

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 200–214
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 200–214
ISSN 2308-1031

© Забулионите, А.К.И., Цзян Тао, 2025
УДК 78.072
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕСНЕ ХУ ЛИ И ЛИ ЮЙГАНА «НОВАЯ “ОХМЕЛЕВШАЯ ФРЕЙЛИНА”» Часть 2

А.К.И. Забулионите^{1, 2}, Цзян Тао²

¹Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация

²Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. С целью определения эстетического направления (*шинуазри* / постмодернизм) поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» анализируется музыка, исполнение и ее клип. Показывается, что в музыке поп-песни органически сливаются два музыкальных потока: элементы традиционной китайской пекинской оперы и ритмы западной поп-музыки (R&B, рок-музыки). В музыке поп-песни достигается художественное состояние «и-цзин», соответствующее традиционной китайской эстетике, психологии и философской традиции. Композитор Ху Ли обращается к традиционным музыкальным приемам (использует присущий пекинской опере резонаторный звук «иньцян», характерные для китайской музыкальной культуры мелодические приемы, прибегает к агогике). Поверх эмоционально целостного выражения китайского духа, образующего основу музыкального текста, наслаиваются западные элементы, придающие современный окрас повторяющимся вечно-истинным образам китайского восприятия мира. Анализ показывает, что в поп-песне Ху Ли нет признаков постмодернистской деконструкции и фрагментации китайской национальной традиции, а единственный прием, который можно было бы истолковать как постмодернистский – тема возвращения (заданная как в тексте песни, так и в музыке, исполнении и клипе) не может быть определен как постмодернистский *déjà vu*, ибо он не поддержан другими принципиально важными признаками постмодернизма. Возвращение к прошлому и в целом обращение к классической традиции, присущее современному китайскому эстетическому направлению *шинуазри*, суть которого мы определили как стилизацию, исполняющую важную коммуникативную роль в культуре. Выявленные в анализе особенности воссоздания классических образов в поп-песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» не приводят к распаду ни классических образов, ни целостного восприятия мира. В этой песне присутствует переосмысление традиции в виде стилизации, т.е. ее следует отнести к эстетике *шинуазри*, но не постмодернизма.

Ключевые слова: поп-музыка, *шинуазри*, постмодернизм, стилизация, традиционная китайская культура, современная китайская музыка

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Забулионите А.К.И., Цзян Тао. Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Часть 2 // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 200–214. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214.

REINTERPRETATION OF THE CLASSICAL TRADITION IN THE SONG OF HU LI AND LI YUGANG “THE NEW «DRUNKEN BEAUTY»”

Part 2

A.K.I. Zabulionite^{1,2}, Jiang Tao²

¹ Saint Petersburg State University, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

² A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. In order to determine to which aesthetic direction (chinoiserie / postmodernism) the pop song “The New «Drunken Beauty»” belongs, we analyze the music, performance and video of the pop song. It is shown that pop song music organically merges two musical streams: elements of traditional Chinese Peking opera with the rhythms of Western pop music (R&B, rock music). The analysis shows that the pop song music achieves the artistic state of “i-ching” that is in line with traditional Chinese aesthetics, psychology and philosophical tradition. Composer Hu Li turns to traditional musical techniques – he uses the yinqiang resonator sound characteristic of Beijing opera, melodic techniques typical of Chinese musical culture, and turns to agogic. On top of the emotionally holistic expression of the Chinese spirit that forms the basis of the musical text, Western elements are layered, giving a modern colouring to the recurring eternally true images of the Chinese perception of the world. The conducted analysis shows that in Hu Li’s pop song there are no signs of postmodernist deconstruction and fragmentation of the Chinese national tradition, and the only technique that could be interpreted as postmodernist – the theme of return (set both in the lyrics and in the music, performance and music video) in fact cannot be defined as a postmodernist technique of *déjà vu*, because it is not supported by other fundamentally important features of postmodernism. The analysis shows that there are no signs of postmodern deconstruction and fragmentation of Chinese national tradition in Hu Li’s pop song, and the only technique that could be construed as postmodernist – the theme of return (set both in the lyrics and in the music, performance and music video) cannot actually be defined as a postmodernist technique of *déjà vu*, for it is not supported by other fundamentally important signs of postmodernism. The return to the past and, in general, the appeal to the classical tradition is inherent in the modern Chinese aesthetic trend of chinoiserie, the essence of which we defined as stylization, which plays an important communicative role in culture. The peculiarities of recreating classical images in the pop song “The New «Drunken Beauty»” revealed in the analysis do not lead to the disintegration of classical images, nor to the violation of the holistic perception of the world. In this song we encounter a reinterpretation of tradition in the form of its stylization, thus it should be attributed to the aesthetics of chinoiserie, but not to the aesthetics of postmodernism.

