

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2019.44.1.049

Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае**Се Хэн**

Аспирант
института музыки театра и хореографии
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48
e-mail: i.avramkov@yandex.ru

Аннотация

Профессиональная подготовка кадров в области фортепианного исполнительства в Китае осуществляется лишь в течение последних ста лет. В настоящее время данная область активно развивается, а китайские пианисты – выпускники Центральной и Шанхайской консерваторий приобретают все большую известность на мировой сцене. Однако нельзя не отметить наличие определенных сложностей, с которыми сталкиваются китайские специалисты – это недоработки в методике преподавания, в концепциях образования, в учебном репертуаре; такие проблемы реалистичны и живы, и они влияют на следующее поколение китайских студентов. В нашей статье мы подробно рассмотрели существующие на сей день проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае. В области подготовки китайских фортепианных исполнителей продолжаются непрерывные поиски. С одной стороны, идет освоение образовательных моделей различных иностранных школ, с другой стороны, хотя порой проявляется безразличие к собственной китайской культуре, специалисты и ученые единодушно отстаивают и работают над моделью обучения «с китайской спецификой».

Для цитирования в научных исследованиях

Се Хэн. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 1А. С. 230-238. DOI: 10.34670/AR.2019.44.1.049

Ключевые слова

Подготовка пианистов-исполнителей, фортепианное образование, фортепианная педагогика, Китай, педагогика.

Введение

Говоря вкратце об истории подготовки китайских фортепианных исполнителей, стоит упомянуть о том, что Синьхайская революция 1911 года свергла существовавший на протяжении четырех тысяч лет в Китае феодальный режим. В стране был установлен демократическо-республиканский строй, а также началось освоение прогрессивного научно-технического и культурного опыта западных государств, включая музыкальную сферу. Вслед за открытием некоторых портов вместе с иностранцами, прибывшими в страну, в Китай проникли западная религия, наука, художественная культура, в том числе – музыка. В начале XX века первыми деятелями, занимавшимися приобщением к фортепианному исполнительству, были иностранные миссионеры и китайские музыканты, вернувшиеся на Родину после обучения за границей.

В 1927 году было учреждено первое в Китае высшее музыкальное учебное заведение – Шанхайская консерватория. Организацией и созданием факультета фортепиано руководил русский пианист Б.С. Захаров (1888 – 1943 гг.) вместе с китайскими педагогами, вернувшимися после заграничного обучения. Кроме них, приобщением к европейскому инструменту занимались музыканты, прибывшие из разных стран. В период Японо-китайской войны (1931 – 1945 гг.) Шанхайская консерватория переехала на новое место, обучение проводилось в крайне нестабильной обстановке.

После окончания войны в 1949 году была учреждена Китайская Народная Республика, Шанхайская консерватория возобновила свою работу, более того, были открыты Центральная консерватория и другие музыкальные институты: по всей стране начали открываться музыкальные учебные заведения.

В 1955 – 1960 гг. огромную помощь в подготовке кадров пианистов-исполнителей оказывали специалисты из Советского Союза. В этот период подготовка деятелей в области фортепианного исполнительства поднялась на новый уровень, он и подарил Китаю принципы подготовки прославленной фортепианной школы, ценную литературу и достижения в области теории фортепианного искусства и фортепианной педагогики.

В 1966 – 1976 гг. в период Культурной революции деятельность музыкальных институтов была дезорганизована: появились проблемы в области методики, учебных материалов, экзаменов, форм отчетности и других.

После окончания Культурной революции началась новая эпоха, ознаменовавшаяся политикой реформ и открытости. С этого периода и до настоящего времени можно наблюдать стремительное развитие сферы китайского фортепианного искусства. Исходя из данных условий, в статье будут рассмотрены литературные источники, призванные оказать содействие в анализе данного вопроса.

В настоящее время проблемы сложившейся в Китае системы подготовки специалистов в области фортепианного исполнительства можно сформулировать следующим образом:

- 1) проблема разработки учебных программ по направлению подготовки «Фортепианное исполнительство»;
- 2) различные стандарты в разных частях страны;
- 3) проблема постановки учебных дисциплин;
- 4) проблема методик обучения;
- 5) проблема выбора учебных материалов;
- 6) проблема этики отношений «учитель – ученик».

