

Дарья Ивановна Санникова – преподаватель
Детская музыкальная школа № 3 им. М. И. Глинки
Республиканский музыкальный колледж
(Ижевск, Россия)
dsannikova89@gmail.com

Darya I. Sannikova – teacher
Children's Art School named after M. I. Glinka No. 3
Republican Music College
(Izhevsk, Russia)
dsannikova89@gmail.com
ORCID: 0009-0001-1326-1635

УДК 784.3 + 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.113-124

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
«ТРЕХ РОМАНСОВ НА СТИХИ ДРЕВНИХ КИТАЙСКИХ ПОЭТОВ»
ЦЗО ЧЖЭНЬ ГУАНЯ

Аннотация

Цель статьи – определить музыкальные особенности вокального цикла «Три романса на стихи древних китайских поэтов» Цзо Чжэнь Гуаня. При создании романсов композитор отталкивался от стиховой формы древнекитайской поэзии, выстраивал драматургию цикла в соответствии с поэтическими образами любовной «лирики разлуки», темы одиночества и угасания. Цзо Чжэнь Гуань строит музыкальную ткань на основе горизонтального развертывания пентатонных звукорядов, в чём усматривается опора на традиции музыкальной культуры Китая. Индивидуальным стилистическим штрихом является соединение двух ладовых структур: путём наложения пентатоники по белым клавишам и пентатоники по чёрным клавишам композитор достигает ярких ладофонических эффектов. Установлено, что вокальный цикл Цзо Чжэнь Гуаня является примером тонкого воплощения в музыке самобытной китайской культуры.

Ключевые слова: Цзо Чжэнь Гуань, «Три романса на стихи древних китайских поэтов», китайская поэзия, пентатоника, фактура

MUSICAL FEATURES OF «THREE ROMANCES ON POEMS OF ANCIENT
CHINESE POETS» BY ZUO ZHEN GUAN

Abstract

The aim of the article is to determine the musical features of the vocal cycle «Three Romances on poems of ancient Chinese poets» by Zuo Zhen-Guan. When creating romances, the composer started from the poetic form of ancient Chinese poetry, built the dramaturgy of the cycle in accordance with the poetic images of love «lyrics of separation», themes of loneliness and fading. Zuo Zhen-Guan builds a musical fabric based on the horizontal unfolding of pentatonic scales, which shows a reliance on the traditions of Chinese musical culture. An individual stylistic touch is the combination of two modal structures: by superimposing pentatonic scales on white and black keys, the composer achieves striking modal-phonetic effects. It is established that the vocal cycle of Zuo Zhen-Guan is an example of a subtle embodiment of distinctive Chinese culture in music.

Keywords: Zuo Zhen-Guan, «Three Romances on poems of ancient Chinese poets», Chinese poetry, pentatonic scales, texture

Камерно-вокальное творчество российского композитора Цзо Чжэнь Гуаня представлено сочинениями на стихи китайских поэтов в русских переводах. Выбор таких источников обусловлен национальными корнями и обстоятельствами жизни композитора. Цзо Чжэнь Гуань (Виктор Цзо) родился в Китае в 1945 году, но с 16 лет и по настоящее время его жизнь и профессиональная деятельность связаны с Россией. Он получил музыкальное образование в Новосибирской консерватории как виолончелист и в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных как композитор (класс профессора Г. И. Литинского). В 1992 году Цзо Чжэнь Гуань основал Русский филармонический оркестр, с которым организовал множество концертов и фестивалей в России и Китае. Таким образом, его творчество оказалось обусловлено в равной степени китайской и русской культурами. Исследователь Ван Сяо Тун верно подмечает, что биография Цзо Чжэнь Гуаня является ключом ко многим особенностям его произведений и характерным стилевым направлениям творчества [1, с. 40]. Вокальные циклы

«Три песни на стихи из сборника “Шицзин”» (1975), «Три романса на стихи Ли Бо» (1987) и «Три романса на стихи древних китайских поэтов» (1989) Цзо Чжэнь Гуань написал, когда в России уже имелись примеры обращения композиторов к китайской поэзии в переводах на русский язык. Были известны «Песни странника» Г. В. Свиридова на слова китайских поэтов (1941–1942), «Оборванные строки» на стихи китайских поэтов Средневековья Н. И. Пейко (1951), «Ноктюрны» на стихи Бо Цзый-и Э. В. Денисова (1954), «Пять стихотворений Ли Бо» В. Усовича (1975), «Сычуаньские элегии» на стихи Ду Фу Н. Н. Сидельникова (1980) и другие.

