

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.31>

Ли Синьянь

КИТАЙСКАЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУАН ЦЗЫЯ

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Хуан Цзыя, одного из основоположников музыкальной культуры Китая в XX столетии. Его вклад в развитие вокальной культуры трудно переоценить. Анализ сочинений Хуан Цзыя, предпринятый китайскими музыковедами, опирается на методологию, разработанную в российском музыкознании. Однако приходит время рассмотреть уникальные черты его стиля, сконцентрированные не только вокруг пентатоники и ладовых особенностей китайской музыки, но и выходящие за границы представленных в статье принципов анализа. Вокальные опусы китайского мастера содержат утонченную корреляцию смысловых и интонационных свойств классической поэзии с элементами западноевропейского музыкального языка, расслышать которую предстоит музыкантам и любителям вокального искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/31.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 154-159. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78; 784

Дата поступления рукописи: 29.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.31>

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Хуан Цзыя, одного из основоположников музыкальной культуры Китая в XX столетии. Его вклад в развитие вокальной культуры трудно переоценить. Анализ сочинений Хуан Цзыя, предпринятый китайскими музыковедами, опирался на методологию, разработанную в российском музыкознании. Однако приходит время рассмотреть уникальные черты его стиля, сконцентрированные не только вокруг пентатоники и ладовых особенностей китайской музыки, но и выходящие за границы представленных в статье принципов анализа. Вокальные опусы китайского мастера содержат утонченную корреляцию смысловых и интонационных свойств классической поэзии с элементами западноевропейского музыкального языка, расслышать которую предстоит музыкантам и любителям вокального искусства.

Ключевые слова и фразы: Хуан Цзый; камерно-вокальное творчество; типология; синтез; пентатоника; гармония; полифония; китайская классическая поэзия.

Ли Синьянь

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
1293318273@qq.com

КИТАЙСКАЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУАН ЦЗЫЯ



Среди китайских композиторов XX века, чье творчество оставило заметный след в области вокальных жанров, выделяется имя Хуана Цзыя – известного композитора, педагога и музыковеда, стоявшего в 30-х годах прошедшего столетия у истоков музыкального образования нового Китая. За свою короткую жизнь (1903-1938) он успел не только получить блестящее образование на родине в университете Цинхуа, а затем в Йельском университете США, но и внести весомый вклад в культуру своего отечества. В 1929 году Хуан Цзы стал самым молодым профессором композиции и истории музыки Шанхайского колледжа музыки, затем основателем Шанхайского оркестра (“Shanghai Orchestra”), одним из пионеров вестернизации китайской музыки, понимаемой как прогрессивной тенденции в современной культуре азиатского Востока. Хуан Цзы также вошёл в историю нового времени Китая как автор национального гимна.

Вокальное творчество композитора, в котором в полной мере раскрылось его дарование, заслуживает особого внимания. В этой сфере Хуан Цзы оставил богатое наследие. Песням и романсам композитора на родине дана популярная характеристика – в целях приобщения народа к китайской классической музыке. Китайские музыковеды, обратившиеся к изучению современной национальной вокальной лирики, упоминают или даже детально анализируют произведения Хуан Цзыя. Приведем в пример опубликованные на русском языке работы таких авторов, как Хань Ин [7] и Ван Шижан [2; 3]; на китайском – Дай Пэнхай [8], Пу Фан [9], Сунь Янь [10].

В обзорной статье Хань Ин «Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в.» Хуан Цзы упомянут в ряду с такими композиторами, как Сяо Юмэй, Чжао Юаньжень, Цинчжу. Им отведена роль первопроходцев, которые объединили «традиционные китайские стихотворения с русской и европейской композиторской техникой, изменяя национальные методы одногласной системы и линейного мышления. Они добивались нового звучания романса без потери национального стиля, ориентируя методы музыкального творчества на гармонию и полифонию» [7, с. 57]. Ван Шижан рассматривает вокальные сочинения Хуана Цзыя с позиций исполнительских задач вокалиста. Музыковед подчеркивает: «И хотя после безвременной кончины композитора прошло уже почти 80 лет, и китайская камерно-вокальная лирика обогатилась

значительными достижениями, произведения Хуан Цзыя до сих пор востребованы и в педагогической, и концертной практике, занимая важное место в музыкальной культуре Китая» [3].

