

**Чжоу Фанчжу,**

аспирант, кафедра музыкального образования, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; ассистент, Чжэнчжоужский институт промышленных и прикладных технологий, г. Чжэнчжоу, Китайская Народная Республика; e-mail: 1009495094@qq.com

**ПРИНЦИП АССОЦИАТИВНОСТИ В РАЗВИТИИ  
ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ  
У СТУДЕНТОВ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ В ВУЗАХ КИТАЯ**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** музыкальные вузы; студенты; музыкальное образование; фортепианное искусство; европейская фортепианная музыка; эмоционально-образное восприятие; восприятие музыки; музыкальные произведения; обучение игре на фортепиано; фортепиано

**АННОТАЦИЯ.** В статье раскрывается идея реализации принципа ассоциативности при обучении игре на фортепиано студентов музыкальных вузов Китая. Данный принцип позволяет привлекать художественные образы для изучения фортепианных произведений из разных видов искусства, что помогает восприятию студентами образного содержания европейских фортепианных произведений. Цель статьи – обоснование комплекса методов художественного образования, соответствующих принципу ассоциативности, что помогает китайским студентам достичь выразительности в исполнении европейской музыки. Метод широких ассоциаций используется для активизации личного эмоционального опыта в трактовке образного содержания разучиваемых фортепианных пьес. Метод художественных ассоциаций направлен на развитие умений анализировать музыкальную форму произведений через аналогии с другими видами искусства. Метод творческого музицирования связан с применением разных видов музыкальной деятельности для создания музыкально-звуковых ассоциаций и со-творческой исполнительской трактовки образного содержания исполняемых произведений. В статье приведены примеры творческих заданий, разработанных в рамках каждого метода: подбор иллюстраций, соответствующих основному эмоциональному тону пьесы, разработка эмоционального плана пьесы с помощью цветовых сочетаний, создание слайд-фильмов, передающих через смену репродукций эмоциональную драматургию пьесы, игра по условной партитуре, создание темброво-шумовых композиций и пр. Выявлено, что опора на принцип ассоциативности в обучении китайских студентов игре на фортепиано обогащает их художественный опыт, способствует развитию образного восприятия и выразительного исполнения европейской фортепианной музыки, стимулирует интерес к ее самостоятельному изучению для будущей профессиональной деятельности.

**ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:** Чжоу, Фанчжу. Принцип ассоциативности в развитии образного восприятия европейской музыки у студентов фортепианных классов в вузах Китая / Чжоу Фанчжу. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 1. – С. 147–153.

**Zhou Fangzhu,**

Postgraduate Student, Department of Music Education, Ural State Pedagogical University; Assistant, Zhengzhou Institute of Industrial and Applied Technologies, Chzhengzhou, People's Republic of China

**THE PRINCIPLE OF ASSOCIATIVITY IN THE DEVELOPMENT  
OF FIGURATIVE PERCEPTION OF EUROPEAN MUSIC  
AMONG STUDENTS OF PIANO CLASSES IN CHINESE UNIVERSITIES**

**KEYWORDS:** music universities; students; musical education; piano art; European piano music; emotional-figurative perception; music perception; musical works; learning to play the piano; piano

**ABSTRACT.** The article reveals the idea of relying on the principle of associativity when teaching piano to students of music universities in China, which makes it possible to attract artistic images from different types of art to their perception of the figurative content of European piano works. The purpose of the article is to substantiate a set of methods of art education that comply with the principle of associativity and are aimed at achieving expressiveness by students in the performance of European music. The broad association method is used to activate personal emotional experience in the interpretation of the figurative content of learned plays. The method of art associations is aimed at developing the ability to analyze the musical form of works through analogies with other types of art. The method of creative music is associated with the use of various types of musical activities to create musical and sound associations and co-creative performing interpretation of the figurative content of the performed works. Examples of creative tasks developed within the framework of each method are given: the selection of illustrations corresponding to the main emotional tone of the play, the development of the emotional plan of the play using color combinations, the creation of slide films that convey the emotional drama of the play through the change of reproductions, playing on a conditional score, creating timbre-noise compositions, etc. It was revealed that reliance on the principle of associativity in teaching Chinese students to play the piano enriches their artistic experience, contributes to the development of figurative perception and expressive performance of European piano music, stimulates interest in its independent study for future professional activity.

