

УДК 784.4(510):784(4)

Китайская художественная песня как жанровый феномен вокальной миниатюры европейского образца

Ляо Шаша

Учреждение образования «Цинхайский университет национальностей»,
Синин (КНР)

Предлагаемая научная статья посвящена определению сущностных характеристик китайской художественной песни как вокальной миниатюры, которая сложилась в китайской камерно-вокальной музыке в начале XX века в результате взаимодействия европейских и национальных культурных традиций. Исследователем определен получивший освещение в китайском искусствоведении круг вопросов по теме исследования, рассмотрены жанровые особенности романтической песни (Lied) в творчестве австро-немецких композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана и Г. Вольфа), выявлена степень влияния жанра на становление и развитие китайской художественной песни, определены историко-культурные предпосылки возникновения и развития вокальной миниатюры в камерно-вокальной музыке Китая.

В результате глубокого осмысления темы автор приходит к выводу о том, что китайская вокальная миниатюра отличается жанрово-стилевым единством и основана на синтезе многовековых традиций китайской художественной культуры и европейской практики музыкальной композиции. Художественная песня выступает вневременным явлением и ключевым элементом современной китайской культуры, национальным музыкально-поэтическим жанром, историческое значение которого выражается в активном воздействии на процессы формирования и развития китайского музыкального искусства XX века.

Ключевые слова: китайская художественная песня, вокальная миниатюра, немецкая Lied, романтическая песня, жанр, камерно-вокальная музыка.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 25–29)

Chinese Art Song as a Genre Phenomenon of a European-Style Vocal Miniature

Liao Shasha

Qinghai Nationalities University, Xining (China)

The scientific article is concerned with the definition of the essential characteristics of Chinese art song as a vocal miniature, which developed in Chinese chamber-vocal music at the beginning of the twentieth century as a result of the interaction of European and national cultural traditions. The author defines a range of questions on the research topic that has received coverage in Chinese art criticism, examines the genre features of romantic song (Lied) in the works of Austro-German romantic composers (F. Schubert, R. Schumann and G. Wolf). The degree of influence of the genre on the formation and development of Chinese art song is revealed, the historical and cultural prerequisites for the emergence and development of vocal miniature in the chamber vocal music of China are determined.

As a result of the research, the author comes to the conclusion that the Chinese vocal miniature is distinguished by genre-style unity and is based on the synthesis of centuries-old traditions of Chinese artistic culture and European practice of musical composition. The artistic song is a timeless phenomenon and a key element of modern Chinese culture, a national musical and poetic genre, the historical significance of which is expressed in its active influence on the processes of formation and development of Chinese musical art of the twentieth century.

Key words: Chinese art song, vocal miniature, German Lied, romantic song, genre, chamber vocal music.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 25–29)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 151723669@qq.com – Ляо Шаша

В музыкальной культуре Китая художественные песни – сольные произведения в сопровождении фортепиано – представляют собой уникальный пласт композиторского творчества, в котором объединены поэзия и музыка. Китайская художественная песня, в сравнении с другими жанрами, не стала в стране популярной. В то же время сочинения композиторов в этом жанре демонстрируют совершенство музыкального стиля в выражении глубоких идей и подлинных чувств человека, раскрытии его внутреннего мира и философско-эстетических взглядов, черт национального менталитета.

Китайская художественная песня возникла в начале XX века на подготовленной идейно-стилистической почве. В качестве историко-культурных факторов ее возникновения выступают внутренние и внешние модели. Внутренние образцы связаны с периодами Синхайской революции и студенческого революционного «Движения 4 мая», вызвавшими ряд социальных потрясений и трансформаций в общественно-политической жизни Китая. В результате отхода от устаревших традиций, изменения философско-эстетических позиций и стремления новой интеллигенции к просвещению, модернизации культуры через освоение европейского опыта стал зарождаться жанр китайской художественной песни. Среди музыкальных традиций в китайском образовании, подготовивших его появление, – изучение западно-европейской музыки в религиозных школах и женских гимназиях, освоение коллективной по своей природе «школьной песни» – ансамблево-хоровой обработки зарубежной мелодии с текстом на китайском языке. Композиторы опирались также на богатейший опыт вокально-инструментального музицирования, сложившийся в периоды правления династий Тан и Сун в традиционных жанрах камерно-вокальной музыки: цы, ваньюэ, циньгэ и цюй. Их отличительными особенностями выступают: лирическое содержание, тесное взаимодействие текста и музыки, напевность и изысканность, использование национального инструмента, дублировавшего вокальную мелодию, импровизационность и вариационность, тонкое интонирование исполнителем [1]. Внешней моделью был избран европейский песенный жанр – немецкая Lied, или Kunstlied. Он был освоен в результате вестернизации и межкультурных взаимодействий, осуществляемых в процессе получения китайскими музыкантами профессионального образования за рубежом и эмигрантского движения русских музыкантов в Китае.

