

Н. В. Петрова

Ван Цзяньминь и его рапсодии для эрху и фортепиано

Аннотация

В данной статье рассматриваются рапсодии для эрху и фортепиано китайского композитора Ван Цзяньминя. Дается обоснование выбора жанра, анализируется роль фортепиано в ансамбле с эрху, использование современных композиторских и исполнительских приёмов, прослеживается эволюция жанра в творчестве композитора.

Ключевые слова: китайская музыка, китайская рапсодия, Ван Цзяньминь, камерно-инструментальная музыка, роль фортепиано в ансамбле, эрху.

N. V. Petrova

Wang Jianmin and his Rhapsodies for Erhu and Piano

Summary

Chinese composer Wang Jianmin belongs to the New Wave composers. Creating new instrumental ensembles, he takes bold steps to expand the “sound ideal” of the Chinese listeners, combining traditional and European instruments. The composer’s five rhapsodies differ precisely in the use of a new instrumentation: erhu and piano. The latter played a significant role in the Europeanization of the country’s musical culture. The particular way of using the rhapsody genre by Wang Jianmin includes the combination of the European genre with the Chinese national means of the musical language. The composer uses elements of traditional folklore from various regions of China in his rhapsodies. The article discusses the diverse role of the piano part, its ability to convey orchestral timbres.

Keywords: Chinese music, Chinese rhapsody, Wang Jianmin, chamber instrumental music, the role of the piano in the ensemble, erhu.

Ван Цзяньминь (王建民, Wang Jianmin, р. 1956) — один из известных китайских композиторов — представителей «Новой волны»¹. Он работает в различных жанрах, пишет симфонические, инструментальные произведения, а также песни и танцевальную музыку. Более 30 его работ завоевали награды на различных профессиональных международных и китайских конкурсах. Первоначальное музыкальное образование Ван Цзяньминь получил в Школе литературы и искусства Уси по классам виолончели и тромбона (закончил в 1973 году), после чего с 1974 по 1977 год обучался на музыкальном факультете Нанкинского университета искусств по специальности «композиция», а в период с 1985 по 1987 год прошёл обучение в Шанхайской консерватории. Его детство и юность пришлось на годы Культурной революции в Китае², когда западная музыка была под запретом. Однако этот период создал необходимую почву для будущих новаций. Большое влияние на искусство этого периода оказала супруга Мао Цзэдуна — Цзян Цин, которая инициировала движение за внедрение европейских инструментов в состав оркестра, участвующего в постановках Пекинской оперы. Она считала, что величие «образцовых революционных произведений» лучше передаётся в исполнении западного симфонического оркестра, чем традиционного китайского ансамбля и оркестра³ с его грубыми и пронзительными тембрами, а также проблемами с интонацией и отсутствием выразительности. В связи с этим число инструменталистов, играющих на европейских музыкальных инструментах, постепенно увеличивалось, поскольку возникла необходимость их участия в этих оркестрах. После окончания Культурной революции возобновилось обучение музыкантов за границей (в Европе, США, СССР). В результате этого в Китае появилось большое число профессиональных исполнителей на европейских инструментах. Композиторы, освободившиеся от гнёта поли-

тической цензуры, создают произведения для новых инструментальных составов в современном стиле (широко используются западные инструменты, в том числе фортепиано, осваиваются всевозможные композиторские техники XIX и XX вв.).

Композиторы, создавая новые инструментальные ансамбли, делают смелые шаги по изменению и расширению «звукового идеала» китайского слушателя, воспитанного на звучании традиционных инструментов, таких как эрху, гучжэн, сона, пипа, жуань, дицзы и др. Одним из таких композиторов стал Ван Цзяньминь. Хотя он не учился на Западе, но в соответствии с новыми веяниями сочиняет ансамблевые произведения, в которых объединяются традиционные китайские инструменты (эрху, гучжэн) с европейскими (фортепиано).

