

### **Современные тенденции развития китайской фортепианной школы.**

Приток китайских музыкантов в сферу фортепианного исполнительства ощущается сегодня во всем мире. Их достижения можно достаточно долго перечислять. Мы понимаем, что в Китае происходит нечто удивительное, требующее оценки и объяснения. Как и почему в эпоху намечающегося мирового кризиса фортепианного исполнительства именно в Китае наблюдается «всплеск» интереса к игре на фортепиано, устремление к предельным высотам исполнительского профессионализма?

Сейчас китайские пианисты превосходят на международных конкурсах недавних лидеров национальных исполнительских школ. Но парадокс в том, что последние имеют глубокие исторические музыкальные традиции. А в Китае еще сто лет назад вообще отсутствовала серьезная фортепианная школа. Ведь знакомство страны с фортепиано состоялось всего век назад, а становление системы образования началось только с 1949 года.

Как же китайцам удалось так быстро вырваться вперед и действительно ли их пьедестал настолько устойчив? Факты из истории помогут нам разобраться в этих вопросах.

Итак, первый фортепианный концерт в Китае состоялся в Шанхае в 1904 году. Исполнителем был Марио Пачи, известный итальянский пианист и дирижер, ученик Джованни Сгамбати, который в свою очередь был учеником Ференца Листа. В последствии Пачи стал первым дирижером Шанхайского симфонического оркестра, в котором играли русские музыканты, переехавшие в Шанхай после октябрьской революции. Кроме этого, Пачи занимался педагогикой. У него обучалось старшее поколение китайских пианистов, которые впоследствии стали известными пианистами педагогами Китая. Суровые методы обучения игре на фортепиано Пачи положили начало строгой пальцевой технике, которая до сих пор является существенной особенностью большинства китайских пианистов. А Пачи за его заслуги остался в летописи китайской музыкальной истории.

Для китайцев фортепиано - иностранный музыкальный инструмент. Как и любая другая фортепианная школа в мире, она на первом этапе строилась на исполнении произведений европейских авторов и созданном ими стиле. Но необходимо было развивать национальную школу, в том числе создавать фортепианные произведения именно в национальном духе, в которых с помощью рояля пианист должен был пропагандировать национальную культуру, пробовать выражать особенности национальной мелодики и ритма. Нужно было, чтобы в Китае появились такие мастера, как Рахманинов, Прокофьев, Скрябин для формирования собственной фортепианной школы. В связи с этим в стране призывали всех китайских композиторов сочинять фортепианную музыку.

Первые фортепианные сочинения, написанные китайскими композиторами, появились только в начале двадцатого века. Публикация музыки, в том числе и фортепианных пьес, представляла собой большую трудность. Многие записывались от руки. Первая опубликованная в журнале «Наука» в 1915 году китайская пьеса для фортепьяно называлась «Марш мира». Далее найдены опубликованные в 1921 году китайские фортепианные произведения. Сейчас уже есть такие сочинения китайских композиторов, которые очень популярны и за пределами Китая. В качестве отличительных стилистических черт музыки современных китайских композиторов выступают такие характеристики, как предметность или программность, образность содержания, исключительная выразительность и изобразительность. Чего только стоят такие колоритные названия фортепианных произведений, как, например, «Удар грома в засушливую погоду», «Осенняя луна на спокойном озере» Чэнь Пэйсюна или «Танец утреннего ветра» Дин Шаньдэ. Значительное место в китайской музыке занимают картины природы, что объясняется традициями гилосоизма – одухотворением природы, восприятием её как живого организма. В период становления детской фортепианной музыки подобные сочинения развивали образное мышление детей, расширяли представление о возможностях фортепиано, знакомили с китайской песней, инструментальным наигрышем, повышали интерес к музыкальной речи народа, одновременно приобретая и определенную педагогическую ценность. Главное же состояло в том, что закладывались жанровые и стилевые особенности китайского фортепианного искусства вообще и детской фортепианной музыки в частности.

В двадцатом веке в Китае продолжает расти и исполнительский интерес к инструменту. С концертами приезжают выдающиеся концертанты из разных стран, в том числе Годовский, Рахманинов, Артур Рубинштейн.

Для профессиональной направленности фортепианной исполнительской культуры необходимо было создание специальных учебных музыкальных заведений.

