

РОМАНСЫ И ПЕСНИ ХУАН ЦЗЫЯ В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ

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 характеристике камерно-вокальной лирики китайского композитора Хуан Цзыя (1904–1938). Акцент сделан на анализе исполнительской практики таких популярных произведений, как романсы «Три желания розы», «Воспоминания о родине», «О чем говорил западный ветер», философская песня-притча «Спящий лев», стихотворение с музыкой «Цветок – не цветок» и др. Автор статьи выделяет следующие составляющие: аналитический подход к вокальной партии, особенно ее мелодической линии, правильное произношение слов и текста на языке путунхуа, глубокое проникновение в музыкальное содержание, особенно в передаче чувств, воплощение второстепенных образов. В заключение сделан вывод: в романсах и песнях Хуан Цзыя развивается магистральная линия камерно-вокального искусства Европы XX века. При этом в творчестве Хуан Цзыя и его современников европейские камерно-вокальные жанры насыщаются новым инонациональным содержанием, иными лингвистическими особенностями поэтического текста и музыкальным ориентализмом, характерным для китайской традиционной музыки. Европейские камерно-вокальные жанры трактуются в аспекте китайской ментальности.

Ключевые слова: романс, песня, древнекитайская поэзия, музыкальная декламация, музыкальное содержание, воплощение образа.

ROMANCES AND SONGS KHUAN TSZY IN THE CONTEXT OF PERFORMING PRACTICE

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 the characteristic of chamber-vocal lyrics of the Chinese composer KhuanTszy (1904–1938). The emphasis is placed on the analysis of performing practice of such popular works as romances *Three Desires of a Rose*, *Memories of the Homeland*, *About what I told the western wind*, philosophical song-parable *Sleeping Lion*, the poem with music of *Flower – not a flower*, etc. The author allocates such components as analytical approach to a voice part, especially to its melodic line, the correct pronunciation of words and the text in language a *Standard Mandarin*, deep penetration into the musical contents, especially on transfer of feelings, an embodiment are minor images. In the conclusion the conclusion is drawn: in romances and songs KhuanTszy develops the main line of the XX century of chamber-vocal art of Europe. Thus in creativity KhuanTszy and his contemporaries the European chamber-vocal genres are sated with the new national contents, other linguistic features of the poetic text and musical orientalism, characteristic for the Chinese traditional music. The European chamber-vocal genres are treated in aspect of the Chinese mentality.

Keywords: romance, song, Ancient Chinese poetry, musical recitation, musical contents, embodiment of an image.

Хуан Цзы (1904–1938) – знаменитый китайский композитор и музыковед-теоретик. Образование он получил в США. Вернувшись в Китай, Хуан Цзы полностью посвятил себя служению музыке. За свою короткую жизнь композитор написал много художественно-значительных произведений, включая камерно-вокальные, инструментальные, хоровые сочинения, оперу, обработки народных песен и др. В общей сложности его послужной список составляет около 100 опусов. Заслуживает особого внимания педагогическая и общественная деятельность Хуан Цзыя: он воспитал целую группу композиторов, в том числе таких, как Хэ Люйтин, внес огромный вклад в становление новой музыкальной

культуры в Китае (подробно о биографии Хуан Цзыя см. в работах Ван Юйхэ, Фэн Гуанюя, Сян Яньшэна, Сюй Шицзя и других [1–3, 8–10]).

Среди произведений Хуан Цзыя особое место принадлежит различным образцам камерно-вокальной лирики, обозначенным Сяо Юмэем как *художественные песни* [4]. Среди них неизменной популярностью пользуются романсы «Три желания розы», «Воспоминания о родине», «О чем говорил западный ветер» (с чертами лирического монолога), философская песня-притча «Спящий лев», стихотворение с музыкой «Цветок – не цветок» и др. И дело не только в том, что многообразные жанры камерно-вокальной лирики занимают большую часть творческого списка композитора, а в том, что именно они наиболее полно отражают его авторский стиль и художественные достижения, и это сообщает им высокую эстетическую ценность. Их отличают красота и изящество мелодического (прежде всего вокального) материала, классическая строгость и изысканность фактурной организации, структурирования, образно-эмоционального выражения. Композитор предстает в них прежде всего как тонкий лирик, музыкант-поэт, причем в высшей степени строгий и целомудренный. При этом выразительные достижения западноевропейской музыки, причем не авангардного, а *постклассического* направления (термин Г. П. Овсянкиной) сочетаются в них с колоритом китайской традиционной музыки. Употребляя термин *постклассическое*, необходимо пояснить: «Имеется в виду то направление в композиторском творчестве, которое основано на развитии классических традиций, то есть опирающееся на ладотональную (мажоро-минорную. – В. Ш.) звукоорганизацию» [6, с. 26]. Поэтому ладотональное мышление вокальных произведений Хуан Цзыя насыщено пентатоникой, причем у него это выражено, на наш взгляд, в большей степени, нежели у его современников, также стоявших у истоков зарождения китайской вокальной лирики европейского типа: Цин Чжуй (1893–1959), Чжао Юаньжэнь (1892–1982), Сяо Юмэй (1884–1940), Цзян Динсян и другие.

