

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 (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 (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,

где Хуан Цзы цитирует напев «Цинпин Дяо» и гармонизирует его с учетом ладового строения мелодики.

Ключевые слова: Хуан Цзы, оратория «Песнь о бесконечной тоске», композитор, Китай.

Проблема взаимодействия национального и европейского – одна из ключевых для академической музыкальной культуры современного Китая. Как известно, в начале XX века в стране начался процесс активного освоения западных ценностей, коснувшийся, в числе прочего, сферы музыкального искусства. Носителями новых идей стали молодые композиторы, получившие профессиональное образование на Западе и вернувшиеся на родину – Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь и другие. Особое место в их ряду принадлежит Хуан Цзы (1904–1938). Он прожил короткую жизнь, но оставил яркий след в музыкальной истории Китая: как композитор и музыкант-теоретик, педагог и музыкально-общественный деятель.

Хуан Цзы стал одним из первых китайских музыкантов, получивших систематическое образование европейского типа. В 1924 году, с успехом закончив училище Цинхуа в Пекине, он был направлен для продолжения обучения в Соединенные Штаты Америки. Хуан Цзы поступил в Оберлинский колледж в штате Огайо, где изучал психологию и дополнительно посещал занятия по музыке, а с 1928 года обучался на факультете музыки в Йельском университете в городе Нью-Хейвен. Вернувшись в Китай в 1929 году, Хуан Цзы получил должность профессора на факультете музыки университета Хуцзян¹, а с октября 1930 года преподавал в Государственном музыкальном училище², где вел курсы композиции, анализа музыкальных произведений, истории музыки и другие.

Композиторское наследие Хуан Цзы насчитывает около ста произведений и включает камерно-вокальные, камерно-инструментальные, хоровые, оркестровые сочинения. Композитор сознательно ставил перед собой задачу создания национальной академической музыки. Ее решение он видел не в заимствовании тематизма европейских и японских песен, которое было широко распространено в китайской культуре начала XX века, а в органичном слиянии национальных истоков с европейскими жанрово-стилевыми тенденциями и композиторскими техниками. Хуан Цзы подчеркивал, что новая китайская музыка «может быть создана только теми композиторами, которые, обладая знанием западных технологий, разделяют судьбу китайского народа, его кровь и душу» [1. С. 2–3].

Сочетание национального и европейского в творчестве Хуан Цзы уже становилось объектом исследования музыковедов. Однако предметом изучения в их трудах была камерно-вокальная музыка композитора. Таковы, например, статьи Ли Синьянь и У Мина, посвященные взаимодействию в романсах и художественных песнях Хуан Цзы национальных и европейских элементов [2; 3]. Другие произведения композитора, в том числе его хоровая музыка, с данной точки зрения не рассматривались. Это предопределяет *актуальность* и *новизну* настоящей работы.

Цель проведенного исследования – рассмотреть особенности взаимодействия китайского и европейского на примере крупного хорового произведения Хуан Цзы – первой в истории китайской музыки оратории для хора, солистов и оркестра «Песнь о бесконечной тоске» («长恨歌» – «Чан-хэнь гэ»)³.

В основе оратории – одноименная поэма Бо (Бай) Цзюйи (白居易, 772–846), великого китайского поэта, жившего в эпоху династии Тан. «Песнь о бесконечной тоске» – одно из наиболее известных сочинений этого автора, оно оказало существенное влияние на литера-

¹ В настоящее время – Шанхайский университет науки и технологий.

² В настоящее время – Шанхайская консерватория.

³ В настоящее время в музыковедческой среде не существует единого мнения в определении жанра этого произведения. Одни исследователи называют его кантатой, другие – ораторией. В настоящей статье будет использовано определение «оратория», поскольку «Песнь о бесконечной тоске» Хуан Цзы содержит свойственные этому жанру элементы драматической разработки действия.

турное творчество последующих поколений. Сюжет поэмы стал основой многих произведений китайского классического искусства; среди его наиболее заметных литературных интерпретаций – драма «Дворец вечной жизни» («长生殿») Хун Шэна (洪昇), поэта эпохи Цин.