Keywords: pop music, chinoiserie, postmodernism, stylisation, traditional Chinese culture, contemporary Chinese music

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2025), “Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang «The New ‘Drunken Beauty’». Part 2”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 200–214. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214.

Анализ музыкального текста песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”». За-
ложенная Ху Ли (автором слов и музыки)
переакцентировка в поэтическом тексте
песни, как показано в первой части ста-
тьи, не позволяет говорить о разложении
классических образов, а следовательно,
отнести текст песни к постмодернист-
ской эстетике. В анализе музыки Ху Ли,
исполнения Ли Юйгана и клипе к песни

(режиссеры Цинь Цзюнь и Бай Юньфэй)
определим как интерпретируется клас-
сическая традиция, чтобы показать, что
песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”»
относится к эстетике *шинуазри*.

Анализируя музыку, следует отметить,
что она обусловлена образами и акцен-
тами текста песни. Сочиняя музыку, Ху
Ли обращается к традиции пекинской
оперы школы Мэй, что декларируется

в названии поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Чтобы в музыкальную ткань песни интегрировать элементы традиционной китайской пекинской оперы в западную R&B и рок-музыку, в аранжировке и инструментовке композитор Ху Ли использовал как традиционные китайские музыкальные инструменты (флейта *сяо*, *гуцинъ*, *пина*, *гучжэн*, бамбуковая флейта *чжуди*), так и современные (электронная гитара, электрический бас, джазовый барабан, синтезатор).

Ху Ли создает стандартную для произведений поп-музыки структуру композиции: Вступление–А–В–интерлюдия–А1–В1–Заключение. Но если говорить об общем «художественном состоянии» («и-цзин» 意境), которое вызывает музыка Ху Ли, то оно определяется присущим китайской традиционной музыке линейным мышлением, идеологической основой которого, как известно, являются философские идеи: конфуцианская «золотая середина» (чжун-юн 中庸之道), даосское «действие через бездействие» (у-вэй 无为) и буддийская «пустота» (кун 空). В то же время, гармонически сочетая традиционную китайскую пентатонику с элементами гексахорда¹ (с добавленным звуком «бянь-гун» 变宫) и с приемами западной поп-музыки, композитор придает новое звучание традиционной мелодии оперы «Охмелевшая фрейлина».

В поп-песне композитор Ху Ли использует характерный для пекинской оперы резонаторный звук «иньцян» (音腔). Согласно китайскому исследователю Шэнь Ця, «любой резонаторный звук, который представляет собой особый способ изменения высоты тона, интенсивности и тембра звучания, можно назвать “иньцян”» (У Жуньхуа, 2018, с. 79). Он имеет важную художественную ценность и эстетическое значение в таких видах традиционного китайского искусства, как музыкальная драма (пекинская опера Цзинцзюй,

хэнаньская опера Юйцзюй, гуандунская опера Юэцзюй и др.), исполнительское искусство на национальных музыкальных инструментах и национальное пение.

Например, в припеве части В композитор неоднократно использует малые интервалы – малую секунду в тт. 33 и 37 (см. приложение, пример 1). В китайской традиционной музыке эти интервалы являются одним из проявлений «иньцян». Следует отметить, что этот прием не соответствует тому, что в западной классической музыке называется мелодическим украшением звука (мелизмами), поскольку «иньцян» является неразрывным целым с основной мелодией, а не ее внешним декоративным элементом. У Жуньхуа, Ли Синь отмечают, что Шэнь Ця, исследователь теории «иньцян», полагает, что любой звук с фиксированной высотой может стать «иньцян». Под «иньцян» понимается особый стиль звука, создаваемый варьированием акустических компонентов (высоты, интенсивности, тембра) в процессе извлечения звука (У Жуньхуа, 2018, с. 79).

