

УДК 78.08**Региональная специфика понимания национального колорита в китайских миниатюрах периода Нового Китая (1950-1965 гг.)****Цинь Шиюй**

Аспирант,
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой,
191023, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Зодчего, 2;
e-mail: 7852031@qq.com

Аннотация

В эру Нового Китая фортепианное музыкальное творчество страны вступило в исследовательскую стадию, ядром которой стала национализация. Композиторы создали большое количество фортепианных произведений на материалах китайской местной музыки, шаг за шагом формируя «китайский стиль» с отчетливыми региональными особенностями. В данной статье в качестве объекта исследования взяты китайские фортепианные миниатюры времен первых лет существования Китайской Народной Республики (1950-1965 гг.). Посредством анализа трех типичных произведений, а именно двух «Синьцзянских танцев» Дин Шаньдэ, «Пяти юньнаньских народных песен» Ван Цзяньчжуна и «Картин Ба-Шу» Хуан Хувэй, системно рассматриваются виднеющиеся различия фортепианных произведений трех региональных стилей: уйгуров северо-западного Синьцзяна, ханьцев юго-западного Юньнана и многонациональной провинции Сычуань. Исследования показали, что эти произведения не только отражают многообразие и креативность национализации китайской фортепианной музыки, но и закладывают стилистическую основу для формирования китайской фортепианной школы.

Для цитирования в научных исследованиях

Цинь Шиюй. Региональная специфика понимания национального колорита в китайских миниатюрах периода Нового Китая (1950-1965 гг.) // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 3А. С. 138-148.

Ключевые слова

Китайская фортепианная музыка, фортепианная миниатюра, китайская этническая музыка, китайский стиль, региональный стиль, Дин Шаньдэ, Ван Цзяньчжун, Хуан Хувэй.

Введение

Начиная с XX-го века, с проникновением западной музыкальной культуры и развитием профессионального музыкального образования в Китае, происходит формирование китайской фортепианной музыки, впитавшей в себя основы традиционного китайского искусства. Применительно к пониманию национального музыкального стиля, в китайском научном сообществе существуют различные интерпретации. Наиболее системное и всестороннее обоснование понятия «китайский стиль» предложил Дай Байшэн, которое он сформулировал как сложное сочетание «национального стиля, местного стиля, жанрового стиля и даже стиля эпохи» [Дай Байшэн, 2013, 9]. Это определение раскрывает многомерную и всеобъемлющую характеристику «китайского стиля». Говоря о процессе формирования национальной стилистики, Ян Мяо отметил, что ее «прототип» можно проследить уже в творчестве композиторов начала XX века. Он акцентировал внимание на двух важных моментах: прежде всего то, что этот стиль во многом является продолжением европейских традиций; а затем, говорил о том, что основная движущая сила «китайского стиля» исходит извне музыкальных сфер, включая политические, социальные, экономические, исторические и иные факторы [Ян Мяо, 2018, 45].

В 1934 году в Шанхае русский композитор Александр Николаевич Черепнин инициировал и провел первый конкурс композиторов на тему «Музыка для фортепиано в китайском стиле». После конкурса появился целый ряд прекрасных фортепианных пьес: «Колыбельная» Цзян Динсяня, «Звуки флейты мальчика пастуха» Хэ Люйтина, «Радость пастуха» Лао Чжичэна, «Вариации до- мажор» Юй Бяньмина, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ и др. Первое место в конкурсе занял Хэ Люйтин благодаря произведению «Звуки флейты мальчика пастуха». Это полифоническое произведение для фортепиано, включающее в себя элементы традиционной китайской музыки, было признано китайскими академическими кругами «первым китайским фортепианным произведением с законченной художественной формой» за его оригинальный национальный стиль» [Вэй Тингэ, 2001, 20]. Важность появления этого произведения в культурном ландшафте заключается не только в создании национальной парадигмы китайской фортепианной музыки, но, что еще важнее, в установлении основного направления ее развития в XX веке: органичное сочетание элементов народной музыки и западной композиторской техники. Как подчеркивал в своих исследованиях Чжоу Вэйминь, «становление национальной специфики музыкального творчества относится к общим эстетическим представлениям о нашей нации и соответствует пониманию красоты применительно к музыкальному искусству. Его форма и содержание должны быть укоренены в «основах» нашей нации» [Чжоу Вэйминь, 2007, 120].

