УДК 784.3: 78.01(510)

День Кайюань
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

День Кайюань. Вокальні мініатюри Чжу Цзяньера: жанрово-стилістичні риси. У статті досліджується творчий доробок китайського композитора Чжу Цзяньера в сфері камерно-вокальної музики. Визначено місце й значення його камерно-вокальних творів в контексті національного музичного мистецтва. Розглядаються найважливіші смислові функції камерно-вокальної творчості композитора, яка налічує понад 300 пісень і романсів. Виявлено жанрово-стилістичні риси, образно-поетичний зміст, ладова та інтонаційна своєрідність пісень Чжу Цзяньера. Предметом героїчного є образи захисників Китаю, національна символіка, жанровим джерелом тематизму виступає пласт північної музичної традиції Китаю. Лірична образність найчастіше представлена через пейзаж, домінують споглядальні настрої, спостереження за найтоншою грою фарб природи, що визначило пошуки звукопису в музиці.
Ключові слова: Чжу Цзяньер, китайська камерно-вокальна музика, героїчні образи, пейзажна лірика, національні музичні жанри, пентатоніка.

День Кайюань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты. В статье исследуется творческое наследие китайского композитора Чжу Цзяньэра в области камерно-вокальной музыки. Определено значение его камерно-вокальных сочинений в контексте национального музыкального искусства. Рассмотрены важнейшие смысловые функции камерно-вокального творчества композитора, которое представляет более 300 песен и романсов. Выявлены жанрово-стилистические черты, образно-поэтическое содержание, ладовое и интонационное своеобразие песен Чжу Цзяньэра. Предметом героического являются образы защитников Китая, национальная символика, жанровым истоком тематизма выступает пласт северной музыкальной традиции Китая. Лирическая образность чаще всего представлена через пейзаж, доминируют созерцательные настроения, наблюдения за тончайшей игрой красок в природе, что определило поиски звукописи в музыке.
Ключевые слова: Чжу Цзяньэр, китайская камерно-вокальная музыка, героические образы, пейзажная лирика, национальные музыкальные жанры, пентатоника.

Deng Kaiyuan. Zhu Jian'era's vocal miniatures: genre and stylistic features. The article explores the creative heritage of the Chinese composer Zhu Jian'er in the field of chamber-vocal music. The significance of his chamber-vocal compositions in the context of national musical art is determined. The most important semantic functions of the chamber-vocal creativity of the composer are considered, which represents more than 300 songs and romances. Genre-stylistic features, figurative and poetic content, the harmony and intonation of the artistic songs of Zhu Jian'er are revealed. The subject of heroic images are the defenders of China, national symbols, the genre source of thematicism is the layer of the northern musical tradition of China. Lyrical imagery is most often represented through a landscape dominated by contemplative moods, observations of the finest play of colors in nature, which determined the search for sound in music.
For example, in the song "Memory" on the composer's own words he creatively interprets the tradition of folk singing tales Qinshui County (accompanied by a zither), and the type of melodic tale manban (slow), associated with the saturation of melodic chants inside voice, recitative-declamatory genre traditions of folk story tellers – shoshudes. In its decision the music composer breaks the bond internal state of music hero with external circumstances. Heightened expression of vocal performance is related to the saturation of the melody in syllabic chant. Obviously, the most consistent with the spirit of the song is dramatic and very personal painting.
The most important role in melody is played inner voices chants and ornamentation and encircling scale by two neighboring, sound based on pentatonic and improvisational variant conversion. A huge role in the development and thematic belongs linearity and polyphonic techniques of presentation of musical material. Rhythm expresses itself as the bearer of national origin through the typical formula: an alternation of large and small lengths, syncope, a brief sound with a dotted rhythm, etc. Feeling latitude rhythmic breathing created due to the fact that the stressed syllables are broken up into small duration, the end of a melodic and rhythmic group coincides with the beginning of another.
"Gada Meilin" refers to a genre variety of chamber-vocal music, the song ballad. In each new full conducting of the theme, relief of sound of melody provided dynamization accompanying voices, expansion of the register and timbre piano space. Thus, accompaniment plays an important role in the continuous renewal of emotional portrait of the hero. Internal Hero metamorphoses occur in the interaction with the outside world, which is represented in the party support a sound way of choral singing and the orchestra of the Chinese wind instruments. For vocal works heroic theme the nature of the enormity of poetic images, recitative-arioso melody, ballad type of deployment of the musical material. On the contrary, the basis of the content of vocal and landscape imagery put the world of lyrical feelings and moods of Zhu Jian'er.
The song "Spring come back", which is a model of sublimely spiritualized lyrics, continues the traditional for Chinese theme of art – the seasons of the year.

