

Профессиональная музыка китайских композиторов в обучении студентов педагогических вузов КНР

Юнье Сюй

Аспирант

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

2399388437@qq.com

ORCID 0000-0000-0000-0000

Поступила в редакцию 06.02.2025

Принята 28.03.2025

Опубликована 30.04.2025

УДК 781.66:37.012

DOI 10.25726/m4196-7762-9055-g

EDN QXONXQ

БАК 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Аннотация

Исследование посвящено фортепианной музыке современных китайских композиторов и ее роли в становлении национальной фортепианной школы при использовании профессиональной музыки китайских композиторов в обучении студентов педагогических вузов КНР. Основное внимание уделено анализу исторических предпосылок, этапов формирования школы, творческого вклада композиторов в репертуар, влияния их музыки на развитие искусства и механизмов внедрения произведений в образовательную систему Китая. Цель работы – раскрыть значение этой музыки для развития национального фортепианного искусства и обосновать возможности использования в образовательном процессе в педагогических вузах КНР. Материалы настоящей статьи позволяют создать более широкое понимание этого музыкального феномена. Информация о китайской фортепианной музыке ценна для музыковедов и специалистов, изучающих неевропейские музыкальные культуры. Статья также служит источником информации для музыкантов и аудитории, интересующейся фортепианной музыкой Китая. В результате исследования сделан вывод о том, что фортепианное творчество китайских композиторов является интегративным феноменом, объединяющим западные влияния и китайские традиции в рамках системы образования. Китайская фортепианная школа также характеризуется интегративностью, но в ней наблюдается дисбаланс в значимости ее составляющих. Профессиональное образование находится на этапе самоопределения, ориентируясь на мировые достижения и инновации китайских педагогов. Фортепианная музыка китайских композиторов способствует расширению репертуара и обновлению образовательных технологий в музыкальных учебных заведениях Китая.

Ключевые слова

китайские композиторы, национальная фортепианная музыка, обучение, педагогические вузы, система профессионального образования Китая.

Введение

Феномен китайской фортепианной школы проявляется в композиции, исполнительстве и профессиональном образовании, что делает его целостным культурным явлением. Композиторы создают произведения с учетом различного уровня подготовки исполнителей, а преподавание в педагогических вузах КНР ориентировано на воспитание будущих музыкантов (Huan, 2020). Это

триединство образует основу национальной фортепианной школы Китая, интегрированной в глобальное искусство, и влияет на множество культурных сфер, что обуславливает необходимость изучения этого феномена и его последствий для культуры.

Концертно-педагогический репертуар китайской фортепианной музыки отличается уникальной спецификой, связанной с национальной культурой и современными тенденциями (Wang, 2021). Современное композиторское творчество, отходя от экспериментов, акцентирует внимание на художественном синтезе и традиционных элементах, что отражается в фортепианной музыке Китая. Она впитала в себя традиции национальной музыки, европейских школ, неоклассицизма и фортепианного исполнительства. Фокус смещается с синтаксиса на семантику, что позволяет переосмысливать традиционные элементы, делая китайскую фортепианную музыку особенной (Яо, 2021). Это, в свою очередь, усиливает роль концертно-педагогического репертуара в развитии китайской фортепианной школы и актуализирует исследование проблемы использования профессиональной музыки китайских композиторов в обучении студентов педагогических вузов КНР.

Материалы и методы исследования

Материалом для исследования представлен фортепианным творчеством ведущих китайских композиторов второй половины XX – начала XXI века, Дин Шаньдэ, Чу Ванхуа и др. Анализ обогащения национального концертно-педагогического репертуара включал работы композиторов Ван Лисана и Чжао Сяошэна. Методология исследования основывается на комплексном подходе, который включает культурно-исторический, индуктивно-дедуктивный, теоретико-аналитический и сравнительный методы.

