

УДК 786.2(510)"19"(045.1)

**Цитування:**

Лю Цзюньї. Адаптація національної традиційної музики у фортепіанному мистецтві Китаю ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 181–186.

Liu Junyi (2023). Adaptation of National Traditional Music in Piano Art of China of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 181–186 [in Ukrainian].

**Лю Цзюньї,**

*аспірант кафедри образотворчого мистецтва,  
музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка  
<https://orcid.org/0009-0009-1190-3161>  
liyutz@ukr.net*

## АДАПТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ХХ СТ.

**Метою дослідження** є висвітлення адаптацій традиційної китайської музичної культури у фортепіанній музиці для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст. **Методологія дослідження.** В ході дослідження за допомогою використання методів культурно-історичного, стильового аналізу, методів герменевтики та музикознавчого аналізу було встановлено, що до значимих факторів «китайського стилю» можна віднести постійні методи композиторської роботи, які найбільш яскраво проявляються на рівні мелодичного наповнення, ритмічної організації, гармонії, а також безпосередньо адаптації тембрів характерних народних інструментів. **Новизна дослідження** полягає у тому, що вперше шляхи впливу національного стилю на формування фортепіанної культури розглянуто з позицій адаптацій специфічних рис у межах одної культури але при переході від національно-традиційного до авторського, композиторського простору. **Висновки.** Форми адаптації національної культури у фортепіанному мистецтві Китаю, представлено у таких елементах музичної мови, як специфіки мелодії (опори на пентатоніку), збереження ритмічної та композиційної свободи відповідно до розгортання художнього образу, що закладено через програмність музичного твору, а також у адаптації тембрів аутентичних музичних інструментів через можливість фортепіано.

**Ключові слова:** культурні впливи, китайський стиль, фортепіанна музика, адаптація, традиційна музика.

*Liu Junyi, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko*

### **Adaptation of National Traditional Music in Piano Art of China of the Twentieth Century**

**The purpose of the study** is to describe the ways of influence of the national musical tradition on the piano culture of China. The emphasis is placed on highlighting the most specific components of music - melody, harmony, rhythm, programmatic, and others - as immanent features of the national mentality from the standpoint of the genesis of the twentieth century piano art. The purpose of the study is to highlight the adaptations of traditional Chinese musical culture in piano music to reveal its aesthetic significance and features in the context of the development of the twentieth century piano art. **The scientific novelty** is that for the first time the ways of influence of the national style on the formation of piano culture are considered from the standpoint of adaptations of specific features within one culture but in the transition from the national-traditional to the author's, composer's space. **The research methodology** employed cultural-historical and stylistic analysis, as well as hermeneutics and musicological analysis. Through these methods, the study identified that the key factors of the "Chinese style" encompass consistent approaches to composer work, prominently evident in melodic content, rhythmic organisation, harmony, and direct incorporation of timbres from traditional folk instruments. **Conclusions.** The forms of adaptation of national culture in the piano art of China during the 20th century are evident in various elements of the musical language. These include the distinctive melodic characteristics, particularly the reliance on the pentatonic scale, preservation of rhythmic freedom, and the form structure that incorporates the logical deployment and development of artistic imagery through the programming of the musical work. Additionally, the adaptation is seen in the specific use of timbres resembling authentic musical instruments and their characteristic melodic structures, enriched through the capabilities of the piano.

**Key words:** cultural influences, Chinese style, piano music, adaptations, traditional music.

Актуальність теми дослідження. Китайське фортепіанне мистецтво має достатньо стислу та насичену історію розвитку. Її початком дослідники вважають твори «Марш миру» та «Хвилі Хуа Башань і Сянцзян» у

1915 р. Чжао Юаньжень [11, 56–57]. Вочевидь постає факт, що зміни та розвиток, який зазнавала фортепіанна культура, відбувалися від впливом різноманітних стилістичних

інтенцій та ідеологічних конотацій, що виникали на різних етапах історії.