Жанровая сторона камерно-вокальной музыки композиторов Китая неоднократно

становилась предметом научных исследований китайских ученых. Однако в атрибуции жанра китайской художественной песни они придерживаются разных позиций. Впервые этот термин предложил Сяо Юмэй (1920-е гг.) в опоре на романтическую песню европейских композиторов. Подчеркивая музыкальность китайской поэзии, понятие «музыкальные стихи» использует У Хуанюань [2]. Детальную жанровую дифференциацию предлагает и Ван Шижан. Он выделяет несколько групп, опираясь на принятую в российском музыковедении терминологию: песню и ее жанровые разновидности, романс и его жанровые миксты (романс-баллада, романс-элегия), песню-романс, монолог, стихотворение с музыкой. Ван Шижан называет это жанровое многообразие камерно-вокальной музыки «китайской вокальной миниатюрой европейского типа» [3]. У Хуанюань предлагает учитывать и «стихотворение с музыкой», песню балладного типа, куплетную песню (применяется редко), песню-миниатюру [2].

Важную роль в построении научной теории жанра сыграл Симпозиум по китайской художественной песне (2007 г., Северо-Западный университет национальностей, г. Ланьчжоу), основное внимание участников которого было сосредоточено на «обосновании понимания содержательной и эмоциональной стороны китайской художественной песни» [2, с. 35]. Одновременно было определено влияние английского музыкального прообраза на формирование жанра, однако вопрос о жанровой атрибуции китайской художественной песни не поднимался. В первом десятилетии XXI века китайские ученые признают художественную песню как самостоятельный жанр камерно-вокальной музыки, который не нуждается в сравнении с прообразом. Один из частных вопросов, который рассматривает Цзэн Цян, – региональная специфика стилистики песен, обусловленная разницей в фонематическом восприятии тонов в диалектах китайского языка, что оказывает непосредственное влияние на сочинение, исполнение и восприятие вокальных миниатюр [4].

Цель статьи – определение сущностных характеристик китайской художественной песни как вокальной миниатюры, сложившейся в результате взаимодействия национальных и европейских культурных традиций. В этой связи необходимо рассмотреть характеристики романтической песни Lied и установить степень ее влияния на становление и развитие китайской художественной песни в исторической перспективе.

Эволюция жанра песни в Европе. В истории европейского искусства ведущим жанром камерно-вокальной музыки песня стала в эпоху

романтизма. В музыке барокко и классицизма жанр песни находился на периферии творческого интереса композиторов. Светская европейская музыкальная культура Средневековья и Возрождения богата примерами песенных жанров, в которых сформировались локальные особенности, полифонические техники, соотношение поэтического и музыкального текстов, интонационный словарь и исполнительские приемы, образно-тематическое содержание и композиционно-драматургические закономерности. Это шпрух, лейх, любовная песня (у австро-немецких миннезингеров и мейстерзингеров), рондо, виреле, баллада, шансон, пастурель, эстампы (у провансальских трубадуров и французских труверов), итальянские лауда, канцонетта, фроттола и виланелла, английские баллады, испанский романс и др.

