

УДК УДК 78.421;78.25;78.2і

Янь Чжухао

ПРОБЛЕМИ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У ПРАЦЯХ КИТАЙСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

У статті досліджено наукові розробки китайських дослідників, здійснені у провідних українських музичних інституціях України – національних музичних академіях Києва, Одеси, Львова та Харківського національного університету мистецтв.

Розглянуто приклади європейського клавірного репертуару, що спорадично з'являвся у Китаї у XVII–XIX ст.; діяльність західних та українських місіонерів; установки провідних ідеологів Китаю Тань Ситун і Сунь Ятсена, що сприяли посиленню зацікавлення мистецькими колами Китаю європейським клавірним мистецтвом. Охарактеризовано значення ролі місіонерів та ідеологів Китаю, а також наслідків експансії іноземних колонізаторів у процесах впровадження в китайський культурний простір фортеп'яного мистецтва і педагогіки.

Ключові слова: фортеп'яне мистецтво, місіонерська діяльність, ідеологія, клавірний репертуар, співпраця із Заходом.

У зв'язку із зростанням тенденції до нівелювання духовних кордонів у компендіумі сучасних наукових праць останніх років серед китайських дослідників, що здійснювали свої розробки в Україні, почали з'являтися дисертаційні роботи, в яких розглядається фортеп'яне мистецтво у відповідності до проблем розвитку китайської композиторської творчості.

Наукові розробки китайських дослідників представлені в роботах різних провідних музичних інституцій України. Серед таких – праці Ван Ченьдо [2], Лю Сімей [5] та Ма Вей [6] Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової; Вей Дзюнь [3] і Цян Чен [9] – Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ); Чень Жуаньсюань [10], Бай Є [1] (Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), Лу Цзе [4], Ху Пін [8], Сун Жуй Лун [7] (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка) та інші.

У дослідженні Ван Ченьдо «Фортеп'яна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю» (2017) здійснено аналіз фортеп'яних творів китайських авторів Тань Дуня, Фань Шенці, Хуан Хувей, Ван Цзянчжуня у співвідношенні з європейськими моделями творів для дітей, простежено тенденції перетину музично-культурних традицій Китаю і Європи з виходом на специфіку дитячої музики європейських і китайських авторів. В якості узагальнюючих позицій дитячої музики китайських авторів Ван Ченьдо відзначає, що культура Китаю у ХХ ст. іманентно звертається до контакту з європейським світом, а в музичній сфері каналом художньої дифузії виявляється символізм-імпресіонізм і відмежування від європоцентристських установлень в методології творчості [2, 12]. Означені проблеми розглядаються як переломлення зв'язку китайської національної традиції піснетворчості з європейською інструментальною системою «музики для слухання».

Дисертація Лю Сімей «Культура символізму і її прояви в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні» (2006) присвячена проблемі методологічної обумовленості символізму як напрямку в музиці. Хоча дане дослідження стосується проблем виконавства у вокальній сфері, окремі його положення видаються корисними

для розгляду проблематики нашої роботи, а саме – окремих факторів розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів, оскільки вбачаємо паралельність проникнення у композиторську площину вокальної та інструментальної (фортепіанної) сфери символістських передумов традиційного мистецтва Китаю і їх взаємодії з європейським філософсько-естетичним і художнім символізмом.

Справді оригінальний і, на наш погляд «свіжий», у руслі тенденцій сучасної наукової думки, спостерігаємо обраний аспект дослідження у дисертації *Ma Wei* «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (2004), подану в ракурсі мімезиса – одного з основних принципів естетики, що полягає у наслідуванні мистецтва дійсності. До цього часу у музикознавчій літературі ця проблема розглядалась традиційно, швидше з позицій симетричності побудови музичного матеріалу, яка передбачає бінарне ставлення до множинності факторів.