Composer creates a kind of "sound oasis", full of spiritual consolation and lyrical contemplative rest. Overall recreated quiet, soothing calm picture of the beautiful nature with its special charm sweet languor. To do this, found and completed the complex of means of musical expression. In contrast, various "passions" - he used the bright, pure, chaste lyrics. Hence, transparent texture, accentuated static, complete peace (not by chance there are features of the lullaby), nothing marred the harmony, the true serenity.
Another type of lyrical experiences revealed in the song "Waves Beidaihe" on poems by Mao Zedong (from "Liberation" series). This work can be called scenery “seascape”. The song seascape cannot be separated from the man and his emotional world: here there is a beauty of the sea, the waves on the sand, the movement of boats. This sublime blend of images of man and landscape allows the listener to experience the profound meaning of the work, which is dominated by bright and enthusiastic images. Landscape beginning of the song closes with the world of the senses of the hero, and emotion, in turn, are born out of the landscape, growing into the natural environment background.
The composer has made a significant contribution to the establishment of the Chinese chamber vocal art. The content of the songs Zhu Jian’er broadly and comprehensively. They sealed inner experience of man and nature paintings, folk life, deeply personal motives. All noble imbued with sincere feelings of integrity, passionately loving life and tending to bright ideals. Widely used visual moments, reflecting China's paintings of nature.
The analysis presented in this article chamber and vocal works of Zhu Jian’er we conclude that the subject of the heroic are the way of the brave Chinese defenders of the native land, national symbols, and others. The main source of the genre and thematic layer is a musical tradition of northern China is characteristic of his heroic theme and based on pentatonic scale. The lyrical imagery is often represented by the composer through a landscape in which dominated by contemplative mood, observe the finest play of colors in nature and that determined the search for a sound scenic beauty in music.
Keywords: Zhu Jian’er, the Chinese chamber and vocal music, heroic images of pastoral poetry, national music genres, pentatonic.

Постановка проблемы. В истории музыкального искусства Китая видное место принадлежит творчеству Чжу Цзяньэра (1922-2017). Имя, данное композитору при рождении, – Чжу Жонши. Когда он слушал музыку Нэйэра, которая его глубоко тронула, он решил взять себе псевдоним «Чжу Цзяньэр». Впоследствии он вспоминал: «Если бы Нэйэр не так рано умер, то он был бы китайским Бетховеном. Я взял псевдоним Цзяньэр, потому что хотел продолжить его творческий путь» [6, с. 125].

Его многогранное наследие – благодатный материал для исследователей. Чжу Цзяньэр – выдающийся китайский композитор с международным авторитетом. Среди его многочисленных композиций: 10 симфоний, 19 произведений для оркестра (из них – 17 увертюр), симфонические поэмы, камерные симфонии, концерты, «Героическая поэма» для хора с симфоническим оркестром, множество произведений для камерного состава и китайских народных инструментов.

Анализ последних публикаций по теме. Камерно-вокальное творчество Чжу Цзяньэра – одна из малоисследованных страниц китайской музыки, поскольку композитор известен, прежде всего, масштабными симфоническими полотнами, наряду с хоровыми и сольными вокальными произведениями. В связи с этим интерес музыковедов был направлен, прежде всего, на крупные сочинения композитора [5, 7, 8].

Цель статьи – построение целостной панорамы камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра в жанрово-стилистическом единстве.

