

Чэнь Ни – музыковед,
аспирантка кафедры истории музыки,
Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
(Нижний Новгород, Россия / Тайчжоу, Китай),
1525741917@qq.com

Chen Ni – musicologist, postgraduate student
at the Department of Music History,
Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russia / Taizhou, China,
1525741917@qq.com,
ORCID 0009-0008-1354-0563

УДК 786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2024.38.2.183-200

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И ФОРМЫ
В ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ ЦЗЯН ВЭНЬЕ № 3
«ПЕЙЗАЖИ ЦЗЯННАНИ»

Аннотация

Соната № 3 Цзян Вэнье «Пейзажи Цзяннани» – показательное произведение для раннего этапа формирования китайской фортепианной сонаты, поскольку она не вполне вписывается в европейские каноны понимания «сонатности». Течение времени в ней замедленно и наполнено созерцанием и любованием национальной природой и бытом. Тесная связь с первоисточником – пьесой для пипы «Лунная ночь в Сюньяне» – сообщает музыке Сонаты черты программности сменно-динамического типа. При этом жанровое обозначение «соната» все же не является случайным. Анализируя музыкальный материал, автор выявляет в произведении контуры сонатно-циклической формы. Тем самым Соната № 3 становится важной вехой на пути взаимодействия национальных и европейских традиций в китайской фортепианной музыке.

Ключевые слова: китайская музыка, фортепианная соната, Цзян Вэнье, «Пейзажи Цзяннани»

CHARACTERISTICS OF THE GENRE AND FORM
IN JIANG WENYE'S PIANO SONATA NO. 3
“LANDSCAPES OF JIANGNAN”

Abstract

Sonata No. 3 by Jiang Wenye “Landscapes of Jiangnan” is a representative work for the early stage of the formation of the Chinese piano sonata, since it does not quite fit into the European canons of understanding “sonata”. The flow of time in it is slow and filled with contemplation and admiration of the national nature and life. The close connection with the original source – a piece for pipa “Moonlit Night in Xunyang” – gives the music of the Sonata features of a programmatic, changing-dynamic type. At the same time, the genre designation “sonata” is not accidental. Analyzing the musical material, the author reveals the contours of the sonata-cyclic form in the work. Thus, Sonata No. 3 becomes an important milestone in the interaction of national and European traditions in Chinese piano music.

Keywords: Chinese music, piano sonata, Jiang Wenye, “Landscapes of Jiangnan”

История фортепианного искусства в Китае к настоящему моменту насчитывает чуть более века. Вплоть до середины XX века китайская фортепианная музыка была представлена, прежде всего, одночастными программными пьесами. Разновидности крупной формы (программные циклы, концерты, сонаты) формировались дольше и сложнее. Написанная в 1939 году Соната op. 11 *b-moll* Ма Сыцзюна стала первым образцом данного жанра.

Долгое время фортепианные произведения китайских композиторов, получившие от авторов обозначение «соната», не вполне вписывались в европейские каноны понимания «сонатности» и вплоть до конца 1970-х – начала 1980-х годов несли в себе иные жанровые черты.

Важной вехой в истории китайской сонаты стали произведения Цзян Вэнье (1910–1983). В его обширном и разноплановом творчестве, включающем симфоническую, камерную, вокальную, фортепианную музыку, а также оперы, балеты и даже поэтические произведения, жанр сонаты

занимает заметное место. Цзян Вэнь создал пять сонат для фортепиано соло¹, одну для флейты и фортепиано, а также две фортепианные сонатины. Круг фортепианных сочинений автора продолжают также «Тайваньский танец», «Пять набросков», «Майская сюита», «Багатели», фортепианная сюита «Музыкальные поэмы для деревенских народных праздников»² и др.

Обратимся к наиболее значительному фортепианному произведению Цзян Вэнье – Сонате № 3 «Пейзажи Цзяннани» (1945) – и рассмотрим на её примере особенности трактовки сонатности в китайской музыке середины XX века.

В исследовательской литературе это произведение фигурирует, прежде всего, в ракурсе проблем исполнительства, трактовки фортепианного тембра, а также в некоторых обзорных работах. В связи с этим многие вопросы до сих пор остаются не проясненными: это и жанровая специфика Сонаты № 3, и трактовка в ней сонатности, и важный для понимания произведения вопрос о восприятии времени. Опираясь на собственные аналитические наблюдения, представляем далее возможное решение этих непростых проблем.

