

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96

УДК: 786.2:78.083.21

Юе ЧЖАО,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: nauka17-18@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-5932-9108

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОД

Анотація. У сучасному просторі культури набуває важливості звернення до синтетичних досліджень, які охоплюють різні, але частіше – суміжні галузі досліджень. Серед них варто виділити ті, які постають іманентно пов'язаними у своєму категоріально-понятійному апараті, та свідчать про синергетичні поєднання у виконанні завдань дослідження. Дана робота присвячена контамінації таких понять як жанр, код, культура та музика у своєму унікальному перетині в китайському фортепіанному мистецтві. Для досягнення такої мети визначено наступні методи дослідження: філософсько-естетичний – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад, що дозволяють обґрунтувати застосування категорії «код» та «антропологія» до фортепіанної творчості китайських композиторів; історико-культурологічний, що дозволяє простежити основні віхи еволюції китайської фортепіанної музики; метод структурно-герменевтичного аналізу окремих музичних творів та моделювання їх образного змісту на основі висвітлення концептів програмності.

Новизна дослідження полягає у застосування поняття «культурний код» до визначення жанрової специфіки китайської фортепіанної музики, а також виокремленні циклічності як вирішальної унікальної риси у творах ХХ ст. композиторів КНР. Розглянуто музичну антропологію як простір для вивчення культурних кодів фортепіанного мистецтва. У висновках визначено, що унікальна специфічна складова китайської фортепіанної культури, а саме переважаюче значення циклічних жанрів з елементами романтизму, репрезентує національну ментальність у вигляді закодованої інформації, що містить глибинні знання щодо становлення та розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів.

Ключові слова: код, циклічна форма, жанр, музична антропологія, періодизація, національна ментальність, романтизм.

Вступ. Поняття культурного коду є достатньо розлогим у сучасному науковому просторі. Водночас існують усталені асоціації щодо його визначення. Так, найбільш усталеним є дослідження кодів культури з позицій мовного матеріалу, а саме визначення ідеолекту, який найчастіше пов'язують із концептуалізацією слова та музичного матеріалу. Як відомо, культурний код постає як система знаків матеріального та духовного світу, які стають носіями культурних сенсів епохи. Суттєвим при цьому є факт, що ці сенси зчитуються з кодів та дозволяють визначати рівень співвіднесеності явищ до культурно-історичного зрізу й мати вербальний або невербальний характер. У цілому усі культурні коди асоціюються з найдавнішими архетипічними уявленнями людини. Відповідно до визначення, що надане у всіх музичних енциклопедіях, музика є найдавнішим видом мистецтва, що

відображає дійсність та впливає на соціум через осмислені й певним чином організовані звукові конструкції. Будь-яка музична організація передбачає певне формоутворення, стиль, а також видову специфіку або жанр. І саме він найчастіше дозволяє створити ознаки, за якими музично-організована система звуків належить до того чи іншого національного сегменту, образного строю тощо. Китайська музична культура утворює своєрідний сегмент загального мистецького розвитку Китаю, що власне й обґрунтовує можливості розгляду жанрової специфіки з позицій закованої культурно-національної ментальності.

Постановка проблеми. Фортепіанна музика китайських композиторів є найбагатнішим матеріалом для вивчення теми кодування національної культури у музичних жанрах із низки причин. Наразі накопичено її досить значний обсяг (з часу появи першого твору китайського композитора цього інструменту), який дозволяє виявити певні жанрові особливості. Дослідження стильових напрямів – це ще один спосіб популяризації фортепіанної спадщини національних композиторів. Отже, з цього є похідною потреба вивчення жанру як специфічної компоненти національної культури з позицій закованого в ній змісту, а звернення до китайської фортепіанної музики обґрунтовано на сьогодні підвищеним інтересом із позицій музикування суб'єктів мистецького простору (відповідно до соціальних досліджень, фортепіано – найбільш затребуваний інструмент у Китаї, 87% людей вчать грати на цьому інструменті).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основу для дослідження даного питання склали наукові розвідки переважно китайських дослідників, що пояснюється, по-перше, популяризацією китайської наукової думки та введенням її у світовий науковий обіг, а, по-друге,

