

ЖАНРЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ ЕВРОПЕЙСКОГО ТИПА В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ 1920–1940 гг.

Ван Шижан

ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена, (196084, Санкт-Петербург, Россия, пер. Каховского, 2), e-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена проблеме освоения китайскими композиторами европейских жанров в области камерной вокальной миниатюры, которая изначально была названа Сяо Ю-мэем *художественная песня*. Согласно иной точке зрения, весь блок китайской вокальной лирики европейского типа следует отнести к жанру *романса*. В 1920-40 гг. китайскими композиторами – Цзян Динсяна, Хуан Цыя, Цин Чжуй, Чжао Юаньжэня, Сяо Ю-мэя было создано немало высокохудожественных произведений, соответствующих типологии жанра *романса*. По мнению автора статьи, полное раскрытие разнообразного содержательного и композиционно-выразительного спектра китайской вокальной музыки возможно только исходя из жанровой классификации, разработанной в российском музыкознании. В результате такого подхода выясняется, что в китайской академической вокальной миниатюре европейского типа есть и песня (в той или иной ее разновидности), и романс, в том числе во взаимодействии с элегией, балладой, и песня-романс, и стихотворение с музыкой, и монолог и др. В статье напоминаются портретные черты основных камерных вокальных жанров и приводятся примеры воплощения данных жанров в китайской музыке первой половины XX века.

Ключевые слова: камерно-вокальный жанр, жанровые разновидности песни, романс, стихотворение с музыкой, монолог, баллада, куплетная форма, сквозная форма, лирический образ.

GENRES OF CHAMBER-VOCAL LYRICS OF EUROPEAN TYPE IN THE CHINESE MUSIC OF 1920–1940

Van Shizhan

The Herzen State Pedagogical University of Russia, the Institute of Music, Theatre and Choreography (190000 Saint-Petersburg, Russia, Kahovsky street, 2), galkax@mail.ru

The Article is devoted to a problem of development of the European genres in the field of a chamber-vocal miniature which was initially named by Xiao Yu-mey the *art song*. According to other point of view, all block of the Chinese vocal miniature of the European type should be carried to a *romance genre*. In 1920-40 by the Chinese composers – Jiang Dingxiang, Juan Tsy, Qing Zhui, Zhao Yuanren, Xiao Yu-mey it was created many highly artistic works corresponding to romance genre typology. By the Chinese composers these decades it was created many highly artistic works corresponding to romance genre typology. According to the author of article, full disclosure of a various substantial and composite and expressive range of the Chinese vocal music possibly only proceeding from the genre classification developed in the Russian musicology. As a result of such approach it becomes clear that in the Chinese academic vocal miniature of the European type there is also a song (in its this or that version), and the romance, including in interaction with the elegy, the ballad, both the song-romance, and the poem with music, and a monologue, etc. In article portrait lines of the main chamber-vocal genres are reminded and examples of an embodiment of these genres in the Chinese music of the first half of the XX century are given.

Keywords: chamber-vocal genre, genre kinds of a song, a romance, a poem with music, a monologue, a ballad, a song-form, a through form, a lyrical image.

Во второй половине XIX – начале XX века в Китае начинается активный процесс европеизации всех сфер жизни. Это коснулось, в том числе и музыкального искусства. Не являлась исключением и камерно-вокальная лирика. Начало XX века, особенно 1920–40 годы – ключевой период в развитии ее жанров. В этот период выдвигается плеяда замечательных композиторов – Хуан Цый (1904–1938), Цин Чжуй (1893–1959), Чжао

Юаньжэнь (1892–1982), Сяо Ю-мэй (1884–1940), Цзян Динсян и другие, поднявших китайскую камерную вокальную лирику до достаточно высокого профессионального уровня.

