

УДК 008**Эволюция стиля китайского этюда для фортепиано:
попытка исследования****Ло Сы**

Аспирант,
кафедра музыкального воспитания и образования,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российской Федерации, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки 48;
e-mail: luosixiaolu@gmail.com

Аннотация

Этюды для фортепиано в китайском стиле являются неотъемлемой частью фортепианного творчества в китайском стиле, а также прочным фундаментом для развития и процветания школы фортепианного искусства в целом. В настоящей статье обобщается история развития и эволюции этюдов для фортепиано в китайском стиле, которая в истории искусства традиционно разделяется на четыре этапа: до 1949 года, с 1949 по 1965 годы, с 1966 по 1978 годы и с 1979 года по настоящее время; рассматривается развитие и эволюция этюдов в китайском стиле на каждом из этапов с точки зрения композиционных техник, техник исполнения, количества композиций и типов композиций; анализируются и обобщаются успехи и недостатки этюдов для фортепиано в китайском стиле; уделяется внимание вопросам составления и исполнительской практики этюдов для фортепиано в китайском стиле.

Для цитирования в научных исследованиях

Ло Сы. Эволюция стиля китайского этюда для фортепиано: попытка исследования // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 8А. С. 303-311.

Ключевые слова

Китайский стиль, фортепиано, этюд, музыкальный стиль, композиционный анализ.

Введение

Этюды для фортепиано занимают важнейшее место в системе произведений для фортепиано; каждый вид произведений для фортепиано зачастую вводится в сочетании с этюдами такого же вида. Именно поэтому полноценная система произведений для фортепиано в китайском стиле должна включать как собственно произведения, так и используемые для отработки исполнения этюды. Как часть китайской фортепианной музыки, этюды для фортепиано в китайском стиле также обладают собственными специфическими чертами и определенным образом влияют на развитие китайской фортепианной музыки в целом. В настоящей статье рассматривается развитие и эволюция этюдов для фортепиано в китайском стиле в разные исторические периоды с точки зрения количества композиций, типов композиций, композиционных техник и техник исполнения. Историю развития этюдов для фортепиано в китайском стиле можно разделить на четыре этапа.

Основная часть

Первый этап – до 1949 года. Самым ранним произведением в жанре этюда для фортепиано в китайском стиле является очень короткий базовый пентатонический этюд для фортепиано для отработки аппликатуры, опубликованный в «Новом учебнике по фортепиано» Сяо Юмэя, изданном в 1927 году издательством «Коммерческая пресса». Данный этюд является этюдом для отработки аппликатуры начального уровня, как с точки зрения использования композиционных техник, так и с точки зрения использования техник исполнения, однако он имел новаторское значение для жанра этюдов для фортепиано в китайском стиле.

В 1930-х годах XX-го века русско-американский композитор и пианист Черепнин посетил Китай. Он стремился обогатить свое композиционное видение, изучая китайскую музыку: "Обучение композиторскому мастерству происходит не в учебном заведении, а в деревне, в местах скопления простых жителей" ... "В Европе уже нет оригинальных концепций, и я надеюсь найти то, чего уже не найти в Европе, в процессе моих путешествий по миру" [Цицикар, 1934, с.45]. Таким образом, стремясь к поощрению создания китайскими композиторами произведений в китайском стиле, он основал первый в Китае конкурс фортепианной композиции – «В поисках произведений для фортепиано с китайским колоритом», который способствовал созданию ряда произведений для фортепиано в китайском стиле, одним из которых стало произведение «Пикколо для пастушков»; также Черепнин способствовал появлению первых произведений для фортепиано в китайском стиле в рамках профессиональной музыкальной композиции. После окончания конкурса он также продолжал популяризировать произведения для фортепиано в китайском стиле в мире путем проведения концертных выступлений и публикации партитур. Кроме того, Черепнин и сам изучал и исследовал традиционную китайскую музыку, написал ряд произведений для фортепиано с использованием пентатонической гаммы, а также гептатонической гаммы, основанной на пентатонической; данные произведения стали отражением высокого композиционного уровня этюдов для фортепиано в китайском стиле, составленных в период до 1949 года. Среди данных произведений – «Учебник по фортепиано в пентатонической гамме», изданный в 1936 году, а также «Пять концертных этюдов» (соч. 52) и «Упражнения по фортепианной технике в пентатонической гамме» (соч. 53), изданные в том же году в Европе, и т.д. Данные издания включают три типа произведений для фортепиано: упражнения для фортепиано, которые не