Китайська традиційна музика є важливою складовою китайської національної культури, яка має національні характеристики та культурні зв'язки. Вона глибоко закорінена в ґрунті високої культурної спадщини давньої китайської нації та протягом тисячоліть має власні національні особливості. Від початкового етапу звернення до національної культури, коли прагнення до використання народних здобутків було основним засобом відбиття китайського стилю, до кульмінації, а саме цитування традиційних музичних мелодій та дослідження специфічності національного гармонічного письма під час Культурної революції, до 1980-тих років, з їх акцентуацією на відмові від попередньої єдиної моделі, під впливом тенденції глобалізації та зростаючому усвідомленні національності, фортепіанна культура набувала статус прогностичної моделі буття соціуму, відбиття подій, що відбувалися навколо. Зі своїми багатими та різноманітними формами, ідеями і незвичайною послідовністю викладення музичної думки, вона була інтегрована в усі музичні сфери китайської нації та, відображаючи всі аспекти національного духу китайців, спробувала їх подальший розвиток. Саме це обґрунтовує тезу про існування фортепіанної культури, як регламентації фортепіанних творів як диверсифікованої, різноманітної, складної та персоналізованої відповідно історичного часу концептуальної цілісності. Загалом, «безперервне дослідження та прагнення до «китайського стилю фортепіанної музики» з «націоналізацією»» [4], є не лише основною ланкою розвитку та еволюції китайської фортепіанної музики, а й корінням формування китайської музичної культури у цілому, у тому числі й безпосередньо її стильових особливостей. Саме вивчення традиційності як невід'ємної складової китайської фортепіанної культури у дискурсі формування «китайського стилю» становить актуальність даної роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Відповідно до праць Ні Хонжінь, «китайський стиль» – це форма мистецтва або образ життя, заснований на традиційній китайській культурі, що містить велику кількість китайських елементів [10]. Водночас зазначене дослідження більше тяжіє до культурологічних розвідок й дозволяє нам скласти загальну картину буття у той чи той період. Безпосередньо основу даної роботи склали праці, що присвячені фортепіанній культурі Китаю. Так, варто навести дослідження Ван

Лісань [2] – щодо становлення та розвитку історії музичної культури Китаю; Бянь Мен [1] щодо періодизації та розвитку фортепіанного мистецтва. Питання практичного аранжування та огляду національного інструментарію було розглянуто у роботах Янь Чжихао [7]. В цілому він висвітлює деякі питання обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Виявлено, що акцентуація на практичному результаті та констатації фактично аналізу творчого спадку композиторів не достатньо дозволяє висвітлити основні складові національного впливу безпосередньо на китайський стиль.

Цікавим у контексті цього дослідження є роботи двох наукових авторитетів у галузі вивчення китайської музики: Уан Хуа [12] і Ду Ясюн [9]. Ними визначено, що традиційна народна музика входила до фортепіанної через зацікавленість з боку композиторів тритуальними піснями, народною інструментальною музикою, танцями тощо.

У своїй статті «Концепція, композиція та структура дискурсу китайської музичної теорії» Ду Ясюн зазначив, що «традиційна китайська музика є корінням китайської музики та основою для розвитку національної музики в нову епоху» [9,70]. Саме відмінна від західної музики та яскрава у своїй самобутності форма традиційної китайської музики втілює багаті та глибокі естетичні концепції, художні підтексти китайської нації на що вказує у своєму дослідженні Чжао Юе [5]. Такий широкий спектр свідчить, що композитори трактують традиційну національну музику як важливий базис щодо перспектив пошуку «китайського стилю». На теперішній час, згідно до розвідок Ду Ясюн, що присвячені систематизації надбання фортепіанної культури, було зафіксовано близько 212 фортепіанних творів на основі традиційної музики, що становить 44% від загального числа фортепіанних аранжувань та транскрипцій і майже половину всієї китайської фортепіанної творчості. Ці твори являють собою одну з найбільш важливих форм фортепіанного мистецтва, яка може бути популяризована в Китаї та за його межами, саме ці твори складають популярний репертуар, що часто виконується [7]. Зазначене пропагує мету дослідження, а саме висвітлення шляхів адаптації традиційної китайської музичної культури у фортепіанній культурі для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст. Відповідно до мети, завдання такого дослідження будуть

спрямовані на вивчення народної музики та фортепіанної культури Китаю, з позицій опанування шляхів адаптації національної музики у китайській фортепіанній культурі. Такий досвід допоможе краще зрозуміти вплив культурних та національних аспектів на музику, а також допоможе визначити основні характеристики «китайського стилю» у фортепіанній музиці.

