

Научная статья

УДК 78.082

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.004

Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна)

Чэнь Ни¹, Медведева Юлия Петровна²^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия¹ E-mail: 1525741917@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>² E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Аннотация. История китайской фортепианной сонаты до сих пор не становилась объектом специального рассмотрения. Мало внимания исследователями уделено и первому образцу жанра в творчестве китайских композиторов: популярной среди исполнителей Сонате op. 11 b-moll Ма Сыцуна (1939). Обращением к этому сочинению в ракурсе истории китайской фортепианной сонаты обусловлена научная новизна статьи.

Анализ Сонаты b-moll Ма Сыцуна показывает, что она не просто явилась условной «точкой отсчета» для формирования жанра, но наметила пути для его дальнейшего развития в Китае. Прежде всего, это синтез европейских и китайских национальных традиций. Композитору, впитавшему европейские романтические и постромантические веяния, удалось плодотворно отразить в своей Сонате влияния музыки Шопена, Листа, Шумана, Брамса, Дебюсси. В то же время Ма Сыцун обращается к интонационным оборотам, ладовому колориту, характерным исполнительским приемам своей родины: в музыке Сонаты используются диатонические трихорды, пентатоника, нетерцовые вертикали, создается имитация игры на народных инструментах (гаоху, гучжэне, шэне). Структура цикла Сонаты представляет собой последование двух одночастных романтических произведений (ноктюрн и баллада). Тем самым намечается особая трактовка жанра китайской фортепианной сонаты как цикла самостоятельных пьес. Подобный подход к трактовке сонатного цикла утвердится в дальнейшем в творчестве китайских композиторов.

Ключевые слова: фортепианная соната, китайская фортепианная музыка, Ма Сыцун, фортепианная музыка XX века, история жанра сонаты

Для цитирования: Чэнь Ни, Медведева Ю. П. Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 25–34. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.004>

Original article

Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong's Piano Sonata b-moll)

Chen Ni¹, Medvedeva Yulia P.²^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia¹ E-mail: 1525741917@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>² E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract. The history of the Chinese piano sonata has not yet been the subject of special consideration. Researchers have also paid little attention to the first example of the genre in the works of Chinese composers: the Sonata Op. 11 b-moll by Ma Sicong (1939), which is popular among performers. The scientific novelty of the article is due to the reference to this work from the perspective of the history of the Chinese piano sonata.

An analysis of Ma Sicong's Piano Sonata b-moll shows that it was not just a conditional «starting point» for the formation of the genre, but outlined ways for the further development of the genre in China. First of all, it is a synthesis of European and Chinese national traditions. The composer, who absorbed European romantic and post-Romantic trends, managed to fruitfully use the influences of Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Debussy in his Sonata. At the same time, Ma Sicong combines them with intonation turns, fret color, characteristic performing techniques of his homeland: reliance on diatonic trichords, pentatonics, the non-chord structure, imitation of playing folk instruments (gaohu, guzhen, shen). The structure of the Sonata cycle is a sequence of two one-part romantic works (nocturne and ballad). Thus, a special interpretation of the genre of the Chinese piano sonata as a cycle of independent pieces is outlined. A similar approach to the interpretation of the sonata cycle will be established later in the works of Chinese composers.

Keywords: piano sonata, Chinese piano music, Ma Sicong, piano music of the twentieth century, the history of the sonata genre.

For citation: Chen Ni, Medvedeva Y. P. Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong's Piano Sonata b-moll). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 2(73); 25–34 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.004>

© Чэнь Ни, Медведева Ю. П., 2024

Фортепианная музыка впервые зазвучала в Китае очень давно. Согласно дневниковым заметкам итальянского миссионера Маттео Риччи, в 1601 г. он подарил китайскому императору клавишный инструмент, на котором сам исполнял пьесы западных композиторов [1, с. 6]. Но первое знакомство с европейскими клавишными долго не имело в Китае никакого продолжения. Первые фортепиано появились здесь лишь в 40-х годах XIX в., а первое произведение для этого инструмента («Марш мира» Чжао Юаньжэня) было создано в 1915 г. Вплоть до середины XX века основными жанрами китайской фортепианной музыки оставались одночастные программные пьесы. Жанры крупной формы (сюиты, сонаты, концерты) сформировались далеко не сразу и, как мы увидим в дальнейшем, — на основе одночастных произведений.