именуются «этюдами», этюды для фортепиано в классическом понимании и этюды для фортепиано «в сочетании с художественными элементами» [Доу Цин, Ян Чэнсю, 2008, с. 8], а именно: упражнения для фортепиано, которые не именуются «этюдами»: упражнения в пособии «Упражнения по фортепианной технике в пентатонической гамме»; этюды для фортепиано в классическом понимании: базовые этюды на тренировку пяти положений в части 1 пособия «Учебник по фортепиано в пентатонической гамме»; этюды для фортепиано «в сочетании с художественными элементами»: издание «Пять концертных этюдов» (соч. 52).

Наиболее значимым из перечисленных изданий является цикл «Пять концертных этюдов» (соч.52). Пять этюдов данного цикла написаны с использованием китайского пентатонического лада, в них воплощено многообразие изменения ладов. Например, первый этюд начинается с тона D «чжи» в ладу G «гун», затем тематическая линия переходит в тон E «шан» в ладу D «гун», а в основном мотиве используется смена тонов G «гун», D «гун», E «шан», C «гун» и т. д., с помощью чего создается сложная музыкальная фактура, являющаяся проводником излагаемой музыкальной идеи. Кроме того, Черепнин сознательно использовал в своих произведениях особенности традиционной китайской музыки: например, в этюде №3 явно имитируется эффект игры на пипе с частой сменой ритма, использованием техники повторения тонов (включая повторение единичных тонов и октав) путем вращения пальцев и чередования рук, а в акустическом эффекте от исполнения также отчетливо имитируется перкуссионный ритм ударных инструментов из традиционных китайских опер. В этюде №4 используется типичная для китайской музыки форма развития произведения: одинаковое начало – разный конец. В 30-х годах XX-го века Хэ Люйтин также составил цикл этюдов для фортепиано – «Песенки». Данное произведение обладает новаторским значением в качестве первой пентатонической «инвенции из двух частей», оно является уникальным в своем роде полифоническим этюдом в китайском стиле для начального уровня [Вэй, 2003, с.11]. Согласно вышеуказанным критериям классификации произведений для фортепиано, данная инвенция относится к категории «упражнений для фортепиано, которые не именуются «этюдами».

Создание этюдов для фортепиано в китайском стиле на этапе до 1949 года в сравнении с Западом началось значительно позднее, и данный жанр по количеству исполнителей и произведений значительно отставал от иных жанров музыкального искусства, а количество составлявших этюды китайских композиторов было крайне малым. Применение китайского стиля в жанре также было затруднено. При составлении китайских этюдов на данном этапе композиторы делали упор на использование традиционной китайской тональной мелодии, тональной модальности и композиционной структуры, в то же время при составлении этюдов использовались западные музыкальные фактуры и звуковые модели, и китайский стиль и гармония не были в достаточной степени отражены в творчестве китайских композиторов (например, Чжао Юаньжэня), а такие техники, как полифония и атональность не применялись соответствующим образом. В то же время, этюды в китайском стиле обладали преимуществом с точки зрения применяемых техник исполнения. Например, «Пять концертных этюдов» Черепнина являлись комплексными первоклассными произведениями, включающими такие техники исполнения, как независимость пальцев, вращение пальцев, бег левой руки, бег двумя руками; в них использовались октавы, аккорды, вибрато, парные ноты, повторяющиеся тоны, легато и т.д. Таким образом, с точки зрения применяемых техник исполнения данные произведения глубже и полнее в сравнении с иными музыкальными произведениями того же периода.

Гаммы и арпеджио, используемые в изданиях «Упражнения по фортепианной технике в пентатонической гамме» (соч. 53) и «Учебник по фортепиано в пентатонической гамме»,

позволяли выразить многие техники исполнения, присущие пентатоническим ладам, однако произведения из данных изданий не получили широкого распространения.