розвитком наукової думки в Китаї, що обґрунтовано підвищенням рівня з позиції музикології. Звернення до світових досліджень переважно належить до групи розробок, присвячених вивченню кодової сублімації у культурно-мистецьких об'єктах. Дослідження до яких було звернення у процесі формування мети та виконання завдань дослідження умовно можна розподілити на три групи:

- основні етапи розвитку фортепіанної китайської музики ХХ ст., до якої увійшли роботи китайських дослідників, а саме Бянь Мен (особливості періодизації фортепіанного мистецтва Китаю) Лі Хуаньчжі (загальна характеристика музичної культури), Чжан Міна (вивчення історичного підґрунтя для становлення фортепіанно-освітньої галузі) Ван Чанкуя (національні специфічні риси музичної культури);

- цілісна картина жанрового різноманіття фортепіанного мистецтва сучасного Китаю, до якої увійшли роботи Ей Хана (творчість окремих композиторів сучасності), Сунь Вейбо (поліфонічні цикли), Лі Сяосяо (фортепіанна мініатюра), Пан Вея (вивчення сонатних жанрів фортепіанної культури);

- культурний код як змістово-концептуальний феномен інформації, що закладений у мистецьких об'єктах чи явищах: Олена Отич (прояв у мистецтві емоційно-змістових кодів культури), Володимир Федь (поняття та феномен коду в аспекті історичного культуропростору), Теодор Адорно (музична соціологія та її змістове навантаження) та ін. Також до досліджень такого роду варто віднести наукові розвідки з музичної антропології, які іманентно мають відношення до галузі музичних кодів (Оуг Марка, О. Маркової тощо).

Варто додати, що остання група є найрозлогішою, бо вивчення кодів культури входить майже до усіх галузей

гуманітарних наук, але переважно вони стосуються визначення мовних конструкцій, що було б доречнішим розглядати у контексті вокальної творчості. В цілому походить, що симбіозу з дослідження культурних кодів жанрової специфіки фортепіанної музики Китаю на сьогодні не виявлено, що й дозволяє затвердити **мету статті** – виявлення прецеденту жанру китайської фортепіанної музики як культурного коду національної ментальності.

Виклад основного матеріалу. Характерною тенденцією сучасних підходів до вивчення музичної культури стала антропологізація знання, тобто розгляд та осмислення проблем музичного буття та втілення різноманітних подій у мистецькому контексті через феномен людини. Поняття «музична антропологія» виникло у науковій літературі у ХХ ст., і, за визначенням Алана Бернарда, музична антропологія є інтегративним напрямом антропологічного знання, яке займається питаннями формування музичної та духовної культури людини крізь призму розуміння музичного тексту [8, с. 28]. Існує низка музичних архетипів, які відіграють величезну роль у людській культурі, і, на думку Оуг Марка, багатотисячна історія людського роду виражає в музичних звуках комунікативні праоснови соціальної взаємодії у стійких архетипах: «окликові, наказові, накликання покликів, кликів, вигуків однаковою мірою присутні в людській мові та в мові музичного спілкування» [7, с. 30]. Іншими словами, є вербальні та музичні інтонації, вони відрізняються висотним співвідношенням та їх інтервальним значенням: «музична інтонація, як правило, поєднує кілька звуків в одну смислову структуру. В основі музичної інтонації закладено природну здатність людини співати» [8, с.93].

