

2. Losev, A.F. (1995a) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 405–583.
3. 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
4. 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).
5. Beketova, N.V. (2008) Russkiy muzykal'nyy mif; metodologiya smyslopostizheniya [Russian Musical Myth; Methodology of Comprehension of Meaning]. In: Tsuker, A.M. (ed.) *Muzyka i muzykant v menyayushchemsya postsovetskom prostranstve* [Music & Musician in the Changing Socio-Cultural Space]. Rostov-on-Don: Rostov State Coservatory. pp. 232–252.
6. Frank, S.L. (1996) *Russkoe mirovozzrenie* [Russian Worldview]. St. Petersburg: Nauka.
7. Beketova, N.V. (2004) Prazdnik russkoy muzyki: “Zhizn' za tsarya” Glinki kak natsional'nyy mif [The Feast of Russian Music: A Life for the Tsar by Glinka as a National Myth]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2004 – South-Russian Musical Anthology 2004*. pp. 20–31.
8. Neumann, E. (1998) *Proiskhozhdenie i razvitie soznaniya* [The Origins and History of Consciousness]. Translated from English. Moscow: Refl-buk.
9. Il'in, I. (1992) *Nashi zadachi. Istoricheskaya sud'ba i budushchee Rossii. Stat'i 1948–1954 V 2 t.* [Historical Fate and Future of Russia. Articles of 1948–1954 in 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Rarog.
10. Solov'ev, V.S. (1990) *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
11. Musorgskiy, M.P. (1984) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka.
12. Losev, A.F. (1993) *Zhizn'* [Life]. St. Petersburg: Komplekt.
13. Losev, A.F. (2005) *Vysshiy sintez. Neizvestnyy Losev* [Higher Synthesis. The Unknown Losev]. Moscow: CheRo. pp. 13–33.
14. Losev, A.F. (1995b) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 297–320.

УДК 788.6; 78.071.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-24-31

Ян Лю, С.А. Мозгот

КОММУНИКАТИВНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В ВОСПРИЯТИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ КЛАРНЕТА В КИТАЕ

В центре внимания работы находятся сочинения для кларнета, созданные в XX веке с использованием экспериментальных техник и приемов исполнения. Предмет исследования – особенности восприятия «иностилевых» и собственных этнических музыкальных произведений в современном искусстве Китая. Методологическая основа: комплексный, семантический, компаративистский, культурологический, герменевтический подходы. Новизна исследования состоит в выявлении путей восприятия современной западноевропейской музыки в Китае. Обосновывается, что музыкальная интонация, благодаря своей коммуникативной функции, может «расшифровываться» как слово, помогая воссоздавать и хранить общее содержание музыкального произведения в сознании.

Ключевые слова: *музыкальное восприятие, экспериментальные техники композиции, исполнительские приемы, авторские ремарки, произведения для кларнета.*

Актуальность исследования коммуникативных свойств музыкальной интонации в сочинениях для кларнета композиторов XX–XXI веков связана с попыткой осмысления перспектив развития, предлагаемых разными направлениями современной музыки – электронной, электроакустической, конкретной, перформативной, пространственной и другими, вновь возникающими в контексте существования авангардной и экспериментальной музыки. В них нивелируются привычные для академической культуры связи между элементами музыкальной выразительности и их значением, появляются новые звуковые сферы, образованные смешением разных акустических ресурсов от звуков обиходной среды до необычных источников: звучания ледников, тоннелей, «голосов» города и океанских глубин, смешения тембров традиционных национальных и классических европейских инструментов и много другого.

Объект исследования – онтология произведений современной западноевропейской музыки в Китае. Основная проблема исследования – рассмотреть особенности музыкального восприятия «иностилевых» музыкальных сочинений, написанных с использованием экспериментальных музыкальных техник и нетрадиционных приемов исполнения в Китае. Цель исследования – выявить механизм образования и понимания смыслов при восприятии «иностилевых» музыкальных сочинений, написанных с использованием экспериментальных музыкальных техник и нетрадиционных приемов исполнения в Китае. Гипотезой исследования является наше предположение о том, что коммуникативные функции музыкальной интонации, ее преамбульные связи с явлениями окружающей действительности, другими видами искусства, музыкой народной и академической традиции будут способствовать более глубокому пониманию современных экспериментальных сочинений и сохранению их обобщенного смысла в сознании слушателя.