Исследователь Чэнь Шуюнь более глубоко подошла к пониманию национальной специфики, обратившись к региональным культурам Китая. Она подчеркнула, что формирование китайских национальных композиторских школ тесно связано с региональными культурами. Понятие «китайский стиль» в узком смысле представляет собой парадигму стиля, сформированную на основе народных традиций того или иного конкретного региона [Чэнь Шуюнь, 2020, 12]. Китай является единой многонациональной страной, где его 56 этнических групп имеют различные особенности в исторических традициях и народных нравах и обычаях. Различные этнические группы в ходе длительного исторического развития сформировали уникальные культурные традиции в разных регионах страны. В процессе творчества композиторы сознательно интегрировали в свои произведения культурные особенности своего

региона, придавая «китайскому стилю» отчетливые региональные культурные особенности.

Вслед за образованием Нового Китая и принятием декрета о «революционизации, национализации и массовизации» были конкретизированы требования, применяемые к творчеству китайских литераторов и представителей изобразительного и музыкального искусства [Дай Байшэн, 2013, с. 4]. Эти рамки в некоторой степени сдерживали возможности творческого самовыражения. Существовали ограничения на выбор композиторами сюжетов, жанров и стилей, что привело к всестороннему упрощению музыкального творчества. Но мы не можем отрицать, что создание фортепианной музыки в этот период считается «периодом беспрецедентного расцвета отечественного фортепианного концерта, будь то количество или качество фортепианных произведений», и «17-ю годами бурного расцвета китайского фортепианного музыкального творчества» [Бянь Мэн, 1996, 55]. Стремясь к созданию «национального стиля», в качестве «смыслового ядра» произведения композиторы выбирали аранжировку народных мелодий (песен, инструментальной музыки, танцев). Проникновение принципов народного искусства (песен и танцев) в основы китайской фортепианной музыки впервые нашло отражение в жанре фортепианных миниатюр. В качестве примера мы рассмотрим три наиболее характерных региональных стиля Китая: синьцзянский (в основном уйгурский стиль), сычуаньский и юньнаньский (представляющие по отдельности северо-западные этнические меньшинства Китая, юго-западных ханьцев и районы многоэтнических интеграций). Эти региональные стили позволят нам проанализировать различия и выявить особые стилистические характеристики региональных стилей в фортепианных миниатюрах.

Основная часть

В традиционной китайской культуре западная этническая культура является очень важным компонентом, при этом музыкальная культура выражена более ярко. Синьцзян (Синьцзян-Уйгурский автономный район) — провинция на северо-западе Китая, которая является квинтэссенцией многоэтнических культурных связей. Здесь проживают представители более 15 этнических групп (ханьцы, уйгуры, казахи, узбеки, таджики и др.). С точки зрения культурной географии Синьцзян представляет собой чрезвычайно засушливую пустынную территорию в среднеумеренной зоне с высокими температурами и небольшим количеством осадков в течение года, суровым климатом и удаленностью от океана. Он в основном разделен высокими горами, поэтому естественная географическая среда оказывается достаточно ограниченной. Чтобы приспособиться к такой суровой среде, жители Синьцзяна выработали свой особый оптимистичный взгляд на жизнь. Именно благодаря их открытости, гостеприимству и изяществу в пении и танцах (синьцзянский танец как оригинальный этнический народный танец был включен в учебную программу высших учебных заведений) этот край зовется людьми «родиной песен и танцев» Китая. Музыка Синьцзяна пользуется симпатией у китайских композиторов из-за её разнообразных национальных особенностей.