В русскоязычных музыковедческих трудах, посвященных хоровой культуре Китая и творчеству Хуан Цзы, данное произведение фигурирует под множеством названий: «Вечное сожаление» [4], «Бесконечная печаль» [5], кантата «Сливы в снегу», написанная на основе поэмы «Песнь вечной ненависти» [2. С. 155] и др. Очевидно, что данный факт связан с трудностями перевода и нуждается в комментариях.

Существуют два академических перевода поэмы Бо Цзюйи на русский язык: «Песнь о бесконечной тоске» Б.А. Васильева [6] и «Вечная печаль» Л.З. Эйдлина [7]. Филологи-китаисты А.И. Кобзев и Н.А. Орлова считают более точным переводом «Песнь о бесконечной тоске», аргументируя это двумя позициями: «Во-первых, в оригинале присутствует обозначение жанра – 歌 («песнь»), а во-вторых, определяющий общий смысл названия иероглиф 恨 совмещает значения «ненависть, злоба, вражда» и «досада, негодование, раскаяние», что гораздо ближе к ассоциирующейся с горечью «тоске», чем к эмоционально более легкой «печали» [8. С. 752].

Содержание поэмы Бо Цзюйи основано на реальных событиях. В основе сюжета – история любви танского императора Сюань-цзуна (唐玄宗, 685–762)⁴ и Ян Юй-хуань и (杨玉环, 719–756) – певицы и танцовщицы, одной из четырех великих красавиц древнего Китая. Ян Юй-хуань была наложницей семнадцатого сына императора – принца Ли Мао, а впоследствии – самого Сюань-цзуна, пожаловавшего ей титул Гуй-фэй – Драгоценной наложницы (Ян Гуй-фэй).

Страстно полюбив Ян Гуй-фэй, Сюань-цзун стал вести расточительную и праздную жизнь, практически не занимаясь государственными делами. Он присвоил высокие титулы сестрам Ян Гуй-фэй, назначил премьер-министром ее брата – Ян Гучжуна, потворствовавшего казнокрадству и вымогательству. Ухудшающаяся социально-экономическая обстановка в стране привела к кровопролитному восстанию под руководством военачальника Ань Лушаня (安禄山, ок. 703–757). В царившем в государстве хаосе была обвинена семья Ян, многие члены которой, в том числе Ян Гуй-фэй, были казнены.

В поэме Бай Цзюйи реальная история превратилась в гимн прекрасной любви. До конца дней Сюань-цзун тосковал по своей Драгоценной наложнице. Ему попытался помочь даосский мудрец, владевший искусством «души мертвых в наш мир призывать» [7. С. 267]. Даос смог найти девушку на горе бессмертных небожителей⁵. Она также рассказала ему о своих чувствах и о клятве вечной любви, навеки связавшей ее и императора.

Оратория Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» была написана в 1932 году. Создателем ее словесного текста стал известный литератор Вэй Ханьчжан (韦瀚章, 1905–1933), соединивший лирическую поэзию Бо Цзюйи с некоторыми драматургическими приемами драмы Хун Шэна «Дворец вечной жизни». Китайские исследователи отмечают, что Вэй Ханьчжан не только «унаследовал прекрасную художественную концепцию» древних стихов, но и смог органично связать «элегантность поэзии эпохи Тан» и «безудержность Юаньской драмы» [9. С. 4]⁶.

⁴ Сюань-цзун – храмовое имя императора, имя, которое древнекитайский правитель получал после смерти. Именно храмовые имена сохранялись в памяти потомков. Настоящее имя императора – Ли Лунцзи (李隆基).

⁵ На горе небожителей Ян Гуй-фэй носила свое даосское имя – Тай-Чжэнь (太真, кит. – Великая Истина).

⁶ Следует отметить, что сюжет оратории имел отчетливо осознававшийся авторами политический подтекст. 1930-е годы – трагический для Китая период японской агрессии. «Песнь о бесконечной тоске» Вэй Ханьчжана и Хуан Цзы выразила патриотические настроения граждан страны, требовавших активных действий от правительства Гоминьдана, придерживавшегося политики непротравления.

Перед Хуан Цзы стояла сложная задача – соединить в крупном хоровом произведении особенности китайской просодии и вокальную мелодику европейского типа. Сохранились сведения, что Вэй Ханьчжан остался доволен результатом работы композитора. Он считал, что Хуан Цзы успешно объединил поэзию и музыку во всех написанных им частях произведения [10. С. 9].