Интерес в этом плане представляют Пять рапсодий⁴ для эрху и фортепиано Ван Цзяньминя, написанные в 1988, 1998, 2003, 2009, 2019 годах. Хотя в музыковедческой литературе имеются работы, посвящённые некоторым из этих сочинений, в них изучаются лишь отдельные его рапсодии. Так, можно назвать работу Yick Jue Ru “An Analytical Study of Wang Jianmin’s Erhu Rhapsody № 1 and 4” («Аналитическое исследование 1-й и 4-й рапсодий для эрху композитора Ван Цзяньминя»), изданную в Сингапуре [См. 9]. В ней анализируются фольклорные источники тематизма и особенности структуры двух рапсодий, однако особенности ансамбля эрху и фортепиано не исследуются. Других работ, посвящённых роли фортепиано в рапсодиях данного композитора, не существует.

В данной статье рассматриваются пять рапсодий Ван Цзяньминя. Основное внимание уделяется следующим аспектам:

- 1) обоснование выбора жанра;
- 2) роль фортепиано в ансамбле с эрху;
- 3) использование современных композиторских и исполнительских приёмов;
- 4) эволюция жанра в творчестве композитора.

Со времени первой «Китайской рапсодии» (1945) Сянь Синхая (1905–1945) композиторы страны неоднократно обращались к этому жанру. Известные рапсодии китайских композиторов можно разделить три группы:

1) для солирующего инструмента: Первая, Вторая рапсодии для фортепиано (1974) Хуан Аньлуня (р. 1949);

2) для камерного ансамбля: Третья рапсодия Хуан Аньлуня для саксофона и фортепиано (1988), Пять рапсодий Ван Цзяньминя для эрху и фортепиано;

3) оркестровые или в сопровождении оркестра: «Симфоническая рапсодия» Цзоу Лу (1927–1972) (будучи студентом Московской государственной консерватории, в 1960 году он представил её как выпускную работу); «Чунцинская рапсодия» (2011) Хуан Цююаня (р. 1970).

Отличие рапсодий Ван Цзяньминя от этих сочинений состоит именно в использовании нового исполнительского состава: традиционного струнно-смычкового инструмента эрху и европейского инструмента фортепиано. Таким образом, композитор обновляет слуховые впечатления китайского слушателя, сохраняя при этом его «звуковой идеал».

Инструмент эрху появился в Китае сравнительно недавно (примерно 1000 лет назад). В течение длительного времени он не мог получить признание и использовался в основном как инструмент, сопровождающий народные песнопения крестьян. В эпоху правления династии Тан (618–907 г. н. э.) эрху получает широкое распространение и задействуется в различных ансамблях и даже в оркестре Пекинской оперы. Несмотря на всё это, достоинства инструмента по-прежнему не были оценены. Его звучание в качестве сольного инструмента можно было услышать очень редко. Оценили его по достоинству только благодаря такому музыканту, как Лю Тяньхуа (1895–1932), который способствовал тому, что эрху получил статус полноценного сольного музыкального инструмента. Первый фортепианный аккомпанемент для эрху был написан в 1931 году [См.: 10]. Согласно

другому источнику, китайский композитор Лу Хуабо (1914–1994) был первым, кто написал в 1944 году фортепианный аккомпанемент к пьесам для эрху Лю Тяньхуа [См.: 11].

Фортепиано появилось в Китае на рубеже XIX–XX вв. Этот инструмент сыграл существенную роль в европеизации музыкальной культуры страны. «Игра на фортепиано становится знаковым умением, олицетворяющим не просто образованность, но способность к освоению самых передовых технологий, знаковую способность к европеизации и культурной глобальной интеграции» [См.: 5]. На сегодняшний день Китай занимает лидирующее место в мире по количеству обучающихся на фортепиано, что вызвано так называемым «фортепианным бумом» [См.: 3].

Жанр рапсодии привлёк Ван Цзяньминя свободой формы, которая складывается из последования разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. В одном из интервью композитор так объяснил свой выбор: во-первых, он хотел продемонстрировать отказ от традиционной трёхчастной структуры, которая преобладала во многих китайских композициях 1950–1970-х годов, во-вторых, жанр рапсодии освобождает автора от привязанности к определённой эмоции, аффекту или программности, что характерно для традиционных китайских инструментальных произведений, в-третьих, он также упоминает, что эти рапсодии воплощают общий национальный и духовный взгляд на мир [См.: 13].

