

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180549>  
УДК 786. 2+78. 071

**Лю Кетін**  
кандидат мистецтвознавства  
викладач музичної школи в Гуанчжоу (Китай)  
ORCID 0000-0003-1326-1210  
5764 71513@qq.com

## **МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ ТАЙВАНЮ У СПІВВІДНОШЕННІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ АНАЛОГІЄЮ БАВАРСЬКОГО РЕГІОНАЛІЗМУ В НІМЕЦЬКОМУ В КОМПОЗИЦІЯХ К. ОРФА**

**Мета роботи** – простежити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всесвітнє визнання через шанування творчості К.Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід, який фіксує єдність музичного й мовного факторів, що є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вей та ін.). Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бинцяна, що порушують проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стильових поворотів у світовому мистецтві й у культурі загалом. **Наукова новизна** дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського начала в німецькій музиці К.Орфа. **Висновки.** Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К.Орфа предствляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К.Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулонга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює все національні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

**Ключові слова:** музичний регіоналізм, національний стиль в музиці, жанрові переваги в стилі, німецька музика ХХ сторіччя, локальний музичний фольклор.

*Лю Кетін, кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы в Гуанчжоу (КНР)*

**Музыкально-культурный регионализм Тайваня в соотношении с европейской аналогией баварского регионализма в немецком в композициях К.Орфа**

**Целью** данного исследования является прослеживание специфики взаимодействия тайваньской музыкальной регионалистики и европейских аналогий, которые имеют мировое признание через почитание творчества К.Орфа, составляющей произведений которого выступает локально-фольклорный и культурно-ценностный пласт регионального баварского наследия. **Методологической** основой работы является интонационный подход, фиксирующий единство музыкального и речевого факторов, что органично для традиций музыки Китая (см. работы Ма Вэй и др.) Компаративный метод в методологическом комплексе интонационности приобретает самозначимый характер – в духе соответствующих работ Б. Асафьева и его последователей в Украине. Особый методологический смысл имеют также труды Лю Бинцяна, поднимающие проблему духовно-семантической обусловленности кардинальных стилевых поворотов в мировом искусстве и в культуре в целом.

**Нау́чная новизна** дослідження определена самостійністю теоретическої ідеї сравнення музикальної регіоналістики Тайваня в пределах китайської музики с регіоналістськими виходами баварського начала в не́мецкой музи́ке К.Орфа. **Выводы.** Баварська локалізація общенемецкой і мирової значимості творчества К.Орфа представляє прикосновєніє к тому культурному регіоналізму, которий в полноте исторических пре́дпосылок реалізовався на Тайванє как часть китайської і ширє – дальневосточной цивілізації в целом. І єсли мировєє маштабы творчества К. Орфа несравнимы по объєму і вєсу с достоянієм Ма Шулонга как главы тайваньської школы в музи́ке Кита́я, то все та́ки в наличи́и маєєтся і общєє между названними художниками. Это самозначимість локального колорита во всенациональных маштабах искусства, проявлєніє художественного регіоналізма как такового, что существенно пополняєт общенациональные завоеванія китайського і не́мецкого музикального искусства в прошлом столєтіи.

**Ключевые слова:** музикальний регіоналізм, національний стиль в музи́ке, жанровєє предпочтєнія в стилє, немецкая музыка XX века, локальний музикальний фольклор.

*Liu Ke Ting, Ph.D. of Arts, lecturer music school in Guangzhou (China)*

### **Taiwan's musical and cultural regionalism in relation to the European Bavarian regionalism analogy in German in the compositions of K. Orff**

