

На правах рукописи

Сяо Цяосун

Сяо Цяосун

**БОЛЬШОЙ ФОРТЕПИАННЫЙ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ
В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2024

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

- Научный руководитель:** **Приданова Елена Владимировна**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки», доцент кафедры
истории музыки
- Официальные оппоненты:** **Юнусова Виолетта Николаевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского»,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки
- Петрова Анастасия Михайловна**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
имени М. И. Глинки», доцент кафедры
этномузыкознания
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Дальневосточный
государственный институт искусств»

Защита состоится «29» июня 2024 г. в 11.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.011.01 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»: <http://nnovcons.ru/>.

Автореферат разослан «__» мая 2024 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

В XX веке китайская музыкальная культура пережила стремительный взлет. Вобрав богатейшие европейские традиции, она породила ряд самобытных видов, жанров и форм: новую оперу гэцзюй, симфоническую, сольную вокальную и инструментальную музыку (прежде всего, фортепианную). В последние десятилетия все эти направления уверенно вышли на мировой уровень, что выражается в исполнении множества произведений китайских авторов на сценах ведущих концертных залов и оперных театров.

Камерная инструментальная музыка Китая известна в мире гораздо меньше. В современном художественном сознании она затолонена более масштабными явлениями оперной и симфонической музыки. Между тем, достижения китайской ансамблевой традиции значительны. В творчестве многих современных авторов (Линь Хуа, Цзя Дацунь и др.) этот жанр является наиболее востребованным. Яркие образцы присутствуют в творческом портфеле выдающихся симфонистов (Ван Силинь, Е Сяоган), а также признанных корифеев фортепианной (Ян Лицин) и киномузыки (Лю Чжуан).

По инструментальному составу в камерной музыке китайских композиторов центральное место занимает *фортепианный ансамбль*¹. Это связано с тем, что ранее всех остальных в стране сформировалась национальная фортепианная школа и, соответственно, прежде всего, создавался самобытный фортепианный репертуар. Лишь в середине XX века Ма Сыцун и Цзян Вэнье, взяв за образец европейские ансамбли, создали первые национальные произведения в данном жанре, включающие, кроме фортепиано, все виды струнных инструментов, а также флейту.

Наиболее востребованными в китайской музыке XX–XXI веков стали *большие ансамбли*. Термин «большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль» разработан в современном

¹Данный термин подразумевает ансамбль, в котором фортепиано в различных комбинациях сочетается со струнными, духовыми и ударными инструментами. Термином, равным по значению «*фортепианному камерно-инструментальному ансамблю*», является «*камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано*», на что указывают исследователи данной ветви ансамблевого жанра. См.: Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — Тамбов, 2005. — 224 с. С. 3.

российском музыковедении Л. Царегородцевой, диссертация которой стала ориентиром при изучении китайской разновидности жанра. Как указывает исследователь, изначально фортепианный камерно-инструментальный ансамбль существовал в двух формах: малой (дуэт) и большой (трио, квартет, квинтет и т.д.). Данное разделение предопределено генетически: дуэт произошел от инструментальной сонаты с сопровождением, а большие ансамбли — от барочного камерного ансамбля. Не менее важно их функциональное различие: в дуэте нередко доминирует оркестровый инструмент, а в большом ансамбле участники всегда более или менее равноправны². В этой связи следует отметить, что инструментальные ансамбли древней китайской музыки, подобно современным большим ансамблям, несли идею *функционального равенства* участников. Все инструменты в традиционной модели жанра — струнные, духовые и ударные — в равной степени способствовали более полному воплощению текста, жеста, танца, сопровождаемых музыкальным звучанием. Таким образом, в Китае большой фортепианный ансамбль типологически оказался гораздо ближе к национальной традиции ансамблевого музицирования, нежели малый ансамбль, в котором инструменты функционируют по-европейски: оркестровый инструмент как солирующий, а фортепиано — аккомпанирующий.

Близость к традициям отчасти объясняет то обстоятельство, что в Китае полноправными участниками больших фортепианных ансамблей нередко становятся национальные инструменты — бамбуковая флейта, пипа, эрху. Их звучание привносит неповторимые темброво-стилистические краски, а регламентация данных инструментов в составах с фортепиано подчеркивает прочную связь современного китайского ансамбля с тысячелетней национальной традицией.

Хронология появления художественно значимых китайских фортепианных ансамблей также свидетельствует в пользу «большой» разновидности. История и большого, и малого фортепианного камерно-инструментального ансамбля охватывает период с 30-х годов XX века до сегодняшнего дня, однако после Культурной революции именно большой ансамбль входит в стадию бурного развития. Происходит резкий количественный и качественный скачок: во множестве новых больших ансамблей апробируются яркие художественные концепции, делаются первые шаги к композиторскому

²Там же. С. 4.

авангарду и к архаическим пластам национальной традиции, испытываются тембровые сочетания новых инструментов с фортепиано.

Дополнительную актуальность исследованию придает то обстоятельство, что произведения в жанре большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля писали композиторы, чье творчество существенно повлияло на облик новой китайской музыки — Ма Сыцун, Дин Шаньдэ, Хуан Аньлун.

Степень научной разработанности темы.

Российской музыкальной наукой тема китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля не исследована и даже не обозначена. Сведения на уровне упоминаний отдельных произведений данного жанра содержатся в работах, посвященных фортепианной культуре Китая и творчеству отдельных композиторов (Бянь Мэн, Ван Ин, У На, Цюй Ва). Более развернутые характеристики камерно-ансамблевых произведений представлены в диссертациях Дай Юй, посвященной китайской музыке «периода открытости», и Фань Юй, о серийной технике в китайской камерно-инструментальной музыке. Названные работы способствуют формированию целостного научного представления о китайской камерно-инструментальной культуре, на основании которого становится возможным исследование такой ее области, как фортепианный камерный ансамбль.