Такие звуки, рождаемые специальной вокальной артикуляцией, придают мелодии объемность, тембровую красочность, эффект резонансной глубины. Являясь элементарной единицей музыкальной структуры, «иньцян» можно назвать «клеткой», из которой состоит организм традиционной китайской музыки. Как показывают исследователи У Жуньхуа и Ли Синь, «иньцян» – целостная структура. С точки зрения и механизма звукопорождения, и процесса восприятия звука, и эстетических предпочтений, «иньцян» является прямым порождением традиционной китайской культуры и эстетической психологии и он неразрывно связан с философской идеей о диалектическом единстве человека и природы» (У Жуньхуа, 2018, с. 79). В поп-песне резонансный звук «иньцян» придает своеобразный колорит пекинской оперы.

Среди средств музыкальной выразительности мелодия всегда считалась наиболее яркой. Именно в национальных мелодиях больше, чем в других средствах выразительности (таких, как метр, ритм, темп и другие), выражается характер народа, его культурный архетип и чувство эстетического. В мелодии «Новая “Охмелевшая фрейлина”» Ху Ли отводит большую роль двум сочетаниям трех музыкальных звуков: Цзюэ-Чжи-Юй трихорд, состоящий из малой терции и большой секунды; в нотах: $g-b-c$ и Чжи-Юй-Гун «зеркальный» трихорд, состоящий из большой секунды и малой терции; в нотах: $b-c-es$. Сцепление трихордов Цзюэ-Чжи-Юй-Гун; в нотах: $g-b-c-es$ служит ядром китайской пентатоники и наиболее распространенным мелодическим приемом.

Как отмечает Ши Юн, «эти “сочетания трех музыкальных звуков” являются отличительной особенностью китайской пентатоники. В некотором смысле можно сказать, что они являются основными интервалами и они проходят красной нитью через всю национальную музыку» (2018, с. 120). Уточним: речь идет уже не о некоторых отдельных интервалах, образующих трихорды, а о ладовом аспекте мелодии, в которой игра пентатонных трихордов имеет важнейшее музыкально-смысловое значение. Вся мелодия песни Ху Ли строится на варьировании трихордов, получающих развитие в пентатоническом пространстве мелодии на протяжении всей композиции (см. приложение, пример 1).

Малые терции Цзюэ-Чжи и Юй-Гун, даже если они как будто отделяются от пентатонной трихордовой структуры, сохраняют с ней ладово-интонационную связь, сообщая мелодии яркую национальную окраску (см. приложение, пример 1, часть В, тт. 32–49 и 66–90). В куплетной части А композитор использует

интервал большой секунды Чжи-Юй, которая также сохраняет ладовое значение (см. приложение, пример 1, тт. 17, 19, 21, 23 и т.д.). Следует отметить, что малая терция в рамках трихорда имеет особое значение в эстетике китайской музыки.

Исследователь Хуан Сянпэн в свое время рассуждал на тему психологии восприятия звуков китайцами с точки зрения «генезиса» вопроса. Он считает, что «хотя сама древнекитайская музыка больше не существует, она незаметно интегрировалась в национальную музыкальную традицию, она связана с тональными характеристиками нашего национального языка и живет в определенных мелодических мотивах, определенной ритмической форме, определенной структуре лада и даже музыкальных предпочтениях масс» (Хуан Сянпэн, 1978, с. 187). Он подчеркивает: «Малая терция занимает важное место в развитии китайского национального звукоряда. Даже сегодня в выкриках-припевах в китайских народных трудовых песнях в большинстве случаев используется малая терция» (Хуан Сянпэн, 1978, с. 192).

Исследователь Сю Хайлинь использовал результаты измерения звука примитивных китайских музыкальных инструментов, чтобы реконструировать психологию эстетического восприятия музыки первобытными людьми². Он заявляет, что такая избирательная, стабильная, соответствующая правилам музыкальная структура «показывает нам развитое эстетическое чувство и понимание красоты тональной формы первобытных людей. Еще тогда установились музыкально-эстетические критерии и модель мышления, оказавшие глубокое и продолжительное влияние на структуру более поздней национальной музыки (включая мелодию, лад, структуру звукоряда и др.)» (Сю Хайлинь, 1990, с. 15).

