

*Ван Хуаньюй*Российская государственная специализированная академия искусств 121165,
Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12**ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ
В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Камерная вокальная музыка — одна из самых многогранных сфер исполнительского искусства, не только вовлекающая в свое звучание выразительность и кантилену певческого голоса, но и соединяющая их с художественными особенностями поэтического слова и звуковой краской инструментального сопровождения. Предлагаемая статья посвящена одному из самых актуальных вопросов, рассматриваемых при изучении камерной вокальной музыки, прямо или косвенно затрагиваемому во множестве исследований, среди которых можно назвать работы Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, Л. А. Мазеля и др. Этот вопрос в первую очередь посвящен взаимодействию слова и музыки, жанровой организации текстовых и музыкальных источников, особенностям распевания слова. Интерес к нему издавна привлекал внимание исследователей. В данном же случае проблемы художественного содержания вокальных сочинений и их отдельных элементов рассматриваются преимущественно на примерах китайских песен, разнообразных по жанровой и смысловой направленности и посвященных образам природы и состоянию душевного мира человека. Наряду с ними внимание также привлекла популярная советская песня времен Отечественной войны — «Дороженька», получившая в Китае широкую известность, многократно обрабатывавшаяся современными китайскими композиторами. В этих обработках непосредственная связь с советским песенным источником постепенно смягчалась, но при этом возникали новые музыкальные аналогии, указывающие на влияние инструментальных концертных форм музицирования — фантазий, вариаций и др.

Ключевые слова: поэтический текст, сольное пение, аранжировка, распевание, синтез жанров, аккомпанемент, выразительность, музыкальная мысль, камерная музыка

DOI: 10.36871/hon.202201018

Статья поступила в редакцию: 11 ноября 2021 года*Рекомендована в печать:* 29 декабря 2021 года*Сведения об авторе:***Ван Хуаньюй** — аспирантка, преподаватель вокала в музыкальном колледже города Суйхуа, провинции Хэйлунцзян (Китайская Народная Республика)

527655355@qq.com

ORCID: 0000-0001-8656-6125

«Пение, то есть искусство воспроизведения музыки голосом (от латинского *vox* — голос), принадлежит к числу самых древних форм музицирования» [5, 10–13]. Интерес к нему издавна привлекал внимание человека, не только ценителя искусства, но и просто любителя. Этот интерес, в первую очередь, можно объяснить традиционным пониманием вокальной музыки как синтетического искусства, в котором соединяются слово и музыка, поэтическая и музыкальная мысль, а следовательно, и сами произведения в этом единстве часто становятся выразительнее,

доступнее для понимания, и потому привлекают внимание как исполнителей, так и слушателей. Благодаря словесному тексту слушатели словно вступают в иную область существования произведения, в котором две культуры — поэтическая и музыкальная — не просто находятся рядом, но взаимодействуют, «поддерживают» друг друга. Такие произведения особенно востребованы слушателями, публика точнее воспринимает их смысловое содержание и даже при стилистической сложности сочинений охотнее обращается к их изучению.

Вопрос о связи музыки и слова — один из самых значимых с точки зрения эстетики, один из самых широко обсуждаемых не только при исполнении вокальной музыки, но и в процессе работы композитора над ней. Ему посвящено немало специальных трудов, среди которых можно назвать исследования известных русских и советских музыковедов Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, В. А. Васиной-Гроссман, М. Г. Арановского и др. Они затрагивают широкий круг проблем, относящихся как к чисто музыкальной стороне вокальных сочинений (характеру мелодии, подчиняющейся смыслу слова, ее строению и особенностям распевания текста, соотношению голоса и сопровождения), так и к проблемам орфоэпического характера — вопросам пропевания поэтического текста, понимания его смысла, акцентуации.