Характерной чертой большинства сонат Цзян Вэнье является тяготение к программности. Флейтовая соната (1937) озаглавлена «Религиозная праздничная церемония», фортепианные сонаты № 3 (1945) и № 4 (1949), соответственно – «Пейзажи Цзяннани» и «Карнавальный день», Сонатина ор. 110 (1952) – «Счастливое детство», а фортепианная соната № 5 (1951) имеет подзаголовок «По классическому произведению “Дянь Юэ”» (название

¹ Первая из них была завершена в 1939 году одновременно с Сонатой *b-moll* Ма Сычуна, но, в отличие от неё, не публиковалась, судьба второй остаётся неясной.

² Авторское название на английском языке – «Piano Suite (Tone poems for Country Folk Festivals)».

пьесы для гучжэна)³. Выбранные автором заглавия отражают интерес к национальной культуре, природе и традициям.

Интерес к китайской культуре появился у композитора не сразу. Цзян Вэнье родился на Тайване в период японской оккупации. Образование он получил в префектуре Нагано в Японии, а затем в университете в Токио. Он занимался фортепиано у Танаки Нодзومي, вокалом у Хидео Абэ, а по композиции был учеником Хасимото Кунихико и Ямады Косаку, основоположника японской композиторской школы. Прожив в Японии 15 лет и начав там творческую деятельность, Цзян Вэнье стал членом «Содружества молодых композиторов». В то время он подписывал свои опусы японским именем «Буньяко» (BunyaKoh – японское произношение китайских иероглифов 文也, которыми записывается имя композитора – «Вэнье»). Его творчество в соответствии с приоритетами японского музыкального образования тех лет было сориентировано, главным образом, на достижения западной музыки.

В 1934 году в Японии Цзян Вэнье познакомился с Александром Николаевичем Черепниным, в течение года брал у него уроки по композиции, а в 1936 по его приглашению поехал в Китай, где Черепнин занимал пост директора Шанхайской консерватории. Именно он обратил внимание ученика на красоту и поэтичность родной ему китайской музыки. С этого момента Цзян Вэнье начал всё больше увлекаться национальной культурой, идеями конфуцианства и в результате вернулся к своим корням. Позже, работая в 1938–1945 годах в Бэйпинском педагогическом университете, он интенсивно изучал древнюю китайскую музыку, поэзию и литературу. Именно тогда Цзян

³ 《为北魏古筝〈典乐〉而作的钢琴奏鸣曲》. Полный перевод названия – «Фортепианная соната по произведению “Дянь Юэ”, написанному для гучжэна во время династии Северная Вэй».

Вэнье сказал: «Я знаю, что у китайской музыки много недостатков, и именно из-за этих недостатков я ещё больше ценю её» [5, с. 210].

Фортепианная Соната № 3 «Пейзажи Цзяннани» является для композитора этапным сочинением, знаменуя собой перемещение его музыкальных приоритетов в область китайской культуры.

Цзяннань – регион, расположенный на реке Янцзы и называвшийся в старину Сюньянь (это название объединяет два иероглифа: «вода» – «сюнь», 澗 и «солнце» – «ян», 阳). Источником вдохновения для композитора при работе над Сонатой стала старинная фольклорная композиция для пипы «Лунная ночь в Сюньяне», известная также под названием «Цветы лунной ночью у весенней реки», которая, в свою очередь, связана с поэмой Бай Цзюй И «Движение пипы» (琵琶行)⁴, созданной в IX веке. Её музыкальный материал отражает образы водной глади и различные эффекты освещения, что ассоциируется со словом «Сюньянь» («вода» и «солнце»). Тесная связь Сонаты № 3 с первоисточником сообщает музыке элементы «сменно-динамической картины» с характерной для неё «статикой на уровне отдельных разделов» [1, с. 95]: свет солнца, заходящего над водной гладью, блеск луны, приближение, а затем удаление рыбацкой лодки⁵.

Таким образом, программа Сонаты «Пейзажи Цзяннани» отражает впечатления от родной природы, содержания поэтического источника, а также фольклорной композиции для пипы. В сочинении Цзян Вэнье нет цитат, но в ряде разделов присутствуют узнаваемые интонации первоисточника, а также типичные для пипы фактурные приёмы и характерные штрихи.

