

**Е.В. ТВЕРИТИНА**

*Магнитогорская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0003-4492-7193*

**Межнациональный диалог как один из факторов становления  
китайской фортепианной исполнительской школы**

Настоящая статья является результатом исследования иностранных влияний на китайский пианизм. Относительно молодая азиатская школа рассматривается как гетерогенное явление, чьи характерные особенности определяются сочетанием двух взаимосвязанных компонентов: активной включённостью в национальное культурное пространство и ориентацией художественных устремлений на европейское фортепианное искусство. На основе периодизации, связанной с формированием механизмов педагогики и исполнительского искусства Китая в XX–XXI вв., анализируется адаптация европейской, русской и американской фортепианных моделей к неевропейской национальной культуре. Автор приходит к выводу, что русская школа стала одним из магистральных и стабильных профессиональных ориентиров в фортепианно-исполнительской среде Китая. При этом различные европейские школы пианизма – итальянская, австро-немецкая и французская – оказывали «точечное» воздействие, проявляясь в неодинаковой степени на разных этапах становления китайского пианизма, и носили локальный характер. Оказывается бесспорным и факт «обратной связи», когда такие особенности менталитета китайцев, как уникальная дисциплинированность, «сыновья почтительность» к педагогу и повышенная ориентированность родительского внимания на процесс обучения, становятся образцом для педагогов и учащихся других национальностей. В свою очередь лучшие представители азиатской школы пианизма оказывают заметное влияние на функционирование мировой пианистической культуры современности. Таким образом, изучение межнационального диалога в становлении китайской фортепианной исполнительской школы позволяет рассматривать его не только с очевидной стороны, но и как дуальный, взаимообогащающий процесс.

**Ключевые слова:** китайская фортепианная школа, диалог традиций, пианизм, иностранное влияние, исполнительское искусство.

*Для цитирования / For citation:* Тверитина Е.В. Межнациональный диалог как один из факторов становления китайской фортепианной исполнительской школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 147–155. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.147-155

ELENA V. TVERITINA

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)  
named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia  
ORCID: 0000-0003-4492-7193*

## International Dialogue as One of the Factors in Making the Chinese Piano Performing School

This article is the result of studying foreign influences on Chinese pianism. The relatively young Asian school is regarded as a heterogeneous phenomenon, whose characteristic features are determined by a combination of two interrelated components: active involvement in the national cultural space and the orientation of artistic aspirations to European piano art. Based on the periodization associated with forming the mechanisms of pedagogy and performing arts of China in the XX–XXI centuries, the adaptation of European, Russian and American piano models to non-European national culture is analyzed. The author comes to the conclusion that the Russian school has become one of the main and stable professional reference points in the China piano-performing environment. At the same time, various European schools of pianism – Italian, Austro-German and French – exerted a “point” effect, manifesting themselves to varying degrees at different stages of forming Chinese pianism and were local in nature. It also turns out to be an indisputable fact of “feedback”, when such features of the Chinese mentality as unique discipline, “filial piety” to the teacher and increased focus of parental attention on the learning process become a model for teachers and students of other nationalities. In turn, the best representatives of the Asian school of pianism have a noticeable influence on the functioning of the world piano culture of our time. Thus, the study of interethnic dialogue in forming the Chinese piano performing school allows us to consider it not only from the obvious side, but also as a dual, mutually enriching process.

**Keywords:** Chinese piano school, dialogue of traditions, pianism, foreign influence, performing arts.

**А**ктивное развитие национального фортепианного искусства в Китайской Народной Республике представляет собой одно из ярких и, пожалуй, выдающихся явлений современного музыкального мира. Стремительный скачок интереса к фортепианному исполнительству и так называемый «фортепианный бум», наблюдаемый в Китае на рубеже XX–XXI столетий, привёл к тому, что пианистическая культура этой страны, с одной стороны, является самобытным, уникальным явлением, сложившейся системой со своими правилами. С другой же – оказывает заметное влияние на стабильность функциониро-

вания мировой фортепианной исполнительской школы. Уникален и невероятно краток (по мировым меркам) путь, пройденный от «знакомства» и внедрения фортепиано лишь в некоторые китайские семьи до лавинообразного увлечения фортепианной игрой даже в самых отдалённых от центра провинциях. Так, «...игра на фортепиано в 70-е годы прошлого века считается высоким и благородным занятием, являясь характерным признаком улучшающегося стандарта жизни, и доступна лишь избранным» [4, с. 12]. К началу же XXI века пианистическое образование в Китае достигает массовых масштабов.