История китайской фортепианной сонаты началась в 1939 г., когда была создана Соната op. 11 b-moll Ма Сыцуна. Она не просто явилась условной «точкой отсчета» для формирования жанра, но заложила в нем традиции, которые в дальнейшем получили развитие в сонатах других композиторов Китая.

Ма Сыцун (马思聪, 1912–1987) — одна из крупнейших фигур китайской музыки XX века. В его творческом наследии фортепианные жанры занимают сравнительно небольшое место, что не удивительно: этот инструмент не являлся основным для композитора-скрипача. Тем не менее, Ма Сыцун превосходно играл на фортепиано и время от времени обращался к нему в своем творчестве: из-под его пера вышли как крупные сочинения (Соната, Концерт), так и Сонатины (8), миниатюры и циклы миниатюр. Не все они изданы, не все исполняются, а некоторые считаются утерянными [2, с. 12]. Однако крепкая профессиональная выучка и ответственное отношение мастера к творческому процессу стали залогом высокого качества немногих доступных сегодня опусов.

Единственная фортепианная соната Ма Сыцуна выделяется среди них мелодической красотой и ярким гармоническим колоритом. Она была написана автором в возрасте 27 лет вскоре после возвращения на родину из Франции, где он учился скрипичному исполнительству и композиции в консерваториях Нанси и Парижа. Соната стала первым сочинением Ма Сыцуна для фортепиано, и вместе с «Тремя танцами Хань» и «Тремя Кантонскими песнями» заложила фундамент всего фортепианного стиля композитора. Предпосылками для создания этого произведения послужи-

ли несколько событий его жизни.

Ровно 10 лет назад композиторская карьера Ма началась с цикла «Семь древних поэм» op. 1 для голоса с фортепиано на стихи древнекитайских поэтов (1929), материал которого впоследствии лег в основу Сонаты. В статье «Дорога к творчеству» композитор вспоминал: «Здесь я начал прикасаться к технике композиции и собственному стилю. Художественная концепция древнекитайских стихов также помогла мне создать атмосферу. Я попытался отобразить древний Китай точно так же, как «Песни Билитис» Дебюсси отобразили древнюю Грецию. Вокальная мелодия и фортепиано не разделены на главную и второстепенную партии, между ними нет явной границы. Фортепиано точно передает художественную концепцию текста, за которой, можно сказать, следует шаг за шагом. Я хочу подражать реалистической технике Мусоргского» (Цит. по: [3, с. 58]).

Огромное влияние на формирование стиля Ма Сыцуна оказало его обучение во Франции. Его педагоги — скрипач Поль Обердорфер и композитор Янко Биненбаум — активно приобщали ученика к европейской музыке. Занимаясь на фортепиано, молодой китайский музыкант «начал ценить Баха, Моцарта, Листа и Шопена, узнал о французских современных композиторах, таких как Дебюсси, Равель и т.д.» [4, с. 10].

В 1932 году Ма встретил любовь всей своей жизни — пианистку Ван Мули — и под влиянием глубокого чувства создал музыкальную тему, затем вошедшую в Сонату. Сам композитор называл произведение «песнью о любви», писал, что это — «его Ромео и Джульетта» [5, с. 34]. Не случаен и выбор инструмента: Ван Мули — пианистка, и поэтому естественно, что любовь к ней вдохновила Ма Сыцуна на создание фортепианного произведения.

