

27. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников, 1861–1918. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 903 с.

28. Синькевич Ф. Духовный концерт хора П. Г. Гончарова // Киевлянин. – 1912. – № 3. – 8 березня.

29. Хорове виконавство України. Ч. 2: Диригенти. – Дрогобич : Вимір, 2001. – 230 с.

30. Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст. [Електронний ресурс] // "Наша Парафія" Парафія святого Архистратига Михаїла, Київ, Пирогів. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/oleksandr-koshyts>

УДК 78.03:786.2 (510) "19"

Чень Жуньсюань (Китай),
асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

ВПЛИВ ІМПРЕСІОНІЗМУ НА ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ТАЙВАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті представлено огляд фортепіанної творчості тайванських композиторів. Аналіз вибраних фортепіанних творів Цзяна Веньє, Шу Лонгма, Фан Лінгсу та ін. свідчить про яскравий прояв імпресіоністичних рис у музиці названих композиторів. Колористичне трактування інструмента дозволяє композиторам збагачувати виразові засоби звучання фортепіано у змалюванні чудових картин природи.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, тайванські композитори, імпресіонізм, пентатоніка, колористичне трактування інструмента.

Чень Жуньсюань (Китай). **Влияние импрессионизма на фортепианные произведения тайваньских композиторов.**

В статье предлагается обзор фортепианного творчества тайваньских композиторов. Анализ избранных фортепианных сочинений Цзяна Вэнье, Шу Лонгма, Фан Лингсу и др. свидетельствует о ярком проявлении импрессионистических черт в музыке названных композиторов. Колористическая трактовка инструмента позволяет композиторам обогащать выразительные средства звучания фортепиано в зарисовке великолепных картин природы.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, тайваньские композиторы, импрессионизм, пентатоника, колористическая трактовка инструмента.

Chen Zhunsyuan (China). **Influence of Impressionism on piano works Taiwanese composers.**

This article provides an overview of piano works of Taiwanese composers. Analysis of selected piano works Jiang Wenye, Shu Longma, Fan Lingsu and others shows the bright display of impressionistic features in music these composers. The color treatment instrument allows composers to enrich the expressive means of playing piano sketch of magnificent paintings of nature.

Key words: Chinese piano music, Taiwanese composers, impressionism, pentatonic, coloristic treatment instrument.

Імпресіонізм як художній напрям яскраво проявив себе у фортепіанній музиці Китаю. Враховуючи, що багато китайських композиторів вчилися у Франції у провідних композиторів цієї країни, вплив, що справив на них сучасний європейський модернізм, і особливо французький імпресіонізм, стає цілком зрозумілим. Тому прийоми фортепіанного звукопису, часто використовувані європейськими композиторами, стали привабливими в художньому відношенні для багатьох китайських композиторів, які пишуть для фортепіано.

На відміну від материкового Китаю, розвиток фортепіанного мистецтва на острові Тайвань, що став колыскою національної фортепіанної музики, проходив досить рівномірно, і за останні сто років інструмент зайняв почесне місце в музичному житті регіону. На сьогоднішній день фортепіанні твори тайванських композиторів Цзяна Веньє, Чень Сіжи, Хсяо Тижень, Гуо Жиюаня, Ченг Ху Ксу, Шу Лонгма, Шин Хуай Чен, Фан Лінгсу, Куанг Ю Чена та інших складають досить великий, своєрідний і цінний в художньому та педагогічному відношенні розділ музичної творчості. Багато фортепіанних творів названих композиторів містять програму, що пов'язана з поетизацією піднесеного настрою. Провідне місце в них належить кольору, тембру, прагненню передати красу самого звуку, поезію його звучання.

Незважаючи на те, що деякі китайські дослідники знаходять ознаки імпресіонізму в фортепіанній творчості багатьох національних композиторів, вивчення даного художнього напрямку в нашій країні тривалий час не носило системного характеру. Лише в останній третині ХХ століття відбулося повернення імпресіонізму до кола наукових інтересів музикознавства. Тому не дивно, що сукупне уявлення всієї суми досліджень про імпресіонізм у Китаї нагадує розсипану мозаїку.