Китайская фортепианная школа – явление относительно новое, молодое. Полное её формирование относится к XX столетию и связано с «распространением модели профессионализма в сфере академического музыкального искусства за пределы культурно-исторической среды, его породившей» [2, с. 27]. Подобные школы С.А. Айзенштадт именует «гетерогенными»<sup>1</sup>. Отметим, что интерес к истории становления и самому факту существования этой культуры в последние десятилетия достаточно высок. Работы китайских аспирантов-пианистов и музыковедов, обучающихся в российских консерваториях, детально анализируют исторические этапы и особенности профессионального диалога молодой фортепианной школы и более авторитетных русской, европейской, американской (Сью Бо [4], Чэнь Янань [6]). Систему фортепианного образования в современном Китае глубоко исследует Дин И [3], описывая стратегию его развития и особенности национального репертуара. Среди трудов отечественных исследователей особо выделяется докторская диссертация С.А. Айзенштадта «Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики» [2]. Здесь, помимо убедительной периодизации, доказательно и подробно освещены особенности исполнительского стиля китайских пианистов, напрямую связанные с закономерностями китайской речи, в которой интонирование служит не эмоциональным, а смысловозначительным задачам. Таким образом, исследовательский взгляд преимущественно направлен на одну грань диалога – способность китайской фортепианной культуры учиться у «лучших» и ориентироваться на европейскую модель в исполнительском искусстве. При этом второй аспект этой коммуникации остаётся на периферии

научных интересов. В связи с этим автор предпринимает попытку расширить представления об инациональных влияниях на китайскую фортепианную культуру и выявить способность китайских пианистов оказывать влияние на мировую фортепианную школу.

Интересно, что исследователи данной проблематики в той или иной мере соотносят разные «волны» инационального влияния на фортепианную культуру Поднебесной с этапами её исторического развития, причём с различной степенью детализации. Однако вычленение/объединение тех или иных этапов, как правило, связано с наличием крупных знаковых событий и деятельностью выдающихся персон.

При детальном знакомстве с предложенными периодизациями выясняется следующее: официальной датой становления китайской фортепианной школы считается 1949-й, то есть год образования Китайской Народной Республики<sup>2</sup>. Периоды так называемой «культурной революции» (1949–1966) и «реформ и открытости» (с 1978-го по настоящее время) связываются исследователями с активным влиянием на китайский пианизм европейской и, особенно, русской (советской) пианистических школ.

Автору статьи показалась наиболее убедительной периодизация, предложенная С.А. Айзенштадтом, который сосредотачивает своё внимание на трёх периодах истории китайского пианизма:

- 1) *период зарождения* (включает в себя католический, протестантский и переходный этапы) относится автором к отрезку времени от нач. XVII в. до 1930-х годов;
- 2) *период становления* (1930–1960 гг.);
- 3) *период выхода на международную арену* (с середины 1960-х гг.).

С этими периодами С.А. Айзенштадт соотносит и динамику иностранных влияний. Так, он подчёркивает, что если

на этапе зарождения китайского пианизма «доминирование иностранных специалистов было безраздельным» [1, с. 22], то во время становления, помимо влияния М. Пачи, Б. Захарова и других, появляются и китайские пианисты, получившие образование у русских и европейских профессоров, которые начинают преподавать в своих консерваториях. Здесь же отмечается и укрепление связей с русской фортепианной школой. Выйдя на мировую арену, «китайские пианисты не только продолжают обучаться в самых разных центрах европейского пианизма, но и сами начинают оказывать влияние на мировой пианизм в виде сформировавшейся национальной школы» [там же, с. 30].