Новизна работы заключается в комплексном рассмотрении национальной фортепианной школы Китая как целостного феномена, отражающего развитие музыкальной культуры при обучении студентов педагогических вузов КНР. Исследуются современные тенденции китайского фортепианного исполнительства и их роль в образовательной и исполнительской деятельности, подчеркивая значимость национального репертуара.

Результаты и обсуждение

Фортепианное искусство стало значимой частью китайской музыкальной культуры относительно недавно, после долгого периода изоляции. Если европейское клавирное искусство развивается с XVI века, то в Китае распространение фортепиано началось лишь в конце XVIII века (Yun-Hui, 2016). До начала XX века в Китае не существовало высокоразвитой клавирной культуры, популярными оставались народный театр и инструментальная музыка, лишь в XX веке началось становление китайского фортепианного искусства, и европейские традиции стали известны в стране. За более чем столетний период в Китае сформировались национальная исполнительская и композиторская школы, возник «китайский стиль» в фортепианной музыке и национальная система образования.

Эти процессы разделяются на три этапа:

- 1910-1950-е годы – начало освоения европейской традиции;
- 1950-1970-е годы – ограничения культурной революции с акцентом на фольклор;
- 1980-2010-е годы – новые формы, синтезирующие западные и национальные традиции

(Pan, 2018).

До середины XX века китайская фортепианная музыка основывалась на европейской романтической традиции; лишь с 1980-х годов композиторы начали осваивать авангардные техники, вдохновляясь произведениями западных новаторов, но при этом сохраняли связь с китайскими традициями (Miller, 2020). Политические кампании 1950-1970-х годов повлияли на развитие культуры, а с конца 1970-х в КНР активно формировалась музыкально-образовательная система. Важным этапом стал IV съезд работников культуры в 1979 году, где были заложены принципы открытости и толерантности к новым направлениям (Чжоу, 2018). Исследователи предлагают разные периодизации истории фортепианного искусства в Китае, выделяя ключевые этапы становления исполнительства, образования и творчества в контексте национальной культуры. Российский исследователь С. А. Айзенштадт выделяет три периода истории фортепианного образования, подчеркивая значение

преемственности и значительных творческих результатов (Айзенштадт, 2015). Лю Сяолун акцентирует внимание на сдвигах в образовательной сфере, концертной жизни и создании национального стиля (Лю, 2009). Хоу Юэ предлагает упрощенную периодизацию, основанную на активности интереса к фортепианному искусству (Хоу, 2009). Все подходы сходятся в том, что развитие китайской фортепианной культуры базировалось на преемственности, заимствовании российских и европейских образовательных традиций, а также интеграции их в национальную систему.

Становление фортепианного искусства в Китае в XX веке превратилось в значимое национально-культурное явление. На современном этапе национальная система фортепианного образования основана на преемственности в усвоении исторического и культурного опыта (Wan, 2018). Китайская школа отличается хорошей технической базой, аналитическим подходом, приоритетом научного преподавания и стремлением учиться у «лучших» (Чэнь, 2017). Влияние зарубежных пианистов способствовало развитию системы, а соглашения 1992 года с Россией помогли реорганизовать концертную и образовательную системы. В 2000-х годах многие российские музыканты оказывали китайским композиторам методико-педагогическую помощь, что способствовало развитию китайского музыкального образования и исполнительства (Сун, 2015).

В процессе эмпирического исследования установлено, что китайские композиторы XX–XXI веков активно используют элементы традиционной музыки в своих произведениях, черпая вдохновение из традиционных интонаций, отсылок к народным песням и обрядам, применяя методы развития из народной музыки и обращаются к традиционным ладам. Такой подход создает диалог с национальной культурой, способствуя ее осмыслению в современной музыке (Пэн, 2014). Например, китайский композитор Чу Ванхуа, один из создателей Фортепианного концерта «Хуанхэ», использует особенности фортепиано для выражения китайских культурных образов, придавая инструменту ударный и разнотембровый характер. Аранжировки народной песни стали важной частью китайской музыкальной культуры, превратившись в самостоятельный жанр. В музыке Чу Ванхуа около 30 фортепианных пьес основаны на народных песнях, например, произведениях «Дни освобожденных территорий» и «Жасмин», интегрирующих национальные мелодии в современную композицию, сохраняя пентатонную основу и структурную повторяемость. В ранних работах, например, «Дни освобожденных территорий», мелодии цитируются и развиваются без значительных изменений. Поздние произведения, как «Жасмин: Цветочная фантазия», демонстрируют сложную фортепианную фактуру и более глубокую интеграцию народных мотивов, исключая прямолинейные цитаты (Чэнь, 2015).