Все отмеченное оставляет глубокое художественное впечатление от романсов, песен и стихотворений с музыкой Хуан Цзыя. 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.

Обобщая личные наблюдения за исполнением вокальных миниатюр Хуан Цзыя, а также собственный артистический опыт, автор статьи представляет далее свое понимание основных принципов и подходов к интерпретации этой музыки.

Прежде всего особое внимание необходимо уделять **композиционной и образной ясности при исполнении вокальной мелодии**, которая явно обусловлена поэтическим словом. Большинство романсов и песен Хуан Цзыяна писано на древнекитайские стихотворения, которые сами по себе очень напевны, так как в Древнем Китае стихи, как известно, вокализировались, что отразилось на их языке. Поэтому при интерпретации романсов и песен необходимо уделять особое внимание **правильному произношению слов и текста в целом**.

В современной вокальной культуре все большую популярность приобретает исполнение камерных и оперных произведений на языке оригинала. Не являются исключением и сочинения китайских авторов, в том числе Хуан Цзыя. Это предполагает чистое и осмысленное произнесение текста на языке *путунхуа*.

Путунхуа – «официальный язык в Китайской Народной Республике, на Тайване и в Сингапуре. Данное понятие относится прежде всего к устной, произносительной норме» [7]. В случае, если произношению начала и конца слова не уделяется должного внимания, и они проговариваются неправильно и неотчетливо, то искажается весь смысл текста. Например, в «Трех желаниях розы» в словах *там* (*na* – здесь и далее в скобках дается аналог на латинице), *светлый* (*lan*), *остаться* (*liu*) и т. д. многие вокалисты путают звуки *l* и *n*. Но при произнесении звука *l* происходит большая подача воздуха в ротовую полость, при проговаривании *n* часть воздушного потока сначала попадает в нос, затем проходит через ротовую полость, образуя звук. Или, другой пример – в романсе «Касаясь алых губ», где первые согласные слов *пробовать* (*shi*), *жить* (*zhu*), *гора* (*shan*), *число* (*shu*) – церебральные согласные, которые ни в коем случае нельзя произносить как альвеолярные (*si*, *zu*, *san*, *su*). Например, в песне «Сын южных земель» слово *свет* (*guang*) образовано двумя слогами – *gui* *ang*, слово *оставить* (*liu*) также состоит из *li* и *u*, слово *тысяча* (*qian*) состоит из *qi* и *an* и т. д. Во время исполнения таких слов следует правильно произносить первую короткую согласную, длинную гласную и четкое окончание. Иногда для реализации художественных задач, связанных с привнесением трогательного чувства, некоторые слова надо прочитывать чуть иначе, чем они есть. Например, в романсе «Три желания розы», «Песне о законах неба» слово *дэ* (*de*) нужно произносить как *ди* (*di*), в романсе «Воспоминания о родине» *вэй* (*wei*) и *вань* (*wan*) нужно спеть как *вуэй* (*wuei*) и *вуань* (*wuan*), а в песне «Сын южных земель» *ван* (*wang*) лучше спеть как *вуан* (*wuang*) и т. д.

Следующий важный исполнительский подход, влияющий на четкость произнесения слов, связан с *округлением рта*, соответствующим возникновению того или иного звука. В процессе исполнения романсов и песен Хуан Цзыя, если не уделять должное внимание *округлению рта*, музыкальная ткань может *поблекнуть* и потерять свой колорит. При

интерпретации произведений Хуан Цзыя используются разные техники произнесения звуков, дикции, что связано с отражением различных чувств.

