

Ye Jiahui

Postgraduate student

Musicology, Composition and Methods of Music Education Department,
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: yjh94@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-94-102

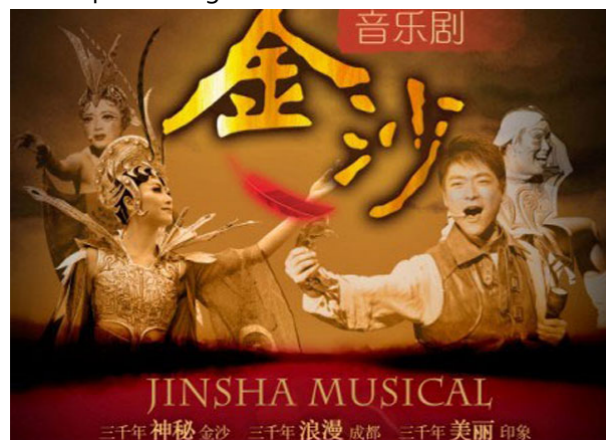
THE GOLDEN SANDS MUSICAL (金沙): ON THE FORMATION OF A GENRE ARCHETYPE IN CHINA

Summary: The Golden Sands musical is considered in terms of the genre formation specifics in China. Attention is focused on the American origins of Chinese musicals, especially regarding style, scenography, and the specifics of vocal sound extraction. Consideration is given to the penetration of Chinese ethnic elements into the means of musical expression and choreographic poetics in the Equatorial Rain original musical, which demonstrated the fusion of national elements with Western ones, with jazz, rock, rap, etc. The author puts forward the hypothesis that the development of musicals in China is still at the stage of mastering and forming a genre with national specifics, using the original folk style of singing. It is the mix-

ing of different singing styles that is becoming the most important trend in the development of modern Chinese musical theatre. Created under the direction of Zhou Enlai, the Golden Sands musical (金沙) reveals the typological features of the genre characteristic of its Western models: a synthesis of academic and pop music principles, a synthesis of arts (music, choreography, stage design, costume art). However, its combination with Chinese poetics has created a new nationally oriented direction, which has a significant influence on the development of musical art both in China and throughout the world.

Keywords: Chinese musical culture, genre of musical

The composite nature of musical, combining vocal, choral, instrumental and dance arts, as well as scenography, costume art, and sometimes circus, turned out to be close to the genre of Chinese folk opera: an entertaining plot, vibrant music, spectacularity, special effects, computer graphics and sound processing.



Ill. 1. Poster of the Golden Sands musical

According to Xia Zihan's fair statement, "In terms of energy and the audience's involvement in the creative process, it should surpass musical and theatrical genres close to it: opera and operetta" [1, p. 3], and today, it is in correlation with the development trends of world musical theatre, when "the general artistic trend of composers of the second half of the 20th and early 21st centuries was the desire to fill the gap between academic music and mass genres. The integration of these two musical layers gave rise to the phenomenon of musical crossover. The most significant thing for it was the phenomenon of classical crossover, based on the synthesis of elements of academic performing arts and popular culture, which manifested itself in the work of such performers as Luciano Pavarotti, Jose Carreras, Placido Domingo, Vanessa Mae, David Garrett, Renée Fleming" [Ibid., p.4].

At present, there are mainly two types of Chinese musicals: one tells the story of the modern

Chinese people in a popular language; the second one tells the story of the Chinese nation in a manner unique to it. Early Chinese musicals appeared from two sources: one was based on the expansion of Chinese opera and other art forms; the other was based on studying classic foreign musicals. Early musicals were mainly based on the introduction of outstanding foreign musicals, which was the main characteristic of early musicals of the time.

Experts believe that musicals evolved from operettas and musical comedies with spoken dialogue, which appeared in 1929 with the first song and dance film, *The Jazz Singer*, which was shown in Shanghai. And in 1929 and 1930, *Song and Dance* and *Broadway Song*, shown with dubbing at the Ping An Grand Theater in Tianjin and at the Ping An Grand Theater in Beijing, introduced the musical community to Broadway-style musicals. By the end of the 20th century, the film musicals *Chicago* and *Moulin Rouge*, as well as the animated musical films *Frozen*, *The Lion King* and *Mulan*, became widespread in China.