**The purpose of the article** is a trailing of specifics of the interaction Taiwan regional music and European analogy, which have the world confession through honoring of C.Orff creative activity, forming product which emerges local-folklore and cultural-value layer of the regional bavarian heritage. **The methodology** of the work is the intonation approach, fixing unity music and speech factor that органично for the tradition of the music of China (refer to work Ma Way and others. The comparative method in methodological complex intonation theorizes gains the independent character - in spirit corresponding to the work of B. Asafiev and his followers in Ukraine. The special methodological sense has also worked Liu Bing Cjiang, raising the problem of spiritual-semantic determinism of cardinal style tumbling in world art and in culture as a whole. **Scientific novelty** of the study is determined by independance to theoretical idea of the comparison music regionalism of Taiwan within chinese music with regional output bavarian begin in german music of C.Orff. **Conclusions.** The Bavarian localization Pan-germany and world value of creative activity of C.Orff present touch to that cultural regionalism, which in the fullness of the history premises was realized on Taiwan as a part Chinese and, broader, far eastern civilization as a whole. And if world scales creative activity of C.Orff incomparable on volume and weight with the property of Ma Shu Long as chapters Taiwan schools in the music of China, that even so in presence there is and the general between named artist. Independence of local coloring in general national scale of art, manifestation artistic of regionalism as such that greatly renews the general national conquest of Chinese and German music art in the past century.

**Key words:** music regionalism, national style in music, genre preferences in style, german music XX century, local music folk-lore.

Актуальність теми дослідження обумовлена потребами національного мистецтва сучасності, в якій глобалістські культурні тенденції утворюють живу складну ієрархічність з динамікою полінаціо-нальних та регіональних наробітків. «Сучасний літературний рух 1960-х», що висунув тайваньський художній колорит у фокус всенациональної уваги, склав органічну паралель до європейських здобутків, зокрема, до баварського регіонального аспекту у загальнонімецькій культурно-мистецькій аурі XX сторіччя. Відповідно творчості К.Орфа й іншим регіонально-локальним виявам національного стилю (наприклад, провансизм Д.Мійо у французькій музиці XX сторіччя) приділено увагу у монографічних [7] і навчальних, довідкових виданнях.

Але порівняння їх з тайваньським регіоналізмом у сукупності китайського мистецтва не спостерігається у сучасних музикознавчих розвідках, хоча саме порівняння європейських і позаєвропейських надбань у композиторській творчості становить пізнання таких найвищих точок європейського композиторського професіоналізму, як здобутки генію Ісанга Юна і Тан Дуна.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми китайського мистецтва XX століття у зв'язку з його регіональними проявами зачіпалися неодноразово, у тому числі – це видані в Китаї й в Україні праці Сюй Чєнбєя, Лю Бінцяна [11; 8], Ту Дуні, Ло Ку́ня, ін., статті Е.Виноградової і А.Жєлоховцева в енциклопедичних виданнях [4], ін. Однак спеціально мистецтво Тайваню в його співвідношенні з європейським художнім феноменом XX століття не обговорювалося в зазначених і інших працях.

Метою дослідження є простєжити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всєвітнє визнання через шанування творчості К.Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання.

Виклад основного матеріалу. Тайвань був включений у склад КНР у 1950-ті роки, коли в країні склалася надзвичайно плідна атмосфера буття Китаю в 1950-ті роки. У ці роки бурхливо й оригінально розвивався національний театр, інтенсивно розвивається європейська система музики, зокрема це інтенсивний розвиток фортепіанної школи, підготовлений титанічними зусиллями із впроваджен-

ня в китайську систему музичної освіти досвіду європейських консерваторій. У роботі В. Батанова виділене ім'я Сяо Юмея як одного із найбільш послідовних і талановитих музикантів, що поступово й глибоко здійснював впровадження європейської системи «музики для слухання» у мистецтво Китаю [3, 133].

Освіта для професійних піаністів на Тайвані до 1945 року була обмежена. Піаністи – фахівці, які хотіли зробити кар'єру, змушені були зрештою їхати на навчання в Японію, як, втім, і музиканти інших спеціальностей. Навіть незважаючи на те, що, починаючи з 1946 року, почали створювати музичні факультети в коледжах і університетах, ці програми були лише частиною вищої й іноді середньої освіти. А та талановита молодь, яка бажала вивчати фортепіанну гру, повинна була індивідуально знаходити й оплачувати приватних викладачів.

Від 1960-х років розгорнулася діяльність найзначнішого тайваньського композитора Ма Шунга, який став автором знаменитих фортепіанних творів, а також вокальних композицій, що стали хрестоматійними зразками тайваньської музики сьогодення.

