

3. Gao, S. (2020) *A Brief History of Peking Opera*. [Online] Available from: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/a-brief-history-of-peking-opera/> (Accessed: 02.11.2020).
4. Budaeva, T.B. (2011) *Muzyka traditsionnogo kitayskogo teatra tszintszyuy (Pekinskaya opera)* [Music of Traditional Chinese Theater Jingju (Peking Opera)]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
5. Luo, Zh. (2012). *Twenty Lectures on Chinese Opera*. No. 10. Beijing: Chemical Industry. (In Chinese).
6. China Modern.RU. (2020) *Sem' samykh populyarnykh form Kitayskoy traditsionnoy opery* [The Seven Most Popular Forms of Chinese Traditional Opera]. [Online] Available from: <http://www.chinamodern.ru/?p=13593> (Accessed: 07.11.2020).
7. Min, T. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. Springer.
8. Russkiy yazyk. (1993) *Sovremennyy slovar' inostrannykh slov* [Contemporary Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk.
9. Fu, X.B. (2009) Makeup in Peking Opera. *One Hundred Flowers*. 8. pp. 35–46. (In Chinese).
10. Din Chentse. (1993) Opposition and Transformation of Yin and Yang into a Modal System. *Folk Art*. 4. pp. 137–152. (In Chinese).
11. Zhang, Y. (2020) Charisma and Style in Peking Opera. *Peking Education*. 4. pp. 26–28. (In Chinese).
12. Tolshin, A.V. (2007) *Fenomen maski v teatral'noy kul'ture* [The Phenomenon of the Mask in Theatrical Culture]. Abstract of Culturology Dr. Diss. St. Petersburg.
13. Nikitenko, O.B. & Xu, J. (2018) Beijing Opera as a Genre Paradigm of Chinese National Theatre. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 1 (47). pp. 48–52. [Online] Available from: <https://e.lanbook.com/journal/issue/308371> (Accessed: 22.11.2020). (In Russian).

УДК 78.071.1 (510)

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-27-35

Мина У, С.А. Мозгот

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ В МОДЕЛИРОВАНИИ ОБРАЗОВ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУАН ЦЗЫ

В центре внимания работы находится изучение музыкальной интонации в вокальных сочинениях Хуан Цзы. Предмет исследования – функции музыкальной интонации в создании образов окружающего мира в вокальных сочинениях Хуан Цзы. Методологическая основа: комплексный, феноменологический, семантический, компаративистский, культурологический, герменевтический подходы. Новизна исследования состоит в определении ведущих образных сфер и их музыкального воплощения в вокальном творчестве Хуан Цзы. Обосновывается, что для раскрытия образов окружающего мира композитор отдает предпочтение образам природы и растительного царства, которые раскрываются в романсах позднего периода символически, аллегорически, метафорически.

Ключевые слова: Хуан Цзы, вокальное творчество, образы природы, музыкальная интонация, смысловые функции.

Введение. Рабочим определением в нашей статье является понятие интонации, сформулированное Б.В. Асафьевым, «...мысль, чтобы стать звуково выраженной становится интонацией» [1. С. 211]. По отношению к сочинениям китайского композитора Хуан Цзы, опирающегося в своем вокальном творчестве на стихи средневековых

китайских поэтов VII–XIII столетий – золотого века в развития китайской лирики, понятие интонации приобретает дополнительные коннотации. Они связаны с тем, что здесь «...за понятием смысла скрывается ...сложная и многогранная смысловая реальность, принимающая различные формы и проявляющаяся в различных психологических эффектах» [2. С. 105], по-своему отраженных в искусстве, как в поэзии, так и в музыке.