Творчество другого китайского композитора Чэнь И объединяет национальные традиции и мировую композиторскую практику, предлагая широкий жанровый спектр и эксперименты со звуком. Чэнь И в своих произведениях делает акцент на метафоричность и смысловой подтекст, уже заложенные в названиях. Композитор стремится синтезировать китайские и западные традиции, создавая универсальный музыкальный язык, понятный современной аудитории, рассматривая музыку как способ показать взаимодействие культур в условиях глобализации. Яркий пример этого – пьеса «Бабань», основанная на древней китайской мелодии, символизирующей базовые принципы музыкального мышления. Эта мелодия присутствует в ряде произведений Чэнь И, выступая не только интонационным источником, но и носителем глубоких идей (Чжан, 2014). Пьеса «Бабань» Чэнь И сложна для исполнения и восприятия, поэтому композитор добавила пояснения к произведению, которые являются обязательными для ознакомления с ними учащихся педагогических вузов Китая. Основой ее композиции стали три интонационных источника: традиционная китайская мелодия «Бабань», 12-тоновый ряд и восходящий пятизвучный мотив. Чэнь И комбинирует пентатонику, атональность и тональность, акцентируя интонационное родство мотивов. Пьеса состоит из четырех разделов с вариациями, где традиционная тема соединяется с современными композиционными техниками; начальная тема основана на звуковысотности мелодии «Бабань», сочетая традиционные элементы с политональными и орнаментальными эффектами. С т. 18 начинается новая фактура, вдохновленная ансамблем ударных Пекинской оперы, с кварто-квинтовой дублировкой в пентатонном ладу, создавая ориентальное звучание. С т. 30 мелодия становится атональной и использует тритоны, дополненные 12-тоновым рядом, что достигает кульминации в т. 45. Раздел В характеризуется тихим звучанием и нерегулярным

ритмом, что создает таинственную атмосферу. С т. 64 начинается первая вариация, где используются все три мотива, мелодия «Бабань» сочетается с диссонантными аккордами. Разделы В1 и С продолжают развитие, добавляя украшения и контрастное звучание. Секция С включает элементы из «Бабань» в транспозиции, достигая очередной кульминации с четырехоктавными дублировками. Виртуозность композитора проявляется в использовании секций остинато, основанных на 12-тоновом ряде, группируемых в соответствии с рядом Фибоначчи. Кодовая часть представляет контраст между насыщенными диссонансами и деликатной звучностью, завершаясь 12-тоновым рядом, повторяющимся в разных октавах. Пьеса «Бабань» завершается комбинацией пятизвучного мотива в левой руке и фрагментов мелодии «Бабань» в правой. Финал характеризуется истончением звучания в высоком регистре, что придает произведению завершенный и слегка растворяющийся эффект. В концертной пьесе «Бабань» Чэнь И воплощаются взаимодействия между китайскими традициями и европейскими музыкальными подходами, а китайская мелодия «Бабань» служит основой, дополняемой архаическими ладоинтонационными и меторитмическими формулами. Эти элементы сочетаются с европейскими техниками, такими как атональность, хроматики и додекафония; звучания традиционных китайских инструментов имитируются, а также используется пентатоника. Европейские влияния проявляются в сложных и виртуозных трактовках фортепиано и ритмической свободе (Мао, 2014).