Остановимся на особенностях влияния иностранных школ на фортепианное искусство Китая в контексте вышеописанной периодизации. Необходимо сказать, что это воздействие не было ограничено какой-то одной школой в рамках указанных этапов, а характеризовалось скорее их многоликостью и, в какой-то степени, соперничеством.

Становление китайской фортепианной школы в рамках *периода зарождения* было связано с именем итальянского пианиста и дирижёра Марио Пачи (1878–1946), которому принадлежит инициатива создания первого симфонического оркестра на Дальнем Востоке. Кроме того, он был педагогом старшего поколения китайских пианистов. Известно, что итальянский музыкант был сторонником *старой пальцевой школы игры на фортепиано*<sup>3</sup>, поэтому удельный вес в его методике составляли упражнения и инструктивные этюды. И сегодня, уже в XXI веке, многие китайские преподаватели предпочитают ориентировать свой взгляд на безупречность и отточенность изолированной пальцевой игры, иногда даже в ущерб вовлечённости в исполнительский процесс всего пианистического

аппарата, что позволяет говорить о влиянии итальянской пианистической школы на азиатскую фортепианную культуру. Здесь же отметим факт, что молодое поколение пианистов того времени – Ван Жуйшан и Ли Эньке, ставшие впоследствии виднейшими педагогами, обучались в США. Влияние американской школы проявилось в особом внимании китайских пианистов к романтическому репертуару, безупречной и даже несколько «спортивной» технической оснащённости. Американцами же были организованы грандиозные фортепианные концерты в Пекине и Шанхае, где выступали прославленные Л. Годовский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов и др.

В то же время в Германии учился основатель первой китайской консерватории<sup>4</sup> Сяо Юмей. Благодаря универсальности своего таланта он ярко проявил себя в самых разнообразных областях музыкальной деятельности: как педагог, композитор, дирижёр, пианист, талантливый организатор. Несомненно, что благодаря своим личностным качествам (а именно – пытливости ума и невероятной дисциплинированности) он перенял особенности немецкой традиции, основанной на строгой логике, концептуальности и интеллектуализме.

Одним из выдающихся приглашённых профессоров Шанхайской консерватории, которого чтут в Поднебесной до сих пор, а Хуан Пин назвал «патриархом преподавания игры на фортепиано в Китае» [5, с. 9], был Борис Захаров (1988–1941). Ученик Анны Есиповой, блестящий пианист и педагог поднял преподавание фортепианной игры в этой стране на мировой уровень и оживил музыкальную жизнь Шанхая сольными концертами и регулярными выступлениями в составе камерного ансамбля. Кроме того, благодаря его содействию ученики профессора Московской консерватории Александра Зилоти –



С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин – преподавали впоследствии в Китае «и стали гарантом дальнейшего процветания Шанхайской консерватории» [там же, с. 10].

Чрезвычайно важное значение для китайского фортепианного искусства имела композиторская и исполнительская деятельность Александра Черепнина (1899–1977), который активно пропагандировал китайскую национальную музыку<sup>5</sup> и выступал с собственными фортепианными сочинениями (прелюдия «Уважение к Китаю», «Китайские багатели» и др.). Отметим и вклад А. Черепнина в методику преподавания, создавшего систематизированное пособие для начинающих «Фортепианные упражнения в пентатонических ладах». С.А. Айзенштадт отмечает, что «новаторские устремления русского мастера находили благодарный отклик со стороны китайских музыкантов: ректор консерватории Сяо Юмей перевёл методические комментарии композитора на китайский язык, написал предисловие и содействовал изданию «Упражнений в Шанхае» [2, с. 111].