Изложение основного материала. Рассмотрим важнейшие смысловые функции камерно-вокального творчества композитора. В его сочинениях встречаются патриотические песни, исторический эпос, философская, любовная, пейзажная лирика. Часто в своих вокальных сочинениях композитор является автором текста. Так, в песне «Память» на собственные слова он творчески осмысливает традиции народных песенных сказов циньшу (в сопровождении цитры) и мелодического типа сказа маньбань (медленные), связанного с насыщением мело¬дики внутрислоговыми распевами, речитативно-декламационных жанров традиций народных сказителей шошудов. В своём музыкальном решении композитор преломляет связь внутреннего мира героя с внешними обстоятельствами. Обострённая экспрессия исполнения вокальной партии связана с насыщением мело¬дики внутрислоговыми распевами. Очевидно, наиболее соответствующим духу данной песни является драматическая, весьма личностная окраска.

По жанру песня представляет собой монолог, мелодия широка, интенсивность звучания значительна. Чжу Цзяньэр демонстрирует

безупречное постижение китайской народно-национальной музыкальной традиции. На это указывает изложение напева в строго выдержанной натурально-ладовой диатонике с активной опорой на плагальность, синтез протяжной песни маньбань с характерным свободным метром с чередованием размеров на 3/4 и 2/4, речитативно-декламационный склад, стилистика которого выявляется в процессе развития музыкального образа.

Музыкальную картину открывает развернутое вступление фортепиано, вводя слушателя в мир былинных сказов шошудов. Импровизационность, свойственная их стилю, обусловила свободу интонационно-ритмическою изложения. Основу сопровождения вокальной мелодики составляют звукоряды, возникшие на основе пентатоники в сочетании с семиступенными диатоническими ладами, характерными для национально-музыкального стиля маньбань, который связан с инструментальной традицией напевов и наигрышей исполнения на пипе, цинь, баньху, барабанах.

Огромная роль принадлежит линеарности, а также многоголосному изложению. Импровмзационность достигается за счет опевания пентатонных оборотов, распевания и орнаментирования слогов. Национальное начало проявляется также посредством характерных ритмических формул, пунктира, синкопирования. Стилевую палитру песни обогащает фортепианное сопровождение с характерными приемами звукоизобразительности. Гармонически поддерживая вокальную партию, фортепиано выполняет роль «живописного» фона [4: 78]. Постоянное обыгрывание единой мелодической канвы в голосе поддерживается непрерывным варьированием фортепианной фактуры, характерным для жанра маньбань медленным распевом, свободой агогики и ритмики.

Взаимодействие вокальной и фортепианной партий «координируется» благодаря поэтическому тексту: в задачу певца входит его интонирование, произнесение, а в задачу концертмейстера — «изображение» описываемых событий. Исполнительское воплощение партии фортепиано подобного рода требует от пианиста владения тембровыми красками фортепиано, что делает инструментальную сферу своеобразным проводником авторского замысла, оценки того, о чём повествуется в вокальной партии. Так,

создание образа-символа инструмента цинь требует от концертмейстера не только умения имитировать тембр, но и знаний традиции китайской музыки, для которой этот инструмент является символом высших духовных ценностей. Комплекс выразительных средств служат созданию эмоциональной насыщенности, выявляя яркое лирико-драматическое дарование Чжу Цзяньэра.

«Гада Мэйлинь» относится к такой жанровой разновидности камерно-вокальной музыки, как песня-баллада. В ней воспевается образ героя – предводителя ихэтуаньского народного восстания в Северном Китае против иностранного вмешательства во внутреннюю политику и религиозную жизнь Китая в 1898-1901 годах. Композитор преломляет элементы древнейшей пекинской песенно-сказительной традиции под барабан, повествующей об исторических событиях. Образ героя присутствует на протяжении всей песни. Структура произведения – три куплета и концовка.

Вокальная партия рождается из первой фразы вступления фортепиано, которая постепенно, с развитием баллады, переходит в насыщенную подголосками фактуру. Образное развитие музыки строится по единой восходящей эмоциональной волне, создавая крещендирующий тип драматургии: от фортепианного вступления в нюансе pp (где звук едва слышен, словно издалека, а певец вступает очень сдержанно, в оттенке p) – к постепенному нагнетание звучности с кульминацией в последнем куплете на ff. В каждом новом проведении темы её рельефность обеспечивается динамизацией сопровождающих голосов, расширением регистрового и тембрового звучания фортепиано. Таким образом, инструментальное сопровождение играет важную роль в постоянном обновлении эмоционального портрета героя.