У китайській музикознавчій літературі останніх тридцяти років імпресіонізм представлений як художній напрям національної фортепіанної музики. Про нього згадують при характеристиці фортепіанного мистецтва Китаю, у роботах, присвячених творчості таких композиторів материкового Китаю, як Дін Шаньде, Ван Лісань, Чен Пейксун та ін. Найменш дослідженим є творчість композиторів острова Тайвань, позаяк музикознавча думка тривалий час була спрямована виключно на вивчення процесів, що відбуваються на материку. Поясненням цьому є небажання акцентувати увагу на більш ніж п'ятдесятирічному періоді колоніального панування Японії на Тайвані з 1895 по 1945 рік, а також подальша політична ситуація непримиренної ворожнечі між Гоміньданом і китайськими комуністами, що склалася у 1949 – 1987 роках. Тільки після скасування військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки жителів острова в материковий Китай, і Тайвань, нарешті, став повноцінною частиною Китаю.

Нині фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою частиною китайської музичної культури. Останніми роками фортепіанна творчість тайванських композиторів стала предметом дослідження у багатьох музикознавчих роботах – значну увагу цій темі приділили у своїх працях Ван Венлі (2001) [5], Хуан Вей Дер (2001) [6], Янг Жи Мінг (2002) [3], Юджен Чен Тобіта (2004) [4], Пі-Лін Ні (2006) [1], Шуан-Чен Янг (2008) [2]. Однак їхня основна проблематика пов'язана з оцінкою творчого внеску композиторів у китайське фортепіанне мистецтво і специфікою відбиття в даних творах тайванського музичного фольклору. Тому виникає необхідність вивчення і аналізу фортепіанних творів тайванських

композиторів з точки зору художнього задуму і втілення в них найбільш яскравих імпресіоністських засобів виразності.

Мета даної публікації – виявити найбільш характерні риси імпресіонізму у фортепіанних творах тайванських композиторів.

Протягом ХХ століття на Тайвані спостерігався підвищений інтерес до вивчення європейської музики: у музичних школах викладаються основи європейської музики, гра на фортепіано та інших європейських інструментах. Важливе місце в музичному житті острова належить інструментальному, зокрема фортепіанному, виконавству. Імена таких піаністів, як Куанг Ю Чен, Лю Йї Чін, Чіу Дзе Лін та інших відомі сьогодні вусьому світі.

Першими фортепіанними творами стали п'єси тайванських композиторів Цзян Веньє, Чень Сіжи, Гуо Жиюань, Хсяо Тіжень, що виникли в річищі національного професійного музичного мистецтва та ґрунтувалися, як правило, на народних мелодіях, збагачувалися за рахунок композиційних прийомів, запозичених у західній фортепіанній музиці. Серед названих композиторів найбільш яскраво імпресіоністичні риси проявилися у творчості Цзяна Веньє, який здобув музичну освіту в Японії. Його твори мали величезний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва в материковому Китаї. У фортепіанних циклах "П'ять замальовок" (1935), "Збірка Ванхуа в Пекіні" (1938), Третя соната "Пейзаж у районі на південь від річки Янцзицзян" (1945), "Чотири поеми про китайські природні пейзажі" (1947), "Дванадцять народних свят" (1950) та ін. композитор на ладогармонічному та тембральному рівнях наближається до барвистого звукопису імпресіонізму та його споглядального світовідчуття.

Наприклад, найбільш яскраво імпресіоністичні риси виявилися в мініатюрі *Andante cantabile con tristezza* (№ 4) з "П'яти замальовок", де автор зіставляє різні емоційні стани й настрої. Чергування епізодів мрійливо-поглиблених акордів і споглядально-спокійних паралельних октав *andante* із рвучко-схвильованим *presto* і вибагливим *allegretto* підкреслює хиткість і мінливість музичного образу. Неопіненну допомогу в осягненні ідей твору надають виконавські ремарки, що закликають розкрити невичерпні темброві багатства, дозволяють знайти необхідний колорит у специфічних гармоніях, мелодії, ритмі, передати у виконанні звукозображувальний бік музики.

Цикл "Збірка Ванхуа в Пекіні" втілює народний колорит і відображає ладові особливості китайського музичного фольклору – усі десять мініатюр циклу написані в пентатонних ладах. Цикл відкриває велична мініатюра "Площа Тянь Аньмень". Виклад п'єси ґрунтується на послідовності паралельних комплексів, що створюють відчуття просторовості звучання. Використання прийому протиставлення крайніх регістрів підкреслює грандіозність музичного образу. Довгі застигли органні пункти у басі передають стан заціпеніння. У п'єсах "Під забороненим містом" і "В ламаїстському монастирі" композитор створює химерні звукові картини, відтворюючи барвисту імітацію, близьку до звучання дзвонів різного розміру, а у творі "Звуки барабанчика здалеку долинали..." передано ритмічні фігури барабанчика.