Активное взаимодействие двух стран – КНР и СССР – во всех сферах искусства началось после подписания Договора о дружбе и взаимопомощи (1950). Здесь осуществлялись различные формы сотрудничества: контакты деятелей культуры и искусства, гастроли престижных художественных коллективов и солистов, китайские студенты отправлялись на учёбу в советские вузы. В методике преподавания стали полностью следовать советским курсом. В китайское фортепианное образование привносятся: русский репертуар, практика ученических и педагогических концертов, повышенная эмоциональность и глубина интерпретации.

Шанхайская и Пекинская консерватории пользовались большой поддержкой

на государственном уровне, особенно в сфере преподавания игры на фортепиано. С 1954 по 1960-е годы на фортепианные факультеты этих консерваторий были приглашены Арам Татулян (1915–1974) и Татьяна Кравченко (1916–2003), жизнь и работа в Китае для которых стала ярким событием и профессиональной удачей. Советские специалисты подчёркивали необходимость «подготовки учащихся на строго научной основе, ...демонстрируя в процессе обучения настоящее туше, формируя эмоционально-художественные представления о музыке, стремились, чтобы студенты всеми способами показывали многообразие тембра и певучесть рояля. Кроме того, повысились знания учащихся о роли педали и способах педализации» [5, с. 12]. Отметим, что усилия советских профессоров были результативными. Целая плеяда молодых и талантливых китайских пианистов, среди которых были Лю Шикунь, Гу Шенин, Ли Минцян, Инь Чэнцзун, неоднократно становились победителями солидных международных конкурсов<sup>6</sup>. Таким образом, фортепианное исполнительское искусство Китая вышло далеко за пределы своей страны и стало обретать самобытные черты.

Отметим, что диалог исполнительских традиций осуществлялся не только с советскими специалистами. Активным было взаимодействие китайских консерваторий и со странами Восточной Европы. Лю Сяолун вспоминает, что «в 1953 году польский пианист Н. Бакст читал лекции в Северо-Восточной консерватории, и преподаватели, и студенты, посещавшие их, были потрясены. В 1955 году профессор Т. Лангер из ГДР также провёл трёхмесячный курс лекций в Тяньцзине, предоставив преподавателям и студентам своевременную помощь» [цит. по: 6, с. 192]. Очевидно, что в рамках *периода становления* заметное влияние на китайский пианизм

оказали помимо русской немецкая и польская традиции.

Последовавшая в 1966 году «культурная революция», нанёсшая огромный урон, в том числе и искусству Китая<sup>7</sup>, значительно ослабила завоёванные китайским пианизмом позиции. Фортепианное образование осталось без внимания как со стороны правительства, так и со стороны общества: намеренно рушились традиции, закрывались музыкальные школы, преследовались педагоги. Однако знания и опыт, посеянные в 1950-е годы, «проросли» и дали свои профессиональные плоды позднее.

После окончания «культурной революции» фортепианная школа КНР достаточно быстро вернула свои позиции: возобновился учебный процесс в ведущих консерваториях и на музыкальных факультетах педагогических институтов, к работе вновь приступили выдающиеся представители национальной педагогики – У Лэй, Чжоу Гуанжень, Ли Цифан, Ли Минцян.

*Третий период* развития китайской фортепианной культуры связан с её выходом на международную арену и реформами в области образования. Характерной чертой последних сорока лет остаётся желание китайских музыкантов усвоить российский, европейский и американский опыт в сфере исполнительского искусства. Многочисленные группы студентов направляются за рубеж для учёбы, научной деятельности, участия в престижных фестивалях и конкурсах. Наступает так называемый и уже описанный исследователями-музыковедами «фортепианный бум» – лавинообразное увлечение фортепианной игрой не только на уровне столицы и городов-миллионников, но и в отдалённых провинциях Китая. Следует констатировать, что в указанный период в КНР сложилась весьма развитая система фортепианного образования с разветвлённой структурой,

включающей в себя весь комплекс, как для начинающих, так и для профессионалов высокого уровня. Фортепианные отделения 11-ти основных консерваторий постепенно стали отвечать самым высоким требованиям к качеству подготовки пианистов. Со временем все учреждения, в которых обучали игре на фортепиано, были укомплектованы национальными педагогическими кадрами.