Взаимосвязь слова и музыки — часть глобального вопроса синтеза искусств, диалога двух разных, но художественно равнозначных и взаимодополняющих явлений, которые часто рассматриваются специалистами как полифоническое единство. Однако Б. В. Асафьев во второй части своей знаменитой книги «Музыкальная форма как процесс» писал по этому поводу следующее: «Область *Lied* (романса *etc.*) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, единоборство... Возникающее порой единство — всегда результат борьбы, если оно не “механистично”, не формально. Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются *Lied* и родственные ей жанры...» [1, 233–234]. Последнее утверждение в словах Б. В. Асафьева наиболее ценно. Оно указывает на индивидуальный подход к явлениям культуры, который ныне особенно значим для исполнителя вокальной музыки с текстом: пение, голос не просто усиливают выразительность текста, дополняют произнесенное слово, но создают вместе с ним новый образ.

В течение многих веков китайское вокальное искусство тесно связывалось с социальной жизнью и отражало способ существования человека, формы его деятельности. Эти вопросы находили подтверждение, прежде всего, в текстах песен, описывающих действия и поведение человека, его характер, род занятий: крестьянин работает на земле, выращивает на ней хлеб, рыбак ловит рыбу, мать качает младенца, напевает ему колыбельную и т. д.

Об этом часто пели в песнях, в которых отражалось не только словесное содержание, но и поведение исполнителей, их внешний облик, подчеркивающий достоверность созданного ими художественного образа: песни о тяжелой работе или сопровождающие эту работу обычно звучали грузно, сумрачно, напряженно, колыбельные же, наоборот, были спокойны, звучали нежно и мягко, будто показывая, как мать укачивает своего ребенка. Песни, сопровождающие праздники, отличались торжественным, решительным характером, по темпу соответствовали движению шага. Песни о любви передавали эмоции и чувства влюбленных, усиливая их духовное общение.

Во всех песнях на помощь слову всегда приходил музыкальный звук — вокальный и инструментальный. Особую роль союз слова и музыки играет в небольших произведениях, к числу которых относятся романсы и лирическая песня. Именно для них наиболее важны чуткость и точность исполнения, тщательно выполняемые детали словесного и нотного текста. Поставленные таким образом задачи требуют особенно аккуратной работы как певцов, так и инструменталистов. Обычно эти задачи выполняет небольшой коллектив исполнителей — солист-певец или дуэт певцов с аккомпаниатором-инструменталистом. Поэтому за музыкой такого рода и закрепилось понятие «камерная», то есть предназначенная для узкого круга исполнителей. К области камерной музыки принадлежат *вокальные произведения для одного или двух голосов в сопровождении фортепиано или небольшого инструментального ансамбля (песня, романс, дуэт)*.

Большую роль для понимания камерно-вокальной музыки играет изучение традиционной национальной поэзии, используемой в качестве текстов для песен и романсов и чутко передающей особенности речевой интонации и национального характера. К числу таких относятся несколько, обсуждаемых далее образцов поэтических текстов. Например, стихотворение «*Дерево утун*» [4, 13–14], ставшее текстом современной песни, автором которого является **Ян Чжаньцзе**:

«Осенний ветер дул издалека,
Отогнал листья.
С тех пор
Не было мягкой теплоты зелени.
Ох, не слышу,
Ох, не слышу,
Тишина в лесу,
Тишина там.

Ох, дерево утун в детстве моем,
 Ох, Она в сердце моем.
 Ох, дерево утун в детстве моем.
 Ох, Она в сердце моем.
 Ох, Ох, дерево утун мое...»

Этот простой и немногословный, но при этом выразительный текст наполнен унынием и печалью о давно прошедшем времени, которое невозможно вернуть. Описанная в нем картина природы, сохраняется как память о детстве и юности. Для передачи эмоций автор использует повторения речевых оборотов, выражающих уныние, недовольство — «Ох, не слышу, ох, не слышу...», вздохи-восклицания — ох, ох.... В русском переводе хорошо ощущаются приемы звукописи, передаваемые через повторения шипящих (ш-ш) и гудящих (у-у) звуков, иллюстрирующих шум и завывание ветра.