Также в процессе исследования проанализирована пьеса «До Е», созданная после знакомства композитора с музыкой народности дон, отличающаяся сонорными вокальными элементами и живым танцем. В пьесе «До Е» Чэнь И использует интонации и ритмы традиционной песни «Ya Duo Ye», музыку Пекинской оперы и ритмические паттерны, такие как «Сумма Восьми» и «Золотая Олива». Хотя 12-тоновая композиция отсутствует, структура из сегментов и мотивные преобразования схожи с предыдущими работами, что свидетельствует об уникальном стиле Чэнь И. Пьеса разворачивается вокруг яркого мотива традиционной песни, поддерживает связь с музыкой Пекинской оперы через резкие скачки и сложную ритмику. Ритмическая последовательность «Сумма Восьми» варьируется, сохраняя общую структуру, тогда как «Золотая Олива» основывается на симметричном изменении количества звуков. Пьеса разделена на несколько секций с различными темпо-ритмическими характеристиками и демонстрирует черты сонатности. Композиция Чэнь И уникальна благодаря отсутствию точной репризности, интонационному единству, чередованию ритмических структур и общему ускорению движения. Эти элементы связаны с народными песнями, где чередуются соло и хоровые части, постепенно ускоряясь. В пьесе «До Е» выделены три больших раздела, каждый из которых характеризуется особым мотивным и ритмическим развитием. Чэнь И применяет современные методы: мотивные преобразования и ритмическую нерегулярность. В другой пьесе, «Цзи-Дун-Но», народная песня становится основной темой, используя пентатонику и целотонную систему (Юань, 2016). Структура этой пьесы включает элементы репризности, усиленные тематическими возвращениями. Тема возвращения в новом облике, как в сюжете народной песни о перепелке, влияет на структуру произведения и символизирует возрождение и укрепление.

«Птичья» тематика особенно характерна для европейской культуры XX века и французского композитора О. Мессиана, и у Чэнь И тоже можно встретить имитацию птичьего пения (Ван, 2018). В произведении Чэнь И представлен «мотив гуциня», связанный с традиционной китайской музыкой, который проработан иным образом, чем народнопесенный источник. Музыка Чэнь И имеет сложную ритмическую организацию с частыми изменениями размеров и асимметричными тактами, что напоминает методы работы Мессиана. Она объединяет традиционную китайскую музыку с современными композиторскими техниками, создавая уникальное звучание, соответствующее китайскому музыкальному менталитету. Сочетание национального и европейского позволяет Чэнь И исследовать универсальность музыкального языка, и поэтому тоже изучается будущими музыкантами в педагогических вузах Китая.

Вследствие интенсификации образовательного процесса и повышенных требований к будущим специалистам, в современных китайских вузах внедряются новые подходы к фортепианному образованию и развитию пианистических навыков. Работа над репертуаром является ключевой частью подготовки пианистов, поскольку способствует их профессиональному росту, расширению

художественного кругозора и развитию музыкального мышления. При подборе репертуара для исполнения студентами педагогам необходимо учитывать различные факторы, эстетическую значимость, доступность, педагогическую целесообразность и стилевое разнообразие произведений. Для успешного обучения важны как выбор преподавателем подходящих музыкальных произведений, так и заинтересованность и мотивация студентов, а также согласование их предпочтений.

Образовательный процесс подготовки студентов-пианистов предусматривает широкий репертуар произведений, в том числе авторства современных китайских композиторов: активно включаются в репертуар полифонические пьесы, крупные формы и этюды, требующие значительных усилий для освоения. Студенты осваивают произведения по принципу усложнения, начиная с простого и переходя к более сложному, изучая различные стили и жанры. Программы обучения в китайских вузах постоянно совершенствуются; в них включены произведения современных китайских композиторов, что способствует развитию эстетического вкуса и интеллектуального потенциала студентов, что, безусловно, отражает общемировые тенденции в сфере музыкального образования, требующих переоценки роли фортепианных произведений разных национальных школ. Особое внимание уделяется развитию интереса студентов к национальной музыке через развивающее обучение, основанное на общепедагогических принципах: гуманизации, практической направленности и творческого самовыражения, что обеспечивает эффективность образовательного процесса и поддержку творческого потенциала студентов.

