

УДК 78.03(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>**Хуан ТАЙЛУН***аспірант кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002*

ORCID: 0009-0001-7997-9543

**Бібліографічний опис статті:** Хуан, Тайлун (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>

## ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ

Актуальність цієї проблеми зумовлена тим, що у творах сучасних композиторів Китаю використовуються структури, що мають певну спільність із розглянутими формами, що допомагає краще зрозуміти їх. Через зіставлення із західноєвропейськими музичними формами виявляються їх характерні відмінності та специфічні риси.

**Метою статті** є розгляд особливостей китайської традиційної музики з огляду на формування найпоширеніших різновидів її музичних форм та специфіки ритму.

У роботі застосовано такі **методи**: аналітичний – для аналізу підходів, що сформувалися у мистецтвознавчій літературі в напрямку дослідження феномену китайської традиційної музики; історичний – для розуміння історичних аспектів становлення китайської традиційної музики.

**Наукова новизна.** Вперше на основі застосування особливостей музичної форми та ритму узагальнено специфіку китайської традиційної музики. Зокрема, висвітлено найбільш поширені в китайській традиційній музиці одночастинні, двочастинні, тричастинні форми, а також варіаційна, циклічна, циклічноподібна та вільна.

У процесі дослідження отримано такі **результати** і зроблено такі **висновки**. Висвітлено вплив китайського поетичного мистецтва на становлення тієї чи іншої музичної форми, що зумовлює спільність принципів у будові поетичних і музичних текстів. Підкреслено, що за аналогією з китайською поезією в одночастинній формі можна виділити чотири стадії розвитку – *ци, чен, чжуань, хе*. Схарактеризовані основні різновиди китайської тричастинної форми, серед яких безрепризна (ABC) та репризна (ABA). Її відмінності від аналогічних форм у західноєвропейській музиці полягають у тому, що малопомітна ієрархічна супідрядність тем є маловираженою; відсутня контрастність тематизму, що є наслідком тенденції до поступового розкриття образу; завершені структури кожного розділу форми; функцію смислового центру виконує середній розділ, а не перший, як у європейській музиці. Серед різновидів китайської варіаційної форми визначено *цзяхуа*, вільні варіації та *баньші*, формування яких визначалося впливом національних жанрів. Підкреслюється, що циклічна форма (ABACAD) у китайській традиційній музиці близька рондо в західноєвропейській. Повторюваний розділ A реалізує сполучну функцію, а основне змістовне навантаження полягає в розділах B, C, D та ін., з цієї причини завершення форми може відбуватися на одній з контрастних тем. Зазначено, що циклічна форма (або *цуйпайляньчжуй ти*), що зародилася в китайському театрі *сіцзюй*, складається з декількох розділів, а ті у свою чергу – з ряду наспівів (або *цуй-пай*). Специфіка вільної форми виявляється у наявності рис різних форм, притаманних китайській традиційній музиці. Схарактеризовано особливості ритму, які полягають в тому, що за виключенням особливих випадків (наприклад, вступів у вільному ритмі), більша частина китайської музики написана в двотактному ритмі. Ця перевага двотактного ритму (західний еквівалент 2/4 та 4/4) ґрунтується на принципі природної двоїстості (наприклад, взаємодія між жіночим та чоловічим чи *інь-янь*). У висновках узагальнюються відмінності принципів розвитку китайської та європейської музики, зокрема, визначається роль поступового розгортання музичного матеріалу, що притаманне китайській музиці; а також описується роль контрастності, зіставлення музичної інформації у європейській музиці. Підсумовуються особливості ритму, які полягають у перевазі двотактності, а також варіативності, що передбачає парну та непарну зміну складних елементів музичних розмірів.

**Ключові слова:** китайська традиційна музика, музична форма, ритмічні особливості, двотактний ритм, принцип природної двоїстості.