Претворение поэзии древнекитайских авторов в музыке советских композиторов предполагало передачу различными средствами специфического национального колорита. Вокальные циклы Цзо Чжэнь Гуаня не составляют исключения, композитор в этих сочинениях мастерски использует элементы китайского традиционного музыкального искусства. Изучению данного вопроса и посвящено настоящее исследование.

В каждом из циклов Цзо Чжэнь Гуаня романсы оказываются объединены сходными поэтическими образами и комплексом определённых музыкальных средств. По сравнению с западноевропейским музыкальным искусством наиболее показательными для китайской музыкальной культуры являются «одноголосное линейное мышление и пентатоника» [4, с.14]. Данные средства ярко противопоставляются гармоническому многоголосию и мажоро-минорной системе. В романсах Цзо Чжэнь Гуаня наблюдается линейный принцип организации фактуры. Партии вокалиста и фортепиано выводятся из одних интонаций, на основе единого ладового принципа. Поэтому горизонталь, как правило, становится основой вертикали, выстраивая всю музыкальную ткань с её необычным тембровым колоритом. Предельно прозрачная фактура романсов Цзо Чжэнь Гуаня, связанная с изысканными линиями, отражает лаконичные поэтические образы избранных композитором древних китайских стихотворений, для которых характерна

тихая интонация. Исследователь Чжэн Янь усматривает в звукописи романсов Цзо Чжэнь Гуаня «связь с китайской живописью (гохуа), её тонкими линиями, на основе которых рождается образ» [6, с. 141]. «Гохуа» отличает мировоззренческая глубина, связанная со стремлением передать гармонию мира, символизм, этичность, художественный синкретизм, объединяющий живопись, каллиграфию и поэзию [9, с. 10–11]. Перечисленные качества «гохуа» проецируются и на романсы Цзо Чжэнь Гуаня, которые становятся одним из проявлений самобытной китайской культуры.

Обратимся к Трём романсам на стихи древних китайских поэтов Ли Юйя, Ван Цзяню, Лю Юйси: «Маленький сад», «Ива ты, ива», «Цветы персика». Композитор работал с текстами в русском переводе М. Басманова. Вокальные миниатюры объединены «лирикой разлуки», восходящей к песенному фольклору и претворённой в авторской древнекитайской поэзии. В романсе «Ива ты, ива» характеризующие «лирику разлуки» любовные переживания женщины выражены через типичную для данного вида поэзии ситуацию отъезда торговца [2, с. 73]. Скрепляющие цикл образы луны, лодки раскрывают любовную тему [8, с. 65]. Не менее важна и тема одиночества – одна из центральных интровертивных тем в творчестве китайских поэтов [8, с. 64]. С ней связаны мотивы ночной тишины, стоящей на отмели у причала ивы, потерявшего подругу фазана, аллегорическое сравнение – «девичей тоске предела нет, / как нет преграды для весенних вод». В финале цикла делается вывод о неизбежности утраты, угасании любовного чувства.

При сочинении романсов Цзо Чжэнь Гуань отталкивался от особенностей стиховой формы. Для древнего китайского стихосложения характерна рифмованность строк, большое внимание уделяется «синтаксическому параллелизму, акцентирующему момент смыслового и фонического соответствия» [1, с. 96]. Действие этого принципа наблюдается в структуре стихотворения «Маленький сад», состоящей из трёх разделов (4 строки + 2 строки + 2 строки), между первым и третьим разделами возникает

синтаксический параллелизм. Композитор, следуя данной особенности стиховой формы, выстраивает музыкальную форму не в виде двухчастной структуры (4 строки + 4 строки), а в виде трёхчастной. Он прибегает к вариантной повторности между четверостишием и двумя заключительными строками стихотворения, что приводит к созданию трёхчастности. Контраст среднего раздела формы подчеркнут сменой темпа (*Adagio–Agitato–Adagio*), метра (3/4 – 4/4 – 3/4), введением фигурационного пласта, представленного движением восьмых.