В фортепианном обучении важно дополнить и конкретизировать указанные педагогические принципы, чтобы они помогали эффективно изучать произведения современных китайских композиторов. Ключевую роль в обучении играет принцип личной заинтересованности студентов, который делает учебный процесс более привлекательным и нестандартным и позволяет сочетать интуитивный и осознанный подходы, что активизирует художественное восприятие музыки. Понимание музыки становится глубже благодаря многоуровневому процессу осознания, зависящему от ряда факторов, культурного контекста и личных предпочтений. Активность сознания в процессе обучения и преодоления трудностей способствует успешному обучению и профессиональному развитию. Важно отойти от пассивных методов и стимулировать самостоятельность студентов, что можно достичь, например, через аналитическое прослушивание различных интерпретаций музыкальных произведений.

В современных китайских вузах используется также принцип связи фортепианного обучения с национальной культурой, обуславливающий включение в репертуар произведений китайских композиторов. Интерес к музыкальному искусству у студентов связан с окружающим их миром и восприятием через призму национальной идентичности. В Китае педагогическое сообщество акцентирует внимание на теории обучения, учитывающей местную специфику и древние учения, например, цигун, для разработки уникальных методик обучения пианистов. Анализ произведений включает в себя не только изучение технических и композиционных элементов, но и осознание исторических и биографических аспектов, влияющих на их интерпретацию. Интерпретация в музыке охватывает репродуктивные и креативные аспекты. Исполнитель должен стремиться понять авторский замысел и выразить его, привнося при этом индивидуальность. Погружение в мир композитора связано с сопереживанием, и опыт формируется через наблюдение музыкального мышления в конкретных произведениях.

Принцип единства художественного и технического развития заключается в регулярном совершенствовании пианистической техники, где механистический подход дополняется художественным. Художественная техника акцентирует внимание на выразительности и звукообразовании, что важно не только при исполнении кантилен, но и технических пассажей. Китайские педагоги отмечают значимость чувства тембра и управления «духом мелодии», что определяет уровень профессиональной культуры современного музыканта.

Продуктивное взаимодействие указанных принципов и характеристик способствует выразительному представлению жанровых особенностей современной китайской фортепианной музыки. В университетах это требует активного профессионального общения между всеми участниками, что приводит к новым подходам в интерпретации национального репертуара. В Китае медленно внедряются

технологии, усиливающие это взаимодействие, но они будут в центре внимания педагогов в ближайшем будущем.

Заключение

Фортепианное искусство и музыкальное образование в Китае прошло значительный путь развития, насчитывая около тысячи произведений для фортепиано китайскими композиторами. Влияние европейских музыкальных традиций сыграло ключевую роль в формировании фортепианного стиля, интегрируя философские установки в педагогическую практику. Обучение на фортепиано до появления консерваторий носило общеобразовательный характер, однако с течением времени оно стало включать развитие классических традиций в сочетании с национальным содержанием.

Появление музыкальных школ в Харбине, Пекине и Шанхае, способствовало профессионализации музыкального образования, благодаря чему происходило усовершенствование образовательных методик и расширение репертуара. В 50-70-е годы XX века реформы укрепили трехуровневую систему обучения: начальное, среднее и высшее образование, представленное музыкальными заведениями различных типов.

Профессиональная музыка китайских композиторов в обучении студентов педагогических вузов КНР – это результат интеграции зарубежных педагогических моделей, в частности, европейской и русской (советской) школ, что наряду с государственной политикой обеспечило успешное развитие данной области.