**Huang TAILONG***Postgraduate student at the Department of Musicology and Culturology, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002*

ORCID: 0009-0001-7997-9543

**To cite this article:** Huang, Tailong (2024). Osoblyvosti kytaisikoi tradytsiinoi muzyky [Peculiarities of Chinese traditional music]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>

## PECULIARITIES OF CHINESE TRADITIONAL MUSIC

*The relevance of this problem is due to the fact that the works of modern Chinese composers use structures that have a certain commonality with the considered forms, which helps to understand them better. By comparison with Western European musical forms, their characteristic differences and specific features are revealed.*

*The purpose of the article is to consider the peculiarities of Chinese traditional music in view of formation of the most common varieties of its musical forms and the specifics of the rhythm.*

*The following methods are used in the work: analytical – for the analysis of the approaches formed in art history literature in the direction of researching the phenomenon of Chinese traditional music; historical – to understand the historical aspects of the formation of Chinese traditional music.*

*The scientific novelty. For the first time, the specifics of Chinese traditional music have been summarized on the basis of the application of the peculiarities of musical form and rhythm. In particular, the most common one-part, two-part, three-part forms, as well as variational, cyclical, and free forms are highlighted in Chinese traditional music.*

*In the process of research, the following results were obtained and the following conclusions were drawn. The publication reveals the influence of Chinese poetic art on the formation of one or another musical form, which determines the commonality of principles in the structure of poetic and musical texts. It is emphasized that by analogy with Chinese poetry in one-part form, four stages of development can be distinguished – qi, chen, zhuang, he. The main varieties of the Chinese three-part form are characterized, including non-reprise (ABC) and reprise (ABA). Its differences from similar forms in Western European music are that the hierarchical subordination of themes is hardly noticeable; there is no pronounced contrast of thematics, which is a consequence of the tendency to gradually reveal the image; there is a complete structure of each section of the form; the function of the semantic center is performed by the middle section, not the first, as in European music. Among the varieties of the Chinese variation form, jiahua, free variations and banshi are defined, the formation of which was determined by the influence of national genres. It is emphasized that the cycle form (ABACAD) in Chinese traditional music is close to the rondo in Western European music. The repeated section A implements a connecting function, and the main content load is located in sections B, C, D, etc., for this reason, the completion of the form can take place on one of the contrasting themes. It is noted that the cyclical form (or qipailianchui ti), which originated in the bowels of the Chinese theater siqiu, consists of several sections, and those, in turn, consist of a number of chants (or qipai). The specificity of free form is manifested in the peculiarities of various forms characteristic of Chinese traditional music. The peculiarities of the rhythm are characterized, which consist in the fact that, with the exception of special cases (for example, introductions in a free rhythm), the majority of Chinese music is written in a two-beat rhythm. This preference for the two-beat rhythm (the Western equivalent of 2/4 and 4/4) is based on the principle of natural duality (e.g., the relationship between feminine and masculine or yin-yang). The conclusions summarize the differences in the principles of the development of Chinese and European music, in particular, the role of the gradual deployment of musical material inherent in Chinese music is determined; and they also describe the role of contrast, juxtaposition of musical information in European music. The peculiarities of the rhythm are summarized, which consist in the predominance of two-beats, as well as variability, which involves even and odd changes of complex elements of musical dimensions.*

**Key words:** Chinese traditional music, musical form, rhythmic features, two-beat rhythm, principle of natural duality.

**Актуальність проблеми.** Китайське мистецтво та його інструменти виникли давно, і навіть у сучасній музичній культурі вони зберегли традиційні форми. Розгляд особливостей китайської традиційної музики пов'язаний, зокрема, з вивченням специфіки її музичної форми. Дослідження, як правило, призводять музикознавців до національних традицій її створення, що передбачає розгляд специфіки організації музичного матеріалу, так званої музичної форми. У китайській теорії музики проблема її вивчення має основне значення для розвитку низки галузей музикознавства та аналізується в науковій спадщині митців. Джерела, в яких нерідко наводиться ґрунтовний аналіз китайських музичних творів, на жаль, остаточно не розкривають специфічних ознак форми, що існують в китайській традиційній музичній культурі. У той же час, форми в євро-

