

historical law as such. This law replaces the outgoing old with the inexorably advancing new. Most of all, Mussorgsky is interested in the state and well-being of Russian people in the transition. The mythological definition of the transition is affirmed by the most important historical constant of *Khovanshchina*.

References

1. Sviridov, G.V. (2002) *Muzyka kak sud'ba* [Music Is Like Destiny]. Moscow: Molodaya gvardiya.
2. Beketova, N.V. (2021) Proshloe v nastoyashchem: istoricheskie misterii M.P. Musorgskogo [“Past-in-the-Present”: Historical Mystery Plays by M.P. Mussorgsky]. In: *M.P. Musorgskiy: Istoki. Istina. Iskustvo. Kollektivnoe issledovanie k 180-letiyu so dnya rozhdeniya M.P. Musorgskogo* [M.P. Mussorgsky: Origins. Truth. Art. A Collective Research Dedicated to the 180th Anniversary of the Birth of M.P. Mussorgsky]. Vol. 2. St. Petersburg. (In Print).
3. Seregina, N.S. (1991) Drevnerusskoe khramovoe deystvo kak predtecha teatra v Rossii [Old Russian Temple Action as a Forerunner of Theater in Russia]. In: *Muzykal'nyy teatr* [Musical Theater]. Vol. 6. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. pp. 110–124.
4. Berdyaev, N.A. (1995) *Tsarstvo Dukha i tsarstvo Kesarya* [The Kingdom of God and the Kingdom of Caesar]. Moscow: Respublika.
5. Beketova, N.V. (2017) Metaphysical History of Music: Scholarship and Education Practice (Article 1). *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 2 (27). pp. 83–88. (In Russian).
6. Beketova, N.V. (2019) Metaphysical History of Music: Methodology of Self-Consciousness. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 3 (36). pp. 35–41. (In Russian). DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13006
7. Losev, A.F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'.
8. Odоеvskiy, V.F. (1956) *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz.
9. Beketova, N.V. (2004) The Feast of the Russian Music: “Life for the Tsar” by Glinka as a National Myth. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1. pp. 20–31. (In Russian).
10. Pavlinova, V.P. (2013) “Zhizn' za tsarya”. O prirode intonatsionnosti opery [A Life for the Tsar. On the Nature of the Opera's Intonation]. In: Vaydman, P.E. (ed.) *Nasledie: XIII–XIX veka: sbornik statey, materialov i dokumentov* [Heritage: 13th–19th Centuries: A Collection of Articles, Materials and Documents]. Vol. II. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. pp. 245–257.
11. Mussorgsky, M.P. (1984) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka.

УДК 78.071.1 (510)

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-21-27

С.А. Мозгот, Ян Ли

АМПЛУА ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ И ФОРМЫ ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

В центре внимания работы находятся ампула «шэн», «дань», «цзин», «чоу» пекинской оперы. Предмет исследования – традиции народных представлений в современном театральном искусстве Китая. Методологическая основа: комплексный, феноменологический, семантический, компаративистский, культурологический,

герменевтический подходы. Новизна исследования состоит в определении характерных признаков, закрепленных за каждым амплуа. Обосновывается, что пекинская опера и сегодня выполняет функции сохранения и репрезентации культурно-исторических ценностей народа.

Ключевые слова: Пекинская опера, оперный сценический макияж, амплуа, цветовая семантика, песенно-танцевальное оформление.

Актуальность исследования обусловлена сложным и неоднозначным положением пекинской оперы в развитии современного театрального искусства Китая. Несмотря на то что Пекинская опера является визитной карточкой китайской культуры, ее развитие в настоящее время находится в периоде стагнации по ряду причин. Одна из них лежит в плоскости сопоставления «вечного и повседневного». Пекинская опера – носитель сложившихся норм и законов жизни китайского общества, существующих порой негласно, но передающихся из поколения в поколение. Вполне естественно, что национальному театру Китая (пекинской опере) сложно состязаться с современными пьесами, отражающими быстро меняющиеся устремления действительности и острые социальные проблемы развития Китая.