Актуальность исследования обусловлена тем, что становление камерно-вокального искусства Китая в XX веке проходило сложными путями. В 1920-е и 1930-е годы Китай находился под сильным влиянием западной музыки и художественных идей романтической эпохи, что отразилось на активном освоении китайскими композиторами жанра романса [3]. Этот жанр оказался близок национальному менталитету в силу преобладания мелодической природы вокального высказывания в народных песнях, развитости одноголосной традиции инструментального исполнения в Китае. Кроме того, жанр романса наиболее адекватно отражал ведущие тенденции китайской поэзии – ее созерцательность, лирико-поэтическое углубление образов и философское восприятие явлений окружающего мира в соотношении с рефлексией собственных мыслей и чувств. Объект исследования – музыкальная интонация в отражении образов внешнего мира в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы. Основная проблема исследования – показать интонационное разнообразие в отражении образов окружающего мира в романсах позднего творчества Хуан Цзы. Цель исследования – на примере романсов позднего периода раскрыть функции музыкальной интонации в моделировании образов окружающего мира в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы. Гипотезой исследования является предположение о том, что в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы музыкальная интонация выполняет комплексные задачи, выступая в виде знака-сигнала, символической и архетипически-кодовой функции.

Применение комплексного и феноменологического подходов способствовало пониманию романсов Хуан Цзы как некоего синкретичного единства; семантический и герменевтический подходы направлены на раскрытие характерных элементов традиционной культуры во взаимодействии с западноевропейскими композиционными закономерностями; компаративистский и культурологический методологические подходы помогли выявить общее и различное в китайской и западноевропейской вокальной лирике.

Хуан Цзы родился 23 марта 1904 года в Шанхае в последние годы правления династии Цин. В 1916 году его приняли в колледж Цинхуа, где он познакомился с основами композиции западной музыки. После окончания университета в 1924 году Хуан решил изучать психологию в Оберлинском колледже в Огайо, США. В 1928 году его приняли в Йельский университет, где он вернулся к освоению теории музыки и композиции. В Йеле он сочинил свое первое масштабное произведение – увертюру «Память». Это было первое симфоническое произведение, созданное китайским композитором. Его премьера прошла в исполнении Американского симфонического оркестра. В 1929 году Хуан вернулся в Китай и стал преподавателем в Шанхайском университете, Национальном музыкальном колледже и некоторых других музыкальных учреждениях. В 1935 году он основал ведущие симфонические коллективы на востоке страны – Шанхайский оркестр, первый общекитайский оркестр. Он является автором гимна национального флага Китайской республики. Хуан скончался во время эпидемии брюшного тифа в Шанхае в 9 мая 1938 года [4. С. 15–17].

Оценивая вклад Хуан Цзы в развитие музыкальной культуры страны, нужно отметить, что Китай в начале XX века проходил один из сложных исторических периодов. Падение правительства Маньчжурии и династии Цин способствовало полному краху тысячелетней монархии, падению правительства Китая и последовавшей за этим борьбой политических и военных группировок. Хаос в государственных структурах Китая повлек за собой в 1931 году вторжение японских войск и тяжелейшие страдания населения.

Хуан Цзы не мог вступить в армию и присоединиться к революции, но продолжал работать и создавать новые музыкальные шедевры, передавая в них мысли и чувства

своих современников. В ранних работах композитора преобладали западноевропейские стандарты композиции. Дай Пэнхай, собравший и объединивший все творческое наследие композитора в отдельное издание отмечал, что в сочинениях раннего периода «...освоение западных технологий и применение творческого опыта достигло определенной высоты» [5. С. 7].

С субъективной точки зрения, как пишет Ван Юхэ, композитор находился под глубоким влиянием западных музыкальных моделей. В творчестве Хуан Цзы музыковеды наблюдают присутствие стилизованных интонаций многих западноевропейских и русских композиторов: И. Брамса, Р. Вагнера, Г. Вульфа, К. Дебюсси, В. Моцарта, С. Рахманинова, П. Чайковского, Ф. Шуберта, Р. Шумана [6. С. 65]. Рассмотрим более подробно специфику взаимодействия западного и восточного стилей в интонационной драматургии поздних романсов Хуан Цзы.

Романс «Цветы – не цветы» написан на стихи Бо Цзюйи (772–846) (китайского поэта эпохи Тан). «Цветы не цветы/и туман не туман.../Ты в полночь приходишь,/с рассветом уйдешь./Продлится ли сон,/что приносит весна?/ Как облако утром,/ты ввысь упорхнешь...» [7. С. 112].