Наконец, сам год завершения Сонаты — 1939 — стал для композитора и роковым, и счастливым, воплощая бесконечный круговорот жизни: боль от трагической гибели отца почти сразу же (через два дня!) сменилась радостью рождения дочери-первенца. Это год оккупации японцами родного для Ма города Гуанчжоу и вынужденного переезда семьи в Гонконг, затем — в Чэнцзян (там находился Университет Сунь Ятсена, где Ма профессорствовал и где была написана Соната). Это ознаменовало начало дальнейшей многолетней скитальческой жизни музыканта.

Возвышенно-лирический тон высказывания, бурный накал страстей, проносающиеся над миром

жестокие вихри, тревоги, горечь непоправимого и восторг бытия, окрашенные мягким национальным колоритом — все это стало эмоциональным миром Сонаты Ма Сыцуна. Автор любил свое творение, до 1949 года довольно часто исполнял и намеревался посвятить своему наставнику Полю Обердорферу, фактически открывшему для него сокровища европейской музыкальной культуры.

Спустя годы сын композитора Ма Жулун в самых поэтических выражениях высказался о Сонате. Он заметил, что в ней запечатлен «типичный

пейзаж родных мест автора с зеркальной поверхностью озер и рек, отражающей вечную и прекрасную луну. В ее свете влюбленные пары говорят друг другу одни и те же слова в своих сердцах» [3, с. 58]. Вряд ли случайно среди слушателей сочинение заняло место своеобразной китайской «Лунной сонаты». С другой стороны, образ «лунного света» — отголосок творчества Дебюсси, с которым Ма соприкоснулся в годы учебы во Франции. Как отмечает Бу Яньвэнь, произведения великого французского импрессиониста оказали на моло-

Пример 1. Начальная тема Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 1. The opening theme of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 2. Начальная тема Прелюдии Шопена e-moll Op.28 No.4
Example 2. The opening theme of Chopin's Prelude e-moll Op.28 No.4



дого китайского композитора особенно значительное влияние, и в период учебы в Париже он много играл и анализировал их [6, с. 120].

Соната имеет неклассическую структуру двухчастного цикла. Части озаглавлены в романтической манере — «Ноктюрн» и «Баллада». Эстетические вкусы молодого музыканта в ту пору склонялись к вершинным достижениям европейского романтизма, которые он активно осваивал во Франции под руководством Янко Биненбаума. Так, сами избранные для программных названий жанры — отсылка к творчеству любимого Ма Сыцуном Шопена. Слышны и стилистические параллели: фактурное решение начальной темы Ноктюрна вызывает в памяти некоторые устойчивые романтические фактурно-гармонические формулы, на-

пример, ту, что использует Шопен в Прелюдии e-moll (Примеры 1 и 2). Краткие квинтовые нисходящие мотивы-возгласы Баллады напоминают интонации Баллады № 3 As-dur польского композитора, а фактурно-ритмическое оформление (широко разбросанные фигуры сопровождения) почти точно повторяет фактурные формулы левой руки Прелюдии d-moll (Примеры 3, 4, 5). А дуализм важнейших тональных центров Сонаты — b-moll и параллельного ему Des-dur вызывает ассоциации с тональным планом Скерцо № 2, Сонаты № 2 и Ноктюрна op. 9 № 1 Шопена.

Важнейшую роль в Сонате играет и национальное начало. Китайские композиторы 1920-х годов — предшественники Ма в сфере фортепианной музыки — напрямую заимствовали ме-

тоды западного романтизма, почти игнорируя собственную национальную специфику. Не таков был Ма Сыцун, питомец европейской школы и эрудит, но также знаток и тонкий ценитель музыки своей родины. Он отразил в Сонате не только общекитайские черты, но и специфические особенности музыки отдельного региона — род-

ной для композитора провинции Гуандун (Кантон) в дельте реки Чжуцзян на южном побережье страны. Гуандунский фольклор — это большей частью жизнерадостные песни и танцы, основанные на пентатонике, плавных и оживленных, порой синкопированных, ритмах, занимательные картины жизни и быта горожан, лирические пей-