⁴ В традиционном русском переводе – «Пипа».

⁵ Полный перечень картин – «кадров» приводится в статье Не Вэй и Сяо Цзянь Лин [4, с. 79].

Соната № 3 не вполне укладывается в рамки устоявшегося жанрового канона европейской сонаты, прежде всего, потому, что опирается на иные временные представления. Вместо процессуальности и логической обусловленности идущих друг за другом стадий развития, вместо насыщенности событиями, идеями и эмоциями здесь – пребывание, дление, погружение, постепенные прогрессирующие изменения, возникающие не посредством диалектических сопоставлений и трансформаций, а путём естественного «витального» произрастания. Композитор отразил здесь характерное для китайской культуры состояние самоуглубления, сосредоточенного созерцания или медитации, отношение к Сущему как к изначальному единству (Дао). Соната №3 – эпическое произведение, в центре внимания которого упоение природой, красочная звукопись, образы народного искусства, звучание древних китайских инструментов (пины, эрху, цитры гучжэна, южнокитайских барабанов). Очарованность культурой забытой и вновь обретённой родной земли, неторопливое любовное созерцание, погружение в её атмосферу, восхищение и торжественная хвала – вот эмоциональный строй «Пейзажей Цзяннани».

Эпический характер Сонаты обусловил и особенности её структуры. Она складывается из многочисленных тематических элементов, которые прихотливо сочетаются между собой и постоянно варьируются, что отражает идею вечно обновляющейся и вечно неизменной жизни человека и природы.

Форма Сонаты оригинальна ⁶, вероятно, поэтому исследователи избегают детально анализировать её и всякий раз дают различные обозначения количественного, но не качественного свойства. Так, Цзян Сюэянь и Е. Н. Халдеева говорят о пятичастной структуре [2, с. 266]. Шао Ян, не прибегая к уточнениям, пишет о «многоступенчатой форме» [3, с. 139]. Наиболее интересной представляется позиция Чжао Юньюнь, которая

⁶ Сам композитор обозначил в нотном тексте 3 части, а также обрамляющие их вступление и коду.

усматривает в форме Сонаты родство с традиционной китайской оперной формой «последования нескольких цюйпай»⁷ [6, с. 99]. Действительно, укоренённость замысла «Пейзажей Цзяннани» в китайской культуре делает такое сопоставление вполне правомерным.

Как видим, проблема формы Сонаты №3 Цзян Вэнье до сих пор не решена однозначно. Очевидно, что музыка многим обязана не только китайским, но и европейским традициям, и связь с ними в её жанровом облике и форме не менее важна.

Контрастность разделов, признаки формы «последования нескольких цюйпай» и тесные связи с фольклорной композицией для пипы «Лунная ночь в Сюньяне», имеющей сюитную структуру, сообщают Сонате Цзян Вэнье черты сюитности.

И все же композитор обозначил своё произведение не как сюиту, фантазию или каприччио, а как сонату. Черты свободно трактованной сонатности в этой музыке, действительно, имеются, поэтому будет правомерным рассмотреть драматургический процесс произведения с позиции европейской формы сонатно-циклического типа, отмечая в основных темах и общей структуре связь с традициями китайской музыки.

Строго говоря, из двух основных структурных признаков этого жанра (опора на сонатно-симфонический цикл с сонатной формой хотя бы в одной из частей) здесь нет ни одного. Черты сонатного жанра представлены в самом общем плане: серьёзное содержание, трёхчастная структура (части, впрочем, следуют без перерыва и обрамляются вступлением и кодой) и некий намёк на сонатную форму на уровне целого.

⁷ Цюйпай – форма, предусматривающая следование разнохарактерных мелодий по установленному китайской оперой принципу чередования быстрых и медленных темпов, в данном случае – «свободно – умеренно – медленно – быстро – свободно».

Сонатность на уровне формы, по-видимому, означала для композитора выделение двух тональных опор в I части⁸. В их роли выступают Е-юй и G-гун (Е 羽 и G 宫) – два пентатонических лада, опирающихся на одинаковый звукоряд, но имеющих различные центральные устои – *e* и *g* соответственно (пример № 1).