пейській та китайській музиці наряду з деякими спільними рисами мають суттєві відмінності, зокрема, й у функціональному призначенні розділів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Опрацювання останніх публікацій із зазначеної проблематики засвідчує, що деякі її аспекти знайшли відображення в наукових працях дослідників. Так, в працях Устименко-Косоріч О. висвітлюється проблема взаємовпливу та синтезу традиційного та європейського в процесі розвитку інструментального виконавства в Китаї (Устименко-Косоріч, 2024). Привертають увагу дослідження Ульянової В., присвячені особливостям становлення та розвитку музичного мистецтва Китаю (Ульянова, 2024). Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичних культур Сходу та Заходу розробляються у наукових

здобутках Лю Бінцянь (Лю Бінцянь, 2015). Ма Вей вивчає концепцію форми в музиці Китаю і Європи (Ма Вей, 2004). Отже, у зазначених працях визначається проблематика важливості обміну здобутками мистецького досвіду для розвитку та створення нових напрямів досліджень з питань китайської традиційної музики.

Окремої уваги заслуговують видатні китайські діячі, серед яких: Хан Мей та Лі Чень які досліджують китайський традиційний інструмент гучжен (Хан Мей, 2000; Лі Чень, 2024); Ван Яньсуй, в роботах котрого висвітлюються питання звукообразу як категорії музичного мистецтва Китаю (Ван Яньсуй, 2023).

**Мета дослідження** полягає в узагальненні наукового доробку, присвяченого проблематиці китайської традиційної музики з огляду на особливості форми та ритму.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У дослідженнях, присвячених, вивченню музичної культури Китаю, актуалізуються стародавні традиції, які існували в далекому третьому тисячолітті до нашої ери. Музеї мають велику колекцію добре збережених музичних інструментів, які слугують матеріальними свідченнями тієї епохи.

Багато з цих інструментів, змінених з часом, активно використовуються для виконання сучасних музичних творів, що свідчить про високу цінність традиційного мистецтва, яке формувалося на основі релігійно-філософських принципів того часу. Дослідникам доступна значна спадщина задокументованих ритуалів та свят, що супроводжували життя людей, які оточували себе звуками інструментів, виготовлених з різних матеріалів: шкіри, глини, металу, каменю, гарбуза, дерева, шовку та бамбуку. Як зазначає Лі Чень, традиційний китайський інструментарій включає безліч інструментів, які можна класифікувати за способом звукоутворення (струнні, духові, ударні) або за матеріалом виготовлення (метал, шкіра, бамбук, камінь тощо). Це відповідає китайській класифікації «восьми тембрів»: шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, земляні, гарбузові та шкіряні (Лі Чень, 2024). Це, безперечно, визначає унікальність китайської традиційної інструментальної музики.

У народній музиці Китаю за всіх часів важливу роль відігравав імпровізаційний початок. Імовірно, саме тому нівелюється значення

постійності та сталості форми як організації музичної думки, актуалізується увага на різноманітності форм китайської музики. Звідси можна спостерігати нечисленність типових форм у китайській музиці порівняно з європейською. Основними з них є одночастинна, двочастинна, тричастинна, варіаційна, циклічна, циклічноподібна і вільна форми. Вважаємо за доцільне більш докладно зупинитися на характеристичні поширених різновидів.

Одночастинна форма зазвичай ділиться на два типи:

- мелодична структура, що складається з однієї фрази (зазвичай 4–8 тактів), яка повторюється кілька разів з різними текстами;

- мелодична структура, що складається з кількох фраз (зазвичай чотирьох). Варто зазначити, що на відміну від європейської музики, де періоди часто переходять в іншу тональність, у китайській музиці подібні структури зазвичай залишаються в одній тональності.

Становлення різних форм у китайській музичній культурі було тісно пов'язане з поетичним мистецтвом. Подібно до китайської поезії, у одночастинній формі можна виділити чотири етапи розвитку: ци (експозиція, початковий виклад теми), чен (затвердження теми або кілька змінених повторень), чжуань (розробка, розвиток) та хе (завершення).