В результате больших усилий появились пекинское женское высшее музыкальное педагогическое училище, музыкальные курсы при пекинском университете и факультет музыкального искусства пекинского училища искусств. Это были первые шаги в профессионализации музыкального образования страны. Для ведения курса фортепиано были приглашены иностранные пианисты, которые в то время жили в Китае. Уровень преподавания в этих трех музыкальных заведениях не был высоким. Учебный репертуар ограничивался в основном этюдами и пьесами Бейера и Черни. И только после создания государственной консерватории в городе Шанхай (11 ноября 1927 г.) был заложен основательный фундамент китайского фортепианного исполнительства. На должность профессора пригласили Бориса Захарова, которому предложили очень высокую зарплату. Захаров учился в Петербургской консерватории у Есиповой, дружил с Прокофьевым. Некоторое время он совершенствовался в Берлине у Годовского, а после работал на фортепианном факультете Петербургской консерватории. У Захарова основным материалом для технического развития студентов были всеми любимые

упражнения Ганона, этюды Черни опусов 299 и 740. Преимущественное внимание уделялось также, как и у Пачи, разработке пальцевой техники, постановке рук. Но кроме этого Захаров разучивал с учениками хорошо темперированный клавир Баха, сонаты и концерты Моцарта и Бетховена, пьесы Шопена, Шумана, Грига, Дебюсси и Равеля. Постепенно сложилось направление, которое стало называться шанхайской школой.

Центральная государственная консерватория в Пекине была основана чуть позже, в 1940-х годах. А функционировать начала в 1950 г. В этом же году, 14 февраля, в Москве был подписан Договор о дружбе и взаимопомощи между Китаем и СССР. Тем самым был открыт путь для широкомасштабного сотрудничества между Китаем и СССР во всех областях: политической, экономической, военной, научно-технической, и культурной в том числе. При содействии правительств обеих стран Советский Союз направил различных специалистов для помощи Китаю, в том числе во всех областях искусства: музыке, живописи и архитектуре, хореографии, театре и кинематографии. В методике начали полностью следовать советским курсом. В период с 1954 по 1960 г. в Китай были приглашены три известных советских пианиста-педагога: Д. Серов, А. Татулян, Т. Кравченко.

До приезда советских профессоров большинство преподавателей в Китае сходились на том, что нужно выработать высокую пальцевую технику и это единственное чудодейственное средство при обучении игре на фортепиано. Что же касается качества звука (тембра), музыкальной выразительности и стилистической чистоты, то этому уделялось очень мало внимания. Слепая погоня за высокой техникой приводила к тому, что у учащихся кисти рук, плечевой пояс и даже все тело становилось напряженным, одеревенелым, и поскольку мышцы не получали необходимого правильного расслабления, то во время игры они «стучали, как на пишущей машинке», звук был сухим, тембр безжизненным, слабым, исполнение механическим. Все это, конечно, снижало выразительность игры.

С приездом советских специалистов уровень фортепианной подготовки в Китае заметно вырос. Они в основном исправили существовавшие у студентов привычки – «барабанить по роялю» и «техники напоказ». А также, демонстрируя в процессе обучения настоящее туше, всесторонне мобилизуя студентов, чтобы они напрямую были связаны с музыкой, советские музыканты заронили искру вдохновения в сердца молодых китайских пианистов. Педагоги стремились, чтобы студенты всеми способами показывали многообразие тембра и певучесть рояля. Кроме того, повысились знания учащихся о роли педали и способах педализации.

Мастерство советских педагогов, способности и энтузиазм учеников дали вкуче блестящие результаты. Благодаря им фортепианная музыка нового Китая вышла за пределы страны, заставила мир по-новому взглянуть на китайских пианистов, которые начали завоевывать славу для своей страны.