Проблемы кадровой подготовки пианистов-педагогов

Одной из проблем подготовки музыкально-педагогических кадров является методика обучения. Китайское фортепианное образование фактически началось в тридцатые годы XX века. В 1927 году вслед за учреждением в Китае первого высшего музыкального учебного заведения – Шанхайской консерватории – иностранные пианисты, а также китайские, вернувшиеся на Родину после зарубежного обучения, начали готовить специалистов в сфере фортепианного исполнительства, и проблемы методик и преподавания возникли уже в этот период.

В тридцатые-сороковые годы XX века иностранные преподаватели, включая российских, подготовили первое поколение китайских пианистов. Хотя сами педагоги были прекрасными исполнителями, образование, которое некоторые из них дали китайским студентам, в ряде случаев нельзя было назвать современным [Хуан Даган, 2007, 123]. Так, например, итальянский пианист и дирижер Марио Пачи, создатель и руководитель Шанхайского симфонического оркестра, на склоне лет занимался фортепианной педагогикой, подготовил немало китайских пианистов, включая Чжоу Гуанжэня, Фу Цуна, У Лэи, Чжу Гунъи и других. Фу Цун позднее вспоминал: «Этот преподаватель требовал, чтобы во время игры на инструменте на тыльной стороне руки лежала монетка, если монетка падала, он тут же бил по руке» [Бянь Мэн, 1996, 10]. Фортепианное обучение Марио Пачи было необыкновенно строгим, педагог делал акцент на тренировке самостоятельности пальцев и точности удара кончиками пальцев. После выпуска его ученики сами стали преподавателями и продолжили применять методы своего педагога. Подобное оказывало негативное влияние на китайскую фортепианную педагогику.

В результате проблемой пятидесятых годов XX века в ряде случаев стали довольно «закостенелое» состояние методики фортепианного исполнения, большое количество старых методов, разница в подходе к формированию звука, техники, интерпретации [Хуан Даган, 2007, 157]. Обучение отличалось ограниченностью технической подготовки и подхода к музыкальному искусству, учебному материалу, а именно: творчеством Карла Черни, Иоганна Себастьяна Баха, Людвига ван Бетховена, Фредерика Шопена и Ференца Листа [Чжао Фэн, 1958, 8].

В пятидесятые годы, в период, когда советские специалисты играли ведущую роль в системе высшего фортепианного образования Китая, резкой критике подверглись устаревшие подходы. Отмечалось, что китайцы, используя пальцы, бьют по инструменту, не умеют исполнять на инструменте кантилену. Игра с использованием веса руки, внимание к фактуре, развитие тембрового слуха, знание музыкальных форм, композиции, приемов и другого были довольно новыми для Китая того времени.

Семидесятые годы ознаменовались Культурной революцией. В музыкальных учебных заведениях по всей стране, включая Шанхайскую консерваторию, был нарушен порядок набора учащихся, система обучения, подход к учебным материалам, методам преподавания, формам отчетности.

С восьмидесятых годов XX века до настоящего времени, то есть после окончания Культурной революции, началось возрождение системы и далее поступательное развитие китайской фортепианной педагогики. Однако проблемы различного характера и масштаба сохраняются до настоящего времени.

Так, китайская фортепианная педагогика обращает недостаточное внимание на качество звучания и раскрытие содержания исполняемой музыки. Главное внимание уделяется отработке виртуозной техники [Хуан Даган, 2007, 50].

Техническая сторона исполнения зачастую приобретает самодовлеющую роль, не

подчиняется раскрытию содержания музыки. Из-за недостаточного понимания китайскими педагогами западного исторического фона и музыкальной культуры, преподавание не отличается комплексностью и достаточной теоретической подготовкой, у музыкантов-исполнителей не формируется необходимое для исполнительства качество – художественное восприятие. Ввиду этого внимание сосредотачивается на технических аспектах, а то, что техника должна служить средством передачи музыкального содержания, забывается. Потеря цели означает утрату главного направления обучения [там же, 50].

Подобный подход исключает решение одной из главных задач формирования музыканта – раскрытие его индивидуальности.

