

*References*

1. Avello, R. (2004). Supreme guitarist. *El Comercio digital*, 36, 5 [in English].
2. Calado, C. (2005). Paul Galbraith. *Guitar review*, 138, 4–10 [in English].
3. Contreras, A. (1998). *La technical de David Russell en 165 consejos*. Sevilla [in Spanish].
4. Dedusenko, J. V. (2002). Piano performing school as a type of cultural tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Montinari, A. (2005). David Russell. *Il Gazzettino di Treviso*, 6, 2–3.
6. Starling, W. (2013). *String Attached: The Life and Music of John Williams*. London: Biteback Publishing [in English].
7. Zinkevich, O. S. (1986). Dynamics of renovation: Ukrainian symphony on the modern stage in the light of dialectics of tradition and innovation (1970 – the beginning of 1980). Kyiv: Muz. Ukraina [in Russian].

УДК 784.3:82-1(430+510)

**У Хун Юань,**  
ассистент-стажер кафедры сольного пения  
Харьковского национального университета  
искусств им. И.П. Котляревского

### СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ И НЕМЕЦКОЙ KUNSTLIED В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ ХУАН ЦЗЫ "ТРИ ЖЕЛАНИЯ РОЗЫ"

Установлены функциональные связи между удаленными во времени и пространстве явлениями – классической китайской поэзией и немецкой *Kunstlied*, синтез которых определяет жанровую специфику китайской художественной песни XX века и созданный на ее основе вокальный цикл Хуан Цзы "Три желания розы". Среди общих черт, присущих китайской поэтической традиции и немецкой *Kunstlied* и синтезированных в вокальном цикле Хуан Цзы, – принцип "пейзаж в эмоциях", развитие тем возвращения, тоски по родине, одиночества, желания, смыслообразы весны, воды, цветка, вопроса, сквозь призму которых раскрывается внутренний мир Героини.

Ключевые слова: китайская художественная песня, китайская классическая поэзия, немецкая *Kunstlied*, вокальный цикл, интонация.

**У Хун Юань,** ассистент-стажист кафедры сольного пения Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського

### Синтез традицій класичної китайської поезії і німецької Kunstlied у вокальному циклі Хуан Цзи "Три бажання троянди"

Встановлено функціональні зв'язки між віддаленими у часі й просторі явищами – класичною китайською поезією та німецькою *Kunstlied*, синтез яких визначає жанрову специфіку китайської художньої пісні XX століття та створений на її основі вокальний цикл Хуан Цзи „Три бажання рози”. Серед спільних рис, властивих китайській поетичній традиції і німецькій *Kunstlied*, що синтезовані у вокальному циклі Хуан Цзи, – принцип "пейзаж в емоціях", розвиток тем повернення, журби за батьківщиною, самотності, бажання, смислообрази весни, води, квітки, питання, крізь призму яких розкрито внутрішній світ Героїні.

Ключові слова: китайська художня пісня, китайська класична поезія, німецька *Kunstlied*, вокальний цикл, інтонація.

*Wu Hong Yuan, assistant-probationer of the solo singing chair, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

**Synthesis of Chinese classical poetry tradition and German Kunstlied in a vocal cycle by Huang Zi "Three Desires of a Rose"**

*Qing Zhu and Zhao Yuan Ren created in the 1920th the Chinese art song on the basis of creative reconsideration of traditions of the German Kunstlied. It has got recognition as a national genre in musical culture of the latest China. The representative of the next stage in the history of the genre ( the 1930th years) is Huang Zi who, in development of Zhao Yuan Ren's tradition, used the lyrics of modern poets. Historical value of Huang Zi's works is determined by fact that he was a founder of a romantic vocal cycle in the Chinese music of the XX century (a cycle of the Chinese art songs). A vocal cycle of Huang Zi "Three Desires of a Rose" (1932), created on the poems of modern poets – Wei Hanchang and Long Chi, showed the characteristic processes of the traditions' interactions in Chinese art of the XX century. They led to the Chinese classical poetry and the innovations which are out of national culture.*

*The selected poems by Huang Zi contain a lot of connections with the traditional classical Chinese poetry based on idea of eternal return. The idea of eternal return is embodied in the vocal cycle "Three Desires of a Rose" by interacted between each other themes, images and symbols which have been created during "Seven Golden Ages" in the history of the Chinese poetry. Specifics of manifestation of a priority of individual in a vocal cycle Huang Zi include the tradition of the German Kunstlied. In the poetic texts which are the basis for songs a system of the interconnected symbols which is characteristic for classical Chinese poetry appears, the musical dramatic art of a vocal cycle contains system of the intonations of the European-Romantic origins.*

*Establishment of synthesis specifics of classical Chinese poetry traditions and the German Kunstlied as genre line of a vocal cycle Huang Zi "Three desires of a rose" represents an actual problem of modern musicology. It allows us to establish connections of uncasual type between far in time and space the art cultures.*