Объект исследования – пекинская опера и ее функции в культуре современного Китая. Основная проблема исследования – доказать укорененность многих явлений жизни современного китайского общества в региональных формах народного искусства прошлого. Цель исследования – на примере сохранения амплуа персонажей пекинской оперы доказать актуальность и жизнестойкость традиции народных театральных представлений в театральном искусстве. Гипотезой исследования является наше предположение о том, что пекинская опера может быть востребованной и в настоящее время при отношении к ней как к механизму сохранения и репрезентации традиционных ценностей и их трансляции средствами высокого искусства.

Применение комплексного и феноменологического подходов способствовало пониманию пекинской оперы как некоего синкретичного единства; семантический и герменевтический подходы были направлены на раскрытие характерных элементов традиционного представления пекинской оперы как образно-художественной целостности, выполняющей множественные функции; компаративистский и культурологический методологические подходы помогли выявить специфические отличия пекинской и китайской классической оперы.

История развития пекинской оперы начинается с конца XVIII века (1790 год) и официально связана с празднованием восьмидесятилетия императора Цяньлуна, которое отмечается как год рождения пекинской оперы [1. С. 11]. Вместе с тем можно с уверенностью говорить о том, что уникальность этой формы китайского театра была сформирована задолго до знаменательного дня рождения императора и связана с развитием разнообразных региональных разновидностей традиционной народной драмы в разных регионах Китая.

Так, на юге Китая в регионе Гуанси на протяжении трех столетий проходила свое становление традиционная китайская народная драма «Кай Диао» [2. С. 63]; кантонская опера составляла основу народного искусства в провинции Гуандун; в центре Китая до появления Пекинской оперы властвовала опера «Куньцю»; в начале XX века на юго-востоке Китая в Шэнчжоу, Шаосин и провинции Чжэцзян развивалась опера Юэ; на основе компиляции стилей народной музыки Дунбэй в северо-восточной провинции Китая Хэйлунцзян возникла опера «Лунцзян»; Сычуаньская опера характерна для регионов Чунцин, Гуйчжоу, Юньнань, Хубэй и Тайвань [3]. Как верно отмечает Т.Б. Будаева, история китайского сценического искусства «...насчитывает более трехсот региональных разновидностей, из которых на сегодняшний день бытует около пятидесяти. Вместе с тем на территории страны и далеко за ее пределами наиболее популярен лишь один вид... – “столичная” драма *цзинцзюй*, более известная как Пекинская опера» [4. С. 3].

Каждая из разновидностей региональной традиционной оперы включала в себя наиболее популярные комбинации акробатических трюков, элементы боевых искусств и песенно-танцевальные номера, отражающие социальные установки и нормы общественной морали, существующие в регионе. Так, китайская традиционная драма «Кай Диао» возникла на основе сельских праздников и обрядов жертвоприношений в сельских районах, храмовых ярмарок жителей провинций, где устраивались песенно-танцевальные состязания [2. С. 64]. Для оперы Юэ свойствен исключительно женский актерский состав с преобладанием разнообразных вариантов любовных историй, почти без акробатических боев и трюков. Для Сычуаньской оперы типично преобладание диалогов, как в обычной театральной пьесе, пантомим в сочетании с акробатическими трюками, манипуляции с оружием, «изрыгание» огня. Для музыкального сопровождения здесь часто используются гонги и струнный инструмент Муцинъ, напоминающий Эрху [5. С. 21-22].

Таким образом, пекинская опера в конце XVIII века явила собой концентрированное воплощение и кульминационное развитие народного театрального искусства, представленного в виде выступлений «Четырех великих Аньхойских трупп», доминировавших в пекинской опере на протяжении более чем столетней ее истории [6]. Названная в честь китайского актера Мэй Ланьфан пекинская опера представляет собой традиционный синтетический музыкальный театр Востока [7. С. 123].

Среди основных персонажей пекинской оперы главным образом выделяют четыре амплуа: шэн, дань, цзин, чоу. Прежде чем характеризовать их, остановимся подробнее на самом понятии «амплуа» в театральном искусстве Китая.