Исследователь Ши Юн также подчеркивает значимое место малых терций

Цзюэ-Чжи и Юй-Гун в народной музыке (2018, с. 119). Кроме того, особое значение малой терции в китайской национальной мелодике зафиксировано в древнекитайских книгах: трактат «Ли цзи» («Записи о ритуале») глава «Юй цао» («Нефритовые нити»); трактат «Чжоу ли» («Чжоуские ритуалы») главы «Чунь гуань» («Весенние чиновники») и «Юэ ши» («Музыкант»); трактат «Юэ шу» («Книга о музыке») глава «Ли юнь» («Обряды и ритуал»).

С традиционной музыкой «Новую «Охмелевшую фрейлину»» связывает и особая роль звука 宫 гун, которую использует Ху Ли, создавая мелодию поп-песни. Особая функция и статус звука гун (宫) была зафиксирована в древнекитайских трактатах: «Ши цзи» («Исторические записки»), глава «Тянь гуань шу» («О небесных явлениях»); «Гуань цзы» («Древнекитайские философские трактаты»); «Хуай нань цзы – тянь вэнь сюнь» («Китайский философский трактат – толкование небесных знаков»); «Го юй» («Речи царств»); «Гуй гу цзы» («Учитель из долины бесов»); «Мэн си би тань» («Записки о ручье снов») и др.

Значимость звука гун (宫) закреплена и в конфуцианской музыкально-эстетической мысли, согласно которой внутреннее и внешнее должно находиться в гармонии (чжунхэ, 中和) и проявляться в «гуманности» (жэнь, 仁), что является предпосылкой для реализации «ритуалов и музыки» (лиюэ, 礼乐). Звук гун (宫) или лад гун (宫) считаются несущей формой, которая может воплощать эту «гуманность» (жэнь, 仁) и «нейтрально-гармоничный» (чжунхэ, 中和) музыкальный дух.

Значимость звука гун (宫) подчеркивается и в современном китайском музыкознании. Исследователь Фэн Вэньци называет гун (宫) «первым из пяти звуков» (1984, с. 23), а Сюнь-цзы в «Суждениях о функции музыки» так описывает значение этого звука: «В музыке при опре-

делении важнейшего и определяются созвучия, при сопоставлении музыкальных инструментов реализуется организация музыкального ритма, а при объединении нескольких музыкальных инструментов осуществляется становление музыкальных систем»³. Фраза «...при определении важнейшего и определяются созвучия» подразумевает, что сначала нужно установить основной звук – гун (宫), чтобы на этой основе создать другие звуки и объединить их всех в гармоничную музыку.

Если проследить развитие мелодии в куплетной части, можно увидеть, что каждая музыкальная фраза, состоящая из двух тактов, начинается со звука 宫 гун и заканчивается на звуке 羽 юй (тонике) (см. приложение, пример 1). Мелодический прием – начать со звука 宫 гун, широко распространен в китайской традиционной музыке, отсылает к таким свойственным китайской музыке категориям, как «гуманность» и «гармония».

Вся мелодия песни с характерными для традиционной китайской музыкальной культуры приемами (сочетание трех музыкальных звуков, малые терции, особая роль звука гун) строится как линейное мышление (сянь-син-сы-вэй 线性思维) с присущим ему стремлением к простоте и чистоте как наивысшему эстетическому идеалу (Тянь Цин, 1986).

Разные приемы линейного мышления присутствуют и в инструментовке песни. Например, в партии музыкального инструмента *pipa* в основной теме вступления Ху Ли использует прием элизии («рыба кусает хвост»), который является одним из проявлений подобного мышления. Согласно такому построению, новая музыкальная фраза начинается с той же ноты, на которую закончилась предыдущая. Например, в партии *pipa* (см. приложение, пример 2, тт. 7–15) начало фразы в т. 11 соединено с окончанием предыдущей фразы октавой Цзюэ-Цзюэ.

Таким образом мелодическая линия партии пипы ведется без резких переходов, музыкальные фразы соединяются между собой одной нотой, образуя мягкое волнообразное движение. Этот способ ведения мелодии отвечает линейной характеристике мелодического движения китайской музыки и соответствует таким психолого-эстетическим критериям китайского народа, как принцип целостности, который предполагает соблюдение старых принципов с постепенным внесением изменений и принцип «гармонии» (чжунхэ, 中和), противостоящий внезапным изменениям.

В песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» композитор и исполнители на китайских национальных музыкальных инструментах продемонстрировали и такую художественную особенность традиционной китайской музыки, как агогика, которая характеризуется свободой и подвижностью. Музыканты вольны отходить от метрономического ритма в эмоционально значимых местах мелодии, что придает особую выразительность исполнению «настроенческих произведений». Исходя из этого, в аранжировке поп-песни музыканты продемонстрировали разнообразие техник игры и звуковые особенности китайских национальных музыкальных инструментов, а именно: трели на продольной флейте сяо; фруллато, глиссандо и трели на бамбуковой флейте чжуду; флажолет на гужэне, тремоло на пипа и др.

Исполнительская агогика как своеобразная техника исполнения, сообщающая звучанию особую эстетическую окраску, придает музыке повествовательность и связность, способствует реализации единства конкретного и абстрактного, плана содержания и плана выражения, объективных особенностей содержания и формы и их субъективной интерпретации, сообщая мелодии «линейность». Кроме того, следует отметить, что агоги-

ка вступления перекликается с угасанием мелодии бамбуковой флейты и синтезатора в заключении. Соотносясь со строкой «увидеть во сне историю любви династии Тан», музыка усиливает буддийский мотив стихов («гостить в чужом мире»), придавая дополнительную глубину эмоциональному переживанию.

Анализ музыкального текста песни показывает, что китайская составляющая формирует эмоциональную целостность ткани, настроение, обращенное к духу китайской культуры. На этой китайской основе в музыкальный текст включаются элементы западной поп-музыки. Добавление элементов R&B и рок-музыки в аранжировку песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» и использование современных музыкальных инструментов (электрогитары, электрического баса, джазовых барабанов, синтезаторов электронной музыки) в аккомпанементе придают мелодии современное звучание.

Исполнение Ли Юйганом песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» и видеоклип. В исполнении песни Ли Юйган обращается к разным приемам пения в традиционной китайской пекинской опере. Его пению присуща манера исполнения, именуемая «свободный стиль». Он использует также вокальный прием традиционной китайской оперы «фань-чуань» (выступление в чужом амплуа (反串)), сочетая его с современными популярными вокальными приемами. Следует отметить, что прием фань-чуань, т.е. исполнение ролей противоположного пола, имеет глубокий философско-мировоззренческий смысл. В китайской художественной эстетике существуют две важные категории – женственная красота (инь-жоу 阴) и мужественная энергия (янган 阳刚), которые, согласно китайским представлениям действуют параллельно и никакая из них не может быть остав-

лена в стороне. Противопоставленные и объединенные между собой, они являются движущей силой перемен (зарождения, развития, зрелости, упадка и исчезновения всякого сущего), образуя Путь Дао (и-инь-и-ян-вэй-чжи-дао — 阴—阳谓之道), который выражает основной принцип, пронизывающий мировоззрение китайской культуры.

Эстетический прием «фань-чуань» представляет собой художественную ипостась этого взаимного превращения и взаиморегулирования в природе, восходящий к философии даосизма, охватывающий все китайское искусство. Поэтому обращение Ли Юйгана к приему «фань-чуань» как к одному из важных средств художественной выразительности музыкального языка обогащает эмоциональную окраску песни дополнительными мировоззренческими коннотациями, присущими ментальности китайской культуры и китайской этнокультурной психологии.

Смысловое пространство песни не просто иллюстрирует, но по-своему расширяет видеоклип. Как в поэтическом тексте, музыке и в исполнении, так и в клипе творчески воспроизводятся национальные традиции китайской культуры. Создатели клипа в основном используют традиционные элементы китайской пекинской оперы (костюмы, грим, занавес, персонажи, движения и другие). Выступление как в мужском, так и в женском амплуа в клипе изображается в двух ракурсах. С одной стороны – ракурс ретроспективного взгляда.

