

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 8–13

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.002

Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке

Цюй Ва

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: quwa2009@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Аннотация. Автор статьи рассматривает разносторонний диалог традиционной инструментальной культуры и процесс адаптации европейского фортепиано как важные стилиобразующие факторы современной фортепианной музыки Китая. Этот процесс обеспечивает сохранение и актуализацию звучания древнейших национальных инструментов на профессиональной сцене. Он же существенно обновляет сонорно-колористические функции фортепиано, стимулируя поиск новых идей композиторов и исполнителей.

Изучение современной фортепианной музыки Китая открывает для исследователя целый ряд ее специфических и оригинальных аспектов. Один из них, сохраняя свою уникальность, является достаточно универсальным, поскольку не только предопределяет жанровые модели, языковые и композиционные технологии, но и обуславливает новую трактовку фортепиано. Речь идет о «возрождении» китайскими композиторами XX — начала XXI века, живущими сегодня в разных странах мира, образа и звучания древнейших национальных инструментов. Осознание этого феномена музыкантами, исследователями и слушателями видится в поле напряженного взаимодействия современной музыкальной стилистики с глубоко укоренившимися в культуре Китая традициями исполнительства на народных инструментах. В этом взаимодействии автор определяет продуктивные пути вхождения европейского фортепиано в культуру страны.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, транскрипция, китайские композиторы, традиционная инструментальная культура

Для цитирования: Цюй Ва. Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Imitation of the sound of musical instruments of ancient China in modern works for piano

Qu Wa

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: quwa2009@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Abstract. The author of the article considers the versatile dialogue of traditional instrumental culture and the process of adaptation of the European piano as important styling factors of modern Chinese piano music. This process ensures the preservation and updating of the sound of the oldest national instruments on the professional stage. It also significantly updates sonorocoloristic functions of the piano, stimulating the search for new ideas of composers and performers.

The study of modern Chinese piano music reveals to the researcher a number of its specific and original aspects. One of them, while preserving its uniqueness, is quite universal, since it not only predetermines genre models, language and compositional technologies, but also determines a new interpretation of the piano. We are talking about «revival» of Chinese composers of the XX - XXI century, living today in different countries of the world, images and sounds of the oldest national instruments. The awareness of this phenomenon among musicians, researchers and listeners is seen in the field of intense interaction of modern musical style with the traditions deeply rooted in Chinese culture of performing on folk instruments. In this interaction, the author defines productive ways of entering the European piano into the country's culture.

Keywords: Chinese piano music, transcription, Chinese composers, traditional instrumental culture

For citation: Qu Wa. Imitation of the sound of musical instruments of ancient China in modern works for piano. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2024;1(72); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.002>

В Китае история создания и усовершенствования некоторых традиционных музыкальных инструментов насчитывает несколько тысячелетий. Например, возраст одной из самых древних китайских флейт около 8000 лет. Однако большая часть инструментария возникла в эпоху Чуньцю (770–476 гг. до н.э.). При этом национальные инструменты (как древние, так и современные), отличаются широким разнообразием материалов их изготовления, специфической «архитектурой», приемами игры и сферой бытования. Примечательно, что по двум последним характеристикам (способам звукоизвлечения и условиям бытования) мы находим достаточно много совпадений с аналогичными традициями других стран, в том числе и европейских.

Однако археологическая и исследовательская работа даже с наиболее древними музыкальными инструментами различных областей Китая свидетельствует о том, что материалы изготовления и, следовательно, их тембровые характеристики чрезвычайно многообразны и нередко достаточно оригинальны. Даже в самых ранних классификациях музыкальных инструментов, предпринятых китайскими учеными древности, насчитывается восемь различных групп природных и предварительно обработанных материалов, предназначенных для их изготовления. Доминирующими материалами были (и часто остаются до сих пор) бамбук, драгоценный нефрит, индийское мелколиственное сандаловое дерево, старый эвкалипт и шелковые нити.