Русскоязычный научный контекст диссертации образован трудами о китайской традиционной (Н. Агеева, И. Алендер, Ф. Арзаманов, Т. Будаева, Е. Васильченко, Р. Грубер, Г. Шнеерсон, У Ген-Ир, В. Юнусова и др.) и современной (С. Айзенштадт, П. Гайдай, Го Хао, Ин Сяо, Ли Сяо Сяо, Лю Цинь-тао, Хоу Юэ, Цюй Ва и др.) музыке, в которых в той или иной степени затронута ансамблевое музицирование. В числе работ названных авторов — обширная группа материалов, раскрывающих национальную специфику китайского фортепианного репертуара.

В самом Китае данная тема также целостно не исследована, однако написан ряд статей, посвященных произведениям большого фортепианного камерного ансамбля, включающих и аналитический компонент (Ван Ибо, Гуо Синь, Дуан Вэнцзинь, Иль Сон, Ли Янсьень, Тан Гэшэн, Тьень Йимяо, Цао Лицюнь и др.) Ценные сведения о сочинениях содержатся в трудах о творчестве отдельных композиторов (Ван Анчао, Ван Ли, Ли Цзыти, Минь Ян, Сяо Хун, Тьень Йимяо, Цао Лицюнь), путях развития современной китайской

музыки (Дин Шаньдэ, Ли Ланьцинъ, Ли Юаньцин, Лян Маочунь, Ма Сыцун, Тао Ябин, Чанлинь Яояо) и ее камерно-инструментальных жанров (Цзилинь Цзюнь, Чэнь Си). Прочное основание данного исследования заложили фундаментальные труды по истории новой китайской музыки (Ван Юйхэ, Ли Ланьцинъ, Ли Юаньцин, Лян Маочунь, Цзюй Цихун).

Объект исследования: жанр большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля.

Предмет исследования: специфика трактовки европейской жанровой модели китайскими композиторами в ее исторической эволюции.

Цель исследования: обоснование жанрового своеобразия китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля как феномена, соединяющего принципы национального ансамблевого музицирования с европейской традицией.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- проследить историю возникновения и эволюцию большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае;
- определить наиболее характерные составы ансамблей и обосновать их появление в контексте общих тенденций развития китайской музыки XX–XXI века;
- установить роль произведений исследуемого жанра в творческом наследии крупных композиторов;
- проанализировать наиболее значимые большие фортепианные камерно-инструментальные ансамбли китайских авторов;
- на основании проведенного анализа выявить жанрово характерные принципы взаимодействия инструментов, особенности формообразования, изложения и развития тематизма;
- оценить современное состояние большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в китайской музыкальной культуре и обозначить перспективу его дальнейшего развития.

Материал исследования составили нотные партитуры, аудио- и видеозаписи больших фортепианных камерно-инструментальных ансамблей китайских композиторов. Наиболее подробно проанализированы сочинения, обладающие высокой художественной ценностью и показательные с точки зрения отражения ведущих тенденций в разные исторические периоды: Фортепианный квинтет (1949)

Ма Сыцуна; Фортепианное трио «В горах Тайваня» (1949) Цзяна Вэнье; Фортепианное трио (1984) Дин Шаньдэ; Ансамбль для двух скрипок, фортепиано и ударных «Шуюнь» (1995) Цзя Дациюня; Квартет для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано Ван Си-линя (2002), а также Секстет «Лотос» (2005) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных Е Сяогана.

Для создания более полной и объективной картины становления и развития жанра в качестве дополнительных материалов были использованы Фортепианный квартет «Милый Цзяннань» (1985) Тань Мицзы; Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки» (1986) Линь Хуа; Трио для флейты, виолончели и подготовленного фортепиано «Ветер сквозь сосны» (1999) Лю Чжуан; и Фортепианное трио «Пестрые молитвенные флаги» (2006) Е Сяогана.

Методология исследования опирается на сложившиеся в российской музыкальной науке представления о жанре камерно-инструментального ансамбля. Важную роль в понимании жанровой специфики ансамбля, исследуемого в данной работе, сыграли труды новейшего времени — диссертации Н. Биджаковой, Н. Самойловой, Н. Симоновой, Л. Царегородцевой, С. Чайкина, а также работа Л. Казанцевой, согласно которой камерно-инструментальный ансамбль может быть вписан в современные жанровые концепции. Также были использованы следующие научные методы:

- *исторический* (при обзоре эволюции исследуемого жанра в контексте развития китайской инструментальной музыки XX–XXI века);
- *сравнительно-типологический* (при выявлении специфики «большой» разновидности китайского фортепианного камерно-инструментального ансамбля);
- *аналитический* (при изучении ряда значимых произведений исследуемого жанра);
- *биографический* (при характеристике творчества авторов рассматриваемых произведений, и, в частности, при выявлении причин, по которым данные авторы обращались к фортепианной ветви камерно-инструментальной музыки);
- *аксиологический* (при определении художественной и исторической ценности произведений, рассматриваемых в работе).

Научная новизна исследования.