Принципиальное значение имеет своего рода *качество прочтения*. Существуют различные типы чтения: по темпу, эмоциональной атаке, динамике и т. д. Может быть быстрое чтение и медленное, *твердое* и *мягкое*; также существуют замедленное чтение и с чуть *запаздывающим* окончанием (разные степени *rubato*), напряженное чтение и мягкая подача звука и т.д. Например, в бурных, взволнованных песнях «Спящий лев» и «Сын южных земель» во время исполнения начальный звук как бы подчеркнуто удлиняется, что приносит ощущение мощной энергии, физической и психической силы и мужества. В романсах и песнях с глубоким подтекстом, таких как «Песня о весеннем настроении», «Воспоминания о родине», «Три желания розы», только при помощи мягкой и *деликатной* дикции можно вызвать у слушателя искреннее чувство. Во время исполнения философского стихотворения с музыкой «Цветок – не цветок» и лирического монолога «О чем говорил западный ветер» произнесение каждого звука должно быть медленным и *legato*, переходы от одного построения к другому отличаться плавностью, чтобы передать безмятежность и спокойствие, тонкую красоту и изящество живописной картины.

Для достижения *круглого звука* при исполнении песен и романсов Хуан Цзыя нужно использовать *горизонтально-вертикальную* и *вертикально-горизонтальную* техники произношения.

Суть *горизонтально-вертикальной* техники заключается в том, что в центральной и заключительной частях наиболее употребляемых слов в основном находятся гласные и фонемы *а, и, э, эр*, которые называются *горизонтальными звуками*. Их довольно много в «Трех желаниях розы», «Песне о думах весной». Во время исполнения таких миниатюр необходимо подчеркнуть фонетический принцип *гортанных вертикальных* звуков, направив эту часть горизонтальных фонем вертикально в ротовой полости, избегая *поперечных, острых, узких, искривленных* проявлений и создавая мягкий и красивый звук.

Вертикально-горизонтальная техника базируется на том, что в центральной и заключительной частях наиболее употребляемых слов в основном находятся гласные и фонемы *о, у, юй* и т.п., которые называются *вертикальными звуками*. Таких звуков относительно много в романсах, песнях и стихотворениях с музыкой «Прикосновение алых губ», «Сын южных земель», «Гадание на счетах», «Цветок – не цветок».

Вертикальные звуки довольно хорошо соответствуют артикуляционным фонетическим принципам, когда во время исполнения важны вертикальные звуки гортанно-ротовой полости. Если вертикальные звуки скрываются, то музыкальный колорит тускнеет,

звучание обесцвечивается, энергетика ослабевает, а слова становятся неясными. Для того чтобы избежать этого, нужно немного выделять вертикальные звуки.

Следующий важный интерпретационный принцип связан с **акцентом на передаче чувств**. Исполнителю камерно-вокальных миниатюр Хуан Цзыя нужно обладать особым мастерством, чтобы убедительно передать чувства, воплощенные в них композитором.

Во-первых, нужно глубоко прочувствовать весь музыкальный комплекс, вникая в содержательную суть каждого средства выразительности. Для этого необходимо проанализировать мелодию, гармонию, ритмическую структуру, темброво-динамическую сторону звучания и др. Опираясь на аналитические данные, исполнителю следует тщательно обдумать каждый мелодический элемент, выявить кульминационную точку, сделать акценты на выразительных деталях, особенно семантических, в том числе в партии фортепиано. Так, например, песня «Сын южных земель» и романс «Касаясь алых губ» – жизнерадостно бурные произведения, их аккомпанемент основан на крупных массивных аккордах и октавах, что во многом способствует воплощению такого настроения. Фактура «Воспоминания о родине» и «Песни о весеннем настроении», наоборот, включает рассредоточенные во временном пространстве аккорды, символизирующие лиричность, овеянную грустью. В стихотворении с музыкой «Цветок – не цветок» от начала и до конца звучат как бы импровизированные аккорды, их ладовая основа на пентатонике создает тихую, спокойную атмосферу. Тщательный анализ этих элементов станет образной базой для вокалиста.

Во-вторых, нужно буквально *сердцем прочувствовать* стихи. Причем, в этом вопросе надо исходить из положения, что вокальное сочинение – синтетический жанр, в котором и слово, и музыка составляют единое целое, что должно определять анализ его художественного содержания, как пишет Л. П. Казанцева [5].