В данной статье мы делаем акцент на тех из них, которые не только сохранились в современной китайской культуре, но дали композиторам богатый звуковой материал, позволивший укорениться фортепиано – западному инациональному инструменту – на национальной почве, и обрести фортепианной музыке Китая самобытность и уникальность.

История композиторской фортепианной музыки Китая, в отличие от традиционной инструментальной, очень непродолжительна и насчитывает около 100 лет (однако известно, что, первая коммерческая партия клавишных инструментов была завезена в Китай в 1842 году [1]). Последовательно возраставший интерес к фортепиано активно мотивировался студенческим движением «Четверто-

го мая». Дело в том, что его участники распевали тексты революционного содержания на мелодии известных зарубежных массовых песен, аккомпанируя себе именно на фортепиано, поскольку ладовый строй традиционных китайских инструментов был несовместим с ладовой структурой европейской мелодики. Процесс ускорялся еще и из-за того, что в первые годы XX столетия начинали активно развиваться различные разновидности массовой патриотической песни (У Ген-Ир называет их школьными, имея в виду главных адресатов таких сочинений — детей и молодежь [2, с. 75]).

Универсальные возможности фортепиано, а также развитие консерваторского образования (первая консерватория в Китае была открыта в Шанхае в 1927 году) обеспечили китайской музыке новую ситуацию: традиционные инструменты, в особенности древние, начали последовательно вытесняться.

На фоне многообразных поисков китайских композиторов второй половины XX в. выделяется большая группа сочинений, наиболее тесно связанных с осознанием необходимости реконструировать звучание древнейших китайских инструментов. Речь в первую очередь идет о фортепианных транскрипциях, получивших широкое распространение именно в данный исторический период. Вплоть до сегодняшнего дня этот музыкальный опыт остается одним из основополагающих в формировании нового арсенала средств для отражения национальных особенностей «языка» музыки и для создания новых жанрово-стилистических приемов в китайской фортепианной музыке XX — начала XXI вв. Кроме того, частое обращение к произведениям такого рода обусловлено их легкостью для восприятия широкой и разнородной слушательской аудиторией.

Именно к середине 1970-х годов появляется ряд фортепианных транскрипций, авторы которых обращаются к имитациям традиционного национального инструментария. Среди наиболее известных переложений такого рода назовем «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа (р. 1941), «Осенняя луна над озером Пинху» Чэнь Пэйсюня (1922–2006), «Флейта и барабаны на закате» Ли Инхя (1927–2007), «Три взгляда на цветущую сливу» и «Сотня птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжуна (1933–2016).

На рубеже «старого» и Нового времени китайские ученые для обозначения национальных инструментов стали использовать определение «Хуася» (древнее название Китая), отделив их тем самым от более поздних, завезенных из других стран. Но для китайской культуры решающую роль в процессе иноземных заимствований значительно раньше сыграл Великий Шелковый путь, существующий более двух тысяч лет. Благодаря ему культуры многих стран Древнего Востока значительно обогатили китайскую музыку новыми инструментами, которые со временем нашли свою устойчивую нишу в профессиональном искусстве Китая и сохраняют ее вплоть до сегодняшнего дня. Став со временем также своеобразными символами страны, эти инструменты (или их «эхо») нередко являются предметом звуковых фантазий в различных жанрах современной китайской музыки. Достаточно назвать в этой связи лютную *пипа*, духовой язычковый *били* (ныне инструмент называется *гуань*), барабаны *цзегу*, *цянскую* (тангутскую) флейту *цянди* и др.

