

RU

Китайский камерный ансамбль с участием фортепиано в диалоге с европейской моделью жанра

Сяо Цяосун

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать типовые черты китайского камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано посредством сравнения с европейской моделью жанра. В статье рассматривается фортепианный ансамбль как доминирующая разновидность камерного жанра в Китае и выявляются основные жанрообразующие факторы, обуславливающие его своеобразие. Научная новизна заключается в характеристике комплекса объективных причин, предопределивших оригинальность китайского фортепианного ансамбля. В результате доказано, что, опираясь на западный прототип жанра, китайские композиторы насыщают его национальными чертами: тяготением к объективным формам выражения, изменением функциональной роли фортепиано, усилением роли программности, поисками в сфере национального языка посредством опоры на традиции китайской фольклорной и театральной музыки.

EN

Chinese chamber ensemble with piano in dialogue with the European genre model

Xiao Qiaosong

Abstract. The aim of the research is to characterize the typical features of the Chinese chamber instrumental ensemble with piano by comparing it to the European model of the genre. The article examines the piano ensemble as the dominant type of chamber genre in China and identifies the main genre-forming factors that contribute to its uniqueness. The scientific novelty lies in the characterization of a complex of objective reasons that have defined the originality of the Chinese piano ensemble. The research demonstrates that, based on the Western prototype of the genre, Chinese composers enrich it with the national characteristics: a tendency towards objective forms of expression, changes in the functional role of the piano, an emphasis on programmability, and exploration of the realm of the national language by drawing on traditions of Chinese folk and theatrical music.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена интенсивным развитием и высокой репертуарной востребованностью китайского фортепианного камерно-инструментального ансамбля на концертной эстраде у себя на родине и за ее пределами. Повышенный интерес к китайской разновидности жанра побуждает к аналитическим сравнениям с его европейским прототипом, что позволит выявить оригинальные специфические черты фортепианного ансамбля в КНР.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, сформулировать основополагающие черты китайского фортепианного ансамбля в сравнении с европейским прототипом жанра; во-вторых, рассмотреть китайский фортепианный ансамбль в русле основных жанровых тенденций XX – начала XXI века; в-третьих, охарактеризовать экспериментальную тенденцию расширения ансамблевых составов в китайской музыке.

Для характеристики оригинальных особенностей китайского камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано в статье применяются следующие методы исследования: сравнительно-типологический метод и аналитический метод, позволяющие обосновать жанровую уникальность фортепианного камерно-инструментального ансамбля как феномена, соединяющего принципы национального ансамблевого музицирования с европейской традицией фортепианного ансамбля.

Теоретической базой исследования послужили публикации ведущих российских и китайских музыковедов, рассматривающих типологические особенности жанра фортепианного камерно-инструментального ансамбля и его национальное преломление в китайской традиции (Царегородцева, 2005; Польская, 2001; Сохор, 1971; Цзилинь Цзюнь, 2018; Чэнь Си, 2011; Ван Юйхэ, 2012).

Практическая значимость исследования заключается в том, что материалы статьи можно использовать в учебных курсах по истории мировой музыкальной культуры, а также по истории неевропейских музыкальных культур; в научных исследованиях китайской инструментальной музыки; в практической деятельности современных композиторов, работающих в камерных жанрах.

Обсуждение и результаты

Китайский камерный ансамбль прошел длительный и напряженный путь развития за последнее столетие. С момента становления в 1930-х годах XX века до сегодняшнего дня он эволюционирует в непрерывном взаимодействии с европейской моделью жанра: от рецепции западной традиции к равноценному диалогу с ней. Достижения китайского камерно-инструментального ансамбля значительны. Композиторами освоен широкий спектр жанров, в творчестве некоторых из современных авторов (например, Ця Дацунь (贾达群)) камерно-инструментальное направление – одно из ведущих. Яркие произведения есть в творческом портфеле выдающихся симфонистов (Ван Силян (麟 王麟), Е Сяоган (叶小纲)), а также признанных мастеров фортепианной (Ян Лицин (杨立青)) и киномузыки (Лю Чжуан (刘庄)).