Кроме решения сложных и трудоемких педагогических задач советские педагоги часто устраивали концерты с показательными выступлениями, научные семинары, на которых обменивались мнениями с китайскими

коллегами. Их мастер-классы также служили образцом для преподавателей. И самым выдающимся вкладом советских специалистов можно считать создание системы преподавания для специализированной, систематической подготовки в области обучения фортепианной музыке. Они помогли фортепианным факультетам китайских консерваторий, создали эффективную систему по советскому образцу, утвердили учебные программы, выработали четкие установки, касающиеся учебных планов, экзаменационных требований и набора студентов. Еще бóльшую бескорыстную помощь оказали советские музыканты в ознакомлении с учебными пособиями по музыке, которыми пользовались в советских музыкальных институтах, в том числе в детских музыкальных школах, в специализированных музыкальных школах, а также рекомендовали музыкальные сборники, учебные материалы по фортепиано, которые до сих пор используются в специализированных музыкальных учебных заведениях КНР. Кроме того, они познакомили китайцев с выдающимися монографиями по теории фортепианной игры, которые были переведены на китайский язык и изданы, в том числе «Сборник статей по фортепианной педагогике» под редакцией А. Николаева, «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза и др. Советские музыканты-пианисты передавали принципы обучения, методику преподавания и даже этику обучения.

Все это получило единодушную положительную оценку и вызвало уважение со стороны китайских преподавателей и студентов. В это время в две основные консерватории страны (Пекинскую и Шанхайскую) было направлено большое количество преподавателей и исполнителей со всех музыкальных учебных заведений и художественных коллективов Китая для того, чтобы они присутствовали на уроках-показах советских специалистов. Это не только расширило рамки преподавания, но и определило еще более глубокое влияние советской системы на преподавание фортепианной музыки в Китае.

Что же происходит сейчас?

Ныне очевидна массовость музыкального воспитания и пропаганды всеобщего музыкального образования в КНР. Начиная с 80-х годов фортепианное искусство стало пользоваться в Китае небывалой популярностью. Число занимающихся игрой на фортепиано детей с нескольких десятков тысяч в начале 80-х годов увеличилось до 3-4 миллионов в начале 21 века. В связи с этим в последние десятилетия открыто множество частных детских музыкальных школ и курсов. Как правило, туда принимают всех желающих без ограничения возраста: на платные дошкольное и подготовительное отделения. Обучение происходит по индивидуальным образовательным программам. По желанию дети выбирают время занятий и срок обучения (без экзаменов и зачетов). Они могут участвовать в государственной музыкальной аттестации и получать свидетельство о достигнутом уровне (категории). Эти школы призваны воспитывать как юную музыкально образованную публику, так и будущих музыкантов-профессионалов. В таких школах с детьми занимаются профессора и

преподаватели, которые работают в консерваториях и педагогических институтах.

Успехи современных китайских музыкантов обусловлены рядом факторов.

Прежде всего, это полная государственная поддержка развития музыкального образования в стране. Сегодня правительство КНР уделяет особое внимание отрасли музыкальной педагогики, осознавая ее незаменимость в воспитательном процессе. Практически в каждой провинции Китайской Республики существуют свои органы управления художественным образованием (как специальным, так и общеэстетическим, в рамках программы общеобразовательных школ).

Как и столетия назад, ключевой фигурой китайского образования является педагог, что также официально подчёркивается правительством. «Кодекс», определяющий отношения педагога и ученика, сформировался в Китае ещё со времён Конфуция (примерно V–IV вв. до н. э.). Одной из основ конфуцианской идеологии является безоговорочное почитание старшего, авторитет мнения педагога и доскональное выполнение его заданий. Это накладывает особую степень ответственности на учителя, который обязан быть образцовым примером для своих учеников.

Требования к профессиональным качествам учителей музыки сегодня в Китае достаточно высоки. Преподаватель музыки в общеобразовательной школе должен знакомить детей с мировой историей музыки, с музыкальными стилями, жанрами, и творчеством выдающихся композиторов, а также обучать азам игры на инструменте. Преподаватель в специальных музыкальных учебных заведениях обязан не только обучать игре на инструменте, но и прodelывать методическую работу – писать статьи, заниматься исследованиями и т. п. Упорный труд китайских педагогов непосредственно отражается на творческих успехах их учеников.

Приведу отрывок из интервью с российским пианистом Виктором Ямпольским (Президент Фонда «Мост искусств» – заслуженный артист РФ, пианист, руководитель известного музыкального коллектива «Трио имени Рахманинова», организатор международных фестивалей): «Желание и готовность китайцев учиться совершенно фантастические. Приезд педагога-иностранца с мастер-классом в Китай – обычное явление. Туда приезжают звёзды исполнительского мастерства со всего мира. Как-то мы давали мастер-классы в колледже в Пекине, где учился Ланг Ланг. На наших уроках сидел его педагог и аккуратно всё записывал в тетрадку. При этом в каждом классе стоит камера, все занятия записываются. Потом записи систематизируются и выкладываются в общую сетку».