Общая методология исследования. Применение комплексного подхода способствовало пониманию специфики музыкального восприятия «иностилевой» музыки в Китае на основе анализа исследований в области музыкальной психологии, эстетики, музыковедения; семантический и герменевтический подходы направлены на раскрытие сущности произведений современного западноевропейского музыкального искусства; компаративистский и культурологический методологические подходы помогли выявить функции музыкальной интонации в процессах смыслообразования и, в том числе, западноевропейской современной музыки в Китае.

Как отмечает китайский эстетик Яо Сы, в исследованиях музыкального восприятия в настоящее время определились два направления: одно ориентировано на изучение музыкального опуса, другое – на его интерпретацию исполнителем. Ученый полагает, что в процессе восприятия есть еще одна важная составляющая, исследованная в меньшей степени, – принцип «эстетического ожидания», который действует при восприятии музыкального сочинения у слушателя и определяет результаты удовлетворения услышанным. Именно этот принцип является главной причиной формирования у людей разных результатов эстетического восприятия и разного понимания одного и того же произведения. Важным для восприятия музыки эстетик считает знание слушателем мировой художественной литературы, наличие профессиональных музыкальных навыков, богатого эмоционального и жизненного опыта и определенного культурного уровня [1].

Чжу Лиюань в свою очередь полагает, что реализация принципа «эстетического ожидания» базируется на нескольких положениях. Первое касается литературы, связанной с музыкальным произведением, формирующей внутренние критерии для его понимания и оценки. Литература такого рода может быть весьма специфичной и включать программу к произведению, написанную композитором; рецензии музыкальных критиков; заметки композитора о произведении, зафиксированные биографами; фрагменты писем; воспоминания друзей композитора, вплоть до содержания программки к концерту, и

многое другое, что непосредственно связано с жизнью музыкального наследия в художественной культуре эпохи.

Второе положение связано с отраженным в литературе накопленным жизненным опытом, содействующим предварительному пониманию содержания произведения. Более того, предварительное понимание также включает в себя эстетические установки, убеждения слушателя, отражающие его мировоззрение, взгляды на жизнь, общее художественное и культурное воспитание. Эта теоретическая основа действует в отношении восприятия музыкального произведения и так же применима к искусству музыкального исполнительства [1. С. 202–203].

Известный американский музыковед Леонард Б. Мейер обсуждал философско-эстетические процессы восприятия музыки в своей теории «ожидания и стиля». Ученый считает, что процесс восприятия может быть весьма тенденциозен и «подготовлен», в том числе, литературными отзывами и восприятие музыки идет вслед по предложенному маршруту, заставляющему нас воспринимать содержание музыки определенным «запрограммированным» образом. Тем самым формируются психологические условия процесса ожидания.

Согласно теории Мейера, если произведения воспринимаются слушателем в рамках ожидаемых границ стилей, привычных и хорошо знакомых слушателю, они неизбежно будут более легко ими восприняты и одобрены. Но в музыкальных стилях должен содержаться фактор неопределенности с тем, чтобы вызвать у слушателей соответствующие чувства, эмоции и сформировать новый смысл. Поэтому произведения, выходящие за рамки знакомых слушателю стилей, обладают уникальным содержанием, поскольку содержат неясно выраженные идеи и чувства, как это происходит с авангардными произведениями, написанными с применением экспериментальных техник композиции. Таким произведениям трудно добиться признания, так как для измерения их ценности и значимости необходимы новые критерии, характеристики и показатели, которые сформируют пути преемственности и покажут узнаваемую систему, относительно которой может состояться «узнавание» и понимание смысла произведения [2. С. 101–102].

В истории музыки случались подобные абсурдные события. Примерно в 1837 году на концерте исполнялись два произведения известных композиторов: «Трио» Людвиг ван Бетховена и произведение другого композитора. Нет сомнений в том, что с точки зрения известности Бетховен намного превосходил последнего, а потому его сочинение должно было быть более узнаваемым и востребованным у слушателей. Однако произошло непредвиденное: один из работников по невнимательности поменял имена двух композиторов в программе концерта. Таким образом, когда оркестр заиграл «Трио» Бетховена, записанное под другим названием, оно было чрезвычайно прохладно встречено публикой. Когда же оркестр стал исполнять ошибочно принятое за работу Бетховена произведение другого композитора, то слушатели отреагировали громогласными аплодисментами [3. С. 56].