Нагадуємо, що фортепіанна школа Тайваню стала складатися від 1960-х років, коли 1963 року в Католицькій навчальній школі Гуан Рен ввів програму початкового професійного музичного навчання для дітей на Тайвані. Програма продовження освіти для старших, а також для юнаків і дівчат, була також розроблена Гуан Реном. Розрахована на середні школи у плануванні десятирічного навчання, вона висувала перед учнями досить високі вимоги. Уся система навчання професійної музики на Тайвані тоді увійшла в нову еру.

І все це відбувалося тоді, коли в континентальному Китаї вирувала Культурна революція, яка нищила здобутки піаністичної школи 1950-х, відсторонивши і скалічивши піаніста світового рівня Лю Шикуня. Але в той же час Китай робить новий ривок в області театру, народжуючи у вигляді «найкращих революційних вистав» оригінальну балетну версію *воєнної цзінцзюй*. Така вистава включена у номери високоталановитої опери Дж. Адамса «Ніксон в Китаї», тим самим засвідчивши високе визнання здобутків мистецтва Культурної революції.

Після того, як Гуан Рен поклав початок музичній освіті, запропонувавши свою програму навчання від елементарного рівня до рівня середньої музичної школи, деякі суспільні школи також впровадили подібні програми. На сьогоднішній день на Тайвані діють близько сорока професійних музичних програм, заснованих у суспільних школах. Вони охоплюють рівні навчання від елементарного до середньої школи. Загальна особливість цих програм – вимога до музикантів інших спеціальностей (не піаністів) в обов'язковому порядку навчатися грі на фортепіано як на другому інструменті. Таким чином, загальна кількість тайваньських музикантів, що володіють тією чи іншою мірою фортепіано, досить велика.

Політична автономія Тайваню від 1960-х років визначила очевидний західний нахил у стильових перевагах тайваньських композиторів. Відповідно шкідлива, але поширена особливість фортепіанних факультетів полягала в зневазі до музики рідних композиторів. Щоб просувати фортепіанну тайваньську музику, проводиться щорічний конкурс, що спонсорувався тайваньським урядом. Заснований 1978 року, він висуває обов'язкову вимогу, щоб всі учасники в кожному відділенні виконували тайваньський фортепіанний твір. На щорічному конкурсі молодих виконавців Каваї, заснованому через п'ять років, також запроваджено подібну вимогу.

Регіональна побудова тайваньської культури в межах КНР за відсутності спеціальної політико-етнічної автономізації має певні аналогії до європейських подій – це доля німецького Півдня, формально закріплена за двома державними структурами: Німеччиною й Австрією.

Мова йде про Баварію й Південний Захід Австрії, пов'язаних релігійно – історичними узами, спільними для конфесійно протестантської Німеччини й католицької Австрії. Мюнхен, столиця Баварії, Регенсбург і Зальцбург знаменують назви й міста, відзначені історичним зв'язком з візантійським і слов'янським світом. Хоча від XVI століття вони виявилися в складі двох релігійно – різному організованих держав. Баварія існувала як незалежне герцогство з VI ст. до 1623 р., з 1623 – курфюрство, з 1806 до 1918 – королівство, у Мюнхені утворилася Баварська Академія наук, 1759 р. [7, 98]. Потім була Баварська Радянська Республіка (менш місяця, квітень – травень 1919 р.), і тільки з 1920-х років Баварія увійшла до складу Німеччини [3, 133].

З наведеного опису історичних віх державних систем Баварії напрашується висновок про досить відчутну самостійність шляху цієї німецької землі в німецькому ж і європейському в цілому світі. Локальний колорит мистецтва Баварії яскраво позначився в XX сторіччі, коли в межах стильової типології *неофольклоризму* так званий *локальний* (а не загальнонаціональний, як в XIX столітті) фольклор склав головний інтерес фольклористських розробок в авторській композиторській творчості. І якщо Мюнхен у XIX сторіччі став оплотом вагнеріанства, де працювали Р. Штраус, М. Рeger,

Ф.Мотль і багато інших [10, 859-861], то в ХХ ст. в особі К. Орфа Баварія знаходить геніального композитора, режисера й педагога, що висунув баварські культурні підвалини на самостійне стильове положення в німецькому мистецтві.