Таким образом, создание этюдов для фортепиано в китайском стиле происходило после создания произведений для фортепиано иных жанров, и жанр этюда значительно отставал от иных жанров по количеству композиций, общему творческому уровню и особенно по степени привлечения общественного внимания. Это означает, что в рассматриваемый период жанр этюдов для фортепиано в китайском стиле не существовал в качестве жанра технических упражнений, используемых для тренировки исполнения произведений для фортепиано в китайском стиле. Тем не менее, значение данных изданий невозможно переоценить: они содержали первые этюды для фортепиано в китайском стиле, притом в них содержались этюды всех типов; содержащиеся в данных изданиях произведения пробудили творческое сознание китайских композиторов и побудили их к созданию новых этюдов в китайском стиле, а также передали творческий опыт и заложили основу для создания этюдов в будущем.

17 лет в периоде между 1949 и 1965 годами стали расцветом китайского фортепианного искусства. В этот период резко возросло количество произведений для фортепиано в китайском стиле, использование национальных мелодий в произведениях стало более ярким и отчетливым, появилось множество новых исследований в области придания гармонии произведениям национальных черт. Недостаток произведений, составленных в данный период, заключается в сильном влиянии на них западных техник и стилей выражения, присущих романтизму. В дальнейшем отход от творческой концепции «народной песни и гармонии», смелое освоение новых приемов и создание нового национального стиля способствовали прорыву в развитии китайского фортепианного музыкального творчества [Бянь, 1996, с.65]. В данный период жанр этюдов для фортепиано в китайском стиле также достиг небольшого подъема, и существовала довольно большая группа композиторов, составлявших этюды для фортепиано, представителями которой стали Ли Инхай и иные композиторы из общества «Синхай» отделения фортепиано Шанхайской музыкальной консерватории, коллектив отделения фортепиано музыкального факультета Пекинской академии искусств, преподаватели фортепиано Центральной музыкальной консерватории, а также профессиональные композиторы в лице Ду Минсиня и т.д.; данные композиторы составили более ста этюдов для фортепиано в китайском стиле различных типов.

В данный период появилось наибольшее количество типичных китайских этюдов. Большинство из них были написаны или адаптированы преподавателями фортепиано для нужд обучения и в основном подходили для начального, базового или среднего исполнительского уровня. В большинстве из них использовались китайские пентатонические лады и традиционные китайские мотивы, данные произведения отличались ярким стилем и плавными мелодиями. Они издавались путем помещения в учебные пособия, такие как «Этюды для любительского фортепиано» под редакцией Ма Сицзю, «Этюды начального уровня для детей и молодежи» под редакцией коллектива отделения фортепиано музыкального факультета Пекинской академии искусств, «Учебное пособие по любительскому фортепиано» под редакцией общества «Синхай» отделения фортепиано Шанхайской музыкальной консерватории и т. д. Некоторые из лучших произведений, составленных в данный период, широко используются и сегодня. Основная причина, по которой данные произведения стали лучшими за описываемый период, заключается в том, что композиторы, составившие их, отходили от фиксированной музыкальной структуры, используемой для тренировки независимости пальцев, и уделяли больше внимания красивым и плавным мелодиям, живым ритмам, а также

описательности произведений, что увеличивало интерес к их исполнению; именно поэтому данные произведения пользуются популярностью у преподавателей фортепиано и детей. Однако у данных произведений были и недостатки: в них использовались пентатонические мелодические тоны и мелодии китайских народных песен, но в иных аспектах, таких как использование гармонических техник, в них, как правило, использовался западный стиль, структуре данных произведений также присущи западные трехчастные и двухчастные структуры; техника игры также была подстроена под европейские мелодии с мажорными и минорными тонами и техниками парных нот, легато, стаккато и иными техниками игры на фортепиано. В данных произведениях китайский стиль не получил должного развития, а используемые техники отличались однообразностью.