Знания, полученные студентами, в большой степени ограничиваются уровнем педагогов, преподаватели не обучают студентов мыслить самостоятельно, в связи с чем молодые люди оказываются неспособными к самостоятельному анализу и полностью зависимы от мнения преподавателей. В процессе обучения наибольшее значение придается прямой передаче знаний и копированию, игнорируется развитие у студентов потребности в обращении к смежным видам искусства – изобразительным, литературе, поэзии, театру, драматическому, музыкальному, хореографическому и другим. В результате не складывается представление о единстве мира художественной культуры, в котором фортепианное искусство является одним из элементов. В конце концов, знания, предоставляемые только преподавателями, оказываются ограничены, поэтому слабые стороны подготовки китайских студентов в области музыкального выражения связаны с недостатком знаний и плохим музыкальным воспитанием [там же, 25].

В процессе китайского образования игнорируются фундаментальные понятия и базовые теоретические знания, касающиеся фортепианного исполнительства. Студенты зачастую обучаются «вслепую», существует нехватка реальной работоспособности. Некоторые фундаментальные понятия не отличаются точностью, в том числе методы игры, туше и стандарты звучания. Многие студенты не имеют точного представления об интенсивности и скорости, они полагают, что, кто быстрее передвигает пальцами и громче играет, тот и обладает высоким уровнем; молодые люди также пренебрегают качеством звучания, гонятся за скоростью и интенсивностью, что является грубой ошибкой. Как сформировалось это ошибочное представление? Существует ли в китайской педагогике тенденция поощрения этой ошибки, и можно ли говорить даже о формировании определенного социального явления? [там же, 126]

Обучение ритму является слабой стороной китайской педагогики, кроме того, в процессе обучения запросто игнорируются такие вопросы, как чтение нот, разбор аппликатуры и способов исполнения [там же].

В китайской педагогике существует еще одна проблема, а именно: упор на технику исполнения и игнорирование развития музыкально-исполнительских способностей. Некоторым студентам нужно на протяжении длительного времени исполнять одну мелодию, а к выпускному концерту необходимо готовиться в течение года. Лучшие студенты, участвующие в концерте, в процессе подготовки зачастую сталкиваются со многими трудностями. В области развития исполнительских способностей у китайцев нет комплекса эффективных мер и специальных методов обучения [там же].

Часто некоторые студенты формулируют проблемы, с которыми сталкиваются в процессе обучения, следующим образом: «Почему я играю так долго, но так и не могу выучить все наизусть? Почему я играю так долго, а проблемы по-прежнему остаются?» [Ху Сяосюэ, 2017, 220]. Отсюда видно, что развитие навыков самостоятельной работы является слабой стороной в китайской методике фортепианного обучения.

Проблемы в методиках обучения существуют не только в маленьких городах. Лю Шикунь

некогда сказал: «В Пекине методы преподавания некоторых учителей также вызывают вопросы» [Ян Шуан, 2006, 50]. Преподаватель Центральной консерватории музыки Ян Цзюнь отметил: «Даже выпускников нашей консерватории не обязательно можно отнести к отвечающим требованиям преподавания. Чтобы стать по-настоящему выдающимся педагогом, необходимо потратить на это многие годы, кроме того, нужно быть преданным этому делу и горячо любить свою профессию» [Ян Цзюнь, 2006, 54].

Выбор учебного исполнительского материала

Как отмечалось выше, в настоящее время уровень фортепианного исполнительства значительной части учащихся и студентов консерваторий недостаточен. Ситуация усугубляется подходом к репертуару: преобладает стремление как можно раньше исполнять большие и технически сложные произведения. Именно преодоление технической сложности становится мерилom оценки успеваемости учащегося. Некоторые ученики средних школ при консерваториях любят исполнять большие произведения и рано разучивают чуть ли не самые сложные в фортепианной литературе. Но поскольку их исполнительская база имеет множество пробелов, они все же отстают в вопросах понимания музыки – эти недостатки и упущения вскрываются во время поступления в вуз [Хуан Даган, 2007, 147].

Некоторые учителя ради исполнения больших и трудных пьес стремятся лишь к овладению пальцевой техники и недооценивают мелодическую выразительность, таким образом, формируется недостаточная музыкальность. «Песни без слов» Феликса Мендельсона и «Лирические пьесы» Эдварда Грига рассматриваются как простые, не стоящие изучения пьесы. И постепенно у студентов обнажаются недостатки музыкально-исполнительской культуры, а именно неумение выявить интонационную выразительность музыки, неумение владеть педалью и т.д. [там же, 149].