«Инструментализация жанра» [3] проявляется в сближе¬нии вокальной мелодики с инструментальным речитативом. Интонационные предпосылки текста обусловили преобладание в мелодии фраз широкого дыхания, их вариантно-вариационное развитие. Семантическая сфера речитации очерчивается эпической неспешностью и сдержанностью тона. Декламационная основа вокала обогащается ариозно-романсовым началом; интонационное развитие осуществляется приемами обыгрывания интервалов секунды и

терции, образующих трихорды в объеме кварты. В эмоционально приподнятых фразах преобладают восходящие трихорды, в повествовательных — нисходящие. Напевно-речитативная партия солиста обусловила активизацию фортепианной фактуры, отображающую события текста. Введение в партию фортепиано вокальных интонаций в первом куплете способствует усилению ее мелодичности. В связи с этим фортепиано играет важную драматургическую роль.

Внутренние метаморфозы героя происходят при взаимодействии с окружающим миром, который представлен в партии сопровождения звуковым образом хорового пения и оркестра китайских духовых инструментов. Согласно народным традициям Северного Китая, огромные оркестры духовых инструментов (в состав которых входили и ударные) участвовали в церемониях под открытым небом, праздниках, сопровождали армии в походах и битвах. Характер звучания духовых инструментов, в особенности в оркестрах мощный, по замечанию исследователей, «… хорошо передает атмосферу ликования, способен сплачивать массы людей в едином порыве (что очень важно для военной музыки)» [4]. Уже в экспозиционном изложении развитие основного образа достигает высокого эмоционального напряжения, что свидетельствует о «плотности музыкальных событий» [1]. В дальнейшем динамизация музыкального образа происходит за счет фактурного варьирования тематического материала сопровождения. После стреттного проведения партии солиста в духе аллюзий «хорового пения» и звучания «китайского оркестра» в фортепианной партии, происходит развитие одновременно звучащих образов. Процесс полифонизации гомофонной фактуры осуществляется в изложении на основе как гомофонного аккордового, так и хорального склада. Музыкальное развитие достигает кульминации в третьем куплете, стремясь к широкому регистровому охвату голосов инструментальной партии, приближая фактуру к хоровой партитуре с оркестровым сопровождением. Композитор тяготеет к грандиозной звучности, используя насыщенное многоголосие для воплощения масштабной сцены с развернутым хоровым эпизодом. В партии фортепиано можно наблюдать параллельное движение нескольких голосов, вокальная

партия дублирует одну из этих линий. Исследовательница Е. Степанидина считает, что «исполнение произведения с инструментализированной вокальной мелоди¬кой требует от певца своеобразного перехода от вокального интонирования к инструментальному» [4: 135]. Тем самым речитативность создаёт предпо-сылки для сквозного развития, а голос «включается в общую музыкальную ткань произведения» [там же]. Если для вокальных сочинений героической тематики характерны колоссальные масштабы поэтических образов, речитативно-ариозная мелодика, балладный тип развертывания материала, то в основе вокально-пейзажной образности Чжу Цзяньэра – мир лирических чувств и настроений.

Песня «Весна, вернись» – образец возвышенно-одухотворённой лирики – продолжает традиционную для китайского искусства тему времен года. С каждым сезоном связан определенный комплекс художественных средств, призванных выразить тот или иной тип эстетического переживания. Весна обычно олицетворяет молодость, любовь – новые чаяния и надежды. Композитор создает своего рода «звуковой оазис», полный душевной отрады и лирико-созерцательного покоя. В целом воссоздана умиротворяющая картина прекрасной природы с особым очарованием сладостной истомы. Для этого найден соответствующий стилистический комплекс средств музыкальной выразительности. В противовес разного рода «страстям» — светлая, чистая, целомудренная лирика, представленная жанром колыбельной, вызывает ощущение статики, безмятежности и умиротворения.