В кругу китайских камерно-инструментальных жанров центральное место занимает фортепианный ансамбль. Это связано с ранним, относительно других инструментов, формированием национальной фортепианной школы в Китае и, соответственно, с ранней кристаллизацией самобытного фортепианного репертуара. Уже в середине XX века Ма Сыцун (马思聪) и Цзян Вэнье (江文也), взяв за образец европейские ансамбли, создали первые национальные произведения в данном жанре, включавшие, кроме фортепиано, все виды струнных инструментов, а также флейту.

Наибольшее распространение в китайской музыке XX–XXI веков получили большие ансамбли (трио, квартет, квинтет и т. д.) с функциональным равенством участников. Это качество роднит современную модель жанра с традиционными ансамблями древности. В Китае большой фортепианный ансамбль типологически оказался гораздо ближе к национальным истокам ансамблевого музицирования, нежели малый ансамбль (дуэт), в котором инструменты функционируют по-европейски: оркестровый инструмент как солирующий, а фортепиано – аккомпанирующий. Не случайно в Китае полноправными участниками больших фортепианных ансамблей часто становятся национальные инструменты – бамбуковая флейта, *pipa*, эрху. Их звучание привносит неповторимые темброво-стилистические краски, а регламентация данных инструментов в ансамблях с фортепиано подчеркивает прочную связь современного китайского ансамбля с тысячелетней национальной традицией ансамблевого музицирования.

История китайского фортепианного камерно-инструментального ансамбля охватывает период с 30-х годов XX века до сегодняшнего дня. Впервые с произведениями в жанре «ансамбля» профессиональные композиторы Китая познакомились в начале прошлого столетия в процессе обучения за границей. У истоков инструментального ансамбля в Китае стояли Сяо Юмэй (萧友梅, 1884–1940) и Сянь Синхай (冼星海, 1905–1945). Первые образцы жанра, сочетавшие европейские и китайские стилиевые элементы, появились в творчестве Ма Сыцуна (1912–1987) и Цзян Вэнье (1910–1983).

Бурное развитие большого ансамбля началось после окончания Культурной революции в 1976 году. Происходит резкий количественный и качественный скачок: во множестве новых больших ансамблей опробуются яркие художественные концепции, формируется интерес к авангарду, возрождается интерес к архаическим пластам национальной традиции, испытываются тембровые сочетания новых инструментов с фортепиано (ансамбли Е Сяогана, Ця Дацуня) (Ван Юйхэ, 2012).

Обратимся к сравнению важнейших жанрообразующих факторов западного большого фортепианного ансамбля с китайской моделью жанра. Л. М. Царегородцева в своей диссертации «Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано» (2005) первым жанрообразующим фактором называет «атрибутику **камерности** как генетической детерминированности социально-практического предназначения» (Царегородцева, 2005, с. 4). Таким образом, камерный ансамбль изначально складывается в условиях исполнения музыки в небольших помещениях, перед небольшой аудиторией, что полностью соответствует бытованию китайской разновидности жанра. Понятие «камерность», упомянутое исследователем, распространяется и на область семантики. Л. М. Царегородцева отмечает его как жанрообразующий фактор: «...особое “камерное” наклонение семантического аспекта жанра с преобладанием личного, субъективного начала» (2005, с. 5).

Ранее об этом писал А. Н. Сохор, выделяя в камерных жанрах «преимущественный интерес к личному, частному, тяготение к детализации» (1971, с. 301). Он также связывал камерность с особенностями бытования камерного ансамбля: «Эти отличия, которые можно назвать жанровым содержанием и жанровым стилем камерной музыки, обусловлены малой численностью исполнителей и, как следствие того, сравнительной ограниченностью аудитории» (Сохор, 1971, с. 301–302).

Сходная мысль встречается у Т. Поповой: «Важнейшее отличие камерных произведений от симфонических заключается в выдвигании на первый план художественной индивидуальности исполнителя, в растущем

значении личного начала. <...> ...с этим же связана тонкая индивидуализация, “детализированность” изложения партий отдельных инструментов» (1954, с. 278-279).