Метою дослідження є висвітлення адаптацій традиційної китайської музичної культури у фортепіанній музиці для виявлення її естетичного значення та особливостей у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до визначення та функціонального наповнення, етнічні характеристики постають як сукупність спільних рис, які митці конденсують у процесі творчості, щоб відобразити соціальне життя та втілити свій унікальне культурне бачення, духовні якості, думки та почуття чрез власний спосіб мислення, естетичну свідомість та творчі прийоми [1, 46-49]. Елементи китайської традиційної музики для фортепіано стають носієм «китайського стилю» насамперед через їх змістове навантаження, що закарбоване у програмних назвах, мелодиці, етнічній специфічних регіональних ознак музичної мови, у тому числі ритм, гармонію, модуляцію, мелодію тощо, симуляцію тембру та звуку народних інструментів, а також глибоку культурну конотацію. Водночас, варто зазначити, що адаптація традиційної китайської музики, також має інтегровані західні традиції, щодо композиційних технік. Йдеться про те, що логічно було б акцентувати ті факти, що китайські фортепіанні твори, що виникли як результат адаптації насамперед народної музики, стали центральним втіленням універсальних характеристик «китайського стилю» фортепіанної музики з їх національними особливостями, такими як програмність, тематизм, етнічні приналежності музичної мови, імітації тембру та звуку, багатства регіональних особливостей та інші. У такому випадку, адаптація традиційної китайської музики є найбільш прямим і природним способом реалізації «китайського стилю» у фортепіанній музиці. Варто наголосити, що йдеться не тільки про безпосереднє аранжування національного спадку у фортепіанній творчості, а саме адаптації народних традицій, незалежно від їх прямого використання у фактичному культурному застосуванні, але таких, що увійшли до фортепіанної культури та стали

засобами виразності. Варто зазначити, що сам термін «адаптація», відповідно до тлумачення Дай Башень [8, 16], трактовано як прямий засіб збереження іманентних рис культури у її процесуальному втіленні у різних видах мистецтв.

Якщо говорити про характеристики китайського фортепіанного мистецтва, то однією з основних його рис є тяжіння до програмності. Варто наголосити, що саме вербальна назва, яка стисло й узагальнено, за допомогою інтуїтивно зрозумілого зображення та легкої для розуміння назви музичного вмісту, спрямовує сприйняття образної складової китайської музичної культури стала підґрунтям для зацікавленості східними композиторами європейським романтизмом [12, 42].

Наприклад, у «Чотирьох народних пісень з північного Шаньсі» Ван Цзянжунга є чотири музичні твори: «Великий труд війська і народу», «Вишитий золотий знак», «Історія старого чоловіка» та «Поворот до Великого Шляху»; у «Шанхайнській стилізованій сюїті» Цуї Шигуана є «Місцева пісня», «Пара квітів», «Гуси відлітають на південь», «Дрібний дощ» та інші, чітко продемонстровано образний зміст музичного твору, який зафіксовано у назві. Більш за те, зафіксовано не просто враження композитора, а найбільш типові знакові образи народних звичаїв та подій. Також, у фортепіанних творах спостерігаються спроби поєднання та адаптації засобів виразності із суміжних видів мистецтв, що також є проявом романтизму у музиці. Тобто основним у фортепіанній культурі стає «розуміння перед почуттям та сприйняттям звуку» [3, 72]. Серед таких творів варто навести, «Переслідуючи місяць з барвистими хмарами» і «Кохання метеликів» Ван Цзянжунга, «Два журавлі слухають весну» Чжу Сун та «Весняний ранок на узбережжі» Ян Ісо, які є інтенцією до відомого чорнильного малюнку Х століття, тоді як «Історія пастушка» Дан Чжаої та «Червона ріка на всю ширину» Чу Ванхуа розповідають нам емоційну історію, «збуджуючи нашу пам'ять про події китайсько-японської війни» [1, 23].