В духовной традиции Китая музыка всегда была важнейшей частью развития человека. Надо знать ментальность китайцев, чтобы понять почему сегодня практически все родители считают важным учить ребенка музыке с самого раннего возраста. Большинство считает музыкальное обучение частью духовного развития человека, способного сделать его достойным доктрины,

провозглашаемой в современном Китае: вывести страну на первое место в мире не только в области экономики, но и в плане национального престижа.

Есть и другая сторона. Немалая часть родителей увлечена блеском карьеры китайских музыкантов. Главная мысль обвинений в адрес таких родителей представляется в коммерческом характере концертной практики с превращением детей-пианистов в коммерческий товар, который предлагается массовому потребителю. Родители детей-виртуозов, блистающих на телеэкранах и в концертных залах, в такой ситуации говорят, что через несколько лет их ребенок вырастет и станет никому уже не интересен. То есть нужно успеть получить материальную выгоду с выступлений детей, пока они маленькие. Получается некий национальный продукт со всеми рыночными отношениями и со всеми рыночными оттенками. А именно натаскивание юных китайских музыкантов ради приобретения славы. Но под натаскиванием предполагается и очень тяжелая ежедневная работа, которая европейцу возможно в таких объемах не под силу.

Обращает на себя внимание тот факт, что, даже воспитываясь в иностранной культурной среде, дети, имеющие китайское происхождение, добиваются превосходных результатов. Следовательно, дело не только во внешней среде обучения, но ещё и в том, как происходит воспитание в семье.

Традиционно, в китайском обществе принято считать, что ответственность за воспитание ребёнка полностью лежит на родителях. Они должны воспитать в своих детях такие качества, как самостоятельность, трудолюбие, ответственность, уважение к старшим, любовь к родной стране, честность и вежливость.

Ребёнка в семье, как правило, не балуют. С раннего детства китайским детям внушается сверхзадача – быть во всём первыми. Уже в 3-4 года они знают сотни иероглифов, огромное количество стихов, прозы (пошло от системы Конфуция), серьёзно занимаются спортом, достигают ощутимых результатов на музыкальном поприще и в других видах художественного творчества. Также родители очень внимательно относятся к тому, с кем общается ребёнок, в какую школу ходит, с какими педагогами занимается и где проводит время, поскольку существует китайская мудрость: «Окружающая среда воспитывает без слов».

В автобиографической книге профессор Юридической школы Йельского университета Эми Чуа (китаянка по происхождению) описывает опыт воспитания своих дочерей:

«Вот список вещей, которые моим дочерям Софии и Луизе запрещено было делать: ночевать у друзей; ходить на детские праздники; участвовать в школьных постановках; жаловаться на то, что им нельзя участвовать в школьных постановках; смотреть телевизор или играть в компьютерные игры; выбирать внеклассные занятия по своему усмотрению; получать любую оценку, кроме пятёрки; не быть отличницами по всем предметам, кроме физкультуры и драмы; играть на любом другом инструменте, кроме фортепиано и скрипки; не играть на фортепиано и скрипке».

Вероятно, европейскому (да и русскому) человеку способы воспитания, основанные на принуждении, психологическом давлении и запретах покажутся антигуманными. Поскольку в XXI веке наиболее прогрессивные европейские родители считают, что принуждение приводит только к негативным последствиям, а учёба должна, прежде всего, заинтересовывать и развлекать ребёнка.

Но если не концентрироваться на настоящем моменте, а заглянуть в будущее, то результаты такого воспитания действительно впечатляют. Дети, с трёх лет занимаясь игрой на инструменте по 3–4 часа в день, через некоторое время становятся маленькими виртуозами. При этом старания ребёнка щедро вознаграждаются со стороны родителей (после успешных выступлений дочери Эми Чуа получали в подарок то, что им хотелось).

Интенсивный темп и, главное, очевидные завоевания, а также творческие и организационные достижения (массовость и популярность) позволяют говорить если не о школе, то об оригинальном, самостоятельном пути обучения на фортепиано в Китае.