Список литературы

1. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): проблемы теории, истории, исполнительской практики: дисс. ... д-ра искусствоведения (17.00.02). Новосибирск, 2015. 326 с.
2. Ван Ц. Различные стили исполнения фортепианных произведений // Художественное обозрение. 2018. № 6. С. 168-171.
3. Лю С. Предисловие к юбилейному выпуску журнала, посвященному 60-летию фортепианного искусства в Китае // Фортепианное искусство. 2009. № 3. С. 34-36.
4. Мао И. Исследование характеристик и педагогической ценности фортепианного цикла Хуан Анлуна на тексты «Тридцати Сайбэйских песен» // Мат. Высшего Управления образовательных программ и профессионального развития. Чжэцзян: Народное изд-во, 2014. С. 32-38.
5. Пэн Ч. Исследование техники фуги на примере произведения «Фуги» ор. 68 Хуан Анлуна: магистерская работа. Нанкин: Нанкинский институт музыкального искусства, 2014. 55 с.
6. Сун Ян. Исследование стиля и культуры китайской фортепианной музыки. Пекин: Изд-во Синьхуа, 2015. 334 с.
7. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: моногр. СПб.: Ut, 2009. 160 с.
8. Чжан Е., Хуан Х. Картины Башу. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2014. 42 с.
9. Чжоу Т. Исследование техник исполнения китайских фортепианных произведений разных стилей // Художественные исследования. 2018. № 3. С. 228-229.
10. Чэнь В. Сравнительное исследование музыкального произведения для пипы «Сяо и барабаны в сумерках» и его фортепианного переложения // Время и пространство музыки. 2015. № 2. С. 97.
11. Чэнь С. Анализ исполнения китайских фортепианных произведений разных стилей // Художественная оценка. 2017. № 11. С. 155-156.
12. Юань С. Некоторые принципы, которые необходимо учитывать при обучении фортепиано // Вестник Профессионального института Цзямусы. 2016. № 2. С. 204.
13. Яо В. Фортепианное образование в современном Китае: достижения, проблемы и перспективы // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3. С. 308-310.

14. Huan Bi. A study of Chinese piano works from the perspective of ethnomusicology // Region – Educational research and reviews. 2020. Vol. 2. Iss. 2.
15. Kelly J. In her own words: conversations with composers in the United States // Women and music: a journal of gender and culture. 2021. № 18. pp. 105-112.
16. Miller L.E., Edwards J.M. Chen Yi. Female komozitors. Springfield: Illinois University Press, 2020. 264 p.
17. Pan H.E. Chinese national traditions in the musical poetry of the piano concerto «The four spirits» by Chen Y // Kyiv National University of Culture and Arts Series in Musical Art Bulletin. 2018. № 1. pp. 101-111.
18. Wan M. «Instants d'un Opera de Peking» for solo piano by Qigang Chen: PhD. diss. Lexington: University of Kentucky, 2018. 76 p.
19. Wang B. Comparative analysis of the methods of pianistsperformers training in art institutions of higher education of China and Ukraine // Innovative solutions in modern science. 2021. № 2. pp. 97-108.
20. Yun-Hui L. The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi: Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo: doctoral diss. Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2016. 93 p.

Professional music by Chinese composers in teaching students of pedagogical universities of the People's Republic of China

Yunye Xu

PhD student

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Saint Petersburg, Russia

2399388437@qq.com

ORCID 0000-0000-0000-0000

Received 06.02.2025

Accepted 28.03.2025

Published 30.04.2025

UDC 781.66:37.012

DOI 10.25726/m4196-7762-9055-g

EDN QXOHXQ

VAK 5.8.2. Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Abstract

The study is devoted to the piano music of contemporary Chinese composers and its role in the formation of a national piano school through the use of professional music by Chinese composers in the education of students at pedagogical institutions in the People's Republic of China. Special attention is given to the analysis of the historical prerequisites, stages of the school's formation, the composers' creative contributions to the repertoire, the influence of their music on the development of the art, and the mechanisms for integrating their works into China's educational system. The aim of the study is to reveal the significance of this music for the development of national piano art and to substantiate the possibilities of using it in the educational process at China's pedagogical institutions. The material presented in this article helps to create a broader understanding of this musical phenomenon. Information on Chinese piano music is valuable for musicologists and specialists studying non-European musical cultures. The article also serves as a source of

