

5. Zhang Zhao (2014) Sonata [Sonata]. *Sozdanie Muzyki – Music Composition*. 9. pp. 87–99. DOI: 10.3969/j.issn.0513-2436.2014.09.018 (In Chinese).
6. Cui Jinlan (2006) Rastushchee vospriyatie – analiz “Variatsiy” mladogo kompozitora Chzhan Chao [Growing perception – Analysis of young composer Zhang Zhao’s Variations]. *Zhurnal Tsentral’nogo universiteta natsional’nostey – Journal of Central University for Nationalities*. 4. pp. 130–132. (In Chinese).
7. Song Jin (2003) Chto takoe postmodernizm v muzyke. Simfoniya [What exactly is postmodernism in music. Symphony]. *Zhurnal Sian’skoy konservatorii muzyki – Journal of Xi’an Conservatory of Music*. 1. pp. 5–12. (In Chinese).
8. Yang Xing (2015). Obzor postmodernistskoy muzyki v Kitae [A brief discussion on postmodern music in China]. *Nauka i obrazovanie – Science Education Guide*. 2 pp. 103–104. DOI: 10.3969/j.issn.1674-6813(z).2015.02.081 (In Chinese).
9. Tan Dun (2017) *Nochnoy banquet (sonata dlya fortepiano) – «Boevye iskusstva». Sonatnoe trio: fortepiano – skripka – violonchel’* [Night Banquet (Piano Sonata) – “Martial Arts”. Piano-Violin-Cello Sonata Trio]. Shanghai: Music Publishing House. (In Chinese).
10. Song Jiawei (2022) Analiz i ispolnenie fortepiannoy sonaty Tan Duna «Nochnoy banquet» [A Brief Analysis and Performance of Tan Dun’s Piano Sonata “Night Banquet”]. *Dom dramy – Drama House*. 12. pp. 94–96. (In Chinese).
11. Zuo Haobo (2021) Analiz fortepiannoy sonatnoy formy «Nochnogo banketa» Tan Duna [Analysis of the piano sonata form of Tan Dun’s “Night Banquet”]. *Zvuk Zhelttoy reki – Yellow River Sound*. 19. pp. 14–17. DOI: 10.19340/j.cnki.hhzs.2021.19.004 (In Chinese).
12. Borisov, B.P. (2015) *Postmodernizm* [Postmodernism]. Moscow: Direct Media.
13. Baudrillard, J. (2017) *Simulyakr i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. Moscow: Publishing House “Postum”.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-41-48

Сун Цзянь

## ТЕНДЕНЦИИ ОБНОВЛЕНИЯ СТИЛИСТИКИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ЧЖОУ ЛУНА

*Статья посвящена вопросам формирования новых стилистических тенденций в китайской музыке конца XX – начала XXI века в творчестве крупного китайско-американского композитора Чжоу Луна. В фортепианном творчестве представителя китайской «Новой волны» нашли отражение идеи создания композиторского стиля на основе творческого переосмысления традиций китайской музыки в единстве с современными западными техниками письма. На основе анализа фортепианных произведений автор раскрывает специфику работы Чжоу Луна с национальным материалом, выделяет новые приемы звукоизвлечения, особенности ритмики, тембровую изобретательность, применение полиладовости на основе пентатоник. Многие приемы использовались композитором впервые.*

Ключевые слова: *китайская фортепианная музыка, «Новая волна», Чжоу Лун, композиторский стиль, новые приемы, фортепианная музыка.*

### Введение

Чжоу Лун – современный китайско-американский композитор, один из тех авторов, что активно представляют китайскую современную музыку за рубежом. В 2011 году он получил престижную Пулитцеровскую премию за оперу «Мадам Белая Змея». Успех оперы, а также камерных произведений композитора в Германии вызвал интерес к его творчеству. Однако до настоящего времени существует очень мало записей исполнений его музыки, а

также публикаций о его произведениях. Между тем яркая творческая индивидуальность и профессиональное мастерство делают его музыку значимой не только для Китая, но и для мировой музыкальной культуры. Настоящая работа имеет целью представить значимые фортепианные произведения композитора в контексте стиливого обновления китайской музыки посредством связей с традиционной культурой и своеобразного претворения некоторых элементов западной музыки. В аннотациях, представляющих нотный текст фортепианных произведений композитора, Чжоу Лун характеризуется как «создатель уникального музыкального ансамбля, объединяющего эстетические концепции и музыкальные элементы Востока и Запада. Глубоко знакомый со всем спектром своего китайского наследия, включая фольклорные, философские и духовные идеалы, он является первым в переносе идиоматических звуков и техник древних китайских музыкальных традиций на современные западные инструменты и ансамбли» [1]. Однако в научных исследованиях эта проблематика почти не представлена. Основную массу публикаций о Чжоу Луне на английском языке представляют разнообразные интервью и биографические обзоры. На китайском языке имеются работы, охватывающие лишь частные проблемы его музыки.