Очень распространённой практикой в музыкальной педагогике Китая является выдерживание детей в течение нескольких лет исключительно на одних упражнениях, в частности, хорошо известного в России Ш. Л. Ганона. Его упражнения предназначены для развития беглости и силы пальцев, их равномерного развития. Часто используются этюды К. Черни (ор. 599, 849, 299, 740) и сборник этюдов Черни-Гермера. Эта «муштра», конечно, не нравится большинству детей; с большим удовольствием они играют только этюды, похожие на красивые пьесы – с приятной мелодией и гармонией. В качестве примера можно назвать популярные этюды французского композитора и педагога, немца по национальности Фридриха Бургмюллера (1804–1874) – 25 легких этюдов ор. 100 и этюды для более продвинутых учеников ор. 105. Упражнения и этюды сопровождают весь период обучения, хотя после освоения перечисленных сборников большинство преподавателей используют «Детский альбом» П. И. Чайковского, пьесы И. С. Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены». Принцип изучения этих сборников – играть все подряд, без выучивания наизусть и более или менее тщательной отделки. Процесс обучения в большей степени ориентирован на постановку рук, нежели на глубокое знакомство с содержанием музыки, с различными музыкальными стилями. Однако яркие, запоминающиеся пьесы Бургмюллера, Баха, Чайковского все же радуют детей на фоне нескончаемых упражнений, гамм и этюдов. Результатом такой методики обучения является достаточно крепкая техническая оснащённость детей, занимающихся на фортепиано. Такую направленность на развитие беглости пальцев и свободы в движении рук следует считать главной особенностью китайской фортепианной педагогики. Недаром выдающиеся китайские пианисты изумляют своей «компьютерной» виртуозностью. Именно эта виртуозность является основным критерием профессиональной подготовки, которая демонстрируется и оценивается на китайских конкурсах.

Традиционная китайская усидчивость, терпеливое отношение к необходимости многочасовых тренировок приносят желаемые результаты, и это увлекает детей.

Вместе с тем, именно желание «завоевать» мир заставило музыкантов Китая (и преподавателей, и учащихся) серьезно заниматься проблемой выразительности исполнения европейского фортепианного репертуара. Эта задача оказалась более сложной, чем воспитание пианистов – виртуозов.

Интерпретация произведений европейской традиции, действительно, представляет для китайского музыканта значительные сложности, которые обусловлены дистанцией между менталитетом Запада и Востока. «Недостаточная глубина» исполнения определяется не масштабами таланта, а неумением уловить специфику стиля и образное содержание музыки. Скорее всего, это связано с теми сложностями, которые возникают у китайцев в процессе освоения характерных интонаций европейской речи (специфики речевого и песенного европейского интонирования). Длительное обучение в Европе или в Америке, изучение английского, французского или русского языка, даже свободное общение на этих языках далеко не всегда означает, что музыкант воспринял природу интонации как средство выражения эмоций. Ведь в китайском языке интонационная шкала выполняет смыслоразличительные функции. При этом в процессе общения эмоциональный модус произносимого текста не выражается так явно, как в европейских языках. Поэтому европейцам часто кажется однообразной мимика жителей Китая, они не могут понять по выражению лица говорящего китайца, выражает ли оно грусть или радость. Роль интонации в китайском языке настолько специфична, что опираться на нее при исполнении европейской музыки не представляется возможным.

Но и здесь у китайской педагогики определился свой самостоятельный путь: тщательное изучение истории создания произведения, существующих его редакций, анализ нотного текста и прослушивание различных исполнений в аудио и видеозаписи. Для китайской системы фортепианного образования в целом не очень характерно внимание к таким предметам, как история и теория музыки; эти предметы часто вообще не изучаются в музыкальной школе, а в программе училища они не занимают серьезного места. Однако необходимость их изучения осознают многие преподаватели, особенно те, кто тщательно работает с учениками в процессе подготовки к конкурсам. И именно они, а не теоретики, занимаются общим музыкальным развитием пианистов.

Интересную в этом плане информацию представляет серия бесед с профессором Дань Джаои, «сделавшим» Ли Юньди победителем Конкурса им. Шопена. Он говорил: «Я считаю самым важным, что современные технологии дают нам большие возможности заниматься у самых великих пианистов в мире. Существуют масса DVD, VCD, LD, CD – мы можем слушать одно и то же произведение у разных исполнителей, одно произведение исполнителя, записанное им в разное время, сборники разных произведений одного исполнителя. Зафиксированное звукозаписью и широко доступное сегодня исполнительское наследие XX века предоставляет возможность исполнителю учиться иначе, чем несколько десятилетий назад. Сегодня мировая индустрия и

Интернет-ресурсы позволяют ученику, студенту, преподавателю тщательно изучать мировой опыт слухом, анализировать интерпретации, оценивать их и выбирать свои пути».