Два фортепианных произведения, написанные Дин Шаньдэ (1911-1995гг.) между 1950 и 1955 годами («Первый синьцзянский танец» и «Второй синьцзянский танец»), являются самыми ранними образцами «синьцзянского стиля», а также классическим примером фортепианных миниатюр «китайского стиля». Оба произведения написаны в трехчастной музыкальной форме (A+B+A) характерной для западной музыки.

Миниатюра «Первый синьцзянский танец» была транскрипцией аккомпанемента «Песни кучера» китайской танцовщицы Дай Айлянь, которой восхищался Дин Шаньдэ до обучения за

границей. Согласно записям Пэн Юньшу, аккомпанементом был музыкальный отрывок, записанный музыкантом Ван Лобинем, когда он отправился в Ланьчжоу в 1939 году для составления сборника народных песен. Композитор сохранил основной мотив мелодии и с помощью переводчиков заново написал текст, завершив первую уйгурскую народную песню в Китае, переведенную на китайский язык профессиональными музыкантами. Позднее ее переименовали в «Девушку из Дабаньчэна», мелодия которой передается из уст в уста и по сей день [Пэн Юньшу, 2014, 76].

Называя произведения «Синьцзянский танец», композитор хотел, чтобы две эти миниатюры передали основную суть танцевальной музыки. Танцевальный ритм уйгуров Синьцзяна отличается от других форм этнической музыки своей энергичностью, которая в основном включает в себя: свободный ритм, смешанный ритм и изменяющийся ритм. Например, очень распространено применение асимметричных смешанных метров, таких как 7/8 и 5/4, а также переменных метров. Оба произведения Дин Шаньдэ в полной мере демонстрируют вышеперечисленные характеристики, что свидетельствует о стремлении композитора приблизиться к живому ритму народного танца.

Таблица 1 - Темпы исполнения произведений Дин Шаньдэ

Композитор	Произведение	Темп
Дин Шаньдэ	Второй синьцзянский танец	3/4, 4/4, 5/4
	Второй синьцзянский танец	2/4, 6/8

Еще одной примечательной особенностью музыки Синьцзяна является её свободный ритм, богатые акценты, а также широкое использование синкоп и слабых ритмических рисунков. В уйгурском языке ударение обычно падает на последний слог. В народных песнях ритм зависит от ударного слога, что формирует слабый ритмический стиль. Синкопированный ритм в основном заимствован из инструментальной музыки синьцзянского района. Смещение ритмического ударения нарушает периодический цикл сильных и слабых долей, обогащая его форму выражения, тем самым расширяя амплитуду выразительности ритма. Композитор стремится уловить эти особенности при воспроизведении «синьцзянского» стиля. Мы можем наблюдать использование синкопированного ритмического сопровождения (Илл. 1) и слабого ритма (Илл. 2) во «Втором синьцзянском танце» Дин Шаньдэ.



Рисунок 1 - Дин Шаньдэ. «Второй синьцзянский танец»

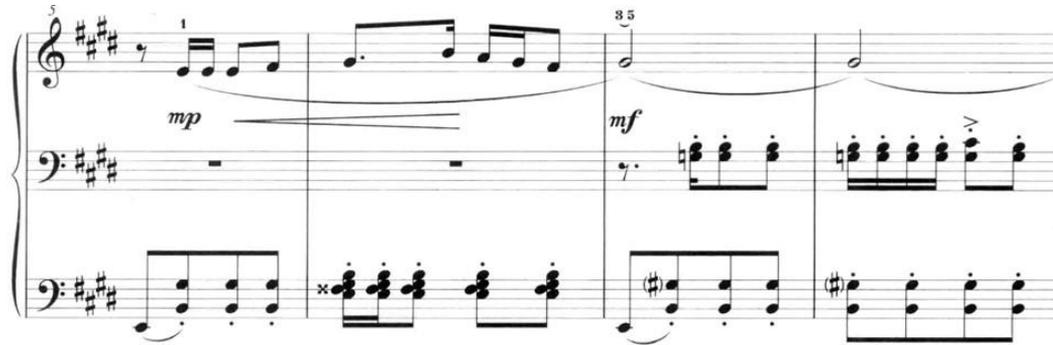


Рисунок 2 - Дин Шаньдэ. «Второй синьцзянский танец»