**FOR CITATION:** Zhou, Fangzhu. (2024). The Principle of Associativity in the Development of Figurative Perception of European Music among Students of Piano Classes in Chinese Universities. In *Pedagogical Education in Russia*. No. 1, pp. 147–153.

**Введение.** В современной музыкальной культуре Китая отмечается возрастающий интерес к искусству игры на фортепиано. Китайские исследователи этого культурного феномена обозначают его как «фортепианный бум» [12], отмечая стремление к обучению игре на фортепиано в самых разных слоях населения. В ситуации, когда общая политика государства устремляется в сторону европеизации и культурной глобализации, фортепиано воспринимается в обществе как «символ новой музыкальной образованности» [12]. С учетом ярких выступлений китайских пианистов на международных конкурсах обучение игре на фортепиано приобретает для многих значение социального лифта – воспринимается как возможность успешной профессиональной и творческой самореализации.

В музыкальных вузах Китая фортепиано является обязательным инструментом для студентов всех специализаций, выполняя функцию формирования у обучающихся базовых способностей к музыкальному образованию [10]. Благодаря равномерной темперации фортепиано открывает студентам возможность освоения звуковысотных закономерностей как европейской, так и китайской музыки (основанной на пентатонном звукоряде). По словам исследователя китайской фортепианной культуры Бянь Мэна, обучение игре на фортепиано позволяет совместить бережное отношение к китайской традиционной музыке и при этом «войти в музыкальный мир» европейской культуры [3, с. 18]. В программах вузовского обучения подчеркивается значимость понимания культурных особенностей европейской музыки, владение средствами художественной выразительности для передачи в фортепианном исполнении ее образного содержания [10].

В то же время различия культурных традиций китайской и европейской музыки затрудняют для китайских студентов освоение интонационно-образной системы европейской фортепианной музыки. Китайская музыкальная традиция связана с системой эстетических канонов, обобщающих содержание произведений в образах-символах с ярко выраженной национальной окрашенностью. Символы-каноны наполняют содержание всех видов и жанров китайского искусства, в том числе музыкального. В отличие от китайской традиции, система интонирования европейской классической музыки связана с непосредственным движением чувств и выражением аффектов, характерных для европейской эстетики.

Вхождение в эту иную интонационную систему требует определенных усилий для китайских музыкантов [11, с. 111]. В результате распространенным подходом в обучении игре на фортепиано уже на самых ранних этапах является акцентирование технической составляющей исполнения. В работах многих исследователей отмечается, что главной задачей юного музыканта выступает задача «тренировать пальцы и руки», добиваясь безупречного в техническом отношении исполнения [12, с. 4]. Эмоционально-чувственная сторона европейской музыки, ее образное содержание остаются на периферии внимания китайских педагогов.

Ситуация осложняется и тем, что в настоящее время в Китае отсутствует система музыкальных школ, осуществляющих по единой программе базовую подготовку обучающихся в сфере фортепианного исполнительства. Как правило, начальные навыки игры на фортепиано обучающиеся получают в рамках частных уроков или в фортепианных классах художественных школ в системе дополнительного образования, где нет единых требований к выпускникам. На исполнительские отделения музыкальных вузов Китая часто поступают музыканты с минимальной фортепианной подготовкой, а иногда и желающие приобрести навыки игры на фортепиано без какой-либо подготовки. Эта ситуация учитывается в программах обучения в классах фортепиано, где предусмотрены разные уровни начальной фортепианной подготовки студентов. При этом основное внимание на занятиях фортепиано в вузе уделяется работе над развитием технического аппарата студентов.

Опыт нашей работы в фортепианных классах музыкального факультета Чжэньчжоужского института промышленных и прикладных технологий привел нас к необходимости выработки таких подходов к освоению китайскими студентами европейского фортепианного репертуара, когда особое внимание уделяется восприятию образного содержания музыкальных произведений, их связи с эмоциональной жизнью человека, с образами природы и европейской художественной культуры.