Пример № 1



Сопоставление данных ладов близко к сопоставлению параллельных тональностей в экспозициях европейских сонат и может трактоваться как преломление в китайском ключе тональной пары *e-moll* – *G-dur*⁹. В подобной трактовке лада Цзян Вэнье в какой-то мере опирается на опыт Дебюсси, также синтезировавшего мажоро-минорную систему и краски пентатоники¹⁰.

С основными тональными центрами связано экспонирование двух ведущих тем Сонаты – условно главной и побочной (Таблица №1).

Таблица № 1

Цзян Вэнье. Соната №3. Композиционная схема

Вступление			I часть «Экспозиция»			II часть «Разработка»					III часть «Реприза»			Кода
			ГП	ПП	ЗП			Эп.			ГП	ПП		
A	B	C	B1/ C1	D	E	F (гт)	G (гт пт)	Н	I импр	J (гп пп)	K (C1)	L (D1)	M гт	N
1-6	7- 14	15- 27	28- 43	44- 79	80- 86	87- 97	98- 139	140- 150	151- 155	156- 175	176- 187	188- 198	199- 215	216- 239

⁸ Полностью осознавая расширительность трактовки термина в данном случае, мы обозначили на Схеме ниже этот раздел как «экспозиция».

⁹ Пентатоника в «Пейзажах Цзяннани» объединяется со средствами европейской гармонии. Так, например, квинтовые остоны в басах настраивают слух на некое подобие терцового аккорда.

¹⁰ Среди китайских предшественников композитора в жанре сонаты опору на достижения французской музыки рубежа XIX–XX веков можно видеть и в творчестве Ма Сычуна.

Е юй	Гг ун	Е юй	Е юй	Г гун	Г гун	неуст.	неуст	А чжи	неуст	Г гун	А юй – Е юй	А шан	Е юй – А шан	Е юй
---------	----------	---------	---------	----------	----------	--------	-------	----------	-------	----------	-------------------	----------	-----------------------	---------

Их взаимодействие проявляется на протяжении всех частей цикла. Части обозначены в нотах цифрами I, II, III, но следуют друг за другом без перерыва, придавая произведению черты одночастности.

Приняв предложенное автором весьма расширительное понимание сонатности, можно соотнести структуру целого с утвердившейся в европейской музыке с середины XIX века сонатно-циклической формой (к примеру, Соната h-moll Листа и др.). Цзян Вэнь трактует эту композицию более свободно: сонатный процесс у него лишь намечен, а темпы частей в целом замедленные по отношению к традиционной схеме, хотя и сохраняют идею выделения более медленного центра:

I ч. – *Moderato molto lirico*,

II ч. – *Andante molto sostenuto*,

III ч. – *Andante (non troppo) tranquillo*.

Вступительный раздел *Andante pastorale* рождает ощущение повествовательного инструментального зачина. Подражание перебору струн и игре на ударных, волнообразное покачивание, импровизационное чередование разных приёмов исполнения (репетиции, трели и тремоло, пассажи), рождение очертаний мягкого модального пентатонического лада из отдельных штрихов, – всё это призвано создать прихотливый и утончённый колорит пробуждающейся родной природы.

Экспозиционный раздел Сонаты (I, *Moderato molto lirico*) состоит из трёх основных тем. Признаком сонатной экспозиции является то, что тональный центр в ней смещается с Е-юй на Г-гун – как некий аналог *e-moll* и его параллели *G-dur* в побочной партии европейской сонаты. Правда, в Сонате Цзян Вэнь нет такой категории, как модуляция с её чётким

ощущением перехода в иную, новую, хотя и родственную, тональность со своей ладофункциональной системой. Работа с модальной пентатоникой в данном случае исключает эту чёткость. Преобладающая аккордика нетерцовой структуры типична для китайских ладов с их пустоватыми квинтовыми и кварто-секундовыми созвучиями, привычно воспроизводимыми на национальных струнных инструментах.

Тема условной главной партии производна от тем вступления В и С (примеры № 2, 3). Здесь появляется имитирующее звучание пипы восходящее и нисходящее арпеджиато (пример № 4).

Пример 2

Вступление. Тема В

Элемент 1

Элемент 2

Пример 3

Вступление. Тема С



Пример 4

Тема «Главной партии» (т. 28–35)

Тема D, тонально и драматургически соответствующая побочной партии, одновременно контрастна и глубинно родственна главной. В неё вливаются новые тематические импульсы, корнящиеся во вступлении *quasi*-ударные репетиции и тремоло и покачивающийся фоновый мотив в левой руке в объёме трихорда (на чередовании звуков *g*, *d*, *e*). Этот мотив взят из фольклорного первоисточника – указанной ранее композиции для пипы «Цветы лунной ночью у весенней реки» (пример 5).