Спираючись на здійснений порівняльний аналіз музичних творів і їх виконавських інтерпретацій, дослідницею зроблено висновок про виділення форми інструментальної сонати-сюїти як базової в інструменталізмі Сходу і Заходу [6, 169]. Порівняльний аналіз концепцій художньої процесуальності музики в традиціях філософії Китаю і мистецтвознавства Європи дозволив дослідниці констатувати збіжність генеральних числово-конструктивних характеристик, що йдуть від міметрично-наслідувального принципу художньої музики: фазовість прояву початку – розвитку – завершення. Дослідження тези про художній смисл співвіднесення фазовості побудови музичної форми в традиціях Європи і Китаю охоплює сфери композиторської і виконавської творчості. Розгляд творів європейських та китайських композиторів, виконавських інтерпретацій, здійснених піаністами Європи та Китаю, вказують на художню доцільність в них пропорцій трьох-чотирьох фазності, в яких дослідниця вбачає числові універсалії художньої сфери [6, 169].

У роботі здійснено порівняльний аналіз творення форми на прикладах окремих опусів європейських та китайських композиторів. *Ma Wei* розглядає цей процес в трьох аспектах: універсальності форми сонати-сюїти в художньому інструменталізмі; форму сонати-сюїти китайських композиторів і художні аспекти їх виконання; сонати-сюїти європейських композиторів у репрезентації художньої множинності концепції форми, узагальнюючи форму сонати-сюїти як мімезиса ідеї процесуальності.

Також здійснено порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій окремих творів гранично різних стилістичних спрямувань. Як приклади композиторських пошуків європейських композиторів обрано Сонату C-dur (K. 330) В. А. Моцарта, Сонату Ф. Шопена h-moll op. 58 №3 і Сонату для двох фортепіано та ударних Б. Бартока у виконанні піаністів Європи та Китаю. Виконавський аналіз «Патетичної» сонати Л. ван Бетховена і «Швидкоплинностей» С. Прокоф'єва обрано як об'єкти виконавської творчості музикантів різних країн. Виконання п'єс сучасних китайських композиторів Лі Ін Хая і Чжоу Лу – у втіленні художньої форми піаністами-виконавцями різних національних шкіл.

Порівняльний аналіз композиторської творчості та інтерпретацій виконавців Сходу і Заходу дозволив *Ma Wei* зробити висновки, зокрема про те, що китайські піаністи ствердилися у здатності високохудожнього виконання творів європейських

композиторів, здавалося б, достатньо далеких від художньої бази образів Батьківщини [6, 168–173].

Виконавська база китайської концепції художньої фазовості музичного вираження у її співвіднесенні з європейською музичною процесуальністю надає можливість для апробації нової сфери музикознавчих досліджень, що називається виконавським музикознавством і виявляється в охопленні виконавської концепції як виразу музично-художніх принципів.

У дослідженні *Вей Дзюнь* «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» (2006) розглядаються китайська традиційна пісенна культура як найширший пласт національної художньої творчості, особливості її становлення та історичного розвитку. Серед основоположних параметрів роботи важливим для розгляду фортепіанної композиторської творчості китайських композиторів стало визначення Вей Дзюнь поняття «ментальності китайської нації», яке простежується як на загальнонаціональному, так і на регіональному рівнях [3, 2].

У взаємодії народної пісенної творчості з філософсько-релігійними тенденціями Китаю виділено, серед інших і як найважливіших, конфуціанське вчення і даосизм, які проявились як постулювання у цінуванні та забороні порушення існуючих традицій, у дотримванні еталонів та запереченні розвитку власного стилю, у дотриманні помірності у прояві бажань та пристрастей. Ці твердження і вимоги виявляються в алегоричному зашифруванні текстів, у схильності до недомовленості і незакінченості, що символізують безупинність життя, у споглядалності картин природи і зачаруванні природою як спробі зафіксувати невловимість миті, у поважному ставленні до сім'ї як серцевини суспільства, в принципі некатегоричності – «світ у своїй незмінності вміщує у себе все, нічого не заперечуючи і не виключаючи» [3, 4–5].

У висновках відзначається багатоскладність явища народно-пісенної культури Китаю, яке, поряд з музикою, поєднує релігію, філософію і мораль. Положення, викладені у дисертації Вей Дзюнь, стали важливими при розробці певних аспектів нашого дослідження, а саме – різноманітних прикладів перекладів китайськими композиторами традиційних народних пісень для фортепіано.