Пример 3. Такты 170–175 Баллады из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 3. Bars 170–175 of the Ballad from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 4. Такты 105–109 Баллады Шопена As-dur Op.47 No.3
Example 4. Bars 105–109 of Chopin's Ballad As-dur Op.47 No.3



Пример 5. Такты 1–3 Прелюдии Шопена d-moll № 24
Example 5. Bars 1–3 of Chopin's Prelude d-moll No.24



зажи. Песенно-танцевальные темы, пентатоническая ладовая структура, пейзажность характерны и для музыки Сонаты. В провинции Гуандун сохранились и традиции игры на *гаоху* (струнно-смычковом инструменте, родственном эрху, с очень высоким диапазоном), *гучжэне* (струнно-щипковым инструменте, родственном цитре), *сяо*

(продольной бамбуковой флейте). Не случайно в заключительной партии 1 части Сонаты Ма Сыцуна (Пример 6) и во второй теме 2 части имитируется звучание гаоху в высоком регистре.

Первая часть цикла написана в сонатной форме. К романтическому стилю адресуют и импровизационная свобода изложения, и протяженные

кантиленные темы, не скованные квадратностью метра, и тональные соотношения, и отдельные устойчивые романтические приемы.

Лирическая тема главной партии образована двумя тематическими элементами на основе дополняющего контраста. Первый («шопеновский») — певучая ноктюрновая мелодия в мягко скользящем трехдольном метре. Хроматическая

«горчинка» слышится в гармонии, в целом тональной и функциональной. Интервалика мелодии — это сочетание плавного движения, ниспадающих квинт, ходов по тонам аккордов (меланхолическое нисходящее движение здесь преобладает) с квартовыми и секстовыми взлетами. Характерно, что кантилена начинается как сольное «ариозо», а с 7-го такта переходит в лирический «дуэт согла-

Пример 6. Такты 142–143 Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 6. Bars 142–143 of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 7. Такты 7–12 Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 7. Bars 7–12 of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



сия» (прием, распространенный в ноктюрнах Шопена, — например, пьесы op.9 № 1, 2, op.27 № 1, 2 и другие) (Примеры 7 и 8). Аккомпанемент расслаивается на гармонический бас и трепетно пульсирующие шестнадцатыми аккордовые репетиции, вместе с мелодическими голосами создавая объемную многоплановую фактуру с большим охватом пространства, особого ноктюрнового «воздуха». Колорит романтической светотени теме придает

постоянное мерцание b-moll — Des-dur, представляющее собой не четко оформленные модуляции, а скорее расплывчатую и мягкую, как в пентатонике, параллельную переменность.

В еще большей степени модальным мыслится дуализм b-moll — Des-dur в нисходящих арпеджированных фигурациях второго элемента, в духе игры на гучжэне. В них напрямую включены пентатонические мотивы.

Активная, тревожная связующая партия воспроизводит аккордово-гармоническую фактуру главной, однако без ведущей мелодической линии. Можно также расценить такую фактуру как

квартетную (Пример 9). Фактурно-ритмический облик (равнодлительные репетиции аккордов) она унаследовала от первого элемента главной партии, затем в ее развитие включаются секстоли.

Пример 8. Такты 62–68 Ноктюрна Шопена b-moll Op.9 No.1
Example 8. Bars 62–68 of Chopin's Nocturne b-moll Op.9 No.1



Пример 9. Связующая партия Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 9. The connecting part of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Это тема гармонически интересно решена, она вбирает в свой круговорот весьма далекие мажорные тональности: Des-dur — Ces-dur — E-dur — As-dur — снова Des-dur (обратим внимание на ли-

стовское большетерцовое чередование E — As).