Для того чтобы почувствовать этот текст, понять его смысл, необходимо вслушиваться буквально в каждый его звук. Осознание стихотворения, целой его строфы или строки, а подчас даже одной буквы является очень важной задачей при исполнении миниатюры, позволяет не только уточнить содержание текста, но и особенности произнесения слов, а следовательно, интонацию стиха, его динамику, темп речи, выразительность.

Мелодия песни, созданной на эти стихи, как и само стихотворение, несложна. Написанная композитором **Си Цзюминем**, она чутко улавливает интонацию и настроение текста, звучит красиво, может быть, даже немного сентиментально, что, однако, не снижает ее поэтической утонченности (нотный пример 1). Можно сказать, что слова и музыка здесь дополняют друг друга, в чем и заключается главная исполнительская ценность этой вокальной миниатюры.

Ее поэтический тон отчасти близок еще одной композиции — романсу в оригиналь-

Нотный пример 1

Песня «Дерево утун». Композитор Си Цзюминь

ном изложении вокально-инструментального трио: голос, скрипка, фортепиано. Стихотворение, лежащее в основе этой изысканной по форме и содержанию пьесы, называется «Роза с тремя желаниями» [4, 22–23]. Его автор — известный китайский ученый Лонг Мухун, написавший стихотворение еще в 1932 году под впечатлением от выброшенных на землю и увядающих цветов. В нем выражен внутренний протест против безразличного отношения к прекрасному и желание сохранить его хотя бы в человеческой памяти:

«Роза, роза расцветает в зеленой траве.
 Ветер, дождь,
 Не уничтожайте ее,
 Не срывайте ее.
 Так хотелось, чтоб
 Красота вечна была
 И молодость моя не ушла.»

Стихи, звучащие очень кратко, содержат лишь несколько резких речевых оборотов с отрицаниями, но при этом они наполнены глубокими внутренними размышлениями, смысл которых метафоричен, включает параллели и сравнения. Он передает настроение молодой одинокой девушки, мечтающей о любви, о прекрасном будущем. Музыка к этому тексту написал композитор **Хуан Цзи**. Подобная драматургия стиха нашла отражение и в композиции пьесы, состоящей из двух разделов: первый — вступительный, содержит лишь констатацию факта и источник последующих размышлений, исполняется скрипкой и фортепиано почти без слов, в мягком задумчивом характере; второй более конкретный — в нем сформулированы три желания человека, которые пропеваются голосом: 1) «Ветер и дождь, не уничтожайте ее»; 2) «Ветер и дождь, не срывайте ее»; 3) «Так хотелось бы, чтобы красота вечна была».

Нотный пример 2

Романс «Роза с тремя желаниями».

Композитор Хуан Цзи

От строки к строке второго раздела музыка становится драматичнее, напряжение растет. Последнее желание — кульминация песни, ее фраза наиболее динамична по звучанию. Здесь диапазон мелодии расширяется, и в вокальной партии появляется самая высокая нота как выражение открытой эмоциональности и требовательности. Но в заключении музыка успокаивается, становится тихой и печальной, словно замирает.

Еще один пример принадлежит иной вокальной традиции — это эстрадная песня, известная под названием «Бархатный цветок» [4, 18–20]. Она была создана в 1979 году и использовалась как музыкальное оформление к кинофильму, позже была обработана в современной манере поп-музыки. Вот фрагмент стихотворения:

«В мире есть красивый цветок,
Это молодость!
Она расцветает и блестит!
Ах, ах, бархат, бархат!
Ах, Ах!
Путь тяжелый и ароматный».

Нотный пример 3

Песня «Бархатный цветок». Композитор Ван Мун

1. 世界上有朵美丽的花。
2. 世界上有朵美丽的花。

那是青春吐放春光

花儿朵朵硬骨头上花高

开山。滴天鲜立地

辉映红霞。

Короткий текст этой песни включает два куплета и припев. Художественной глубины и поэтичности в нем нет, скорее подчеркнуты эмоциональные ощущения: внешний блеск

и ноты радости, усиливающие восторженный тон слова, переданный повторяющимися восклицаниями «Ах, Ах!». Автор музыки Ван Мун и поэты Лю Гуофу и Тянь Нун в стихах и мелодии отразили всю внешнюю сторону образа, его красоту и эффектность. События, о которых идет речь в фильме, косвенно связаны с войной, но музыка, представленная в современной аранжировке, очень радостна, полна изящества и оттеняет события, разворачивающиеся перед зрителями на экране.