В настоящей статье впервые представлена характеристика фортепианного сочинения *Pianobells*, кроме того, особое внимание посвящено перкуSSIONному использованию фортепиано и нетрадиционным приемам игры, которые в этом качестве впервые были применены Чжоу Луном; показана связь композитора с течением «Новой волны». Большое количество работ, посвященных проблеме Восток-Запад, позволили использовать выработанные в них подходы в настоящей статье. Потребовалось также использование методов сравнительно-аналитического и структурно-типологического методов для выявления стиливых черт и особенностей подхода композитора к фольклорным материалам.

#### Основная часть

Конец XX века в Китае ознаменовался подъемом в области создания профессиональной музыки. Начиная с 1980-х годов о себе заявило новое поколение китайских композиторов: Чжоу Лун (周龙), Чен И (陈怡), Тан Дунь (谭盾), Чен Циган (陈其钢), Е Сяоган (叶小纲), Цюй Сяосун (瞿小松), Го Вэньцзин (郭文景), Чжан Сяофу (张少夫), Су Конг (苏聪) и Лю Суола (刘索拉)

Все они в той или иной мере испытали влияние новых западных музыкальных концепций, сломали присущие традиционным творческим подходам правила и обратились к современной западной музыке. Изучение и освоение методов создания современной музыки привело к всплеску новых музыкальных разработок по всему Китаю. В то же время эти композиторы не отказались и от поиска глубинных основ национальной культуры. При этом их пути разделились: одни пошли по пути синтеза Востока и Запада, другие предпочли сосуществование, сохранение своеобразия того и другого.

По сравнению с западной музыкой китайская традиционная музыка отличалась рядом особенностей: импровизационностью, нерегулярными ритмами, отсутствием строгой логической структуры, нетемперированным строем. Это вызывает соответствующие особенности формы. По словам Цити Ли, «в традиционной китайской концепции музыка – это представление “процесса” и “настроения”, и ключ к ее пониманию – не сосредотачиваться на музыкальной форме и структуре, а концентрироваться на своих ощущениях и понимать текущий процесс музыки и общее настроение» [цит. по: 2. С. 29].

В работах, посвященных музыке композиторов «Новой волны», стиль их музыкальных композиций характеризуется как фьюжн Восток-Запад или композиция Восток-Запад [3. С. 265]. Такая музыка обычно основана на прямом или косвенном использовании китайских материалов, для внесения определенных «китайских» акцентов. Однако этот новый стиль отличается от некогда распространенного шануазри. В нем отражены не только влияния западной культуры на китайскую, но и обратное воздействие. Одним из первых к созданию нового композиторского стиля пришел Чжоу Лун (род. в 1953), современный китайско-американский композитор. Сегодня это один из самых авторитетных композиторов Китая в мире.

Фортепианные произведения Чжоу Луна демонстрируют превосходное мастерство. Его сольные фортепианные композиции, такие как *Вариации на монгольскую народную мело-*

дию (1980 г.), *У Куй* (1983 г.), а также *Pianogongs* (2007 г.) для фортепиано и двух китайских оперных гонгов и *Pianobells* (2012 г.) демонстрируют общий композиционный стиль и музыкальную философию композитора. Эти пьесы расширяют современный фортепианный язык, соединяя музыкальные элементы Востока и Запада и расширяя ограниченный спектр фортепианного репертуара, в котором преобладает западная музыкальная культура. *Вариации на монгольскую народную мелодию* (1980) примыкают к серии из восьми народных китайских песен, созданных композитором для скрипки соло, альтя соло и виолончели соло. Народный материал почерпнут из разных регионов Китая: провинций Шэнбэй, Шэнси, Юннань, Цзянсу, Сычуань и Хунань. В предисловии к каждому изданию даны полные тексты всех песен. Музыка была переработана для западных инструментов, с соответствующими стилистическими особенностями использования смычка и аппликатуры.