Авторы статей на китайском языке обобщают сведения о творчестве композитора, среди которых – факты биографии, поэтические источники вокальных сочинений, используемые элементы западноевропейского музыкального языка (гармония и полифония), выразительные приемы их сочетания с поэтическими образами.

Особую ценность представляет взгляд на китайские романсы и песни сквозь призму европейской жанрологии: «...нужно обратиться к классификации российского музыкознания, – предлагает Ван Шижан, – которое дифференцированно подходит к жанровому определению вокальной миниатюры, исходя из дифференциации ее образных и композиционных и языковых элементов выразительности» [2]. Этот подход позволяет китайскому музыковеду дать жанровые определения некоторых сочинений Хуан Цзыя. В частности, Ван Шижан к жанру *типичного* романса относит «Песню о весеннем настроении» Хуан Цзыя, к романсам, особенностью которых является *поэтизация природы*, – «Прикосновение алых губ», «Воспоминания о родине», «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой». Автором выделены и *романсы-монологи* («О чем говорил западный ветер», «Три желания розы»), и даже *лирическая миниатюра* «Цветок-не цветок»¹ [Там же].

Работы китайских музыковедов отражают новейшие поиски российских ученых в области русской камерно-вокальной лирики – назовем докторские диссертации Е. Е. Дурандиной [6] и М. Г. Долгушиной [5], а также книгу М. Г. Долгушиной «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой» [4]. В исследовании Е. Е. Дурандиной представлена жанрово-стилевая эволюция русского романса в масштабном историческом времени (XIX-XX вв.). М. Г. Долгушина тщательно исследует связи русской вокальной лирики периода ее активного становления с европейской культурой. Как видим, и китайские музыковеды, обращаясь к проблематике камерно-вокального творчества своих соотечественников, внимательны как к жанровой стороне анализируемых произведений, так и к межкультурным связям, рельефно выступающим в вокальных сочинениях китайских авторов.

Однако остается открытым вопрос: в чем же заключается *уникальность вокальной лирики* Хуан Цзыя, если рассматривать ее уже не в сравнении с жанрами европейской камерно-вокальной традиции, но исходя из стечения культурных и языковых обстоятельств, обусловивших особенности творческого метода композитора? Исследование этого вопроса является **актуальным** и перспективным для целостной характеристики вокального стиля композитора.

Цель настоящей статьи – на примере известных вокальных произведений композитора рассмотреть творческий метод композитора, сообщая произведениям художественную неповторимость.

Задачи статьи:

- рассмотреть специфику взаимоотношения вокальной и фортепианной партий;
- проанализировать особенности обращения композитора с классической китайской поэзией.

Научная новизна данной статьи заключается в расширенном методе анализа вокальных сочинений Хуан Цзыя, учитывающем не только сочетания в них национальных и западных элементов, но и позволяющим составить о музыке целостное представление.

Сложение высокой поэзии и музыки оказалось ведущим направлением в короткой, но яркой творческой биографии китайского музыканта. Вокальные жанры являются самыми многочисленными в наследии композитора и во всей полноте отражают его индивидуальный стиль и художественные достижения. В Китае он знаменит как автор трех вокальных миниатюр на стихи китайских классических поэтов: «Хотел бы знать свое будущее» (1932, на стихи Су Ши), «Цветы – не цветы» (1933, на стихи Бо Цзюйи), «Ода восхождения на вершину» (1934, на стихи Ван Шо). Из крупных жанров им созданы кантата «Сливы в снегу» (в основу которой легла поэма Бо Цзюйи «Песнь вечной ненависти»), симфонические увертюры «Думы о старой дружбе», «Цветок в тумане», «Песнь лотоса», оратория «Вечное сожаление» (слова Вэй Ханчжана), хоровые песни «Контратака на врага», «Флаг веет», а также песни «Теплая кровь», «18-го сентября», романсы «Госка по родине», «Дянь Цзыан Чунь», «Три желания розы», музыка к кинофильму «Блеск города». Как видно из этого перечисления, жанры, находящиеся на пересечении слова и музыки, явно перевешивали, обнаруживая предпочтения композитора. Удивительно, как за короткую жизнь ему удалось не только создать внушительный список сочинений, но и отчетливо явить свой неповторимый почерк.