Пример 5

Тема «Побочной партии» (т. 48–56)



II часть Сонаты (условная разработка) выделена авторской ремаркой *Andante molto sostenuto*. Она отмечена более свободным метроритмическим движением с переменным метром: от 1/4 до 5/4. Указанием на условную разработочность служит и тональный план, в котором возникает уход из основной тональности (она лишь мелькает несколько раз в ходе гармонического движения). В первых двух разделах II части (F и G) захватываются, как и должно быть в разработке, новые области (Е-шан, гексатонный вариант Е-юй, А-чжи – одноименная и субдоминантовая сфера по отношению к главной), появляются красочные аккордовые сдвиги квартово-секундовых созвучий на малую секунду вверх и вниз, отчего временами возникает ощущение сопоставления далёких G-гун и Fis-гун. В 3 разделе (H) утверждается тональность А-чжи (в европейских терминах –

субдоминанта по отношению к главной). Завершающие разделы «разработки» закрепляют побочную тональность – G-гун.

Характерный для классических европейских разработок приём мотивного вычленения у Цзян Вэнье не является главным. Опираясь на интонации главной и побочной тем, он «выращивает» из этого материала новые темы. Во II части следуют одно за другим 4 тематических образования. Первое из них – широкая мелодия в цзяннаньском стиле, украшенная звенящими арпеджиато (в таблице № 1 раздел F) – восходящими и нисходящими, как и в фольклорной композиции для пипы. В отличие от неё, композитор добавляет характерную для народной музыки региона Цзяннань краску гексатоники (к пентатонике E-юй добавлен звук *fis*) (пример № 6).

Пример 6

«Разработка», раздел F (m. 87–92)



Второе тематическое образование – подвижное скерцозное построение G (*Animato piu mosso quasi Allegro moderato*), основанное на поочередном проведении мотивов «главной» и «побочной» тем – при этом оба они варьируются и меняются интонационно, приобретая новые очертания. Секвенционное проведение мотива с изменением интервального состава типично для китайской народной музыки: контур и ритм мелодии сохраняются, а соотношение интервалов изменяется (так, например,

тремолирующий элемент из «побочной» темы даётся сначала в объёме терции, потом в объёме секунды).

Ярко контрастный предыдущему материал Н (*Andante tranquillo molto cantabile*) представляет собой эпизод в «разработке». Это страстная песенная мелодия в ладу А-чжи в сочном низком регистре, в аккомпанемент которой проникают предельно высокие колокольчиковые октавные «перезвоны»; и, наконец, звучавший ранее в разделе D тематизм завершающего характера.

После краткой импровизационной связки (I) «разработка» продолжается. В завершающем разделе II части (J) закрепляется побочная тональность G-гун. В ней поочередно проходят мотивы «главной» и «побочной» тем, причём мотив из «главной» красиво оттеняется кратким секундовым сдвигом в Fis-гун. Типичного для европейских сонатных разработок доминантового предыкта к тонике в Сонате №3 нет. Однозначность автентических тяготений вступила бы в противоречие с природой пентатонических ладов, но подготовка к основной тональности в завершающем разделе разработки имеется: в двух последних тактах в свободном порядке по вертикали и горизонтали многократно повторяются звуки *d, e, g, a*, очерчивающие основную тонику *e* и звукоряд тональности Е-юй.

III часть Сонаты *Andante (non troppo) tranquillo* образуют два построения репризного характера: К, синтезирующий и варьирующий уже ранее звучавшие «всплески», трели и октавные раскачки из «главной партии» – и L с пустотными созвучиями арпеджиато и импровизационными тремолообразными бесполутоновыми мотивами из «побочной» (здесь обнаруживается ритмическое и отчасти мелодическое сходство с фрагментом композиции для пипы: чередование мелких длительностей с крупными с использованием октавных скачков).