Існують два основні різновиди китайської тричастинної форми: безрепризна (ABC) і репризна (ABA). Їх формування значною мірою пов'язане з естетичними уявленнями китайців, які сприймають музику як постійно змінюваний процес. Тому цілком природним вважається завершення музичної побудови на новому матеріалі, що робить повернення до початкової інтонаційно-мелодійної форми необов'язковим. Ця концепція суттєво відрізняє китайські тричастинні форми від класичних європейських, що пояснює поширеність першого типу безрепризної тричастинної форми (ABC) у китайській традиційній музиці.

Основні відмінності тричастинної форми китайської традиційної музики від західноєвропейської можна виокремити за такими характеристиками:

1. У китайській музиці не спостерігається чіткої ієрархії між тематичними елементами, що ускладнює виділення головних і другорядних тем.

2. Використання тричастинної форми в китайській традиційній музиці спрямоване на поступове розгортання художнього образу, тому контрастність тем практично відсутня. Оновлення матеріалу досягається через зміну метротемпу баньші або введення ознак інших жанрів у той же інтонаційний матеріал. На відміну від європейських форм, тут реалізується принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового». Як зазначає В. Москаленко (2013), інтонаційність як засіб самовираження та комунікації займає важливе місце у житті людини. Спираючись на інтонацію, людина вступає у діалог з вібраціями всесвіту, соціуму та оточення. Інтонація (від лат. *intonare* – вимовляти) є специфічним засобом художнього спілкування, що дозволяє виражати й передавати емоційно насичені думки через звукові (голос, музичні інструменти) та візуальні (жести, міміка) форми.

3. У китайській традиційній музиці кожен розділ тричастинної форми має відносно завершену структуру, тоді як розділи європейської музики часто залишаються незамкнутими.

4. У західноєвропейській тричастинній формі (ABA) перший розділ зазвичай є найважливішим за змістом. Натомість у китайській формі акцент ставиться на середній розділ, що відображає загальну логіку музичної побудови; перший і третій розділи безрепризної тричастинної форми виконують функції вступу та завершення.

Варіаційна форма є найпоширенішою у китайській традиційній музиці. Її суть подібна до класичного європейського типу варіаційної форми: безперервна зміна головної теми без суттєвої трансформації основного художнього образу (A+A1+A2+A3). У китайській музиці в ролі головної теми часто використовуються популярні народні пісні (або цюйпай) з яскравими, легкими для запам'ятовування образами. На їх основі виникли три основні різновиди варіаційної форм:

– варіації цзяхуа, які характеризуються використанням різних прийомів для формування основного інтонаційного матеріалу без зміни структури теми;

– вільні варіації, засновані на принципі вільного розвитку матеріалу, що дозволяє розширювати або звужувати структуру основної теми. У межах варіаційного циклу може вво-

дитися новий матеріал (епізод), який іноді стає основою для подальшого варіювання; зазвичай основна тема не виконується в повному обсязі, а лише частина змінюється, і тональність може варіюватися в кожній варіації;

– варіації баньші, де основна тема або мелодія цюйпай супроводжується серією змін метротемпу, що дозволяє новим чином уявити музичний образ.

В цілому, типи китайської варіаційної форми дуже схожі на аналогічні різновиди в європейській музиці, що підтверджує ідею про синхронність історичних процесів у різних національних культурах.

Циклічна форма (ABACAD) в китайській традиційній музиці нагадує форму рондо (ABACA) в західноєвропейській. Проте, незважаючи на зовнішню схожість, функції повторюваних і неповторюваних розділів відрізняються. У західноєвропейській музиці розділ А зазвичай сприймається як «основна тема», тоді як розділи В і С, які називаються «епізодами», доповнюють характер основної теми. У китайській музиці функція розділу А в циклічній формі є сполучною, що відображено в терміні гоцюй, який в перекладі означає «швидкоплинна музика».