Особенность использования жанра рапсодии Ван Цзяньминем состоит в сочетании европейского жанра с китайскими национальными средствами музыкального языка. Как и большинство китайских композиторов Новой волны, Ван Цзяньминь в своём творчестве использует элементы традиционного фольклора различных регионов Китая. Однако он не использует приём цитирования народных мелодий, а путём тщательного анализа вычленяет мелодическое ядро, тональные и ритмические особенности народной музыки, тем самым давая лишь звуковые отсылки к определённому

региону. Так, Первая рапсодия рисует пейзаж провинций Юньнань и Гуйчжоу, во Второй рапсодии слышны песни и танцы региона Хунань, Третья рапсодия переносит слушателя на северо-запад, в Синьцзян, а Четвёртая и Пятая рапсодии открывают перед слушателем северный регион Китая — Внутреннюю Монголию и Шаньси. В этом плане можно провести аналогию с рапсодиями европейских композиторов, также связанных с народным тематизмом. Это Венгерские рапсодии Ф. Листа, его же Испанская рапсодия, Карпатская рапсодия для скрипки и фортепиано М. Скорика, Рапсодия для скрипки и фортепиано Э. Багдасаряна, две рапсодии для скрипки и фортепиано Б. Бартока, Венгерская рапсодия для флейты и фортепиано В. Пуппа.

Создавая произведения для эрху, композитор потратил много времени на изучение партитур для этого инструмента. По его словам, он уделял внимание таким вопросам, как техника игры, аппликатура, выразительные возможности, а также тембральные характеристики инструмента в разных регистрах [См.: 13].

В рапсодиях Ван Цзяньминя фортепиано может выполнять различные функции, выступая не только в качестве сопровождения, но и солиста. Известно, что фортепиано является «мегаинструментом», способным иногда заменить целый оркестр. Многофункциональность фортепиано может выражаться в способности подражать различным оркестровым тембрам. Не случайно оркестровые партии симфоний, концертов, опер перекладываются именно для этого инструмента. Известно также немало случаев, когда фортепианное произведение перекладывают для оркестра, камерных ансамблей различного состава (приведём в пример переложения для оркестра «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, «Детского альбома» П. И. Чайковского, переложение для виолончели и фортепиано, а также для струнного квартета Этюда № 7 ор. 25 Ф. Шопена). Рассматриваемые рапсодии написаны для эрху и фортепиано, но исполняются как в сво-

ём оригинальном составе, так и с китайским народным оркестром вместо фортепиано.

Опираясь на ряд отличительных особенностей, приведённых в статье А. Митекиной, где автор даёт характеристику пианиста-концертмейстера и пианиста-участника камерного ансамбля, может сложиться впечатление, что здесь пианист будет выполнять функцию концертмейстера [См.: 1]. Однако в связи с многофункциональностью фортепиано и крупной формой рапсодии Ван Цзяньминя могут также войти в концертный репертуар в классе камерного ансамбля.

В композиционном плане рапсодии Ван Цзяньминя имеют сходные черты: темповое развитие — от медленных темпов ко всё более быстрому, с «лирическим отступлением» перед финальным эпизодом *Presto*; наличие каденций у эрху и большие сольные эпизоды в партии фортепиано (за исключением Четвёртой рапсодии).

Все пять рапсодий начинаются со свободного по темпу импровизационного раздела, где фортепиано выполняет сонорную функцию, создавая красочные, порой зловещие звучности при помощи кластеров, глиссандо на педали и других приёмов. Нередко именно в этом разделе можно встретить современные способы нотации. Например, в Первой рапсодии свободный размер обозначен специальным знаком (см. пример 1).

Исполнение нот, обозначенных чёрным прямоугольником в партии левой руки фортепиано, автором не комментируется. Возможно, их следует брать ладонью или ребром ладони в пределах выделенного диапазона и выдерживать на средней педали *sostenuto*, чтобы получить в правой руке в этом фрагменте эффект звучания на ударном инструменте (при оркестровке, как правило, повторяющиеся шестнадцатые передают ударным инструментам, таким, как баньгу, банцзы).