Соціально-культурний статус Баварії визначається історичними й художніми перевагами, що не мають аналогів в інших культурно-художніх центрах Німеччини. У Регенсбурге є пам'ятник історичному Дон Жуану, красеню й незаконно народженому німкеню з Регенсбурга синові іспанського короля, якого славили православні й католики за порятунок від загального ворога – Туреччини, що й позначено на монументі на честь героя.

Вищезазначений зв'язок Зальцбурга й Регенсбурга, формально австрійських земель католицької Австрії й протестантськи орієнтованого Регенсбурга, у художній сфері чітко усвідомлюється. І це відзначено стосовно оперної спадщини В.А.Моцарта в дисертаційному тексті Ю.Кантарович:

«Лицарський статус Дон Жуана в Моцарта, зважаючи на все, живився фактичними даними про історичну персону, короткий життєвий шлях якого протікав недалеко від Зальцбурга. Мова йде про уродженця Регенсбурга, що недалеко від Зальцбурга, про побічного сина іспанського короля, німця по матері, що прославився військовим талантом, і на честь військової слави якого поставлений пам'ятник у рідному йому місті. У свої неповні 27 років юний красень, здобувши любов і увагу жінок, став автором талановитої воєнної операції, що зупинила турецький флот у наступі на європейські країни, і даний лицарський тонус фігури Дон Жуана явно був зрозумілий і дорогий Моцарту, не менш, ніж велелюбність й жорстке поводження із церковною адміністрацією» [5, 80-81]

Змішання етносів і пограниччя середземноморського, включаючи слов'янський компонент, і саме німецького, характеризує історичний статус Баварії. У ній одночасно зберігаються пейзажні прикмети зв'язку зі споконвічно німецькими образами сказань про Вотана, Валькірій і Нібельхейм – і тут же тече Дунай, що зв'язує із землями даків і слов'ян. У Баварії присутні храми різних конфесій, хоч протестантське віросповідання займає, як у Німеччині загалом, базисне положення. Ця ж органічна історично-культурних перетинів повторилася у зв'язку з біографією К.Орфа, уродженого мюнхенця, а його наробітки у переломленні фольклору Баварії були усвідомлені особливо саме в Зальцбурзі, де був відкритий Інститут К.Орфа, який став у якийсь час центром музично-виховних новацій у світовому охопленні.

Із численних творів К.Орфа принципово баварським колоритом позначено два: це кантата «Carmina Burana» («Беуронські – Баварські пісні»), 1936, і «Бернауерін», 1946, «баварська п'єса» за визначенням композитора, сюжет якої побудований за подіями у Баварії в XV столітті.

«Баварський стиль» композиції «Carmina Burana», написаної за поетичними рядками різнонаціональних авторів XII-XIII ст., неодноразово був предметом музикознавчого аналізу. У даному випадку зосереджуємося на тих сторонах, які містять «регіональні – баварські» відмітини, які надзвичайно підкреслено проступають у виконавських прочитаннях, пропонованих художніми колективами Баварії.

Різноманітне наповнення збірки віршів і відібраних Орфом для Кантати фрагментів природно сполучалася з різномовністю текстів, що містили вірші трубадурів і мінезінгерів, відповідно старофранцузькою і старонімецькою, латинські вірші ченців і студентів, церковні канонічні строфи й німецькі діалектні народні фрагменти. І така гіпербола «німецької еkleктики», як ідея, природна в загальнонімецькому охопленні, у концентрованому викладі багатомовності – багатомовності в єдиному сполученні – створила відчутний *баварський* локальний вигляд.

І якщо музика № 1 і 24 Кантати «Carmina Burana» визначила деяку всеєвропейську гімнотворчу модель, то колорит баварських «цвіфахерів» виявився неповторно яскраво – в № 6 («На галлявіні»), у якому пізнаване збережене Баварією від візантійських греко-слов'яно-галльських змішань *соло флейти й литавр*.