Early musicals were largely based on American and operatic singing methods, and most had an operatic style in characters' costumes, stage design, and singing. The late Chinese original musical *Equatorial Rain* had many Chinese ethnic elements in musical and choreographic poetics; however, the singing methods were still mostly American or leaned towards traditional ethnic singing. Over time, musicals continued to merge national elements with Western ones, with jazz, rock, rap and other approaches.

In our opinion, the development of Chinese musicals is still at the stage of mastering and forming a genre with national specifics and with the original Chinese folk style of singing. For example, in the *Broken Bridge* musical, which is an adaptation of the famous musical play *Legend of the White Snake*, many passages are sung in folk style. It is the mixing of different singing styles that is one of the main trends in modern Chinese musical theatre. Si Jihan considers Chinese musical as the result of a synthesis of the traditions of European culture and the historical variety of Peking opera called *Xiqu* [for more details, see: 3, pp. 43-44]. The author notes that "the unique culture of China contributes to the emergence of such original varieties of the genre as the "xiqu musical" (*Bai Lian Girl* by Zhang Jigang and Du Ming, *Autumn Swing* by Yu Qiuyu and Bao Bida), and the "dongzu musical", presented in the works of Hao Weiwei (*Terracotta Army*, *Second Wife of the Emperor of*



the Tang Dynasty). <...> and the emergence of a new, nationally oriented direction of popular art in China" [1, p. 5].

Also, the introduction of national elements adds a new dimension to Chinese musicals; for example, in the original Chinese musical *Liang Zhu*, *Liang Shanbo* and *Zhu Yingtai* perform many complex acrobatic movements in the air, and the use of choreographic vocabulary of Chinese classical dance during the final butterfly transformation deepens the national flavour. The original folk musical *Jasmine* incorporates elements of Jiangnan dances.

The gradual merging of ethnic musical and choreographic poetics with Western ones is the development trend of Chinese modern musicals. The inclusion of folk songs or numbers from national operas has allowed modern Chinese musicals to keep up with the times, defining the path of Chinese original musicals, demonstrating a kind of "nationalisation" of a genre that was not originally characteristic of traditional music-making.

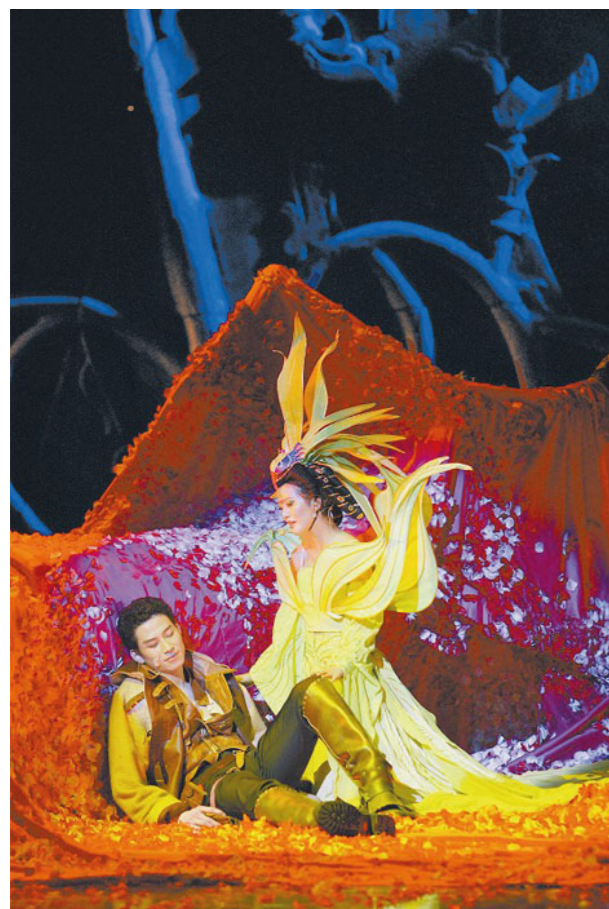
Early Chinese musicals were based on the study of Western and purely ethnic Chinese singing styles, with priority given to national operatic vocal traditions. Although the genre is still being explored and mastered, we are seeing gradual integration. In addition to creating original Chinese musicals, we

now import many of the best foreign musicals and translate them into Chinese.

The introduction of a new genre onto the stage of Chinese musical theatre could not have been achieved without the promotion and support of the older generation of Chinese artists, many of whom continue to contribute to the development of musicals today. In the early 1980s, literary artists who had the opportunity to visit or study abroad became acquainted with the leading trends in the development of musical theatre in the world and disseminated relevant materials throughout the country. At that time, many artists became very interested in this new form of theatrical art in China and wanted to try their hand.