Тональным центром начального раздела III части является А-юй, по европейским меркам – субдоминанта по отношению к Е¹¹. Позже возвращается основная тональность Е-юй, чередующаяся с основанной на том же звукоряде А-шан. Завершающий раздел (М) выполняет роль связки к коде. По отношению к предыдущему развитию он является фигурационной вариацией раздела L: «переборы струн» даются в интенсивном усилении звучности, сопряжённой с торможением.

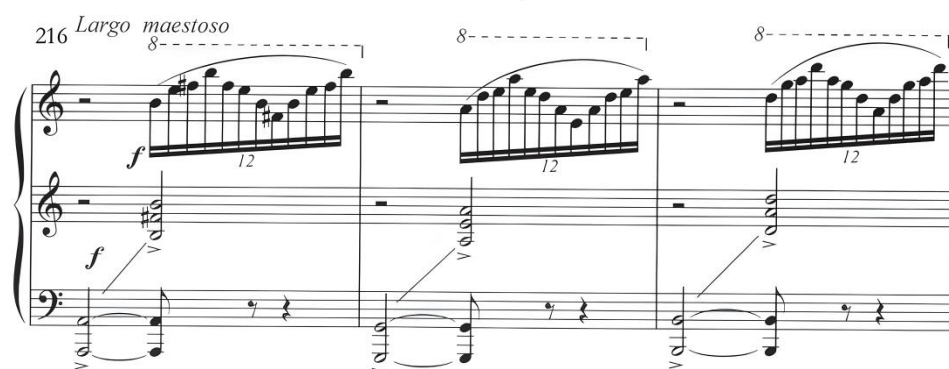
Кода (N) *Largo maestoso* – мощная, аккордовая, с тяжёлыми басами и струнными «волнами», охватывающая широкий диапазон, в целом несущая образ хвалы, восторженного славления, характерного для эпических произведений. Тональная стабильность в коде наступает не сразу, вначале возникают тональные опоры, затронутые во II части Сонаты, и благодаря этой оттяжке основной тон Е-юй ощущается как ожидаемый и закономерный итог развития.

Торжественный образ коды подчеркивается звучанием гулких октав в низком регистре. Они ассоциируются со звучанием гонгов и барабанов в китайской опере. Средний и верхний пласты гармонической вертикали тесно взаимосвязаны и напоминают в тембровом отношении звучание пипы. Фигурации верхнего голоса основаны на кварто-квинтовом комплексе из среднего, к которому добавляется дополнительный тон, в результате чего складывается симметричное созвучие «кварта-секунда-кварта» (пример № 7). Именно по таким интервалам настраиваются струны пипы, наиболее популярная настройка которой *a–d–e–a*, т. е. кварта–секунда–кварта.

Пример 7

Кода (т. 216–218)

¹¹ Уход в субдоминантовую сферу в репризе можно встретить в западных романтических сонатах и даже ранее – в репризе 21 сонаты Бетховена «Аврора».



Написанная шестью годами позже фортепианной Сонаты Ма Сычуна и перекликающаяся с ней в плане содержания (образы водного пейзажа, воспоминания о звучании национальных инструментов), Соната № 3 Цзяна Вэнье в гораздо большей степени обнаруживает черты национального композиторского письма. Ма Сыцун, заложивший фундамент своего профессионализма во Франции, опирается преимущественно на западное музыкальное мышление, мажоро-минорную систему, соблюдает пропорции и схемы, знакомые композитору по европейским образцам. Цзян Вэнье, получивший музыкальное образование в Японии и впечатлённый богатствами родной китайской культуры, имел меньшую зависимость от стереотипов европейской сонаты, и потому смело расширял рамки жанра.

В Сонате №3 «Пейзажи Цзяннани» Цзян Вэнье воплотил свойственное национальной культуре статическое восприятие времени, что наложило свой отпечаток как на жанровый облик, так и на форму сочинения. Сонатность трактуется в обобщенном ключе (трёхчастность структуры и бицентричность тонально-тематического плана). Листовская сонатно-циклическая форма соединяется с принципами китайской цюйпай и наполняется созерцательным любованием мгновениями природы и быта. Фортепиано воспроизводит звучания народных инструментов Китая: пипы, гучжэна, чибаня, гонгов, барабанов. Тем самым композитор обнаруживает новый подход к европейской сонатности, подход, глубоко коренящийся в принципах и традициях китайской культуры.