*The poems which made a verbal basis of the cycle are united by the veiled following to traditions of ancient Chinese "poetry of gardens and fields" (shanshui). Preservation of its main lines is testified by sounding of a voice of the lyrical hero as voice of heart, inseparability of a landscape from emotions. The landscape in emotions is the principle of national Chinese poetry which kept its value till nowadays. This principle is also close to the principle of transferring feeling through a landscape, inherent to the European romanticism reflecting in Kunstlied.*

*According to the genre nature the first and second songs of a cycle can be ranked as "songs of despair". They were once created by poet Qu Yuan who made a poetic revolution in one and a half centuries after Confucius. The content of the third song of the cycle is correlated with frank pleasure of the sensual nature, belonged to works of Tsao Zhi, a poet II century.*

*In poems of different poets the composer finds the threads and images (poetic and musical) what allows us to unite songs in a vocal cycle. They are the nature to the person, melancholy for life.*

*We observe the principle of "a landscape in emotions" in each of poems. In the first song of the cycle, the fine spring nature seems to be miss with the Heroine who is homesick, showing the mood of see off that wearies the soul of main character. The second song represents an image of the Woman who is grieving for the husband and losing her beauty. According to tradition of the Chinese classical poetry, the beauty of soul and feelings of the Heroine concentrated in right matrimonial love. The development of a subject of melancholy unites two initial songs of the cycle. The first one tells us about the homesickness, the second one says about beloved husband. In the third song, the icon of the Maiden Rose asks a wind and a rain, the "passionate passerby" who was fallen in love with her not to destroy her beauty. So from song to song there is a statement of idea of beauty in unity of its external and internal manifestations in a vocal cycle. Discovery of an icon of beauty is realized by the principle of "a cycle of concepts" that are characteristic for classical Chinese poetry.*

*Sense-forming musical images of a cycle where the special role belongs to intonema of silent waves, the fallen-down flowers, a rain, a question, desire are established.*

*Functional communications between the phenomena removed in time and space – classical Chinese poetry and the German Kunstlied which were united in "Three desires of a rose" by Huang Zi defined genre specifics of the Chinese art song of the XX century and a vocal cycle. There is the principle of landscape in emotions among the common features inherent in the Chinese poetic tradition and the German Kunstlied synthesized in a vocal cycle Huang Zi. The development by that of return, homesickness, loneliness, desire, a image of spring, water, a flower are the mirror of the inner world of the Heroine reveals.*

Key words: *Chinese art song, Chinese classical poetry, Kunstlied, vocal cycle, intonema.*

Возникшая в 1920-е годы в творчестве Чин Чжу и Чжао Юань Женья китайская художественная песня, созданная на основе творческого переосмысления немецкой Kunstlied, вскоре получила значение национального жанра, представляющего музыкальную культуру новейшего Китая. Если Чин Чжу при сочинении китайской художественной песни преимущественно опирался на стихи классической поэзии древнего Китая, то Чжао Юань Жень предпочитал привлекать в качестве поэтического прообраза стихи современных поэтов (в том числе свои собственные). Представитель следующего этапа в истории жанра (1930-е годы) – Хуан Цзы, в развитие традиции, заложенной Чжао Юань Женем, обратился к стихам современных ему поэтов. Историческое значение творчества Хуан Цзы обусловлено тем, что он явился создателем романтического вокального цикла в китайской музыке XX века (цикла китайских художественных песен). Вокальный цикл Хуан Цзы "Три желания розы" (1932) на стихи современников композитора, поэтов Вэй Ханьжчана и Лун Чи, отобразил характерные для искусства Китая XX века процессы взаимодействия традиций, восходящих к китайской классической поэзии, и новаций, выходящих за пределы основ национальной культуры.

В отобранных Хуан Цзы стихотворениях содержится множество нитей, соединяющих их творчество с традиционной классической китайской поэзией. Это объясняется спецификой развития китайской литературы, основанной на идее вечного возвращения. В стихотворениях, вошедших в вокальный цикл "Три желания розы", идея вечного возвращения воплощается благодаря взаимодействующим между собой темам, образам и символам, сформированным в течение "семи золотых веков" в истории китайской поэзии (по В. Алексееву [1]). В стихотворениях, составивших поэтическую основу цикла, сохранен принцип древней китайской поэзии, согласно которому поэт должен осознавать свое место в мироздании, трактуя "приоритет индивидуального" как "синтез предшествующего опыта поколений" [4, 23]. Специфика проявления приоритета индивидуального в вокальном цикле Хуан Цзы (как и в китайской художественной песне в целом) заключается не только в синтезе национально-поэтических традиций, но и благодаря включению в качестве элемента этого синтеза традиций немецкой Kunstlied. Если в поэтических текстах, положенных в основу песен, возникает система символов, характерных для классической китайской поэзии, взятой в ее историко-художественной целостности, то музыкальная драматургия вокального цикла содержит систему интонаций-знаков, указывающих на их европейско-романтическое происхождение.