Ее подробное исследование пока еще только начинается, о чем свидетельствуют книги по истории китайской музыки XX века и отдельные статьи, в том числе и автора настоящей работы [4, 8, 10, 11, 3 и др.]. Одним из важнейших является вопрос о жанровом определении китайской вокальной миниатюры европейского типа. Еще в 20-е годы XX века в китайском музыковедении появился термин *художественная песня*, который ввел Сяо Ю-мэй для определения *новой китайской песни* (в отличие от традиционной). Как свидетельствовал Ляошу Фууй, «Сяо Ю-мэй перевел немецкий термин *Kunstlied*. *Kunst* на языке оригинала обозначает “искусство”, *Lied* – песня, путем слияния получилось словосочетание “художественная песня”» [10, с. 25]. Нельзя не согласиться с Жуань Цзяном, что термин *художественная песня* «свидетельствует об ориентации на австро-немецкую культурную традицию, восприятие ее в качестве художественно-эстетического эталона для сочинения данного жанра» [8, с. 145]. Жуань Цзин предлагает для обозначения вокальных лирических миниатюр китайских композиторов обращаться к широко известному в Европе термину *романс*. Однако и в таком жанровом подходе – в причислении всего корпуса таких произведений только к романсу, по мнению автора настоящей статьи, есть ущербность, так как жанровое разнообразие китайской вокальной лирики намного шире. Здесь нужно обратиться к классификации российского музыковедения, которое дифференцированно подходит к жанровому определению вокальной миниатюры, исходя из дифференциации ее образных и композиционных и языковых элементов выразительности.

Еще в начале XX столетия Н. Ф. Финдейзен, осмысливая достижения русской камерно-вокальной лирики, также писал о *художественной песне* [15]. На первый взгляд это выглядит как *калька* с немецкого *Kunstlied*. Все на самом деле гораздо глубже, что подтверждает композиторская практика. В частности достаточно обратиться к творчеству А. С. Даргомыжского – «Старый капрал», названный Б. В. Асафьевым *драматическая песня* [2], сатирические сценки «Червяк», «Возвратился ночью мельник», или М. И. Глинки – эпическая фантазия «Ночной смотр», М. П. Мусоргского – драматические камерно-вокальные циклы «Песни и пляски смерти», «Без солнца», характерологические зарисовки «В детской» и др. Вряд ли эти сочинения можно обозначить *романсами*. С именами А. Г. Рубинштейна и А. Ц. Кюи в русской музыке связано обоснование жанра *стихотворение с музыкой* [9]. Не случайно на музыкальном собрании в Санкт-Петербургской консерватории 23 ноября 2006 года, посвященном 150-летию со дня рождения С. И. Танеева, в докладе И. Шараповой было небезосновательно подчеркнуто, что С. И. Танеев только части цикла

opus 17 назвал *романсами*, а остальные свои вокальные миниатюры – *стихотворениями с музыкой*.

Еще более определена в этом вопросе композиторская практика XX века, особенно в России. Достаточно напомнить такие примеры: Д. Д. Шостакович – «Две басни И. Крылова», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина», «Семь стихотворений А. Блока», «Сатиры (Картинки прошлого)» на слова Саши Чёрного, Четыре песни на слова Е. Долматовского и др.; С. С. Прокофьев – «Два стихотворения А. Н. Апухтина и К. Д. Бальмонта», «Пять стихотворений А. А. Ахматовой» и др.; А. В. Мосолов – «Газетные объявления»; Б. А. Чайковский – «Четыре стихотворения И. Бродского»; Б. И. Тищенко – «Грустные песни» и т.д. То есть сами композиторы фиксируют, что не все вокальные миниатюры, несмотря на их лирическую сущность и образную глубину, композиционную и языковую сложность (а порой, и изысканность), следует *относить к романсам*.