Праця *Цян Чен* «Стильова символіка у фортепіанних концертах Сергія Рахманінова» (2010) присвячена характеристиці нових підходів до вивчення стилю композитора у світлі історичних матеріалів сучасності щодо його творчості. У роботі узагальнено риси фортепіанної стилістики Рахманінова в аспекті піаністичного мислення композитора: неоднозначність співвідношення стилю композитора і стилю виконавця в єдності його особистості, «романтично-веристські тенденції» і «символістськи-неоромантичний тонус» його композиторської стилістики, «що тяжіє до тем-символів, тем-знаків і тем-емблем» [9, 153]. Дослідження Цян Чен стало важливим в аспекті аналізу стилістики окремих творів китайських композиторів, які представили власні авторські переклади традиційної музики і стали першими їх виконавцями.

Дисертація *Чень Жуаньсюань* «Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів» (2014) узагальнює досвід виявлення найбільш характерних рис художнього напрямку китайської національної фортепіанної музики імпресіонізму і прийомів фортепіанного звукопису. Ці спостереження виявлені дослідницею при

аналізі, зокрема, фортепіанних творів композиторів Тайваню, що навчалися композиторського письма у Франції та Японії – Цзян Веньє, Шу Лонгма, Фан Лінсу. У роботі підсумовується, що на ладо-гармонічному та тембральному рівнях музика творів цих композиторів наближаються до барвистого звукопису імпресіонізму та його споглядального відчуття. Творчість цих представників представлена зразками творів, яким властивий прояв імпресіоністських методів абсолютизації миті, витончене розуміння краси, а також як прояв використання прийомів колористики, втіленої засобами музичної виразності, що привносять у фортепіанну музику атмосферу легкості і стани споглядання і замріяності [10, 15–16].

У праці *Бай Є* «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» (2014) розглянуто поняття інтеграції як багатофункціонального явища, яке вмщує зміст різних міждисциплінарних знань. Зроблено висновок про дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського піаністичного досвіду Заходу, певних методів і манер подачі семантичної сфери художнього тексту

Серед досліджень китайських аспірантів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка щодо китайського фортепіанного мистецтва виділяється праця Лу Цзе і окремі розділи в дисертаціях Сун Жуй Луна і Ху Пін.

У дисертаційній роботі *Лу Цзе* «Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть» (2017) розглядається коло трактувань та інтерпретацій східної тематики у мистецтві, зокрема й у композиторській практиці. Прагнучи представити конкретний національний зріз жанрів, стилів та напрямів китайської фортепіанної музики, дослідницею враховується багатогранний вимір взаємодії культурних пластів – різних за ментальністю, шляхами історичного розвитку, міфологічно-поетичною традицією і засадами художньої виразності. Лу Цзе окреслює специфічні типи китайської фортепіанної музики, які «перетинаються з європейською традицією, але при тому виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність» [4, 1]. Розглядаючи головний напрям свого дослідження – програмність у китайській фортепіанній музиці, Лу Цзе наголошує на двох основоположних аспектах: наскільки сучасна китайська музика здатна присвоювати досягнення європейських шкіл [у використанні принципів програмності – Я. Ч.] і наскільки вона спирається на власні давні національні традиції, стаючи оригінальним здобутком національної культури, а не просто засвоєнням інонаціональних традицій. Для цього дослідниця обирає дослідження категорії «концептосфери», показуючи принципово відмінне від європейського трактування звукообразності з позицій національного філософського світогляду.

На основі узагальнення проаналізованих творів Лу Цзе виявляє три питомі концепти національної китайської традиції як необхідний рівень узагальнення і універсалізації задумів композиторів у сфері програмної фортепіанної музики. Це концептосфери природи і її зв'язок з національною поезією; концептосфера обряду як глибинного ментального коду китайської традиції; міфологічна концептосфера як відображення національного світобачення. Серед висновків Лу Цзе наголошує, що «для розуміння задуму китайських фортепіанних творів необхідно збагнути ті філософсько-естетичні, фольклорні, звичаєві, міфологічні передумови, які становлять стрижень їх програмного змісту, асоціацій та символів» [4, 162].