Directed by Zhou Enlai, *Golden Sands* (金沙), set in the ancient Shu Jinsha civilization, tells a poignant mythical love story about past lives and the intertwining of ancient and modern memories. During the period of ancient Shu civilization more than 3,000 years ago, the characters Jin (金), Sha (沙), Ugly (小丑) and Little Fish (小鱼) live in the royal capital of Jinsha, where the main heroine is a woman.

The time is 2001 AD and hero Sha, disguised as an archaeologist, has to go to the ruins of Chengdu Jinsha to carry out archaeological work. In the



process of archeology, Sha discovers the remains of the Sun God Bird's golden foil and accidentally awakens his friends in his past life. With the help of his friends, Sha goes on a journey to regain his memory. The Ebony Spirit, Ugly, returns Sha to the ritual platform of the Golden Sand Dynasty, allowing Sha and Jin to meet again; the spirit of fire causes the volcano to erupt, recreating the way of life and death, allowing Sha to survive his relationship with Jin. The Fire Djinn causes a volcanic eruption to recreate the scene of the parting of lives, allowing Sha to renew the promise he made to Jin in the past life; Lady Flora, touched by Jin and Sha's love story, Lady Hua Rui, using wine and pollen, throws a feast to wish them a long and lasting love. The love between heroine Jin and hero Sha is supposed to last forever. However, the plot does not progress towards a happy reunion, and on the way back to the modern world, the heroine runs out of energy and her life slowly fades away, forever stopping halfway to modern civilization, as her lover's memory is restored. She is half a step away from modern civilization.

The *Golden Sands* musical is not only about the characters' voices but also about their emotions. First of all, the voice of the main character, woman Jin, as the embodiment of the sun god, symbolises nobility and holiness. In the lower and mid registers, Jin uses chest resonance to produce a stable and realistic sound, while in the upper register the mix is round and soft, showcasing the main heroine's vocal range. The timbre of Jin's voice is gentle, noble and rich in overtones.

Sha is a strong and handsome archaeologist who, like Jin, sings almost all of the lyrical and narrative ballads in the play. Also, he makes extensive use of the strong attack to provide a fuller sound and imbue each phrase with emotion, as well as express the image of an energetic young man in his early twenties.

The character Little Fish is lively and eccentric. It is important that the voice is always in full accordance with the character to show his or her lively and dynamic personality.

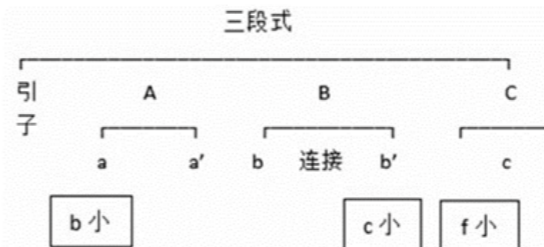
Ugly is a negative hero with an active voice "with metal", and almost all of his songs are sung using a chest resonator, thick and powerful, but at the same time with virtuosic passages, slightly mischievous. This reflects Ugly's character - mocking and eccentric.



The musical style of *Golden Sands*, with its focus on popular hits, breaks with the tradition of previous musical works, which, as a rule, were classical American. It is this unique charm that endeared pop music to the masses after it emerged in China from Hong Kong and Taiwan in the 1970s and 1980s.

Also, director San Bao gave reasons for choosing pop music: on the one hand, he wanted to give the old *Golden Sands* theme song a new element through an innovative singing style, on the other hand, he believed that pop music had a wider audience than classical music.

The song "At that Time" is the leitmotif of the *Golden Sands* musical; it appears several times in different scenes and creates the desired emotional atmosphere. In addition to the theme song, the play has several striking interludes, each of which is unrelated to the other. It is due to the fact that the musical does not have a rigid number system and the lyrical theme appears in accordance with



the needs of the plot, unifying the narrative into a single whole. Director San Bao once said that each song in the musical was carefully selected in terms of melody and lyrics so that the audience would be imbued with the plot of *Golden Sands*. The song "At That Time" (此时), sung by Yao Bein (姚贝娜), was well received by viewers and ranked number one on the charts.