*Вариации на монгольскую народную мелодию* – это первая сольная фортепианная композиция, раскрывающая ранние попытки композитора использовать вариационную форму в сочетании с китайской народной мелодией в западной гармонизации. Необходимо отметить, что особенность монгольской музыки – в горловом пении (хоомей), когда исполнитель одновременно извлекает и бас, и высокий звук, и при этом извлекает обертоны.

Тема народной песни, так называемой монгольской Чан Дяо (длинная песня), стала основой для восьми вариаций и коды, в которых используются разные стили, тональности, темпы, фигурационная техника и контрапункт.

Пример 1. Тема вариаций

В ряде вариаций используется вычленение мотивов из основной темы (как в третьей вариации), и голоса развиваются в диалогической структуре. В 5-й вариации на основе мотивов основной темы комбинируется новая лирическая тема на 6/4, также представленная в диалоге двух голосов, идущих навстречу друг другу. Несмотря на пентатонную основу мелодии, композитор использует модуляции, но избегает выставлять знаки при ключе. Гармония хотя и близка западноевропейской, все же своеобразна: в ней слабо выражена функциональность, к трезвучиям добавляются квартовые и секстовые тоны. Вариация № 4 модулирует в дальнюю тональность ре минор. Ее темп *Accelerando* предназначен для каждой отдельной фразы, а контрастные противопоставления верхнего и нижнего регистра создают пространственное впечатление. Еще более внушительный эффект находим в 5-й вариации, где начальный аккорд распространяется на пять октав. В 6-й вариации возникают ассоциации с звучанием традиционных китайских инструментов: гонгов, барабанов и суоны.

Несмотря на то, что в целом вариации довольно простые, в них можно найти практически все основные приемы фортепианного классико-романтического письма. Очевидны влияния музыки Шумана, Брамса в прихотливой ритмике 6, 7, и 8 вариаций, Чайковского – во внимании к выразительной певучести мелодии, Дебюсси – в особых видах фактуры. При этом китайский национальный колорит явственно проступает во всех вариациях. В то же время форма темы – квадратный период повторной структуры, которая сохраняется во

всех вариациях, а также преимущественно разработка фактуры позволяет отнести цикл к строгим (классическим) вариациям.

Для исполнителя эти вариации представляют несомненный интерес, прежде всего с точки зрения воспроизведения на фортепиано особенностей вокального интонирования. Задача исполнителя – постараться передать на темперированном инструменте эффект звучания менее полутона, но при этом без фальши. Подспорьем может послужить прослушивание звучания гуциней и осознание принципиальной разницы в характере звука.

У *Куй* (1983) представляет еще одно показательное сочинение для периода открытости. В отличие от *Вариаций* в этом сочинении нет цитат народного материала, композитора вдохновила сама форма и содержание танца У Куй. В предисловии к нотному изданию пьесы говорится: «Это сольное фортепианное произведение, отражающее оригинальный стиль этого танца, начинается с оживленных ритмических рисунков, переходит в более медленную, плавную и лирическую среднюю часть и завершается возвращением к яростной музыке и ликующим ритмам и мотивам начала» [4. С. 2].

Эта пьеса демонстрирует овладение автором сложными ритмами, их причудливыми сочетаниями вместе с характерными для композиционной техники XX века современными диссонирующими западными гармониями. Заметим, что подобный ритм отнюдь не характерен для народных танцев, в них ритм регулярный, а этот оригинальный ритмический план придумал сам композитор. Используя энергичные ритмические мотивы и нерегулярные ритмические рисунки, композитор передает различные движения танцоров, изображающих повадки пяти животных, традиционных для северо-восточного охотничьего танца.

Фортепиано в некоторых эпизодах по фактурному изложению и тембровым характеристикам напоминает китайские ударные инструменты. Китайский инструментарий ударных огромен. Различные типы китайских ударных инструментов производят разные по тембру и высоте звуки в зависимости от материала, размера, силы удара и пр. Это многообразие он и попытался передать. Отметим, что до него фортепиано в качестве аналога перкуссии еще не использовалось. По словам композитора, «мое воображение при написании фортепианной музыки с самого начала заключалось в том, чтобы обращаться с ней как с ударным инструментом. Этот идеал был заложен во мне давным-давно...» [2. С. 53].

Мощный и примитивный ритм этих мотивов создается уже во вступлении. Постоянные изменения размера связаны с причудливыми ритмическими рисунками и акцентами, которые постоянно смещаются между правой и левой рукой. Можно также отметить связь тембровой окраски низкого регистра фортепиано с перкуссией.