Безупречно выстроена драматургия, откристаллизовавшаяся в трёхчастную форму с развитой кульминацией (piu mosso) и репризой-кодой. Вокальная линия, начинаясь нежно и трепетно, с затаённой мечтательностью, демонстрирует органичное взаимодействие речевой фразировки и напевности. Используя мерное движение четвертей в партии вокала, композитор, тем не менее, создаёт развитую кантилену. При максимальной простоте средств допускается лёгкая «раскраска» в завершении каждого из предложений, где целая фраза произносится на одном тоне. Замысел композитора понятен: протянутая последняя нота вокалиста призвана

продлить очарование момента. Во всём царит простота и безыскусность: при этом, «пастельность» партии фортепиано передает тончайшие краски светотени, а фигурации сопровождения вызывают ассоциации с журчанием воды. Сопровождение, рисующее картину весеннего утра, чутко реагирует на движение вокальной партии. Фигурации сопровождения выступают в качестве своеобразного контрапункта, буквально осязаемо воспроизводя волны восторженного чувства, завоёвывающего всё более высокие вершины.

Благодаря всё более взволнованному колыханию фортепианной фактуры, подготавливается взлёт к эмоциональной вершине. Тесситура партии солиста расширяется, создается ощущение большего простора, эмоционального напряжения, чему способствуют великолепная пластика и legato, озвученное глубоко наполненным голосом, а также более подвижный темп. Светлая взволнованность и горячий порыв лирического чувства переданы через «взлётный» характер мелодики: набегающие интонационные волны с последующим всплеском к длинной ноте, а в приближении к кульминации этот «разбег» поступенного движения доводится до объёма большой дуодецимы с завершающим восходящим движением к фа2. Такое «торможение» в ряде фраз воспринимается как восторженное произнесение, усиливая статику созерцательного любования, преклонения перед природой. После кульминации звучит реприза, передающая состояние умиротворения и покоя — желанный спад, вплоть до полного истаивания (perdendosi).

Иной тип лирических переживаний раскрывается в песне «Волны Бэйдайхэ» на стихи Мао Цзедуна (из сериала «Освобождение»). Это сочинение можно назвать пейзажем-«мариной». По мнению исследователя Ли Эр Юна, «... образ моря и образ музыки подобны: у них есть ритм и безграничность. В музыке раскрываются активность и мощь морской стихии, что придает людям новые силы и вызывает любовь к жизни» [2]. Автор не только раскрыл красоту морского пейзажа одного из самых популярных в Китае курортов провинции Хубэй в заливе Желтого моря, но и обрисовал средствами музыки картину жизни людей на морском берегу. В песне морской пейзаж неотрывен от эмоционального мира человека: ощущается

красота моря, волн на песке, движение лодок. Тонкое соединение образов человека и пейзажа позволяет слушателю прочувствовать глубинный смысл произведения, в котором господствуют светлые и восторженные образы.

Вокальная миниатюра начинается темой фортепианного вступления, роль которой показательна с точки зрения вдохновенного воплощения картины морского пейзажа. Во всех трёх куплетах явственно прослеживается гедонизм: радужная окрашенность первого опирается на красочные гирлянды мягко диссонирующих интервалов, взволнованность второго – на полнозвучие аккордовой фактуры, экзальтированный тон третьего базируется на звукоизобразительном «струении» фортепианной фактуры и гимнического звучания с активным участием фанфарных оборотов. Ярко проявляется темброво-сонорное мышление композитора (тембровые имитации различных инструментов: цитры цинь, арху и флейты ди). В любом из фактурно-ритмических решений композитор добивался эмоциональности, которая на кульминациях могла даже «перехлёстывать», и тогда сила лирического высказывания достигает максимального переживания.