В романсе Хуан Цзы драматическая составляющая содержания приглушена. Для сочинения выбрана светлая тональность *D-dur* с преобладанием пентатоники от *d*, темп *Andante*, подчеркивающие настроение покоя и безмятежности. Несмотря на симметричный размер 4/4 в романсе усилены жанровые признаки колыбельной. Секундовое и терцовое покачивание, обрисовывающее устойчивые звуки тонического трезвучия в вокальной партии поддерживаются в аккомпанементе «биением» пасторальных терций в средних голосах (пример 1).

Пример 1. Хуан Цзы. Романс «Цветы – не цветы» [8]



Снятие определенности метра при помощи паузы на первую долю в средних голосах аккомпанемента создает эффект большого и мерно дышащего живого организма. Это впечатление усилено приемом *alla parte*, когда сопровождение дублирует партию голоса и полностью отвечает любым изменениям в партии вокалиста. Таким образом, создается иллюзия, что человек полностью сливается с окружающим миром. Слияние природы и человека в философии даосизма, активно развивающейся в Средние века, передает универсальное единство мира. Согласно учению Лао-цзы смерть человека – есть растворение духа человека в макрокосме, понимаемом китайцами как мировой порядок Дао. Восприятие Дао не как холодной и отрешенной от человека вечности, а как живой и мудрой природы подчеркнуто в романсе Хуан Цзы авторскими ремарками в аккомпанементе *dolce*, приглушенной, камерной динамикой *p* и *pp*, замедлениями и ферматами, которые позволяют внимательному наблюдателю «услышать» красоту мгновения. Принцип показа наблюдается и в выборе композитором формы периода повторного строения, усиливающей экспозиционность, а не развитие. То есть не динамика изменения волнует композитора, а фиксация пребывания в одном состоянии.

Включение жанровых интонаций колыбельной песни напрямую отсылает слушателя к интонационному архетипу «медитации». Согласно исследованиям Д.К. Кирнарской, в музыке существуют четыре коммуникативных архетипа, действующих с древнейших

времен, – «призыва», «просьбы», «игры» и «медитации». Коммуникативный архетип «призыва» отражается восходящими интонациями; архетип «просьбы» воплощается нисходящими интонациями; «игры» – вращающимися интонациями; архетип «медитации» живописуется колебаниями, равномерными качаниями [9. С. 108–109].

Ведущим признаком архетипа медитации является протоинтонация качания, колебания. Этот архетип интонационно обусловлен колебательностью, возвратностью. Напомним, что психофизиологическое состояние медитации также связано с покоем и тишиной. Тогда «человек оказывается наедине со Вселенной, на него нисходит чувство освобождения и слиянности с природой и миром... Образ движения превращается в свою противоположность: движение застывает, мгновение останавливается [9. С. 109].

Так, интонация секундового и терцового покачивания в романсе «Цветы – не цветы», выполняет символическую функцию, выступая отражением спокойствия и безмятежности мироздания, для которого смерть – объективное и полноправное проявление жизни. В то же время, несмотря на преобладание эстетики восточного любования и «погружения» в материал, «мерцание» пентатоники в ладовой окраске романса, виэватой изысканности варьирования ведущей интонации в мелодии, слух улавливает влияние иной культуры и иного стиля.

Предпочтение Хуан Цзы продолжительных мелодических построений «широкого» дыхания, большой звуковой диапазон вокальной партии, вариантное преобразование основной мелодической интонации в аккомпанирующих голосах, их большая самостоятельность, использование ритма (синкопы) в качестве динамизации развития сопровождения позволяет связать романс «Цветы – не цветы» с музыкальным стилем С.В. Рахманинова. Черты ориентализма тонко уловила в музыке С.В. Рахманинова отечественный музыковед Д.А. Рахимова, отмечая, что частые гастроли композитора, в том числе и в странах Западной Европы и Америки «...усилило чувство национального самосознания» [10. С. 51]. Также и в творчестве Хуан Цзы композитор мастерски показывает владение западноевропейскими основами композиции, но в то же время национальное начало проявляет себя в специфике музыкального мышления.