The song "At that time", which the heroine Jin sings in the play, is a lyrical, memorable miniature, expressing helplessness under the pressure of life circumstances and longing for the hero Sha. The song appears in the middle of the musical, when Sha finishes singing "Beyond the Sky" (天边外), heroine Jin appears in the dark light, the sound of a thunderstorm naturally connects the two songs, accompanied only by the piano. Simple accompaniment and muted stage effects create a special intimate setting for talking about their sincere feelings in another time and space, expressing their longing for each other.

The song "At that Time" is written in tripartite form, divided into a, a', b, b' and c:

Section A is an internal monologue that conveys Jin's heartbreaking sadness as she nostalgically remembers the times when her lover was by her side. In part B, hardly restrained emotions break out with an emotional explosion followed by a transition to

a mood of powerlessness, emptiness and sadness. In section C of the song, a "broken" effect is created in the voice to express the change in Jin's psychological state. The song is sung in an extremely emotional manner, with sobs to express Jin's helplessness to cope with reality and her sadness at not being able to hug her beloved Sha.

As a composite art form, musical theatre requires a high degree of integration of singing, dancing and performance, and actors must sing, recite and dance well. There is no shortage of dance performances in Golden Sands, and these parts are magnificent and colourful; however, the main actors do not sing or dance in the solos, reprises or chorus parts. It encourages singers to dedicate themselves more to the acting, the content of the songs, and the story.

Although dancers do not sing and singers do not dance, song and dance do not exist in isolation - they are interdependent, coordinated, mutually supportive and mutually beneficial.

Today, according to Jiang Zhaoyu, the Chinese musical has already gone through three stages of its formation (1980 - the first half of the 1990s: creative perception of traditions; 1997-2004: adaptation of the genre; since 2005: the creation of a genre archetype with the appearance of the Golden Sands musical) [more about this – 4, pp.108-109]. However, it is necessary to pay tribute to those creative individuals, without whose dedicated work this would hardly have become possible. As a result, the Chinese musical successfully synthesised the traditions of European culture and the historical varieties of Chinese theatre. A new, "nationally-oriented direction" [Xia Zihan's definition] of this genre has emerged, which is already having a significant impact on the development of musical art both in China and throughout the world.

REFERENCES

1. Xia Zihan. 2022. Musical as a Phenomenon of Musical Culture. Author's abstract. Thesis of Candidate of Arts. Moscow: RGSAL, p.28.
2. Xia Zihan. 2019. "Mass Musical Genres in China", From the History of Arts, Art Education and Upbringing, no. 6, pp. 79-84.
3. Dementieva, V.V. 2023. "Traditional Theatre of China in the 20th – Early 21st Centuries: Problems and Prospects for Development", Values and Meanings, no. 2 (84), pp. 41-51. <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnyy-teatr-kitaya-v-xx-nachale-xxi-vv-problemy-i-perspektivy-razvitiya/pdf>
4. Jiang Zhaoyu. 2021. "Stages of Development and Genre Features of the National Chinese Original Musical", European Journal of Arts. Section 2. Musical Arts, pp. 107–112 <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-razvitiya-i-zhanrovye-cherty-natsionalnogo-kitayskogo-originalnogo-myuzikla/pdf>

Е Цзяхуэй

аспирантка кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: yjh94@qq.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-94-102

МЮЗИКЛ «ЗОЛОТЫЕ ПЕСКИ» (金沙): К ФОРМИРОВАНИЮ ЖАНРОВОГО АРХЕТИПА В КИТАЕ

Аннотация: Мюзикл «Золотые Пески» рассматривается с точки зрения специфики формирования жанра в Китае. Акцентируется внимание на американских истоках китайских мюзиклов, особенно в части стилистики, сценографии, специфики вокального звукоизвлечения. Обращается внимание на проникновение китайских этнических элементов в средствах музыкальной выразительности и хореографической поэтики в оригинальном мюзикле «Экваториальный дождь», продемонстрировавшем слияние национальных элементов с западными – с джазом, роком, рэпом и др. Автор выдвигает гипотезу о том, что развитие мюзиклов в Китае всё ещё находится на стадии освоения и формирования жанра с национальной спецификой, с использованием оригинальной народной манеры пе-

ния. Именно смешение различных певческих манер становится важнейшей тенденцией развития современного китайского музыкального театра. В мюзикле «Золотые Пески» (金沙), созданном под руководством Чжоу Эньляя, обнаруживаются типологические черты жанра, свойственные его западным образцам: синтез принципов академической и поп-музыки, синтез искусств (музыки, хореографии, сценографии, искусства костюма), однако, в сочетании с китайской поэтикой возникло его новое национально ориентированное направление, оказывающее значительное влияние на развитие музыкального искусства как в Китае, так и во всем мире.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура, жанр мюзикла.