Lied – это жанр песни с текстом на немецком языке, истоки которого коренятся в музыкально-поэтическом творчестве миннезингеров и мейстерзингеров. Возрождение жанра как вокальной миниатюры, подготовленное творчеством И.Ф. Райхардта, К.Ф. Цельтера, И.Р. Цумштега, состоялось в романтическую эпоху. Усовершенствовав опыт предшественников, песню радикально преобразил Франц Шуберт. Он наполнил ее индивидуализмом, уравновешенностью объективного и субъективного, ясностью, исповедальностью высказывания, полнотой раскрытия внутреннего мира героя, лирическим преломлением образных сфер (темы одиночества, природы, философского отношения к жизни), обновлением выразительных и формообразующих средств, новаторством в трактовке фортепианного сопровождения, музыкально-поэтической целостностью. Жанровая палитра песен Ф. Шуберта, обратившегося к образцам высокой лирики немецких романтиков, английских и итальянских поэтов, представлена лирической песней, балладой, романсом, монологом, бытовой песней, песней в народном духе. Композитор вывел песню к кульминации развития жанра, что ознаменовало классический период в его истории [5]. Поэтичность образов и песенность вокальных миниатюр Ф. Шуберта содействовали появлению их транскрипций в фортепианном творчестве Ф. Листа, А.Н. Дюбюка, а также «песен без слов» у Ф. Мендельсона.

В дальнейшем жанр романтической песни получил развитие в творчестве Р. Шумана и Г. Вольфа. Роберт Шуман пошел по пути большей психологизации и создания палитры психологических оттенков, расширения круга тем и образов, субъективизации лирики. Композитор достиг более глубокого взаимопроникновения

музыки и слова, тонкости в выражении эмоциональной хрупкости образов, детализированной мелодики и речевой выразительности, изысканности гармонического языка, слияния выразительных и изобразительных функций фортепианного сопровождения.

В песнях позднего романтика Гуго Вольфа равнозначность музыки и поэзии достигла степени абсолюта. Композитор использовал высокохудожественные образцы поэзии европейских авторов, как истинный драматург воплотил различные музыкальные зарисовки, психологические коллизии, передал внешний облик и поведение героев, представил точное проникновение в речевую интонацию стиха, индивидуализировал формообразование в опоре на взаимосвязь музыки с поэзией, насытил партию фортепиано смысловой значимостью и самостоятельностью. Творческий опыт Г. Вольфа, называвшего свои песни «стихотворениями для голоса соло с фортепиано» и «симфоническими поэмами в миниатюре», ознаменовал завершающий этап в развитии песни Lied австро-немецкой традиции [6].

Становление и развитие китайской художественной песни. Формирование жанра китайской художественной песни проходило в несколько этапов. Согласно классификации Ван Хонтао [7], в 1920–1930-е гг. (первый этап) понятие художественной песни появилось и закрепилось в жанровой системе китайской музыки. Период характеризуется активным освоением законов европейской музыкальной композиции и творческим поиском в соединении их с традициями китайской музыки. Это стало возможным благодаря получению основоположниками китайской художественной песни профессионального образования в Европе и США. Так, Сяо Юмей окончил Национальную консерваторию музыки в Лейпциге; Чин Чжу осваивал теорию музыкальной композиции частным образом во время обучения в Берлинском университете; образование в США получили композиторы-новаторы Чжао Юаньжень (Корнеллский и Гарвардский университеты) и Хуан Цзы (Йельский университет). Композиторы осваивали композиционные техники, характерные для европейского музыкального романтизма, в сочетании со стилистикой национальной музыки. Приметой времени стала и популяризация китайской художественной песни при поддержке консерваторий Китая. Своеобразным манифестом послужила позиция выдающегося композитора и лингвиста Чжао Юаньжэня, изложенная в главе «Национальная музыка – западная музыка» из его музыкально-поэтического сборника «Песенник новой поэзии» (Шанхай, 1928; Тайвань, 1960).

Автор призывал китайских композиторов овладеть принятым в мировой музыкальной культуре художественно-композиционным стандартом в области вокальной музыки [8].

Второй этап развития китайской художественной песни охватывает конец 1930-х – 1940-е гг., насыщенные национально-освободительным движением Китая против Японской империи. Общественно-политическая обстановка времени обусловила появление сочинений на патриотическую тематику.

Два десятилетия (1960–1970-е гг.) не входят в периодизацию Ван Хонтао в связи с идеологическими установками Культурной революции, ограничивающими освоение европейских традиций и обусловившими снижение интереса композиторов к художественной песне. Третий период (китайский авангард, или «Новая волна») начинается с 1980-х гг. и продолжается в настоящее время.