Небезынтересно отметить, что в российских, даже самых авторитетных справочных источниках нет четкой дефиниции «песни», но есть определение «романса». В частности, в IV томе «Музыкальной энциклопедии» выдающийся специалист в области анализа вокальной музыки В. А. Васина-Гроссман констатирует: «Песня – наиболее распространенный род вокальной музыки. Различают народную и авторскую (профессиональную) песню. Эти два вида песни постоянно взаимодействуют...» [5, с. 264]. И далее: «В 19 в. <...> песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно песню <...> Границу между ними иногда установить трудно» [5, с. 264]. Наиболее распространенные жанровые признаки песни: более обобщенный характер мелодии, куплетная структура, фактурно *типизированный* аккомпанемент (или даже отсутствие его) и т. д. Хотя в ряде случаев песня может не соответствовать этим параметрам. Именно тогда и появляется необходимость дополнительных эпитетов: *драматическая*, *сатирическая* и др. Главное, что у романса свой содержательный спектр, в то время как песня может повествовать практически обо всех сферах бытия, что и определяет множество ее жанровых подвидов.

Напомним, что жанр романса, согласно российским музыковедческим разработкам, предполагает прежде всего воплощение лирических образов, причем с приоритетом любовных откровений и картин природы. Другой уровень, на котором основывается жанровая типология, *композиционный*. Для романса характерны сложная форма, как минимум, варьированной строфы, развитая партия фортепиано, нередко с самобытным музыкальным материалом и т. д. Как правило, простая строфическая форма произведения – куплетная, даже если в ней воплощается столь же проникновенная, типично «романсовая» лирическая образность, является показателем не романса, а песни или песни-романса, как,

например, «Северная песня» Глинки (подробно о многообразии вокальных композиций см. в учебном пособии «Анализ вокальных произведений» [1]).

О жанровой специфичности романса писала В. А. Васина-Гроссман: «В романсе мелодия более детализированно, чем в песне, связана со стихом, отражая не только общий его характер, тип строфы, поэтический размер, но и отдельные поэтические образы, их развитие и смену, ритмический и интонационный рисунок отдельных фраз. Инструментальное сопровождение в романсе имеет важное выразительное значение и зачастую является равноправным участником ансамбля» [6, с. 694]. Авторитетный исследователь творчества Ф. Шуберта и австрийских *Lieder* П. А. Вульфius, характеризуя отдельные песни Шуберта, не случайно подчеркивал их связь с городским романсом [7, с. 64]. В частности, говоря о «Розочке», он отмечал в ней *черты романса*: «Именно через такие песни осуществлялось постепенное закрепление черт городского романса. И на этот процесс откликается Шуберт в песнях 1815–1816 годов; иногда робко в виде отдельных проблесков романсовой выразительности...» [7, с. 75].

Однако в последние десятилетия в характеристике романса нередко можно встретить определения, нивелирующие особенности жанра. В результате композиторская песня как бы отождествляется с романсом. Таким образом, все романсы классиков рассматриваются и в жанровом пространстве песни [13, с. 420]. Такой подход смыкается с западноевропейским взглядом на романс, где этим термином обозначается любая лирическая миниатюра академического (и не только) толка [12, с. 469]. Думается, что это упрощенный подход. А. М. Ступель обоснованно утверждает: «... наличие двух терминов совершенно обоснованно: песня и романс – явления несходные не только по художественной природе, но и по социально-историческому происхождению» [14, с. 8].

Китайская камерная вокальная лирика соответствует той разнообразной классификации, которая разработана российским музыковедением, в том числе и в плане дифференциации песни и романса. Об этом свидетельствует характеристика наиболее известных сочинений 1920–40 годов.

Примерами типичных *романсов* являются «Поэма о красных бобах» Лю Сюэ-аня, «Научите меня, как не думать о нем» Чжао Юаньжэя, «Песня о весеннем настроении» Хуан Цыя, «Я живу на берегу реки Янцзы» Цин Чжуя. В них присутствует лирический сюжет, в том числе любовный, часто задействованы поэтические картины природы. Образцами такой поэтизации являются романсы «Прикосновение алых губ», «Воспоминания о родине», «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой» Хуан Цыя. Образ природы в них часто созвучен состоянию лирического героя. Например, «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой» воплощает мечты молодого человека найти зимой цветы, а

«Воспоминания о родине» коррелирует с романсом П. И. Чайковского «Растворил я окно» (*пейзаж, увиденный во время прогулки напомнил Родину, пение птицы тоже напомнило оней; возникло желание вместе с птицей улететь домой, тем более, что цветы опали, и река постоянно куда-то течет*).