Этюды данного периода отличаются крайне высоким уровнем взаимосвязи с искусством. Одно из самых высоко оцененных произведений данного периода – этюд Ду Минсиня, написанный в 1955 году, который считается самым успешным этюдом для фортепиано в китайском стиле из когда-либо написанных. Данный этюд был составлен Ду Минсином в период его учебы за границей, он составлял его под руководством научного руководителя. В произведении использовалась мелодия в пентатоническом ладу в тональности Е «чжи» с характерными китайскому стилю чертами. В произведении смело использовались приемы модуляции, и с помощью них создавался совершенно новый акустический эффект. Автор произвел китаизацию гармонии, в аккордах использовал технику наложения 4 и 5 тонов и сочетал данную технику с пентатоническим стилем мелодии. Композиционный стиль произведения основан на западной повторяющейся трехчастной музыкальной форме. Исполнительские техники, используемые в произведении, включают техники тренировки бега правой руки и смены рук, в них используются шестнадцатые ноты и аккорды (см. Пример нотной записи №1), в произведении присутствует два темпа: вступление и заключительная часть произведения переключаются между собой, они исполняются в пониженном звуке и в темпе «анданте», в середине произведения используется быстрый бег в темпе «аллегро», завершается произведение также в темпе «аллегро».



Рисунок 1 – Пример нотной записи № 1

В 1964 году Ли Инхай составил сборник «Упражнения для тренировки аппликатуры для фортепиано в пентатонической гамме». В данном сборнике содержались этюды для фортепиано, которые тем не менее не именовались «этюдами». Он не только содержал упражнения на пентатонические гаммы, арпеджио, парные ноты и модуляции, как в сборнике

Черепнина «Упражнения по фортепианной технике в пентатонической гамме», но и, как и в сборнике Черепнина, каждое из упражнений могло быть гибко изменено по динамике, используемой звуковой модели, ритму, приемам исполнения и т.д. в зависимости от интересов и потребностей исполнителя. Что еще более важно, в данный сборник были включены упражнения на изменение свободных темпов, упражнения на добавление звуков в октавы, орнаментальные упражнения на подражание звукам гучжэня и иных музыкальных инструментов и т. д., в которых более полно интерпретировались и обобщались уникальные техники и композиционные стили произведений для фортепиано в китайском стиле и которые предоставили исполнителям ценные аппликатурные и технические основы для исполнения китайских фортепианных произведений.

Обобщая опыт составления этюдов в данный период, можно отметить, что их количество значительно увеличилось по сравнению с первым периодом, а группа композиторов разрослась от единичных выдающихся представителей жанра до большой группы с множеством различных композиторов; данный период стал первым пиковым периодом жанра этюдов для фортепиано в китайском стиле. В данный период как в среде преподавателей фортепиано, так и в среде профессиональных композиторов, постепенно формировалось понимание необходимости создания этюдов для фортепиано в китайском стиле. Однако, по сравнению с сочинением музыки иных жанров, развитие жанра этюдов все еще оставалось недостаточным [Сюэ, 2005, с.100]. В данный период в основном составлялись типичные этюды для фортепиано, которые, как правило, подходили для исполнителей начинающего и среднего уровней. Прорыва в использовании китайского стиля в композиторской технике этюдов не произошло.

С 1966 по 1978 годы, в период китайской «культурной революции», фортепианные аранжировки стали единственной формой фортепианного музыкального творчества, которая могла продолжать существовать, однако в этот период также были составлены произведения довольно высокого уровня, такие как «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая, «Отражение луны в двух родниках» Чу Ванхуа, «Песня о цветах сливы в трех куплетах» и «Река Люян» Ван Цзяньчжуна и т.д. В данный период общее количество составленных фортепианных этюдов было меньшим, чем в предыдущий период, на что повлияла политическая ситуация в Китае, в мелодиях этюдов преобладали традиционная музыка и народные песни; в то же время, был достигнут определенный прогресс в использовании композиторских техник, например, в этюдах Цзинь Айпина в упражнениях для тренировки рук используются плавные и изящные мелодии, подобные журчащему потоку воды, а конец данного произведения сильный и резкий. Чжун Хуэй составил этюд на арпеджио, адаптировав «Новую песню горной деревни», данный этюд похож на аккомпанемент песни, мелодия проявляется и в левой, и в правой руках, и от начала до конца произведения используется аккомпанементная звуковая модель арпеджио. Данный этюд для фортепиано также широко применяется в настоящее время.

Среди этюдов для фортепиано с высоким художественным уровнем можно выделить такие произведения, как «Четыре этюда с типовыми мелодиями пекинской оперы», «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна и т.д. Сборник произведений, составленный Ни Хунцинем стал примером для других композиторов, и после его издания стало появляться все больше и больше сборников с авторскими этюдами. В отличие от предыдущих периодов, когда процветало коллективное творчество, в данный период стали возобладать индивидуальные замыслы авторов, вместо небольших изданий с несколькими отдельными произведениями стали издаваться сборники, включающие систематизированные произведения – все это отражает качественное развитие жанра этюдов для фортепиано в китайском стиле.