Тема «природа и человек» продолжает развиваться и в романсе Хуан Цзы «Три желая розы», навеянном яркой и удивительной, но недолговечной красотой этих цветов. Романс был написан в виде отклика композитора на подписание Китаем перемирия с японскими войсками в 1933 году. Образ прекрасной розы в песне передает грусть и ностальгию композитора по ушедшему мирному времени, заставляя слушателей тосковать по потерянному раю – спокойной и счастливой жизни. Романс написан в простой двухчастной форме, где первая часть посвящена воплощению образа великолепных и ярких цветущих роз (для чего избрана тональность *E-dur*), а вторая – раскрывает желая розы (написана в *cis-moll*).

Из-за сложной послевоенной ситуации люди в Китае испытывали потрясение и многие пребывали в депрессии, поскольку столкнулись с угрозой распада страны и захвата отдельных территорий Японией. Хуан Цзы, как патриот, продолжал через музыку бороться со сложившейся ситуацией и выражать присущие многим чувства – внутреннюю беспомощность, гнев и надежду на воссоздание былого мироустройства. Это выражается в преобладании «дневникового», камерного тона вокального высказывания, что подчеркивается и авторскими ремарками: *semplice* – «искренне, просто»; *contenerezza* – «с нежностью»; в темповых замедлениях и убыстрениях, выражающих естественную эмоциональность человека *ritenuto* – «замедляя», *poco gitato* – «немного взволнованно, тревожно» и других.

Постоянная смена размера, довольно нетипичного для китайских композиторов (6/8 и 9/8), создает текучесть, естественные замедления и убыстрения передают этапы повествования человека, который словно размышляет вслух. Первые интонации инструментального вступления напоминают призыв, усиленный пунктирным ритмом с секвентным повтором на секунду выше. В то же время нисходящая, «никнувшая» структура мотива,

в основе которого опевание сначала II, а затем III ступени, создает круговое возвратное, замкнутое движение, которое повторяется затем и в вокальной партии (пример 2).

Пример 2. Хуан Цзы. «Три желания розы» (вокальная партия – средняя строчка) [8]

Довольно часто этот романс исполняется как вокально-инструментальный дуэт, звучащий в сопровождении скрипки и фортепиано. В таком контексте голос скрипки, близкий по тембру человеческому голосу, воспринимается как *alter ego* (с лат. «другой я» или человек, способный меня заменить) [11. С. 35].

Использование тембра музыкального инструмента, близкого к тембру голоса певца, в ряде оперных шедевров позволяет нам предположить, что в таком контексте выбранный инструмент начинает играть совершенно особые функции, выступая в роли «внутреннего» голоса, озвучивая «голос души героя». В такой роли тембр музыкального инструмента может выполнять довольно многообразные функции, выступая как в виде «эмоционального эха», так и усиливая «эмоциональный резонанс» (термины В.А. Цуккермана) [12. С. 23]. Выступая в роли «голоса души героя», тембр инструмента зачастую усиливает эффект «эмоционального эха» – приема, по мнению В. Цуккермана, направленного на создание ощущения тоскливости звука, бесследно исчезающего и тающего в пространстве [12. С. 23]. Этот прием продлевает мгновение неуловимого истаивания особого состояния души, зафиксированного и удержанного композитором.

Скрипка в романсе Хуан Цзы «Три желания розы» варьирует интонации вокальной партии, но нигде не выходит на авансцену, отдавая первенство одухотворенному человеческой теплотой голосу. Вторая часть посвящена воссозданию в музыке желания розы. После изменения тональности на *cis-moll* развитие интенсифицируется: появляются скачки на широкие интервалы (большую сексту, октаву); автор акцентами подчеркивает отдельные определяющие слова, изменяется динамика на *f*; авторская ремарка *colla voce* (ит. – «в полный голос») подчеркивает эмоциональность вокального высказывания, раскрывающего мечту розы о месте, где «...не дует неумолимый ветер и дождь». В ак-компанементе словно живописуется неустроенная реальность настоящего. Широкий диапазон звукового пространства охватывается восходящими фигурациями в 2–2,5 октавы, насыщенная аккордовая фактура сопровождения передает не только порывы бури, но и внутренние переживания человека. В целом начальная интонация призыва полностью реализует себя в поистине ораторском пафосе кульминации второй части романса.