Наиболее продуктивной нам видится опора в учебном процессе на принцип ассоциативности в восприятии образного содержания музыкальных произведений. Восприятие музыки через призму художественных ассоциаций отражает китайскую культурную традицию общения с искусством. Эта особенность раскрыта в трудах многих китайских исследователей. Так, в

исследовании Чжао Минхуэя отмечается, что за тысячелетнюю историю культуры Китая сформировалось бесчисленное множество традиционных художественных образов-символов с ярко выраженной национальной эстетикой Китая. Авторы музыкальных произведений опираются на эти образы-символы, интегрируют с ними свои эмоции [14, с. 45]. Исследователь Чжао Ся отмечает, что восприятие красоты художественного замысла через символы является одной из характерных особенностей традиционной эстетики Китая [15]. Эти символы – эмоциональные метафоры, насыщающие китайскую живопись и поэзию, являются ориентирами и в восприятии музыки [6; 13]. Сами названия многих китайских фортепианных пьес отсылают восприятие к определенным символам – эмоционально-образным метафорам (например, фортепианные переложения известных китайских песен «Высокие горы и текущая вода», «Три аллеи цветов сливы», «Разноцветные облака в погоне за луной» [5]). Таким образом, опора в восприятии музыки на образы-символы, выраженные языком других искусств, является привычной для китайских студентов-музыкантов.

В то же время существует значительная разница в использовании наглядных ассоциативных опор при восприятии китайской и европейской музыки. Китайские композиторы для воплощения своих чувств и переживаний обращаются к поэтическим и художественным символам, значение которых хорошо известно и позволяет безошибочно считывать эмоциональную характеристику образа. Символика интонаций европейской музыки весьма условна. В теории музыкальной интонации [1], которая составляет основу российской педагогики музыкального образования, подчеркивается субъективная природа формирования багажа интонационных смыслообразов в сознании каждой личности. По словам музыковеда Б. В. Асафьева, в сознании каждого человека, в зависимости от его способностей и культурного багажа, формируется свой запас выразительных звукообразований, «говорящих ему» интонаций [2, с. 22]. Интонации европейской музыки определяют лишь некие смысловые «вехи», по которым каждый слушатель или исполнитель «достраивает» собственную «картину» в своем воображении.

С учетом этих различий принцип ассоциативности при освоении европейского репертуара был реализован нами через комплекс методов художественного образования, разработанных российскими педагогами-исследователями.

**Исследование.** На первом этапе на

занятиях в фортепианном классе продуктивным оказался метод широких ассоциаций (разработан Б. М. Неменским [8]), направленный на трактовку художественных образов, исходя из личных переживаний и ощущений обучающегося. В этом случае знакомство студента с новым произведением европейского композитора началось не с самостоятельного домашнего разбора текста по нотам, как обычно, а с практического анализа на занятии. Педагог проигрывал незнакомое студенту произведение (или его фрагмент – основную тему) и предлагал студенту выразить свои впечатления о прозвучавшем образе. В качестве домашнего задания предлагалось подобрать фотографию или картину с сюжетом, который студент представил себе, слушая пьесу.

В хрестоматиях по игре на фортепиано, разработанных для студентов Чжэньчжоужского института, большую часть репертуара первого курса представляют этюды разной степени сложности (с учетом разноуровневой подготовки студентов). Сам по себе жанр учебного этюда не предполагает какого-либо яркого художественного образа, однако опора в воображении на удачно найденную образную ассоциацию помогла студентам в освоении определенных технических приемов. Например, при разучивании этюда Л. Шитте, где аккорды в правой и левой руке на стаккато сочетаются с кружащейся и как бы приплясывающей мелодией, студентка вообразила картину веселого летнего дождика. Опора на этот самостоятельно найденный образ (и подобранную картинку-фотографию с веселым сюжетом на тему летнего дождика) помогла точной координации рук в чередовании стаккато и легато, придала исполнению этого этюда естественную живость и легкость. Учебный этюд Ф. Байера из нотной хрестоматии, построенный на чередовании в правой и левой руке гаммообразных пассажей, получил от студентки, которая его разучивала, поэтическое название «Струящиеся потоки голубой воды». Этот образ помог студентке не только выполнить легато в арпеджированных мелодических фразах в правой и левой руке, но и сыграть фразы без обрывов мелодии, связать их в единое целое, передать безостановочное «струящееся» движение.