Основні музичні образи зосереджені в розділах В, С, D та інших, що проявляється в контрастних темах, відомих як чжуццюй, що означає «основна музика» в перекладі з китайської. Якщо в європейській музиці форма рондо завжди завершується розділом А, підкреслюючи його значення, то в китайській циклічній формі завершення може відбуватися на одній з контрастних тем.

Циклічна форма є однією з найзначніших і найскладніших структур у китайській музиці, що виникла в традиційному театрі сіцюй. Вона складається з кількох розділів, які містять різноманітні наспіви (або цюйпай). Один із типових видів циклічної форми – цюйпай-ляньчжуй ти, що зазвичай створюється на основі більше ніж двох цюйпай. Гнучкість структури циклічної форми забезпечується можливістю варіювання цюйпай. Вільна форма характеризується ознаками різних форм.

Китайська традиційна музика має яскраві риси, серед яких: звучання мелодії в унісон (переважно одноголосно, що стало рідкістю для європейської музики); поділ музики на

два стилі – північний та південний. У північному стилі акцент робиться на ударних інструментах, тоді як у південному важливішими є тембр і емоційна забарвленість мелодії, ніж ритм. Спостерігається перевага споглядальних настроїв над динамічними зображеннями дій, на відміну від європейської музики, де домінує музичний драматизм.

Китайська традиційна музика має особливу ладову організацію: замість звичних мажору і мінору використовується пентатоніка без півтонів; семиступенева гама має свою специфіку, а також існує система «люй-люй» із 12 звуків. Для нашого дослідження важливими є роботи, що присвячені ритмовим особливостям, пов'язаним із варіативністю, включаючи часті зміни парного та непарного розмірів, використання складних ритмічних структур, а також єдність поезії, мелодики та фонетичних особливостей народної мови.

Героїчні настрої, чіткий ритм і простота музичної мови є характерними для північної традиційної музики Китаю. Південні пісні, що використовують пентатонічний звуко-ряд, мають радикально інший характер: вони сповнені лірики та витонченості виконання. Таким чином, естетична та гармонійна функція китайської традиційної музики проявляється, зокрема, в її мелодійних процесах. Не випадково їй притаманний монодичний тип організації музичного матеріалу. Багатоголосість у китайській музиці зазвичай пов'язана з гомофонією, яка надає перевагу мелодії. Інструментальний акомпанемент найчастіше дублює вокальну мелодію у приму або октаву (в залежності від теситури голосу та інструменту). Таким чином, смисловий центр зосереджується на лінійно-мелодійному процесі, що визначає мелодію як смислову та образну єдність, втілюючи музичну ідею. У мелодійних процесах ключову роль відіграє ладова організація, яка зумовлює мелодійні особливості.

Аналіз наукових джерел показує, як формуються пентатонічні лади на всіх ступенях: Гун (до), Шан (ре), Цзюе (мі), Чжі (соль) і Юй (ля). Варто звернути увагу на особливості пентатоніки:

- велика терція виникає лише між нотами Гун і Цзюе;
- хроматизми та тритони відсутні;

- мелодії в пентатонічних ладах зазвичай завершуються на тоніці;

- у кожному п'ятиступеновому ладі обов'язково має бути ступінь Гун (в Стародавньому Китаї існував вислів: «Гук Гун – основа музики»);

- китайські композитори, прагнучи до більшої плавності в пентатонічній музиці, зазвичай використовують велику секунду і малу терцію як основні інтервальні співвідношення.

Вищезгадані особливості китайської традиційної музики зумовлені тим, що основою китайської філософії є гілозоїзм — вчення, яке передбачає одухотвореність матерії. Це знаходить відображення і в музиці Китаю, де головною темою є єдність людини і природи. Згідно з уявленнями конфуціанства, музика відіграла важливу роль у вихованні людей та сприяла досягненню суспільної гармонії. Даосизм вбачав у мистецтві фактор, що допомагає злиттю людини і природи, тоді як буддизм надавав містичний аспект, що сприяє духовному вдосконаленню особистості та пізнанню сутності буття.