Побочная партия контрастирует меланхолии главной своим оживленным, динамичным, несколько скерцозным характером. Ее тональность

D-dur появляется после, казалось бы, окончательного перехода в Des-dur, ярким и неожиданным поворотом. Идея «любовного дуэта», заявленная ранее в главной партии, в побочной получила развитие в виде «диалога-переключки». Извилистый нисходящий хроматизированный мотив имитируется левой и правой руками, создавая «диалог» мужского и женского голосов, фоном к которому служит колыбельное покачивание. Дальнейшее тонально-гармоническое движение темы захватывает также B-dur (вновь романтическое больше-терцовое сопоставление — и одноименный мажор к основной тональности) и параллельный h-moll.

Краткая заключительная партия, по материалу вытекающая из побочной и отчасти главной (пассаж перехода к связующей, из которого здесь вычленена одна характерная хроматическая микроволна), написана в тональности Es-dur. Тональный контраст побочной и заключительной нетипичен для сонатной формы, поэтому данная тема рождает двойственное ощущение из-за завершающего типа изложения в далекой чуждой тональности (впрочем, она окажется не так далека, если проследить ее родство с представленной в побочной партии тональностью B-dur). Ее функция в данном случае шире, чем обычное закрепление тональности побочной партии — она скорее обобщает материал экспозиции.

Разработка «Ноктюрна» сконцентрирована на последовательном вариантном и вариационном развитии темы главной партии. В ней три раздела. В первом звучит вольный драматизированный вариант первого (кантиленного) элемента, структурированный в три строфических построения, соответственно в тональностях b-moll — Des-dur (8 тактов), cis-moll — A-dur (4 такта), f-moll — Des-dur (8 тактов). Второй (арпеджированный) элемент представлен во втором разделе, где продолжается тонально-гармоническое развитие (с захватом далекого E-dur). При этом в процессе развития сквозь нежные фигурационные «переборы», похожие на звучание гучжэна, прорастает мотив начального элемента (pp, с ремаркой *delicatamente*), разрастается и переходит в третий, предыктовый, раздел разработки. Вволнованный предыкт, который можно назвать субдоминантовым (вновь романтическое решение, аналог — первая часть Четвертой симфонии Брамса), основан на материале ансамблевого склада из темы связующей партии.

Реприза значительно сокращена: в ней отсутствует тема побочной партии, а с ней уходит компонент театральности, легкомысленной скер-

цозности. Пропуск побочной партии в репризе, как указывает В. Н. Холопова, — нечастый, но возможный в сонатной форме вариант, известный со времен венского классицизма [7, с. 258]. В репризе Сонаты Ма Сычуна сохраняется тональный дуализм b-moll — Des-dur, который приобретает все больший вес и выявляет свою роль как основного тонального центра.

После репризы звучит пространная кода суммирующего характера из четырех разделов, где прямо или косвенно воспроизводится материал тем экспозиции. В последнем разделе коды, после умиротворяющего утверждения Des-dur происходит размыкание: на стремительном *crescendo* (до *ff*) при расходящихся фактурных пластах очерчивается ход к усложненной альтерациями и потому довольно резко диссонирующей доминанте тональности b-moll. Она найдет разрешение уже в финале Сонаты, который начинается *attacca*.

Вторая часть — «Баллада» — написана в романтической смешанной форме, совмещающей черты двойной трехчастной формы и двойных вариаций. Формой первого плана является двойная трехчастная.

Стилистически Баллада, кроме Шопена, ориентирована также на нервное, изысканно синкопированное письмо Шумана. Условно говоря, основная тема (тема А) воплощает «флорестановский» причудливый образ, сотканный из кратких, «задыхающихся» мотивов-возгласов (Пример 10).