Таким образом, жанр этюда был использован на первом этапе наших занятий как своеобразная «тренировка» в образном восприятии студентами европейской музыки в комплексе с развитием у них технического аппарата. Прием подбора иллюстраций к возникающим у студентов жизненным ассоциациям при восприятии звуча-

щих образов применялся на этом этапе и к программным пьесам европейского репертуара (М. И. Глинка «Жаворонок», Э. Григ «Листок из альбома», Р. Шуман «Смелый наездник» и пр.).

На втором этапе работы задача усложнялась и связывалась с развитием умений анализировать музыкальную форму произведений. Одной из распространенных ошибок в исполнении китайскими студентами фортепианных пьес европейских композиторов является эмоциональная однородность звучания, без выделения разных частей пьесы. Особую трудность представляет исполнение европейской музыки танцевальных жанров XVIII–XIX вв. (например, в Хрестоматии для студентов представлены менуэты В. А. Моцарта, багатели и шотландские танцы Л. Бетховена, а также танцевальные пьесы из «Детского альбома» П. И. Чайковского). Как правило, вторая часть в этих произведениях не является контрастной первой, меняется лишь оттенок основного эмоционального тона (смена лада, незначительные изменения в ритмическом рисунке и пр.). Эти эмоциональные нюансы чаще всего остаются незамеченными студентами, отчего звучание пьесы в их исполнении приобретает механистичность. В пьесах, где части представлены в более контрастном звучании (например, выделены сменой динамики, фактуры), студенты следуют указаниям в нотном тексте. Однако чаще всего в их исполнении отсутствует понимание логики развития и смены эмоций, что так же приводит к ощущению эмоциональной отстраненности в игре.

Задача развития у студентов умений анализа музыкальной формы и интонационной драматургии европейских произведений решалась с помощью метода художественных ассоциаций (А. А. Мелик-Пашаев [7]). По мнению ученого, возникающие при восприятии музыки художественные ассоциации помогают слушателю или исполнителю наглядно представить переживаемые эмоции [7, с. 32]. Особенно эффективен оказался прием составления эмоционального плана произведения с помощью подбора соответствующей цветовой палитры. Сама работа над созданием эмоционального плана пьесы побуждала студентов вслушиваться в музыкальные интонации, различать эмоциональные оттенки, что в дальнейшем отражалось в исполнении пьес.

Так, работа над составлением с помощью компьютерной графики эмоционального плана пьесы А. Т. Гречанинова «Счастливая встреча» помогла студентке уловить смену эмоциональных оттенков в двух частях этого произведения. После нескольких неудачных попыток (подбор из-

лишне контрастирующих или несоответствующих по эмоциональному тону цветовых характеристик для частей пьесы) студентка нашла подходящий цветовой вариант (палевый, с оттенком желтого, излучающий радость, цвет первой части сменялся на близкий по тону, но с тревожными красными бликами, вместо желтых, цвет второй части). Пьеса имеет завершение – повторение в коде фрагмента темы в ее первоначальном эмоциональном облике. Это также было услышано студенткой и нашло отражение в эмоциональном плане (штрих первоначальной краски в завершении). Все найденные нюансы смены настроения в пьесе были отображены студенткой в фортепианном исполнении (включая акцентирование мажорного приподнятого звучания в завершающей пьесу интонации).