В данный период общее количество этюдов для фортепиано в китайском стиле было меньшим, чем в предыдущий период, творчество также было несколько ограничено в области используемых композиционных типов – ключевым фактором в данной ситуации стало влияние особых политических веяний. В группе композиторов, составляющих этюды, также произошли изменения, если ранее ее основу составляли преподаватели фортепиано, то в данный период ее основу стали составлять профессиональные композиторы, что также поспособствовало повышению общего уровня произведений. Композиторы постепенно стали уделять все больше внимания созданию этюдов, их творчество становилось все более систематичным и разнообразным. Используемые в данный период композиционные техники по своему разнообразию не уступали техникам, используемым в иных жанрах, а также отражали главную особенность этюдов для фортепиано в китайском стиле данного периода – имитацию акустики китайских народных музыкальных инструментов, которая во многих произведениях данного периода была очень успешно использована; например, в произведениях «Танец Мяолиншэн» и «Флейта Цзибэй» Чжао Сяошэна и т.д. Кроме того, композиторами были проведены некоторые исследования в области использования этнического тонального материала, примером чего может служить произведение «Четыре этюда с типовыми мелодиями пекинской оперы» Ни Хунцзиня.

После 1979 года были опубликованы многие произведения, созданные в период «культурной революции», такие как «Четыре этюда с типовыми мелодиями пекинской оперы» Ни Хунцзиня, «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна и т.д. В данный период все больше пианистов и композиторов стали уделять внимание составлению этюдов для фортепиано в китайском стиле, были составлены такие произведения, как «Избранные этюды для фортепиано для детей и подростков» Ли Чунгуана (специально разработанные для пентатонической техники), «Тридцать детских этюдов для фортепиано с мотивами китайских народных песен» Се Гунчэна и десять «Китайских этюдов для фортепиано в пентатонической гамме» Сюэ Вэйэня. Ли Инхай составил сборник «Этюды по фигурам детей», состоящий из пяти этюдов: «Игра в мяч», «Хождение по канату», «Кунчжу» и «Кручение тарелок на палочках и подача воланчиков ногами». Пять этюдов Ли Инхая не такие глубокие и сложные, как концертные этюды, написанные Чжао Сяошэном и Ни Хунцзинем, это скорее набор этюдов, подходящих для исполнителей среднего уровня. Однако, имея в распоряжении ограниченный объем произведения и объем используемых техник исполнения, композитор смог придать произведениям яркую музыкальную выразительность и в то же время смог вложить в произведение четкую цель в рамках технической подготовки, поэтому данные этюды также обладают высокой художественной ценностью. Композитор применял такие композиционные техники, как пентатоническая мелодия, наложение секунд и кварт в конфигурации гармонии, смена тонов и аккордов, а также использовал иные национальные гармонии; например, в отрывке из этюда «Кручение тарелок на палочках», заключительная нота приходится на основной тон, при этом используется не тонический аккорд с наложением терций, а вторая степень ноты F с заменой на третью ноту G, тем самым ослабляется мажорно-минорная гармоническая окраска.

В ритме произведений используются черты, присущие китайским музыкальным ритмам, например, в центральной части произведения «Хождение по канату» используется ритм, похожий на свободный ритм, используемый в традиционной китайской музыке (см. Пример нотной записи № 2).



Рисунок 2 – Пример нотной записи № 2

Количество этюдов для фортепиано в китайском стиле, составленных в этот период, невелико, и существует довольно большой разрыв в количестве составленных произведений между данным периодом и предыдущими периодами развития жанра. Этюды данного периода получили развитие с точки зрения освоения авторами композиторских техник; были составлены этюды с адаптацией китайской традиционной музыки; этюды, основанные на традиционных тональностях и национальных гармониях; этюды, сочетающие современные техники, такие как атональность, с традиционной китайской музыкой и собственными новаторскими композиторскими техниками. Китайские композиторы достигли новых высот в понимании и освоении традиционной китайской музыки, в умелом использовании этнической музыки, в освоении китайского гармонического языка и в применении современных композиторских техник. Хотя данные достижения китайских композиторов нашли отражение и в составлении этюдов, гораздо более сильно они проявились в составлении музыки иных жанров.