Надев костюм традиционного персонажа китайской пекинской оперы «Цин И» (роль молодой женщины), сочетая его с гримом и движениями в стиле пекинской оперы, Ли Юйган сыграл на сцене персонаж из пекинской оперы школы Мэй «Ян Гуйфэй», пережив и прочувствовав трагическую окраску истории люб-

ви между императором Тан Сюаньцзун и его супругой Ян Гуйфэй с точки зрения современного человека. Тонко перебрасывая связь, преодолевающую время и пространство, он ведет диалог между современностью и прошлым. Такого рода диалог (заложенный уже в тексте песни: «Во сне вернулась к любви в династии Тан») соответствует буддийскому «закону причины и следствия на протяжении трех временных миров».

С другой стороны, в клипе отражен взгляд юноши на пекинскую оперу – учающий, передающий стремление современных молодых людей Китая приобщиться и прочувствовать традиционную китайскую культуру, дух культурного наследия.

Выводы. Анализ песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» дал возможность выявить переакцентировку в истолковании традиционных образов. Однако их переосмысление в условиях обновляющейся жизни – естественное явление в исторической динамике культуры. Другой вопрос – характер выявленных смысловых сдвигов, которые сами по себе еще не позволяют отнести эту поп-песню к постмодернистской эстетике. Ни переосмысление традиционных образов, ни привнесенные западные элементы (в музыке, в исполнении, в клипе) не нарушают целостного гармонического мировосприятия, воплощенного в песне и присущего китайской культуре.

Можно ли обнаружить в этой песне признаки постмодернизма? При постановке этого вопроса прежде всего обращает на себя внимание тема возвращения к прошлому. Является ли она присущим постмодернизму приемом *déjà vu* (уже виденное)? В этой связи следует подчеркнуть: чтобы этот прием можно было характеризовать как постмодернистский, он должен применяться в комплексе с другими принципиально важными при-

знаками постмодернизма: дистанцированием от традиционного мировосприятия, которое подвергается фрагментации, со свободной игрой элементами в их отрыве от классических смыслов, с отрицанием линейного мышления, с эклектизмом, иронией/пастишем и др. Но этого постмодернистского комплекса характеристик не удастся выявить ни в тексте, ни в музыке Ху Ли, ни в исполнении песни Ли Юйганом.

Целостность мира в поп-песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» не распадается на элементы. Обращаясь к традиционным художественным приемам в создании как стихотворного, так и музыкального текста, а также принципам ее исполнения, автор остается в русле китайской традиционной эстетики, китайского мировосприятия, выраженных в философии и трех классических концептах творчества, которые окончательно оформились в эпоху Тан под влиянием философских систем конфуцианства, даосизма и буддизма (Сторожук А., 2006). Эта целостность китайской ментальности проявляется, конечно, уже в том виде, как она переживается современным молодым поколением, которое вовсе не порывает с историей, а пытается увидеть в ней

и собственные смыслы, и вечно повторяющиеся сюжеты.

Хотелось бы подчеркнуть, что оживающее прошлое, буддийский мотив посещения его в качестве гостя, становится важной чертой эстетического направления *шинуазри*, чертой, выражающей и протягивающей линию внутренней связи прошлого и настоящего. В *шинуазри* – не дистанцирование от прошлого, но связь с ним, не ирония или пастиш, но возвышение прошлого и углубление настоящего через соприкосновение с тем, что уже стало высокой и утонченной классикой. С эстетической точки зрения, прошлое в *шинуазри* охвачено сиянием, отсвет происходящих в нем событий путями Дао снова и снова возвращается в настоящее и обновляется в нем. *Шинуазри*, суть которого мы определили как стилизацию, является важным эстетическим направлением в обновлении классической традиции. Ибо стилизация в сопоставлении с понятием стиля, как отмечала Е.Н. Устюгова, не есть характеристика понижающая, но исполняет важную коммуникативную роль в культуре, о чем мы более обстоятельно писали в статье «Шинуазри как направление в китайском поп-музыке и как понятие в музыковедении» (Забулионите А.К., 2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Мелодия песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”», тт. 1–95

♩ = 84

Part

10

Pt.

17

Pt.