Музична інтонація несе в собі печатку свого часу, тому музична практика закріпила численні архетипи, і найважливіше, що в цих музичних архетипах відображено соціальне та національне буття людини. Антропологічне розуміння культури передбачає, що культура охоплює все, що відрізняє життя людського суспільства від життя природи, всі сторони людського буття. З цього погляду в культурі поряд із розумним є й нерозумне. Еволюція антропологічного підходу до трактування культури фактично призвела до розпаду загального змісту цього поняття на низку уявлень, що відображають окремі сторони та прояви культури. Йдеться про існування інтонаційних словників епохи чи інтонаційних словників композиторів, але, поряд із цим, можна спостерігати тяжіння до певної жанрової сфери, тобто того, що власне й упорядковує набір інтонацій у ту чи ту форму. Саме це дозволяє водночас із інтонаційним словником епохи звертатися до жанрової сфери, яка, в свою чергу, також характеризує норми музичного мислення, що забезпечують повноцінність музичного сприйняття.

Як відомо, музика пов'язана з культурою всього людства, у філософії музика існує як метафоричне поняття, і людська музика, що виконується, на своєму рівні наслідує музику космосу, відповідно до думки Т. Каблової, в музиці одночасно є алогічність і стихійність, і, крім цього ідеального протилежного поєднання, музика стає метафоричною моделлю не тільки космосу, а й свідомості [2, с.24-26].

Китайська фортепіанна культура має складний шлях розвитку та становлення насамперед через специфічне ставлення до самого інструменту – фортепіано, – який був завезений місіонерами у XVII ст. та не відразу увійшов до китайської музичної культури. Перші твори виникають на

початку XX ст. І не випадково, що улюбленим напрямком композиторів стає романтизм. Насамперед це обґрунтовано тим, що саме романтизм дозволяв зберігати національну своєрідність поряд із поступовим опануванням європейського інструменту композиторами. Звернення китайських композиторів до європейської романтичної естетики та елементів романтичної мови, що спостерігається з перших кроків розвитку національного фортепіанного мистецтва у 1910-і рр. і фактично до кінця 1970-х рр., пояснюється спільністю деяких естетичних аспектів західноєвропейського музичного романтизму національному мисленню та культурним традиціям [11, с.67]. Вона виражається, наприклад, у тяжінні до програмності, циклічності, опорі на народно-пісенні та народно-танцювальні витоки.

Твори перших композиторів 1910-х–1930-х рр. – Чжао Юаньженья ((фортепіанні програмні мініатюри «Мирна хода» (1915 р.), «Про Чен» (1917 р.), «Дитячий марш» (1919 р.), «Весільний марш» (1928 р.), «Two-part invention» (1930 р.)), Сяо Юмея ((п'єси для фортепіано: Ноктюрн ор. 19 (1916р.), «Жалобна прелюдія» (1916 р.), «Новий казковий танець» (1923 р.)), Лі Шухуа ((«Художня революція» (1929 р.), «Весняний сон на озері» (1928 р.), «Спогад» (1932 р.)) – фактично наслідування творів романтичної (частково класичної) стилістики.

За своїм жанром вони тяжіли до програмної музики, не обтяженою, складною за масштабами, формою. Суттєвим є також відображення романтично-імпресіоністичної жанровості, що проявляється насамперед у назвах творів, їх ідейному натхненні. Тобто на даному етапі відбувається звернення до візуальної асоціації, яка є відбитком закодованої у назві інформації щодо традиційних образів, у тому числі й національного характеру [9, сс.42-

48]. Тобто відбувається звернення до особливої сфери життя соціуму, прояв його духовно-матеріальної культури, яка є традиційною народною культурою та колективною творчістю груп чи індивідуумів, що визначається надіями та сподіваннями суспільства.