Установление специфики синтеза традиций классической китайской поэзии и немецкой *Kunstlied* как жанровой черты вокального цикла Хуан Цзы "Три желания розы" представляет собой актуальную задачу современного музыковедения, поскольку позволяет установить связи аказуального типа [2; 3] между удаленными во времени и пространстве художественными культурами – европейской и китайской.

Цель данной статьи – установить специфику синтеза традиций классической китайской поэзии и немецкой *Kunstlied* в вокальном цикле Хуан Цзы "Три желания розы".

Избранные Хаун Цзы три стихотворения, составившие вербальную основу цикла, объединяет опосредованное, завуалированное следование традициям древней китайской "поэзии садов и полей" – шаншуй. О преломлении традиций "поэзии садов и полей" в стихотворных текстах вокального цикла Хуан Цзы свидетельствует сохранение ее главных черт: во-первых, голос представленного в ней лирического героя звучит, как "голос сердца" (по определению В. Алексеева), во-вторых, пейзаж неотделим от эмоций. Пейзаж в эмоциях – принцип национальной китайской поэзии, сохранивший свое значение вплоть до наших дней и близок принципу передачи чувства сквозь пейзаж, присущего европейскому романтизму (нашедшему отражение и в немецкой *Kunstlied*). Если китайская классическая "поэзия вод и гор", к которой обратился Чин Чжу в знаменитой песне "Великая река течет на Восток", тяготеет к раскрытию образов героического прошлого, то в поэтических шедеврах XX века, включенных в вокальный цикл Хуан Цзы, пейзаж служит раскрытию лирического содержания.

По своей жанровой природе первая и вторая песни цикла могут быть причислены к "песням отчаяния", образцы которых некогда были созданы поэтом Цюй Юань, осуществившим "поэтическую революцию через полтора столетия после Конфуция" [1, 89-90]; содержание третьей песни цикла соотносимо с "откровенной радостью чувственной природы", свойственной творчеству поэта II века н. э. Цао Чжи.

В стихотворениях, принадлежащих перу разных поэтов, композитор обнаруживает взаимодействующие сквозные темы и образы (как поэтические, так и музыкальные), позволяющие объединить песни в вокальный цикл. Поэтическим текстам песен свойственна черта, присущая классической китайской поэзии – "кажущееся внимание" природы к человеку. Природе приписывается "постижение ... мыслей" человека, "участие к его горю, созвучие его душевным движениям, в особенности, когда он один, с открытым свободным сердцем, далеко от смрада насиженных мест, приобщает себя в величавой тишине к ее лику" [4, 23]. Объединяет песни цикла и такая важная для китайской поэзии тема, как "тоска по жизни, о которой только мечтаешь" [1, 100].

Действие принципа пейзаж в эмоциях взаимодействует с развертыванием в вокальном цикле Хуан Цзы темы поиска "спасения в природе" [4, 17], истоки которой восходят к конфуцианству. Ее развертывание предполагает отъединение героя от его окружения, бегство "из мира и карьеры" [4, 17]. Обретенное одиночество позволяет изгнаннику ощутить спасительную роль созерцаемой им природы, навевающей мысли о бесконечности мироздания.

В каждом из стихотворений, благодаря действию принципа "пейзаж в эмоциях", отражена "мощь и глубина китайского образа" [4, 15]. В первой песне цикла прекрасная весенняя природа словно бы грустит вместе с Героиней, тоскующей по родине, передавая настроение расставания", томящее ее душу ("За окном кукушка плачет"; "опавшие цветы", плывущие "по тихим волнам"). Вторая песня представляет образ Женщины, которая, тоскуя по мужу, утрачивает свою красоту ("Посмотрит в зеркало, наверное, похудела. Она не в себе, чтобы заботиться о волосах и прикрепить диадему"). Однако в чувстве верной супружеской любви, согласно традиции, нашедшей длительное развитие в китайской классической поэзии, сосредоточена красота души и чувств Героини. Развитие темы тоски объединяет две начальные песни цикла, в первой из которых описана тоска по родине, во второй – по любимому мужу. В третьей песне представлен образ Девы-Розы, молящей ветер и дождь, влюбленного в нее "страстного прохожего" не разрушать ее торжествующую (хотя и кратковременную!) юную благоуханную красоту. Так от песни к песне в цикле происходит утверждение идеи красоты в единстве ее внешнего и внутреннего проявлений. Раскрытие образа красоты осуществляется по принципу "цикла понятий", характерного для классической китайской поэзии.

В. Алексеев раскрывает сущность миссии, предназначенной китайской поэзии, обнаруживая ее в сопровождении "китайской науки в энциклопедии". В результате оказывается, что "все темы перебраны и в свете науки, и в свете поэзии" [1, 100]. В соответствии с этой традиционной для китайской поэзии миссией, от песни к песне в драматургии цикла наблюдается развитие системы взаимодействующих и взаимодополняющих тем, образов, символов и метафор. По мере перехода метафорических рядов из песни в песню, осуществляется процесс расширения образов и символов "поэзии садов и полей", характерных как для китайской науки, так и для энциклопедии. Это, в частности, образы весны, воды, цветов, птиц, деревьев, а также дополняющие и конкретизирующие их содержание атрибуты.