Настоящая диссертация — первый опыт комплексно-

го изучения китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля. В работе впервые:

- воссоздана история возникновения и развития жанра, на основании чего предложена его периодизация;
- выявлен комплекс объективных причин, предопределивших длительное невнимание китайских композиторов к жанру большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля, а затем и его ускоренное освоение;
- исследован ряд художественно значимых камерно-инструментальных сочинений китайских композиторов;
- на примере большого камерно-инструментального ансамбля уточнены закономерности взаимодействия китайской и западноевропейской инструментальной традиции;
- представлены творческие портреты композиторов, создавших наиболее яркие произведения в исследуемом жанре;
- на материале современных камерно-инструментальных ансамблей рассмотрена проблема сближения китайской традиции и музыкального авангарда.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что:

- дополнена жанровая картина современной китайской инструментальной музыки;
- осмыслен опыт развития камерно-инструментального жанра на современном этапе;
- выявлены принципы работы китайских композиторов с европейской жанровой моделью;
- установлены закономерности развития большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае;
- обозначены национальные особенности китайской камерно-инструментальной музыки.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его материалов:

- в учебных курсах по истории мировой музыкальной культуры, а также по истории неевропейских музыкальных культур;
- в научных исследованиях китайской инструментальной музыки;
- в практической деятельности композиторов, работающих в камерных жанрах;
- при подборе репертуара инструменталистов и, в том числе,

ансамблевых коллективов.

Положения, выносимые на защиту:

- Китайский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль — самобытная область музицирования, центральным жанровым элементом которой является большой ансамбль.
- Особенность его эволюции заключается в том, что после появления в конце 1940-х годов эталонных произведений наступило беспрецедентно долгое время забвения. В результате этого по окончании Культурной революции большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль оказался в положении догоняющего по отношению не только к мировым образцам, но и к другим жанрам китайской музыки.
- В последние десятилетия XX века исследуемый жанр успешно преодолел отставание и открыл новые перспективы, что во многом способствовало его всемирному признанию.
- Внедрение национальной специфики — сущностная черта большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля изучаемой страны, отличающая его от европейской жанровой модели.
- Результаты анализа избранных произведений свидетельствуют об углублении и разноплановости взаимодействия европейской и китайской культурных традиций в творческих поисках композиторов, работающих в указанном жанре.
- Сущностной чертой исследуемого жанра является программность, генетически восходящая к синкретизму традиционного искусства.
- В XXI веке китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль — это пространство экспериментов, в котором авангардные композиторские техники плодотворно взаимодействуют с древними пластами инструментальной традиции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена изучением широкого круга авторитетных источников — фундаментальных трудов по теории камерного ансамбля, истории и теории современной китайской музыки, использованием апробированных научных методов, целостным анализом корпуса камерных произведений китайских композиторов. Диссертация

обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Основные ее положения были изложены на Международной научно-методической конференции аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 2020, 2021, 2022).

Содержание работы отражено в 5 научных публикациях, 3 из которых состоялись в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка и нотного приложения. Полный текст диссертации составляет 207 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обозначены актуальность темы и степень ее научной разработанности, объект, предмет, материал исследования; сформулированы цель и задачи исследования; выявлена его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая база; представлены положения, выносимые на защиту, обозначена степень достоверности результатов исследования.

Главной задачей **Первой главы** — «**Становление и эволюция большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае**» является воссоздание целостной картины исторического развития жанра, каждому значимому этапу которого посвящен отдельный параграф. Выявление определяющих вектор развития камерного ансамбля процессов социально-культурного характера подкреплено наблюдениями над его жанрово-стилевой эволюцией.

В параграфе **1.1. Период становления (1916–1949)** очерчены основные вехи освоения китайскими композиторами исследуемого жанра, базу которого заложила фортепианная и камерно-инструментальная музыка для других составов (соната для скрипки и баса континуо, струнный квартет и др.). Точкой отсчета в его развитии стало творчество Ма Сыцуна (马思聪 1912–1987) и Цзян Вэнье (江文也 1910–1983).

Оба музыканта прошли обучение композиции за рубежом. В 1933 году Ма Сыцун сочинил фортепианное трио, а в 1945–1949 годах — фортепианный квинтет. В свою очередь, Цзян Вэнье — автор трио для гобоя, виолончели и фортепиано (1937), фортепианного трио «В горах Тайваня» (1949, вторая редакция — в 1955 году). Ноты двух упомянутых ранних трио (Ма Сыцуна и Цзяна Вэнье) изданы не были, что делает невозможными какие-либо суждения об этой музыке. Поэтому музыкальный материал исследования начального периода развития жанра составляют два ансамбля: фортепианный квинтет Ма Сыцуна и фортепианное трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнье. Оба сочинения оказали глубокое влияние на мышление китайских композиторов последующих поколений, надолго определив характер их творческих поисков. Квинтет Ма Сыцуна и трио Цзяна Вэнье со временем приобрели в Китае статус классических для жанра большого фортепианного камерного ансамбля.

Параграф **1.2. Время забвения (1950–1980)** освещает причины резкого спада интереса к ансамблевому жанру в данный период. Во-первых, родовое свойство камерно-инструментально ансамбля —

элитарность — не соответствовало установке руководства КНР на создание массового искусства.

Во-вторых, установкам партийного руководства противоречила повышенная лиричность, рефлексивность такой музыки. Искусство было призвано воспевать трудовые и боевые подвиги народа, а камерный ансамбль для этой цели не подходил.

В-третьих, плеяда молодых китайских композиторов, выросших вне прямых европейских влияний, воспринимала камерный жанр как второстепенный. Представители старшего поколения, в годы обучения за границей хорошо узнавшие современный камерный ансамбль, подчинились общей тенденции и переключились на крупные жанры. Их прежний музыкальный язык оказался «несовременным», вследствие чего он не мог не измениться.

С одной стороны, камерно-инструментальный ансамбль, как и прежде, не становился центральным жанром композиторского творчества. С другой стороны, китайская публика и критика ориентировались на доступное массам искусство, и поэтому не принимали экспериментальный язык камерных ансамблей.