Для составления эмоционального плана пьесы студентам предлагалось задание по созданию слайд-фильма к звучанию разучиваемой пьесы. Например, к пьесам европейских композиторов-классиков предлагалось подобрать в качестве зрительного ряда произведения европейской живописи XVIII–XIX вв. При этом необходимо было не только найти картины, передающие атмосферу эпохи и соответствующие основному эмоциональному тону, но и расположить репродукции на слайде в соответствии с интонационной драматургией произведения (эмоциональными спадами и подъемами, кульминациями, оттенками эмоциональных состояний и пр.).

Такая работа, проведенная при разучивании Менуэта соль мажор Л. Бетховена, помогла студенту понять характер самого танца менуэт. Первоначально студент формально подошел к выполнению задания – принес на занятие репродукции картин с сюжетами танцующих придворных на европейских балах. Разъяснения педагога, почему эти репродукции не подходят, заинтересовали студента. Так, найденная им картина Д. А. Белюкина «Бал в Московском Дворянском собрании» не подошла для иллюстрации пьесы Л. Бетховена, поскольку изображает исполнение мазурки, а не менуэта, на картине В. Первунского «Венский вальс» изображены пары, танцующие вальс, а на картине Л. Шмутцлера «На балу» и вовсе изображен веселый кан-кан. Подходящей из всех найденных оказалась картина Ф. Баратти «Менуэт». Сравнение художественных воплощений этих разных танцев помогло студенту понять специфику танца менуэт, характер движений в этом церемонном танце. Дальнейший поиск репродукций в соответствии со сменой характера звучания в частях танца помог студенту представить атмосферу европейского ба-

ла, танцующих менуэт придворных, понять логику в смене частей пьесы и передать образ этого действия в выразительном исполнении на фортепиано.

На третьем этапе занятий задача достижения практического выражения обучающимися эмоционально-образного восприятия музыки в игре на фортепиано достигалась с помощью музыкальных ассоциаций. Использовался метод творческого музицирования, связанный с применением разных видов музыкальной деятельности в процессе разучивания студентом пьесы для со-творческой трактовки ее образного содержания.

Так, при разучивании студентами произведений практиковалось исполнение наиболее сложных фрагментов в четыре руки с преподавателем. Сложные в техническом отношении пассажи разучивались в медленном темпе с вокализациями или песенными распевами на придуманные слова. С помощью шумовых инструментов озвучивались изобразительные моменты в фортепианных пьесах. Все это помогало студентам в опоре на музыкально-звуковые ассоциации более ярко и целостно представить образ разучиваемой пьесы.

На отчетных концертах внутри класса студенты перед выступлением делали небольшую аннотацию, описывая эмоционально-образное содержание исполняемых пьес. Аннотации сопровождалась подготовленной студентами наглядностью (репродукции соответствующих в образном отношении картин, собственные рисунки, эмоциональные планы пьесы, выполненные с помощью компьютерной графики в сочетании разных цветовых комбинаций и пр.). Такой практический анализ раскрывал слушателям (однокурсникам) эмоциональную драматургию исполняемых произведений, смысловые акценты, отраженные в их музыкальной форме. Слушатели имели возможность отследить в исполнении студента отмеченные им в аннотации и творческой работе нюансы интонационной драматургии произведения.

Особый интерес представляло участие студентов фортепианного класса в исполнении шумовых композиций к концертным выступлениям своих однокурсников. Так, при исполнении на отчетном концерте пьесы «Камаринская» из «Детского альбома» П. И. Чайковского был использован прием игры по условной партитуре. Для тембрового шумового аккомпанемента были подобра-

ны шумовые инструменты и звучащие жесты, подходящие музыкальному образу. Далее к каждой группе шумовых инструментов были придуманы несложные ритмические рисунки и подобраны условные обозначения в игровой партитуре. Исполнение студентом «Камаринской» на фортепиано сопровождалось импровизированным шумовым «оркестром» студентов этого фортепианного класса. Студент, назначенный «дирижером», «включал» и «выключал» группы шумового сопровождения, уплотнял его фактуру, накладывая звучание групп инструментов друг на друга, или, наоборот, «разряжал» звучание, следуя своему пониманию логики эмоционального развития пьесы. Получившийся вариант исполнения пьесы с шумовым сопровождением был записан на видео и вошел в коллекцию записей концертных выступлений фортепианного класса данного педагога.