Відповідно до імпровізаційності у музиці як національної традиції Китаю, на що справедливо вказує Янь Чжихао, у своєму логічному розвитку китайські композитори, творячи зразки фортепіанної культури, починають робити спроби відображення у фортепіанних творах елементів національної образності, з чого власне й бере початок національно орієнтована лінія романтизму [12, сс. 16-18]. Її сутність полягає насамперед у зверненні до європейських жанрів фортепіанної музики епохи романтизму та виокремленню найбільш відповідних до можливостей втілення ідей імпровізаційності. Так, серед найбільш затребуваних у 1930-1940-і рр., виявилися: сюїта ((«Китайська сюїта» Лю Сюеаня (1934 р.), «Весняна подорож» Дін Шаньде (1945 р.), соната і сонатина («Соната b3mol») Ма Сицуня, «Сонатина» Цзян Веньє (1940 р.)), варіації ((«Варіації на китайську народну тему» Дін Шаньде (1948 р.)). Певний інтерес у композиторському середовищі викликав і жанр фортепіанного концерту: у 1930-х-1940-х рр. було створено концерти Цзян Веньє (1936 р.) та Чжан Сяоху (1945 р.). Але це були далеко не досконалі у художньому та композиційному відношенні твори, що в даний час зберегли лише історичне значення. Можна стверджувати, що найбільш затребуваним у творчості стає звернення до циклічності. Так, тяжіння до циклічності, настільки властиве для європейської мініатюри ХІХ ст., стає характерною особливістю творчості композиторів КНР і в 1950-і-1970-і рр. (Хуан Аньлуня, Чу Ванхуа, Лі Інхя, Хуан Хувея, Ван Цзяньчжуна), коли внаслідок політичних

установок влади КНР вплив західного мистецтва практично повністю усунуто. Якщо утворення циклів у європейській музиці XIX ст. пояснюється «відносною фрагментарністю, незавершеністю романтичної мініатюри» [4, с. 29], то у творчості китайських композиторів злиття мініатюр у цикл сприяє прагненню уявити світ музичних образів у всій його різноманітності. Особливо впливу європейського класикоромантичного мистецтва виражаються у формотворчих засобах: про це свідчить використання простих та складних дво- та тричастинних форм, варіацій, рондо. Суттєвим є факт, що входження до китайської фортепіанної культури авангарду як європейського жанру у 80-х рр. XX ст. у творчості композиторів Цао Гуанпіна, Тан Дуна, Чень І, Лян Лея, Гао Піна, Чень Сяюна, Яо Хенлу, Чень Цигана, та ін. також носило звернення до циклічності у музиці. У змістовому значенні вони представляють напрямки та тенденції, які націлені на діалог із попередніми традиціями (європейськими, китайськими): неофольклорні тенденції (у творах Чень І та Чжоу Луна), поставангардні явища (у творчості Чень Цигана); різні авангардні течії, що активно використовують серійну та серіальну техніки, сонорику, алеаторику. При цьому звернення до таких форм, як цикл Тан Дуна «Вісім спогадів в акварелі», «Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе»», створеному колективом авторів Чу Ванхуа, Шен Ліхуном, Ін Ченцзуном, Лю Чжуаном, Ші Шученом як транскрипцію для фортепіано та та оркестру однойменної кантати Сянь Сінхая, а також переважаючої кількості циклів різного характеру та жанрового наповнення, дозволяє впевнено говорити, що в китайській музичній культурі ми знаходимо закодований зміст культури не в окремому жанрі, а скоріше в циклічності, як і жанровій характерності.

Можна говорити, що музична форма, яка утворює жанрову специфіку як композиційна цілісність, є статичним концептом, який несвідомий відносно історичного буття, а з іншого, через повсюдність використання, яка обумовлена національними традиційними чинниками, а також програмно задані образи, набуває характер коду культурної ідентичності. Це дозволяє говорити про те, що культурні коди носять символічний характер. Це обґрунтовано ще й тим фактом, що дійсно переважна більшість китайської музики є програмною, тобто апелює до людського мислення та свідомості. Образна природа символу проявляється у особливостях символічного мислення, яке конструює образ явища. Зустріч із аналогічним фактом дозволяє шляхом порівняння виявити типові та індивідуальні. Мислення людини є символічним, і символ виступає для людини як засіб пізнання навколишнього світу та спосіб узагальнення інформації, що надходить. Відповідно, у китайській фортепіанній музиці ми знаходимо, що китайські композитори віддавали перевагу тим, що найкраще відповідали художньо-образним уявленням, естетиці, ладу мислення китайців. Це призвело до домінування в китайській фортепіанній музиці на всіх етапах її розвитку кількох типів жанрової образності: а) бадьорої, оптимістичної маршової пісні; б) енергійного колективного танцю; в) споглядальної пейзажності, часто забарвленої в елегічні відтінки (програмна п'єса, буколіка); г) задушевної ліричної пісні (любовна пісня, колискова); д) бравурної жестикуляції, демонстрації сили та спритності (етюд, токато); е) демонстрації винахідливості розуму та майстерності композитора (інвенції, фуґи, варіації). Дуже рідкісні випадки вираження драматичної конфліктності, трагічних образів, крайніх станів психіки (лютість, екстаз, апатія та ін.). Навіть у сонатних композиціях тематичний