Приведенные наблюдения подтверждаются фактами. Основоположники китайского фортепианного камерного ансамбля Ма Сыцун и Цзян Вэнье в обозначенный период в данном жанре не писали. Однако список созданных ими за тот же период крупных сочинений впечатляет.

Ма Сыцун: «Китайская молодежная песня» (1950), Симфонические сюиты «Песни гор и лесов» (1954) и «Радость» (1957), «Синьцзянская рапсодия» для оркестра (1954), балет «Танец драконов» (1956), кантата «Хуайхэ» (1956), Вторая симфония (1959).

Цзян Вэнье: Соната для фортепиано (1951), симфоническая поэма «Погружение в реку Милуо» (1953). Также в 50-е годы он написал Симфонию № 3, Сонату для скрипки «Гимн весне», «Симфониетту» для оркестра, Симфоническую поэму «Народные песни и деревенские танцы». В 1962 году композитор завершил Симфонию № 4.

Расцвет большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в китайской культуре произошел в последней четверти столетия, чему посвящен параграф **1.3. Возрождение жанра (80-е годы XX века)**. Провозглашенная новым руководством страны в 1978 году политика «реформ и открытости» развернула новые творческие горизонты перед деятелями китайской культуры. Появилась возможность выезжать за границу, общаться с зарубежными коллегами,

достигать тенденции современного искусства. Внутри страны были сняты многочисленные запреты, наложенные в период Культурной революции, начали активно развиваться новые темы. Одной из них стала тема уникальности человеческой личности. Разрабатываемая писателями, кинематографистами, живописцами, музыкантами, она ознаменовала подъем в Китае лирического искусства, выраженного в камерных формах. Одной из таких форм и стал камерный фортепианный ансамбль.

«Большая» разновидность камерного фортепианного ансамбля (с числом участников больше двух) представлена в 1980-е годы множеством произведений: Хуан Аньлун. Фортепианное трио (1981); Ло Йонхуэй. Секстет «Родина в свете солнца» (1981) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных; Дун Вэйцзе. Трио «Анданте» (1983) для кларнета, скрипки и фортепиано; Дин Шаньдэ и другими. В диссертации дана подробная характеристика наиболее значимых из перечисленных ансамблей (Фортепианное трио op.30 Хуан Аньлуэна, Фортепианное трио C-dur op. 21 Дин Шаньдэ, Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки» Линь Хуа), сопровождаемая для полноты картины краткими биографическими данными композиторов.

В параграфе *1.4 Между традицией и авангардом (90-е годы XX века)* показано, в каком направлении происходило дальнейшее развитие жанра на исходе столетия. Во-первых, на жанрово-стилевом основании европейской музыки первой половины XX века, заложенном Ма Сычуном и Цзяном Вэнье, продолжают появляться новые художественно ценные произведения.

Во-вторых, начинается активное освоение авангардных техник композиции. Еще в 1978 году в Китае была издана книга Ц. Когуотека «Техника композиции в музыке XX века». В 1980 году курс лекций по творчеству нововенцев прочитал в Центральной консерватории профессор Кембриджского университета Александр Гёр. В 1985 году в Чэнду сложилась группа по изучению новой музыки, объединившая педагогов и студентов Сычуаньской консерватории. Однако китайский камерно-инструментальный ансамбль в 1980-е лишь наверстывал упущенное, как это было показано в предыдущем параграфе. Зато в 1990-е годы в данном жанре появились первые авангардные произведения.

В-третьих, формируется новая для китайской музыки почвенническая тенденция, затронувшая и исследуемый жанр. В 1989 году

после студенческих волнений в Китае развернулась кампания против «буржуазной либерализации», в ходе которой под огонь критики попала и авангардная музыка. В результате ряд композиторов покинул страну, а у оставшихся снизился интерес к авангарду. Как отмечает Дай Юй, «образуются два движения — «Новая волна» с авангардными устремлениями и «Возвращение к корням» как реакция на них. К 90-м годам XX века оба направления начинают взаимодействовать, давая органичный сплав». Данное наблюдение в полной мере относится и к большому фортепианному камерно-инструментальному ансамблю.

Обозначенные тенденции наглядно проиллюстрированы такими сочинениями, как ансамбль «Шуюнь»³ для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацуня (1995), трио «Ветер сквозь сосны» Лю Чжуан (1999), представленными в контексте творческого пути композиторов.

Завершает главу параграф *1.5 Развитие жанра в XXI веке*, когда инструментальный ансамбль в Китае переживает свой подлинный расцвет. Своеобразие композиторских трактовок обусловлено в это время, прежде всего, разнообразием инструментальных составов, а также поисками национальной идентичности. В истории развития жанра формируются три основные линии.

1. Классические камерные фортепианные ансамбли со струнными с преобладанием фортепианного трио. Наиболее значительные представители данной линии: трио Чжоу Луна «Орхидея» (2000), трио Чэнь Мэньчжи (2003), трио Лу Пей «Баллада о Великой китайской стене» (2004), трио Е Сяогана «Пестрые молитвенные флаги» (2006), квартет Ян Цинь «Подвижный» (2006).

2. Смешанные камерные фортепианные ансамбли, образованные ансамблями с европейскими духовыми или перкуссией, а иногда с теми и другими вместе. Обращает на себя внимание значительный рост числа новых произведений этого типа именно в XXI веке: множество ансамблей Чэнь И (от трио до секстета), квартет Ван Силяня (2002), квартет «Летающая песня» Ван Юньфэй (2002), секстет Е

³Китайское словосочетание «Шуюнь» сложно перевести на русский язык. Иероглифом «Шу (蜀)» в настоящее время обозначают провинцию Сычуань в Китае, которая в эпоху Чжоу (475 г. до н.э.-221 г. до н.э.) существовала как отдельное государство. Второй китайский иероглиф «юнь» (韻) в названии означает «гармоничный и приятный звук», в древности так обозначали поэтический ритм. В контексте данного названия могут подразумеваться такие значения этого иероглифа, как мелодия, ритм или стиль.