Начальное хореическое квинтовое нисхождение темы обнаруживает ее глубинное родство с началом Ноктюрна (кстати, вторая часть близка ему еще и мягкой трехдольностью, размер 6/8). Как и главная партия первой части, основная тема Баллады (тема А) двухэлементна (возгласы первого элемента «рассыпаются» блестящими виртуозными пассажами второго). Основная тема проводится в Балладе трижды, с серьезными фактурно-ритмическими изменениями, дважды чередуясь с материалом середины (В) — а значит, по классификации В. Н. Холоповой [7, с. 60] форму можно определить как двойную трехчастную. Середина, в свою очередь, дробна и представлена тремя тематическими элементами. В целом форма-схема двойной трехчастной формы Баллады выглядит следующим образом:

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	coda
	bcd		b ₁ c ₁ d ₁		
b-moll	Des-dur	b-moll	Des-dur	b-moll	b-moll

Здесь проведения основной темы обозначены как A , A_1 , A_2 , а вариационные проведения темы середины — как B и B_1 (они, в свою очередь, включают в себя по три элемента: b , c , d).

Тема b носит характер краткого скерцозного дополнения в тональности Des-dur. Лирическая тема c более значительна и самостоятельна, она знаменует переключение во внутренний, медитативный план. Тема ностальгически-отрешенная (мелодия раскачивается по звукам пентатонического трихорда), просветленная по тонально-гармоническому колориту, отмечена замедлением темпа (романтический аналог — сходная тема

в Скерцо Шопена № 2). Сменяющая ее токкатно-скерцозная, невесомая тема d пронесится подобно сновидению. Темы b и d родственны между собой своей струнно-ансамблевой фактурой, которая уже встречалась в первой части. Дальнейшие проведения всех тем являются их вариациями.

В ходе развития основная тема приобретает настороженность, драматизм, страстность и даже роковой характер, ее драматургический профиль имеет восходящий характер. Другие темы меняются скорее как карнавальные маски, обогащаясь новыми нюансами — острыми гармониями (b , c), замысловатыми синкопами (d). Последнее про-

Пример 10. Основная тема (тема А) Баллады из Сонаты b-moll Ма Сыцун
Example 10. The main theme (theme A) of the Ballad from the Sonata b-moll by Ma Sicong



ведение основной темы A , наиболее динамичное и страстное, перерастает в коду на том же материале, явно восходящую к Первой балладе Шопена своим катастрофическим разбегающимся движением фактурных пластов и обрушением в эффектный, мощный минорный аккорд.

Как следует из анализа, в Сонате Ма Сыцун возникает особый, не характерный в целом для европейской музыки середины XX века подход к сонатному жанру. Прежде всего, это опора на традиции зрелого и позднего музыкального романтизма (Шопен, Лист, Шуман, Брамс, Дебюсси). Подобная ориентация на романтическую традицию будет характерна для китайских фор-

тепианных сонат вплоть до начала 1960-х годов (в частности, это можно видеть в сонатах Цзян Вэнье, Дин Шаньдэ, Цзоу Лу, Го Цзужуна). Типичные стилистические приемы европейского романтизма Ма Сыцун освежает интонационными оборотами, ладовым колоритом, характерными исполнительскими приемами своей родины (опорой на диатонические трихорды, пентатоникой, нетерцовыми вертикалями, имитацией игры на народных инструментах: гаоху, гучжэне, шэне). Связь с китайским фольклором, пентатоническая ладовая основа, имитация приемов игры на народных инструментах будет характерна впоследствии для сонат Дин Шаньдэ, Жао Юйяна,

Ван Лисаня. Ма Сыцун в своей Сонате намечает особую, специфическую трактовку жанра фортепианной сонаты как сюиты из нескольких самостоятельных пьес (в данном случае — ноктюрн и баллада), обладающей вместе с тем чертами сонатности. Сходным образом будут трактовать свои фортепианные сонаты и другие китайские композиторы. Так, в сонате Цзоу Лу 1 часть — «Поэма юности», 2 часть — «Песня о любви», 3-я — «Рондо радости», все части Сонат № 3, № 4 и № 14 Гэ Цина также имеют жанровые обозначения и сюжетно-программные заголовки и т. д.

Таким образом, Соната для фортепиано b-moll op. 11 Ма Сыцуна сыграла в истории китайской музыки особую роль, не только став точкой отсчета для формирования жанра в Китае, но и наметив пути для его дальнейшего развития.