Пример 2. У Куй, тт. 1-6



Композитор активно объединяет все эти новые для китайской музыки элементы с традиционной народной культурой. Для него важны самые разные впечатления: древнекитайская поэзия, искусство каллиграфии, тембры народных инструментов, искусство национальной оперы. Все это складывается в единое целое, если композитору удастся уловить особенности китайских тембров, ритмов и мелодики и объединить их с западными концепциями гармонии и хроматизма. Он также часто берет знакомые звуки и мелодии, видоизменяет их с помощью диссонансов, секундовых кластеров и тематических поворотов. Так, во втором разделе пьесы композитор имитирует стиль санбан.

Санбан (散板) обозначает особый инструментальный жанр со свободным метром и нерегулярным ритмом, часто встречающуюся в традиционной китайской музыке (Сан (散 в

перевод с китайского означает «свободный», бан 板 называется сильная доля в каждом такте). Тематический мотив осторожно вплетен в контрапунктическое четырехголосие. Фортепиано играет мелодию в верхнем регистре, которая звучит как маленькая флейта, что придает этой части ощущение широты и нежности. Сюда следует добавить также подражание гуцинь, техника исполнения на котором воспроизводится в средней части пьесы: выразительная мелодия в верхнем голосе и акцентированные, как на струнном инструменте, ноты в аккомпанементе, а также импровизированные ускорения и замедления.

Пример 3. У Куй, тт. 121-125



У Куй свидетельствует о стремлении композитора объединить китайские образы с современной диссонансирующей гармонией и свободным нерегулярным ритмом, а также с использованием приемов тематической трансформации, транспозиции, инверсии, увеличения, уменьшения и дробления. Это происходит органично и свободно. Для китайской музыки 1980-х годов такая метроритмическая организация была очень смелой. Соединение нескольких пентатонных ладов также образовало новую для китайской музыки полиладовую систему.

В том же перкуссионном стиле написана композиция для фортепиано *Pianogongs* (2005). Она представляет собой уникальное взаимопроникновение восточных и западных инструментов за счет использования китайских оперных гонгов и фортепиано. Кроме того, это первое произведение, в котором китайские инструменты включены в сольную фортепианную композицию.

*Pianogongs* были вдохновлены звучностью перкуссионной части Пекинской оперы. Произведение предназначено для одного исполнителя и представляет собой комбинацию фортепиано (функционирующего как ударный инструмент) и двух гонгов, которые лежат на мягком вершуну дополнительной скамьи для фортепиано слева от исполнителя. Пьеса представляет исторический контекст использования традиционных китайских ударных инструментов и объединение этих инструментов с фортепиано. Исполнитель играет на нескольких инструментах, создавая беспрецедентные тембровые эффекты (партия фортепиано исполняется правой рукой, а левая рука играет двумя оперными гонгами).

Ритмика *Pianogongs* близка синкопированному ритму луогуцзин (что в переводе означает «конская нога»), часто используемому в пекинской опере в батальных сценах, а также встречающиеся в народной музыке гонгов и барабанов. В фортепианной пьесе этот ритм повлиял на ритмические группы гонгов.

Структура произведения образована чередованием трех различных музыкальных идей: «быстрого повторяющегося ритма, ряда аккордов на основе мажорного трезвучия и чистой кварты и энергичного мотива стаккато. Фортепиано имитирует ритм и уникальную звучность множества различных китайских курантов, колокольчиков и барабанов, включая большой и малый барабан» [5. С. 2]. Барабанные дроби представлены в начале пьесы.

Пример 4. *Pianogongs*, т. 1, 1 элемент



В дальнейшем композитор использует прием репетиции в правой руке, чтобы дать возможность пианисту играть на гонгах левой рукой. Второй элемент – нисходящие аккорды, имитирующие звучание колокольчиков и крики птиц. В нем отчетливо видны результаты поиска новой обертоновой гармонии, рожденной переливчатым звучанием каменных и бронзовых колокольчиков. В процессе развития композитор развивает эту идею, добавляя органичные пункты, педали и кластеры (в тт.10-14)

Пример 5. *Pianogongs*, тт. 4-6, 2 элемент



В качестве других средств развития назовем новые ритмические рисунки, смену размера, свободно диссонирующие аккорды, взятые в разных октавах, аккорды, превращающиеся в кластеры (имитация большого колокола). Все это многообразие тембров и ритмов объединяется третьим атональным элементом, охарактеризованным автором как «энергичный мотив стаккато».