Як відомо, музична мова постає як специфічна система, за допомогою якої втілюється зміст музичного твору. Як душа музики та вираження змісту музичного твору, вона представлена через взаємодію мелодії, ритму, гармонії, тембру, модуляції та багатьох інших елементів [1, 56]. Пошук «етнічної приналежності» музичної мови, її національного характеру є важливою

складовою щодо втілення «китайського стилю» у фортепіанній музиці.

Важливу роль у відбитті національних особливостей та їх збереженні у фортепіанній музиці має стиль викладення та характер мелодії, її розвиток. Мелодія, як основна декларація і основний засіб виразності, є головною основою для спадкоємства та розвитку традиційної музики, народних елементів, а також є важливим чинником для підсилення націоналізації фортепіанної музики. Мелодичні звуки та специфіка їх поєднання, утворилися протягом довгої історії традиційної музики, й мають унікальну, характерну для даної нації складову, чим обґрунтовують широкий простір і багатий мелодичний матеріал для створення фортепіанної музики в китайському стилі. Мелодія є найбільш прямим і видатним виявом «націоналізації» фортепіанної музики, а ключ, який є основою мелодії, стає важливим чинником для підкреслення національного генезису фортепіанної музики. Пентатонічний національний строй, що базується на тоніках Гун, Шан, Ю, Гунь та Жі, має стійкість та високий гармонічний потенціал, і є важливим символом національної фортепіанної музики й не поділяється на відміну від західної на стійкі чи не стійкі ступень. Наприклад, «Два джерела, що відбивають місяць» Чу Ванхуа, «Осіній місяць у Пінху» Чжень Пейсюна, «Трикрата пісня про Янгуан» Лай Їнхя, «Танець лотосу» Ку Вей і так далі. Музика базується на національному пентатонічному строю, з відповідним додаванням звуковисотності для втілення традиційної естетики «старовинної простоти та елегантності та свіжої й сучасної атмосфери» [8,13].

Більшість мелодичний інтонацій, які склали основу китайських адаптацій для фортепіано базуються на знайомій народній музиці, або безпосередньо цитують народні мотиви як тематичну мелодію, ка підлягає розвитку, що власне й дозволяє здійснювати фортепіанну обробку фрагментів народних мелодій як тематичний матеріал для твору адаптувати його у новій якості.

Як вказує Дай Байшен, для вираження змісту та основної ідеї китайських тем «потрібен національний стиль та використання національних звуків» [8,15]. Одними з прикладів таких творів є: «Червона азалія в Шаньдань» Ван Цзянжунга, заснована на двох народних піснях з північного Шаньсі – «Коли брат Червоної Армії повертається» та «Дівчина несе воду»; «Літаючі гуси» Лю Сюаня, засновані на пісні південних провінцій «Гуси на

озері Пінг Ша»; «Пастка з десяти сторін» Ін Чженьцуня, заснована на народній пісні для піпи з такою самою назвою; «Продаж» Чжень Пейсюна, заснована на гуандунській народній пісні «Туалетний столик»; «Луна пустої долини» Хуан Хувей, заснована на тибетській народній пісні «Сніг на горі, неначе квітка» з Мао Каунті та інші.

Відомо, що китайська музична культура склалася під впливом конфуціанства й несе у собі ту процесуальність буття, яка характерна побудові всесвіту. Саме тому значущості набуває система ритмобудови. У китайській музичній культурі, саме ритм вважається одним із найперших музичних елементів, що з'явилися, і одним із найдинамічніших засобів музичної виразності, що відіграє вирішальну роль у формуванні типового національного музичного стилю [4, 28]. На відміну від пульсуючих, чітко організованих ритмоструктур західних музичних творів, ритми китайської музики є більш гнучкими та вільними. Ряд унікальних ритмічних стилів становить ритмічні стилі різних етнічних груп і регіонів. Достатньо яскраво це продемонстровано у «Синьцзянській фантазії» Чу Ван Хуа, «Перший синьцзянський танець» Дін Шань Де, «Синьцзянська фантазія» Ден Ер Бо. Тобто навіть у творах, у їх назвах чітко прослідковується регіональна складова у побудові специфіки. Основу композиції становлять найбільш характерні танцювальні ритми та інструментальні специфічні ознаки регіону Синьцзяну, а саме синкоповані та пунктирні ритми, які роблять музику Синьцзян більш живою, легкою та сповненою сили. Пунктирні ритми, з іншого боку, демонструють відчуття інструментальної «інтонації та стаккато», посилюючи динаміку музики Синьцзяну.