Список источников

1. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис... канд. искусств.; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб, 1994. 22 с.
2. Лян Маочунь. Обзор развития китайского фортепианного творчества за столетие // Лян Маочунь, Чэнь Цайфэн, Пу Фан. Обзор китайской фортепианной музыки. Пекин. Изд-во Пекинской федерации литературных и художественных кругов, 2022. С. 3–109. (梁茂春, 陈再峰, 蒲方. 《中国钢琴创作百年发展概况》// 梁茂春, 陈再峰, 蒲方. 《中国钢琴音乐博览》。北京. 北京文联出版社. 2022. 3–109 页。)
3. Пу Фан. Исследование фортепианной композиции Ма Сыцуна // Хуан Чжун. Журнал Уханьской консерватории. 2013. С. 55–68. (蒲方. 《马思聪钢琴创作研究》// 《黄钟 (中国·武汉音乐学院学报) 》, 武汉, 2013. 55–68 页。)
4. Zhang Jingwei. Ma Si Cong Nian Pu 1912–1987. China Federation of literary & art circles publishing corp. Beijing, 2004. 125 p.
5. Ду Цзяцзюнь. Ма Сыцун и его фортепианная соната. В ознаменование столетия со дня рождения Ма Сыцуна // Исследования в музыке. Сычуань, 2012. С. 33–38. (杜佳骏《马思聪和他的钢琴奏鸣曲——纪念马思聪先生诞辰百年》// 《音乐探索》, 四川, 2012, 33–38 页。)
6. Бу Яньвэнь. Стилистая трансформация композиторского творчества Ма Сыцуна // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84). С. 119–130.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб: Лань, 2001. 496 с.

References

1. Bian, Mang (1994), “Essays on the formation and development of Chinese piano culture”, Abstract of Ph.D. dissertation, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia.
2. Liang, Maochun (2022), “Overview of the Development of Chinese Piano Creation over the Century”, *Liáng Mào chūn, Chén Zàifēng, Pú Fāng, Zhōngguó gāngqín yīnyuè bó lǎn* [Liang Maochun, Chen Zaifeng, Pu Fang, China Piano Music], Special Issue, Beijing Federation of Literary and Art Circles Press, Beijing, China, pp. 3–109.
3. Pu, Fang (2013), “Research on Ma Sicong’s Piano Composition”, *Huáng Zhōng (Zhōngguó Wúhàn yīnyuè xuéyuàn xuébào)* [Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music, China)], Wuhan, pp. 55–68.
4. Zhang, Jingwei (2004), *Ma Si Cong Nian Pu 1912–1987*, China Federation of literary & art circles publishing corp., Beijing, China.
5. Du, Jiajun (2012), “Ma Sicong and his Piano Sonatas. Commemorating the Centenary of the Birth of Mr. Ma Sicong”, *Yīnyuè tàn suǒ* [Music Exploration], Sichuan, China, pp. 33–38.
6. Bu, Yanwen (2010), “Stylistic transformation of Ma Sicong’s composer’s creativity”, *Kul’turnaya zhizn’ YUga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 1 (84), pp. 119–130.
7. Holopova, V. N. (2001), *Formy muzykal’nyh proizvedenij* [Forms of musical works], Lan’, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторах

Чэнь Ни — аспирантка кафедры истории музыки

Ю. П. Медведева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Information about the authors

Chen Ni — Postgraduate Student of the Music History Department

Y. P. Medvedeva — Candidate of Art History, Associate Professor of the Music History Department

Вклад авторов

Чэнь Ни — участие в разработке концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (сбор данных, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Медведева Ю. П. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Chen Ni — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (collecting data, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Medvedeva Y. P. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), research, writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 18.02.2024; одобрена после рецензирования 03.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 18.02.2024; approved after reviewing 03.06.2024; accepted for publication 24.06.2024