Знаковой фигурой для 1980–1990-х годов стал французский пианист и аранжировщик Ричард Клайдерман (род. 1953). Именно благодаря деятельности этого музыканта шедевры классической музыки стали любимы и доступны многим китайцам<sup>8</sup>. Здесь трудно говорить о прямом влиянии французской фортепианной школы на стиль китайских исполнителей, в связи с тем, что Р. Клайдерман не занимался педагогической деятельностью, а следовательно, не передавал своё искусство «из рук в руки». Однако его роль в распространении страниц великой классики в среде китайских пианистов-профессионалов и любителей бесспорна.

В пору выхода китайских пианистов на мировую сцену стали проявляться и их специфические черты, к которым С.А. Айзенштадт причисляет «внимание к технической ”сделанности” и тщательной проработке материала... ловкость, оживлённость, точность игры, тяготение к предельной детализации фактуры... и особое значение “темы радости”, “восторженное восприятие мира”» [2, с. 123].

На рубеже XX–XXI вв. в китайском фортепианно-исполнительском искусстве появились новые лидеры – Ланг Ланг (род. 1982), Юнди Ли (род. 1982), Ван Юйцзя (род. 1987). Напомним, что и в судьбе этих одарённых пианистов было обучение у иностранных педагогов: Ланг Ланг и Ван Юйцзя совершенствовались под руководством Гарри Граффмана



в Кертисовском институте музыки (США), а Юнди Ли повышал исполнительский уровень у Ария Варди в Ганноверской высшей школе музыки и театра (Германия). С их приходом мировая пианистическая культура обогатилась интерпретациями высочайшего класса, а в фортепианном искусстве Китая ещё ярче, чем прежде, воплотились характерные черты. Кроме этого, как справедливо замечает С.А. Айзенштадт, «они сыграли важнейшую роль в консолидации и национальной идентификации своей фортепианной школы» [2, с. 138]. Интересен факт, что многие российские педагоги, работавшие длительное время в КНР, как один из факторов успешности и результативности обучения китайских пианистов отмечают их невероятную, «космическую» работоспособность. Справедливым оказывается и наблюдение одного из ведущих специалистов – А.В. Новосёловой<sup>9</sup>, подчеркнувшей в своём выступлении в рамках Российских педагогических ассамблей искусств (22–25 ноября 2022 г., Магнитогорск) «уникальное трудолюбие, сыновнюю почтительность к педагогу и глубокую включённость родителей (особенно пап) в образовательный процесс» в качестве приоритетных факторов в китайском музыкальном образовании.

Подводя итог, отметим, что современное состояние китайской фортепианной школы является результатом длительного пути. При этом первый этап полностью сориентирован на инациональные исполнительские культуры, затаенность и напряжённость второго этапа обусловлена тяжёлой социокультурной ситуа-

цией, а стремительный подъём третьего – общими процессами глобализации и повышенной заинтересованностью государства в блестящих результатах своих соотечественников. С годами фортепианная школа КНР приобрела широкую образовательную инфраструктуру, здесь же сложились характерные особенности национальной педагогики, появились выдающиеся исполнители, играющие значительную роль в мировом музыкальном искусстве.

В рамках данной статьи было выявлено, что специфичным для гетерогенной китайской школы пианизма стали контакты с авторитетными гомогенными школами, причём их связи в процессе развития не ослабевали, а лишь трансформировались. На сегодняшний день китайская фортепианная школа отличается чертами, связывающими её с гомогенными школами. Таковыми являются: безупречная техническая подготовка, аналитический подход к работе над сочинением, научно-теоретическая манера преподавания. Однако в процессе становления китайской исполнительской культуры смогли выкристаллизоваться и самобытные черты, к которым мы относим повышенное внимание к эталонным интерпретациям, постоянное желание учиться у «лучших» и особое, радостное мироощущение.