Кроме того, под влиянием танцевальных движений Синьцзяна, таких как движения шеи и поворот запястья, в фортепианных произведениях часто используются триольные ритмы. В репризе «Первого синьцзянского танца» Дин Шаньдэ мелодия лейтмотива звучит в форме триолей, словно красивые и изящные танцевальные движения молодой уйгурской девушки. (Илл. 3)

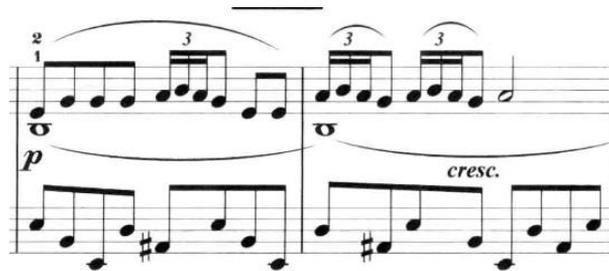


Рисунок 3 - Дин Шаньдэ «Первый синьцзянский танец»

Синьцзянский бубен-дап — распространенный ударный инструмент в танцевальной музыке, популярный в основном у уйгуров, таджиков и узбеков. Басо остинато пронизывает от начала до конца «Второй синьцзянский танец», имитируя ритм синьцзянских барабанов, придавая мелодии динамичность. (Илл. 4)



Рисунок 4 - Дин Шаньдэ. «Первый синьцзянский танец»

Подводя итог, можно сказать, что многочисленные особенности музыкальных стилей двух «Синьцзянских танцев» в действительности представляют собой два направления в создании китайской фортепианной музыки с середины XX века. Одним из них является совершенствование и применение материалов традиционной музыки. При создании музыки

композитор не цитирует напрямую оригинальные материалы, а вместо этого извлекает элементы, которые могли бы выразить региональный стиль. Вторым направлением является опора на западные приемы композиции, что в конечном счёте действительно позволило «использовать Запад на благо Китая».

Стиль народной музыки южных провинций Китая (Сычуань, Юньнань) отличается от страстного и героического стиля северо-западного региона. Он характеризуется эlegantностью, определенной загадочностью и поэтическим содержанием, а также разнообразием тембров и инструментальных характеристик. Во многом это обусловлено особенностями жизни людей южного региона: по сравнению с жителями северных регионов (например, Синьцзяна), условия жизни на юге достаточно комфортные, что и объясняет позитивные настроения. Народная музыка Юньнани лежит в основе фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна (1933-2016гг.), и эти характеристики особенно заметны в его фортепианном произведении «Пять юньнаньских народных песен» (1958г.). Сюита состоит из пяти самостоятельных фортепианных миниатюр («Девушка Дали», «Следуй за старшим братом», «Угадай мелодию», «Горная песня» и «Мелодия драконьего фонаря»).