Синтетическая природа мюзикла, сочетающая в себе вокальное, хоровое, инструментальное, танцевальное искусства, а также сценографию, искусство костюма, иногда – цирка, оказалась близка жанру народной китайской оперы: его развлекательный сюжет, яркая музыка, зрелищность, наличие спецэффектов, компьютерная графика и обработка звука.

По справедливому утверждению Ся Цзыхань: «По энергии и вовлечённости аудитории в творческий процесс он должен превосходить близкие ему музыкально-театральные жанры: оперу и оперетту» [1, с. 3], – и это сегодня находится в корреляции с тенденциями развития мирового музыкального театра, когда «общей художественной тенденцией композиторов второй половины XX и начала XXI века стало стремление к заполнению пробела между академической музыкой и массовыми жанрами. Интеграция этих двух му-

зыкальных пластов породила феномен музыкального кроссовера. Наиболее показательным для него стало явление классического кроссовера, основанного на синтезе элементов академического исполнительского искусства и массовой культуры, что проявилось в творчестве таких исполнителей, как Лучано Паваротти, Хосе Каррерас, Пласидо Доминго, Ванесса Мэй, Дэвид Гарретт, Рене Флеминг» [там же, с. 4].

В настоящее время существует в основном два типа китайских мюзиклов: один рассказывает историю современного китайского народа на популярном языке, второй рассказывает историю китайской нации в уникальной для неё манере. Ранние китайские мюзиклы возникли из двух источников: один был основан на расширении китайской оперы и других форм искусства, другой – на изучении классических зарубежных мюзиклов. Ранние мюзиклы в основном основаны

вались на внедрении выдающихся зарубежных мюзиклов, что было основной характеристикой ранних мюзиклов того времени.

Эксперты считают, что мюзиклы произошли от оперетт и музыкальных комедий с разговорными диалогами, которые появились в 1929 году с первого фильма о песне и танце «Певец джаза», который был показан в Шанхае, а в 1929 и 1930 годах с озвучиванием показанные в Большом театре Пин Ань в Тяньцзинь и в Ping An Grand Theatre в Бэйпине «Песня и танец» и «Песня Бродвея» познакомили музыкальную общественность с мюзиклами бродвейского образца. К концу XX века в Китае широкое распространение получили кино-мюзиклы «Чикаго» и «Мулен Руж», а также мультипликационные музыкальные фильмы «Frozen», «Король Лев» и «Мулан».

Ранние мюзиклы как правило основывались на американских и оперных методах пения, и большинство из них имели оперный стиль в костюмах персонажей, оформлении сцены и пении. В позднем китайском оригинальном мюзикле «Экваториальный дождь» было много китайских этнических элементов музыкальной и хореографической поэтики, но методы пения по-прежнему были в основном американскими или склонялись к традиционному этническому пению. С течением времени в мюзиклах продолжалось слияние национальных элементов с западными, с джазом, роком, рэпом, и другими подходами.

Развитие китайских мюзиклов, на наш взгляд, всё ещё находится на стадии освоения и формирования жанра с национальной спецификой, с использованием оригинальной народной китайской манеры пения. Например, в мюзикле «Сломанный мост», который является адаптацией известного музыкального спектакля «Легенды о белой змее», многие отрывки поются в народном стиле. Именно смешение различных певческих манер – это одна из основных тенденций современного китайского музыкального театра. Сы Цзихань рассматривает китайский мюзикл как результат синтеза традиций европейской культуры и исторической разновидности пекинской оперы под названием «сицуй» [об этом подробнее также см.: 3, с. 43–44]. Автор отмечает, что «уникальная культура Китая способствует зарождению таких самобытных разновидностей жанра, как “сицуй-мюзикл” (“Девушка Бай Лянь” Чжан Цзигана и Ду Мина, “Осенние качели” Юй Цююя и

Бао Биды) и “дунцзо-мюзикл”, представленный в творчестве Хао Вэйи (“Терракотовое войско”, “Вторая жена императора династии Тан”). <...> и возникновению нового, национально ориентированного направления популярного искусства в Китае» [1, с. 5].