Стихотворения разных поэтов, отобранные композитором в вокальный цикл, объединены общей темой раскрытия глубин женской души, неотделимой от картин весенней природы. Многомерно представленный образ Женщины является одним из важнейших в немецкой *Kunstlied* и в европейском романтическом вокальном цикле (к примеру, в цикле Р. Шумана "Любовь и жизнь женщины"). В каждом из стихотворений Женщина предстает как воплощение красоты, отражающейся в ее душе и озаряющей окружающий ее мир-пейзаж.

Раскрытию центрального в вокальном цикле Хуан Цзы образа Женщины служит система взаимодействующих между собой поэтических метафор и символов.

В поэтических текстах вокального цикла наблюдается такая черта тяготеющей к энциклопедии китайской классической поэзии, как "циклы понятий" [1, 100]. Сущность "цикла понятий" в китайской поэтической традиции заключается в единстве черт разнообразия и некоего обобщающего начала в структуре художественного образа. В вокальном цикле Хуан Цзы "цикл понятий" образуется вокруг центрального в пределах его времени-пространства художес-

твенного образа весны, объединяющего все три песни. Оригинальность замысла вокального цикла заключается в объединении трех весенних песен, трех весенних миниатюр, раскрывающих смены образов-состояний Женщины.

В вокальном цикле Хуан Цзы весна не является только лишь символом триумфа пробуждающейся природы, жизни и любви. Согласно традициям китайской поэзии, весна связана и с образами тоски, одиночества, грусти. В образовании вокруг образа весны "цикла понятий" участвуют сопутствующие ему сквозные смыслообразы деревьев, цветов, воды, птиц – как атрибуты центрального образа. Поэтические тексты двух первых песен, принадлежащие перу одного поэта, пронизывают сквозные художественные образы. Таков, к примеру, образ кукушки, символизирующий в китайской мифологии страдание, плач одинокой души. Кукушкой желает стать тоскующая Героиня, чтобы, обретя свободу полета, исполнить свои желания. Ни один из сквозных смыслообразов, сопутствующих раскрытию сущности центрального образа весны, не остается константным в своих проявлениях. Постоянная изменчивость содержания и оформления сквозных смыслообразов способствует раскрытию энциклопедического единства, свойственного поэзии.

Образ Женщины в вокальном цикле неотделим от цветочно-растительной символики (как неотделим он от образа весны). В первой ("Тоска по родине" на стихи Вэй Ханьжан) и третьей ("Три желания розы", стихи Лун Чи) песнях с образом Героини связана древнейшая тема китайской поэзии – любование цветком, соотнесение с ним эмоций, в частности, уподобление печали осыпавшимся лепесткам. Стихотворения Вэй Ханьчжана и Лун Чи наследуют традицию поэзии цветка, представляющего как отражение состояния души Героини – то страдающей, мечтающей о возвращении на родину, то торжествующей, любующейся красотой – своей собственной и окружающего ее мира. В центральной песне цикла ("Майская любовь" на стихи Вэй Ханьжан) проводится параллель между образом Женщины и столь же одинокими, как она, ивой и тополем, возвышающимися вдоль дороги, по которой много лет назад ушел ее муж.

В цикле Хуан Цзы отражена важнейшая закономерность китайского поэтического искусства – способность запечатленного в ней художественного образа формировать тему искусства, а затем и породить самостоятельный жанр поэзии. Подобная метаморфоза и единство образа, темы и жанра искусства свойственны, в частности, финальной песне вокального цикла.

Основополагающий для нее образ розы сопряжен с темой любования цветком (в данном случае, розой), с поэзией розы. Художественный образ, тема и жанр искусства, возникшие на основе созерцания и воспевания красоты розы, в стихотворении Лун Чи сосуществуют единовременно. Подобные метаморфозы, представленные в единстве, в классической китайской поэзии происходят не только в связи с восхищенным созерцанием розы, но и, например, хризантемы, любование которой порождает художественный образ, образующий тему поэзии, а затем и поэзию хризантемы.

Что касается раскрытия характерной для китайской классической поэзии темы "цветения цветов", то в третьей песне цикла она близка "поэтическому словарю", присущему творчеству поэта V века Лю Се, в наследии которого способствовала передаче "красоты внешней, орнаментальной фантазии" [1, 92].

Вода в вокальном цикле предстает как стихия музыкально-поэтического мира, неизменно сопровождающая Героиню и являющаяся важной составляющей окружающего ее пейзажа, претерпевает череду метаморфоз. С образом воды, входящим в музыкально-поэтические пейзажи цикла как отражение эмоций Героини, связывается воплощение идеи возвращения.

В первой песне вода представлена посредством музыкально-поэтического образа тихих волн, по которым плывут опавшие цветы. Этот образ способствует музыкальному воплощению идеи возвращения, играющей определяющую роль в содержании первой песни и цикла в целом: вместе с тихими волнами и плывущими по ним опавшими цветами Героиня мечтает вернуться на родину.