Рассмотрим, как имитируются китайские традиционные духовые инструменты в современной фортепианной музыке на отдельных примерах. Оригинальностью звучания отличалась группа духовых инструментов, корпус которых сделан из специально обработанной тыквы. Это разновидности губного органа *юй* и *шэн*, варган *хуан*. Но чаще всего, в китайской фортепианной музыке XX века авторы мастерски имитируют звучание таких духовых инструментов из бамбука, как продольная флейта *сяо*, флейта *юэ* (детальные исследования китайских народных инструментов принадлежат Чэнь Цзефэн [3], Е Цоган [4] и Дай Вэй [5]). Звучание отдельных инструментов этой группы виртуозно имитирует в своих фортепианных прелюдиях классик XX века, композитор и пианист Чу Ванхуа (ныне живет в Австралии). Одна из них — «Бамбук на ветру» («Чжэнсяоинь», 1961). Китайское название этого сочинения довольно сложно поддается переводу. Английский вариант — «Bamboo in the wind» («Бамбук на ветру») не соответствует буквальному значению китайских иероглифов: «чжэн» — цитра; «сяо» — продольная бамбуковая флейта, «инь» — особая напевная форма декламации стихотворений. Во втором разделе пьесы, имитируя звучание флейты *сяо*, Чу Ванхуа использует ритмически простую мелодию, изложенную секундовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, без синкоп, с обильной орнаменти-

кой, форшлагами (см. подробнее [6, с. 129–132]).

Звучание духового язычкового инструмента *соны* имитируется в транскрипции композитора-пианиста Ван Цзяньчжуна (1933–2016) — «Сотня птиц поклоняется фениксу» (1972). Она представляет собой переложение для фортепиано пьесы для *соны* и оркестра традиционных инструментов. Автор находит оригинальные сонорно-колористические приемы. Для имитации звука *соны* — инструмента, способного, в частности, подражать пению птиц, музыкант использует множество трелей и мордентов. К необычному глissандирующему строю инструмента материал пьесы приближен благодаря многочисленным альтерациям. Динамические, регистровые, фактурные контрасты передают диалог солирующих духовых и оркестрового *tutti*. Преобладание в фортепианной фактуре кварто-квинтовых вертикалей с вкраплением секундовых созвучий подчеркивает прозрачное линейное звучание и несколько диссонирующий строй традиционного китайского оркестра.

Народные струнные инструменты также широко представлены в качестве звуковых образов фортепианных пьес китайских композиторов. В уже упомянутой пьесе Чу Ванхуа «Бамбук на ветру» аккомпанемент в партии правой руки в виде арпеджированного движения по нисходящим ступеням пентатонического лада дублирует опорные (попадающие на сильные доли) звуки мелодии и напоминает «бесплотное» звучание цитры *чжэн*, или *гучжэн* (кит. *гу* — «древний»). Еще один пример имитации того же традиционного инструмента находим в каденционном разделе прелюдии (*Lento poi accel.*). Пассажи по ступеням китайского лада *гун* (мажорный лад) имитирует скольжение по струнам обеими руками.

Транскрипция Ван Цзяньчжуна «Три взгляда на цветущую сливу» (буквальный перевод названия — «Песня о цветах сливы в трех куплетах», 1972) связана с образом и звучанием лютни — *пипы*. Ее особенность заключается в определенной пластике игры: «пи» движение рукой вниз, «па» — обратное движение вверх. С целью имитации звучания пипы композитор обильно использует *martellato* «пустых» аккордов, кварто-квинтовые и секундовые созвучия.

Обращение к имитации звучаний традиционных инструментов на рояле далеко выходит за пределы жанра транскрипции. К примеру, имитация лютни *пипа* становится эстетическим центром прелюдии для левой руки Чу Ванхуа «Багровая река» (2002). Так, переход от кластерной

техники к репетиционному движению на одном звуке в среднем разделе точно воспроизводит эффект игры на лютне *pipa*. Даже пианистически неудобные кварто-квинтовые вертикали, гармонизирующие мелодическую линию, обусловлены самой природой китайской лютни.

Обратимся к имитированию популярного струнного инструмента эрху.