Третя соната – "Пейзаж у районі на південь від річки Янцзицзян" – демонструє витончену майстерність Цзяна Веньє щодо звуконаслідувальних ефек-

тів, здебільшого орієнтовану на мальовничу барвистість. Композитор передає у звуці враження від прекрасного, відчуття світлого повітряного середовища. Переломлення у звучанні фортепіано прийомів виконання на пібі (піба – струнний щипковий інструмент лютневого сімейства) дозволяє знайти найкрасивіші колористичні ефекти, передати у виконанні звукозображувальні властивості музики, розкрити темброві багатства китайського інструмента. Так, першу частину *Andante pastorale* відкриває розгорнутий вступ, заснований на повторенні одного і того самого звуку у верхньому регістрі, в якому імітується соло піби. У ньому є якась піднесена й витончена елегантність, що викликає відчуття польоту, чарівництва. Хвилеподібна динаміка й органний пункт у нижньому регістрі створюють ефект звукового простору, допомагають відчуті красу поетичного настрою. Відтворення на фортепіано тембрових особливостей народних інструментів, слухові враження піаніста відображають об'єктивні властивості фактури, регістру, ладового колориту. Завдяки слуховій уяві виконавець втілює деталі музичної тканини, основними властивостями якої є хиткість, миттєвість, спонтанність, невловимість.

"Чотири поеми про китайські природні пейзажі" (1947) відображають національний характер і місцеві звичаї, перегукуючись з китайським живописом, багатим на поетичні відтінки. У сюїті зроблено значний внесок у розвиток виражальних можливостей фортепіано. Однією з основних рис творчості Цзяна Веньє є прагнення до оновлення ладової сфери: композитор широко використовує політональність та атональність, метроритмічні засоби музики, спирається на народнопісенний фольклор та виконавські традиції національної інструментальної культури.

У фортепіанній сюїті "Дванадцять народних свят" (1950) у замальовках картин природи відображено колористичне трактування інструмента. Композитор створює мальовничий звуковий колорит завдяки жвавим фігураціям, що перекидаються з лівої руки у праву. Швидкі пасажі навіюють відчуття імпровізаційності, завуальованості – то споглядально-спокійної витонченої лірики, то схвильованої утаємниченості, яку створюють арпеджовані гармонії, що з'являються на тлі фігурацій. Красу та блиск свята підкреслюють фігурації, що котяться в безперервному русі, захоплюючи декілька регістрів, і блищать каскадом кольорів, від гучного енергійного до приглушеного нестійкого звучання.

П'єса "Пісня рибалки" – аранжування відомої мелодії для чжена (музичний інструмент, подібний до гуслів) "Ті, що співають ввечері на рибальському човні" – викликає відчуття наближеності до природи, спогади про красу моря. Особливу свіжість музиці надає пентатонний лад, що "переливається" розсипом колористичних штрихів, сприяє вкрай витонченому і ледь хвилюючому відображенню і втіленню відтінків людських емоцій і явищ природи.

Процес становлення музичного мистецтва на Тайвані у другій половині ХХ століття призвів до кардинальних змін у смаках слухацької аудиторії та у свідомості композиторів, які переключили свою увагу на інструментальну музику. У 1959 році композитор Ченг Ху Ксу повернувся на рідний острів з Парижу, де здобував музичну освіту. У 1960 році Ченг Ху Ксу дав перший авторський сольний концерт, таким чином ознаменувавши нову еру в розвитку тайванської музики. Він згадував: "...поява моїх перших музичних робіт у тих концертних програмах не викликала особливого занепокоєння у композиторів, адже навіть я не міг писа-

ти по-справжньому сучасну музику. Але подібна техніка композиторського звукопису була абсолютно новою мовою для сучасної музики на Тайвані... Незважаючи на те, що сучасні методи композиції вже існували більш ніж половину століття ... на Тайвані це все було ще невідомо..." [3, 70]. Після концерту, в якому звучали авторські твори, у газетах і журналах майже протягом двох тижнів з'явилося більше десяти критичних відгуків. Ці інтенсивні обговорення в музичній пресі привернули увагу багатьох композиторів до сучасної музики.