Более детализированный подход к периодизации предлагает У Хуанюань. Он выделяет отмеченные творческой интенсивностью композиторов 1920-е, 1930-е, 1940-е гг., кризисные десятилетия 1950–1970-е и «золотой век» – 1980–1990-е гг. Последний период отличается возрождением жанра «песенного искусства изысканного стиля» на основе концепций идеализма, романтизма и индивидуализма, новациями в области музыкального языка: освоением современных композиционных техник, стремлением к стилевому многообразию на основе сочетания с традициями китайской музыкальной культуры [2, с. 30]. Яркие примеры – песни «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» и «Через реку для сбора гибискуса» Ло Чжунжуна, который первым среди китайских композиторов применил серийную технику на основе ангемитонной пентатоники.

Китайская художественная песня представила тонкую согласованность музыки и слова. Байхуа (утвердился с 1920 г. в качестве разговорного языка) и веньянь (язык письменности) объединяют поэтические тексты песен. Важной чертой интонационного звучания текстов становится интонаема вопроса для передачи состояния сомнения как детерминанты развития самосознания китайского гражданина с 1910-х гг. Мастерски воссоздали эти особенности поэты Сюй Чжимо, Лун Мусюнь, Лю Бань и Вэй Ханьчжан, чья деятельность в становлении жанра характеризуется как реформаторская, определившая его романистическую стилистику в контексте межкультурных взаимодействий.

Композиторы обращаются к текстам различной тематики признанных старинных и современных поэтов. Песни на поэзию старинных

авторов затрагивают темы: Родины, родного дома (Цин Чжу «Великая река течет на Восток» на стихи Су Ши; Си Синхай «Тяньцзинский песок» на стихи Ма Чжиюаня; Сяо Шусянь «Раздумья тихой ночью» на стихи Ли Бэй); патриотизма (Линь Шэньси «Красная река» на стихи Юэ Фэй); труда (Цин Чжу «Игра в чурбачки» и «Песня о пряже» Чжоу Шуаня на стихи из сборника «Юэфу»); любви (Лю Сюань «Помни обо мне» на стихи Цао Сюэцин; Си Синхай «Бабочка, полюбившая цветок» на стихи Су Ши); тишины (Ли Инхай «Три стихотворения поэтов династии Тан» (цикл), Чжан Сяо Ху «Тише и тише» на стихи Ли Цин Чжао) [1]. Большое количество художественных песен на тексты современных поэтов посвящено теме Родины (Тао Сыяо «О, китайская земля!» на стихи Сунь Чжунмина, Цинь Юнчэн «Мой народ, моя страна» на стихи Чжан Цзана, Ши Гуаннань «Подарок любимой Родине» на стихи Вань Шифэна, Ао Чанцюнь «Я люблю тебя, Китай» на стихи Су Амана), теме тоски по Родине (Чжао Юаньжень «Слушать дождь» на стихи Лю Баньнуна, Хуан Цзы «Тоска по родине» из цикла «Три желания розы», Тань Сяо Линь «Волны несут на юг»); теме любви (Чжао Юаньжень «Как я скучаю по нему», Хуан Цзы «Майская любовь» и др.) [2].

Следует отметить, что стихосложение древней китайской поэзии в большей мере, чем сегодняшней, обладает музыкальностью. Она понимается как последовательность разных фонематических тонов, которая определяет содержание слов, записанных с помощью иероглифов (один иероглиф = один слог = четыре разных тона). Поэтому композиторы обращались к творчеству поэтов, следовавших традициям древней китайской поэзии, а также никогда не рассматривали переводную поэзию в качестве поэтической основы сочинений. В соответствии с традициями мелодекламационного чтения китайской поэзии в художественных песнях преобладают медленные и умеренные темпы, речитация и интонаема вопроса (ведущий интонационный смыслообраз), практически отсутствует вокализация (распев).

В области композиционно-драматургического решения китайской художественной песни также есть свои особенности. Нередко песни содержат интонационное обрамление для выражения символа бесконечности для стройности и цельности музыкальной композиции. Характерными выступают эпический и лирический виды драматургии, в то время как драматизм и повышенная эмоциональность не свойственны созерцательной по сущности китайской камерно-вокальной музыке. Значительна роль в драматургии жанра оригинального

фортепианного сопровождения, воспринятого китайскими композиторами от романтической песни. В то время как в традиционной китайской камерно-вокальной музыке использовалось звучание национальных инструментов.