Смысл стихов – это центральный момент в содержательном компоненте вокальной композиции, отделенные от музыки стихи подобны воде без источника, дереву без корней. Чтобы понять и прочувствовать стихи, нужно, во-первых, знать историю их написания, основные культурные события того времени и др., что требует от исполнителя широкой эрудиции, навыка анализировать факты с точки зрения подтекста и контекста. Многие вокалисты не придают большого значения этой части работы и поют, опираясь только на интуицию, на первые, порой поверхностные впечатления. Между тем проникновение в смысл стихов, требующее и времени, и интеллектуального напряжения, раскрывает важные, обогащающие образ детали. Например, автор стихов драматической песни «Сын южных земель» – Синь Цици, поэт периода правления династии Южная Сун, был большим патриотом. Только ознакомившись с необходимыми биографическими материалами, можно понять, что автор, поднявшись на гору Бэйгу, начал размышлять о бесчисленных

исторических подъемах и спадах своей страны и в этих стихах выразил свою глубокую любовь к родной земле. Кроме того, поэт, прославляя легендарного Цюй Юаня (поэта эпохи Сун), высмеивает беспомощность и глупость императора Южной Сун, который *живет одним днем, не задумываясь о трудностях*. Овладев необходимыми знаниями и отрефлексировав тему произведения, образ его лирического героя, исполнитель начинает глубже понимать художественное содержание, проникнуть в настроение песни, что, несомненно, сказывается и на исполнении. Или, обратимся к другому примеру: стихам песни «Гадание на счетах». Их автором является другой поэт династии Сун – Су Ши. Изучение его биографии свидетельствует, что эти стихи были написаны после того, как Су Ши незаслуженно понизили в должности и отправили в Хуанчжоу. Однако, несмотря на столь сильный удар, воля Су Ши не была сломлена, его благородный сильный характер не позволил ему подчиниться превратностям судьбы и *плыть по течению*. Этот подтекст отразился в мужественной интонации музыкального материала. Если не знать всего исторического фона, то исполнение будет лишено должного интонационного напряжения.

Следующий важный шаг, который ведет к пониманию смысловой сущности стихов, – это улавливание разнообразных оттенков стихотворной интонации: чуткой смены радости или грусти, прямоты или скрытности, переживания или спокойствия и т. д. Слова песен и романсов Хуан Цзыя очень выразительны именно благодаря их наполненности разнообразием эмоциональных оттенков. Поэтому исполнителю, чтобы лучше понять эти нюансы произведения, нужно выразительно декламировать стихи. Тогда появятся убедительные эмоциональные нюансы. При этом нужно научиться контролировать свои чувства, чтобы при исполнении не впасть в излишнюю чувствительность.

Третьим важнейшим принципом при исполнении романсов и песен Хуан Цзыя является **осмысление второстепенных образов** произведения. Вышеупомянутое *вчувствование* в стихотворный текст и музыкальный материал (в их взаимодействии) – это основа для понимания сути так называемых второстепенных образов. Именно они в вокальной лирике Хуан Цзыя сообщают ей неповторимую особенность, усиливают глубину художественного содержания, его индивидуальность, как бы выстраивая несколько смысловых уровней.

Рассматривая камерно-вокальные произведения Хуан Цзыя с точки зрения трансформации музыкальных оттенков, вокалист, исходя из понимания им музыкального образа и его динамики, должен постоянно как бы транслировать эти образные нюансы в окраске звука. Например, при исполнении таких произведений, как «Цветок – не цветок», «Гадание на счетах», «Воспоминания о родине», «Песня о весеннем настроении», «Три желания розы», звучание голоса должно быть мягким, слегка *приглушенным*, так как эти

произведения отличаются разнообразием печального, либо спокойно созерцательного лирического высказывания. В песнях «Спящий лев», «Сын южных земель», «Песня о законах неба» и др., наоборот, лирика обретает радостный тон, что отражается в более светлом тембровом колорите.

Все исполнительские средства выразительности, особенно такие, как вокальная интонация, динамическая градация, темп, агогика и др. должны быть строго выверены и определены художественным содержанием. Исполнение камерно-вокальной лирики Хуан Цзыя не требует мощного звучания, но здесь очень важен контроль дыхания. Так, в «Думах о родине» в первой части необходимо дышать ровно и спокойно, как бы протягивая смычком звук на струне эрху (китайской скрипке), без каких-либо излишних вибраций. Во второй части произведения, несмотря на то, что настроение меняется с жизнерадостного на беспокойное, надо, тем не менее, избегать чрезмерного возбуждения, стимулирующего ускорение. Следует сконцентрироваться на воплощении внутреннего смысла, состояния эмоциональной сдержанности, вести звучание до кульминации, опираясь на широкое, свободное дыхание.