Ченг Ху Ксу запросив інших композиторів і організував кілька музичних колективів, метою яких було створення тайванської фортепіанної музики. Композиційні прийоми і засоби виразності, що використовувалися авторами протягом того періоду, були сформовані під впливом музики Дебюссі, Равеля, Бартока та інших композиторів початку ХХ століття. У 1969 році Ченг Ху Ксу заснував "Китайську асоціацію дослідження сучасної музики", яка мала сприяти творчому спілкуванню між тайванськими композиторами. Одним з найталановитіших композиторів, сподвижників Ченг Ху Ксу, був Шу Лонгма, у творчості якого беззаперечно відчувається вплив французького імпресіонізму. Колористичне трактування фортепіано можна простежити на прикладі його фортепіанних циклів "Тайванська сюїта" (1966) та "Ескіз Дощової гавані" (1969).

"Тайванська сюїта" складається з чотирьох частин: "Храм", "Релігійна процесія", "Танець лева" та "Фестиваль ліхтаря", зміст яких тісно пов'язаний зі звичаями Тайваню. Під час святкування традиційних фестивалів зазвичай усе спрямовано на створення галасливої, веселої атмосфери: люди зазвичай збираються на вулицях навколо місцевого храму, де йдуть театралізовані або лялькові вистави, виконуються танці, звучить музика. Як правило, на таких святкуваннях звучить музика бейжуан – гучна, галаслива очеретяна сопілка суон у супроводі ансамблю ударних інструментів.

Композитор так говорить про враження, які спонукали його до створення першої частини: "Був короткий період, протягом якого я жив у Джилонгу, а в сусідньому парку Жонгженг щоранку близько чотирьох годин ранку, у храмі, що на схилі гори, ченці починали декламувати рядки зі священних писань. Мене будили звуки "коу, коу, коу, кянг", що виникають від ударів дерев'яної палиці по музичних каменях. Не можу сказати, що я був релігійним, але в цих буддистських молитвах було щось чарівне, і поступово ритми співу, схожі на гіпнотичне скандування, приводили мене до спокою й солодких мрій..." [1, 14].

У п'єсах "Храм" та "Релігійна процесія" композитор прагне не тільки змалювати величну атмосферу храму, а й передати слухачеві своє враження – захопливе споглядання статуй. Втілення образної, інтонаційної і метроритмічної сфер народної пісні обумовлює справді національний характер музики. У фортепіанному звучанні автор відобразив різні прийоми гри на цині (стародавній народний інструмент у вигляді вигнутої пластини з нефриту або міді) та ударних – інструментах, що супроводжують ритуали у конфуціанських храмах і використовуються ченцями у своїх щоденних молитвах. У фактурі застосовується барвисте зіставлення регістрів, що поступово охоплює весь звуковий простір інструмента.

У п'єсах "Танець лева" та "Фестиваль ліхтаря" Шу Лонгма передає радісне ставлення людини до світу, властиве естетиці імпресіонізму, що втілюється в

галасливих святкових сценах. Композитор створює колорит звучання ансамблю ударних народних інструментів: остинатний ритм, синкопи, *glissando*, форшлаги, трелі, стрибки.

Фортепіанний цикл "Ескіз Дощової гавані" – один з найвизначніших творів композитора. Під дощовою гаванню, звичайно, мається на увазі міська гавань Джилонгу, яку в дитинстві кожен день бачив майбутній композитор з вікна свого будинку на горі. Головною особливістю погоди Джилонга є те, що двісті п'ятдесят днів на рік над містом і морем ллється дощ. П'єси були нав'язані спогадами про дитинство композитора, коли юний Шу Лонгма, займаючись музикою по декілька годин на день, дивився на гавань дощового Джилонга зі свого вікна.

Чотири п'єси – "Дощ", "Вигляд гавані в дощову ніч", "Дівчина, що збирає морські черепашки" і "У воротах храму" – написані на основі тайванських народних мелодій і скоріше є мальовничими поемами, кожна з яких з'являється начебто під впливом нового враження композитора. Тяжіння до поетично-одухотвореного пейзажу, до найтоншої фіксації швидкоплинних вражень, використання темброво-барвистих можливостей фортепіано є спорідненою з музикою К. Дебюссі за тематикою та творчою манерою.