Опосередковано впливи на становлення композиторської фортепіанної творчості на півночі Китаю розглядаються у дисертації Сун Жуй Луна «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному просторі північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття)» (2014) [7]. Здійснений дослідником аналіз публікацій у журналах «Рубіж», «Концерти. Музична освіта» та у газеті «Слово» 1920-х років дав можливість виявити факти про діяльність перших на території північного Китаю російських композиторів, які в числі перших приїхали викладати у музичних школах Харбіна. Це були Максиміліан Штейнберг¹ [7, 122] (учень М. Римського-Корсакова, О. Лядова і О. Глазунова), що приїхав до Харбіна з Петербургу у 1921 р. і викладав основи композиції у першій, щойно утвореній в Харбіні музичній школі. З Московської консерваторії приїхали Леонід Терехов² [7, 122], який продовжував пропагувати у Китаї школу свого наставника М. Глієра і Сергій Аксаков³ [7, 124] (учень О. Гречанінова і С. Ляпунова). У 1924–1925 роках Штейнберг і Терехов викладали історію музики і основи композиції у Вищій музичній школі ім. О. Глазунова⁴ (утвореної у 1924 р.). Вплив їх творчості на фортепіанну композиторську школу Китаю є важливим в сенсі перших професійних зарубіжних представників зі Східної Європи.

Щодо дослідження особливостей музичної мови творів окремих китайських композиторів кінця ХХ ст. і відображення в них стилістики європейського модернізму, авангарду і постмодернізму, важливою стає дисертація Ху Пін «Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття» (2013), а саме розділ: «Жанр камерно-інструментального ансамблю у китайській музиці другої половини ХХ століття: від стародавньої філософії до сучасних моделей». Спираючись на розгляд творчості окремих китайських композиторів, серед яких – Лю Чжанг, Є Сяо Гань, Хуан Аньлунь, Тан Дун, дослідниця робить висновки про використання в ансамблевих творах за участі фортепіано жанрової, формотворчої і тонально-гармонічної систем європейської музики у китайському музичному мистецтві [7, 137]; про взаємопроникнення європейської ладотональної системи мислення і традиційної китайської ладотональної системи «люй» [7, 137]; про проникнення європейських прийомів

¹ Максиміліан Штейнберг (1883–1946) – композитор, диригент і педагог. У Харбіні написав Симфонію № 3 на єврейські теми і робив переклади клавірних творів Й. С. Баха для симфонічного оркестру (Гольдберг-варіації, окремі танці з Англійських сюїт).

² Леонід Терехов (роки життя невідомі) – маловідомий російський композитор, викладач композиції Першої музичної школи у Харбіні. Відомий як активний організатор концертного життя міста 1920-х років і автор ряду фортепіанних і симфонічних творів. У Харбіні написав ряд циклів фортепіанних п'єс; у театрі «Російської опери» здійснив постановку своєї опери «Леонардо да Вінчі» (за поемою Байрона «Манфред»), прем'єрою виставою якої диригував А. Пазовський.

³ Сергій Аксаков (1890–1968) – російський композитор і музичний критик. У Вищій музичній школі Харбіна від 1924 р. викладав композицію та історію музики, був постійним дописувачем мистецької рубрики у газеті «Слово», в якій розміщував свої рецензії на концерти. У Китаї написав вокальний цикл на слова Ганни Ахматової та Олексія Ремізова, фортепіанну сонату, п'єси для фортепіано, оперу «Ерос і Психея». До СРСР повернувся в 1954 р.

⁴ Відомо, що це була перша вища музична школа, де, крім російських, навчалися і китайські громадяни.

розвитку – поліфонізації і симфонізації у китайську академічну музику [7, 138]; про прагнення композиторів до взаємодії музики з Internet-технологіями [7, 136]; про значний вплив західної постмодерністської музичної мови на творчість окремих китайських композиторів (наприклад – Тан Дуна) і підводить підсумок про декларацію у камерно-інструментальних творах китайських композиторів другої половини ХХ ст. позицій авангарду і конвергенції з західною філософією і культурою [7, 134].