Интонация волны определяет процесс развития музыкальной драматургии первой песни цикла, особенности ее фортепианной партии. Музыкальной драматургии песни присущ принцип интонационного опережения финального словесно-поэтического символа: интонация волны предвещает ее появление в поэтическом тексте. В результате идея возвращения, сопряженная с движением тихих волн, определяет весь процесс оформления интонационно-драматургического процесса, обретая значение ведущего звукового символа песни. Сообщение интонации тихих волн семантической функции возвращения свидетельствует о роли свойственного песенной драматургии цикла метода интонационного обобщения.

Из партии фортепиано в первой песне интонация тихих волн ненадолго исчезает лишь на грани первого и второго разделов формы (на словах "Пробуждая чувства расставания"). Возвращение волнообразного движения в фортепианной партии совпадает с произнесением ключевого слова "возвращение" в вокальной партии ("Я спросила опавшие цветы, на юг ли вы плывете вместе со мной по тихим волнам? Я хотела вместе с ними вернуться на родину").

Важное значение имеет образ воды и в музыкальной драматургии второй песни цикла "Майская любовь". Если в первой песне определяющую роль играет интонация тихих волн, то во второй основой формирования музыкально-поэтического содержания является интонация дождя. Звук капель дождя, падающих на ступени дома одинокой Женщины, тоскующей по мужу, отзывается в ее сердце, обретая значение символа слез Героини. Музыкальный образ слез дождя пронизывает первую часть песни (написана в двухчастной форме), являясь основой фортепианной партии. Возвращение интонации дождя в миниатюрной коде "Майской любви", подобно тому, как это было в первой песне, словно подчеркивает роль идеи возвращения в процессе формообразования. Как и в первой песне, идея возвращения в поэтическом тексте провозглашается в заключительных строках второго номера цикла (Героиня "огорчается, что ей не стать кукушкой, чтобы звать его, чтобы он скорее вернулся").

Стихия воды вводится в поэтический текст третьей песни цикла посредством отрицания (апофатии) дождя как разрушителя красоты (первое желание Девы-Розы: "пусть те, кто завидуют мне – жестокий ветер и дождь, не дуют, не бьют"). В интонационной драматургии заключающей вокальный цикл песни образ воды получает своеобразное воплощение. Специфика его художественного решения обусловлена задачей формирования во втором разделе третьей песни синтетической репризы всего цикла. Об этом свидетельствует контрапунктиче-

ское проведение в партии фортепиано вариантов двух интоном воды – тихих волн (сформирована в первом номере) в низком регистре – и дождя (утверждена во втором номере) в верхнем. Контрапунктическое проведение интоном, репрезентирующих образ воды, объединяет три желания розы, сосредоточенные во втором разделе третьей песни цикла. В результате третья песня обретает значение синтетической репризы цикла.

Проведение тем предшествующих песен во втором разделе заключительной песни способствует итоговому проведению идеи возвращения. Несмотря на отсутствие ключевого слова "возвращение" в поэтическом тексте Лун Чи, композитор, тем не менее, последовательно раскрывает идею возвращения в интонационной драматургии цикла. Фортепианное послесловие, завершающее миниатюрное *Adagio*, являя собой реминисценцию интономы тихих волн первой песни, также способствует воссозданию интонационной концепции возвращения в масштабах цикла.

Еще одна объединяющая цикл тема – тема желания. Желание как тема искусства соединяет между собой европейский романтизм (известная песня Ф. Шопена) и классическую китайскую литературу. Желание образует одну из "вечных тем" китайской литературы, начиная с Конфуция – "великого предка династии неудачников" [4, 9]. Следование конфуцианской традиции в развитии темы желания наблюдается в каждой песне. Так, во второй песне, сопряженной с обращением к теме неудачи, "недостижения желаемого", получила свое развитие "трагедия конфуцианской личности" (по В. Алексееву), воплощенная в творчестве Ляо Чжэя и Цюй Юаня. В песне воссоздан образ представительницы конфуцианской династии неудачников. Благодаря развитию образа благородной неудачницы как воплощения достоинства (независимо от того, улыбнется ли ей удача или нет), во второй песне наблюдается развитие конфуцианской традиции различения "достоинства человека и удачи", приписываемой судьбе, "не подлежащей человеческому разумению и воздействию" [4, 10].

Наименованием всего цикла стало название его третьей части – "Три желания розы", поскольку каждая из песен содержит в себе желание, высказываемое Героиней. В результате число три обрело в вокальном цикле символическое значение, фигурируя на всех уровнях оформления смысла: три песни, три желания, в заключительной песне – три тембра (скрипка, фортепиано, вокал). Объединяющим песни аспектом является и местоположение "желания" в каждой из песен. Неизменно изложенное в заключительном разделе вокального номера, оно приобретает в песнях некую итоговую роль, функцию обобщения. В отличие от первых двух песен, содержащих по одному желанию (о возвращении), в заключительном разделе третьей песни представлены три желания, объединенные идеей сохранения красоты. Концентрация желаний Героини приходится на заключительную часть цикла.