Предполагалось, что «Песнь о бесконечной тоске» будет состоять из 10 частей. Но внезапная смерть помешала Хуан Цзы завершить работу. Композитор успел сочинить 7 частей оратории. Они представляют собой стройную художественную концепцию, и, несмотря на то, что впоследствии Линь Шэнси (林声翕, 1914–1991) дописал три недостающие части, произведение часто исполняется в версии, созданной Хуан Цзы:

- 1 часть – «Повсюду слышна прекрасная музыка, уносимая ветром вдаль»;
- 2 часть – «Праздник Ци Си⁷ во Дворце вечной жизни»;
- 3 часть – «Военные барабаны в Юйяне, сотрясающие небо и землю»;
- 5 часть – «Беспомощен император, которого не слушается гвардия»;
- 6 часть – «Красавица умирает перед боевыми конями»;
- 8 часть – «Горы, окутанные облаками и туманом»;
- 10 часть – «Эта тоска непрерывна и бессрочна»⁸.

В последовании частей, написанных Хуан Цзы, просматривается симметричная арочная композиция – своего рода трехчастная структура с контрастной серединой и зеркальной репризой. С точки зрения содержания, две первые и две последние части посвящены истории любви Сюань-цзуна и Ян Гуй-фэй, три центральные – восстанию и трагической гибели прекрасной наложницы. Среди героев оратории отсутствует фигура даосского монаха, произведение завершается монологом императора, тоскующего о своей возлюбленной.

На уровне использования хоровых тембров очевидны арки между крайними – 1 и 10 частями (смешанный хор), а также 2 и 8 частями (женский хор). В центре композиции – 3 и 5 части, порученные мужскому хору и 6 часть – соло сопрано. Целостности композиции способствует проведение выразительной лирической темы из 2 части (ее можно определить как тему любви) в 10 части оратории.

Пример 1



Тональная драматургия выстраивается от светлых мажорных тональностей двух первых частей к доминирующему в последующих частях минору. Заключительная часть написана в *h-moll* – скорбной, по выражению Бетховена, – «черной» тональности.

Оратория «Песнь о бесконечной тоске» решена в лирико-эпическом ключе. В ней преобладают умеренные и медленные темпы, характеры героев показаны на фоне живописных картин природы и придворного быта, драматургия основана на принципе контрастного сопоставления. При этом контраст между частями оратории нельзя назвать очень ярким. Эмоции в них достаточно сдержанны, что связано, по-видимому, с эстетикой конфуцианства. Согласно Конфуцию, заложенные в любом музыкальном произведении эмоции и переживания должны быть гармоничными, соответствовать понятию «золотой середины» и воплощать идею единства Неба и Человека.

⁷ Ци Си – праздник влюбленных в Китае.

⁸ В настоящей статье анализируется именно эта версия оратории.

В музыкальном языке оратории доминирует стилистика, свойственная эпохе зрелого романтизма. Мелодика распевна и выразительна. Гармония насыщена сложными аккордами, яркими модуляциями (в том числе энгармоническими), далекими тональными соотношениями, фактура достаточно разнообразна.

1-я часть (*G-dur*, Allegro ma non troppo) передает праздничную атмосферу в резиденции Сюань-цзуна – дворце Хуацин в Лишане. Это написанный в репризной трехчастной форме танец придворных дам. Его отличают изящная мелодика, приглушенная динамика, легкое *staccato* оркестрового сопровождения. Композитор мастерски использует приемы полифонического развития тематизма – имитации, канонические вступления голосов. 2-я часть (*E-dur*, Andante) состоит из двух разделов. Хоровой ноктюрн, рисующий красоту летней ночи, сменяется дуэтом сопрано и баритона, выражающим бесконечную любовь между Ян Гуйфэй и императором и их мечты о прекрасном будущем.