**Заключение.** Наблюдения за студентами на занятиях по фортепиано, организованных с опорой на принцип ассоциативности и с использованием соответствующих методов музыкального образования, позволили сделать следующий вывод.

Студенты стали внимательнее относиться к эмоционально-образному содержанию разучиваемых европейских фортепианных пьес. В их исполнении студенты стали стремиться не только к демонстрации техники игры, но главное – к выражению эмоциональных смыслов звучащих образов через выделение фраз, предложений, частей произведения, акцентирование изобразительных моментов в звучании, осмысленное подведение к эмоциональным кульминациям и подчеркивание в звучании динамических спадов. Интерпретации фортепианных произведений студентами стали эмоционально более выразительными и точными в воплощении образов пьес и их интонационной драматургии, носили со-творческий характер.

Обогащение художественного опыта при подборе художественных ассоциаций и аналогий к музыкальному звучанию способствовало развитию у китайских студентов образного восприятия европейской фортепианной музыки: помогало раскрывать в собственном исполнении образное содержание интонаций музыки иной традиции, стимулировало интерес к ее самостоятельному изучению для будущей профессиональной деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б. В. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий / Б. В. Асафьев. – М. : Советский писатель, 1978. – 190 с. – Текст : непосредственный.

3. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения / Бянь Мэн. – СПб., 1994. – 142 с. – Текст : непосредственный.
4. Кабалеvский, Д. Б. Воспитание ума и сердца : кн. для учителя / Д. Б. Кабалеvский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с. – Текст : непосредственный.
5. Ло, Инсинь. Исследование художественной концепции китайской фортепианной музыки. В качестве примера возьмем «Разноцветные облака в погоне за луной» / Ло Инсинь. – Текст : непосредственный // Голос Желтой реки. – 2018. – № 18. – С. 71–73.
6. Лян, Сяомэй. Изучение «образов» и «художественной концепции» китайской национализированной фортепианной музыки с точки зрения эстетики / Лян Сяомэй. – Текст : непосредственный // Голос Желтой реки. – 2021. – № 10. – С. 4–6.
7. Методики исследования и проблемы диагностики художественно-творческого развития детей / А. А. Мелик-Пашаев, А. А. Адашкина, Г. Н. Кудина [и др.]. – Дубна : Феникс плюс, 2009. – 272 с. – Текст : непосредственный.
8. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить : кн. для учителей общеобразоват. учреждений / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 240 с. – Текст : непосредственный.
9. Ню, Яцянь. О фортепианной педагогике в современном Китае / Ню Яцянь. – Текст : непосредственный // Преподаватель XX века. – 2009. – № 2. – С. 108–112.
10. Основные методические рекомендации по преподаванию курса фортепиано. – Текст : непосредственный // Циркуляр Главного управления Министерства образования КНР об издании Методических указаний по преподаванию обязательных курсов бакалаврских программ по музыковедению (педагогическому образованию) в обычных высших учебных заведениях страны. – Пекин, 2006.
11. Се, Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае / Се Хэн. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2016. – № 179. – С. 109–113.
12. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Сюй Бо. – Ростов-н/Д., 2011. – 24 с. – Текст : непосредственный.
13. Цай, Чжунде. История китайской музыкальной эстетики / Цай Чжунде. – Пекин : Издательство народной музыки, 2003. – 316 с. – Текст : непосредственный.
14. Чжао, Минхуэй. Базовое обучение и эстетические образы в обучении игре на фортепиано / Чжао Минхуэй. – Текст : непосредственный // Современная музыка. – 2020. – № 9. – С. 45–46.
15. Чжао, Ся. Исследование характеристик художественного выражения в китайской живописи. Выражение художественной концепции в традиционной китайской живописи : магистерская диссертация / Чжао Ся. – Яньтай, 2014. – 78 с. – Текст : непосредственный.