В начале романса Хуан Цзы можно наблюдать удивительный симбиоз интонационных архетипов «призыва» и «просьбы», выраженных в объединении восходящего затактового терцового движения в пунктирном ритме и последующего никнущего спада в первом мотиве. Однако благодаря кульминации доминирующим становится интонация «призыва», которая связывается нами с присутствием архетипа Персоны – последнего, по К. Юнгу, сложившегося в истории архетипа. Образ Персоны принадлежит к коллективному, а не личному «я». Персона отражает социальное лицо человека [13. С. 310–311].

На значимость этого архетипа указывает и прием внутреннего диалога, реализованного при помощи вокально-инструментального ансамбля (голоса и скрипки). В таком контексте «архетип» просьбы выступает смысловым кодом обобщения многообразия интонаций человеческой речи, многоликости ее голосов, тогда как архетип «призыва» выступает в самом прямом смысле знака-сигнала призыва к борьбе ради будущего.

Исследуя интонационную работу в романсе «Три желания розы», можно отметить специфическую прозрачность фактуры, преобладание полимелодического развития вокальной и инструментальной партий, столь свойственное исполнению китайских народных песен в сопровождении эрху. В то же время включение разнообразных видов опевания, речевая интонация, особое «распевание» голосов сопровождения напоминает стиль П.И. Чайковского. Обоих композиторов роднит мастерское владение выражением в музыке тончайших нюансов лирических чувств. Для русского композитора это было свойственно в силу особенностей его дарования, тогда как в личности Хуан Цзы эта черта таланта сформировалась на пересечении разнообразных источников культуры – религии, философии, поэзии, музыки Китая.

В романсе «Спящий лев» Хуан Цзы показывает пробуждение духа борьбы против японских захватчиков. Он написан в простой двухчастной форме, объединяющей куплет и припев. Вступление, основанное на фанфарных ходах по звукам трезвучия *G-dur*, что создает триумфальный характер. В первом куплете на *f* звучат слова: «Змеи, насекомые, лисы и крысы сосут мою кровь сегодня и задушат меня завтра», выражая комплекс чувств, ведущим из которых является гнев. В припеве – «спящий лев» просыпается. Это воссоздается при помощи двойной динамической волны, от *mp* до *f* и от *f* к *ff*. Кульминация решена при помощи остановки на гармонии уменьшенного трезвучия, переходящего в *S* и *ДД_{6/5}* и каденционное закрепление достигнутого эмоционального всплеска. Окончание фразы звучит уверенно и твердо, благодаря фанфарным ходам по звукам тонического трезвучия и агогическим акцентам то на *I*, то на *III* ступени лада. В конце припева есть небольшое расширение (два такта), которое, несмотря на общий помпезный характер, звучит как предупреждение: «Не спи снова, когда проснешься». Общий настрой романса таков, что без какой-либо двусмысленности певец напрямую, как оратор обращается к публике, говоря ей о том, что нет другого выбора, кроме как необходимого долженствования – «разбудить спящего льва».

Несмотря на то, что в романсе используется размер 6/8 и 9/8, жанровая основа триумфального шествия опознается слушателем с первых тактов. Ведущей интонацией романса является фанфарный оборот, репрезентированный во вступлении и повторяющийся в припеве (пример 3).

Пример 3. Хуан Цзы. Романс «Спящий лев» (вступление)



Благодаря приему обобщения через жанр интонация романса может быть понята метафорически. Фанфарные квартовые ходы «сглажены» трехдольной пульсацией размера, показывая «мягкую твердость», ассоциируемую с образом спящего льва. Этот образ является метафорой народного сопротивления и его растущей воли к борьбе и победе.

В то же время, охватывая в целом интонационное развитие романса «Спящий лев» можно отметить серьезное воздействие западноевропейской музыкальной традиции, представленной творчеством В.А. Моцарта. Е.И. Чигарева в своем исследовании

«Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика» пишет о том, что в музыке «...существуют образные и семантические сферы, которые трактовались весьма широко, объединяя и национальные школы, и жанры, и исполнительские стили» [14. С. 175]. К такой сфере музыковед относит «турецкую» и военную музыку, представленную в оперном и инструментальном творчестве Моцарта довольно широко. При этом под термином «турецкая» автор подразумевает не столько этническую принадлежность, сколько экзотический колорит, создающийся мелодико-гармоническим и ритмическим комплексом. К важнейшим выразительным средствам такого комплекса ученая относит лидийское наклонение лада, которое еще более высветляет мажор и усиливает динамику развития благодаря интенсификации автентических оборотов [14. С. 176].