Названа тембральна якість, виділена нами як специфічний регіонально-баварський музичний показник, усвідомлюється надзвичайно гостро, коли прослуховується «Carmina Burana» в одному з еталонних записів даного твору: у виконанні хору Мюнхенського радіо, у порівнянні із блискучими виконаннями Берлінським і Кельнським колективами 1970-х – 1980-х років.

Модерністсько-театральна аура Берліна, освяченого діяльністю Б.Брехта й Г.Ейслера (з першим К. Орф безпосередньо творчо спілкувався, складаючи Кантати на вірші Б. Брехта й Ф.Верфеля в 1928-1931 гг.), відрізняється акцентуацією сатирично-викривального тону звукування (див. запис 1968 р. за участю хору й оркестру Німецької опери у Берліні під керівництвом О.Йохума із соло Г.Яновиц, Г.Штольце й Д. Фішера-Діскау).

Мюнхенський запис зроблено в інших тонах: м'якше сатиричний аспект, зроблено наголос на ліричні ноти. І тільки мюнхенська інтерпретація виділяє (цього нема в інших, зокрема, в Кельнській

версії виконання) – самозначимість і всеприсутність у звучанні Кантати *литавр*. У мюнхенській версії (дир. Ф. Гайтнер) *візантійський* натхненно *військовий крок* (цілком порівнянний з українським *запорізьким* військовим строем гри на «котлах» *литаврах* і *дерев'яних трубах* *сурмах*) стає помітним і відчутним з перших же тактів *г* 1. У результаті складається образ Містеріального дійства, у якому *блезнівське пародійне відтіняє підтримує* Ходу Життя.

У нашому розпорядженні є ще одна версія художнього втілення «*Carmina Burana*», що представляє знов таки спеціальний баварський акцент виразності твору К. Орфа. Це відеоваріант за виступом 1975 р., зроблений у вигляді фільму за сценічним поданням 2001 р. Беруть участь хор і оркестр Баварського радіо, диригент К. Айххорн, солісти Л. Попп, Й. ван Кестерен, Г. Прей. Звертаємо увагу на різнонаціональний склад солістів і творчу «національну амбівалентність» Г. Прей, знаменитого соліста Мюнхенської опери й учасника спектаклів *Ла Скала*.

Представлений відеозапис «*Carmina Burana*» вирішений в колориті німецького *ренесансного* живопису з ряснотою барвистих плям в оформленні відеоряду й перевагою червоного кольору, величезного показового в колористиці картин Північного Відродження. Обігрується також відверто еротичний комплекс. Але найбільш дивною складовою фільму-вистави є *музичний ряд*, позбавлений театральних динамічних перепадів від просторових ефектів *crescendo* *diminuendo*. Головний показник динаміки в даній постановці – стабільний натиск гучності, що відтворює характер вистави *видовища*, дійства на відкритому просторі.

Висновок із усього сказаного про подання музичного компонента й відеоряду – *карнавальне* прочитання, тобто у вимірах стилю, що не позначений ні в музичній, ні в словесно-текстовій частинах твору. У такому рішенні начисто відтискується містеріально-церковна складова виразності Кантати, залишається тільки «м'ясоїдницька» надмірність карнавалу (*carne vale* – «їж м'ясо», одна з версій етимології слова «карнавал» – Л.К.), відтінена баченням маски смерті як неминучої супутниці карнавальної *обрядовості*, уплетеної в річний цикл християнського буття.

П'єса «Бернауерін», як відзначено вище, вибудована цілком за подіями, які відбулися в Баварії в XV сторіччі і які одержали різні тлумачення в XVIII–XX століттях. Мученицька кончина героїні була вирішена її суттю як породженням і жертвою дисгармонії соціального буття Високого Ренесансу. Тому що соціально нерівний шлюб дочки банщика з Аугсбурга й герцога Альбрехта III Мюнхенського міг відбутися тільки в умовах «ренесансного двомир'я», також як і люта розправа над обраницею артистично обдарованого високошляхетного лицаря. І факт «полювання за відьмою» органічний в руслі дій Другої інквізиції, що розцвіла у пору найвищих творчих дерзниць «богорівної» людини XV сторіччя.