Среди них первая часть миниатюры «Девушка Дали» — это адаптация одноименной ханьской народной песни Дали, провинции Юньнань. Текст народной песни поэтичен, в ней описывается прекрасная девушка из Юньнани. Мы видим, что в этом произведении композитор использовал традиционную китайскую пентатонику и включил в него мелодический лейтмотив народных песен, чтобы сохранить первоначальное национальное очарование. Стоит отметить, что ритм 9–11 тактов быстрее, чем в разделе А. В тактах 10–11 аккорды с терцией в нижней части звука образуют хроматическую последовательность посредством добавления полутонов, что вносит тонкие колоритные изменения в гармонию, постепенно раскрывая в потоке музыки сдержанный образ девушки Дали. (Илл. 5)



Рисунок 5 - Ван Цзяньчжун. «Девушка Дали»

Другая миниатюра, «Мелодия драконьего фонаря», была адаптирована из одноименной народной песни. Она изображает живую и шумную сцену народного шествия с фонарем-драконом и выражает веселое и счастливое настроение людей. Драконьи фонари — традиционная форма народного искусства в провинции Юньнань, представляющая собой гигантский многосекционный тканевый корпус дракона, состоящий из множества звеньев, в которые встроены цветные фонарики. Во время представления каждый участник держит в руках звено и размахивает им под аккомпанемент гонга и барабанов. Народная песня «Мелодия драконьего фонаря» написана в пентатонике (чжи – четвертая ступень лада) и отражает радостные эмоции. Первоначальная структура песни представляет собой двухчастную структуру (А+В). После аранжировки в концерт для фортепиано композитор перенял мелодию оригинальной песни, и на основе оригинальной структуры добавил вступление, интерлюдия и,

вновь повторяя часть А, добавил коду, таким образом, адаптировав музыку в простую трёхчастную форму. (А+В+А).

Стоит отметить, что композитор использует реверсивное быстрое арпеджио двумя руками с диссонансными интервалами (октава в правой руке, большой септаккорд с малой секундой в середине и малая секунда в правой руке) во вступлении (такты 1–4), чтобы имитировать диссонансные шумовые эффекты китайских народных ударных инструментов, изображая оживленную сцену танцев рабочих с драконьими фонарями во время праздника. (Илл. 6)



Рисунок 6 - Ван Цзяньчжун. «Мелодия драконьего фонаря»

Подводя итог, можно заметить, что, судя по проанализированным выше произведениям, Ван Цзяньчжун в сравнении с Дин Шаньдэ более склонен к прямой адаптации материала народных песен, специализируясь на традиционной китайской пентатонике, добавляя в элементы фактуры — мелизмы, в гармоническое содержание — диссонансные интервалы и полутона, чтобы искусно подчеркнуть региональную специфику юньнаньского стиля.

Композитор Хуан Хувэй также является одним из представителей творческого и теоретического исследования национального музыкального стиля Китая, а также одним из важных представителей «Музыкальной школы Ба-Шу». Фортепианная сюита «Картины Ба-Шу» была завершена Хуан Хувэем в 1958 году после того, как он окончил Центральную музыкальную консерваторию и вернулся к работе в Юго-Западной музыкальной школе. Это произведение основано на местной культуре, пейзажах и народных песнях Сычуани, и является первой фортепианной сюитой, написанной Хуан Хувэем, а также первой в истории китайской фортепианной культуры фортепианной сюитой, созданной на основе народной музыки определенного региона.

Источник материала для этого произведения выбран очень искусно. Среди них первая часть миниатюры («Утренняя песня»), третья («Лирическая песенка») и пятая («Весенний пригород Чэнду») используют материал сычуаньских ханьских народных песен; вторая («Эхо уединенной долины»), четвертая («Танец Саньсянь») и шестая («Ночное свидание в Аба») миниатюры основаны на сычуаньских тибетских народных песнях.

Можно заметить, как основная тема «Ба-Шу» и подзаголовки песен «Чэнду» и «Аба» уже изначально передают четкие региональные характеристики. Цель состоит в том, чтобы изобразить картину природных пейзажей и уникальных народных обычаев Сычуани.