Ще одним вектором, де спостерігається вплив національної музики на фортепіанну є гармонія. Тут варто наголосити, що важливою складовою у формуванні китайської фортепіанної культури є уникнення конфліктів та дисонансів, які можуть виникнути при поєднанні традиційної західної функціональної гармонії з національними тонами на основі національних народних мелодій. Зазвичай композитори використовують гармонічні техніки, такі як діатонічні інтервали та акорди, специфічну інтерваліку – переважно кварта – квінти, пентатонічні лінійні акорди та інші подібні прийоми.

У цьому контексті цікаво навести творчість композитора Чу Ванхуа. Він стояв на позиціях, що при підсиленні національної

складової, не можна говорити про буквально повторення чи цитування гармоній. Варто «охопити гармонізацію та переплетіння мелодії таким чином, щоб вона непомітно вписувалась у національні емоції та темперамент» [3: 134]. Також варто навести твір Цуй Шигуана «Птахи, що розмовляють на порожніх горах», де на початку твору композитор використовує унікальний гармонійно-спустошний звуковий ефект паралельної квартової гармонії, щоб створити тихий і порожній настрій «пустої гори», що відтворює естетичну сферу оригінального вірша «На пустій горі нікого не видно, лише пташині голоси» та «шум бджіл у лісі», що передає естетичну сферу оригінального вірша «Ліс тихий, пташки співають і гора усамітнена» [3, 128].

Цілком логічно, що окрім мелодичних, ритмічних, гармонічних специфічних рис національні інтенції відбилися на структурі фортепіанних творів. Традиційна китайська музика дуже чутлива (за Ші Йонг), що полягає у зміні враження і часто не дотримується фіксованої форми, а структура музичної тканини здебільшого розширюється відповідно до розвитку емоційного наповнення. Так найпоширенішою формою фортепіанного твору стає багаточастинність, нерепрезентативність розділів, відповідно до структурних характеристик традиційної європейської музики, багаточастинність, циклічність та імпровізаційність: «Музика має структуру, в якій змінюється настрій твору» [6, 43].

При розгляді китайського стилю та його національної генези необхідно звернутися до народного інструментарію, який став основою для розвитку фортепіанного мистецтва. В китайській народній музиці існує багато різних типів музичних інструментів та різноманітні техніки гри на них. Різні типи інструментів та їхні техніки гри створюють своєрідний тембр і звук. Ші Йонг к характерным элементам китайского стиля относит использование традиционных ладовых пентатонных структур; включение характерной тембровой палитры аутентичных китайских инструментов, таких как піпа, гучжэн, эрху и лютяня; использование стиля, представленного богатою на орнаменту мелодий (Ші Йонг). В адаптаціях китайської музики для фортепіано композитори з великою увагою ставляться до імітації звукових ефектів китайських народних інструментів, як до ще одного важливого фактору, що відображає «китайський стиль». Наприклад, у творі «День перетворення» Чу Ванхуа використовує техніку, яку Ван Юе

вказав як «small second touch» для імітації високого, ніжного зміщення музичного звуку банху. У творі «Святкова поема села» Цзян Веня підкреслює «китайський стиль» твору шляхом імітації орнаментального скрипіння вгору та вниз на цинці та різних спеціальних технік, таких як тремоло, гра на струнах, та інші виконавські прийоми, що характерні для піпи.

Ці твори додатково збагачують національний характер фортепіанної музики завдяки імітації тембру та звуку етнічних інструментів. Вони є важливим фактором у створенні «китайського стилю» шляхом адаптації композиторами типових національних складових.