контраст рідко сягає рівня психологічного конфлікту. Сучасна фортепіанна творчість китайських композиторів репрезентує, за термінологією С. Тишка «стадію експансії» європейської традиції у простір традиційної культури Китаю. Водночас шлях синтезу виразних засобів китайської та європейської музики, ескізно намічений ще на ранньому етапі розвитку жанрової галузі фортепіанної музики такими авторами, як Хе Лутін, Хуан Ці, Дін Шанде, останні десятиліття стає дедалі пліднішим. Тобто визначена початкова теза щодо жанрової специфіки як закодованої культурної інформації отримує втілення у специфічності поєднання жанрів китайської музики у окрему сферу циклічності. Це збігається з думкою Т. Адорно щодо того факту, що коди культури тематично об'єднані на основі властивостей і дій самої людини, тваринного, рослинного тощо світів, світу предметного (натуральних або створених людиною “речей” [6, с. 84]. У музиці це проявляється через низку музичних архетипів інтонаційного та жанрового характеру – вони живуть у пам'яті нації і передаються з покоління до покоління. Різні культури породжують різні типи музичних творів та їх виконання, у зв'язку з цим глибший розгляд історії та культури народів дозволяє краще та повніше описати музичну спадщину націй.

Висновки. Однією з основних тенденцій розвитку китайської фортепіанної музики є розширення та ускладнення жанрової системи європейського романтизму, що отримує нове прочитання у китайській музичній культурі. На початку шляху китайські композитори засвоїли невелику низку фортепіанних жанрів європейської професійної музики: прелюдії, варіації (найчастіше — на тему фольклорного походження), програмні п'єси та сюїти мініатюр. Згодом значно розширилася і досягла великої різноманітності галузь жанрів, які передбачають

використання прийнятого «ззовні» матеріалу. Такий підхід дозволив утворити унікальну специфічну складову китайської фортепіанної культури, а саме переважаюче значення циклічних жанрів з елементами романтизму, яке на новому рівні дозволило репрезентувати національну ментальність. Протягом усього розвитку, а саме, понад 100 років, фортепіанні твори китайських композиторів стали носієм закодованої інформації, яка відображала впливи соціальних змін, а саме звернення чи відсторонення від європейської культури. Отже, окреслено, що циклічність, які провідна риса, може бути трактовано як такий код ментальності нації, що з позицій музичної антропології створює умови для вивчення створення творів як відбитку не тільки образності закладеної автором, а як носій іманентних рис історичного та соціального характеру, що у випадку китайської музики є вирішальним для опанування та для аналітичних наукових розвідок.