Такая ситуация не могла произойти среди профессиональных ценителей музыки, но на концертах для широкой публики ошибочно составленная программа действительно может ввести слушателей в заблуждение. В то же время это показывает, что информация, представленная в концертной программе, оказывает на аудиторию направленно прогнозируемый эффект.

Применительно к анализу теории Мейера Гао Фусяо отмечает, что определенные музыкальные ожидания – это культурная привычка, усвоенная как психологический механизм; ментальные накопления, созданные на основе традиционной культуры после осуществления индивидуальных выборов [2. С. 210]. Слушатель, привыкший слушать китайские народные песни, вряд ли сможет найти в своем сознании какие-либо эстетические ожидания в отношении «Бранденбургских концертов» Баха; в то время как слушатель, выросший в условиях западноевропейской музыкальной культуры, с трудом

сможет сформировать у себя определенные музыкальные ожидания по отношению к восприятию китайских народных песен. Хотя, безусловно, они способны понимать основные средства музыкальной выразительности и музыкальный образ произведения, но вряд ли здесь может идти речь о глубоком переживании и осмыслении музыки, не говоря уже об отклике с другой стороны, а иногда даже о возможном «ошибочном толковании».

В.Г. Мозгот важнейшую роль в формировании механизма слухового восприятия и понимания музыкальных смыслов (и, соответственно, и реализации принципа «эстетического ожидания») отводит процессам «слухового импринтинга». Под слуховым импринтингом подразумевается механизм первоначального запечатления, фиксации некоторых отличительных признаков мелодий, напевов, фраз, интонаций, мотивов именно данной народности, компактно проживающей в конкретной местности, в условиях единого ландшафта, природы и т.д. Импринты (от англ. *imprint* – запечатлевать, оставлять след) – это структуры мозга, определяющие характер восприятия, расшифровки и реакции сигналов окружающей среды [4. С. 177]. Ученый пишет, что самые первые впечатления такого рода могут быть связаны с впечатлениями, полученными ребенком в перинатальный период (с 3 до 7 месяцев). Это может быть колыбельная песня, напеваемая матерью; интонации родного языка; манера речи; различные музыкальные впечатления детства. Восприятие такого рода зачастую окрашивается положительными эмоциями, что определяет при повторности ситуации «узнавание» и яркое переживание музыкальных эмоций. Соответственно, такое музыкальное последствие хорошо запоминается на анатомо-физиологическом уровне и определяет включение в последующем принципа «опережающего отражения», непосредственно связанного с формированием установок «эстетического ожидания» [4. С. 179].

Закономерно возникает вопрос, что же происходит при восприятии экспериментальных музыкальных техник и авангардных сочинений? Инь Маньтин отмечает, что неопределенные музыкальные ожидания также можно назвать «инновационными ожиданиями». В процессах восприятия музыки это фактически вызвано незнакомым для слушателя музыкальным стилем. Развитие и изменение музыкальных стилей соответствуют стремлению человека к новизне. Восприятие и осмысление слушателями нового стиля связано с неопределенностью музыкальных ожиданий, однако если слушатели при столкновении с иным стилем не могут «расшифровать» смыслы, то будут чувствовать дистанцию между собой и произведением [5. С. 24]. Для адаптации слушателей и уменьшения эстетической дистанции композиторы добавляют в произведения некоторые традиционные подсказки, своего рода путеводные нити, в том числе и при помощи коммуникативных свойств музыкальной интонации.

Коммуникативные свойства, согласно исследованиям Л.П. Казанцевой, определяются способностью музыкальной интонации быть средством общения, то есть передавать образно-смысловую, жанрово-стилевую, эстетическую информацию [6. С. 109].

К другим важным смысловым подсказкам в современных сочинениях для кларнета отнесем включение *авторских ремарок, программных заголовков*, как например, в произведении Д. Лигети «Десять пьес для квинтета духовых» (сказка Л. Кэррола «Алиса в Зазеркалье»); *посвящения* в сочинении «Камерный концерт для 13 инструменталистов» (Фридриху и Трауде Серху – лидерам венского музыкального авангарда); *отсылки к другим произведениям искусства* (хореографии и театру), как в «Маленьком Арлекине» К. Штокхаузена, помогающим понять содержание произведения.