Заключение

В настоящее время жанр этюдов для фортепиано в китайском стиле переживает спад. Неоспоримым фактом является то, что этюды для фортепиано являются незаменимыми для фортепианного искусства, они закладывают прочный фундамент для освоения техник игры на фортепиано, системы обучения игре на фортепиано и для процветания фортепианного искусства. Как в исполнительском искусстве, так и в преподавании, определенный тип фортепианных произведений часто используется в сочетании с этюдами того же типа. Именно поэтому полная система фортепианной музыки в китайском стиле должна включать в себя систематизированный набор музыкальных произведений и этюдов. На сегодняшний день, отсутствие достаточного количества этюдов для фортепиано в китайском стиле, несомненно, говорит о том, что развитие китайского фортепианного искусства не имеет достаточной технической поддержки, а также о том, что создание фортепианной музыки в китайском стиле является неравномерным, что, в свою очередь, является крайне неблагоприятным фактором для формирования китайской школы фортепиано. Китайские фортепианные композиторы должны уделять больше внимания и прилагать неустанные усилия для изменения существующего положения и прокладывания пути развития для китайского фортепианного искусства.

Библиография

1. Цицикар. Хуабэй Жибао. Шанхайское издательство «Древняя книга», 1934. –45 с.
2. Доу Цин, Ян Чэнсю. Первоначальное исследование этюдов для фортепиано. Фортепианное искусство № 8, 2008. 8 с.
3. Вэй Тингэ. Основоположник современного полифонического эстетического чувства нации. К 100-летию со дня рождения китайского фортепианного композитора Хэ Льюитина. Фортепианное искусство, 2003. – 11 с.
4. Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Издательство «Хуаюэ», 1996. – 65 с.

5. Сюэ Вэйэнь. Тенденции развития национализации китайской фортепианной музыки. Театр и литература, 2005. 100 с.
6. Гэ Яньцю. О китайском стиле китайского фортепиано. Вестник Хуайнаньского педагогического института №2, 2018. – 80 с.

Evolution of the style of Chinese piano etude: an attempt at research

Luo Si

Postgraduate Student,
Department of Music Education and Education,
Herzen National Normal University,
191186, 48, Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: luosixiaolu@gmail.com

Abstract

Etudes for piano in the Chinese style are an integral part of piano creativity in the Chinese style, as well as a solid foundation for the development and prosperity of the school of piano art. This article summarizes the history of the development and evolution of Chinese style piano etudes, which is divided into four stages: before 1949, from 1949 to 1965, from 1966 to 1978, and from 1979 to the present; examines the development and evolution of etudes in the Chinese style at each stage from the point of view of compositional techniques, performance techniques, number of compositions and types of compositions; the successes and shortcomings of etudes for piano in the Chinese style are analyzed and summarized; Attention is paid to the issues of compiling and performing practice of etudes for piano in the Chinese style.

For citation

Luo Si (2024) Evolyutsiya stilya kitaiskogo etyuda dlya fortepiano: popytka issledovaniya [Evolution of the style of Chinese piano etude: an attempt at research]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (8A), pp. 303-311.

Keywords

Chinese style, piano, etude, musical style, compositional analysis

References

1. Qiqihar. Hebei Ribao. Shanghai publishing house "Ancient Book", 1934. – 45 p.
2. Dou Qing, Yang Chengxiu. Initial study of piano etudes. Piano Art No. 8, 2008. – 8 p.
3. Wei Tingge. The founder of the modern polyphonic aesthetic sense of the nation. To the 100th anniversary of the birth of Chinese piano composer He Liuting. Piano art, 2003. – 11 p.
4. Bian Meng. Formation and development of Chinese piano culture. Huayue Publishing House, 1996. – 65 p.
5. Xue Weien. Development trends of nationalization of Chinese piano music. Theater and literature, 2005. – 100 p.
6. Ge Yanqiu. About the Chinese style of Chinese piano. Bulletin of Huainan Pedagogical Institute No. 2, 2018. – 80 p.