## REFERENCES

1. Asafyev, B. V. (1971). *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka. 376 p.
2. Asafyev, B. V. (1978). *Putevoditel' po kontsertam: Slovar' naibolee neobkhodimyykh muzikal'nykh terminov i ponyatii* [Guide to Concerts: A Dictionary of the Most Necessary Musical Terms and Concepts]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 190 p.
3. Bian, Mainie. (1994). *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoi fortepiannoi kul'tury* [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saint Petersburg. 142 p.
4. Kabalevsky, D. B. (1984). *Vospitanie uma i serdtsa* [Education of Mind and Heart]. 2<sup>nd</sup> edition. Moscow, Prosveshchenie. 206 p.
5. Luo, Yingxin. (2018). Issledovanie khudozhestvennoi kontseptsii kitaiskoi fortepiannoi muzyki. V kachestve primera voz'mem «Raznotsvetnye oblaka v pogone za lunoi» [A Study of the Artistic Concept of Chinese Piano Music. As an Example, Take "Multicolored Clouds in Pursuit of the Moon"]. In *Golos Zheltoi reki*. No. 18, pp. 71–73.
6. Liang, Xiaomei. (2021). Izuchenie «obrazov» i «khudozhestvennoi kontseptsii» kitaiskoi natsionalizirovannoi fortepiannoi muzyki s tochki zreniya estetiki [Study of "Images" and "Artistic Concept" of Chinese Nationalized Piano Music from the Point of View of Aesthetics]. In *Golos Zheltoi reki*. No. 10, pp. 4–6.
7. Melik-Pashaev, A. A., Adaskina, A. A., Kudina, G. N. et al. (2009). *Metodiki issledovaniya i problemy diagnostiki khudozhestvenno-tvorcheskogo razvitiya detei* [Methods of Research and Problems of Diagnostics of Artistic and Creative Development of Children]. Dubna, Feniks plyus. 272 p.
8. Nemensky, B. M. (2012). *Pedagogika iskusstva. Videt', vedat' i tvorit'* [Pedagogy of Art. See, Know and Create]. Moscow, Prosveshchenie. 240 p.
9. Niu, Yaqian. (2009). O fortepiannoi pedagogike v sovremennom Kitae [About Piano Pedagogy in Modern China]. In *Prepodavatel' XX veka*. No. 2, pp. 108–112.
10. Osnovnye metodicheskie rekomendatsii po prepodavaniiyu kursa fortepiano [The Main Methodological Recommendations for Teaching the Piano Course]. O(2006). *Tsirkulyar Glavnogo upravleniya Ministerstva obrazovaniya KNR ob izdanii Metodicheskikh ukazanii po prepodavaniiyu obyazatel'nykh kursov bakalavrskikh programm po muzykovedeniiyu (pedagogicheskomu obrazovaniyu) v obychnykh vysshikh uchebnykh zavedeniyakh strany*. Beijing.
11. Xie, Heng. (2016). Problemy fortepiannoi pedagogiki v Kitae [Problems of Piano Pedagogy in China]. In *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. No. 179, pp. 109–113.
12. Xu, Bo. (2011). *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries]. Avtoref. dis. ... kand. pед. nauk. Rostov-on-Don. 24 p.
13. Tsai, Zhongde. (2003). *Istoriya kitaiskoi muzikal'noi estetiki* [History of Chinese Musical Aesthetics]. Beijing, Izdatel'stvo narodnoi muzyki. 316 p.

14. Zhao, Minghui. (2020). Bazovoe obuchenie i esteticheskie obrazy v obuchenii igre na fortepiano [Basic Training and Aesthetic Images in Piano Training]. In *Sovremennaya muzyka*. No. 9, pp. 45–46.
15. Zhao, Xia. (2014). *Issledovanie kharakteristik khudozhestvennogo vyrazheniya v kitaiskoi zhivopisi. Vyrazhenie khudozhestvennoi kontseptsii v traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi* [A Study of the Characteristics of Artistic Expression in Chinese Painting. Expression of the Artistic Concept in Traditional Chinese Painting]. Masterskaya dissertatsiya. Yantai. 78 p.