Помимо отмеченных средств музыкальной драматургии, служащих объединению песен в цикл, отметим преобладание медленных темпов – *Andante* – *Adagietto* – *Andante*, а также создание темповой арки, объединяющей начальную и заключительную песни цикла.

Важную роль в процессе циклизации песен в сочинении Хуан Цзы играет тональная логика. Порядок расположения песен (Ми-бемоль-мажор, ре-минор,



Ми-мажор) указывает на формирование ладовой арки между крайними частями, обрамляющими среднюю, минорную песню. Одной из примет тональной логики является расположение второй и третьей песен в тональностях, находящихся в полутоновом окружении относительно начального Ми-бемоль-мажора.

Первая песня – "Тоска по родине" – раскрывает классическую для китайской поэзии тему чужбины. Однако тема тоски по родине определяет и семантику европейского музыкального романтизма. Так сама тема первой песни цикла содержит в себе связи, посредством которых устанавливается взаимодействие между далекими культурными традициями – древней национальной китайской культурой и европейским романтизмом.

Раскрытие темы тоски по родине осуществляется на основе 2-частной музыкальной формы с миниатюрной прелюдией и небольшим связующим построением. Каждый из 9-тактовых разделов 2-частной формы завершает строка, содержащая слово, выражающее сущность ведущей для цикла в целом идеи возвращения (в данном случае – на родину). В первом разделе такой строкой является "За окном кукушка плачет, говорит, лучше вернуться на родину"; во втором – "Я хотела вместе с ними вернуться на родину".

В качестве связующего построения и, вместе с тем, водораздела представит переломная в образно-смысловой структуре первой песни вокальная фраза "Пробуждая различные чувства, переполняя настроением расставания", предваряемая 3-тактовой фортепианной интерлюдией, основанной на интонеме тихих волн. Значение переломной вокальной фразы о расставании трудно переоценить, поскольку ее оно раскрывается не только в интонационном контексте первой песни, но и всего цикла. В пределах первой песни рубежный фрагмент выполняет две взаимообусловленные функции – интонационного контраста, способствующего сопоставлению двух разделов формы, и подвода к кульминации, с которой начинается второй раздел. Кроме того, анализируемая вокальная фраза, основанная на аккордовой пульсации фортепиано, являет собой прообраз интономы дождя, что обретет свое развертывание и семантическую определенность в следующей песне – "Майская любовь". Такой принцип интонационного опережения действует не только в пределах одного номера, но и в масштабах цикла Хуан Цзы как целого – композитор создал систему интонационных связей, объединяющих музыкальную драматургию вокального цикла. Вторым раздел первой песни имеет вопросно-ответную структуру. Вопросительное предложение основано на словах "Спросила опавшие цветы, на юг ли вы плывете вместе со мной по тихим волнам?", предложение-ответ: "Я хотела вместе с ними вернуться на родину".

Многообразие представленных в единстве смыслов отличает интонационное содержание второго раздела первой песни цикла. Вопросительное предложение представляет собой подлинный сгусток интоном, являясь кульминационным не только и не столько потому, что над ним впервые в песне появляется динамика *f*, но в связи с концентрацией явленных в нем смыслов. В пределах 3-тактового построения (масштаб вопросительного предложения) обнаруживается взаимодействие интоном вопроса, опавших цветов – символа разлуки и скорби в классической китайской поэзии, желания и возвращения (содержатся в

вокальной партии) и тихих волн (в партии фортепиано). Столь насыщенный интонемный сгусток возникает, прежде всего, в связи с тем, что в вопросительном предложении едва ли не каждая введенная в него интонация семантически окрашена. Хуан Цзы применяет прием взаимодействия смыслов в масштабах одной интонации, соединяя присущие ей выразительное и изобразительное значения. Так, вопросительное предложение, взятое целиком (поступенное нисходящее движение в пределах большой ундецимы, завершающееся ходом на восходящую большую сексту), представляет собой интонацию вопроса. Вместе с тем, в ее границах следует выделить два интонационных оборота: поступенное нисходящее движение в пределах большой ундецимы и ход на восходящую большую сексту. Если первый оборот можно трактовать как интонацию опавших цветов, то второй – как интонацию желания, дополняемую семантикой возвращения. Смысловое единство желания и возвращения, свойственное поэтическому тексту, находит отражение в соответствующих процессах интонационной драматургии. Кроме того, значение интонации, в семантическом потенциале которой объединены знаки желания и возвращения, подчеркнуто в интонационной структуре завершающего песню "ответа". Его опорные тоны, между которыми располагаются звуки-посредники, также представляют собой ход на восходящую сексту (в данном случае, малую). Наконец, возможность трактовки восходящей сексты (как большой, так и малой) в качестве интонации желания/возвращения подтверждает анализ интонационной драматургии последующих песен.