В качестве одного из ярких примеров представим здесь концертную пьесу для фортепиано «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа. Выбор именно этого сочинения не случаен. Дело в том, что фортепианное творчество Чу Ванхуа в целом (около 200 опусов) ярко демонстрирует ведущие тенденции и характеристики, определяющие китайскую фортепианную музыку на современном этапе: непосредственную проекцию на творческий процесс истории страны и ее идеологии, поиск интеркультурных контактов, заботу о сохранении национальных художественных традиций и влияние русской композиторской и пианистической школы. Вместе с тем пример и опыт Чу Ванхуа достаточно оригинальны. Покинув Китай в начале 1980-х годов, художник оказался вдалеке от эпицентра современной музыкальной культуры Европы и США. Полемика реализации его устремлений стала «классикой» XX в.: стихия прокофьевских ритмов, додекафония, сонорно-колористическая и ударная трактовка инструмента. Воспитанный «на глубинах» китайской художественной культуры: музыкальном фольклоре, древнем понятии «*вэньжэнь*», различных формах китайского традиционного театра, Чу Ванхуа свой талант композитора, пианиста, просветителя и педагога сосредоточил на конкретных возможностях органичного синтеза древнейших китайских музыкальных традиций, романтических жанров и современного фортепианного пространства.

Основой сочинения Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике» стала пьеса, изначально предназначенная для китайского двухструнного смычкового инструмента эрху. (Этот оригинальный инструмент, появившийся в Китае в эпоху правления династии Тан, 618–907, продолжал привлекать внимание китайских композиторов на протяжении всего XX в., созданные современными музыкантами произведения для эрху составляют основной концертный репертуар китайских исполнителей). Автором пьесы был слепой музыкант-импровизатор Хуа Яньцзюнь, известным под именем А Бин (1893–1950) [7, с. 13]. Музыка А Бина — создателя основного совре-

менного репертуара для эрху — неизменно покорила сердца не одного поколения слушателей своим драматизмом, ощущением одиночества и обреченности. Появление пьесы Чу Ванхуа было вызвано не столько восхищением природой красивейшего курортного места Хуэйшань (городской округ Уси провинции Цзянсу), сколько размышлениями автора о собственной судьбе.

В пьесе Чу Ванхуа не ставил перед собой задачу тембровой имитации звучания традиционного эрху на фортепиано. Однако удивительный эффект близости с его звучанием возникает благодаря «запаздыванию» каждой шестнадцатой доли в пунктирном ритме. Не изменив первоначального характера музыки, композитор обогатил ее фортепианной полифонической фактурой. В данном случае Чу подчеркнул сонорно-колористические возможности рояля, прибегнув к созданию более плотного звучания, к аккордовому изложению мелодии и использованию всего фортепианного диапазона.

Нередко современные китайские композиторы имитируют звучание традиционных инструментов, струны для которых с древних времен делали из различных видов шелка. Например, цитры: *цин* (7-струнная), *сэ* (в древности 50-, позже 25-струнная), *чжэн* (13–25-струнные), а также древняя ударная цитра *чжу* (обычно 13-струнная). Приемы имитации звучания струнных обнаруживаются в транскрипции Чэнь Пэйсюня (1922–2006) под названием «Осенняя луна над озером Пинху» (1975), часто исполняемой в Китае и за рубежом пианистами разных поколений. В ней композитор сохранил звуковые эффекты ряда струнных китайских инструментов, таких, как *янцин* (тип цимбал), *цинцин* (щипковый лютневый), *хэнсяо* (поперечная флейта), с помощью непрерывной вибрации звуков мелких длительностей в разных регистрах, многочисленных украшений, тремоло и трелей. «Пустые» созвучия во вступлении и заключении пьесы рисуют картину бескрайнего спокойного озера, создавая ощущение безграничного пространства. Витиеватая мелодия по звукам пентатоники, вpleтeнная к тому же в фактурное движение других голосов, вобрала в себя черты, свойственные народной музыке провинции Гуандун.