В романсе Хуан Цзы «Спящий лев» в роли усилителя мажорной краски выступают пентатонические ладовые обороты в мелодии, равномерное движение восьмых с акцентами, имитирующими ударные инструменты, быстрый темп. Можно предположить, что Хуан Цзы в своем творчестве не разделял интонационные сферы востока и запада, но бессознательно выбирал те семантические области, которые были общими: жизнь и смерть, мир и война, Человек.

Заключение. Образы древней китайской поэзии в соединении с романтическим стилем высказывания Хуан Цзы раскрывают в музыке актуальные и значимые идеи, важные как для композитора, так и для его современников. Примечательной особенностью романсов Хуан Цзы позднего периода является то, что в качестве ведущих образов композитор выбирает разные лики природы, продолжая традиции китайской поэзии. Образы растительного и животного царства выступают у него в разных смысловых значениях. Он понимает их *символически*, как отражение не до конца понятого человеком Мироздания, мудрости которого он подчиняется и доверяет (романс «Цветы – не цветы»); *аллегорически* – в виде отображения через образ природы человека, его чувств, надежд, мыслей (романс «Три желания розы»). Образы природы толкуются *метафорически*, показывая «дремлющую» силу и волю к борьбе (романс «Спящий лев»).

Примечательным фактом нам видится то, что в отличие от многих композиторов европейской классико-романтической традиции Хуан Цзы избегает звукоизобразительности и обращается к другим возможностям музыкальной интонации в моделировании смыслов. Композитор понимает музыкальную интонацию в архетипическом ключе, обращаясь к выразительности коммуникативных архетипов «призыва», «просьбы», «медитации». Интонационный «архетип» просьбы выступает в функции символа, обобщая многообразие интонаций человеческой речи, а архетип «призыва» выполняет функцию знака-сигнала призыва к борьбе; архетип «медитации» воплощает вечное умиротворение и спокойствие Мироздания. При этом Хуан Цзы коренным образом не разделял для себя интонационные сферы собственной национальной школы и запада, но, вероятно, бессознательно выбирал те семантические области, которые были общими и значимыми для всех людей: жизнь и смерть, мир и война, сам Человек.

Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 369 с.
2. Леонтьев Д.А. Смыслообразование и его конструкторы: жизнь, структура, культура, опыт // Мир психологии. 2014. № 1. С. 104–117.
3. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57-59.
4. Цянь Ренканг. Жизнь и творчество Хуан Цзы. Пекин: Народное издательство, 1997. 26 с.

5. Дай Пэнхай. Собрание посмертных произведений Хуан Цзы. Хэфэй: Литературная теория, 1997. 25 с.
6. Ван Юхэ. Современная музыкальная история Китая. Пекин: Народное издательство, 1994. 132 с.
7. Бо Цзюй-и. Стихотворения / В пер. с кит. А. Родсет. URL: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (дата обращения 22.01.2021).
8. Хуан Цзы. Собрание сочинений. Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 1997. 122 с.
9. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: М.: Академия, 2003. 368 с.
10. Рахимова Д.А. Ориентализм в музыке С.В. Рахманинова. Волгоград: ВИИ имени П.А. Серебрякова, 2013. 208 с.
11. Большой толковый психологический словарь / А. Ребер. М.: Вече-АСТ, 2001. Т. 1. 592 с.
12. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 244 с.
13. Юнг К.Г. Алхимия снов. СПб.: Timothy, 1997. 352 с.
14. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: художественная индивидуальность. Семантика. М.: Либроком, 2013. 280 с.

Musical Intonation in Modeling Images of the Environment in the World of Huang Tzu

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 1 (80), 27-35.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-27-35

Mi Na Wu, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Svetlana A. Mozgot, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Keywords: Huang Tzu, vocal creativity, images of nature, musical intonation, semantic functions.