Во всех названных пьесах напевная вокальная мелодия, не лишенная национального колорита и поддержанная самобытно структурированной фортепианной партией, изысканно следует за словом, видоизменяясь с каждой строфой. С жанром *лирического интимного монолога* взаимодействуют «Воспоминания о родине», изложенные в характерной для него сквозной форме.

Типичные *монологи* представляют собой «Вопрос» Сяо Ю-мэя, «О чем говорил западный ветер» и «Три желания розы» Хуан Цыя. Причем это монологи-размышления – спокойные рефлексии с оттенком китайской философичности: о сущности жизни, ее быстротечности и т. д. Так, в «Трех желаниях розы» отражены мечты о вечной красоте, молодости и жизни: *у розы – три желания; роза не хочет ветра, так как он несет ей погибель; она не хочет, чтобы ее сорвал человек; но она хочет быть вечно свежей, как девушка хочет всегда быть молодой*. Естественно, эти *три желания* воссоздаются посредством сквозной строфической формы. В лирическом монологе «О чем говорил западный ветер» возникают ассоциации человека с ветром; воплощается философское размышление о быстротечности времени, изменчивости всего сущего.

Черты короткого *стихотворения с музыкой* присутствуют в миниатюре «Цветок-нецветок» Хуан Цыяна стихи из древнекитайской поэзии. Вся музыкальная ткань пьесы чутко следует за текстом лаконичного стихотворения, рисующего философское восприятие природы, ее изменчивость (*весной расцветают цветы, а зимой их нет*). Однако мелодия, вопреки типологии жанра, очень напевна, черты речитации в ней как бы растворены. Также мелодичны стихотворения с музыкой «Владыка неба», «Баллада о продаже ткани» Чжао Юаньжэя. Но, несмотря на напевность, на первый план здесь выходят особенности говора как приоритетные составляющие в становлении вокальной линии, а само слово, структура разговорной речи точно передаются мелодическим рельефом (напевный мелос является). В эпической «Балладе о продаже ткани» налицо также и жанровое взаимодействие, вынесенное композитором в заголовок, с характерными для *баллады* чертами краткого рассказа-характеристики, необычной драматической развязки сюжета.

Очень распространен был в 1920–40 годы жанр *драматической песни*, так как в стране в тот период была очень тяжелая политическая обстановка – борьба с японскими захватчиками, трудное материальное положение основной части населения. Патриотическая, революционная тематика, гражданственная лирика находили живой отклик у самой широкой

публики. Примерами такого рода песен были «Нареке Цзялинцзян» Хэ Лутина, «Родина» Лу Хуабоя, посвященные борьбе против жестоких поработителей.

Популярностью в композиторской среде пользовались *исторические песни* и *баллады*, в частности, к ним относятся «Река Янцзы течет на восток» Цин Чжуня. Это известная историческая баллада с чертами монолога. Ее содержание: *известный народный герой любил знаменитую красивую девушку; но была война, и он погиб*. В эпилоге – глубокий философский вывод с неожиданным умозаключением: *в жизни много героев, история богата; но все проходит, как сон*. Безусловно, песни этого жанрового подвида достаточно сложны композиционно, так как по мере развертывания сюжета музыкальный материал в них зачастую меняется (достаточно провести параллель, например, с «Полководцем» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского).

Создавалось в этот период и немало *песен с традиционной куплетной структурой*, как, например, «Чистый поток» Хэ Люйдина или философская песня-притча «Спящий лев» Хуан Цыя (*Китай – это лев, который пока спит; но когда он проснется, то все изменится; китайцам надо объединяться*).