Напластование интоном свидетельствует об отражении в музыке свойственной китайскому искусству концентрации идей и смыслов в высказывании мысли, когда художественный образ, в результате присущей ему символики и метафоричности, обретает множество значений.

Вторая песня "Майская любовь" представляет собой образец любовной лирики, лирики "чистой воды" [4, 25], свойственной "серьезной, то есть классической поэзии Китая" [4, 24]. Представленный в песне тип Героини основан на гендерной трансформации образа героя-неудачника, сформированного в китайской литературе конфуцианской традиции. Об этом свидетельствует система присущих стихотворению Вэй Ханьжчана образов: глубокое страдание, отразившееся на внешнем облике Героини, ожидание, составляющее смысл ее жизни, введение образов внешнего мира, с которыми ассоциируются переживания, пронизывающие ее сердце, одиночество, обрекающее ее на пребывание в замкнутом пространстве, наконец, развитие "темы неудачи, недостижения желаемого" [4, 9].

Показательно, что искусство европейского романтизма пронизывают те же идеи и образы, что и китайскую литературу конфуцианской традиции. Образ романтического героя почти целиком согласуется с регламентом достоинств, присущих герою-неудачнику китайской поэзии конфуцианского происхождения. Так проявляют себя те свойственные китайской поэзии "общечеловеческие идеи" [4, 21], наличие которых позволило В. Алексееву, выявившему общие свойства китайской и европейской литературы, обосновать следующий вывод: "Душа Востока, та же, что у нас" [4, 21), т. е. у европейцев. Образно-смысловая общность между немецкой *Kunstlied* и китайской поэтической традицией яви-

лась залогом формирования и утверждения национально-жанровых основ китайской художественной песни.

В характере описания образа идеальной Героини, представленной во второй песне цикла, присутствуют черты жанра классической китайской поэзии ши. Об этом свидетельствуют развитие темы супружеской, благословенной, "строгой любви, ... выражающейся в тоске по отсутствующему супругу, по временно нарушенной, но крепкой и незыблемой связи" [4, 24], меланхолические перепевы, вызванные разлукой, о которой "кричит китайская поэзия" [4, 25].

Три раздела песни отражают этапы формирования образа Героини. В первом представлен портрет Женщины, отражающий состояние ее души. Во втором обрисован пейзаж, отражающий ее эмоции, в третьем обозначается причина ее тоски и выражается желание о возвращении мужа.

Музыкальная драматургия второй песни цикла богата интонациями-символами. Ее первый раздел, помимо интонации дождя-слез в партии фортепиано, основан на изложении организованной по типу характерной для музыки европейского романтизма бесконечной мелодии, обретающей значение темы одиночества / ожидания.

Стремясь придать песне черты сквозного развития, композитор вуалирует грань между разделами едением интонации тихих волн (партия фортепиано). В первом разделе она реминисцентно проводится лишь в трех заключительных тактах, во втором – трансформируясь, составляет основу фортепианной партии. В среднем разделе песни "Майская любовь" интонация тихих волн обретает бурный характер, способствуя передаче состояния волнения, страха в душе Героини (хроматизация, расширение диапазона, введение ритмоостинатной фигуры в верхнем регистре). Лишь возвращение начального построения темы одиночества/ожидания в партии фортепиано (заключительный такт второго раздела) останавливает поток разыгравшихся волн.

Следуя закономерностям, свойственным песне сквозного строения, Хун Цзы преодолевает грань между вторым и третьим разделами, вводя между ними интонацию-переход в партии фортепиано. Третьему разделу Хун Цзы придает функцию обобщения интонационного материала не только второй, но и первой песни. Об этом свидетельствует проведение несколько трансформированной вокальной интонации первой песни в партии фортепиано на грани второго и первого разделов, а затем и в самой вокальной партии, возвращение интонации тихих волн в ее изначальном виде, имитационное проведение интонации вопроса (на словах "который ушел много лет назад"), интонации желания/возвращения. Воплощению идеи возвращения способствует проведение в заключительных тактах темы одиночества/ожидания, сопровождаемой интонацией дождя-слез (в партии фортепиано), синхронизированной с заключительным словом – "вернулся" – в вокальной партии.

Героиней третьей песни – "Три желания розы" – предстает Роза, идентифицируемая по законам китайской "поэзии садов и полей" с юной прекрасной Девушкой. Ее красота, ее цветение, ее желания обуславливают становление художественного образа этой вокальной миниатюры.

В тембровом отношении песня "Три желания розы", завершающая вокальный цикл, продолжает традиции, заложенные основоположником жанра Чжао Юань Женем. Хуан Цзы применил инструментальный состав, использованный в песне "Как я скучаю по нему" Чжао Юань Женья (1926 г.), добавив партию скрипки. Трактовка партии скрипки в песне Хуан Цзы наследует традицию, заложенную Чжао Юань Женем: ей отведена функция дублировки мелодической линии, проводимой в партии фортепиано.