Как видим, исследователи европейской музыки единодушно полагают, что в камерных жанрах усиливается личное, субъективное начало. Это утверждение, справедливое для европейского камерного ансамбля (в том числе и фортепианного), в случае с китайской разновидностью жанра требует существенной корректировки. Безусловно, в сравнении с национальной симфонической музыкой китайская камерная музыка выглядит более субъективной, индивидуализированной по выражению. Но в сравнении с европейским камерным ансамблем она явно тяготеет к **объективному коллективному выражению** (Цзилинь Цзюнь, 2018; Чэнь Си, 2011). На наш взгляд, это связано с китайской народной музыкальной традицией. Подтверждений тому множество. Они встречаются, например, в первых тактах Фортепианного трио «В горах Тайваня» (1949) Цзяна Вэнье и Фортепианном трио (1984) Дин Шаньдэ (丁善德), где представлены «колокольные» темы, исполняемые tutti. Упомянем также многочисленные эпизоды воссоздания средствами камерного фортепианного ансамбля коллективных фольклорных обрядов (вторая и третья темы фортепианного квинтета (1949) Ма Сычуна и построенная на их материале третья часть произведения, а также третья часть «Языки пламени» трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнье).

Можно вспомнить и множество нефольклорных эпизодов, в которых отточенное коллективное исполнение полностью заслоняет художественные индивидуальности отдельных артистов (например, вторая часть «Узор на скале» квартета «Сычуаньская мелодичность» (1995) Ця Дацуня для двух скрипок, фортепиано и перкуссии, генеральные кульминации в секстете «Лотос» (2005) и фортепианном трио «Пестрые молитвенные флаги» Е Сяогана (2006)). Примеры можно продолжить, и все они говорят об одном: интерес к личному и связанная с ним индивидуализация музыкального выражения – тенденция для китайского камерного жанра не повсеместная и потому не главная. Одно из немногих камерных фортепианных произведений, в котором инструмент (сначала виолончель, а затем кларнет) постоянно драматургически противостоит остальному ансамблю и тем утверждает свою художественную индивидуальность, это Квартет Ван Силина для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002).

Вернемся к жанровой концепции Л. М. Царегородцевой. В связи с камерностью она пишет: «**камерное наклонение**, выражающееся в преобладании личного, субъективного начала, послужило причиной к созданию в данном виде искусства большого числа мемориально-эпитафийных опусов» (2005, с. 5). Скорректируем и этот пункт. В китайской разновидности исследуемого камерного жанра, где личное, субъективное начало далеко не так значимо, мемориально-эпитафийных опусов нет совсем. Зато шире представлена более **объективизированная тема памяти**. Детские воспоминания легли в основу авторской концепции квинтета Ма Сычуна, трио Цзяна Вэнье, трио Хуана Анлюэна (黄安伦) (Ван Юйхэ, 2012; Цзилинь Цзюнь, 2018).

Выделяемый Л. М. Царегородцевой «основополагающий **принцип равноправия участников ансамбля**, степень паритетности которых определяется в соответствии с замыслом композитора и исполнительскими задачами» (2005, с. 4), полностью реализуется в китайской разновидности большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля. Также раскрывается и фактор исполнительского состава, представленного не слишком большой группой музыкантов-ансамблистов. Заметим только, что в китайской ветви жанра не встречаются составы больше секстета. Наиболее распространены фортепианное трио, фортепианный квинтет, а также составы с флейтой, кларнетом и перкуссией.

Следующий жанрообразующий фактор, выделенный исследователем, в данном случае, как и семантика камерности, требует корректировки. Л. М. Царегородцева указывает на **обязательное участие фортепиано** с его объективно сложившейся «режиссирующей» функцией. Далее следует пояснение: «...в произведениях для фортепианных камерных ансамблей отмечается функциональная “гегемония” фортепиано, вытекающая из его потенциальных возможностей, вследствие чего нередко именно партия фортепиано оказывается наиболее развитым, насыщенным и многосложным компонентом партитуры. Поэтому совершенно естественной оказывается и режиссирующая роль этого инструмента – он направляет и “цементирует” все происходящее в данном произведении, являясь его стержнем и каркасом» (Царегородцева, 2005, с. 7-8).