Здійснення досліджень та наукових розробок з питань історії становлення, розвитку і проблем китайського фортепіанного мистецтва у самому Китаї розпочалось лише після 1949 р. Саме ця дата відзначена початком відліку тріумфального сходження професійного виконавства і композиторської творчості Китаю для фортепіано як у національному, так і у світовому музичному мистецтві. Китайський музикознавець Сюй Бо зауважує, що в історії Китаю 1949 рік знаменує утворення Китайської Народної Республіки, а в музичній історії – початок становлення системи національної професійної освіти. Ті значні здобутки у фортепіанній творчості, яких було досягнуто китайськими композиторами та виконавцями за період трохи більше ніж півстоліття, підтверджують, сутність ролі фортепіано у сучасній китайській ідеології як інструмента, що символізує інтелектуальний і практичний технологізм найвищого рівня.

Після утворення КНР, і, головним чином – утворення державних музичних інституціональних осередків (консерваторій, музичних інститутів, музичних факультетів при університетах) розпочалось перелаштовування системи музичної освіти. У зв'язку з майже повною відсутністю національних розробок та наукових досліджень музичного мистецтва і орієнтуючись на практику відповідних західних музичних інституцій, планування роботи у ВНЗ Китаю почало проводитись з урахуванням здійснення наукової роботи.

Перші дослідження були опубліковані лише на початку 1950-х років у Шанхаї, Тяньцзині та Пекіні. Серед них відразу окреслились питомі напрями досліджень і персоналії перших музикологів – професор Шанхайської консерваторії Янь Ін Лю, яка вперше зосередилась на питаннях історії китайської музики – «Нариси з історії китайської музики» (Шанхай, 1952) та «Історія музики Китаю» (Шанхай, 1953), професори Пекінської центральної консерваторії Ма Ке – «Китайська народна пісня» про дослідження традиційного народнопісенного фольклору (1956), Лі Хаунчжи – «Націоналізація теорії і практики музики» (1956), Хо Лутін – «Проблеми національної форми у китайській музиці» (1957), Лю Сі Ань і Лі Ци Шу про концерти і майстер-класи у Шанхайській та Пекінській консерваторіях видатного співака з України Бориса Гмирі (1956).

Представлені наукові розвідки, що були здійснені і вийшли друком у Китаї, поки ще не носять комплексного характеру, але є важливими як перші дослідження, спрямовані на осягнення і узагальнення різних явищ на шляху становлення музичного професіоналізму Китаю.

Крім започаткування здійснення наукової роботи у китайських консерваторіях, 1950-ті роки стали періодом появи перших перекладів китайською мовою деяких основоположних праць з різних галузей музичного мистецтва. Серед них безцінними стали китайські переклади праць «Франческо Ламперті. Теоретико-практичне керівництво співу» (*Fr. Lamperti. Guida teorico-pratici-elementare per lo studio del canto*) і «Джованні Ламперті. Мистецтво співу» (*G. Lamperti. L'arte del canto*),

у якому були викладені педагогічні принципи методу видатного італійського педагога про вироблення у співаків вимови, фразування, правильного витрачання дихання тощо; переклад праці Е. Нойромма «Історія військової музики» (*E. Neuromm. Histoire de la musique militaire*, Париж, 1889) про європейський духовий оркестр; китайською (як зразок подвійного перекладу) було здійснено переклад з російського видання праці Муціо Клементі «Методика гри на фортепіано» (*Méthode pour le Piano-Forte* (у російському перекладі – «Клементьев. Легчайший способ выучиться играть на фортепиано», Москва, 1818)⁵.

Слід додати, що практика перекладів кращих підручників західних авторів широко поширювалась і у наступних, 1960-х роках, при чому увага була зосереджена на працях російських, переважно московських піаністів. За основу навчання було взято видання С. Фейнберга «Пианизм как искусство» (Москва, 1963), Г. Нейгауз. «Игра наизусть» (1967), Г. Ципін «Обучение игре на фортепиано» (1965) і Я. Мільштейн «К. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики» (1965). Увага до досліджень цих авторів красномовно промовляє про особливе шанування і піднесення піаністичних здобутків російської фортепіанної школи, що стала пріоритетною для визначення подальших шляхів розвитку фортепіанної педагогіки Китаю.