Пример 6. *Pianogongs*, т. 2, 3 элемент



В своей фортепианной музыке Чжоу использует нетрадиционные расширенные фортепианные приемы, имитирует традиционные китайские инструменты, а также устанавливает связи с другими жанрами искусства. Китайские традиционные инструменты, древняя литература и эстетические концепции оказали большое влияние на фортепианную музыку Чжоу Луна. «В формировании фортепианного искусства Китая, обладающего подлинным национальным стилем, немаловажное значение принадлежит народной музыке, китайской литературе, поэзии и живописи. Они многогранны и глубоки, имеют многовековую историю и оказывают значительное влияние на творчество композиторов» [6. С. 323]. Чжоу Лун, во многом под влиянием китайской живописи, создал свои «колокольные» пьесы-пейзажи.

Доказательством служит появившаяся в 2012 году фортепианная пьеса *Pianobells* для фортепиано соло. Это произведение вдохновлено китайскими легендами о больших колоколах, звон которых возникает стихийно, без ударов. В соответствии с замыслом исполнитель должен применять нестандартные приемы игры. Красочное и мистическое настроение пьесы создается особыми приемами, развивающими идеи импрессионистов. Таинственные звуки колокола передаются ударами по струнам низкого регистра в нескольких местах. Исполнитель гасит вибрацию струны за счет прямого контакта пальца со струной внутри фортепиано. Во второй раз удары по струнам правой рукой совмещаются с репетициями левой руки на тех же звуках на клавиатуре. Огромную роль в пьесе играют остинатные комплексы, создающие прозрачную, колеблющуюся звуковую ткань, воспроизводящую эффект рассеивания обертонов колокольного звука. В этой пьесе в полной мере проявляется характерная особенность китайской музыки, о которой уже шла речь: представление “процесса” и “настроения”.

Рассмотренные фортепианные произведения Чжоу Луна открывают новое видение будущего фортепианного исполнительства, перкуссионного использования фортепиано вместе с различными звуковыми эффектами, расширив фортепианный репертуар за пределы традиционных интересов западной музыкальной культуры. Неповторимый национальный колорит создают используемые композитором народные песни, воссоздаваемые на фортепиано мно-

гообразные тембровые оттенки, близкие народным инструментам (ударным и щипковым); разнообразие ритма проистекает из энергии народных танцев, хороводов и динамики представлений пекинской оперы. Новизна его стиля «... (в сравнении с произведениями в «китайском стиле») заключалась в обращении к архаическим пластам национальной музыки (которые к тому времени были очень мало изучены), их включении в современный ладоинтонационный контекст [7. С. 104]. Это позволило рассматривать произведения Чжоу Луна в контексте неофольклоризма. Однако дальнейшее творчество показало расширение возможностей композитора, привнесение в его творчество черт и приемов минимализма, сонорики и других современных техник письма, усиление черт индивидуального стиля.

Поиски композиторов продолжаются в направлении синтеза китайских и западных инструментов, новых жанров и стилей, оказывающихся неожиданно близкими национальным китайским традициям. «Композиторы приложили немало усилий, чтобы, используя возможности фортепиано, выразить звучание различных инструментов китайского народного оркестра. Это вызвало многочисленные находки в сфере звуковых эффектов, тембрового звучания, спектр которого значительно расширился» [8. С. 17]. Фортепианное творчество включено в современный музыкальный контекст. Начав в 1980-е годы поиски новых способов сочетания элементов традиционной китайской музыки с приемами композиции XX века, «пятое поколение» китайских композиторов проложило пути обновления китайского музыкального искусства.

### Литература

1. Zhou Long. Mongolian Folk-tune Variations. URL: <https://global.oup.com/academic/product/mongolian-folk-tune-variations-9780193805125?lang=en&cc=us#> (дата обращения 12.03.2023).
2. Jiao Wei, D.M.N. Chinese and Western elements in the works of the modern Chinese composer Zhou Long for solo piano: variations of Mongolian folk melodies, Wu Kui and pianogongs: дис. ... д-ра музыкальных искусств. 136 p. URC: [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Jiao\\_uncg\\_0154D\\_11040.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Jiao_uncg_0154D_11040.pdf) (дата обращения 12.03.2023)
3. Lau F. When a great nation appears in the world // Chinese music. China and the West, Music, Representation and Reception. Anc. Arbor: University of Michigan Press, 2017. 346 pp.
4. Zhou Long. Wu Kui, for piano. Oxford: Oxford University Press, 2002, 15 p.
5. Zhou Long. Pianogongs. Oxford: Oxford University Press. 2006.
6. Абдуллина Г.В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века // Манускрипт. 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 322–326.
7. Чень Шюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусствоведения, Нижний Новгород, 2020. 234 с. URL: [https://nnovcons.ru/files/Dis/dis\\_shenshuyun.pdf](https://nnovcons.ru/files/Dis/dis_shenshuyun.pdf) (дата обращения 12.03.2023).
8. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 22 с.