Действительно, во всех классических и многих современных китайских образцах жанра фортепиано именно такое, выполняющее традиционную **режиссерскую функцию**. Но в некоторых авангардных ансамблях 1990-х годов фортепиано нередко подчеркнуто уравнивается в правах с другими участниками. Это наблюдается в тех произведениях, где происходит наибольшее сближение с китайской инструментальной традицией и даже моделируется звучание китайского традиционного ансамбля. То есть в них фортепиано играет как бы не за себя, а за некий народный инструмент (или группу инструментов). Поэтому возникает ряд исключений из данного правила. К примеру, в финале квартета «Сычуаньская мелодичность» Ця Дацуня фортепиано представляет одну из театральных масок, которая выходит на сцену последней. Поэтому в данной части произведения фортепиано никак не может «режиссировать» целое, играя в ансамбле лишь восемь тактов. Подобным образом в финале секстета «Поток» Лю Чжуан фортепиано вступает в ансамбль последним (в 110 такте из 235 тактов) и поэтому также не может претендовать на режиссерские функции. Более того, во второй части того же произведения звучит только дуэт флейты и кларнета, что полностью опровергает роль фортепиано как «стержня и каркаса». Таким образом, в представленных примерах фортепиано выполняет **актерскую функцию**, выступая наравне с другими участниками ансамбля.

Поскольку китайский камерно-инструментальный ансамбль – это художественный феномен музыки XX-XXI веков, для понимания глубины жанрово-стилевого синтеза необходимо рассмотреть его в русле основных жанровых тенденций данного исторического периода.

Ряд исследователей пишет об экспансии камерного инструментального ансамбля в первой половине XX века. Л. Н. Раабен отмечает, что «характерная для этих лет тенденция синтезирования различных стиливых компонентов, структур и систем мышления проявляет себя в наибольшей степени именно в камерном инструментальном жанре» (1980, с. 346). Л. М. Царегородцева (2005) в качестве важнейшей особенности всей инструментальной ансамблевой музыки называет стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра. И. И. Польская в связи с этим отмечает «увеличение числа взаимодействующих субъектов и взаимосвязей между ними, многозначность ансамблевых функций, неожиданность и нестандартность ансамблевого «соотношения сил» и распределения исполнительских «ролей»» (2001, с. 163).

В Китае *стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра камерно-инструментального ансамбля* началось гораздо позже – не в первой половине XX века, а только в 1980-е годы в силу сложных историко-политических причин. Добавим к уже сказанному то, что скорость, с которой данный жанр в Китае догонял и осваивал мировые тенденции, была беспрецедентно высокой. Художественные процессы, развивавшиеся в европейском ансамбле последовательно на протяжении большей части XX века, в виде новых возможностей открылись перед китайскими композиторами практически одновременно. В этом кроется не только причина сверхбыстрого роста жанра в Китае, но и одна из причин парадоксального жанрово-стилевого сплава в ряде новых произведений.

Другую важную жанрово-стилевую тенденцию современного камерного ансамбля Л. М. Царегородцева формулирует так: «С начала XX века обнаруживается сильнейшее *тяготение к самым разнообразным и разнородным инструментальным составам*, в которых резко возрастает значение детализированного тембрового письма» (2005, с. 129). Очевидно, появление множества произведений для неординарных составов было связано с воплощением принципиально новых, нередко авангардных авторских концепций. В китайской ветви жанра тенденция качественного расширения ансамблевых составов проявила себя очень широко. Привлечение деревянных духовых и ударных инструментов в конце прошлого столетия стало устойчивой тенденцией, а к началу XXI века в китайском большом фортепианном камерно-инструментальном ансамбле сложились три линии: классическая линия представлена составами со струнными, смешанная – с духовыми и ударными, а национальная – составами с традиционными китайскими инструментами.

Эксперименты с составами ансамбля, открывающие новые тембровые возможности, стали для некоторых авторов важным направлением творческих поисков. К примеру, в творческом портфеле Чэнь И (陳怡), пишущей камерные фортепианные ансамбли с конца 1980-х годов, есть классическое фортепианное трио «Песня сосны и бамбука», секстеты с духовыми и перкуссией «Встреча» и «Гимн», квинтет с флейтой и перкуссией «Дыхание», квинтеты с двумя духовыми «Сверкая яркими огнями» и «Благодатный дождь весенней ночью», квартет с кларнетом «Пустота», трио с флейтой и виолончелью «Думы тихой ночью», а также трио с пипой и скрипкой «Покой».