У п'єсі "Дощ" Шу Лонгма створює враження нескінченного дощу в Джилонгу, що змінюється від мигички до сильної зливи, за рахунок динамічних змін *crescendo* і *diminuendo*. Національний колорит відчувається завдяки піаністичним прийомам, що імітують звучання народного інструмента піба. На тлі остинатної квінти в нижньому регістрі шум крапельок дощу передається за допомогою синкопованих шістнадцятих у верхньому регістрі.

У другій мініатюрі, "Вигляд гавані в дощову ніч", звукопис композитора передає прийоми гри на традиційних щипкових інструментах, таких, як цитра чжен. Тут використовуються фігурації тридцятьдругих, що імітують стиль глісандо, який зазвичай виконується на цьому інструменті.

"Дівчина, що збирає морські черепашки" нав'язана історією знайомства композитора зі своєю майбутньою дружиною – піаністкою Ксу Зіжен на морському узбережжі в Бадоузі. Звуки у цьому творі змальовують береговий пейзаж – звучання нижнього регістру інструмента розцвічується найтоншими відтінками, імітуючи сонячних зайчиків, відбитим від хвиль. Синкопований ритм робить п'єсу такою, що злегка "погойдується", нагадуючи плескіт морських хвиль.

У заключній п'єсі "У воротах храму" барвистий колорит досягається завдяки безперервному руху фігурацій – у такий спосіб композитор передає враження від музики, почутої в дощовий день на галасливій вулиці поблизу храму. Створюючи замальовку метушливої атмосфери ринку в Джилонгу, автор вдало передав відчуття об'ємного звукового простору. У середньому розділі можна почути інтонації традиційної тайванської народної музики бейгуан.

Активно проявляють себе у творчості й тайванські жінки-композитори. Фортепіанна сюїта "Храмове свято" Фан Лінсу, що складається з п'яти п'єс ("Божественна процесія", "Крізь вогонь", "Передвістя", "Перенесення паланкіна" і "Даоїст, що виганяє диявола") є циклом яскравих замальовок життя тайванців, їхніх звичаїв, храмових ритуалів. Так, вихід Божества передається завдяки темброво яскравому протиставленню крайніх регістрів фортепіано. Величезно-

го значення тут набуває використання "виблискуючих" тембрів у високому регістрі. На тлі остинатних фігур у нижньому регістрі вони сприяють створенню особливих просторових ефектів. Кластерні звучання, що наслідують звук китайського барабану, прямолінійно відбивають ритм протягом усього традиційного танцю. Прикладом об'єднання західних і східних музичних елементів є навмисна узгодженість розбіжних рук піаніста (верхнього регістру для правої руки й нижнього регістру для лівої) у п'єсі "Божественна процесія", що зображує Високе Божество і Низьке Божество. Їхнє зображення можна побачити у багатьох тайванських храмах. Згідно буддистської релігії вважається, що ці два божества змушують мертвих злочинців отримувати відповідне покарання, поміщаючи їх в одне з вісімнадцяти кіл пекла.

Хиткість гармонії в п'єсі "Кризь вогонь" накладає відбиток на її емоційне забарвлення, надаючи звучанню нестійкості, неясності, таємничості. До характерних фактурних прийомів, що властиві імпресіонізму, слід віднести введення тривалих органних пунктів у басі, застосування послідовностей паралельних комплексів, рівномірний рух фігурацій у жвавих темпах.

У "Передвісті" показана атмосфера невпевненості та занепокоєння. Композитор досягає такої напруженості почуттів за рахунок зміни ритму і темпу протягом всієї п'єси. Мета цього прийому – створити ефект примх долі і непередбачуваності наслідків для учасника описаного ритуалу. У повислих пасажах, де у фактурі створюється відчуття відсутності головної мелодійної лінії, несподівані модуляції створюють химерні звукові картини.

Однією з найбільш священних святкових храмових церемоній є винесення посаженого в паланкін Божества з храму. Тому у п'єсі "Винесення паланкіна" слухачеві інтуїтивно передається відчуття захопленого стану. Він ніби стає спільником усього "дійства", вибудовуючи у своїй свідомості низку звукових замальовок. Композитор передає особливе відчуття картинності, апелює не до конкретних образів, а до таких почуттів, як святковість, легкість, просторовість. Протягом усієї п'єси композитор використовує ефект остинато в лівій руці, протиставляючи його мелодійним мотивам у правій. Цей виразний прийом передає шумовий колорит барабанчиків і дзвонів у храмі, створюючи містичну атмосферу. Відчуття радості, споглядання передаються за допомогою типових для музичної мови імпресіонізму цілотоновості, пентатоніки, "дзвоноподібності" звучань, паралелізму акордів.