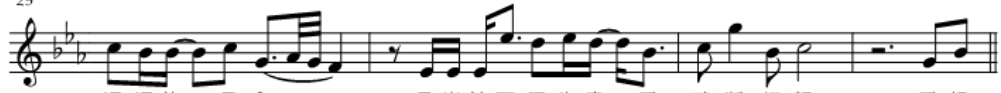
那一年的雪花飘落

梅花开枝头 那一年的华清池旁 留下太多愁

20
Pt. 
不要说 谁是谁 非 感情错 与对 只想梦里与你一起

23 **A**
Pt. 
再醉一回 金雀钗 玉搔头是你 给我的礼物

26
Pt. 
霓裳羽衣曲几番轮回 为你歌舞 剑门关是你对我

29
Pt. 
深深的思念 马嵬坡下愿为真爱 魂断红颜 爱恨

33 **B**
Pt. 
就在一瞬间 举杯对月情似天

37
Pt. 
爱恨两忙忙 问君何时恋菊花

41
Pt. 
台倒影明月 谁知吾爱心中寒 醉在君王

46 **间奏**
Pt. 
怀 梦回大唐 爱

53 **A**
Pt. 
金雀钗 玉搔头是你

59
Pt. 
给我的礼物 霓裳羽衣曲几番轮回 为你歌舞



Пример 2. Песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”», тт. 7–15

The musical score is arranged in 12 staves, each labeled with an instrument or vocal part on the left. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score spans measures 7 to 15, with a double bar line at the end of measure 15.

- Pt.**: Treble clef, mostly rests.
- GZ.**: Treble clef, starts with a melodic phrase in measure 7, then rests.
- Guqin**: Treble clef, mostly rests.
- Pipa**: Treble clef, plays a rhythmic melody throughout.
- Xiao**: Treble clef, mostly rests.
- Fl.**: Treble clef, includes a trill (tr) in measure 7 and a glissando (gliss.) in measure 14.
- St.**: Grand staff (treble and bass clefs), mostly rests.
- E. Pn.**: Grand staff, provides harmonic support with chords and single notes.
- E. Gt.**: Treble clef, includes a distortion effect (失真) in measure 10.
- E. Gt.**: Treble clef, mostly rests.
- E. Bass**: Bass clef, plays a melodic line.
- Drums**: Standard drum notation, including a snare drum and a kick drum.

10

Pt.

GZ.

Guqin.

Pipa.

Xiao.

Fl.

St.

E. Pn.

E. Gt.

E. Gt.

E. Bass

Drums

13

Pt.

GZ.

Guqin.

Pipa.

Xiao.

Fl.

St.

E. Pn.

E. Gt.

E. Gt.

E. Bass

Drums

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Традиционный китайский национальный «гексахорд» – это лад, образованный путем добавления вспомогательного звука (цин-цзяо 清角 – это малая секунда выше 角-Цзюэ) или бьянь-гу 变宫 – малая секунда ниже 宫 Гун) к традиционной пентатонике (ступени китайского пятиступенного лада называются 宫 гун, 商 шан, 角 цзюэ, 徵 чжи и 羽 юй, которые в европейской традиции соответствуют ряду C–D–E–G–A. Добавление вспомогательных звуков обогащает красоту мелодической линии китайской музыки. В песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» первая ступень гексатонического звукоряда – нота Юй (с 羽)).

² Малая терция повсеместно встречается уже в таких древних китайских музыкальных инструментах, как окарина сюнь (однотональный дырочный музыкальный инструмент, издающий только два тона) и колокола чжун (древнекитайский ритуальный музыкальный инструмент).

³ Сюнь-цзы (около 313–238 г. до н.э.) – знаменитый китайский мыслитель, писатель, политик, представитель конфуцианства. «Суждения о функции музыки» – глава из трактата философа Сюнь-цзы, в которой он рассуждает о музыке и связанных с ней вопросах.

ЛИТЕРАТУРА

Забулионите А.К.И., Цзян Тао. Шинуазри как направление в китайском поп-музыке и как понятие в музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2. С. 67–76.

Сторожук А.Г. Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006. 46 с.

修海林. 氏族社会音乐形式美及其审美特征. 中国音乐. 北京. 1990第四期. 第一页13–16. (Сю Хайлин. Музыкальная форма и ее эстетические особенности в родовом обществе // Китайское музыковедение. Вып. 4. Пекин, 1990. С. 13–16.)

田青. 中国音乐的线性思维. 中国音乐学. 1986. 第四期. 第一页 58–67. (Тянь Цин. Линейное мышление китайской музыки // Китайское музыковедение. 1986. № 4. С. 58–67.)