Еще одна характерная современная тенденция камерного жанра, по-разному проявившая себя в разных странах, это *поиск национального языка*. В странах Запада она не является магистральной. Л. М. Царегородцева так обозначает ее масштаб: «Своеобразное ответвление камерно-ансамблевой литературы возникло в связи с разработкой национального начала» (2005, с. 135). Но то, что в Европе было лишь ответвлением, в Китае сразу заявило о себе как главное, магистральное направление. Уже в классических ансамблях Ма Сыцуна и Цзяна Вэнь в разных аспектах музыкального языка широко представлено китайское национальное начало. Назовем основные национальные источники китайских ансамблей:

- музыка традиционного театра провинции Гуандун (квинтет Ма Сыцуна);
- музыкальный фольклор народности гаошань на Тайване (трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнь);
- музыкальный фольклор региона Сайбэй (трио Хуана Анлюэна);
- песенно-танцевальная традиция янгэ (квинтет «Увертюра янгэ» Чжоу Цзиньмина (周锦民));
- музыкальный фольклор провинции Внутренняя Монголия (трио «Степные трели» Вэнь Дэциня (溫德青));
- музыкальный фольклор народа ицзу юго-запада Китая (квинтет «Песня Ицзу» Чэньшу Лю (刘陈树));
- музыкальный фольклор народа мяо юга Китая (квартет «Летающая песня» Ван Юньфэя (王云飞));
- музыка традиционного театра провинций Шэньси и Ганьсу (квартет Ван Силина);
- традиционная музыка для сяо и гуциня (секстет «Лотос» Е Сяогана (Ван Юйхэ, 2012; Цзилинь Цзюнь, 2018)).

Некоторые композиторы применяют лишь структурные принципы традиционной музыки, как, например, Лю Чжуан, обратившаяся в трио «Ветер сквозь сосны» к старинным пьесам для циня и китайской музыкальной драме. Национальные источники современных китайских ансамблей включают не только музыкальные традиции, но также театральную и декоративно-прикладную. Так, визуальные образы традиционного театра провинции Сычуань воплотились в квартете Ця Дацуня «Сычуаньская мелодичность», а образы новогодних лубочных картинок *няньхуа* – в квинтете Лин Хуа (林华) «Четыре новогодние картинки». Отдельно отметим трио «Пестрые молитвенные флаги» Е Сяогана, отразившее образы тибетской культуры.

Методы работы китайских авторов камерных фортепианных ансамблей с традиционным материалом разнообразны. Выделим основные из них. Наиболее точный по отношению к фольклорному материалу **метод цитирования** встречается редко. Гораздо чаще используются **обработка** (частичное изменение фольклорного материала) или **стилизация** (воссоздание фольклорного музыкально-выразительного комплекса). Классическая обработка, сохраняющая мелодию и форму фольклорного первоисточника, встречается гораздо реже, чем свободная, в которой фольклорная мелодия трансформируется в соответствии с закономерностями авторского стиливого контекста. Длинный ряд ансамблей такого рода начинается с фортепианного квинтета Ма Сыцуна (первая тема данного ансамбля основана на существенно преобразованной мелодии народной песни «Благодатная весна»).

Метод стилизации встречается в современных ансамблях. Наиболее яркий пример – квартет Ця Дацуня «Сычуаньская мелодичность», в крайних частях которого авангардным музыкальным языком воспроизводится выразительный комплекс пьес китайской традиционной музыки.

Названные методы относятся к фольклоризму первого типа (Петров, 2007, с. 13), реконструирующему фольклорный жанр. Широко используется китайскими композиторами и фольклоризм второго типа, направленный на преобразование фольклорного жанра. Преобразование означает свободную интерпретацию авторами фортепианных ансамблей отдельных принципов организации традиционной музыки, таких как формульность, ладовая переменность, вариантность, остинатность, импровизационность (Цзюй Цихун, 2002). Примеры такого рода композиторской работы находим уже в классический период в трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнье.

Наконец, реминисценции фольклора, своего рода «воспоминания» о нем также встречаются в произведениях исследуемого жанра камерной музыки. В этом типе фольклоризма затруднительно выделить фольклорные истоки на уровне конкретного жанра или его компонентов. Тем не менее эту группу составляют произведения на фольклорные тексты, например квинтет «Песни юэфу» Лу Пэй, а также произведения, созданные на основе визуальных образов фольклора, например, трио «Пестрые молитвенные флаги» Е Сяогана.