Песня и ее исполнительница Сун Цуйин были отмечены премией, она спела песню «Бархатный цветок» в итальянской оперной манере, чем придала музыке театральный блеск, и была признана одной из выдающихся вокалисток в Китае.

Знакомство с предложенными примерами и их исполнением подтверждает, что в китайском камерном пении существует множество разных манер интерпретации вокальной музыки и текстов. Песни можно исполнять прочувствованно, широко распевая слова, точнее и глубже интонируя мелодию и таким образом подчеркивая ее смысл и выразительность исполняемых слов. Но можно интонировать и не распевая текст, пользуясь только сухой речитацией, как бы разговорной манерой исполнения, выделяя лишь отдельные смысловые фразы и акцентируя речевые детали, отмечаемые в нотном тексте самими композиторами. Часто для этого используются соответствующая динамика, ферматы и другие авторские указания, которые усиливают выразительность отдельных слов: восклицания, слезы и др.

Уже издавна особое место в камерном репертуаре китайских певцов заняло представление советских лирических песен, сохраняющихся в их исполнительском багаже как наследие 1940-х годов, но при этом постоянно обновляющихся и часто живущих в наши дни новой жизнью, с новыми текстами (даже на китайском языке) и в новой аранжировке. Эти обновления советской песенной классики всячески поддерживаются новым поколением исполнителей и слушателей. Таковы, например, лирические песни времен Великой Отечественной войны и даже более ранние: «Катюша», «Далеко-далеко», «Рябинушка», которые и в наши дни продолжают свою жизнь в певческой практике.

Чем привлекают эти песни? Прежде всего, своей искренностью, выразительностью слова и интонационной естественностью. К их

числу относится и лирическая песня начала 40-х годов XX века «Дороженька», получившая в Китае свою вторую жизнь и приобретающая новую творческую интерпретацию.

Свою популярность в России она приобрела еще в самом начале Отечественной войны 1941 года, когда русские солдаты уходили на фронт, чтобы защищать Родину. Текст песни передает настроение девушки, которая, расставаясь с возлюбленным, надеется на скорую встречу с ним. В первых строчках стихотворения нет и намека на будущие драматические события, скорее акцентировано лирическое повествование и описание картины природы, лишь в конце приведенного четверостишия резко выделено слово «фронт», становящееся импульсом к новой фазе развития музыки и текста:

Вьется, вьется дальняя дороженька,
Стелется за дымкой горизонт,
И по этой дальней по дороженьке
Вслед за милым еду я на фронт...

Содержание куплета типично для советских лирических песен того времени, в нем есть и элементы пейзажного описания («Вьется, вьется дальняя дороженька, стелется за дымкой горизонт...»), и выражение личных чувств и настроений («Вслед за милым еду я на фронт...», «Он теперь все чаще снится мне...»).

Песня выдержана в традиционном духе народной лирической песни. Не вызывает сомнения ее интонационное и поэтическое сходство с популярными в 1930–1940-х годах песнями композитора В. Г. Захарова, закрепившимися в годы войны и после нее в репертуаре хора им. М. Е. Пятницкого. Есть в ней поэтические и смысловые связи со старинной протяжной русской народной песней «Дороженька» («Не одна-то ли, да одна во поле дороженька пролегала...»), передающей горечь одиночества и тоски. Отсюда, видимо, и название песни, данное авторами и подчеркивающее ее музыкально-поэтические корни. Мелодика песни печальна и певуча, но временами исполнена решительности и суровой патетики, в которой личные переживания переплетаются с общенародными, в данном случае с событиями войны, что подчеркнуто словами «Как с врагом идет в огонь и дым...», «Были б вместе в схватке боевой...», утверждающими единство молодых бойцов (нотный пример 4).