Например, в произведении американского композитора Дэвида Масланка (1943 г.р.) «Детский сад мечты» (1982) вникнуть в содержание произведения помогает подробная программа, сделанная к каждой части этого оркестрового произведения, написанного для большого симфонического духового ансамбля. Содержание музыкального произведения воплощает сны девочки младшего подросткового возраста, вошедшие в исследование К. Юнга «Человек и его символы» [7. С. 1–2]. Подзаголовки частей в сочинении

Масланки таковы: «На Луне есть пустыня, где мечтатель так глубоко погружается в землю, что попадает в ад (дополнительная авторская ремарка: «где ангелы творят добрые дела») (1 часть); «Пьяная женщина падает в воду и выходит обновленной и трезвой» (2); «Орда мелких животных пугает сновидца. Животные увеличиваются до огромных размеров, и один из них пожирает девочку» (3). «Капля воды видна такой, какой она появляется, если смотреть на нее через микроскоп. Девушка видит, что в капле полно ветвей дерева. Это изображает происхождение мира» (4); «Восхождение на небеса, где исполняются языческие танцы» (5).

Дэвид Мартин Бут отмечает, что в третьей части произведения композитор использует кларнет без мундштука вне тональной ориентации и тоновой определенности, в качестве ритмобразующей партии оркестра, чем активизирует человеческое бессознательное. Остинатный повтор ритмических фигур отсылает слушателя к примитивным формам музыкального искусства, связанного с ритуалами. Под воздействием моторно-двигательного компонента протоинтонации (того, что предшествовало собственно появлению музыкальной интонации) в сочинении «Детский сад мечты» актуализируется самая древняя часть психики человека и «спрятанные» в ней страхи [7. С. 146].

В произведении Д. Лигети «Десять пьес для квинтета духовых» такой путевой нитью к пониманию содержания музыкального опуса служит диалог между Алисой и Шалтаем-Болтаем в финальной 10-й пьесе, который непосредственно отсылает слушателя к удивительной сказке Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье». «Это все?» – спрашивает Алиса. «Это все», – отвечает Шалтай-Болтай. – «До свидания» [8]. При исполнении музыканты проговаривают фразы диалога вслух, однако если диалог не написан в программке к концерту или слушатели предварительно не заглянули в партитуру, вряд ли им удастся создать необходимую смысловую связь между сказкой Л. Кэрролла и сочинением Д. Лигети. Однако если такая смысловая линия уже существует, она помогает понять образы, выбранные композитором из сказки и легшие в основу каждой из пьес. После прослушивания пьесы слушатели могут в своем сознании моделировать образно-художественный ряд и драматургию «Десяти пьес для квинтета духовых», благодаря тонкой интонационной работе композитора.

Так, например, третья пьеса *Lento* моделирует эпизод из сказки, когда Алиса рассматривает царство Черной королевы с горы и наблюдает насекомых, которые собирают нектар с цветов и на поверку оказываются не пчелами, а маленькими слониками. Д. Лигети использует в этом номере звукоизобразительную интонацию, передавая «жужжание слонов» при помощи трелей и репетиций длительностями тридцать вторых и шестьдесят четвертых, скомпонованных в септоли, секстоли, квинтоли и триоли. «Рой слоников» озвучивает ансамбль флейты и кларнета (*in B*), к которому время от времени присоединяется фагот. Воплощение в музыке образа полета слоников, опыляющих цветы, требует от инструменталиста умения расходовать воздух и владеть цепным дыханием в силу значительной длины музыкальных фраз.

В этом номере цикла звукоизобразительная интонация играет функцию «опредмечивания» музыкального образа и благодаря этому создается следующая смысловая связка с восьмым номером цикла. В нем благодаря повторности одной метроритмической фигуры в музыке воссоздается характерное механическое движение, передающее характерный перестук колес поезда, на котором Алиса совершает свое путешествие по Зазеркалью и ведет диалог с Комаром и Мухой.

Благодаря яркой звукоизобразительной интонации, выступающей в коммуникативной функции, слушателю кажется, что ему легко удастся соотнести развитие сказки и драматургию «Десяти пьес...» Д. Лигети. Однако это впечатление обманчиво, потому что для композитора важно не столько воссоздать последовательность событий друг за другом, сколько воплотить наиболее интересные сказочные образы и ситуации, которые он дает не так как в сказке, а как считает нужным, выстраивая собственную сюжетную композицию приключений Алисы.