В дополнение к жанрово-стилевым тенденциям современного камерного ансамбля, обозначенным Л. М. Царегородцевой (2005), необходимо назвать еще одну – характерную именно для китайской ветви жанра – это **программность**. Программные сочинения составляют примерно половину китайских камерно-инструментальных фортепианных ансамблей и образуют самостоятельную жанровую линию. Начало программной линии положило фортепианное трио Цзяна Вэнье «В горах Тайваня», в котором каждая часть снабжена программным заголовком. Такая детализированная программа встречается и в современных произведениях – в квартетах «Четыре новогодние лубочные картинки» Лин Хуа и «Сычуаньская мелодичность» Ця Дацуня. Впрочем, в большинстве случаев китайские композиторы используют обобщенную программу, лишь снабжая заглавием все сочинение. Развернутая программа в виде поясняющих текстов не используется. Широкое обращение к программности авторов китайских фортепианных камерно-инструментальных ансамблей стало результатом встречи синкретизма традиционного искусства с тенденцией усиления роли программности в современной инструментальной музыке.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Китайский большой камерно-инструментальный ансамбль с фортепиано – это жанр, в котором взаимодействие национальных и вненациональных традиций осуществляется на разных уровнях. При этом взятая за основу европейская жанровая модель испытывает существенное влияние китайской инструментальной музыки. В результате китайский камерно-инструментальный ансамбль обретает ряд характерных черт, таких как объективизм коллективного выражения, а также появление новой – «актерской» – ансамблевой функции фортепиано наряду с традиционной «режиссерской» функцией.

На современном этапе развитие исследуемого жанра происходит в русле мировой тенденции качественного расширения ансамблевых составов. Наряду с этим не ослабевает процесс разработки национального начала, в который вовлекается все большее число региональных музыкальных и не только музыкальных традиций Китая. Глубиной и разнообразием подходов отличается и работа китайских композиторов с национальным материалом, включающая широкий диапазон методов – от обработки и стилизации до воплощения структурных и эстетических основ китайской музыки. Особое место среди китайских больших камерно-инструментальных ансамблей с фортепиано занимают программные сочинения, в чем видится не только отражение синкретизма национальной музыки, но и тенденция усиления роли программности в инструментальной музыке XX-XXI веков.

Таким образом, осуществляя плодотворный диалог с европейской моделью жанра, китайским композиторам удалось наполнить ее подлинно национальным содержанием.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном изучении особенностей китайского камерно-инструментального фортепианного ансамбля. Одним из направлений может стать более широкое привлечение в ансамблевые составы национальных (и не только национальных, а, скажем, электронных) инструментов. В то же время есть основания ожидать в новых произведениях усиления и усложнения диалога культур, выхода его за рамки вектора «Европа – Китай» и вовлечения новых голосов. Так или иначе, данный жанр сегодня находится в фокусе композиторского внимания, а это значит, что слушателя и исследователя ждет много плодотворных открытий.

Источники | References

1. Петров А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2007.
2. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: Изд-во Харьковской государственной академии культуры, 2001.
3. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М.: Музгиз, 1954.
4. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2-х ч. М.: Музыка, 1980. Ч. 2. Кн. 3.

5. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. науч. ст. М.: Музыка, 1971.
6. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... к. иск. Тамбов, 2005.
7. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2012 (Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Изд-во народной музыки, 2012).
8. 吉林君. 中国弦乐四重奏的发展脉络及其民族化探索. 硕士学位论文. 山东大学. 济南. 2018 (Цзилин Цзюнь. Исследование развития и национального характера китайского струнного квартета: магистерская диссертация / Шаньдунский университет. Цзинань, 2018).
9. 居其宏. 新中国音乐史 (1949-2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002 (Цзюй Цихун. История музыки Нового Китая (1949-2000). Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2002).
10. 陈习. 我国早期混合重奏创作的发展及其特点—以钢琴与提琴重奏为例. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2011年第4期 (Чэнь Си. Развитие и специфика раннего смешанного квартета в Китае: на примере фортепиано и скрипки // Новый голос Юэфу: научный вестник Шэньянской консерватории. 2011. № 4).

Информация об авторах | Author information



Сяо Цяосун¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки



Xiao Qiaosong¹

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

¹ 1606004809@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2023; опубликовано (published): 12.07.2023.

Ключевые слова (keywords): китайский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль; китайская современная академическая музыка; китайский фольклор; западный прототип жанра; китайские композиторы; Chinese chamber instrumental ensemble; Chinese contemporary academic music; Chinese folklore; Western prototype of genre; Chinese composers.