Сяогана «Лотос» (2005), секстет Лю Чжуан «Поток» (2007), трио Ян Лицина (2011). Наиболее часто используемые духовые инструменты — флейта и кларнет. Относительно перкуссии наблюдается следующая тенденция: радикальное увлечение китайской перкуссией в 90-е годы сменяется в XXI веке более умеренным тяготением к составам со смешанной перкуссией. Если в «Шуюнь» (1995) звучали три перкуSSIONных набора общей численностью более двадцати китайских инструментов, то в «Лотосе» (2005) — только средний и малый гонги, том-том и там-там, чередуемые с маримбой и вибратоном.

3. Национальные камерные фортепианные ансамбли.

В XXI веке формируется еще одна новая тенденция — включение в камерные фортепианные ансамбли китайских традиционных инструментов. Это трио Чэнь И «Покой» (2001) для пипы, скрипки и фортепиано, а также квинтеты Лу Пей «Песни Юэфу» (2001) и «Вид из окна» (2004) для пипы, эрху, скрипки, виолончели и фортепиано.

Из приведенных названий очевидно, что в XXI веке продолжают развиваться как программная, так и непрограммная линии развития китайского большого камерного фортепианного ансамбля.

Важное отличие современных сочинений касается характера работы композитора с национальным материалом. В 1940-е годы использовались цитирование (Ма Сыцун) и стилизация (Цзян Вэнье) народных мелодий, а также обращение к отдельным исполнительским приемам традиционной музыки. В произведениях 1980–90-х годов воссоздавался выразительный комплекс традиционной музыки: метроритм, тембр, тип звукоизвлечения, и, разумеется, тематизм и приемы его развития. В XXI веке происходит глубокий синтез европейских и китайских музыкальных элементов и самих принципов организации звучания — временных и звуковысотных. В камерно-инструментальном жанре находят отражение философские и эстетические идеи традиционной китайской музыки.

Как показал проведенный обзор, эволюция большого фортепианного камерного ансамбля в Китае была неровной. Длительный подготовительный период увенчался в конце 1940-х годов созданием эталонных произведений, однако, затем развитие жанра было приостановлено. После трех с половиной десятилетий фактической стагнации фортепианный ансамбль продемонстрировал беспрецедентную скорость возрождения, а затем и освоения языка авангарда. На современном этапе исследуемый жанр все более глубоко

утверждается в русле национального искусства. Вместе с тем, он сохраняет родовые черты камерного ансамбля — субъективизм художественного выражения, повышенную тягу к эксперименту.

Во второй главе — **Классические образцы китайского ансамблевого творчества** — более подробно анализируются произведения Ма Сыцуна и Цзяна Вэнье, ставшие для китайской культуры эталонными и предопределившие появление многих современных тенденций в китайском камерном ансамбле.

Параграф **2.1 Ма Сыцун. Фортепианный квинтет (1949)** посвящен тщательному анализу произведения, которое в целом выдержанно в духе европейской классической линии, прежде всего, с точки зрения соотношения инструментальных партий и структуры, однако отдельные компоненты которого (тематизм, гармония, фактура, форма частей) испытали серьезное влияние китайской национальной традиции.

Тематизм квинтета был заимствован из народных источников, но при этом он адаптирован к инструментальному составу европейского камерного ансамбля. Национальный колорит тем подчеркнут средствами гармонии и фактуры. Важным является тот факт, что главным способом мелодического развития здесь становится ритмическое преобразование, связанное с китайской традицией инструментальной музыки.

Поле наиболее активного взаимодействия европейской и китайской традиций в квинтете Ма Сыцуна является гармония. Наряду с европейскими терцовыми структурами и их кварто-квинтовым функциональным соединением, широко используются нетерцовые созвучия, вбирающие звукоряды национальных ладов.

В шести частях квинтета автор использует формы, близкие народной музыке — трехчастную, двухчастную и рондо. В силу единства тематизма весь цикл представляет собой масштабную вариационную форму. В целом, в Фортепианном квинтете Ма Сыцуна намечен поиск профессионального языка национальной традиции.

Вторая значимая линия в трактовке жанра китайскими композиторами представлена в параграфе **2.2 Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня»**. Анализ произведения позволяет говорить о том, что оно, как и квинтет Ма Сыцуна, написано в русле европейской музыки первой половины XX века. Однако две традиции — европейская и китайская — взаимодействуют в трио Цзян Вэнье иначе. В частности, тематизм трио сохраняет лишь опосредованную связь

с народными первоисточниками. Композитор не цитирует народные мелодии, а, скорее, воспроизводит их общий облик, кардинально преобразуя интонационную основу.

Главным способом мелодического развития является реорганизация мотивов, применяется и ладовое варьирование мелодий отдельных тем. Оба способа отражают особенности традиционной музыки, но при этом соответствуют и конструктивистским тенденциям XX века.

Поле наиболее активного взаимодействия европейской и китайской традиций в произведении Цзян Вэнь стала полифония. Применение композитором строгой канонической имитации демонстрирует явный перевес в сторону европейской традиции. Свободные же имитации отражают свойственные народной музыке принципы горизонтального мышления, выраженного в одновременном сочетании нескольких мелодических линий. Новаторским для своего времени методом стало полифоническое соединение тематических элементов из разных разделов формы, имеющее большое выразительное и драматургическое значение.