В переводе с французского (*emploi*) – это своеобразная специализация актера на исполнении ролей, наиболее соответствующих его внешним сценическим данным и характеру дарования [8. С. 41]. В театральном искусстве Китая освоению одного театрального амплуа посвящали себя целые семейные династии. Так, в театральной семье Мэй Ланьфан хитрости перевоплощения в амплуа «дань» (женская роль) передавались из поколения в поколение, начиная с дедушки по отцовской линии – Мэй Цяолин. В то время как дедушка по материнской линии, Ян Луншоу, вошел в историю театрального искусства как непревзойденный исполнитель ролей «шэн» (военного) [7. С. 118].

«Шэн» – мужская роль, которая может исполняться в двух вариантах – в виде «Старшего» («лаошэн») и «Младший шэн» («сяошэн») (баритон и тенор в классической опере). Для звучания голоса «Старшего» («лаошэн») свойственна естественная постановка голоса (чжэньсан – букв. «подлинная гортань») и более богатое обертонами объемное, бархатистое звучание, обусловленное преобладанием низкой певческой форманты. Для «Младший шэн» («сяошэн») типична (цзясан – букв. «искусственная гортань») [4. С. 13], более высокая тесситура вокальной партии, «легкое», «серебристое» звучание, «полетность» голоса, обусловленная преобладанием высокой певческой форманты. Женские персонажи пекинской оперы именуются «дань» и также могут быть представлены в двух вариантах – амплуа Лао Дань (старуха), Дао Мадань («хуадань» – воительница). Для этих амплуа характерно преобладание разговорной декламации в вокальных партиях. Если Дао Мадань («хуадань» – воительница) – молодая женщина или женщина среднего возраста, для ее вокального исполнения также используется техника «искусственной гортани», усиливающая металлический оттенок в звучании голоса.

Представленные амплуа «Шэн» и «Дань» визуально объединены гримом, который относительно легок и по сравнению с образами двух других персонажей наносится не на все лицо. В гриме «Шэн» преобладают красные и белые тона, в «Дань» – белые. Таким образом, грим этих двух персонажей довольно прост.

В пекинской опере существуют и другие амплуа. К таковым отнесем «Цзин» – воин-герой, исполняется мужчинами, и «Чоу» – амплуа шута. Если для амплуа «Цзин» свойственна опора на тексты классической литературы и развитые вокальные построения,

словно «парящие» в воздухе, то для амплуа «Чоу» более типичен простой разговорный язык, декламация, отличающая персонажей, принадлежащих к низкому социальному сословию. Грим «Цзин» – более насыщенный, включающий белую основу, которую покрывают вертикальные линии красного и черного цвета. В гриме «Чоу» преобладает белый цвет с фрагментарным использованием красного. И у одного, и у другого персонажа красочные узоры покрывают почти всю поверхность лица, являясь важной формой выражения китайской национальной традиционной культуры. Художественные элементы сценического макияжа в Пекинской опере используются в качестве ее символов, каждый из которых обладает собственной семантикой.

Красный цвет символизировал честность, отвагу и преданность и был предназначен для амплуа «Цзин» – ролей героев-победителей; черный цвет является символом честности, бескорыстия, самоотверженности, в основном используется, чтобы показать добропорядочность и справедливость; белый цвет символизирует коварство и хитрость, присущ злым персонажам, воплощающим темные силы (иногда используется для ролей пожилых людей); желтым цветом обозначают свирепость, такой грим накладывают на персонажей, изображающих воинов; золотой цвет обычно символизирует пророков, небожителей и чудотворцев; зеленый – сварливый нрав; синий цвет указывает на интриганов [9. С. 38–41].