Введение национальных элементов также придаёт китайским мюзикам новое измерение, например, в оригинальном китайском мюзикле «Лян Чжу» Лян Шаньбо и Чжу Интай выполняют множество сложных акробатических движений в воздухе, а применение хореографической лексики китайского классического танца во время финального превращения бабочки углубляет национальный колорит. В оригинальном народном мюзикле «Жасмин» задействованы элементы цзяннаньских танцев.

Тенденция развития китайских современных мюзиклов – постепенное слияние этнической музыкальной и хореографической поэтики с западной. Включение народных песен или номеров из национальных опер позволило современным китайским мюзикам идти в ногу со временем, определив путь китайских оригинальных мюзиклов, демонстрируя своего рода «национализацию» жанра, изначально не свойственного традиционному музицированию.

Ранние китайские мюзиклы были основаны на изучении западных и чисто этнических китайских стилей пения, с приоритетом национальных оперных вокальных традиций. Хотя жанр всё ещё находится на стадии изучения и освоения, мы наблюдаем постепенную интеграцию. В дополнение к созданию оригинальных китайских мюзиклов, мы сейчас импортируем многие из лучших зарубежных мюзиклов и переводим их на китайский язык.

Внедрение нового жанра на сцену китайского музыкального театра не могло бы быть достигнуто без продвижения и поддержки старшего поколения китайских артистов, многие из которых и сегодня вносят свой вклад в дело развития мюзикла. В начале 1980-х годов литературные художники, имевшие возможность посетить или учиться за границей, познакомились с ведущими тенденциями развития музыкального театра в мире и распространили соответствующие материалы по стране. Многие художники в то время очень заинтересовались этой новой формой театрального искусства в Китае и захотели попробовать свои силы.

Мюзикл «Золотые Пески»(金沙), созданный под руководством Чжоу Эньляя, действие которого происходит в древней цивилизации Шу-Цзиньша, рассказывает пронзительную мифическую историю любви, о прошлых жизнях и переплетении древних и современных воспоминаний. В период древней цивилизации Шу более 3 000 лет назад персонажи Цзинь (金), Ша (沙), Гадкий (小丑) и Маленькая рыбка (小鱼) живут в королевской столице Цзиньша, где главная героиня – женщина.

Время пришло к 2001 году нашей эры, герой Ша под видом археолога должен был отправиться в руины Чэнду Цзиньша для проведения археологических работ, в процессе раскопок Ша обнаружил останки Золотой фольги птицы Бога Солнца и случайно пробудил своих друзей в своей прошлой жизни. С помощью своих друзей Ша отправляется в путешествие, чтобы восстановить свою память. Дух чёрного дерева Гадкий возвращает Ша на ритуальную платформу династии Золотого Песка, позволяя Ша и Цзинь встретиться снова; дух огня вызывает извержение вулкана, воссоздавая образ жизни и смерти, позволяя Ша пережить свои отношения с Цзинь. Огненный джинн вызывает извержение вулкана, чтобы воссоздать сцену расставания жизней, позволяя Ша возобновить обещание, данное им Цзинь в прошлой жизни; леди Флора, тронутая историей любви Цзинь и Ша, устраивает пир с вином и пылью. Под впечатлением от истории любви Цзинь и Ша госпожа Хуа Жуй, используя вино и пылю, устроила пир, чтобы пожелать им долгой и прочной любви. Любовь между героиней Цзинь и героем Ша должна длиться вечно. Однако сюжет не развивается в направлении счастливого воссоединения, и по пути обратно в современный мир у героини заканчивается энергия, и её жизнь медленно угасает по мере восстановления памяти возлюбленного, навсегда останавливаясь на полпути к современной цивилизации. Она находится в полушаге от современной цивилизации.

Мюзикл «Золотые Пески» – это не только голоса персонажей, но и их эмоции. Прежде всего, голос главной героини, женщины Цзинь, как воплощение бога солнца символизирует благородство и святость. В нижнем и среднем диапазонах Цзинь использует грудной резонанс для получения стабильного и реалистичного звука, в то время как в верхнем регистре микс получает-

ся округлым и мягким, демонстрируя вокальный диапазон главной героини. Тембр голоса главной героини Цзинь нежный, благородный и богатый обертонами.