The study examines the romances of Huang Tzu of the late period. The main problem of the study is to show the intonational diversity in the reflection of the images of the surrounding world in the romances of Huang Tzu's later works. The aim of the study is to reveal the functions of musical intonation in modeling images of the surrounding world in the chamber-vocal works of Huang Tzu using the example of his romances of the late period. The research hypothesis is the authors' assumption that in Huang Tzu's chamber-vocal works, musical intonation performs complex tasks, acting as a sign-signal, performing symbolic and archetypal-code functions. The use of integrated and phenomenological approaches contributed to the understanding of Huang Tzu's romances as a kind of a syncretic unity; semantic and hermeneutic approaches allowed revealing the characteristic elements of traditional culture in interaction with Western European compositional laws; comparative and culturological methodological approaches helped to reveal the common and the different in the Chinese and Western European vocal lyrics. As a result of the study, it is substantiated that the composer chooses different faces of nature as leading images of his later works, continuing the traditions of Chinese poetry. It is concluded that Huang Tzu interprets the images of the plant and animal kingdom in different semantic aspects: symbolically, allegorically, metaphorically. It is emphasized that the composer understands musical intonation in an archetypal way, using the communicative archetypes of “invocation”, “request”, “meditation”. The intonational “archetype” of a request is a symbol of generalization of the variety of intonations of human speech; the archetype of “call” appears as a sign-signal; the archetype of “meditation” through whirling and swinging embodies the eternal peace

and tranquility of the universe. It is concluded that in reflecting the images of the surrounding world, Huang Tzu did not fundamentally separate the intonational spheres of the East and the West, but unconsciously chose semantic areas that were common to all people: life and death, peace and war, man.

References

1. Asaf'ev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Books 1, 2. Leningrad: Muzyka.
2. Leont'ev, D.A. (2014) Meaning Making and Its Contexts: Life, Structure, Culture, Experience. *Mir psikhologii*. 1. pp. 104–117. (In Russian).
3. Khan In. (2008) Romance as a new genre in the Chinese musical culture of the 20th century. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke – Humanities Research in the Russian Far East*. 3. pp. 57–59. (In Russian).
4. Qian Renkang. (1997) *The Life and Work of Huang Tzu*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
5. Dai Penghai. (1997) *A Collection of Posthumous Works of Huang Tzu*. Hefei: Literary theory. (In Chinese).
6. Wang Yuhe. (1994) *Contemporary Musical History of China*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
7. Bai Juyi. (2014) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Translated from Chinese by A. Rodset. [Online] Available from: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (Accessed: 22.01.2021).
8. Huang Tzu. (1997) *Collected Works*. Shanghai: Shanghai Music Conservatory. (In Chinese).
9. Tsy-pin, G.M. (ed.) (2003) *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: Teoriya i praktika: Uch. posobie* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice: A Textbook] Moscow: Akademiya.
10. Rakhimova, D.A. (2013) *Orientalizm v muzyke S.V. Rakhmaninova* [Orientalism in the Music of S.V. Rachmaninoff]. Volgograd: Volgograd Institute of Arts n.a. P.A. Serebryakov.
11. Reber, A. (ed.) (2001). *Bol'shoy tolkovyy psikhologicheskiy slovar'* [A Large Explanatory Psychological Dictionary]. Vol. 1 Moscow: Veche-AST.
12. Tsukkerman, V.A. (1971) *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaykovskogo* [Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics.]. Moscow: Muzyka.
13. Jung, C.G. (1997) *Alkhimiya snov* [The Alchemy of Dreams]. Translated from English by Semira. St. Petersburg: Timothy.
14. Chigareva, E.I. (2013) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Personality. Semantics]. Moscow: Librokom.

УДК 785.11.04

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-35-46

Ю.Э. Серов

«ПУШКИНСКАЯ» СИМФОНИЯ БОРИСА ТИЩЕНКО: К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ И ДРАМАТУРГИИ

Предметом исследования стала симфония выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Она родилась по следам музыки к документально-игровому кинофильму 1967 года