Мелодическая линия, изложенная в вокальной партии, дополнена аккомпанементом фортепиано или аккордеона, гитары или

Нотный пример 4

Советская песня «Дороженька»
в версии композитора Ху Цинцзяна

ансамбля народных инструментов, типично для советской эстетики того времени.

Уже в послевоенные годы песня получила широкое распространение и стала очень популярной в Китае, особенно в среде выходцев из России (проживавших в так называемом «русском Трехречье» [2, 34]) и их потомков, которыми и для которых были сделаны более современные обработки вариантов текста и музыки в соответствии с новыми национальными традициями и вкусами). В этом виде песня приобрела более объемную, можно даже сказать, концертную исполнительскую форму, содержащую в себе не только вокальное начало, но и насыщенное инструментальное изложение, подчас напоминающее блестящую виртуозную пьесу-фантазию с последовательным развитием музыки и текста.

Одна из наиболее популярных ныне в Китае версий песни «Дороженька» принадлежит современному композитору Ху Цинцзяну (1981), именно в его редакции эта песня получила вторую жизнь в соответствии с эстетикой нового времени. Ху Цинцзян — представитель молодого поколения современных китайских музыкантов, в 2015 году он вошел в десятку лучших композиторов страны, чьи творческие достижения посвящены созданию оригинальных вокальных сочинений и обработок музыки прошлых лет. В его композиторской технике присутствуют как приемы самобытной китайской музыки, так и признаки иных нацио-

нальных традиций, а в сочинениях совмещаются элементы европейских композиторских техник (современное понимание ладовых приемов, метроритмических деталей), славянские национальные корни (особенно в обработках вокальной музыки) и стилистика китайской инструментальной фактуры с ее развитой орнаментикой. Часто эти художественные элементы совмещаются, создавая оригинальный звуковой колорит и внося особые краски в изложение звучащего материала.

Произведения Ху Цинцзяна выделяются красивыми, певучими мелодиями, ясными и тонкими гармониями, привлекают развитой фактурой инструментального сопровождения, часто опирающегося на фигуративные технические приемы виртуозного типа. Среди лучших сочинений композитора можно назвать инструментальные произведения «Весенний балет», «Вариации Майелль», песни «Хорошие новости из приграничного города», «Просить о весне» и др.

Заметное место в вокальном творчестве Ху Цинцзяна занимает и обработка советской песни времен Отечественной войны «Дороженька». Композитор чутко уловил особенности русской песенной мелодики, способы ее развития, фактуру. Из скромной протяжной песни, начинающейся одногласным запевом-размышлением, она превращена композитором в большую многокуплетную композицию, усложненную вариационным развитием тематического материала, его структуры и изложения. Масштаб и количество куплетов советской песни (пять куплетов, каждый приблизительно по 19 тактов) увеличены композитором до 25 тактов в каждом. Повторы интонаций, свободные импровизационные «вставки» каденций-вариаций придают произведению облик концертной

фантазии и усложняют как вокальную мелодику, так и инструментальную фактуру, в которой композитор чувствует себя особенно свободно, расширяя мелодический диапазон и внося в произведение значительные исполнительские трудности (в итоге песня составляет около 122 тактов).

Эмоционально насыщена и сольная партия женского голоса — сопрано или меццо-сопрано, развивающаяся от печального, тихого одноголосия в запеве до напряженного *f* в моменты кульминаций, временами дополняемых небольшим вокальным ансамблем и инструментальным сопровождением. Благодаря таким изменениям композиция песни приобретает сквозное развитие, что превращает ее в вокально-инструментальную поэму [3, 1–19].

Привнесенные в задушевную лирическую песню усложнения в значительной степени обогатили ее, придали ей не только концертный блеск, но и новый смысл, новый жанровый облик, новые композиционные признаки. Из печальной песни о расставании и разлуке она приобрела более оптимистичный характер, наполнилась радостью надежды, что особенно подчеркнуто воодушевленным звучанием голоса солистки.