Китайская система фортепианного образования придает этому огромное значение, и это новый специфический аспект современной педагогики. Анализу известных, «эталонных» интерпретаций придается огромное значение не только на занятиях в классе. Особенно показательным является обилие научных аналитических работ (диссертаций и статей), написанных преподавателями китайских музыкальных учебных заведений. Они уделяют колоссальное внимание проблемам развития слуха, выразительной игры, анализу интерпретаций. В качестве примера следует назвать темы некоторых исследований, выполненных в учебных заведениях крупных городов Китая: «Роль музыкального слуха в фортепианном исполнении», «Музыкально-слуховое представление в фортепианной игре», «Фортепианное исполнение – изучение психологических проблем», «Гуманитарное воспитание в фортепианном исполнительстве», «Расширение выразительности в фортепианном исполнительстве».

Все вышеизложенное позволяет предметно говорить о специфике системы фортепианного образования в Китае. Можно с уверенностью назвать наиболее характерные его черты:

- ярко выраженная ориентация на формирование крепкого технического фундамента в раннем детстве и культ качественной технической оснащённости;
- развитие музыкальной эрудиции, воспитание аналитического подхода к произведениям в классе фортепиано;
- научно-теоретическая культура преподавателей;
- курс на изучение творчества выдающихся исполнителей в аудио и видеозаписи.

Следует констатировать, что успехи китайских пианистов на международной арене в значительной мере являются достижением именно китайской музыкальной педагогики с ее установкой на безупречное техническое вооружение и на изучение существующих звуковых образцов мировой исполнительской культуры.

Свою роль сыграла и длительная демографическая политика страны, позволяющая иметь семье только одного ребёнка. Старшее поколение стремилось дать своему единственному наследнику всё лучшее из того, что могло себе позволить. Экономика Китая очень активно развивалась, начиная с 80-х годов, поэтому с каждым годом жители могли позволять себе всё больше, и покупка дорогостоящего музыкального инструмента уже не составляла проблемы, также, как и оплата обучения (оно в Китае даже в государственных учебных заведениях имеет определённую стоимость).

Безусловно, за последнее столетие европейская культура оказала колоссальное влияние на национальное музыкальное образование Китая. И китайский народ сам стремится «окунуться» в мир западного искусства, многие студенты желают получить образование за рубежом, часть из них остаётся там

жить. При этом, европейская культура не поглощает китайскую, а обогащает её, подчёркивая её сложность и многогранность. В сочетании с дисциплинированностью, терпением, настойчивостью и другими духовными качествами, которые воспитывают даосизм и конфуцианство, обучение приносит богатые плоды. Система музыкального образования Китая выходит на новый уровень, завоёвывая авторитет среди ведущих педагогических систем мира.

### Литература:

1. Го Мэн. Развитие высшего музыкального образования в Китае (вторая половина XX — начало XXI вв.) [Текст] / Го Мэн // Педагогика и психология образования, 2012 № 3. С. 5–11.
2. Гу Ифань. Система музыкального воспитания: функции в развитии личности и общества. Педагогические науки 1(34) март 2020. Текст научной статьи по специальности «Науки об образовании». СС ВУ. 143. С. 214–220.
3. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения / Сюй Бо // Южно-Российский музыкальный альманах, 2011 № 1. С. 59–68.
4. Сяньюй Хуан. Система музыкального образования в Китае. Вестник СПбГУКИ № 2 (11) июнь 2012. С. 155–159.
5. Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф. (г. Чита, апрель 2018). — Чита: Молодой ученый, 2018. — iv, 66 с.
6. Хоу Юэ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени «Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития». Санкт-Петербург, 2009.
7. Цихэн Ван. Особенности современной системы музыкального образования в Китае. Научные стремления выпуск 18. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение». СС ВУ. 638. 163. С.37–44.
8. Чуа Эми. Боевой гимн матери-тигрицы / Эми Чуа. — М.: АСТ: CORPUS, 2013. 288 с.