Слід відзначити, що масштабні наукові дослідження в Китаї, де розглядаються проблеми розвитку фортепіанної композиторської творчості, з'явилися лише в період новітньої історії Китаю, головним чином – у період на зламі ХХ–ХХІ ст. Серед них – праці про загальні питання розвитку китайської фортепіанної композиторської і виконавської творчості Бу Лі (2004), Ван Юйхе (1998), Вей Тінге (1983), Лю Сяо Лун (2009), Чжан Сяошен (1991); про збереження національних традицій і стилістику фортепіанних творів – Дін Шаньде (1988), Лян Хайдун (2004), Лю Фуань (1989), Чжан Сяолу (1987); про проблеми гармонічної мови і гармонічних інновацій у фортепіанній творчості композиторів Китаю – Ван Анью (2004), Чжан Сяолу (1987); дослідженню ознак різноманіття жанрових перекладів для фортепіано фрагментарно присвячені розробки Чжен Шен (2011), Ши Цин (2010) і Чи Цзин (2008); ознак національних традицій в поліфонічних творах китайських композиторів для фортепіано – Лю Фуань (1989); огляди історії музичної освіти у Новому Китаї – Шу Сінччен (1981). Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії – Ван Юйхе (1998). У 1994 р. професором Шеньянської консерваторії Сян Яньієн (м. Ляонін) було створено перший дуже об'ємний енциклопедичний словник біографій сучасних китайських композиторів.

В сукупності запропоновані дослідження китайських авторів, що вийшли друком в Україні та Китаї, засвідчують про дуже потужний стрибок у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливими як свідчення вагомого внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю.

Yan Zhihao. The problems of china fortepiano art in the works of chinese redarchers.

As a result of tendencies growing of spiritual boarders leveling in compendium of modern scientific works for the last years among Chinese researchers, who made their developments in Ukraine, started to appear the dissertations, in which fortepiano art is considering in the context of problems of Chinese composing art development

⁵ Відомості про ці видання взято з каталогу бібліотеки Шанхайської консерваторії.

The scientific developments of Chinese researchers are shown in the works of different musical institutions of Ukraine. Among them are – the works of Van Chendo, Lu Simei and Ma Vei from A. V. Nezdanova Odessa national musical academy; Vei Dzun and Tsan Chen – P. I. Chaikovsky National musical academy of Ukraine (Kyiv); Chen Guansuan, Bai Ye (I. P. Kotlarevsky Kharkiv national university of arts), Lu Jie, Hu Pin, Sun Rui Long (M. V. Lysenko Lviv national musical academy) and others.

Implementation of researches and scientific developments as from history incipience, developing and problems of Chinese fortepiano art in the China started only after 1949. This date was marked by the counting beginning of triumph arising of professional performing and composing art of China for the fortepiano as in national and also on worldwide musical art: works of Sui Bo, Yan In Lu, Ma Ke, Lee Huangy, Lu Sian and others. The scale scientific researches in China, where the problems of fortepiano composing art is researched, have appeared only in the period of the newest history of China, mainly – in the period of 20&21st cent. crossing: works of Bu Lee, Van Aniu, Chgan Saoshen, Lyai Haydun and others.

Totally the proposed researches of Chinese authors, which were published in Ukraine and China, confirm about powerful development on the modern stage of Chinese scientific musical thought and is important as evidence of significant contribution in development of the modern fortepiano art of China.

Key words: *piano art, missionary activity, ideology, clavier repertoire, cooperation with the West.*

Література

1. Бай С. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Харків, 2014. – 19 с.
2. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2017. – 16 с.
3. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2006. – 17 с.
4. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. на здоб. наук ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Львів, 2017. – 171 с.
5. Лю Сімей. Культура символізму і її прояви в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2006. – 168 с.
6. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2004. – 173 с.
7. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному просторі північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття): дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Львів, 2014. – 211 с.
8. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века: дис. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.03. – Львов, 2013. – 218 с.
9. Цян Чен. Сильова символіка у фортепіанних концертах Сергія Рахманінова // Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. – Вип. 96. – Київ, 2010. – С. 146–154.
10. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Харків, 2014. – 20 с.