В его вокальном наследии просматриваются две линии: тяготение к лаконичной миниатюре и значительные для вокальных жанров монументальные произведения. К последним относятся «Весенние размышления» и «Госка по дому» на слова Вэй Ханчжана, а также упомянутые выше «Три желания розы» на слова Лун Ци. Эти романсы написаны незадолго до кончины Хуан Цзыя и наводят на мысль о присутствии в них особых – обобщающе-итоговых – черт: партии фортепиано и голоса становятся двумя равно выдающимися началами в создании художественного образа.

Приведем в пример тонкое взаимодействие выразительных линий фортепианной и вокальной партий из романса «Весенние размышления». Простота и прозрачность фактуры, мажоро-минорное сопоставление гармоний ассоциируются с образом музыки Ф. Шуберта, его лирических песен из цикла «Прекрасная мельничиха». Однако октавный унисон фортепиано, с первых тактов рождающий ощущение полной слитности сопровождения с голосом, чуть позже, в пятом такте, самостоятельным затактовым мелодическим ходом, опережающим линию голоса, эту иллюзию нарушает.

¹ Здесь сохранено наименование романса, данное в переводе автора статьи Ван Шижана. Далее мы следуем русской традиции перевода (Л. Эйлин, А. Родсет и др.), использующей множественное число: «Цветы – не цветы», а также тире вместо дефиса.

1. «Весенние размышления» на сл. Вэй Ханьчжан

韦瀚章词
黄自曲

Adagietto 优美地 *p con tenerezza*

潇潇夜雨滴阶前，

p sempre delicato *p*

4. 寒衾孤枕未成眠。今朝揽镜，应是

В дальнейшем постепенно нарастает автономность выразительных красок партии фортепиано. Отметим мелодизированность басовой линии, звуковой контур которой колеблется между аккордом и пентатоникой, минорное «перевоплощение» пентатоники и независимость развития вокальной партии, которая только что была полностью тождественна сопровождению.

2. «Весенние размышления» на сл. Вэй Ханьчжан

10. *rit.* *p più mosso*

推贴花 窗。小楼独

rit. *p più mosso*

12. 倚：怕 雨 阳 头 杨 柳。分 色 上 帘

Столь же выразительно взаимодействие голоса и сопровождения в романсе «Тоска по дому», где мелодия фортепианной партии вместе с вокальной составляет изысканное двухголосие.

3. «Тоска по дому» на сл. Вэй Ханьчжан

Andante *p*

柳 丝

4. 系 绿，清 明 才 过 了，独 自 个 凭 栏 无 语。更 那 堪

В представленных примерах, как и в других сочинениях композитора, фортепиано никогда не уходит на второй план, оттеняя голос. Метод Хуан Цзыя заключается в создании эстетически ценного «партнера» голоса, но никак не традиционного сопровождения, пусть даже самого выразительного. Эти произведения признаны вершинами творчества Хуан Цзыя, венчающими репертуарные списки ведущих китайских вокалистов.

Другая категория песен – лаконичные опусы для голоса, тексты которых основаны на древнекитайской поэзии. Среди них «Сын южных земель» (поэзия Синь Цици), «Касаясь алых губ» (на стихотворение Ван Син), «Цветы – не цветы» (Бо Цзюй-и), «Предсказание» (Су Ши) и многие другие. Музыкальная составляющая этих песен находится в гармонии с образом классического стихотворения, которое, как известно, по форме представляет собой лаконичное философско-лирическое высказывание, глубокое по смыслу, изящное по структуре, наполненное тонко мерцающими оттенками китайской поэтической речи. Масштаб миниатюр – 10-15 тактов («Предсказание» – 10 тактов, «Цветы – не цветы» – 13). Надо отметить, что большинство переводчиков китайской классической поэзии, стремясь передать ее содержание языком импрессионизма, увеличивают ее масштаб. Но даже лучшие переводы, в которых запечатлена концентрированность высказывания, оказываются масштабнее китайского стиха – слоговый строй и смысловая насыщенность слова, графически выражаемого иероглифом, практически непередаваемы. Сравним «подстрочник» стихотворения Бо Цзюй-и с внешним начертанием текста в романсе Хуан Цзыя и увидим заметную неэквивалентность масштабов:

Цветы как не цветы,
туман как не туман,
В полночь приходит,
ясным днём уходит.
Сколько раз, словно
весенние сны, приходит,
Столько раз уходит, бесследно исчезает,
как утреннее облако (перевод автора статьи. – Л. С.).

