиційної музики.

Окрім жанрово-стилістичних тенденцій сучасного камерного ансамблю, необхідно назвати ще одну – характерну саме для китайської гілки жанру - це програмність. Програмні композиції складають приблизно половину китайських камерно-інструментальних фортепіанних ансамблів і утворюють самостійну жанрову лінію. Початок програмної лінії поклав фортепіанне тріо Цзяня Вєнь «У горах Тайваня», в якому

кожна частина супроводжується програмним заголовком. Така деталізована програма зустрічається і в сучасних творах – у квартетах «Чотири новорічні лубочні картини» Лін Хуа та «Сичуаньська мелодійність» Ця Дацуня. Проте, у більшості випадків китайські композитори використовують узагальнену програму, лише додаючи заголовок до всіх композицій. Розгорнута програма у вигляді пояснювальних текстів не використовується. Широке використання програмності авторами китайських фортепіанних камерних ансамблів стало результатом поєднання синкретизму традиційного мистецтва з тенденцією збільшення ролі програмності у сучасній інструментальній музиці.

Висновки. Отже, китайський великий камерно-інструментальний ансамбль з фортепіано – це жанр, в якому взаємодія національних і позанаціональних традицій здійснюється на різних рівнях. При цьому взята за основу європейська жанрова модель суттєво впливає на китайську інструментальну музику. На сучасному етапі розвитку жанру, спостерігається тенденція якісного розширення складів ансамблів. Паралельно з цим не зменшується процес розробки національного матеріалу, до якого вводиться усе більше регіональних музичних і не лише музичних традицій Китаю. Глибиною і різноманітністю підходів відрізняється і робота китайських композиторів з національним матеріалом, включаючи широкий спектр методів – від обробки і стилізації до втілення структурних і естетичних засад китайської музики. Особливе місце серед китайських великих камерно-інструментальних ансамблів з фортепіано займають програмні твори, в яких бачиться не лише відображення синкретизму національної музики, але й тенденція зміцнення ролі програмності в інструментальній музиці XX-XXI століть.

Отже, здійснюючи плідний діалог з європейською моделлю жанру, китайським композиторам вдалося наповнити її подібним до національного вмістом. Перспективи подальших досліджень ми бачимо в більш детальному вивченні особливостей китайського камерно-інструментального фортепіанного ансамблю.

Література

1. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
2. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
3. Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується. Голос Хуанхе(21). Чанджі : Музичний факультет коледжа Чанджі, 2013. № 21. С. 1–4.
4. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.
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: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.

References

1. Byan, Men. (1996). Formation and Development of Piano Culture in China. Beijing: Hua Le [in Chinese].
2. Van, Yuykhe (2005). History of Modern Chinese Music. Beijing [in Chinese].
3. Dun, Guantszyun. (2013). The form of qi, chen, zhuang, he in music and how it is used. Huanghe voice. *Chanji: Faculty of Music of Chanji College*, 21, 1–4 [in Chinese].
4. Li, Tsziti (2004). An Introduction to the Analysis of Structure in Chinese Music. Beijing [in Chinese].
5. Ma, Vey (2004). The Concept of Form in the Music of China and Europe: Aspects of Composition and Performance. *Candidate Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
6. Markova, O. (1990). Intonation of Musical Art: Scientific Justification and Problems of Pedagogy. Kyiv [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. Analysis from the Perspective of Musical Interpretation. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 1, 206–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.07.2024
Отримано після доопрацювання 02.08.2024
Прийнято до друку 09.08.2024