Китайская художественная песня выступает результатом взаимодействия национальной и европейской музыкальных культур. Претворение эстетических принципов романтической песни на основе традиций музыкально-поэтического искусства Китая осуществлялось в соответствии с положениями конфуцианского трактата «Учение о середине». Этот жанр – своеобразный «срединный путь» в музыкальном искусстве, в котором достигнуто гармоничное сочетание принципов китайского мирозерцания, национальной музыкально-поэтической лексики и закономерностей европейского камерно-вокального искусства романтической традиции. В творческом интересе к вокальной миниатюре европейского образца проявилась приверженность китайских авторов к миниатюре как основной, идущей испокон веков в традиционной культуре, форме художественного высказывания. Внутрижанровое разнообразие романтической песни оказалось созвучным творческому методу китайских композиторов в выражении гуманистического содержания и воплощении красоты национального музыкально-поэтического искусства.

Заключение. Китайская художественная песня прошла путь от тесной связи с европейским прообразом романтической песни к утверждению в значении оригинального феномена жанровой системы китайской камерно-вокальной музыки XX века. Сущностным базисом жанра выступают концепции идеализма, романтизма и индивидуализма, позволившие авторам раскрыть душевное благородство человека, почитание природы, состояние гармонии, воплотить богатство внутреннего мира художника.

Китайские композиторы восприняли выбор высокохудожественных образцов поэзии в качестве поэтической основы песни. В отличие от европейских композиторов-романтиков они обращались исключительно к национальному поэтическому искусству – древнекитайской и современной поэзии, в той ее части, где автор следовал национальным традициям стихосложения и эстетики, достигая совершенства структуры поэтических образцов. В китайской художественной песне детерминированность музыки фонетической тоновостью поэзии получила свое непосредственное выражение посредством претворения европейских композиционных

техник, освоенных в камерно-вокальной музыке XIX–XX веков. При многообразии форм образно-тематического и композиционного решения художественные песни китайских композиторов, в отличие от сочинений европейских композиторов-романтиков, сосредоточены исключительно в области лирики и эпики. Драматическое начало исключается в силу специфики национальной ментальности китайского общества.

Китайским композиторам оказалась созвучна широкая жанровая палитра романтической песни, в том числе идея объединения миниатюр в вокальные циклы. Новых жанровых видов песни в китайской камерно-вокальной музыке предложено не было. В тембровом решении вокальной миниатюры – ансамбль голоса (соло) и фортепиано (сопровождение) – китайские композиторы следуют европейской традиции, оставляя невостребованными традиционные формы вокально-инструментального музицирования с использованием народных инструментов.

Художественную песню признают вневременным явлением и ключевым элементом современной китайской культуры, в котором творчески переосмыслены признаки жанрово-стилевого образца на основе сохранения традиционной китайской культуры и освоения современных тенденций европейского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шэнь Лянь Кан. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления [Электронный ресурс] / Шэнь Лянь Кан // Междунар. науч.-исслед. журнал = International Research Journal. – 2021. – № 12(114). – Ч. 5. – С. 114–118. – Режим доступа: https://research-journal.org/media/PDF/irj_issues/12-114-5.pdf#page=114. – Дата доступа: 01.08.2022.
2. У Хуанюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / У Хуанюань; Харьк. нац. ун-т искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 2016. – 231 л.
3. Ван Шижан. Камерно-вокальные жанры в китайской музыке 1920–1940 гг. / Ван Шижан // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; редкол.: Е.Л. Кудрина (гл. ред.) [и др.], сост. и науч. ред. И.Г. Умнова. – Кемерово, 2016. – Вып. 3. – С. 23–28.
4. Цзэн Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни / Цзэн Цян // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 2. – С. 197–207.
5. Хохлов, Ю.Н. Песни Шуберта: черты стиля / Ю.Н. Хохлов. – М.: Музыка, 1987. – 302 с.
6. Коннов, В.П. Песни Гуго Вольфа / В.П. Коннов. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
7. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов): автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ван Хонтао; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2016. – 24 с.
8. Сюй Яньпин. Чжао Юаньжень: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени / Сюй Яньпин // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2(85). – С. 25–35.

Поступила в редакцию 31.01.2023