Висновки. Отже, китайська традиційна музика, що має довгу історію та національні характеристики, використовується як натхнення для адаптацій для фортепіано. Композитори активно досліджують та експериментують з національними техніками та китайським стилем в музиці, намагаючись імітувати звуки етнічних інструментів. Адаптації китайської музики для фортепіано відображають різноманітність регіональних характеристик, що збагачує музичну традицію Китаю. Вони є популярними серед громадськості завдяки своєму глибокому культурному змісту та національному характеру. Розвиток мистецтва фортепіано в Китаї представляє постійний процес взаємовпливу китайської та західної культур, що сприяє формуванню унікального китайського стилю фортепіанної музики, який відображає багатство культурного спадку та національної ідентичності Китаю. Можна зробити висновок, що форми адаптації національної культури у фортепіанному мистецтві Китаю, що представлено у композиторській творчості ХХ ст. виявлено у таких елементах музичної мови, як специфіки мелодії, а саме опори на пентатоніку, збереження ритмічної свободи та формоструктури, де обидва елементи визначають логікою розгортання та розвитку художнього образу, що закладено через програмність музичного твору, а також у специфіки використання тембрів аутентичних музичних інструментів та їх характерного типу мелодичної структури, багатої орнаментикою через можливості фортепіано. Китайський стиль продовжує розвиватися в методах композиторської роботи – у адаптації популярних народних мелодій; переваги циклічності та спрямуванні на формування глобального контексту на рівні регіонального вивчення фортепіанної спадщини. Власне

останнє формує перспективи подальшого дослідження щодо збереження регіонально-глокальних специфічних рис у контексті загального розвитку.

### Література

1. Бянь, Мей. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле. 1996. 181 с.
2. Ван Лисань. Зібрання праць. Пекін. 2017. 202 с.
3. Ван Юе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
4. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, № 6. 2004. С. 20 – 31.
5. Чжао Юе. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Art-Платформа*. № 5. 2004. С. 81-96. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>
6. Ші, Йонг. Теорія модального кольору із «Музичної теорії та культури». *Китайське музичне виховання*. № 11. 2012. С. 43-45.
7. Ян Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. № 2. 2017. С. 51-57.
8. Dai Baisheng. The «Chinese Style» of Chinese Piano Music. *Yellow Bell*, 2, 2012. P.1-25
9. Du Yaxiong. The concept, composition and construction of Chinese music theory discourse system. *People's Music*, 4, 2018. P. 65-73
10. Ni Hongjin. Life with Black and White Keys (Part 1). *Piano Art*. № 10. 2010. P. 22–26.
11. Said Edward. *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books. 2016. 344 p.
12. Wang Hua. Rambling on the solo piano piece «Erquan Ying Yue». 2020. 208 p.

### References

1. Bian, Mei. (1996). Formation and development of Chinese piano culture. Beijing: Hua Le. [In Chinese].
2. Wang, Lisan (2017). Collection of works. Beijing. [In Chinese].
3. Wang, Yue. (2005). History of contemporary Chinese music. Beijing. [In Chinese].
4. Lyan, Khaydun. (2004). National style of Chinese piano works. *Education and art*. Beijing. No6. 20 – 31. [in Chinese].
5. Zhao Yue (2022). Genre specifics in Chinese piano music as a national cultural code. *Art-Platforma*. № 5. S. 81-96. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>.
6. Shi, Yong. (2012). Modal color theory from "Music Theory and Culture". *Chinese musical education*, 11, 43–45.
7. Yan Zhihao. (2017). Ways of penetration of piano art into the Chinese cultural space. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art history. No. 2. P. 51-57. [in Ukrainian].
8. Dai, Baisheng. (2012). The “Chinese Style” of Chinese Piano Music. *Yellow Bell*, Vol. 2, P. 11-25.
9. Du, Yaxiong. (2018). The concept, composition and construction of Chinese music theory discourse system. *People's Music*, Vol. 4, P. 65-73.
10. Ni, Hongjin. (2010). Life with Black and White Keys (Part 1). *Piano Art*. № 10. P. 22-26.
11. Said, Edward. (2016). *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books.
12. Wang, Hua. (2020). Rambling on the solo piano piece “Erquan Ying Yue”.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2023  
Отримано після доопрацювання 17.05.2023  
Прийнято до друку 26.05.2023