information for musicians and the audience interested in China's piano music. As a result of the research, it was concluded that the piano work of Chinese composers is an integrative phenomenon that combines Western influences and Chinese traditions within the educational system. The Chinese piano school is also characterized by integrativeness, though there is an imbalance in the significance of its components. Professional education is at a stage of self-determination, orienting itself toward world achievements and innovations by Chinese educators. The piano music of Chinese composers contributes to expanding the repertoire and updating educational technologies in China's musical institutions.

Keywords

Chinese composers, national piano music, education, pedagogical universities, the system of professional education in China.

References

1. Eisenstadt S.A. Piano schools in the Far Eastern region (China, Korea, Japan): problems of theory, history and performance practice: diss. ... d-r of art history. Novosibirsk, 2015. 326 p.
2. Wang Ts. Various styles of performing piano works // Art review. 2018. № 6. pp. 168-171.
3. Liu S. Preface to the anniversary issue of the magazine dedicated to the 60th anniversary of piano art in China // Piano art. 2009. № 3. pp. 34-36.
4. Mao I. A study of the characteristics and pedagogical value of Huang Anlong's piano cycle based on the texts of the «Thirty Saibei songs» // Mat. of the Higher Management of Educational Programs and Professional Development. Zhejiang: People's Publishing House, 2014. pp. 32-38.
5. Peng Ch. A study of the fugue technique using the example of the work «Fugues» Op. 68 by Huang Anlong: master's thesis. Nanjing: Nanjing Institute of Musical Art, 2014. 55 p.
6. Song Yang. A study of the style and culture of Chinese piano music. Beijing: Xinhua Publishing House, 2015. 334 p.
7. Hou Yue. Children's piano education in China and the problems of its development: monograph. SPb., 2009. 160 p.
8. Zhang Ye, Huang H. Bashu paintings. Beijing: Folk Music Publishing House, 2014. 42 p.
9. Zhou T. A study of the techniques of performing Chinese piano works of different styles // Artistic research. 2018. № 3. pp. 228-229.
10. Chen V. Comparative study of the musical composition for pipa «Xiao and drums at dusk» and its piano arrangement // The time and space of music. 2015. № 2. p. 97.
11. Chen S. Analysis of the performance of Chinese piano works of different styles // Artistic assessment. 2017. № 11. pp. 155-156.
12. Yuan S. Some principles that must be taken into account when learning the piano // Bulletin of the Jiamusi Professional Institute. 2016. № 2. p. 204.
13. Yao V. Piano education in modern China: achievements, problems and prospects // The world of science, culture, and education. 2021. № 3. pp. 308-310.
14. Huan Bi. A study of Chinese piano works from the perspective of ethnomusicology // Region – Educational research and reviews. 2020. Vol. 2. Iss. 2.
15. Kelly J. In her own words: conversations with composers in the United States // Women and music: a journal of gender and culture. 2021. № 18. pp. 105-112.
16. Miller L.E., Edwards J.M. Chen Yi. Female komozitors. Springfield: Illinois University Press, 2020. 264 p.
17. Pan H.E. Chinese national traditions in the musical poetry of the piano concerto «The four spirits» by Chen Y // Kyiv National University of Culture and Arts Series in Musical Art Bulletin. 2018. № 1. pp. 101-111.
18. Wan M. «Instants d'un Opera de Peking» for solo piano by Qigang Chen: PhD. diss. Lexington: University of Kentucky, 2018. 76 p.

19. Wang B. Comparative analysis of the methods of pianistsperformers training in art institutions of higher education of China and Ukraine // Innovative solutions in modern science. 2021. № 2. pp. 97-108.
20. Yun-Hui L. The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi: Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo: doctoral diss. Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2016. 93 p.