4. «Цветы – не цветы» на сл. Бо Цзюй-и

8.

不多时, 去似朝云 无觅处.

rit. *pp*

Поэтический перевод Л. Эйлина направлен на удержание тонкого настроения стихотворения, однако абсолютно отдален от ритма подлинника:

Как будто цветы.
 Не цветы.
 Как будто туман.
 Не туман.
 В глубокую полночь
 придёт.
 Наутро с зарёю
 уйдёт.
 Приходит, подобно весеннему сну,
 на несколько быстрых часов.
 Уходит, как утренние облака,
 и после нигде не сыскать [1].

Стихотворение обретает музыкальное воплощение, в котором тонко запечатлена игра ритма музыки с ритмом поэтическим. Миниатюра столь же лаконична, как и стихотворение; каждый ее такт масштабно соответствует словесному образу, но как метафоры стиха последовательно «переливают» свое содержание от строки к строке, так микромелодии тактов объединяются в выразительную строфу. Вне словесной составляющей этот опус напоминает небольшую пьесу песенного характера с кратким вступлением; однако распевание стихотворения преобразует его восприятие. Тройной унисон – октава фортепианной партии и голоса – своим истоком имеет старинные монодические напевы; прозрачные «осколки» гармонии, заполняющие пространство между голосами, создают ощущение зыбкости и неустойчивости образа. Важнейшими деталями оказываются начальный трехтакт, который представляет собой своеобразный «пролог» миниатюры, в котором соединены начальная и заключительная интонации строф «цветы не цветы... как утреннее облако», и незавершенная разомкнутость фактуры последнего такта, где музыка *остановлена* знаками фермат, но не *завершена*.

Глубокое знание классической поэзии Хуан Цзыя стало движущей силой его творческого процесса. Он широко использует неповторимые особенности национальной поэзии, и фортепиано для него стало идеальным тембром, гармония – совершенной структурой, ритм – музыкальным «оппонентом» поэтической ритмики. Вместе с тем Хуан Цзы рассматривает поэзию в качестве проводника новых для Китая музыкальных звучаний, прибегая к разнообразным достижениям европейской музыки – искусству модуляции, полифонии, гармонии, построения формы. Красота музыки и эстетика поэзии сливаются в его песнях, углубляя эстетическую коннотацию и внутренний смысл поэзии.

Такое отношение к слову вытекает из художественных и поэтических особенностей китайской поэзии, в которой значимы не только образы, но и произношение, ритм, тональная линия стихотворения. Эти черты по своей природе обладают сильной музыкальной ассоциативностью и образуют собственный квазимузыкальный строй. Звуковая сторона эталонных стихотворений старых эпох призывает композитора относиться к ней с особым вниманием. Никакие изыски музыки не могут оттеснить на второй план произносимое слово – в китайской культуре поэтический текст должен сохранить все нюансы и тонкости звучания.

Анализ вокальных сочинений Хуан Цзыя позволяет автору сделать следующие **выводы**:

1. Специфика взаимоотношения вокальной и фортепианной партий заключается в их художественном «партнерстве». Такой способ обусловлен отношением китайских музыкантов (и первый среди них – Хуан Цзый) к партии фортепиано, которая, будучи заимствованным инокультурным элементом, в вокальном сочинении является равноценным эстетическим слагаемым, а не «сопровождением» голоса.

2. Для пианиста фортепианные партии романсов и песен Хуан Цзыя представляют собой относительно самостоятельные художественные творения, которые состоят с вокальной партией в отношениях гармоничного дуэта, отличающегося от европейских диалогических взаимодействий голоса и сопровождения.

3. Классическая китайская поэзия для Хуан Цзыя – источник не только поэтической образности, но и неповторимой лаконичной формы, в которую заключен образ стихотворения. Хуан Цзый дорожит каждым ритмическим и фонетическим построением стиха, выстраивая совершенную музыкальную форму, существующую

и как параллель стихотворению, и как его точное отражение. Вокалисту, которому предстоит исполнять сочинения китайского композитора, следует с особым вниманием отнестись к слову и форме стихотворения.

4. Две контрастные линии вокальной лирики композитора – лаконизм и масштабность – опираются на соответствующий комплекс выразительных средств: палитра миниатюр наполнена тонкими нюансами и «недомолвками», в крупных сочинениях краски разбросаны щедро и открыто, в них много музыкально-поэтической энергии.