Таким образом, многолетний экстенсивный период эволюции фортепианного искусства Китая сменился его интенсивной стабилизацией и, шире – способностью китайских пианистов вести диалог «на равных», оказывая заметное влияние на мировое исполнительское искусство.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В отличие от «гомогенных» школ, которые непосредственно связаны с европейской

музыкальной традицией и формировались преимущественно в XVIII–XIX вв.

<sup>2</sup> Однако, необходимо подчеркнуть, что открытие первых консерваторий и зарождение профессионального образования в Китае относится к значительно более раннему периоду.

<sup>3</sup> Автор использует данный термин в традиционном понимании – как «чеканную пальцевую технику позиционного типа, основу которой составляют сила, ровность, беглость и независимость пальцев» [Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, ч. 2. М.: Музыка, 1967. – С. 12].

<sup>4</sup> Первая китайская консерватория была открыта в 1927 году в Шанхае.

<sup>5</sup> Для поддержки молодых китайских композиторов А. Черепнин на свои средства организовал конкурс на лучшее фортепианное сочинение.

<sup>6</sup> Среди них – Международные конкурсы пианистов им. Ф. Листа в Будапеште, им. Ф. Шопена в Варшаве, им. П.И. Чайковского в Москве.

<sup>7</sup> Эта идейно-политическая кампания принесла стране массовый террор и вытеснение традиционной культуры.

<sup>8</sup> Среди исследователей китайского пианизма бытует термин «клайдермания», характеризующий маниакальную увлечённость китайцев упрощёнными аранжировками великих образцов классической музыки, выполненных Р. Клайдерманом (настоящее имя – Филипп Паже).

<sup>9</sup> Анастасия Владимировна Новосёлова – кандидат искусствоведения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, исполнитель на китайской цитре гуцинь, бамбуковых флейтах *сяо* и *дицзы*. В течение нескольких лет занималась практическим изучением традиционной китайской музыки под руководством профессоров Тяньцзиньской консерватории (КНР).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 49 с.
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 326 с.
3. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2021. 24 с.
4. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: автореф. дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 27 с.
5. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореф. дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2008. 20 с.
6. Чэнь Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма // Манускрипт. Т. 13, Вып. 4. Тамбов: Грамота, 2020. С. 189–193.

*Об авторе:*

**Тверитина Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4492-7193**, [fort-le@mail.ru](mailto:fort-le@mail.ru)

 REFERENCES 

1. Ayzenshtadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitay, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoy praktiki: avtoreferat dissertatsii... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Piano Schools of the Far East Region (China, Korea, Japan). Problems of Theory, History, Performing Practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2015. 49 p.
2. Ayzenshtadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitay, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoy praktiki: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Piano Schools of the Far East Region (China, Korea, Japan). Problems of Theory, History, Performing Practice: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2015. 326 p.
3. Din I. *Sistema fortepiannogo obrazovaniya v sovremennom Kitae: struktura, strategii razvitiya, natsional'nyy repertuar: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The System of Piano Education in Contemporary China: Structure, Development Strategies, National Repertoire: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2021. 24 p.
4. Syuy Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of XX–XXI Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2011. 27 p.
5. Khuan Pin. *Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitayskoy pianisticheskoy shkoly: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Influence of Russian Piano Art on the Formation and Development of Chinese Pianistic School: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2008. 20 p.
6. Chen' Yanan'. *Istoricheskaya rol' inostrannykh fortepiannykh shkol v razvitiit kitayskogo pianizma* [Historical Role of Foreign Piano Schools in the Development of Chinese Pianism]. *Manuskript. Tom 13, Vypusk 4* [Manuscript. Vol. 13, Issue ]. Tambov: Gramota, 2020, pp. 189–193.

*About the author:*

**Elena V. Tveritina**, PhD (Arts), Associate Professor at the Special Piano Department, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4492-7193**, fort-le@mail.ru