3-я часть (*b-moll*, Marziale) – трехчастный скорый марш в размере 2/4 – вносит драматургический и стилистический контраст. Его краткое оркестровое вступление имитирует звуки военных барабанов, а основная тема вызывает аллюзии с советскими военными песнями-маршами 1920–1930-х годов, соединяющими энергию движения с образностью и стилистикой героико-революционных массовых песен. Постепенно усиливающаяся динамика рисует неуклонное приближение повстанцев. Контрастная средняя часть выражает шок опьяненных пением и танцами придворных, узнавших, что столица и власть императора находятся в критическом положении. 5-я часть (*g-moll*, Allegretto conira) стилистически близка предшествующей. Это тоже марш, но более медленный: восставшие выражают недовольство императором, фрейлиной Ян Гуйфэй и премьер-министром Ян Гучжуном. 6-я часть (*cis-moll*, Adagio lacrimoso) – соло сопрано в духе арии *lamento*, повествующее о трагической кончине Ян Гуйфэй. В мерных аккордах вступления хорошо прослушивается нисходящий фригийский оборот, связанный в европейской культуре с семантикой смерти.

8-я часть (*c-moll*, Andante sostenuto) имеет лирико-пейзажный характер и изображает музыкальными средствами священный остров Пэнлай – обитель небесных жителей – сяней, среди которых нашла приют Тай-Чжэнь (Ян Гуйфэй). 10-я часть (*h-moll*, Adagietto lamentando) – печальное резюме. Хор повествует о запустении в императорском дворце, а соло баритона выражает бесконечную любовь и бесконечную скорбь Сюань-цзуна.

В ракурсе заявленной темы особый интерес имеет 8-я часть оратории – женский хор, воплощающий образы прекрасных небожительниц, обитающих на священном острове Пэнлай. Она основана на древней мелодии «Цинпин Дяо» («清平调»), популярной в эпоху Тан.

Нотная запись этой мелодии связана с именем Вэй Шуанхоу (魏双侯, 1613–1689), который в 1666 году поселился в Японии и получил должность придворного музыканта. Принято считать, что он познакомил японцев с вокальной музыкой древнего Китая. В XVIII веке его потомок Вэй Хао (魏皓, ?–1774) там же, в Японии, отредактировал некоторые из записанных Вэй Шуанхоу произведений и издал их в сборнике «Нотные тетради рода Вэй» (1768). Четырнадцатая песня этого сборника – «Цинпин Дяо».

Биограф Хуан Цзы Цянь Женькан отмечает, что в начале 1930-х годов, когда Хуан Цзы работал над ораторией, «Нотные тетради рода Вэй» еще не были известны в Китае. Но песня «Цинпин Дяо» была включена в различные сборники вокального педагогического репертуара, изданные в начале XX века. В одном из таких сборников ее и увидел Хуан Цзы [11. С. 35].

Мелодия «Цинпин Дяо» проводится в оркестровом вступлении, а затем (сначала – одностольно) в партии хора, выступая в функции основной темы 8-й части. В оркестре она звучит *pp* в высоком регистре, нежно и возвышенно.

Весь последующий музыкальный материал является развитием интонаций этого напева. Ладовая основа песни – минорная пентатоника *c – es – f – g – b* в сочетании с *c-moll* натуральным – стала основным средством создания образа сказочного мира небожителей. Во всех остальных «земных» частях композитор использует традиционную для европейской музыки мажоро-минорную систему. Обращают на себя внимание частые смены

тактовых размеров: это позволяет приблизить музыкальный материал к традиционному слуховому прототипу китайской музыки.

В партии хора мелодия «Цинпин Дяо» развивается преимущественно полифонически: композитор умело и разнообразно использует приемы имитационной и контрастной полифонии. Партия оркестра имеет гомофонно-гармонический склад. При гармонизации напева Хуан Цзы стремился максимально сохранить национальный колорит. Экспонируя «Цинпин Дяо» в партии оркестра, композитор дублирует мелодию в линии баса, а средние голоса заполняет исключительно звуками пентатоники. Таким образом, в гармонии присутствуют минорное и мажорное трезвучия в терцовом соотношении ($c - es - g$; $es - g - b$) а также трезвучные аккорды нетерцовой структуры ($f - g - c$; $c - es - f$).

Пример 2



Подобный подход к гармонизации распространяется и на развивающие разделы. Это приводит к ослаблению функциональных связей и повышению фонической роли гармонии.

Во втором разделе 8 части, изображающей пение и танцы в небесном дворце, ведущая роль в оркестре поручена арфе. Звучание арфы, по мысли Хуан Цзы, должно было воплотить звучание конгоу (箜篌) – древнего китайского струнного щипкового инструмента, одна из разновидностей которого – шу-конгоу (豎箜篌, кит. – вертикальное конгоу) – была широко распространена в эпоху Тан. Считалось, что ее тембр передавал возвышенное, неземное начало, фантастическое звучание музыки небес [12. С. 8].