Как и Ма Сыцун, Цзян Вэнь использует формы, близкие народной музыке. В то же время, все шесть частей трио объединяются лейтмотивом, завершающим их в качестве постскриптума. Еще один европейский музыкально-драматургический принцип — интонационное родство главных тем всех частей, выросших из начальной секундовой интонации.

Творческое мышление и новаторская техника композиции Цзян Вэнь, проявившиеся в данном произведении, надолго опередили свое время. Это подтвердилось развитием китайского камерно-инструментального ансамбля в 80-е годы XX века. К сожалению, трио «В горах Тайваня» не оказало большого влияния на развитие жанра сразу после своего появления, то есть в середине столетия.

Таким образом, квинтет Ма Сыцуна и трио Цзян Вэнь обозначили векторы развития фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае. По-своему отразив в изначально европейском жанре национальную традицию, они создали современные произведения музыки XX века.

В качестве классических рассмотренные произведения стали точками отсчета двух векторов развития жанра. Непрограммная линия идет от фортепианного квинтета Ма Сыцуна, а программная — от фортепианного трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнь. Пер-

вое — по содержанию ближе к изначальным европейским образцам камерного ансамбля как рефлексивного, субъективного жанра, полного размышлений и воспоминаний. Во втором произведении общее заглавие и названия частей направляют восприятие слушателя в область внешнего мира. Их поясняющее действие предопределяет и большую объективность авторского высказывания.

Глава 3. **Пути обновления жанра**, помимо воссоздания целостной картины его развития, призвана ответить на вопрос о том, что из предложенного Ма Сыцунем и Цзян Вэнье актуально для китайского камерного ансамбля сегодня, а что осталось лишь ступенью к освоению жанра.

Глава содержит четыре аналитических очерка: *Дин Шаньдэ Фортепианное трио (1984)*, *Цзя Дацзюнь «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии (1955)*, *Ван Силинь Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002)*, *Е Сяоган Секстет «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии (2005)*.

Фортепианное трио Дин Шаньдэ написано современным музыкальным языком, сочетающим богатые возможности пантональности с национальным колоритом. Его музыка в полной мере отражает композиторскую манеру автора, для которой характерно сочетание двух качеств: лаконизма (лапидарности) и ритмического многообразия, привитых композитору его педагогом Надей Буланже в годы обучения в Париже. «Авторский почерк» Дин Шаньдэ также заметен в широком использовании европейской контрапунктической техники и в неуклонном следовании европейской логике формообразования.

Национальное начало в трио выражено не только в характере тематизма, что встречалось и раньше, но в других аспектах музыкальной выразительности. Так, гармонический язык произведения включает множество созвучий нетерцовой структуры — секундовых, квинтовых, которые характерны для китайского инструментального музицирования. В отдельных случаях европейские инструменты подражают звучанию китайских инструментов, как например, в главной партии финала.

Лаконизм тематизма трио означает не столько краткость тем, сколько их контрастную дробность. Небольшие тематические элементы не только развиваются, но и перекомпоновываются, в результате чего образуется мозаичная структура разделов формы.

В целом, фортепианное трио Дин Шаньдэ обнаруживает интенсивный поиск национального инструментального стиля. С одной стороны, он направлен на выявление и применение в классических формах национальных структурных принципов. С другой стороны, европейские стилевые компоненты оказываются достаточно современными для того времени.

Ансамбль «Шуюнь» Цзя Дацюня продолжает линию программных фортепианных ансамблей, начатую в трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнье. Примененные композитором современные техники и приемы письма служат раскрытию образов китайского музыкального театра и воссозданию специфического музыкального языка китайской традиционной музыки.

Основополагающие музыкальные параметры (интонация и метроритм) обнаруживают тесное взаимодействие в их фиксируемой и нефиксируемой нотами формах. Нефиксируемые элементы генетически восходят к музыкальному языку сычуаньской оперы, но воссоздаются современными композиторскими средствами.

Музыкальный тематизм первой части «Высокий напев» объединяет все произведение. При этом он выполняет в трех частях квартета разные функции: в первой части воплощает собирательный образ китайского музыкального театра, во второй — оттеняет и обрамляет господствующий перкуссионный материал, а в финале персонализируется в галерее ярких театральных масок.

Сценичность квартета прямо проецируется на особенности формы, особенно в крайних частях. Симметричная форма первой части складывается в результате тесного взаимодействия фиксированного и нефиксированного по высоте материала. Асимметричная двухчастная форма финала — результат стадийного развития образов масок, подчиненного логике театрального действия.

Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Ван Силя продолжает линию непрограммных фортепианных ансамблей, идущую от Квинтета Ма Сыцуна через Трио Дин Шаньдэ. Его концепцию можно определить как глубокий конфликт личности и враждебных внешних сил. Музыкальный язык квартета опирается на мелодии циньских арий северо-запада Китая, которые на пути в партитуру прошли глубокую переработку в соответствии с авторской концепцией данного сочинения. Тематизм квартета целиком коренится в начальной теме, которая, в свою очередь, вырастает из интонаций народной мелодии. На уровне целостной формы ориги-

нально взаимодействуют европейские и национальные китайские принципы организации музыкального времени — периодичный метроритм и саньбань.

В Секстете «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии Е Сяогана создается универсальный образ, который раскрывается в тесном взаимодействии европейских и китайских выразительных средств. Средствами европейского камерного инструментального ансамбля здесь воссоздается звучание китайских традиционных инструментов (гуцинь, сяо) и их сочетаний. В секстете актуализирован новый аспект диалога европейской и китайской инструментальных традиций. Он касается музыкальной формы. Принципы европейского (рондо) и китайского музыкального мышления (Тан Дацуй, Циченчжуанхэ) взаимодействуют непротиворечиво. Метроритмическая концепция «Лотоса» раскрывается с помощью частых смен размера — нового приема для китайского камерного фортепианного ансамбля.