Протягом тисячоліть розвитку східного мистецтва сформувалися різні види традиційної музики Китаю: пісні, танці, китайська опера та інструментальні твори. У них відображались особливості регіонів країни, спосіб життя народу, а також потреби уряду.

Огляд первинних джерел показує, що в процесі взаємодії Західної та Східної цивілізацій, зокрема між європейськими та китайськими мистецькими традиціями, змінюється характер, причини, аспекти та наслідки їхніх впливів. Китай, як віддалена й загадкова країна, в європейських музичних творах представлений через умовну орієнтальність, що має певний набір семантичних ознак. Це відбувається завдяки прагненню зрозуміти складну символіку середньовічної поезії в перекладах аматорів та професіоналів, а у контексті можливостей застосування філософських ідей стосовно тематизму та формотворення, наслідування тембрів і технік звучання традиційних інструментів, принципів колективного музикування, а також елементів національної вокальної та оперної традицій.

Ці моделі образу Китаю фіксуються у творах на китайську тематику в європейському музичному мистецтві в межах історичних етапів, втім, в кожному епоху вони набувають своїх

специфічних образно-стильових модифікацій. Сучасний європейський образ Китаю характеризується патріархальністю, зумовленою переважанням селянського населення, глибокою повагою до власної культури та традицій, культом предків, правителів і мислителів (як-от перші імператори, Конфуцій та Лао-Цзи), прагненням до гармонії з природою і Всесвітом, а також ірраціоналізмом і зосередженістю, які є типовими рисами національного характеру, з перевагою образності над логікою, навіть на рівні писемності

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Враховуючи специфіку китайської традиційної музики та порівнюючи основні форми, що в ній сформувалися, з подібними аналогами в європейській музиці, визначимо ключові моменти цієї теми.

Розвиток музичних форм відбувався під впливом інших видів мистецтв, зокрема поезії та театру. Часто форма виникала внаслідок виконавської традиції: наприклад, повторення певної послідовності цюйпай призводило до створення конкретної композиційної структури.

Безсумнівно, китайська та європейська музики розвиваються за різними принципами. У китайській музиці переважає поступове розгортання, що закладається в основу її форм, тоді як у європейській основною є контрастність та порівняння матеріалу. Китайські музичні форми зазвичай не є замкнутими, що пояснює

популярність безрепрізної тричастинної структури. Імпровізаційність у китайській композиції часто вносить елементи випадковості, такі як новий матеріал в завершенні. Драматургічно важливі функції виконують середні розділи, а не перші, що контрастує з європейськими формами.

Усі ці особливості складають унікальність національної музичної традиції Китаю і відображають специфічне, відмінне від європейського, філософське сприйняття навколишньої дійсності.

Специфіка ритму полягає в тому, що, за винятком особливих випадків (наприклад, вступів у вільному ритмі), більшість китайської музики написана в двотактному ритмі. Перевага двотактного ритму (аналогічного західним 2/4 та 4/4) базується на принципі природної двоїстості, що відображає відносини між жіночим і чоловічим, інь і ян.

**Висновки** підсумовують відмінності в розвитку китайської та європейської музики, зокрема визначають роль поступового розгортання музичного матеріалу в китайській музиці, а також контрастності в європейській. Окремо зазначаються ритмічні особливості, які полягають у перевазі двотактності та варіативності, що передбачає зміну парних і непарних складних елементів музичних розмірів.