Первые исполнители «Десяти пьес...» Д. Лигети музыканты оркестра «Südwestfunk» («Юго-западное радио») отмечали, что во время репетиций композитор ни разу не говорил инструменталистам о связи со сказкой Л. Кэрролла. На все вопросы музыкантов, верно ли они играют и как должен звучать тот или иной фрагмент, в том числе и темповые, динамические характеристики композитор отвечал, что он все свои пожелания точно зафиксировал в партитуре [9. С. 121]. Тем самым композитор предложил и слушателям, и музыкантам самим воссоздавать в своем сознании разные ситуации приключений Алисы, отталкиваясь от ненавязчивых интонационных стимулов.

В общем направлении развития современной европейской музыки можно толковать и концерт для кларнета «Звуки Памира» Ху Бицзина, созданный в 1989 году. Концерт представляет собой соло для кларнета, построенное на основе национальной мелодии «Ин Ди», которую исполняют таджикские пастухи на Памире. Композитор обращается к жанровым признакам музыкальной интонации, которые помогают идентифицировать смысл «знакового» музыкального фрагмента. Так, в первой части концерта «Колокольчики верблюдов в пустыни» интенсивное мелодическое развитие в соединении с техникой тремоло в побочной партии передает особенности аутентичного звучания национальных инструментов таджикской музыки; в третьей части «Свадьба» звучащие в начале части протяжные звуки соло кларнета напоминают звук горна, созывающего гостей к началу свадьбы, а использование несимметричного размера 7/8 воссоздает типичные ритмоформулы таджикской народной танцевальной музыки.

Узнаваемые средства традиционной музыки таджиков Памира (специфический размер, ритмический рисунок, приемы игры народных таджикских инструментов и знаки-сигналы) воспринимаются публикой концертных залов Китая как «слова», напрямую связующие с картинами жизни Памира, узнаваемыми и любимыми многими жителями страны. В таком контексте узнаваемые формы музыкальной интонации становятся «триггером» (англ. – спусковым крючком), который запускает процессы воображения, ассоциативного и образного мышления, обеспечивая адекватную связь выстраивания содержания музыкального произведения и его обобщенного смысла, сохраняющегося в сознании слушателя.

В результате исследования мы пришли к следующим **выводам**.

Онтология произведений современной музыки в Китае определяется действием принципа «эстетического ожидания», суть которого определяется общим культурным кругозором, знанием мировой художественной литературы, наличием профессиональных музыкальных навыков, богатого эмоционального и жизненного опыта.

Особенности музыкального восприятия «иностилевых» музыкальных сочинений в Китае в XX–XXI веке связаны с ожиданием, с одной стороны, привычных и хорошо знакомых слушателям музыкальных стимулов, с другой – факторов неопределенности, вызывающих удивление и интерес, способствующих поиску и формированию новых смыслов.

В основе восприятия «иностилевых» музыкальных произведений лежат «культурные привычки». Их формирование обусловлено музыкальными импринтами – механизмами первоначального запечатления, фиксации некоторых отличительных признаков мелодий, напевов, фраз, интонаций, мотивов данной народности, компактно проживающей в конкретной местности, в условиях единого ландшафта и природы. В то же время коммуникативные функции музыкальной интонации содействуют выстраиванию прямых связей музыкального фрагмента с явлениями действительности, другими музыкальными стилями, особенностями исполнения, способствуют более глубокому пониманию музыкального произведения.

В такой коммуникативной функции выступает звукоизобразительная интонация; знаки-сигналы в музыке; протоинтонация, активизирующая через моторно-двигательный компонент человеческое бессознательное; специфический размер и ритмоформулы, способствующие углублению понимания музыкального содержания.

Путеводной нитью для понимания многих современных, в том числе и «иностранных» произведений, являются программные заголовки, авторские ремарки, посвящения, использование выразительных средств других видов искусства, помогающих активизировать интертекстуальные связи, процессы воображения, ассоциативного и образного мышления, обеспечивая адекватную связь в выстраивании содержания музыкального произведения и его обобщенного смысла, сохраняющегося в сознании слушателя.

Литература

1. Чжу, Лиюань. Введение в эстетику восприятия. Хэфэй: Образование Хэйфэй, 2004. 203 с.
2. Гао Фусяо. Ожидания и стили: исследование музыкальных эстетических идей Мейера. Пекин: Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2010. 266 с.
3. Арнольд Хаузер. Социальная история искусства. Шанхай: издательство «Сюэ-линь», 1987. 167 с.
4. Мозгот В.Г. Музыкальный импринтинг как фактор проявления ранней художественной одаренности личности // Мир психологии. 2015. № 1 (81). С. 176–185.
5. Инь Маньтин. Система искусства в перспективе современности // Академический журнал Цюши. 2006. № 1. С. 23–27.
6. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
7. Booth, D.M. An Analytical Study of David Maslanka's a Child's Garden of Dreams: a Dissertation of Doctor of Musical Arts, 1994. Oklahoma: University of Oklahoma. 220 p.
8. Ligeti D. Ten Pieces for Wind Quintet. Mainz, London, New York: B. Schott's Sohne, 1969. 35 p.
9. «Träumen Sie in Farbe?» György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke'. W.: Zsolnay, 2003. 237 p.