У п'єсі "Даоський екзерцист" зображено церемонію вигнання бісів. Композитор вдається до використання імпресіоністських засобів щоб підкреслити магичні властивості музичного образу. Імпресіоністський вплив, безумовно, оживляє музичну п'єсу, додає барвистості, робить вишуканими ладогармонічні, темброві та інші засоби виразності. П'єса побудована на постійно змінюваному метрі, насичених акордах, збільшених тризвучках і септакордах. Акцентовані ноти, положення яких змінюється в кожному такті, створюють відчуття нестійкості, нагадуючи непередбачувані ритмічні рухи заклинателя під час танцю перевтілення. До речі, прийом, застосований композитором, створює певні труднощі в опануванні ритму п'єси.

Слід додати, що Фан Лінсу зробила короткі примітки в нотному тексті задля полегшення розуміння і виконання сюїти "Храмове свято". Щоб поглибити

розуміння піаністом тайванських звичаїв, порядків і фольклору, автор забезпечила кожну з частин додатковою інформацією.

Отже, узагальнення та аналіз наявних матеріалів про музичний імпресіонізм в Китаї дозволяють зробити висновок про те, що в багатьох фортепіанних творах китайських композиторів втілено імпресіоністські прийоми. Серед відомих китайських композиторів, на фортепіанну творчість яких вплинув музичний імпресіонізм, гідне місце належить композиторам Тайваню. Деякі фортепіанні твори тайванських композиторів – Цзяна Веньє, Шу Лонгма, Фан Лінсу – можна розглядати як зразки творів, яким властивий прояв імпресіоністських методів абсолютизації миті, що проявляються на їхньому смисловому рівні, а також колористики, втіленої засобами музичної виразності. Притаманні аналізованим творам методи абсолютизації миті і колористики привносять у фортепіанну музику атмосферу легкості, стан споглядання, замріяності.

При розгляді фортепіанних творів тайванських композиторів, просякнених настроєм споглядання, що передають мінливі стани світлоповітряного середовища, виявляється кристалізація прийомів, типових для музичної мови цього художнього напрямку: цілотноності, пентатоніки, хроматики, протиставлення крайніх регістрів, "дзвоноподібність" звучання, паралелізму акордів. Імпресіоністський вплив значно збагачує музичну мову таких творів, привносить яскраву вишуканість ладогармонічних, тембрових та інших засобів виразності. До характерних фактурних прийомів, що відображають імпресіонізм у творах тайванських композиторів, слід також віднести введення тривалих органних пунктів, застосування послідовностей паралельних комплексів, рівномірний рух фігураціями, поданих у жвавих темпах.

Протягом існування в Китаї фортепіанного мистецтва у творчості тайванських композиторів відобразилося розмаїття і багатство їхнього поетичного бачення світу. Відбиваючи елементи імпресіонізму та інших стилів, фортепіанні твори Тайваню просякнуті витонченим розумінням краси, у їхньому змісті втілені почуття, відчуття, настрої, враження людини від сприйняття краси рідної природи та національного мистецтва.

Література

1. Pi-Lin Ni. The Significance of Shui-Long Ma's Composition in the Evolution of Taiwanese Piano Music : DM theses / Pi-Lin Ni ; Florida State University. – [Tallahassee], 2006. – 41 p.
2. Shuan-Chen Yang . Struggle for Recognition : Wen-Ye Jiang , Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music : DMA diss / Shuan-Chen Yang ; Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati – [USA], 2008. – 92 p.
3. Yang Tzi Ming. Selected Solo Piano Works of Taiwanese : D.M.A. diss / Yang Tzi Ming ; Maryland : University of Maryland, College Park. – [USA], 2002. – 238 p.
4. Yujen Chen Tobita. Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected taiwanese women : DMA diss. / Yujen Chen Tobita ; Texas Tech University . – [USA], 2004. – 157 p.
5. Ван Венлі. Цзян Веньє і його музична творчість / Ван Венлі // Хуан Чжон. – 2001. – № 2. – С. 43–47 (китайською мовою)
6. Хуан Вей Дер. Сольна фортепіанна і камерна музика сучасних тайванських композиторів : дис. докт. музики / Хуан Вей Дер // Національний тайванський нормальний університет, 2001. – 202 с. (китайською мовою)