Завершая жанровую характеристику китайской вокальной миниатюры 1920–40 годов, следует отметить, что нельзя согласиться с положением, согласно которому возникший еще в Сунскую эпоху древнекитайский классический поэтический жанр *цы*, предназначенный для вокализации, тоже называется *романсом* [8, с. 146]. Данное заявление не обосновано и не подкреплено научными исследованиями, хотя этот жанр достаточно хорошо освещен в литературе. Он не имеет ничего общего с европейским романсом и по содержанию, и по средствам выражения. В жанре *цы* есть только мелодия без гармонии, в качестве инструментального сопровождения используются лишь национальные инструменты, дублирующие вокальную партию. Для *цы* не характерен фиксированный нотный текст, там многое импровизируется.

Заключение

Итак, на основе проведенных рассуждений можно утверждать, что относить всю камерно-вокальную китайскую лирику 1920–40 годов только к жанру *романса* вряд убедительно. Такое ограничение невозможно хотя бы и потому, что тематика многих миниатюр явно выходит за рамки романсового жанра.

Для анализа всего разнообразия китайской вокальной лирики надо опираться на жанровую классификацию, разработанную российским музыковедением, включающую песенные подвиды, стихотворение с музыкой, балладу, монолог. В результате такого подхода выясняется, что в китайской академической вокальной миниатюре европейского типа есть и песня (в той или иной ее разновидности), и романс, в том числе во

взаимодействии с элегией, балладой, и песня-романс, и стихотворение с музыкой, и монолог и др.

Список литературы

1. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / ред. О. П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
2. Асафьев, Б. В. Русский романс XIX века / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. – Л.: М.: АCADEMIA, 1930. – С. 56–104.
3. Ван, Ш. Художественная песня в музыкальной культуре Китая 20–40-х годов XX века / Ш. Ван // Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского Корсакова. Вып. V. – СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. – С.19–32.
4. Ван, Ю. История современной китайской музыки / Ю. Ван. – Пекин: Народное муз. изд-во, 1994. – с.362
5. Васина-Гроссман В. А. Песня // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 264–266.
6. Васина-Гроссман, В. А. Романс // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 694–697.
7. Вульфус, П. А. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт. Песни. Камерно-инструментальные ансамбли Шуберта / П. А. Вульфус // Музыка Австрии и Германии XIX века: Учебное пособие для историко-теоретических и композиторских факультетов муз. вузов / общ. ред. Т. Э. Цытович. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1978. – С. 36–220.
8. Жуань Ц. Становление жанра романса в китайской музыке. К вопросу терминологии / Ц. Жуань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов / РГПУ им. А. И. Герцена. Ред-сост. Н. И. Верба. Вып. 8. – СПб.: Астерион, 2013 (март). – С. 142–149.
9. Кюи, Ц. А. Русский романс / Ц. А. Кюи. – СПб., 1896.
10. Ляо, Ф. Размышления о названиях художественных песен / Ф. Ляо – Вып. 9. – Пекин: Народное музыкальное изд-во, 1999. – 114 с.
11. Основные этапы исторического развития современной китайской музыки / сост. СюйШицзя. – Наньхай: Изд-во.Хайнань, 1997. – 278 с.
12. Романс // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Ю. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – С. 468–469.

13. Семёнов, Ю. Е. Песня / Ю. Е. Семёнов // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Ю. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – С. 420–421.
14. Ступель, А. М. В мире камерной музыки / А. М. Ступель. – Л.: Музыка, 1970. – 88 с.
15. Финдейзен, Н.А. Русская художественная песня (романс) / Н. А. Финдейзен. – М.; Лейпциг: Издание П. Юргенсона, 1905. – 268 с.

Рецензенты:

Денисов А.В., д.искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;

Клюев А.С., д.ф.н., профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт Петербург.