Литература

1. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во нижегородского университета, 1994. 220 с.
2. Цзян Сюэянь, Халдеева Е. Н. Фортепианные сонаты Цзян Вэнье: черты стиля // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Казань, 2023. С. 264–268.
3. Шао Ян. Третья фортепианная соната Цзяна Вэнье и ее национальные истоки // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 134–141.
4. Не Вэй, Сяо Цзяньлин. Обсуждение создания художественной концепции в исполнении инструментальной музыки из пьесы для пипы «Цветы лунной ночью у весенней реки» // Журнал колледжа Синью. Синью, 2002. С. 79. (聂蔚, 肖建瓴. 《从琵琶曲《春江花月夜》谈器乐演奏中的意境营造》 // 《新余学院学报》, 新余, 2002, 79 页.)
5. Цзян Вэнье. Написанное после завершения работы над «Собранием песнопений» (том 1) // Цзян Вэнье. Полное собрание сочинений. Том 6. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2016. С. 210–211 (江文也. 《写于《圣咏作曲集》(第一卷)完成后》 // 《江文也全集》编辑委员会, 主编: 王次炤, 《江文也全集》(第六卷). 北京, 中央音乐学院出版社, 2016, С. 210-211 页.)
6. Чжао Юньюнь. Анализ исполнительской структуры Фортепианной сонаты № 3 «Пейзажи Цзяннани» // Журнал Нанкинского Института Искусств (Музыка и Представление). Нанкин, 2023. С. 98-102. (赵贇韵, 《《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》的演奏结构感分析》 // 《南京艺术学院学报 (音乐与表演)》, 南京, 2023, 98-102 页.)

References

1. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennyye zhanry [Morphological system of music and its artistic genres]. Nizhny Novgorod: Publishing House of Nizhny Novgorod University, 1994.
2. Jiang Xueyan, Khaldeeva E. N. Fortepianny`e sonaty` Czzyan Ve`n`e: cherty` stilya [Piano sonatas of Jiang Wenye: features of style]. Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'. Vypusk 15: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Actual problems of musical and performing arts: history and modernity. Issue 15: Proceedings of the International Scholarly-Practical Conference]. Kazan; Kazan State Conservatory, 2023, pp. 264–268.

3. Shao Yang. Tret`ya fortepiannaya sonata Czzyana Ve`n`e i ee nacional`ny`e istoki [Jiang Wenye's third piano sonata and its national origins]. *Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University Scientific Journal]. 2020. No. 56, pp. 134–141.
4. Nie Wei, Xiao Jian Ling. Obsuzhdenie sozdaniya xudozhestvennoj koncepcii v ispolnenii instrumental`noj muzy`ki iz p`esy` dlya pipy` “Czvety` lunnoj noch`yu u vesennej reki” [Talking about the creation of artistic Conception in Instrumental Music Performance from the pipa song “Chunjiang Flower Moon Night”]. *Zhurnal kolledzha Sin`yu* [Journal of Xinyu College]. 2002, p.79 (聂蔚, 肖建瓴. 《从琵琶曲《春江花月夜》谈器乐演奏中的意境营造》//《新余学院学报》, 新余, 2002, 79页.) .
5. Jiang Wenye. Napisannoe posle zaversheniya raboty` nad “Sobranie pesnopenij” (tom 1) [Written after the completion of the “Collection of Chant Composition” (Vol. 1)]. *Czzyan Ve`n`e. Polnoe sobranie sochinenij. Tom 6* [The Complete Works of Jiang Wenye, Vol. 6]. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2016, pp. 210– 211 (江文也.《写于《圣咏作曲集》(第一卷)完成后》//《江文也全集》编辑委员会, 主编: 王次炤, 《江文也全集》(第六卷).北京, 中央音乐学院出版社, 2016, 210–211页.) .
6. Zhao Yunyun. Analiz ispolnitel`skoj struktury` Fortepiannoj sonaty` № 3 “Pejzazhi Czzyannani” [Analysis of the Performance Structure of the Piano Sonata No. 3 “Landscapes of Jiangnan”]. *Zhurnal Nankinskogo Instituta Iskusstv (Muzy`ka i Predstavlenie)* [Journal of Nanjing Academy of Arts (Music and Performance)] Nanjing, 2023, pp. 98–102. (赵贇韵, 《《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》的演奏结构感分析》//《南京艺术学院学报(音乐与表演)》, 南京, 2023, 98–102页.) .