Фортепиано нередко подражает и таким инструментам китайского народного оркестра, как цитра, пипа, флейта сяо, малый гонг сяоло, о чём свидетельствуют особенности

1

Rubato

pp

ppp

фортепианной фактуры. Например, можно наблюдать в правой руке у пианиста фактуру, свойственную струнно-щипковым инструментам (пипа, жуань, или возможно исполнение на струнно-смычковых инструментах приёмом *pizzicato*). Иногда фортепианная фактура вызывает ассоциации с тремоло литавр (в китайском национальном оркестре — малый

гонг сяоло). Также можно видеть характерную фактуру и диапазон духового китайского инструмента (см. пример 2).

В первых четырёх рапсодиях в партии фортепиано можно наблюдать алеаторические квадраты, причём их следует исполнять синхронно с исполнителем на эрху (см. примеры 3а, 3б, 3в, 3г).

2

Первая рапсодия

p

pp

3а

Первая рапсодия

p

f

sfp

pp

p

36 Вторая рапсодия

37 8^{va}

38 Третья рапсодия

Ad lib. 4 1 0 3

p *p* *f*

39 3 4 3 tr

3Г Четвёртая рапсодия

Erhu *f*

Piano *p* *f*

40 8^{va}

В импровизационных разделах рапсодий также нередко наблюдается отсутствие обозначений темпа и размера (см. пример 3б, 3в).

За импровизационным вступлением во всех пяти рапсодиях звучит танцевальный эпизод, где фортепиано выполняет функцию ритмической основы в виде ритмического остинато, ритм не меняется на протяжении всего раздела (см. примеры 4а, 4б, 4в).

Интересно, что автор не даёт подробные динамические указания, их можно увидеть только в ключевых моментах в начале нового раздела. Стоит лишний раз заметить, что от той или иной функции фортепиано напрямую зависит динамический уровень в каждом разделе. Кроме того, динамика связана со звучанием регистров фортепиано и эрху. Во всех проигрышах, где солист выдерживает одну ноту, фортепиано

4а

Вторая рапсодия

4б

Третья рапсодия

Andante cantabile $\text{♩} = 62$

4B Пятая рапсодия

Andantino ♩ = 98

Erhu

Piano *mp*

10.

выступает на передний план, что следует учитывать при выстраивании динамического баланса (см. пример 5).

Есть и такие моменты, где фортепиано развивает свой собственный тематизм параллельно с тематизмом эрху, образуя полифоническое звучание, здесь участникам ансамбля также необходимо обращать внимание на звуковое равновесие, определяя ведущую партию (см. пример 6). В этом примере ведущим инструментом является фортепиано, эрху звучит на втором плане, вплетаясь в тематизм фортепиано.

С точки зрения ансамбля интересно использование приёма имитации в партии фортепиано (см. пример 7). Каждая фраза солиста имитируется в партии фортепиано, начало каждой имитации необходимо играть немного громче, чем эрху, чтобы подчеркнуть диалог между инструментами. Причём каждое новое проведение рекомендуется играть всё более и более

настойчиво, подводя к кульминации раздела.

В некоторых рапсодиях Ван Цзяньминь меняет местами функции участников ансамбля: фортепиано становится солистом, а эрху — аккомпанирующим инструментом (см. пример 8).

Во всех рапсодиях, кроме Четвёртой, можно услышать не только каденцию эрху, но и большие сольные фрагменты у фортепиано, где в полной мере раскрываются возможности этого инструмента; такие разделы вызывают ассоциации со звучанием оркестра *tutti* в концертах для солирующего инструмента с оркестром: как правило, здесь преобладает динамика *f* и *ff*, крупная, насыщенная фактура (многозвучные аккордовые комплексы, широкие пассажи, тремоло в низких регистрах фортепиано на *crescendo*). Эти разделы характеризуются также ярким тематизмом в партии фортепиано (см. пример 9).

Жанр Пятой рапсодии Ван Цзяньминь определил как рапсодию-гимн, в ней можно наблюдать особенно большое количество сольных фортепианных эпизодов, звучащих возвышенно, торжественно (см. пример 10а, 10б).