Список використаної літератури:

1. Каблова Т. Вокально естрадне мистецтво в дискурсі формування музичного етосу культури. Арт-Платформа. 2021. № 3. Сс. 246-258.
2. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. на здобуття наук. ст. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
4. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

5. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть. дис. на здобуття наук. ст канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2018. 212 с.
6. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, 269 s.
7. Auge M. An Anthropology for Contemporaneous Worlds. Stanford: Stanford University Press, 1999. 146 p.
8. Barnard A. History and Theory in Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 244 p/
9. 卡萌. 卡萌.中国钢琴文化的 形成与发展,北京:《华乐》出版社, 1996, 181頁.
10. 汪毓和. 汪毓和.中国近现代音乐史,北京:高等教育出版社, 2005. 377 頁.
11. 梁海东 从中国钢琴作品看钢 琴音乐的民族风格/梁海东//教育和艺术出版社北京, 2004. No6. 页20-31.
12. 刘元举 钢琴时代/刘元举 北京:时事出版社, 2001. 360 页。

Yue ZHAO,

Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
e-mail: nauka17-18@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-5932-9108

GENRE SPECIFICS IN CHINESE PIANO MUSIC AS A NATIONAL CULTURAL CODE

Abstract. In today's cultural space, it is important to turn to synthetic research, which covers different, but often related fields of science. Among them are those that are inherently connected in their categorical and comprehensible apparatus and indicate synergistic combinations in the implementation of research objectives. This work is dedicated to the contamination of concepts such as genre, code, culture and music in its unique intersection in Chinese piano art. The cultural code considered as a system of the genre-specific spiritual world, that we can find in piano music, like the cultural meaning of the era. To achieve this goal, the following research methods are identified philosophical and aesthetic – when considering philosophical concepts and aesthetic principles that justify the application of the definition “code” and “anthropology” to the piano works of Chinese composers; historical and cultural, which allows us to trace the main milestones in the evolution of Chinese piano music; method of structural-hermeneutic analysis of individual musical works and modeling of their figurative content based on the coverage of software concepts. The novelty of the study is the application of the concept of cultural code to determine the genre specificity of Chinese piano music, as well as the isolation of cyclic as a crucial unique feature in the works of twentieth-century Chinese composers. Musical anthropology is considered a space for studying the cultural codes of piano art. The

conclusions determine that the unique specific component of Chinese piano culture, namely the predominance of cyclical genres with elements of Romanticism, represents the national mentality in the form of legislative information containing in-depth knowledge of the formation and development of Chinese composers.

Key words: code, cyclical form, genre, musical anthropology, periodization, national mentality, Romanticism.

References:

1. Kablova, T. (2021). Vocal pop art in the discourse of forming of the musical ethos of culture. Art-platforma. 3, 246-258 [in Ukrainian].
2. Kablova, T. (2015). Zoloty peretyn yak kompozytsiynny pryntsyp transmironosti v muzychniy kul'turi [Golden Section as a compositional principle of transcendence in music culture]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Ma, Vey (2004). Kontseptsiya formy v muzyki Kytayu ta Yevropy: aspekty kompozytsiyi ta vykonavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]: dys. na zdobuttya nauk. st... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
4. Markova, O. (1990). Intonatsiynist' muzychnoho mystetstva: naukovе obgruntuvannya ta problemy pedahohiky [Intonation of musical art: scientific substantiation and problems of pedagogy]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Yan', Chzhykhao. (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan' i transkryptsiy u fortepianniyy tvorchosti kytays'kykh kompozytoriv [Typological features of arrangements, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the XX – early XXI centuries].

- Lviv: dys. na zdobuttya nauk. st... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03 [in Ukrainian].
6. Adorno, T. V. (1975). Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in Deutsch].
 7. Auge, M. (1999). An Anthropology for Contemporaneous Worlds. Stanford: Stanford University Press [in English].
 8. Barnard, A. (2000) Istoriya ta teoriya v antropolohiyi [History and Theory in Anthropology]. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
 9. 卞萌 (1996). 卞萌.中国钢琴文化的 形成与发展,北京:《华乐》出版社 [in Chinese].
 10. 汪毓和 (2005). 汪毓和.中国近现代音乐史,北京:高等教育出版社 [in Chinese].
 11. 梁海东 (2004). 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格/梁海东//教育和艺术出版社北京, 6, 20-31 [in Chinese].
 12. 刘元举 (2001). 钢琴时代/刘元举 北京:时事出版社 [in Chinese].