Создание оратории «Песнь о бесконечной тоске» стало важной вехой в истории китайского академического музыкального искусства. В этом произведении Хуан Цзы удалось наметить и частично решить комплекс важных художественных задач, нацеленных на плодотворное взаимодействие национальных китайских элементов и европейской композиторской техники. Перечислим основные аспекты этого взаимодействия.

1. В основу традиционного жанра европейского искусства был впервые положен сюжет, имеющий глубокие национальные корни; связанный одновременно и с китайской историей, и с китайской классической литературой.

2. Художественные образы, являющиеся носителями национальной культуры, полноценно воплощены в музыке с помощью средств европейской композиторской техники – музыкальных форм, сложившихся в европейском искусстве, приемов романтической гармонии и вокальной полифонии, методов колорирования оркестровой ткани. Однако свойственная оратории сдержанность в выражении эмоций позволяет говорить о национальных мировоззренческих основах композиторского письма, связанных с эстетикой конфуцианства.

3. Успешно осуществлена попытка использования древнего китайского напева в качестве интонационной основы одной из частей оратории. Бережное отношение к мелодике, проецирование ее ладовой и звуковысотной сторон на гармоническую вертикаль послужили образцом для творчества китайских композиторов – учеников и последователей Хуан Цзы.

Оратория «Песнь о бесконечной тоске» демонстрирует тип взаимодействия национального и общеевропейского, характерный для этапа становления национальной композиторской школы, формирующейся на базе европейской музыкальной традиции. В условиях культуры Китая 1930-х годов это была еще и ценная попытка возродить и ввести в профессиональный музыкальный обиход китайскую народную музыку.

В одной из публицистических статей Хуан Цзы отмечал: «Мы не можем остановить распространение западной музыки на восток. Западная музыка приходит в спешке без

приглашения. Наша дверь не может быть закрыта» [13]. В своей оратории он предложил способы приятия этой новой для китайской культуры музыкальной реальности, продемонстрировав высокое мастерство в сфере гармонии, полифонии, формы, хоровой фактуры, оркестровки, способов работы с национальным материалом. «Песнь о бесконечной тоске» заложила фундамент для кантатно-ораториального творчества китайских композиторов. В Китае она позиционируется как богатство, оставленное Хуан Цзы будущим поколениям.

Литература

1. Хэ Лутин. Воспоминания г-на Хуан Цзы // Музыкальная сцена. 1983. № 8. С. 3–8. На китайском языке.
2. Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Манускрипт. 2019. Вып. 8. С. 154–159.
3. У Мина. Синтез европейского и национального в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Вып. 12. Краснодар: КГИК, 2020. С. 179–184.
4. Сюй Яньпин. Динамика развития хоровой культуры Китая в 1930-х годах на примере оратории Хуан Цзы «Вечное сожаление» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 5. С. 109–124.
5. Дай Лона, Лежнева Т.М. Становление хорового искусства Китая в начале XX века // *Pedagogical Journal*. 2022. Vol. 12. Is. 1A. С. 200–204.
6. Бо Цзюй-и. Песнь о бесконечной тоске – поэма IX века: пер. с кит. Б.А. Васильева // Восток. Сборник 1. Литература Китая и Японии. М.: Academia, 1935. С. 113–125.
7. Бо Цзюй-и. Вечная печаль // Бо Цзюй-и. Стихотворения: пер. с кит. Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1978. С. 261–270.
8. Кобзев А.И., Орлова Н.А. «Песнь о бесконечной тоске» в стихах и прозе: о поэме Бо Цзюй-и и романе Ван Ань-и // Общество и государство в Китае. 2018. Т. 48. № 2. С. 749–758.
9. Чжан Игэ. Исследование хоровых номеров в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске»: магистерская диссертация. Ляонин, 2014. 27 с. На китайском языке.
10. Чжан Цзявэй. Оратория Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске»: исследование вокального стиля: магистерская диссертация. Хух-Хото, 2015. 47 с. На китайском языке.
11. Цянь Женькан. Жизнь и творчество Хуан Цзы (продолжение) // Журнал Шанхайской консерватории. 1994. № 1. С. 24–52. На китайском языке.
12. Пан Юэ. Исследование структуры и акустики современного конгоу: магистерская диссертация. Сычуань, 2022. 33 с. На китайском языке.
13. Хуан Цзы. Как создавать национальную музыку нашей страны // Утренняя газета. 1934. № 9. На китайском языке.