Существует еще одна негативная тенденция: не исполняя большие и сложные пьесы, нельзя получить высокие оценки. Некоторые китайские преподаватели не устанавливают музыкальных стандартов [там же, 149].

И в средних школах, и в вузах при выборе учебных материалов обнаруживается следующая тенденция: и преподаватели и студенты стремятся, прежде всего, к форсированию технических трудностей, исполнению масштабных виртуозных произведений, но пренебрегают простыми маленькими мелодиями, тренирующими технику, и отступают от принципа последовательного и планомерного обучения.

Проблема построения и регулирования системы репертуара консерваторий

Процессу построения репертуара недостает системности и комплексности. Из-за недостатка механизмов управления в некоторых консерваториях, а также отсталых подходов, нехватки средств и других причин в вузах отсутствует своевременно обновляемая и регулируемая система репертуара. Это приводит к тому, что часть репертуара неспособна отразить передовой уровень преподавания заведения, донести результаты самых последних исследований, удовлетворить требования подготовки специалистов различных уровней, а также воплотить принцип системности и комплексности репертуара. Например, бакалавры, магистры и аспиранты используют одни и те же учебные пособия, а также некоторую поверхностно более глубокую литературу, в то же время существует нехватка структурированных и четко связанных системных учебных материалов [Лиу Ин, 2017, 37-38].

Построение системы репертуара отстает от реформ образования. Министерство

образования КНР требует укрепления сферы и углубления реформирования методов практического обучения, однако периодичность обновления репертуара не слишком частая, поэтому нет возможности удовлетворить требования практического обучения. Качество материалов, составляемых самими консерваториями, невысоко, поэтому они не соответствуют стандартам учебной программы. Все это не способствует повышению учебных навыков студентов, а также развитию полноценного мастерства. Особенно существует серьезная нехватка выдающихся фортепианных произведений в китайском стиле [там же].

Существует репертуар как высокого, так и низкого качества, уровень неравномерен. Некоторые педагоги, составляющие учебники слабого уровня, делают это ради присвоения академического звания, выполнения проектов и других различных личных интересов. Например, некоторые преподаватели, слегка изменив собственный курс лекций или же ноты, подают заявление на публикацию учебного пособия. Такие учебники составлены не в соответствии с необходимым обучению принципом последовательности и планомерности, в них нет разъяснений и описаний главных пунктов, затруднений и ключевых моментов. Такие пособия не соответствуют требованиям построения репертуара, а также не отличаются научностью и профессиональной пригодностью. Кроме того, преподаватели отдельных музыкальных вузов при выборе репертуара руководствуются не учебными потребностями или же предпочтениями самого лучшего, а безответственно преследуя личные интересы, выбирают некоторые неавторитетные учебные пособия, что значительно влияет на эффективность обучения [там же].

Чересчур простая форма репертуара. Учебные материалы, используемые в настоящее время, в основном представляют собой бумажные учебники. Тем не менее, вслед за развитием модернизированных учебных технологий пока еще не началось широкое применение мультимедийных устройств. Например, существует нехватка учебных методов, сочетающих текст, аудиофайлы, фотографии, анимацию, видео, интернет и т.п.

В полной мере не используются качественные зарубежные произведения репертуара. Некоторые консерватории из-за проблем с финансами и авторскими правами, идейных представлений и многих других причин, не используют в полной мере высококачественный зарубежный репертуар. Таким образом, невозможно повысить профессиональный уровень и расширить кругозор студентов, как невозможно активно стимулировать углубление реформы образования [там же]

Методы построения и регулирования системы репертуара являются довольно отсталыми. Существует нехватка баз данных репертуара и программ для управления ими, а также имеют место низкая эффективность поиска учебных пособий и довольно отсталый рабочий контроль. Такая ситуация не способствует повышению эффективности управления репертуаром [там же].