Таким образом, амплуа отдельных персонажей и их голосовая выразительность напрямую связаны с философией Китая. Преобладание техники «искусственной гортани» и высокой тесситуры в партиях героев, молодых женщин обусловлено убеждением, что «...большинство звуков, рождающихся в верхней части пентатоники, принадлежат Ян, в то время как звуки, генерируемые в нижней части пентатоники, в основном принадлежат Инь» [10. С. 138]. Иначе говоря, «высокие голоса» репрезентируют активную, действенную энергию и высокий потенциал героя, тогда как «низкие» показывают мягкую и более податливую натуру. Также можно утверждать, что в пекинской опере сложились определенные правила выбора цветов и их сочетаний, знание которых облегчает зрителям понимание, того, что за персонаж перед ними.

Существует множество версий происхождения грим-масок. Наиболее достоверная из них берет начало из китайского песенно-танцевального шоу эпохи Тан. Согласно легенде, необычайно смелый в бою дворянин, каждый раз отправляясь на сражение, надевал свирепую маску и неоднократно побеждал. Воспевая заслуги воина-героя, народ придумал мужской сольный танец в маске. Позднее для усиления сценического эффекта в зависимости от характера персонажа, его статуса, актерам стали наносить грим в технике чрезмерного преувеличения для того, чтобы подчеркнуть характер персонажа [11. С. 27].

По сей день актеры Пекинской оперы посредством нанесения грима усиливают сценическую выразительность отдельных номеров постановки и, таким образом, углубляют эффект ее воздействия на зрителя, выполняя важную задачу усиления экспрессивности и зрелищности традиционных театральных форм. В настоящее время многие крупные торговые фирмы, такие как производители китайского фарфора и определенные модные тренды одежды используют в качестве репрезентации своей марки красочные изображения театральной маски Пекинской оперы.

Таким образом, художественный смысл этого символа оказывается намного шире своего сценического применения, утверждая особый статус культуры пекинской оперы и культуры художественного грима не только в сознании китайцев, но и в мировом художественном пространстве. Если говорить о различиях пекинской и классической оперы, можно заметить, что сценический грим в классической опере выступает в несколько иных функциях и главным образом подчеркивает «аутентичность» персонажей и самого сюжета.

В классической опере макияж, прическа и стиль одежды должны соответствовать эпохе, возрасту и характеру роли, а грим мало отличается от реальной жизни. Напри-

мер, для образа графини характерны высоко собранные волосы, украшения, чтобы подчеркнуть благородность статуса, плотный макияж; для роли служанки обычно подбирается скромная одежда, как правило, с фартуком спереди, а макияж – более легкий; для роли пожилого человека используются «накладки» (усы, борода), также четко прорисовываются морщины. Молодые персонажи не нуждаются в каком-либо макияже, приветствуется натуральность образа.

В пекинской опере маска выступает во множестве значений как практический инструмент творчества режиссера и актера, как прием театрального искусства, но прежде всего в метафорическом ключе. Грим-маска «читается» как эстетический знак – знак театрализации, говорящий об особой «иерархии сценических систем» [12. С. 4]. Надо заметить, что эта «иерархия» не статична, а представляет собой динамически изменяющуюся систему, в которой «несущим» становится то умение петь, то декламировать, то перевоплощаться, то двигаться. В таком синкретическом единстве «...сцена традиционной китайской музыкальной драмы представляет собой всеобъемлющую вселенную, в которой события драмы непрерывно перетекают от сюжета к сюжету, от ситуации к ситуации – достаточно лишь изменить предметы в руках актеров, и «камерная» сцена может превратиться в могучее военное шествие... [13. С. 49].

Искусство и пекинской, и классической оперы состоит в том, чтобы показать чувства и переживания, и хотя по форме сценического исполнения они существенно отличаются, оба вида искусства преследуют одну главную цель – представить интересные и актуальные пьесы и показать уникальную актерскую игру. Особенности либретто и сценического воплощения Пекинской оперы затрудняют ее популяризацию в мире, но она по-прежнему представляет собой вершину воплощения китайской традиционной культуры.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам.

Понимание значения «амплуа» в китайском театральном искусстве связано с традициями освоения целых театральных династий, которые передают свои наработки «из рук в руки», что ведет к высокому уровню профессионализма каждой отдельной роли. То есть понятие «амплуа» в таком контексте существенно отличается от европейского толкования.