Ша – сильный и красивый археолог, который, как и Джинн, поёт почти все лирические и повествовательные медленные песни в пьесе. Он также широко использует сильную атаку, чтобы обеспечить более полный звук и наполнить каждую фразу эмоциями, а также выразить образ энергичного молодого человека в возрасте около двадцати лет.

Персонаж Маленькая рыбка – живой и эксцентричный, и важно, чтобы голос постоянно находился в полном соответствии с характером, чтобы показать его живую и динамичную личность.

Гадкий – отрицательный герой с активным голосом «с металлом», и почти все его песни поются с использованием грудного резонатора, густого и мощного, но в то же время с виртуозными пассажами, слегка озорными. Это отражает характер Гадкого – глумливого и эксцентричного.

Музыкальный стиль «Золотых Песков», с его ориентацией на популярные шлягеры, нарушает традицию предыдущих музыкальных произведений, которые, как правило, были классическими американскими. Именно благодаря уникальному очарованию поп-музыка полюбилась народу после её появления в Китае из Гонконга и Тайваня на материке в 1970-х и 1980-х годах.

Режиссёр Сань Бао также назвал причины выбора поп-музыки: с одной стороны, он хотел придать старой музыкальной теме «Золотые Пески» новый элемент через инновационный стиль пения, с другой стороны, он считал, что поп-музыка имеет более широкую аудиторию, чем классическая музыка.

Песня «В то время» является лейтмотивом мюзикла «Золотые Пески», появляется несколько раз в разных сценах и создаёт нужную эмоциональную атмосферу. Помимо лейттемы, в спектакле есть несколько ярких интерлюдий, каждая из которых не связана с другой. Это связано с тем, что в мюзикле нет жёсткой номерной системы и лирическая тема появляется в соответствии с потребностями сюжета, объединяя повествование в единое целое. Режиссёр Сань Бао однажды сказал, что каждая песня мюзикла была тщательно подобрана по мелодии и тексту, чтобы зрители прониклись сюжетом спектакля «Золотые Пески». Песня «В то время» (此时 в исполнении Яо Бей-

на (姚贝娜) была хорошо принята зрителями и занимала первое место в чартах.

Песня «В то время», которую поёт героиня Цзинь в спектакле, – это лирическая запоминающаяся миниатюра, выражающая беспомощность под давлением жизненных обстоятельств и тоску по герою Ша. Песня появляется в середине мюзикла, когда Ша заканчивает петь «За небом» (天边外), исполнительница главной женской роли Цзинь появляется в тёмном свете, звук грозы естественно соединяет эти две песни, сопровождаемые только фортепиано. Простой аккомпанемент и приглушённые сценические эффекты создают особую интимную обстановку для разговора о своих искренних чувствах в другом времени и пространстве, выражая свою тоску друг по другу.

Песня «В то время» написана в трёхчастной форме, разделённой на а, а', b, b' и с:

Раздел А представляет собой внутренний монолог, передающий душераздирающую печаль Цзинь, ностальгирующей по тем временам, когда возлюбленный был рядом. Трудно сдерживаемые эмоции прорываются в части В эмоциональным взрывом с последующим переходом к настроению бессилия, опустошённости и печали. В разделе С песни создаётся эффект «надломленности» в голосе, чтобы выразить изменение психологического состояния Цзинь. Песня исполняется в крайне эмоциональной манере, с рыданиями, чтобы выразить беспомощность Цзинь перед реальностью и её печаль от того, что она не может обнять своего возлюбленного Ша.

Как синтетический вид искусства музыкальный театр требует высокой степени интеграции пения, танца и исполнения, и актёры должны хорошо петь, декламировать и танцевать. В «Песках» нет недостатка в танцевальных постановках, и танцевальные партии великолепны и красочны, но главные актёры не поют и не танцуют в сольных, репризных и хоровых партиях. Это больше способствует тому, чтобы певцы посвящали себя актёрской игре, содержанию песен и сюжету.

Хотя танцоры не поют, а певцы не танцуют, песни и танцы существуют не изолированно, а взаимозависимо, согласованно, взаимоподдерживающе и взаимовыгодно.