吴润华·李歆. 沈怡《音腔论》及其学术影响力研究. 贵州大学学报·艺术版. 2018. 第32卷. 107期. С.77–82. (У Жуньхуа, Ли Синь. Исследование «Теории “иньцян” 音腔» Шэнь Ця и ее академического влияния // Журнал Университета Гуйчжоу. Художественное издание. 2018. Т. 32, № 107. С. 77–82.)

冯文慈. 释“宫商角徵羽”阶名的由来. 中国音乐. 第一期1984. с. 22–24. (Фэн Вэньци «Объяснение происхождения названий весов Гун, Шан, Цзяо, Чжэн и Ю». Содержится в сборнике Китайского общества истории музыки: «Источник древней музыки», 1984. С. 22–24).

黄翔鹏. 新石器和青铜器时代已知音响资料与我国音阶发展史问题/音乐论丛. 北京, 1978. 290 第一页. (Хуан Сянпэн. Известные акустические данные эпохи неолита и бронзы и проблемы истории развития гамм в моей стране // Музыкальная теория, серия 1. Пекин: Народ. муз. изд-во, 1978. 290 с.)

施咏. 中国传统乐论. 南京·东南大学出版社. 2018. 291 с. (Ши Юн. Теория традиционной китайской музыки. Нанкин: Юго-Восточный университет, 2018. 291 с.)

REFERENCES

Feng Wenci (1984), Shi Gong, Shang, Jiao, Zhi, Yu jieming youlai [Explanation of the Origin of the Names of the Scales of Gong, Shang, Jiao, Zhi and Yu], *Zhongguo yinyueshi “guyuezhuyuan”* [Chinese Society for Music History Collection: The Source of Ancient Music], pp. 22–24. (in Chin.)

Huang Xiangpeng (1978), Xinshiqi he qingtongshidai de yizhi yinxiangziliao yu woguo yinjie fazhanshi wenti [The known acoustic data of the Neolithic and Bronze Age and the problems of the history of the development of scales in my country], *Yinyue lilun* [Music Theory], Series 1, People's Music Publishing House, Beijing, 290 p. (in Chin.)

Shi Yong (2018), *Zhongguo chuantongyuelun* [Theory of traditional Chinese music], Southeast University Publishing House, Nanjing, 291 p. (in Chin.)

Storozhuk, A.G. (2006), *Khudozhestvennye kontsepty i problem tvorchestva v literature epokhi Tan* [Artistic concepts and problems of creativity in the literature of the Tang epoch], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Tian Qing (1986), *Zhongguo yinyuede xianxingsiwei* [Linear thinking of Chinese music], *Zhongguo yinyuexue* [Musicology in China], vol. 4, Beijing, pp. 58–67. (in Chin.)

Xiu Hailin (1990), *Shizu shehui yinyuexingshimei jiqi meigantezheng* [Musical form and its aesthetic features in the clan society], *Zhongguo yinyue* [Musicology in China], vol. 4, Beijing, pp. 13–16. (in Chin.)

Wu Runhua, Li Xin (2018), Shenqia “yinqianglilun” jiqi xueshu yingxiangli [Research on “Shen Cha's Yinqiang Theory 音腔” and its academic influence], *Guizhoudaxue xuebao “yishuban”* [Journal of Guizhou University. Art edition], Vol. 32, no. 107, pp. 77–82. (in Chin.)

Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2021), “Chinoiserie as a trend in Chinese pop music and as a concept in musicology”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol. 2, pp. 67–76. (in Russ.)

Сведения об авторах

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, профессор Арктического государственного института культуры и искусств (Республика Саха, г. Якутск), ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Цзян Тао, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 372816639@qq.com

Authors Information

Audra Kristina I. Zabulionite, D. Sc. (Philosophy), Professor at Saint Petersburg State University, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Professor at the Arctic State Institute of Culture and Arts (Republic of Sakha, Yakutsk), ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Jiang Tao, Postgraduate at the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 372816639@qq.com

Поступила в редакцию 13.03.2025

После доработки 16.07.2025

Принята к публикации 20.08.2025

Received 13.03.2025

Revised 16.07.2025

Accepted for publication 20.08.2025