Ван Цзяньминь писал пять рапсодий на протяжении более тридцати лет. Рассматривая рапсодии в плане эволюции музыкально-выразительных средств, технических приёмов и разнообразия тематизма, можно выделить Пя-

5 Пятая рапсодия

Erhu

Piano

6

Вторая рапсодия

Two systems of musical notation for the second rhapsody, measures 6-10. The first system (measures 6-7) includes the instruction *piu mosso*. The second system (measures 8-10) continues the piece. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment.

7

Третья рапсодия

Two systems of musical notation for the third rhapsody, measures 7-11. The first system (measures 7-8) includes the instruction *p*. The second system (measures 9-11) includes a trill marking *tr*. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment.

8 Третья рапсодия

a tempo

9 Первая рапсодия

Largo

Erhu

Piano

10a Пятая рапсодия

10б Пятая рапсодия

Largo ♩ = 62

тую рапсодию-гимн. Последняя рапсодия содержит в себе наибольшее количество сольных проигрышей в партии фортепиано, наличие разнообразных технических приёмов и богатой фактуры. Можно предположить, что композитор задумывал её для оркестрового состава. Не случайно сегодня это произведение (как и остальные рапсодии) нередко исполняется в сопровождении китайского оркестра.

Рапсодии Ван Цзяньминя часто звучат на концертной эстраде. Кроме того, они вошли в обязательный репертуар для исполнителей на эрху на различных национальных конкурсах инструментальной музыки. Эти произведения неоднократно исполнялись на концертах и фестивалях искусств в Китае и за рубежом. Ансамбль национального инструмента эрху и фортепиано сразу был положительно воспринят китайской публикой, а позже — и слушателями других стран.

Примечания

- ¹ «Новая волна» (кит. 新潮, букв. — новое (идейное) течение, которое началось с 1976 г.). Наиболее ярко проявилось после Культурной революции 1966–1976 годов в Китае. Характеризуется возобновлением интереса композиторов к национальным истокам и в то же время активным внедрением западных композиторских техник. Этот интерес зародился в начале XX века и был приостановлен во время Культурной революции [См.: 7; 8]. Среди ярких представителей этого направления можно назвать таких композиторов, как: Тан Дун, Чэнь И, Чжоу Лонг, Е Сяоган, Чэнь Циган, Хуан Аньлунь, Ван Цзяньминь.
- ² «Великая пролетарская культурная революция» (кит. 無產階級文化大革命) — серия идейно-политических кампаний 1966–1976 годов в Китае, в рамках которых под предлогами противодействия возможной «реставрации капитализма» в КНР и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции. Культурная революция привела не только к широкомасштабным репрессиям против партийной оппозиции, но и к гонениям на интеллигенцию, нанесла колоссальный урон культуре и образованию. Была уничтожена значительная часть культурного наследия китайского и других народов КНР. Это было время, когда система образования пришла в упадок, закрывались учебные заведения, в том числе консерватории. Музыка подверглась цензуре и стала использоваться как средство политической пропаганды. Однако Культурная революция является и периодом новаций, в частности, в деятельности оркестров [См.: 4].
- ³ Основу китайского оркестра народных инструментов составляют 4 группы: струнно-щипковая (лютянь, пипа, цитры, жуань, люцинь), струнно-смычковая (гаоху, эрху, чжунху, даху, геху, яньцин), ударная (большие и малые тарелки дало и сяоло, барабаны гу и другие инструменты: от большого гонга до маленькой трещотки) и духовая (бамбуковая флейта дици (джуди), гобой гуанзи и сона, губной орган шэн). Кроме национальных китайских инструментов в состав современного китайского народного оркестра уже на

постоянной основе входят виолончели и контрабасы [См.: 6].

- ⁴ Термин «рапсодия» (греч.) — пение или декламация нараспев эпических поэм, эпическая поэма, буквально — песнь, рапсода [См.: 2. С. 540].