Большинство романсов и песен Хуан Цзыя становятся импульсом для рефлексии исполнителя – певец как будто размышляет о тех образах, мыслях и чувствах, которые заложены в произведении.

Заключение

Итак, основные принципы и подходы при интерпретации романсов и песен Хуан Цзыя обусловлены постижением художественного содержания музыки, исходящим из литературного первоисточника. Эти принципы опираются на особенности авторского стиля композитора и на трансляцию в новых художественных условиях традиций певческой китайской культуры. Отсюда – проникновение в эмоциональный облик вокальной миниатюры, полнота и тонкость лирического высказывания, и при этом – сдержанность, рефлексивность художественного мышления.

Исполнительские задачи вокальной лирики Хуан Цзыя, как и в европейской камерно-вокальной музыке, обусловлены прежде всего возросшей в XX веке ролью поэтического слова и стилистики литературного первоисточника. Это свидетельствует о полноценном восприятии китайским композитором достижений европейского искусства, хотя камерно-вокальные европейские жанры стали формироваться в китайской музыке только в 1920–40 годы прошлого столетия. Но в трактовке этих жанров видится связь с национальной ментальностью, высокой традиционной вокальной культурой, что сказывается, в частности, в обращении к классической древнекитайской поэзии. (Не лишним будет заметить, что в XX веке она стала довольно популярной у европейских композиторов, в том числе российских,

как, например, в цикле «Песни священных струн» на стихи поэтов танской эпохи Г. И. Фиртича.)

В исполнительских принципах, характерных для романсов и песен Хуан Цзыя, видится развитие магистральной линии вокального искусства Европы XX века. Возможен вывод, что китайская музыкальная культура, в том числе и в области камерно-вокальной лирики, вступив на путь европейского развития не многим более ста лет назад, сразу вошла в магистральное русло этого развития. Причем в творчестве Хуан Цзыя и его современников европейские камерно-вокальные жанры насыщаются новым инациональным содержанием, иными лингвистическими особенностями вербальной трактовки – на новом для музыкальной Европы языке *путунхуа*, китайским ориентализмом в музыкальном языке.

Не исключено, что те исполнительские принципы, которые характерны для произведений Хуан Цзыя, могут быть транслированы на всю китайскую камерно-вокальную лирику европейского типа первой половины XX века.

Список литературы

1. Биографии современных композиторов Китая / Гл. ред. СянЯньшэн. – Пекин: Культура, 1994.– 153 с.
2. Ван, Ю. Биография современных китайских композиторов / Ю. Ван. – Пекин: Культура и искусство, 1996. – 230 с.
3. Ван, Ю. История современной китайской музыки / Ю. Ван. – Пекин: Народное муз. изд-во, 1994. –362 с.
4. Ляо, Ф. Размышления о названиях художественных песен / Ф. Ляо. – Вып. 9. – Пекин: Народное музыкальное изд-во, 1999. – 114 с.
5. Казанцева, Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения: Учебное пособие для студентов вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Изд.-полигр. комплекс «Волга», 2011. – 130 с.
6. Овсянкина, Г. П. Творчество Д. Шостаковича в мировом контексте / Г. П. Овсянкина // Русия в музика. Международна научна конференция Велико Търново октомври'2009 / Великотърновски университет “Св. св. Кирил и Методий”; Руски културно-информационен център “Акад. Д. Лихачов”. – Пловдив: Астарта, 2010. – С. 22–33.
7. Путунхуа // Энциклопедия ру, русская онлайн энциклопедия. – URL: <http://ensiklopedia.ru/wiki/>
8. Сюй, Ш. Основные этапы исторического развития современной китайской музыки / Ш. Сюй. – Наньхай: Изд-во Хайнань, 1997. – 278 с.

9. Фэн, Г. Анализ китайской музыки XX века / Г. Фэн. – Пекин: Изд-во Китайского общества культуры и литературы, 1999. – 345 с.

10. Учебный справочник по истории современной китайской музыке / гл. ред. Ван Юйхэ. – Пекин: Мировая литература, 2000. – 250 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.