Interaction of Chinese and European Traditions in Huang Tzi’s Oratorio “The Evelasting Remorse”

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 1 (88), 48–56.
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-48-56

Ma Te, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 1461934642@qq.com

Marina G. Dolgushina, Vologda State University (Vologda, Russian Federation). E-mail: mgd63@mail.ru

Keywords: Huang Tzi, oratorio “The evelasting remorse», composer, China.

This article is focused on Huang Tzi’s oratorio for chorus, soloists and orchestra «The evelasting remorse», which one is the first composition of its genre in Chinese academic music. The theme of the oratorio is based on a poem of the same name by the famous poet Bai Juyi

of the Tang Dynasty. The composition tells the love story of Emperor Tang Xuanzong and Yang Guifei, known as one of the Four Beauties of ancient China. Originally, the oratorio was planned to have 10 movements, but Huang Tzi has only finished writing 7 of them. The article proves that they represent a logical and complete composition of the concentric type. Oratorio is analyzed in terms of the musical relationship between China and Europe with a new perspective. The theme of the oratorio covers Chinese history and culture, but is represented figuratively through European compositional techniques. The various characters in the composition serve as carriers of the national culture, and their characteristics are reflected through the use of European musical forms, Romantic harmonies and vocal polyphony elements. Huang Tzi consciously set himself goals before composing music in the Chinese classical style. First of all he has combined European type melodies with Chinese language's rhythms in the large choral composition. In the eighth movement of the oratorio, Huang Tzi experimented with the ancient Chinese tune «Qing Ping Tune» as the base musical material and succeeded. In the course of the study, Huang Tzi's careful attitude to the ancient melody was revealed, using its modal structure to the harmonic vertical. This method of composition served as a model for the work of other Chinese composers – students and followers of Huang Tzi.

References

1. He Lu'ting (1983) *Vospominaniya g-na Khuan Tszy* [Memoirs of Mr. Huang Tzi]. *Muzykal'nayastsena – Music scene*. 8. pp. 3–8. (In Chinese).
2. Li Xin'yan (2019) *Kitayskaya kamerno-vokal'naya lirika v tvorchestve Khuan Tszyya* [Chinese Chamber Vocal Lyrics in the Works of Huang Tzi]. *Manuskript – Manuscript*. 8. pp. 154–159.
3. Wu Mina (2020) *Sintez evropeyskogo i natsional'nogo v kamerno-vokal'nom tvorchestve Khuan Tszy* [Synthesis of European and National in Huang Tzi 's Chamber Vocal Works]. In: *Problemy prepodavaniya muzykal'no-ispolnitel'skikh distsiplin* [Problems of teaching musical and performing disciplines]. Vol. 12. Krasnodar: KSIC. pp. 179–184.
4. Xue Yan'ping (2021) *Dinamika razvitiya khorovoy kul'tury Kitaya v 1930-kh godakh na primere oratorii Khuana Tzi «Vechnoe sozhalenie»* [The dynamics of the development of Chinese choral culture in the 1930s on the example of Huang Tzi's oratorio “The evelasting remorse”]. *Dom Burganova. Prostranstvokul'tury – House of Burganov. The space of culture*. 5. pp. 109–124.
5. Dai Lou'na, Lezhneva, T.M. (2022) *Stanovlenie khorovogo iskusstva Kitaya v nachale XX veka* [The formation of choral art in China at the beginning of the 20th century]. *Pedagogical Journal*. 12. 1A. pp. 200–204.
6. Bai Ju'yi (1935) *Pesn' o beskonechnoytoske – poema IX veka* [“Eternal Grief” – a poem of the 9th century]. Translated from English by B.A. Vasiliev. *Vostok. Sbornik 1. Literatura Kitaya i Yaponii*. Moscow: Academia. pp. 113–125.
7. Bai Ju'yi (1978) *Vechnayapechal'* [The evelasting remorse]. In: *Stikhotvoreniya* [Poems]. Translated from English by L. Eidlin. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 261–270.
8. Kobzev, A.I., Orlova, N.A. (2018) “*Pesn' o beskonechnoy toske*” v stikhakh i proze: o poeme Bo Tszyuy-i i romane Van An'-i [“The evelasting remorse” in verse and prose: about the poem by Bo Ju-yi and the novel by Wang An-yi]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae – Society and State in China*. 48. 2. pp. 749–758.
9. Zhang Yi'ge (2014) *Issledovanie khorovykh nomerov v oratorii Khuan Tszy “Pesn' o beskonechnoy toske”* [Study of Choral Numbers in Huang Tzi's Oratorio “The evelasting remorse”]. Master's diss. Liaoning. In Chinese.
10. Zhang Jia'wei. (2015) *Oratoriya Khuan Tszy “Pesn' o beskonechnoy toske”*: issledovanie vokal'nogo stilya [Huang Tzi's oratorio “The evelasting remorse”: a study of vocal style]. Master's diss. Hohhot. In Chinese.