Список литературы

References

1. Митекина А. М. Сравнение специфики деятельности пианиста-концертмейстера и пианиста — участника камерного ансамбля // Вестник ТвГУ. — 2017. — Вып. 2. — С. 11–17 [Mitekina A. M. Sravnenie specifiki dejatel'nosti pianista-koncertmejestera i pianista — uchastnika kamernogo ansamblja // Vestnik TvGU. — 2017. — Vyp. 2. — S. 11–17].
2. Рапсодия // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 4. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 540–541 [Rapsodija // Muzykal'naja jenciklopedija / Red. Ju. V. Keldysh. — T. 4. — M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1978. — S. 540–541].
3. Сюй Бо. Китайский «фортепианный бум» в начале XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2011 [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-fortepiannyu-bum-v-nachale-xix-veka>. Дата обращения: 10.12.2021 [Sjuij Bo. Kitajskij «fortepiannyj bum» v nachale XX veka // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie. — 2011 [Elektronnyj resurs]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-fortepiannyu-bum-v-nachale-xix-veka>. Data obrashhenija: 10.12.2021].
4. Чжао Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая // Манускрипт. — 2020. — № 10. — С. 245–250 [Chzhao Sjaojin'. Vlijanie Kul'turnoj revoljucii na dejatel'nost' nacional'nyh orkestrov Kitaja // Manuscript. — 2020. — № 10. — S. 245–250].
5. Чэнь Я. Проблемы профессионального фортепианного образования Китая: описание и обобщение // Философия и культу-

- ра. — 2020. — № 9. — С. 46–57 [*Chjen'Ja*. Problemy professional'nogo fortepiannogo obrazovaniya Kitaja: opisaniye i obobshheniye // Filosofiya i kul'tura. — 2020. — № 9. — S. 46–57].
6. Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации // Музыка. Искусство, наука, практика. — № 4(28). — 2019. — С. 42–53 [*Jan' Czjanan'*. Orkestr kitajskih narodnyh instrumentov i tvorcestvo Sjuj Chanczjunja: problemy dirizhjorskoj interpretacii // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — № 4(28). — 2019. — S. 42–53].
7. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — № 4 (24). — С. 60–73 [*Jan' Czjanan'*, *Junusova V. N.* Kitajskaja «novaja volna» i tvorcestvo Sjuj Chanczjunja // Zhurnal Obshhestva teorii muzyki. — 2018. — № 4 (24). — S. 60–73].
8. C. Liu, Jingzhi Liu. A Critical History of New Music in China // Hong Kong, Chinese University Press. — 2010. — Chapter 7. — 911 p.
9. Yick Jue Ru. An Analytical Study of Wang Jianmin's Erhu Rhapsody № 1 and 4 // A thesis submitted to the National Institute of Education Nanyang Technological University. — 2013. — 103 p.
10. Zhang Jindi. Birth and Research of Erhu Concerto // Art College, Shandong University, Weihai, 264209, China, International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT 2015). — 2015. — 776–779 p.
11. Yang Pei xuan. Gang qin chuan ru zhong guo de li shi gai shu. — URL: <https://www.epochtimes.com/b5/9/8/3/n2610626.htm/>. Wang zhan fang wen ri qi: 25.12.2021 [*Ян Пейсюань*. История фортепиано в Китае. — URL: <https://www.epochtimes.com/b5/9/8/3/n2610626.htm/>. Дата обращения: 25.12.2021].
12. Wu shou kuang xiang qu wei he cheng wei er hu yan zou de shi jin shi? Wang Jian min jiang shu “xian xiang ji” bei hou de gu shi. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1685681138717057590/>. Wang zhan fang wen ri qi: 21.02.2022. [Почему пять рапсодий стали проверкой для эрху? Интервью с Ван Цзяньминем. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1685681138717057590/>. Дата обращения: 21.02.2022].
13. Cong “yi kuang” dao “wu kuang”, ti sheng er hu pin zhi, zhan xian zhong guo qi pai. Fang zhu ming zuo qu jia Wang Jian min. — URL: <https://new.qq.com/omn/20191215/20191215A0723G00.html>. Wang zhan fang wen ri qi: 25.12.2021. [От Первой рапсодии до Пятой рапсодии, повышение мастерства эрху и демонстрация китайского стиля. Интервью с композитором Ван Цзяньминем. — URL: <https://new.qq.com/omn/20191215/20191215A0723G00.html>. Дата обращения: 25.12.2021].