Фортепианное сопровождение составляет с вокальной линией великолепный дуэт. Чувство настолько захватывает героя, что в самой вокальной линии интонирование выстроено на патетической декламации разной степени распевности; наблюдается характерный для передачи взволнованных эмоций тип драматургии волны. Такие же взлёты насыщают и мелодические фигурации фортепианной фактуры. Смена видов изобразительности отражает процессы, происходящие и во внешней среде, и в психологическом состоянии героя, в его мыслях и мечтах. Вначале при помощи звукоизобразительных приёмов рисуется образ моря, далее повествование плавно переходит от картинности к раскрытию мыслей героя, чему в полной мере отвечает изменение музыкального тематизма. В партии сопровождения отражается внутреннее состояние, общая атмосфера, различные смысловые оттенки способствуют насыщению фактуры полифоническими приемами. При исполнении необходимо следить за воплощением многослойности смыслового содержания песни и импровизационностью изложения

вокальной партии, идущей от традиций инструментальных наигрышей на китайских инструментах.

Выводы. Музыкальное наследие Чжу Цзяньэра представляет одну из «золотых страниц» в музыкальной культуре Китая. «После ознакомления со всеми работами музыканта, я был восхищен идеями композитора и поражен богатством его воображения» – написал в своей статье китайский музыковед Тун Дао Цзинь[7: 7]. Начиная с 1950-х годов по 1990-е годы композитор внес значительный вклад в становление китайского музыкального искусства. Вместе с другими представителями художественной интеллигенции (Хэ Лутин, Дин Шаньдэ, Цзян Венье, Ван Лишань), Чжу Цзяньэр прошел сложный путь самоопределения. Чжу Цзяньэр обогатил национальную музыку, опираясь на лучшие достижения китайской культуры и традиции западноевропейской музыки, а неутомимой исполнительской деятельностью приобщил широкую слушательскую аудиторию к сокровищнице музыкального искусства.

Фольклорное начало – художественное обобщение разных жанров народной музыки – источник, «пропущенный» через интеллект и мастерство композитора. Претворение образно-интонационной и метроритмической сферы фольклора обуславливает подлинно национальный характер сочинений мастера. Посредством обращения к фольклору композитор открыл новые ресурсы для обновления сюжетов, образов, интонационности, ритма, фактуры. Заложенную в тематизме драматическую насыщенность усиливает гармонический стиль, способствующий психологической насыщенности, субъективной окраске образов.

Содержание вокальных миниатюр Чжу Цзяньэра многосторонне: в них запечатлены внутренние переживания человека, картины природы, народная жизнь, глубоко личные мотивы. Все проникнуто искренними чувствами благородной цельной натуры, страстно любящей жизнь и стремящейся к светлым идеалам. Широко использованы изобразительные моменты, отражающие картины природы Китая.

Анализ представленных в статье вокальных миниатюр Чжу Цяньэра выявил, что предметом внимания композитора являются героические образы защитников Китая, родной земли, национальная

символика. Основным жанровым источником тематизма служит пласт северной музыкальной традиции Китая с характерными для него героической тематикой и опорой на пентатонику. Например, в песнях «Память» и «Гада Мэйлинь» широко используются характерные черты разновидностей народных песенных сказов маньбань, инструментальных традиций исполнения на цинь, барабанах и других народных инструментах. В основе вокальной партии лежит распевная мелодекламация, характерная для поэтики баллады, благодаря чему песня обретает развернутую сквозную форму. Зачастую наблюдается приближение камерно-вокального произведения к хоровой партитуре («Гада Мэйлинь»).

Лирическая образность представлена композитором чаще всего посредством пейзажа: доминируют созерцательные настроения, наблюдения за тончайшей игрой красок в природе, что определило поиск звукописи в музыке. Красота и целомудренная чистота сочинений Чжу Цяньэра дарит наслаждение тонкостью и полнотой эмоциональных проявлений. Так, в песне «Весна» проявляется одухотворённая трепетность: в вокальном мелосе взаимодействуют речевое начало и распевность, обеспечивая абсолютную естественность сокровенного высказывания. Изысканная, детально разработанная фортепианная фактура отличается чрезвычайной певучестью и служит раскрытию состояния мечтательного гедонизма. Полисемантика песни «Волны Бэйдайхэ» проявляется в раскрытии внутреннего мира человека сквозь призму природы: соединение лирического чувства с образами пейзажа способствует музыкальной экспрессии.