Найближчою перспективою нашого дослідження видається більш детальний розгляд ритмічних особливостей інструментальних китайських творів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Han Mei (2000). *Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen* (A Thesis of the Degree of Master of Arts. Vancouver). The University of British Columbia.
2. Kao Shu Hui Daphne (2003). *The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore* (PhD theses). Durham University. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11860/>
3. Mei Xiao, Yung Bell, Wong Anita (2019). *The Musical Arts of Ancient China*. URL: <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/54787/2/31800700.pdf>.
4. Алжнев Ю., Осадча В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народноінструментальному виконавстві. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 14–25.
5. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 1. С. 19–27. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431>
6. Ван Яньсуй. Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 3. С. 26–32. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1211/1124>
7. Ван Яньсуй. Звукообраз як категорія музичного мистецтва. *Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results»*. Rome, 2023. PP. 174–177. URL: <https://ojs.publisher.agency/index.php/SR/issue/view/63/166>.
8. Лі Чень. Традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі наукової думки. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2 (05). С. 50–53.

9. Лю Бінцянь. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2015\\_27\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4).

10. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2004

11. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

12. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71, том 3. С. 273–278. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71\\_2024/part\\_3/46.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf)

13. Устименко-Косоріч О. А. Традиційне та європейське в контексті розвитку виконавства на духових інструментах (на прикладі флейтової китайської школи). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 101–104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24>

#### REFERENCES:

1. Han Mei (2000). *Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen* (A Thesis of the Degree of Master of Arts. Vancouver). The University of British Columbia.

2. Kao Shu Hui Daphne (2003). *The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore* (PhD theses). Durham University. URL: <http://theses.dur.ac.uk/11860/>.

3. Mei Xiao, Yung Bell, Wong Anita (2019). *The Musical Arts of Ancient China*. URL: <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/54787/2/31800700.pdf>.

4. Alzhniev, Yu., Osadcha, V. (2015). *Zvukoobraz tradytsiinoho muzykuvannia v suchasnomu narodnoinstrumentalnomu vykonavstvi* [The sound image of traditional music making in modern folk instrumental performance]. *Kultura Ukrainy*, Vyp. 51, 14–25 [in Ukrainian].

5. Van Yansui (2022). *Muzychne mystetstvo u pryzmi davnokytaiskoi filosofskoi dumky* [Musical art in the prism of ancient Chinese philosophical thought]. *Fine Art and Culture Studies*, Vyp. 1, 19–27. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431> [in Ukrainian].

6. Van Yansui (2023). *Estetychni zasady peizazhnosti u kytaiskomu muzychnomu mystetstvi* [Aesthetic principles of landscape in Chinese musical art]. *Fine Art and Culture Studies*, Vyp. 3, 26–32. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1211/1124> [in Ukrainian].

7. Van Yansui (2023). *Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho mystetstva* [Sound image as a category of musical art]. *Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results»*, Rome, December 28-29, pp. 174–177. URL: <https://ojs.publisher.agency/index.php/SR/issue/view/63/166> [in Ukrainian].

8. Li Chen (2024). *Tradytsiinyi kytaiskyi instrument huchzhen u fokusi naukovoï dumky* [The traditional Chinese instrument guzheng is the focus of scientific thought]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (05), 50–53 [in Ukrainian].

9. Liu Bintsian (2015). *Metodolohichni aspekty problemy istoryko-typolohichnoi synkhronii muzychnoho mystetstva Kytau ta Yevropy* [Methodological aspects of the problem of historical-typological synchrony of the musical art of China and Europe]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, Vyp. 27, 13–22. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2015\\_27\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4) [in Ukrainian].

10. Ma Vei (2004). *Kontseptsiiia formy v muzytsi Kytau i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva* [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]. *Extended abstract of Candodate's dissertation*. Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

11. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]: navchalnyi posibnyk. Kyiv. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].

12. Ulianova, V. (2024). *Osoblyvosti muzychnoho mystetstva Kytau* [Peculiarities of musical art of China]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Vyp. 71, tom 3, Pedahohika, 273–278. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71\\_2024/part\\_3/46.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf) [in Ukrainian].

13. Ustymenko-Kosorich, O. A. *Tradytsiine ta yevropeiske v konteksti rozvytku vykonavstva na dukhovykh instrumentakh (na prykladi fleytovoi kytaiskoi shkoly)* [Traditional and European in the context of the development of performance on wind instruments (on the example of the Chinese flute school)]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2004, 2, 101–104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24> [in Ukrainian].