#### Trends in Piano Style Renovation in Zhou Long's Music

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2023, 1 (88), 41–48.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-41-48

*Song Jian*, Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: 307222728@qq.com

**Keywords:** Chinese piano music, “new wave”, Zhou Lun, composer's style, new techniques.

The article analyzes the formation of new stylistic trends in Chinese music of the late twentieth – early twenty-first century in the work of a major Chinese-American composer Zhou Long. The piano creativity of the representative of the Chinese “New Wave” reflects the idea of creating a compositional style based on a creative rethinking of the traditions of Chinese music in unity with modern Western writing techniques. Through a detailed study of piano works, the

author reveals the specifics of Zhou Long’s work with national material, highlights new techniques of sound production, rhythmic features, timbre ingenuity, the use of polyadicity based on pentatonics. It is revealed that Zhou Long’s piano works open up a new vision of the future of piano performance, percussive use of the piano together with various sound effects, expanding the piano repertoire beyond the traditional interests of Western musical culture. The unique national flavor is created by the folk songs used by the composer, the diverse timbre shades recreated on the piano, close to folk instruments (percussion and plucking); the variety of rhythm stems from the energy of folk dances, round dances and the dynamics of performances of the Beijing opera. This made it possible to consider the works of Zhou Long in the context of neofolclorism. However, further creativity showed the expansion of the composer’s capabilities, bringing into his work the features and techniques of minimalism, sonorics and other modern writing techniques, strengthening the features of individual style.

### References

1. Zhou Long (2009) *Mongolian Folk-tune Variations*. [Online] Available from: <https://global.oup.com/academic/product/mongolian-folk-tune-variations-9780193805125?lang=en&cc=us#> (Accessed: 12.03.2023).
2. Jiao Wei (2014) *Chinese and Western elements in the works of the modern Chinese composer Zhou Long for solo piano: variations of Mongolian folk melodies, Wu Kui and pianogongs*. Musical Arts Dr. Diss. Greensboro. [Online] Available from: [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Jiao\\_uncg\\_0154D\\_11040.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Jiao_uncg_0154D_11040.pdf) (Accessed: 12.03.2023).
3. Lau F. (2017) When a great nation appears in the world. In: *Chinese music. China and the West, Music, Representation and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
4. Zhou Long (2002) *Wu Kui, for piano*. Oxford: Oxford University Press.
5. Zhou Long (2006) *Pianogongs*. Oxford: Oxford University Press.
6. Abdullina, G.V., Sun Y (2018) Osobennosti kitayskoy fortepiannoy muzyki vtoroy poloviny dvadtsatogo veka [Features of Chinese piano music of the second half of the 20th century]. *Manuskript – Manuscript*. Vol. 11(97). Is. 2. pp. 322–326.
7. Chen Shuyun (2020) *Fortepiannoe tvorchestvo kitayskikh kompozitorov dvadtsatogo – nachala dvadtsat’ pervogo vekov: osnovnye stilevye napravleniya* [Piano creativity of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries: the main stylistic directions]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod. [Online] Available from: [https://nnovcons.ru/files/Dis/dis\\_shenshuyun.pdf](https://nnovcons.ru/files/Dis/dis_shenshuyun.pdf) (Accessed: 12.03.2023).
8. Bian Meng (1994) *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitayskoy fortepiannoy kul’tury* [Essays on the formation and development of Chinese piano culture]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.

УДК 784.23

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-48-56

Ма Тэ, М.Г. Долгушина

### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО В ОРАТОРИИ ХУАН ЦЗЫ «ПЕСНЬ О БЕСКОНЕЧНОЙ ТОСКЕ»

Статья посвящена оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» – первому в истории китайской академической музыки произведению данного жанра. Оратория анализируется в ракурсе соотношения китайского и европейского. Национальный сюжет, основанный на поэме Бо Цзюйи, воплощен преимущественно средствами европейской композиторской техники. Национальный колорит доминирует в 8 части,