Communicative Functions of Musical Intonation in Perception of Contemporary Music Works for Clarinet in China

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 2 (81), 24-31.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-24-31

Yang Liu, 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: musical perception, experimental composition techniques, performing techniques, author's remarks, works for clarinet.

The study examines the mechanisms of meaning formation and their perception on the example of the existence of works of modern Western European music for clarinet in China. The main problem of the research is to consider the peculiarities of the musical perception of “foreign-style” musical compositions written using experimental musical techniques and non-traditional methods of performance. The aim of the study is to identify the mechanism of formation and understanding of meanings in the perception of “foreign-style” musical compositions written using experimental musical techniques and non-traditional methods of performance in China. The methodological basis is complex, semantic, comparative, cultural, and hermeneutic approaches. As a result of the study, it is substantiated that the ontology of works of modern music in China is determined by the action of the principle of “aesthetic expectation”: musical stimuli familiar and well-known to listeners, and uncertainty factors that contribute to the search and formation of new meanings. It is emphasized that the

communicative functions of musical intonation contribute to building direct connections of musical fragments with the phenomena of reality, other musical styles, performance characteristics, leading to a deeper understanding of the musical work. It is concluded that in such a communicative function, sound-visual intonation appears; signs-signals in music; proto-intonation, activating the human unconscious through the motor-motor component; specific meter and rhythm formulas that contribute to a deeper understanding of the musical content.

References

1. Zhu, L. (2004) *Vvedenie v estetiku vospriyatiya* [An Introduction to the Aesthetics of Perception]. Hefei: Education of Heifei. (In Chinese).
2. Gao, F. (2010) *Expectations and Styles An Exploration of Meyer's Musical Aesthetic Ideas*. Beijing: Central Music Conservatory. (In Chinese).
3. Hauser, A. (1987) *Social History of Art*. Shanghai: Xuelin Publishing. (In Chinese).
4. Mozgot, V.G. (2015) Music Imprinting as a Factor for a Personality's Artistic Talent Early Manifestation. *Mir psikhologii – World of Psychology*. 1 (81). pp. 176–185. (In Russian).
5. Yin, M. (2006) The System of Art in the Perspective of Modernity. *Academic Journal Tsyushi*. 1. pp. 23–27. (In Chinese).
6. Kazantseva, L.P. (2001) *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya* [Foundations of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Fakel; Astrakhan'gazprom.
7. Booth, D.M. (1994) *An Analytical Study of David Maslanka's a Child's Garden of Dreams: A Dissertation of Doctor of Musical Arts*. Oklahoma: University of Oklahoma.
8. Ligeti, G. (1969) *Ten Pieces for Wind Quintet*. Mainz; London; New York: B. Schott's Sohne.
9. Ligeti, G. & Roelcke, E. (2003) “*Träumen Sie in Farbe?*” *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay Verlag.

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-31-39

О.Н. Безниско, Шуюй Чжоу

БУДДИЗМ И ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ ТАНЬ ДУНЯ

Работа посвящена творчеству Тань Дуня, современному китайскому композитору, дирижеру, исполнителю, получившему мировое признание в области киномузыки, а также жанрах симфонической, оперной, медийной музыки. Изучение интервью композитора, компаративный анализ его музыки к кинофильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» и оркестровой Пассакальи «Тайна ветра и птиц» позволили установить стилевые особенности, раскрыть аспекты эстетики его произведений, провести параллели между архитектурой, тембровой палитрой композиций и философией дзен-буддизма.

Ключевые слова: Тань Дунь, буддизм, «органическая музыка», киномузыка, принцип пространственности, темброформа, варьирование.

Современные тенденции развития музыкального искусства предполагают значительные преобразования, связанные с социальной функцией бытования и методами репрезентации объектов музыкального искусства, а также с изменениями архитектуры произведений, условиями исполнения и восприятия.