В фортепианной музыке также обнаруживаются примеры имитирования китайских ударных инструментов. Среди древнекитайских металлических колоколов, разнообразных по форме и звучанию, выделяется «колокол гимнов» — *сун-*

чжун. Он устанавливался, как правило, во время древнейшего ритуала императорских стрельб из лука на западе стрельбища [8, с. 69]. «Отзвуки» именно такого колокола имитированы в заключительной части (под названием «Шум прибоя») фортепианной сюиты Ван Лишаня (1933–2013) «По картинам японского художника Каии Хигасияма» (известной в Китае как «Доншанкуй», 1979). При этом, колокольность в данной пьесе китайского композитора явно ассоциируется с финалом («Богатырские ворота») фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», благодаря пианистическим приемам расширения музыкального пространства: активному использованию крайних регистров при «органный» гармонической поддержке октав в среднем и нижнем пласте фактуры. Имитация звучания колокола *сунчжун* с учетом его специфики приобрела у Ван Лишаня более свободное метроритмическое и интервальное изложение с преобладанием репетиционной техники. Однако сонорно-колористические возможности фортепиано реализованы здесь вне связи с европейской традицией, поскольку отсутствуют ритмическая дробь и кварто-квинтовые «покачивания».

Следует отметить, что к имитации звучания китайских инструментов обращались и музыканты других стран. Показательны в этом плане «Пять концертных этюдов» русского композитора первой волны иммиграции Александра Николаевича Черепнина, прожившего большую часть жизни за пределами России. Приехав в Шанхай в апреле 1934 года с концертами, известный к тому времени петербургский пианист планировал трехмесячные гастроли, но остался в Китае до конца 1937 года и, даже покинув страну, не прерывал контактов с ней практически до конца жизни [9].

В своем цикле концертных этюдов оп. 52, созданном в Китае еще в 1936 году, Черепнин «реконструирует» на фортепиано звучание разнообразных китайских национальных инструментов, виртуозно и изобретательно играя различными тембрами, фактурными и техническими приемами и артикуляционными находками (включая педализацию и штриховую палитру). Так, для создания эффекта подражания люте *pina* в третьем этюде «Посвящение Китаю» Черепнин использует оstinatное ритмическое движение, репетиционную технику, *martellato*, причудливые ладовые обороты, *sforzando* и в основном беспедальное звучание. Тем самым акцентируется внимание на блестящей имитации приёмов игры на пипе в

стремительном темпе. Несмотря на постоянную пульсацию, нерегулярную акцентность и интонационное варьирование, создается ощущение импровизации, характерной для китайской инструментальной музыки в целом.

В четвертом этюде («Гиньоль») Черепнина изобретательно воплощены образы кукольных персонажей, характерных для любого национального кукольного театра, что позволяет рассматривать эту пьесу в контексте разных национальных традиций. Не менее фантазийно воспроизводит автор и инструментальное сопровождение к кукольному спектаклю. Так, фа-диез-мажорный фрагмент (такты 56–69) характеризует сочетание репетиционной техники и мортелатных штрихов, имитирующих звучание оркестра китайских народных инструментов. Возникает ассоциация с лаконичным красочным вступлением перед театральной сценой, поскольку «оркестр в китайском театре ... при помощи своеобразных оркестровых лейтмотивов поясняет сценическое действие и предвосхищает будущее событие» [2, с. 317].

Как видим, приемами имитации на фортепиано звучания старинных китайских инструментов часто выступают нетрадиционные способы звукоизвлечения. Пожалуй, самым современным примером такого рода может служить использование препарированного фортепиано в IV части («Фантазия») симфонии «Мечта о Шелковом пути», написанной в 2016 году коллективом композиторов — преподавателей Шанхайской консерватории. С одной стороны, фортепиано имитирует звучание целой группы старинных инструментов разнонационального происхождения, например, лютни и близких к ней. С другой — этот прием устанавливает тесные связи тембрового колорита с современной музыкой.

Многочисленные приемы фортепианной звуковой реконструкции традиционных инструментов нередко сами авторы связывают с образами Китая. Примерами такой художественной символизации могут служить не только Этюды Черепнина или симфония «Мечта о Шелковом пути», но и сюита «Воспоминания» современного композитора Тан Дуна (р. 1957) или программная пьеса «*Instants d'un Opéra de Pékin*» («Музыкальный фрагмент из Пекинской оперы») китайского и французского композитора Чэнь Цигана (р. 1951).