Перспектива исследования темы заключается в обосновании и введению в украинский научный обиход других сочинений Чжу Цзяньэра разных жанров: симфонии, увертюры, симфонические поэмы, инструментальные концерты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белик П.А. Музыкальный портрет в русском оркестре // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: научный журнал. – Вып. 93 / 2009. — [Электронный ресурс] Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-portret-v-russkom-orkestre#ixzz4Zuts6IPe — Загл. с экрана.

2. Ли Эр Юн. Вокально-поэтическое воплощение образа моря в китайских песнях //Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. [Электронный ресурс] Режим доступа:http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/71664/10-Li_Er_Un.pdf?sequence=1 — Загл. с экрана.
3. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилевой аспекты: дис. … канд. искусствовед. : 17.00.03. – Харьков, 2016. – 195 с.
4. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930-1960-х годов: дис. … канд. искусствовед. : 17.00.02. – Саратов, 2013. – 194 с.
5. Чжан Янь. Европейские методы исследования китайской классической музыки [Электронный ресурс] Научная статья, 6/2006. – Режим доступа: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232 — Загл. с экрана.
6.Чжоу Чжан. Современные китайские композиторы и их музыкальные произведения / Чжоу Чжан. – Пекин : Нац. музыка, 2003. – 297 с. (на китайском языке)
7.Чжу Цзяньэр. Сборник фортепианных произведений / Чжу Цзяньэр ; ред. Тун Даоцзинь, Вань Яньцинь. – Шанхай , 2005. – 98 с. (на китайском языке)
8.Цзюй Цихон. Современная китайская музыка. – Цинь Дао, 1997. – 235 с. (на китайском языке)
9.Цао Мэйюнь. История китайской музыки и анализ наиболее известных произведений. Хан Чжоу : Чжэцзянский ун-т . – 2001. – 217 с. (на китайском языке)

REFERENSEC

1. Belik P.A. Muzykal'nyy portret v russkom orkestre /Belik Petr Alekseyevich // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena: nauchnyy zhurnal. – Vypusk № 93 / 2009. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-portret-v-russkom-orkestre#ixzz4Zuts6IPe — Zagl. s ekrana.
2. Li Er Yun. Vokal'no-poeticheskoye voploshcheniye obraza morya v kitayskikh pesnyakh / Li Er Yun //Aktual'ni problemi slov'yans'koi? filologii?. – 2011. – Vipusk XXIV. – Chastina 2. – [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/71664/10-Li_Er_Un.pdf?sequence=1 — Zagl. s ekrana.
3. Ma Tszyatszya. Rol' instrumentalizma v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve: istoricheskiy i stilevoy aspekty: dis. … kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / Ma Tszyatszya. – Khar'kov, 2016. – 195 s.
4. Stepanidina Ye.A. Dialogicheskiye otnosheniya vokal'noy i fortepiannoy partiy v otechestvennoy muzyke 1930-1960-kh godov: dis. … kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Ye.A. Stepanidina. - Saratov, 2013. - 194 s.
5. Chzhan Yan'. Yevropeyskiye metody issledovaniya kitayskoy klassicheskoy

muzyki [Elektronnyy resurs] / Chzhan Yan': Nauchnaya stat'ya, 6/2006. - Rezhim dostupa: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232 — Zagl. s ekrana.
6.Chzhou Chzhan. Sovremennyye kitayskiye kompozitory i ikh muzykal'nyye proizvedeniya / Chzhou Chzhan. – Pekin : Nats. muzyka, 2003. – 297 c. (na kitayskom yazyke)
7.Chzhu Tszyan'er. Sbornik fortepiannykh proizvedeniy / Chzhu Tszyan'er ; red. Tun Daotszin', Van' Yan'tsin'. – Shankhay , 2005. – 98 s. (na kitayskom yazyke)
8.TSzyuy Tsikhon. Sovremennaya kitayskaya muzyka / Tszyuy Tsikhon . – Tsin' Dao, 1997. – 235 s. (na kitayskom yazyke)
9.Tsao Meyyun'. Istoriya kitayskoy muzyki i analiz naiboleye izvestnykh proizvedeniy / Tsao Meyyun' . – Khan Chzhou : Chzhetszyanskiy un-t . – 2001. – 217 c. (na kitayskom yazyke).