Сегодня, по мнению Цзян Чжаоюй, китайский мюзикл уже прошёл три этапа своего формирования (1980 – первая половина 1990-х годов – творческое восприятие традиций; 1997–2004 – адаптация жанра; с 2005 года – создание жанрового архетипа с появлением мюзикла «Золотые Пески») [об этом подробнее – 4, с. 108–109]. Но необходимо отдать должное тем творческим личностям, без подвижничества которых вряд ли это стало бы возможным. В результате китайский мюзикл успешно синтезировал традиции европейской культуры и исторические разновидности китайского театра. Возникло новое, «национально ориентированное направление» [определение Ся Дзыхань] данного жанра, которое уже оказывает значительное влияние на развитие музыкального искусства как в Китае, так и во всем мире.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ся Дзыхань. Мюзикл как феномен музыкальной культуры. Автореф. дисс. кандидата искусствоведения. – Москва: РГСАИ, 2022. – 28 с.
2. Ся Цзыхань. Массовые музыкальные жанры в Китае // Из истории искусств, художественного образования и воспитания. – 2019. – № 6. – С. 79–84.
3. Дементьева В.В. Традиционный театр Китая в XX – начале XXI века: проблемы и перспективы развития // Ценности и смыслы. – 2023. – № 2 (84). – С. 41–51. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnyy-teatr-kitaya-v-xx-nachale-xxi-vv-problemy-i-perspektivy-razvitiya/pdf>
4. Цзян Чжаоюй. Этапы развития и жанровые черты национального китайского оригинального мюзикла // European Journal of Arts. – 2021. – Section 2. – Musicial arts. – С. 107–112. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-razvitiya-i-zhanrovye-cherty-natsionalnogo-kitayskogo-originalnogo-myuzikla/pdf>

Zhanna I. Polansky

art critic

St. Petersburg State Institute of Culture

Moscow, Russia

e-mail: emida.art@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7316-4135

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-103-111

THE ROLE OF FRENCH PRESSED GLASS IN THE DEVELOPMENT OF THE MEISSEN PORCELAIN MANUFACTORY

Summary: The purpose of the study is to reveal the history of Europe's first porcelain manufactory from a little-known aspect and show how non-standard solutions helped Meissen manufactory stay afloat, despite wars and crises. The article examines the history of the manufactory's turn to works of glass art - the allied decorative and applied art. The experience of using pressed glass products clearly reflects the high role that technologies, revolutionary for their time, played in design at the manufactory and its history, and how the histories of the two directions of decorative and applied art, which usually do not intersect, are closely connected. The scientific novelty lies in the interdisciplinary consideration

Introduction

The Meissen porcelain manufactory went through very different times. However, despite wars, crises and changes in power, it always continued to work - primarily owing to its talented craftsmen, who constantly looked for ways to help the enterprise whenever it found itself in a difficult situation. In particular, various creative and technological innovations helped to maintain production, making it possible to reduce the cost of the process of creating products.

Such inventions, with the help of which craftsmen were able to simplify and speed up work, include painting in the grisaille style. It came into fashion under Camillo Marcolini, who headed Meissen from 1774 to 1813. This painting was done in one colour, mostly grey; thus, it did not require a variety of dyes. In addition, grisaille painting corresponded to the new fashion for classicism that replaced Baroque.

The appearance of printing techniques, which could be used instead of hand painting and, thus,

of the issue using rare entries from catalogues of glass and Meissen porcelain products. As a result, it was determined that although the Meissen manufactory management tried to minimise the amount of evidence about the period of copying glass products, this period, nevertheless, turned out to be necessary for the manufactory's survival in the European porcelain market. Largely owing to craftsmen's willingness to move away from the usual models of production methods, as well as the use of the latest technologies of the first third of the 19th century, Meissen continued to create world-class porcelain masterpieces in the following years.

allowed to create more affordable mass-produced items, in 1815 is another famous example. It greatly simplified the procedure for copying paintings and engravings as well as made it possible to reduce the cost of production, and, therefore, reduce product prices and attract new customers.

The printing technique was followed by the introduction of the gloss gold method, or glossy gilding of porcelain, invented in 1830 by a mining engineer and arcanist, Heinrich Gottlieb Küchn (1788-1870). The gloss gold technology did not require polishing after firing; also, it appealed to the wealthy bourgeoisie and helped expand the target audience of the manufactory. In addition, the compositions of overglaze and underglaze paints were improved.

In the 1840s, the manufactory earned extra money by selling porcelain base: "...in order to earn at least a little money, the company began to sell its paints and porcelain base to many art workshops