Проблемы разработки учебных программ и преподавания учебных дисциплин

В Китае в области разработки и выполнения учебных программ существуют проблемы. Большинство музыкальных институтов не имеют четкой учебной программы по дисциплине фортепианное исполнительство. Также довольно расплывчатым является содержание аудиторного обучения. В настоящее время такие дисциплины, как история музыкальных инструментов и методика преподавания все еще не являются повсеместно обязательными. Кроме того, существуют проблемы в области разработки образовательных программ, к ним можно отнести расплывчатое содержание учебной программы, недостаточную детальность и глубину содержания, однообразный характер учебного курса, диспропорциональную структуру

знаний, слишком узкое содержание учебной программы, нечеткость системы и промежуточных целей обучения [Чжан Бэйли, 2006, 145]. Следует отметить отсутствие конкретных установок относительно целей, задач, содержания, объемов, глубины, темпов, методов обучения, экзаменов и других аспектов образовательной дисциплины. Такая учебная программа не может стать главной основой для составления преподавателем педагогических пособий и организации образовательного процесса, в то же время ее трудно представить в качестве основного критерия для проверки качества аудиторного обучения и оценки качества работы студентов и педагогов [там же].

За рубежом для подготовки фортепианных исполнителей введены некоторые вспомогательные профессиональные дисциплины, например, тренировка на клавиатуре фортепиано, игра с листа, транспонирование, импровизация, приемы фортепианного исполнения и уроки фортепианной литературы. В Китае еще не сложились условия для введения стольких многих предметов, поэтому этот аспект также влияет на область знаний, воспитание и подготовку пианистов [Хуан Даган, 2007, 128].

Проблема подхода к обучению

Китайское фортепианное обучение долгое время находится под влиянием традиционных подходов к обучению. В первую очередь это авторитарное традиционное отношение преподавателя к учащимся, предполагающее безоговорочное подчинение учителю, что является результатом непосредственного влияния китайской традиционной культуры и психологии на современное образование. Например, некоторые преподаватели фортепиано проводят односторонние уроки для студентов, вместо того, чтобы приучать молодых людей к совместному двустороннему изучению музыкальных произведений. Другие педагоги выстраивают программу курса в соответствии с собственными предпочтениями в музыке без учета индивидуальных особенностей и не пытаются адаптировать материалы и программу под студентов. Традиционная концепция безусловного подчинения и авторитета учителя приводит к тому, что педагоги придают главное значение лишь процессу «преподавания» и игнорируют процесс «обучения» студентов. Такой подход к образованию сформировал крайне неблагоприятные условия для подготовки специалистов, в результате довольно трудно воспитать фортепианных исполнителей, обладающих креативностью и индивидуальностью [Чжоу Вэйминь, 2012, 159].

В процессе обучения некоторые преподаватели придают слишком большое значение небольшим проблемам, вплоть до того, что атмосфера в классе становится напряженной [там же, 160]. Бывает, что на одном уроке объясняется слишком много важных аспектов, и студенты не могут справиться со всем сразу. Некоторые учителя, заметив ошибки студентов, ждут, что ребята тотчас исправят их. Кроме того, педагоги редко хвалят и поощряют учеников и форсируют процесс обучения, в результате отношения между преподавателем и учащимися становятся. Образуется замкнутый круг проблем [Хуан Даган, 2007, 134-137].

Студенты часто высказывают такие жалобы: «Метод учителя не подходит для меня», «Независимо от того, как я тренируюсь, я не могу удовлетворить просьбу учителя, я не знаю, как это решить». Эти проблемы отражают несогласованность и несоответствие наших учителей в «обучении» и «учебе» учащихся. Эти проблемы легко упускать из виду и неправильно понимать в преподавании и достойны дальнейшего обсуждения [Ян Шуан, 2012, 170].

Проблема модели обучения

Китайская традиционная закрытая модель обучения, когда учитель и ученики находятся с глазу на глаз, является слишком однообразной, в результате студенты оказываются психологически не готовыми к публичным выступлениям на сцене.

Заключение

В области подготовки китайских фортепианных исполнителей продолжаются непрерывные поиски. С одной стороны, идет освоение образовательных моделей различных иностранных школ, с другой стороны, хотя порой проявляется безразличие к собственной китайской культуре, специалисты и ученые единодушно отстаивают и работают над моделью обучения «с китайской спецификой».