Действенным средством музыкальной драматургии секстета Е Сяогана служат фактурные контрасты. Широкий диапазон фактурных решений включает одноголосную, точечную фактуру, наложение фактурных линий, а также деление фактуры на функционально-тембровые пласты.

Проведенный в главе анализ наиболее ярких образцов китайского камерного фортепианного ансамбля позволяет сделать следующие выводы:

- Магистральный путь развития исследуемого жанра пролегает через глубокое взаимодействие европейской и китайской ансамблевых традиций. Используя современные композиторские техники китайские авторы неизменно насыщают свою музыку национальными особенностями.
- Интерес китайских композиторов к традиции простирается от заимствования, адаптации и стилизации народных мелодий к творческому претворению ладов, тембров, принципов метроритма, типов фактуры, а также структурных закономерностей. При этом в круг внимания авторов ансамблей попадает все более сложно устроенный материал. Если Дин Шаньдэ в трио (вслед за Ма Сыцуном) обращается лишь к мелодиям народных песен и танцев, то Цзя Дацунь в квартете работает со старинной профессиональной традицией — музыкой сычуаньской оперы. Ван Силинь также черпает вдохновение

в театральной музыке — циньских ариях северо-запада Китая и Шанданских банцзы. В секстете Е Сяогана отчетливо проступает влияние профессиональной инструментальной традиции, в частности, традиции игры на гучине.

- Рассмотренные камерно-инструментальные произведения демонстрируют широкий спектр композиторских техник, методов и приемов. В их числе: хроматическая тональность (квартет Ван Силяня), пантональность (трио Дин Шаньдэ), ограниченная алеаторика, микрополифония и серийная техника (ансамбль Цзя Дацюня), переменность размеров (секстет Е Сяогана).
- Параллельно развиваются две линии китайских фортепианных камерных инструментальных ансамблей — *программная* и *непрограммная*. Программная линия идет от трио Цзян Вэнь «В горах Тайваня», и представлена «Шуюнь» Цзя Дацюня и секстетом Е Сяогана «Лотос». Ее характерной стилиевой чертой является смелое сочетание современных, нередко авангардных, техник композиции с географически конкретным национальным музыкальным материалом. Характерно и включение в камерный состав перкуссионных инструментов, вызванное стремлением авторов к наиболее адекватному отражению тембрового колорита китайской традиционной музыки.

Непрограммная линия, берущая начало в квинтете Ма Сычуна, на современном этапе продолжена, прежде всего, трио Дин Шаньдэ и квартетом Ван Силяня. Для этих сочинений характерна более высокая степень обобщения национального материала, а также более широкое применение классических техник европейской композиции.

Глава 4 — **Специфика трактовки большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля китайскими композиторами** — состоит из двух параграфов, раскрывающих два аспекта заявленной проблемы. Так, параграф **4.1 Особенности жанровой модели** позволяет выявить типовые особенности китайского камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано посредством сравнения с европейской моделью жанра. Опираясь на западный прототип жанра, китайские авторы насыщают его национальными чертами: тяготением к объективным формам выражения, изменением функциональной роли фортепиано, усилением роли программности, поисками в сфере национального языка посред-

ством опоры на традиции китайской фольклорной и театральной музыки. В частности, основными национальными источниками китайских ансамблей стали музыка традиционного театра провинции Гуандун (квintет Ма Сыцуна); музыкальный фольклор народности гаошань на Тайване (трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье); музыкальный фольклор региона Сайбэй (трио Хуан Анлюэна); песенно-танцевальная традиция янгэ (квintет «Увертюра янгэ» Чжоу Цзиньминя); музыкальный фольклор провинции Внутренняя Монголия (трио «Степные трели» Вэнь Дэциня); музыкальный фольклор народа ицзу юго-запада Китая (квintет «Песня ицзу» Чэньшу Лю); музыкальный фольклор народа мяо юга Китая (квартет «Летающая песня» Ван Юньфэя); музыка традиционного театра провинций Шэньси и Ганьсу (квартет Ван Силяня); традиционная музыка для сяо и гуциня (секстет «Лотос» Е Сяогана).

Особое внимание в диссертации уделено характеристике программности как наиболее показательной особенности китайской ветви жанра, начало которой было положено в фортепианном трио Цзян Вэнье «В горах Тайваня». Такая — детализированная — программа встречается и в современных произведениях — «Четыре новогодние лубочные картинки» Линь Хуа и «Шуюнь» Цзя Дацюня. Однако, в большинстве случаев китайские композиторы используют обобщенную программу, лишь снабжая заглавием все сочинение. Спектр внешних образов широк. Это явления природы («Благодатный дождь весенней ночью», «Лунная флейта», в том числе флора — «Песня сосны и бамбука», «Орхидея», «Лотос»), объекты культуры («Баллада Великой китайской стены»), люди («Троекратное прощание с уходящим другом», «Образ горца», «Встреча»), собирательный образ («Родина в свете солнца», «Сверкая яркими огнями», «Пустота», «Вид из окна», «Предмет»), образы традиционной культуры. В этом видится явное отражение идеи жизненности музыки, характерное для всей китайской культуры. Обращает на себя внимание ряд произведений, выражающих идею движения как такового: «Бесконечный круговорот», «Медленный темп», «Быстрый звон», «Подвижный», «Поток».