Вторая миниатюра, «Эхо уединенной долины», представляет собой музыкальное произведение, основанное на географических особенностях уезда Маосянь провинции Сычуань. Композитор воссоздал идею попеременного изменения громкости звуков в долине и неуловимого эха посредством контраста сильной и слабой динамики (чередование *mf* и *ppp* с

мягкой педалью), и диапазона от низкого до высокого (мелодия и гармония перемещаются на одну-две октавы вверх к третьей октаве). (Илл. 7)



Рисунок 7 - Хуан Хувэй. «Эхо уединенной долины»

Пятая ариетта, «Весенний пригород Чэнду», представляет собой произведение, описывающее пейзаж весеннего Чэнду. Оно имеет форму простой трёхчастной формы с варьированной репризой (A+B+A1), а его национальные особенности нашли отражение в имитации композитором тембра народных музыкальных инструментов. В тактах 6–9 композитор использует длинное тремоло для имитации тембра традиционной бамбуковой флейты, в то время как арпеджио левой руки имитирует приемы игры на гучжэне. Последующие триоли из 32 нот подражают пению птиц, в мельчайших деталях описывая картину весеннего возрождения природы (Илл. 8 и 9). В первой части миниатюры «Утренняя песня» автор использовал тот же выразительный прием — мелизмы подражают технике тремоло пипы. (Илл. 10)



Рисунок 8 - Хуан Хувэй. «Весенний пригород Чэнду»



Рисунок 9 - Хуан Хувэй. «Весенний пригород Чэнду»



Рисунок 10 - Хуан Хувэй. «Утренняя песня»

В произведениях Хуан Хувэя музыка — это скорее поэтическое выражение, а географический регион — природный символ. Композитор с помощью музыки искусно «писал» изменчивые и неповторимые пейзажи «гор Ба и вод Шу» (пров. Сычуань). Позднее после публикации этого произведения появилось много прекрасных фортепианных сюит, основным содержанием которых была народная музыка, например, «Сюита обычаев Шаньдуна» Цуй Шигуана, «Пять юньнаньских народных песен» Чжу Цзяньэра и «Восемь воспоминаний в акварельных тонах» Тань Дуня.

Заключение

Основываясь на вышесказанном, следует отметить, что китайская фортепианная музыка отличается высокой степенью этноцентризма: ценностные концепции этнокультуры нашли в ней абсолютное воплощение и стали основой развития китайского фортепианного искусства. Анализируя три региональных стиля, мы можем обнаружить, что композиторы этого периода активно изучали китайскую народную литературу. Это путь к созданию национальной фортепианной музыки, основанной на региональных различиях. Он представляет собой не только практику адаптации к собственным национальным традициям западных методов композиции, но и предоставляет важный исторический опыт для развития современной китайской фортепианной музыки. Исследования показывают, что региональная культура является не только важным носителем этнической музыки, но и основной движущей силой формирования стиля китайской фортепианной музыки.

Библиография

1. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1996. 181 с.
2. Вэй Тингэ. Обзор концепции китайского фортепианного искусства и его теоретическое исследование //

- Фортепианное искусство. 2001. № 2. С. 20-21.
3. Дай Байшэн. «Китайский стиль» в китайской фортепианной музыке // Хуан Чжун (Вестник консерватории Ухань). 2013. №2. С. 3-13+26.
 4. Пэн Юньшу. Анализ «Первого синьцзянского танца» Дин Шаньдэ // Музыкальная жизнь. 2014. №8. С.76-78.
 5. Чжоу Вэйминь. Обзор и размышления о создании китайской фортепианной музыки в XX веке // Китайская музыка. 2007. № 2. С.116-121.
 6. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX - начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... кандидата искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2020. 234 с.
 7. Ян Мяо. Понятие «китайского стиля» в творчестве китайских композиторов. Изучение китайской фортепианной музыки с культурологической точки зрения // Песня о Жёлтой реке. 2018. № 1. С. 45.
 8. Ян Сяоцин, Чжоу Цзюньхун. Характеристики культуры Ба-Шу в музыкальных произведениях Хуан Хувэя // Сычуаньская драма. 2021. № 1. С.129-132.