Библиография

1. Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Хуалэ, 1996. 181 с.
2. Лиу Ин. Анализ проблем построения и регулирования системы репертуаров музыкальных учебных заведений – на примере Китайской консерватории // Музыкальная жизнь. 2017. №09. С. 37-40.
3. Пань Хуаньлэй. Анализ и размышление о проблемах студентов музыкальных учебных заведений // Художественное образование. 1998. № 6. С. 31-33.
4. Хуан Даган. Искусство фортепианного обучения Чжоу Гуанжэня. Пекин, 2007. 652 с.
5. Ху Сяосюэ. Анализ недостаточного распространения основ фортепианного исполнительства и причин этого явления // Художественное образование. 2017. №13. С. 219-221.
6. Чжао Фэн. Критика развития обучения, учреждение системы пролетарского музыкального образования – на основании выступления на итоговом собрании научных критиков в Центральной консерватории музыки // Народная музыка. 1958. №11. С. 8-10.
7. Чжан Бэйли. Сравнительное изучение развития образования в китайских и российских музыкальных консерваториях. Цзилинь, 2006. 359 с.
8. Чжоу Вэйминь. Изучение и анализ некоторых проблем китайского фортепианного образования // Китайская музыка. 2012. №4. С. 159-165.
9. Ян Цзюнь. Мое мнение о современном состоянии и потребностях китайского фортепианного образования // Молодой исполнитель. 2006. №12. С. 54.
10. Ян Шуан. Пробуждение современного фортепианного образования и исследование эффективности обучения // Музыкальное творчество. 2012 № 2. С. 170-171.
11. Ян Шуан. Разговор о местных различиях фортепианного обучения // Искусство фортепиано. 2006. №11. С. 50.

The problems of training pianists in China

Heng Xie

Graduate student

Institute of Music Theater and Choreography

Herzen State Pedagogical University of Russia

191186, 48, nab. Moika River, St. Petersburg, Russian Federation,

e-mail: i.avramkov@yandex.ru

Abstract

Professional training in the field of piano performance in China is carried out during the last century only. Currently, this area is actively developing, and Chinese pianists who are graduates of the Central and Shanghai conservatories are becoming increasingly famous on the world stage. However, the author of the research presented in this paper notes the presence of certain difficulties faced by Chinese specialists; these are shortcomings in the methodology of teaching, in the concepts of education, in the educational repertoire; such problems are realistic and alive, and they affect the next generation of Chinese students. In our article, we examined in detail the problems of pianist training in China that exist to this day. In the field of preparation of Chinese pianists, continuous searches continue. The Chinese traditional closed model of learning, when the teacher and students are face to face, is too monotonous, as a result, students are not psychologically ready for public performances on stage. On the one hand, the educational models of various foreign schools are being mastered, on the other hand, although indifference to their own Chinese culture is sometimes manifested, specialists and scholars unanimously uphold and work on the model of teaching “with Chinese style”.

For citation

Xie Heng (2019) Problemy podgotovki pianistov-ispolnitelei v Kitae [The problems of training pianists in China]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (1A), pp. 230-238. DOI: 10.34670/AR.2019.44.1.049

Keywords

Preparation of pianists, pianists, piano pedagogy, China, pedagogy.

References

1. Bian Meng (1996) Formation and development of Chinese piano culture. Beijing: Huale Publ.
2. Hu Xiaoxue (2017) Analysis of the insufficient dissemination of the foundations of piano performance and the causes of this phenomenon. *Art education*, 13, pp. 219-221.
3. Juan Dagan (2007) The art of piano training of Zhou Guangzhen. Beijing.
4. Liu Ying (2017) Analysis of the problems of building and regulating the system of repertoires of musical educational institutions on the example of the Chinese Conservatory. *Musical Life*, 9, pp. 37-40.
5. Pan Huanglei (1998) Analysis and reflection on the problems of students of musical educational institutions. *Art education*, 6, pp. 31-33.
6. Yang Jun (2006) My opinion on the current state and needs of Chinese piano education. *Young performer*, 12, p. 54.
7. Yang Shuang (2012) Awakening of modern piano education and study of the effectiveness of learning. *Musical creativity*, 2, pp. 170-171.
8. Yang Shuang (2006) Talk about local differences in piano learning. *The art of pianoforte*, 11, p. 50.
9. Zhang Bailey (2006) Comparative study of the development of education in Chinese and Russian music conservatories. Jilin.
10. Zhao Feng (1958) Criticism of the development of education, the establishment of a system of proletarian music education, based on a speech at the final meeting of scientific critics at the Central Music Conservatory. *Folk music*, 11, pp. 8-10.
11. Zhou Weimin (2012) The study and analysis of some problems of Chinese piano education. *Chinese music*, 4, pp. 159-165.