Вокальная миниатюра представляет собой изящную 2-частную форму. Ее первый раздел представляет собой любование цветением цветка ("Розы, розы цветут под зеленой галереей"). Второй содержит изложение трех желаний розы.

Повторение начальной строки стихотворения, как и введение фортепианной прелюдии, позволили композитору уравновесить масштабы частей. Фортепианная прелюдия и повтор первой строки в музыкальном тексте способствовали расширению первого раздела (*Andante*), представляющего образ цветущих роз, до периода из трех предложений (4+4+4), масштабного эквивалентного второму разделу музыкальной формы (*Poco Agitato*). Небольшая кода *Adagio* завершает вокальную миниатюру. В результате расширения масштабов начального построения в первом разделе формы и введения коды в песне произошло переосмысление конструкции стихотворения Лун Чи.

Изложение трех желаний Розы в поэтическом тексте основано на приеме анафоры. Начальная часть каждой строки-желания остается неизменной, а ее окончание видоизменяется. Неизменяемую часть строк стихотворения образует словосочетание "Я хотела бы", изменяющуюся – словесное оформление желаний Розы ("пусть те, кто завидует мне – жестокий ветер и дождь – не дуют, не бьют"; "пусть влюбленный в меня страстный прохожий не срывает меня"; "пусть мой алый цвет не вянет и не меркнет, чтобы я сохранила это благоухание"). В стихотворении подчеркивается хрупкость, нежность образа, символизирующего Прекрасное: для его сохранения необходима гармония в природе и человеческих сердцах.

Структура стихотворных строк-желаний отражена в оформлении интонационной драматургии второго раздела песни. Начало каждой из них (на словах "Я хотела бы") связано с введением интономы желаний. Нисходящий ход, сопровождающий интонационное оформление желаний, каждый раз видоизменяется.

Как и во второй песне, второй раздел песни "Три желания розы" носит черты репризы всего вокального цикла. Концентрация интоном – тихих волн, дождя и желания – свидетельствует о придании второму разделу функции обобщения в масштабах цикла.

Кода *Adagio* (4 такта), основанная на интономе тихих волн (в партии фортепиано) и реминисценции вокальной интонации первой песни, свидетельствует о формировании интонационной арки и проведении идеи возвращения на заключительном этапе развития музыкальной драматургии в масштабах всего цикла.

Помимо отмеченных черт, идея возвращения в вокальном цикле связана с воспроизведением музыкальной стилистики немецкой *Kunstlied* шубертовского типа, свойственной ей нежной, возвышенной, первозданной простоты, отличающей мелодику, гармонию, фактуру. В частности, авторская ремарка

simplese, сопровождающая фортепианное вступление к третьей песне и определяющая тип свойственного ей содержания, свидетельствует о том, что для композитора воссоздание изысканной простоты немецкой Kunstlied (этапа ее формирования в творчестве Шуберта) в музыкальной образности вокального цикла составляло одну из ведущих творческих задач.

Специфика синтеза традиций китайской классической поэзии и немецкой Kunstlied в вокальном цикле Хуан Цзы заключается в том, что национальная обусловленность его поэтической составляющей нашла свое органическое претворение на основе развития жанрово-стилевых черт немецкой художественной песни. Органика синтеза разнонациональных традиций в масштабах вокального цикла Хуан Цзы обусловлена наличием общих принципов, тем, символов, смыслообразов, предопределивших возможность их объединения в пределах такого художественного явления, как жанр китайской художественной песни. Об аказуальном родстве между столь удаленными во времени и пространстве явлениями, как китайский поэтический классицизм и европейский музыкальный романтизм, черты которых синтезированы в вокальном цикле Хуан Цзы, свидетельствуют свойственные ему принцип "пейзаж в эмоциях", развитие тем возвращения, тоски по родине, одиночества, желанья, наличие смыслообразов весны, воды, цветка, вопроса, сквозь призму которых раскрывается внутренний мир Героини. Синтез традиций классической поэзии Китая и немецкой Kunstlied являет собой основу китайской художественной песни как национального жанра, представляющего китайский музыкальный романтизм XX века.

### *Литература*

1. Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды / В.М. Алексеев. – М. : Наука, 1978. – 596 с.
2. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: монография / Лю Бинцян. – Одесса: Астропринт, 2014. – 440 с.
3. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність мистецтва Китаю і Європи: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / Лю Бінцян. – К., 2015. – 30 с.
4. Эдлин Л. З. История китайской литературы в трудах академика В.М. Алексеева / Л. З. Эдлин // Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды. – М. : Наука, 1978. – С. 6–28.

### *Referenses*

1. Alekseev, V.M. (1978). Chinese literature. The selected works. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Lyu Bincyan, (2014). Musical and Historical parallels of the development of Chinese and European art. Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Lyu Bincyan, (2015). Musical and Historical synchronism of China and Europe. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Edlin, L. Z. (1978). The history of Chinese literature in works of an academician V.M. Alekseeva. Chinese literature. The selected works. V.M. Alekseev. Moscow: Nauka, 6–28 [in Russian].