Баварський знак цієї історії – сама можливість соціального сходження артистично обдарованої низькородної красуні Агнес Бернауерін. Безжалісність влади і юрби до «баварських Ромео й Джульєти» створювала в творі К. Орфа, натхненного антинацистським мучеництвом К. Хубера [7, 131–136], соціально-політичні аналогії до долі художньо елітної німецької молоді 1940-х років, знищеної нацистами в справі «Білої троянди». Баварський колорит – в самій історії Агнес Бернауерін, що стала героїнею народних балад, «баварською Жанною д'Арк» (не тільки по суті мученицького вибору, але й за часом – Жанна страчена 1431 р., Агнес – 1435).

Музично-звуково Орф органічно звернувся – до містеріального, візантійського за своєю основою дійству, в якому хорові звучання становлять провідні лінії звукокомпозиції. Відзначимо, саме не літургійна драма, що стала, за справедливим висновком Г. Кречмара, початком опери як наскрізно співаного дійства [6, 27–31], але християнська містерія, народжена у Візантії в V–VII ст. і та що включала розмаїтість засобів, зокрема танцювально-пластичних [1], визначила характер розглянутого твору Орфа. Сказане дає змогу виділити у творчості К. Орфа той спеціальний акцент на колориті мистецтва його «малої батьківщини» Баварії, що визначив спеціальне місце цього німецького композитора у всенациональних масштабах.

Наукова новизна дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського початку у німецькій музиці К. Орфа.

Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К. Орфа того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К. Орфа неперівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулунга як глави тайванської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що сут-

тево поповнює всенаціональні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Висновки. Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К. Орфа представляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К. Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулонга як глави тайванської школи в музиці Китаю, то все таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенаціональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює всенаціональні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

### Литература

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. С.-Петербург, Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусств., специальность 17.00.03. Одесская нац. муз. академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
4. Виноградова Е., Желоховцев А. Китайская музыка. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. Москва, 1974. С.807-815.
5. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта. Дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствовед., специальность 17.00.03, ОНМА им. А.В.Неждановой. Одесса, 2007. 156 с.
6. Кречмар Г. История оперы. – Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
7. Леонтьева О. Карл Орф. Москва, Музыка, 1984. 334 с.
8. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства /Бинцян Лю. Одесса: Астропринт, 2014. 440с.
9. Ма Вей Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции и исполнительства. Автореф. канд. дис. Одесса, 2004. 17 с.
10. Мюнхен Муз. энциклопедия в 6-ти томах, г. ред. Ю.Келдыш. Т. 3, Москва, Сов. энциклопедия, 1976. С. 859-862.
11. Сюй Чэнбэй Пекинская опера / серия «Духовная культура Китая». Пер. Сан Хуа, Хэ Жу. Харбин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. 136 с.

### References

1. Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in traditions of the christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S.- Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian].
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian].
3. Batanov V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI ct. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Vinogradova E., Zhelohovcev A. (1974). Chinese music Music encyclopedia in 6 volumes. V. 2. Moscow: Sov.encyklopedija, P.807-815[in Russian].
5. Kantarovich Yu. (2007). Symbology of clavier in performance of chamber- vocal compositions of W. Mozart. Candidate's thesis, spec.17.00.03.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
6. Krechmar H. (1925). The history of opera. Leningrad, Academia[in Russian].
7. Leontieva O. (1984). Carl Orff. Moscow, Muzyka. [in Russian].
8. Liu Binchan (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
9. Ma Vei (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and performance. Candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
10. München (1976). Music encyclopedia in 6 volumes. V. 2. Moscow: Sov.encyklopedija, P.859-862 [in Russian].
11. Siu Cheng Bey (2003). Pen Cing opera. Series "Spiritual culture of China". Transfer San Hua, He Zhu. Har Bing, Mezkontinentalnoje izdat.Kitaya [in China].