Обращение к разнообразным вокальным и поэтическим источникам (как к китайским, так и к русским), к их оригинальному прочтению, позволяет понять и оценить те художественные задачи, которыми руководствовались поэты и композиторы, создавая свои вокальные миниатюры, наделяя их простотой и вместе с тем поэтичностью содержания, вокальной мелодичностью, оригинальностью художественных приемов. Все это способствовало расширению исполнительского репертуара, обогащению вокального языка и профессиональных возможностей певцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2 изд. Л.: Музыка, 1971. 365 с.
2. Кляус В. Л. «Русское Трехречье» Маньчжурии. Очерки фольклора и традиционной культуры. М.: Музыка. Ленинградское отд., 2015. 384 с.
3. 刘金. 胡廷江改编版小路艺术特征与演唱实践探析. 中国知网硕士论文; 辽宁师范大学. 2020年6月; 1–19 (共19页) Лю Цзинь. Анализ художественных характеристик и певческой

- практики песни «Дороженька» в аранжировке Ху Цинцзяна. Далянь, 2020. № 6. 19 с.
4. 隆强. 全国高校系列教材声乐分级教程3. 中央音乐学院出版社, 北京, 2013. 共248页. Лон Цян. Курс вокальной оценки: серия учебников Национального университета. Ч. 3. Пекин: Центральная консерватория музыкальной прессы, 2013. 248 с.
5. 修金堂. 音乐名作鉴赏. 人民音乐出版社; 北京; 2006年8月; 293页. Сюй Цзиньтан. Признание музыкального шедевра. Пекин: Издательство народной музыки, 2006. 293 с.

*Wang Huanyu*Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian FederationTHE SPECIFICITY OF CHAMBER VOCAL GENRES
IN CHINESE CULTURE

Chamber vocal music belongs to the most multifaceted fields of musical art, involving not only the expressiveness and cantilena of the singing voice, but also the poetry of speech. This article is devoted to one of the most pressing issues considered in the study of chamber vocal music, directly or indirectly present in numerous studies, ranging from small essays to major scientific works created by prominent musicologists, including B. V. Asafiev, V. A. Vasina-Grossman, L. A. Mazel. This question concerns the interaction of words and music in chamber vocal works, the peculiarities and conditions of this interaction, the genre organization of textual and musical sources, and the singing of the word. Here the problems of the artistic content are considered mainly on the examples of Chinese songs dedicated to the images of nature and the state of the human mental world. They are given in Russian translations. The popular Soviet song from the World War II "Dorozhenka", which became popular in China in a revised form, is considered separately.

Keywords: poetic text, solo singing, arrangement, chanting, synthesis of genres, accompaniment, expressiveness, musical thought, chamber music

DOI: 10.36871/hon.202201018

Received: November 11, 2021*Accepted:* December 29, 2021*Information about the author:***Wang Huanyu** — Ph.D. student, Vocal Music Teacher in the College of Music, Suihua University (People's Republic of China).

527655355@qq.com

ORCID: 0000-0001-8656-6125

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, 1971. 365 p. (In Russian)
2. Klaus V. L. "Russkoe Trekhrech'e" Man'chzhurii. *Ocherki fol'klora i traditsionnoi kul'tury* ["Russian Three-River Region" of Manchuria. Essays on Folklore and Traditional Culture]. Moscow, 2015. 384 p. (In Russian)
3. Liu Jin. 胡廷江改编版小路艺术特征与演唱实践探析 [Analysis of the Artistic Characteristics and Singing Practice of Hu Tingjiang's Adaptation of the Song "Dorozhenka"]. Master's thesis. Dalian, 2020, no. 6. 19 p. (In Chinese)
4. Long Qiang. 全国高校系列教材声乐分级教程3 [Vocal Grading Course. National University Textbook Series]. Part 3. Beijing, 2013. 248 p. (In Chinese)
5. Xiu Zhengtang. 音乐名作鉴赏 [Appreciation of Musical Masterpieces]. Beijing, 2006. 293 p. (In Chinese)