Уникальность и специфика эффективного воздействия на зрителей персонажей пекинской оперы обусловлена синкретичным взаимодействием различных театральных систем. Их иерархия находится в гибком, динамичном взаимодействии и попеременно «выходящим» на авансцену – пение, декламация, актерская игра, пластика.

Закономерно, что формами репрезентации персонажей пекинской оперы являются все виды искусства, задействованные так или иначе в представлении: пение, танец, выразительная декламация, вплоть до акробатики и элементов боевых искусств, наработанных всей историей региональных народных представлений, традиции которых интегрировала пекинская опера. Однако символом пекинской оперы стала грим-маска со своим набором цветов и закреплённой семантикой, помогающей зрителю понять характер каждой роли и исполняющего ее персонажа. В этой знаковой синкретичности мы видим перспективы развития Пекинской оперы в театральном искусстве Китая.

Литература

1. Лао Бэнь. История традиционной китайской оперы. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2004. С. 15–24.
2. Ляо Сяюань. О модернизации Гуанси Cai Diao драма с 20 века // Искусство Востока. 2017. № 17. С. 62–68.
3. Салли Гао. Краткая история Пекинской оперы. URL: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/a-brief-history-of-peking-opera/> (дата обращения 02.11.2020)
4. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.

5. Луо Чжэн. 20 лекций о китайской опере. Пекин: Химическая промышленность, 2012. № 10. 86 с.
6. Семь самых популярных форм Китайской традиционной оперы. Электронный ресурс: <http://www.chinamodern.ru/?p=13593> (дата обращения 07.11.2020).
7. Min Tian (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. Springer. 308 p.
8. Словарь современных иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. 740 с.
9. Фу Сюэ Бинь. Грим в пекинской опере // *Сто цветов*, 2009. № 8. С. 35–46.
10. Дин Чэнце. Противостояние и превращение Инь и Ян в ладовую систему // *Народное искусство*. 1993. № 4. Р. 137–152.
11. Чжан Юнхэ. Харизма и стиль в пекинской опере // *Пекинское образование*. 2020. № 4. С. 26–28 с.
12. Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре: автореф. ... дис. д-ра культурологии. СПб., 2007. 40 с.
13. Никитенко О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О.Б. Никитенко, Ц. Сюй // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 1 (47). С. 48–52. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/308371> (дата обращения: 22.11.2020).

Roles of Characters in Peking Opera and Forms of Their Representation

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 1 (80), 21-27.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-21-27

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

Li Yang, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: 1018451540@q.com

Keywords: Peking opera, opera theatrical makeup, role, color semantics, song and dance design.

The study examines the most typical roles inherent in the characters of traditional Peking opera: Sheng, Dan, Jing, Chow. The main problem of the study is to prove the rootedness of many phenomena in the life of modern Chinese society in regional forms (among others) of folk art of the past. The aim of the study is to prove the relevance and vitality of the traditions of folk theatrical performances in the theatrical art of China using the example of preserving the role of the characters of Peking opera. The methodological basis of the study is complex, phenomenological, semantic, comparative, cultural, and hermeneutic approaches. As a result of the study, the authors substantiate the fact that particular roles have sets of expressive means inherent in them: type of voice and vocal performance, specific theatrical makeup, literary text style, types of psycho-emotional reactions, and others. The authors conclude that the uniqueness of the style of Peking opera is created in the synthetic unity of the components: acting technique, song-and-dance design, recitation, plastic art, costume and makeup (a special makeup technique, with inherent Chinese cultural subtleties). The authors emphasize that it is makeup that is a symbol not only of Peking opera, but also, more broadly, of Chinese traditional theatrical culture. The conclusion of the study is that Peking opera, as a form of art, currently fulfills its functions as a full-fledged representative of the traditions and cultural and historical values of the people.

References

1. Liao, B. (2004) *A History of Traditional Chinese Theater*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House. pp. 15–24. (In Chinese).
2. Liao, X. (2017) On the modernization of Guangxi Cai Diao drama from the 20th century. *Art of the East*. 17. pp. 62–68. (In Chinese).

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