11. Qian Ren'kang. (1994) Zhizn' i tvorchestvo Khuan Tszy (prodolzhenie) [The life and work of Huang Tzi (continued)]. *Zhurnal Shankhayskoy konservatorii – Journal of the Shanghai Conservatory*. 1. pp. 24–52. In Chinese.

12. Pan Yue (2022) *Issledovanie struktury i akustiki sovremennogo kongou* [Study of the structure and acoustics of modern kongou]. Master's diss. Sichuan. In Chinese.

13. Huang Tzi (1934) *Kak sozdavat' natsional'nuyu muzyku nashey strany* [How to create national music of our country]. *Utrennyaya gazeta – Morning paper*. 9. In Chinese.

УДК 784.5

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-56-63

С.А. Быканов, А.В. Головин

БЕСКОНЕЧНАЯ ДОРОГА ЮРИЯ МИШИНА В КОНТЕКСТЕ СТИЛИСТИКИ ХОРОВОГО ПИСЬМА

Статья посвящена анализу цикла хоровых миниатюр белгородского композитора Юрия Леонидовича Мишина «Дорога». Авторы впервые предпринимают попытку проанализировать хоровой цикл, дать обобщенную характеристику его частям, выявить стилевые особенности письма композитора, драматургическую линию и структурную целостность сочинения, а также привлечь внимание исполнителей к этому произведению. Практическая значимость статьи заключается в возможности введения данных сведений в музыкально-образовательное пространство, в частности – вузовский курс истории хоровой музыки, что, несомненно, дополнит знания о современном хоровом искусстве.

Ключевые слова: Юрий Леонидович Мишин, цикл, Сергей Александрович Есенин, дорога, хоровая миниатюра.

Творчество композитора Юрия Мишина весьма значимо для музыкальной жизни Белгородчины. С именем этого талантливого музыканта связано множество важных начинаний, таких как создание Белгородского регионального отделения Союза композиторов России, которое он возглавлял с 2000 по 2014 годы; организация Белгородского Международного фестиваля современной музыки, Международного конкурса юных и молодых композиторов «Этот удивительный мир» и ряда других. И все-таки на первом месте всегда оставалось композиторское творчество. На протяжении без малого двух десятков лет Ю. Мишин был заведующим музыкальной частью Белгородского государственного театра кукол. Им написана музыка к целому ряду спектаклей, успешно идущих в настоящее время.

Музыкальная культура Белгорода в 90-е годы прошлого столетия переживала необычайный подъем. Один за другим появлялись профессиональные коллективы: симфонический и духовой оркестры, оркестр народных инструментов, камерный хор, хор русской песни, джазовый оркестр. Появились новые талантливые исполнители. Выстраивая свою репертуарную политику, коллективы и солисты шли на активное сотрудничество с белгородскими композиторами, а последним предоставлялась широкая возможность для реализации творческих замыслов, проверки их в творческой лаборатории. Написанные в этот период Ю. Мишиным произведения для симфонического оркестра и оркестра народных инструментов, камерные произведения, успешно исполнялись не только в Белгороде, но и других городах России, в том числе Москве и Санкт-Петербурге.

В период становления камерного хора Белгородского государственного центра музыкального искусства (ныне академический хор Белгородской государственной филармонии) руководство коллектива обратилось к Ю. Мишину с просьбой о написании для него хоровых произведений. Так появились два хора на стихи С. Есенина: «Нивы сжатые» и «Беско-