5. Вокальная лирика Хуан Цзыя демонстрирует тонкий баланс между поэтической фонетикой и музыкальной сонорикой. Именно краски гармонии и узоры ритмики, которыми буквально «дышит» фортепианная фактура, становятся для композитора источником выразительных сочетаний поэтических и музыкальных средств.

Заключение. В наступившем XXI столетии песни Хуан Цзыя в Китае по-прежнему остаются лучшими в жанре камерно-вокальной лирики. Их создание навеяно глубокими эмоциями, сокрытыми в стихотворениях классиков и бесконечной красоте древней поэзии. Смыслы классической поэзии нашли наилучшее воплощение в вокальном творчестве Хуан Цзыя, которое оказалось совершенным носителем искусства поэтического слова, превращая стихотворения в выкристаллизованную форму прекрасного цветка великого сада искусств.

Проблема, которая сохраняется при изучении его вокального наследия, заключается в специфике национальной поэзии. Китайские музыковеды нередко увлекаются музыкальной стороной вокальных опусов мастера, видя в ней распространенное проявление вестернизации. Инокультурный слушатель, для которого абстракция смысловых – фонетических ресурсов китайской поэзии непереводаема, вправе задать вопрос: а возможно ли прочувствовать силу этой музыки, не понимая китайского языка? Однако подлинно талантливый музыкант, прикоснувшийся к вокальной лирике композитора, услышит в звучаниях его песен и отраженный свет китайской поэтической культуры, и игру интонационных элементов, принадлежащих разным системам – речи и музыке. Детальный анализ этой взаимосвязи, разнообразно представленной в камерно-вокальной лирике композитора, достоин развернутого исследования, и можно надеяться, в ближайшее время оно состоится.

Список источников

1. **Бо Цзюй-и** (772-846). Стихотворения [Электронный ресурс] / пер. с кит.; вступ. статья и примеч. Л. Эйлина. URL: <https://litlife.club/books/292703/read?page=22> (дата обращения: 27.06.2019).
2. **Ван Шижан**. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920-1940 гг. [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/469.pdf> (дата обращения: 01.02.2019).
3. **Ван Шижан**. Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики [Электронный ресурс]. URL: <http://os.x-pdf.ru/20pedagogika/28770-1-udk-768-romansi-pesni-huan-cziya-kontekste-ispolnitelskoy-prak.php> (дата обращения: 01.02.2019).
4. **Долгушина М. Г.** Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб.: Композитор, 2014. 446 с.
5. **Долгушина М. Г.** Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... д. искусствоведения. Вологда, 2010. 448 с.
6. **Дурандина Е. Е.** Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX вв.: историко-стилевые аспекты: дисс. ... д. искусствоведения. М., 2002. 381 с.
7. **Хань Ин**. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57-59.
8. 给鹏海。黄子的遺產：音樂的影響力。合肥：安徽文藝出版社，1997 (Дай Пэнхай. Наследие Хуан Цзы: влияние музыки. Хэфэй, 1997).
9. 浦迷。论黄子作品中的民族因素。北京：Yufu Sinshen, 1984 (Пу Фан. О национальных факторах в работах Хуан Цзы. Пекин, 1984).
10. 苏妍 黄自艺术歌曲分析。西安：西北国立大学出版社，2013 (Су Янь. Анализ художественных песен Хуан Цзы. Сиань, 2013).

THE CHINESE CHAMBER-VOCAL LYRICS IN HUANG ZI'S CREATIVE WORK

Li Xinyan

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
1293318273@qq.com

The article analyses the chamber-vocal creative work of Huang Zi, one of the founders of the Chinese XX-century musical culture. His contribution to the development of vocal culture cannot be overestimated. The Chinese musicologists' analysis of Huang Zi's compositions was based on the methodology developed in the Russian musicology. Now it would be appropriate to consider the unique features of his style, which are not reduced to pentatonic scale and tonal peculiarities of the Chinese music but go beyond the suggested principles of analysis. The Chinese composer's vocal opuses are characterized by refined correlation of meaningful and prosodic features of classical poetry and elements of the West European musical language. This skilful synthesis is waiting to be appreciated by musicians and admirers of vocal art.

Key words and phrases: Huang Zi; chamber-vocal creative work; typology; synthesis; pentatonic scale; harmony; polyphony; Chinese classical poetry.