Regional Specificity in the Interpretation of National Character in Chinese Miniatures of the New China Period (1950-1965)

Qin Shiyu

Postgraduate Student

Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova,
191023, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 7852031@qq.com

Abstract

After the founding of New China, the country's piano music composition entered an exploratory phase centered around nationalization. Composers created numerous piano works based on Chinese folk music materials, gradually forming a "Chinese style" with distinctive regional characteristics. This article takes Chinese piano miniatures from the early years of the People's Republic of China (1950-1965) as its research subject. Through analysis of three representative works — Ding Shande's two "Xinjiang Dances", Wang Jianzhong's "Five Yunnan Folk Songs", and Huang Huwei's "Sketches of Ba-Shu" — it systematically examines the distinct differences in piano works representing three regional styles: the Uyghur culture of northwestern Xinjiang, the Han culture of southwestern Yunnan, and the multi-ethnic characteristics of Sichuan Province. The research demonstrates that these works not only reflect the diversity and creativity in the nationalization of Chinese piano music but also establish the stylistic foundation for the formation of a Chinese piano school.

For citation

Qin Shiyu (2025) Regionalnaya spetsifika ponimaniya natsionalnogo kolorita v kitayskikh miniatyurakh perioda Novogo Kitaya (1950-1965 gg.) [Regional Specificity in the Interpretation of National Color in Chinese Piano Miniatures of the New China Period (1950-1965)]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (3A), pp. 138-148.

Keywords

Chinese piano music, piano miniature, Chinese ethnic music, Chinese style, regional style, Ding Shande, Wang Jianzhong, Huang Huwei.

References

1. Bian Meng. (1996) Formirovanie i razvitie kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [Formation and development of Chinese piano culture]. Beijing: Narodnoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [Beijing: People's Music Publishing House], 181 p.
2. Chen Shuyun. (2020) Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov XX - nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravleniya [Piano creativity of Chinese composers of XX - early XXI centuries: the main style directions : Dissertation]. PhD dissertation. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki [Candidate of Art History: Nizhny Novgorod], 234 p.
3. Dai Baisheng. (2013) «Kitaiskii stil'» v kitaiskoi fortepiannoi muzyke [“Chinese style” in Chinese piano music]. Huan Chzhun (Vestnik konservatorii Ukhan') [Huang Zhong (Bulletin of Wuhan Conservatory)], 2, pp. 3–13+26.
4. Peng Yunshu. (2014) Analiz «Pervogo sin'tsziyanskogo tantsa» Din Shandè [Analysis of "The First Xinjiang Dance" by Ding Shande]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 8, pp.76–78.
5. Wei Tingge. (2001) Obzor kontseptsii kitaiskogo fortepiannogo iskusstva i ego teoreticheskoe issledovanie [Overview of the concept and theoretical research on the art of the Chinese piano]. Fortepiannoe iskusstvo [Piano Artistry], 2, pp. 20–21.
6. Yang Miao. (2018) Ponyatie «kitaiskogo stilya» v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov. Izuchenie kitaiskoi fortepiannoi muzyki s kulturologicheskoi tochki zreniya [The Concept of ‘Chinese Style’ in the Works of Chinese Composers: A Cultural Studies Perspective on Chinese Piano Music]. Pesnya o Zheltoi reke [Song of the Yellow River], 1, pp. 45.
7. Yang Xiaoqin., Zhou Junhong. (2021) Kharakteristiki kul'tury Ba-Shu v muzykal'nykh proizvedeniyakh Khuan Khuvèya [Characteristics of Ba-Shu Culture in the Musical Works of Huang Huwei]. Sychuanskaya drama [Sichuan Drama], 1, pp.129–132.
8. Zhou Weimin. (2007) Obzor i razmyshleniya o sozdanii kitaiskoi fortepiannoi muzyki v XX veke [Overview and Reflections on the Creation of Chinese Piano Music in the 20th Century]. Kitaiskaya muzyka [Chinese Music], 2, pp.116–121.