Таким образом, способы звуковой имитации древних китайских инструментов с помощью фортепиано многочисленны и разнообразны. Все они позволяют не только значительно об-

новить образ современного инструмента, но и реконструировать многомерное пространственно-временное поле, где различные аутентичные звучания формировали оригинальную и многослойную музыкальную культуру, древнейшую по своим истокам и, тем не менее, актуально отражающую звуковой профиль настоящего.

Список источников

1. Ван Юэцин. Прибытие Маттео Риччи в Китай 400 лет назад, и появление фортепиано в провинции Гуандун. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2014/01-07/5703940.shtml> (Дата обращения: 03.07.2023) (на кит.яз.)
2. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600. Художественное образование Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2010. 541 с.
3. Чэнь Цзефэн. Учебное пособие по китайской народной музыке. Пекин: Высшее образование, 2012. 176 с. (на кит.яз.)
4. Е Цоган. Китайская музыка и музыкальные инструменты. Тайвань: Фэнчэ, 2005. 141 с. (на кит. яз.)
5. Дай Вэй. Краткая история музыкальной культуры Китая. Гонконг: Чжунхэ, 2011. 216 с. (на кит. яз.)
6. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 233 с.
7. Чу Ванхуа. О фортепианной пьесе «Отражение луны в источнике» без суеты // Фортепианное искусство. Вып. 1. Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1999. С. 13–15 (на кит. яз.).
8. Хань Гаонянь. Народные обряды и эволюция поэзии доциньской эпохи. Пекин: Чжунхуашуцзюй, 2006. 364 с. (на кит.яз.)
9. Рубан Н. Л. Восточные мотивы в фортепианных сочинениях А. Черепнина // Современное искусство Востока: сб. мат-лов Междунар. науч. конф. (Москва, 6–9 октября 2015). Москва, 2017. С. 342–348.

References

1. Wang, Yuehua (2014), "Four hundred years ago, Matteo Ricci came all the way to Guangdong with a European piano", available at: <http://www.chinanews.com/cul/2014/01-07/5703940.shtml>

(Accessed 05 December 2023).

2. Y, Gen-Ir. (2010), *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii: Kitay, Koreya, Yaponiya: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po napravleniyu 050600* [History of East Asian Music: China, Korea, Japan: textbook for students of higher educational institutions studying in the direction of 050600], Lan; Planeta muzyki, Saint-Petersburg, Russia.
3. Chen, Jifeng (2012), *A concise tutorial on Chinese ethnic music*, Higher Education Press, Beijing, China.
4. Ye, Cuogang (2005), *Chinese music and musical instruments*, Windmill Press, Taiwan, China.
5. Dai, Wei (2011), *A Brief History of Chinese Music Culture*, Hong Kong Zhonghe Publishing, Hong Kong, China.
6. Qu, Wa (2015), "Piano creativity of Chu Wanhua in the context of Chinese music of the XX century", Dissertation of the Candidate of Art History, Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-na-Donu, Russia.
7. Chu, Wanghua (1999), "About the piano piece «The spring mirrored the moon»", *Piano Artistry*, vol. 1, pp. 13–15.
8. Han, Gaonian (2006), *Folk rituals and the evolution of poetry of the pre-Qin era*, Zhong Hua Book Company, Beijing, China.
9. Ruban, N. L. (2017), "Oriental motives in A. Cherepnin's piano compositions. Contemporary Art of the East", *Sovremennoe iskusstvo Vostoka: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii* [Collection of materials of the International Scientific Conference Moscow Museum of Modern Art; State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, pp. 342–348.

Информация об авторе

Цюй Ва — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Information about the author

Qu Wa — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Pedagogy and Performance

Статья поступила в редакцию 02.12.2023; одобрена после рецензирования 26.01.2024; принята к публикации 26.01.2024

The article was submitted 02.12.2023; approved after reviewing 26.01.2024; accepted for publication 26.01.2024