Группа камерных ансамблей, наделенных субъективно-обобщенной программой, менее многочисленна, и, закономерно, более однородна по тематике. Названия этих произведений в полной мере отвечают генетическому качеству камерного ансамбля как жанра. Наиболее характерные: «Созерцание», «Думайте о переменах»,

«Покой», «Дыхание», «Думы тихой ночью».

В параграфе 4.2 *Музыкально-выразительная система* рассмотрены такие значимые аспекты, как тематизм и методы его развития, ладогармония и фактура, метроритм и форма, темброво-сонорные особенности. Оригинальный характер тематизма обусловлен широким спектром взаимодействия авторского и фольклорного материала: обработка традиционных тем, создание авторских стилизаций, сохранение в оригинальном тематизме отдельных национальных оборотов, особое отношение к звуку с позиций китайской музыкальной эстетики.

Специфика композиторских решений в области гармонии обусловлена мелодической природой китайских ладов, что дополняет европейский мажоро-минор нетерцовыми, составными аккордами, аккордовым параллелизмом. Темброво-сонорное своеобразие формируется благодаря имитации средствами европейских инструментов камерного ансамбля звучания китайского инструментария, специфической манере исполнения и орнаментике.

Таким образом, китайский большой камерно-инструментальный ансамбль с фортепиано — это синтетический жанр, в котором взаимодействие национальных и вненациональных традиций осуществляется на разных уровнях. На уровне стиля европейская жанровая модель испытывает существенное влияние китайской инструментальной музыки. В результате китайская модель камерно-инструментального жанра обретает ряд характерных особенностей, таких как объективизм коллективного выражения, а также появление новой — «экзотически 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) 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.

В Заключение подводятся итоги. Проведенное исследование показало, что китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль — это состоявшийся на национальной

почве жанр, в котором происходят процессы активного многопланового взаимодействия китайской и интернациональной музыкальных культур. Об этом свидетельствует сама его история: продуктивный интерес к нему возникал у передовых композиторов Китая в ключевые моменты развития новой национальной музыки. Сегодня жанр превратился в область особого творческого поиска, направленного в сторону постижения глубин национальной философии.

О нарастающем поиске национальных форм выражения свидетельствует и эволюция самих ансамблевых составов — от нормативных трио и квинтета к более многочисленным и темброво разнообразным ансамблям с духовыми и ударными, а также с китайскими инструментами.

В творчестве композиторов первой волны камерно-инструментальные ансамбли имели различный удельный вес: у Ма Сычуна — меньший, у Цзян Вэнье — больший. Но в обоих случаях произведения стали полем смелых, новаторских экспериментов, осуществить которые в более крупных жанрах было бы труднее. В творчестве современных композиторов камерно-инструментальное направление нередко становится одним из ведущих, сохраняя значение авторской «творческой лаборатории». Алеаторика и серийность, додекафония и микрополифония — эти и другие методы композиции нашли самобытное, национально окрашенное применение в современных китайских камерных ансамблях.

Ускоренный рост художественных возможностей жанра на современном этапе гармонично сочетается с идеей воплощения национального содержания. Этому служит программность китайских камерно-ансамблевых произведений. Она неизменно выражает сущностную особенность китайской традиционной музыки, никогда не существовавшей в «чистых» формах. Но и сами внесюжетные, широко представленные виды программы, также соответствуют эстетике национального инструментализма, развивавшегося в тесной связи с живописью.

Образы, предписанные программными заголовками камерных сочинений, выражают не только широкий круг природных явлений, но и специфические, с древности ценимые представителями китайской культуры, внутренние состояния покоя, созерцания, медитации. Фиксируемые в программе и воплощаемые в звуке, эти состояния соответствуют имманентной субъективизации камерной музыки. Таким образом, специфически национальное качество произведений

становится средством развития возможностей жанра как такового.

В непрограммных сочинениях акцентирована идея воплощения национального содержания. Решение этой задачи особенно показательно в произведениях, написанных для нормативных камерных составов — фортепианного трио и квинтета. В них широкий диапазон композиторских методов простирается от специфических приемов исполнения, имитирующих звучание китайских инструментов, до воплощения структурных особенностей китайской традиционной музыки. Разнообразны и методы работы композиторов с национальным материалом — от прямого цитирования через обработку и стилизацию — к свободной интерпретации принципов формульности, ладовой переменности, вариантности и импровизационности, свойственных традиционной музыке. Максимальное растворение национального материала в композиторском письме приводит к множеству фольклорных реминисценций на уровне отдельных элементов музыкального языка.

Перспективы развития китайского камерно-инструментального фортепианного ансамбля широки. 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 на переднем крае композиторского поиска, а это значит, что слушателя и исследователя ждет еще много открытий.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК при Минобрнауки России:

1. Сяо Цяосун. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2022. — № 4 (66). — С. 37–46 (0,6 п.л.).
2. Сяо Цяосун. Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля в творчестве китайских композиторов // Проблемы музыкальной науки. — 2024. — № 1 (54). — С. 143–151 (0,44 п.л.).
3. Сяо Цяосун. «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дациюня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2024. — № 1 (72). — С. 68–75.

Публикации в других изданиях:

4. Сяо Цяосун. Китайский камерный ансамбль с участием фортепиано в диалоге с европейской моделью жанра // Манускрипт. — 2023. — Том 16. — Вып. 2. — С. 140–145. (0,6 п.л.).
5. Сяо Цяосун. Фортепианное трио Дин Шаньдэ // Образование в сфере искусства. — 2023. — № 2. — С. 23–30. (0,48 п.л.).

Подписано в печать 27.04.2024. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.3. Тираж 100 экз. Заказ № 13-2024.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»