Цзо Чжэнь Гуань использует приём, основанный «на характерном сочетании двух ладовых структур» [1, с. 98]. Композитор ввёл его именно в вокальной музыке, а позже перенёс в инструментальные произведения, например, в композицию «Осенняя луна в Ханьском дворце». В романсе «Маленький сад» сначала представлена пентатоника, расположенная на белых клавишах. В процессе развития на неё накладывается звукоряд, охватывающий все чёрные клавиши, который также соответствует структуре пентатоники. Одновременное сочетание звукорядов путем наложения в разных голосах составляет суть метода Цзо Чжэнь Гуаня (пример № 1).

Пример № 1

Цзо Чжэнь Гуань. «Маленький сад», т. 16–21

Adagio ♩ = 60

Лишь не смол-ка-ет со-до-вей и ве-тер

mf *p*

f *p*

В этой миниатюре композитор прибегает к интервальному принципу организации материала, связанному с постепенным расширением звукоряда от опорного тона. В фортепианном вступлении (т. 1–7) посредством повторения композитор утверждает опорный тон *d*, трихордовый мотив в объёме кварты (*c–d–f*) расширяется до кластера (*d–e–f–g*). От гармонической чистой квинты *d–a* в партии фортепиано (т. 8) выстраиваются две равноценные мелодические линии – одна в вокальной партии, другая в партии фортепиано. Основу звукоряда составляет пентатоника *d–e–g–a–c* с добавлением тона *f*¹. Развитие происходит на основе секундовых и терцовых интонаций, а также септимы, как обращения секунды, большую роль играет ритмическая вариантность. В первом разделе звукоряд на чёрных клавишах вводится на слове «соловей», одновременно с ним появляются кластеры *as–b–des–es* и *c–d–e–g–a*. Наложение пентатонных звукорядов подчёркивается приёмом *glissando* у вокалиста в диапазоне *g*²–*as*¹, благодаря которому стираются грани между ступенями двух звукорядов. Как отмечает М. Е. Тараканов, «в ряде стилей современной музыки сама антиномия “диатоника” – “хроматика” теряет своё значение» [5, с. 317]. В данном случае у Цзо Чжэнь Гуаня правильнее будет говорить не о хроматике, а об особом ладофоническом эффекте, возникающем вследствие наложения пентатонных звукорядов.

В среднем разделе романса звуки пентатонного звукоряда располагаются по чёрным клавишам *as–b–des–es–ges*, а пентатоника по белым клавишам расширяется за счёт звуков *f* и *h*, вместе они составляют двенадцатиступенный звукоряд, ступенями которого Цзо Чжэнь Гуань свободно оперирует. При этом он использует энгармонические замены *ges–fis* и *cis–des*, позволяющие избежать в мелодии напряженных интонаций увеличенных секунд, в результате чего сохраняется внешне спокойное

¹ Сюй Сунцзэ указывает, что помимо пяти основных тонов пентатоники существуют четыре дополнительных, за счёт чего получаются семиступенные звукоряды: например, для пентатоники *c–d–e–g–a* дополнительными будут звуки *f, fis, h, b* [3, с. 326].

голосоведение. Так Цзо Чжэнь Гуань использует элементы европейской музыкальной системы, оставаясь в рамках пентатоники (пример № 2).

Пример № 2

Цзо Чжэнь Гуань. «Маленький сад», т. 28–33
Agitato ♩ = 70

Ладовое своеобразие романса указало композитору принцип оперирования определёнными интервалами. В крайних разделах это секунды, из которых складываются кластеры, а в среднем разделе – кварты (т. 25–28) и септимы, которые проникают и в вокальную партию, и в партию фортепиано. В заключении утверждается кварта *a–d*.

Другие романсы цикла обнаруживают тесную связь с «Маленьким садом». Так, трёхчастная форма романса «Ива ты, ива» также характеризуется неравными по масштабам разделами, что обусловлено своеобразием поэтического текста. Реприза начинается со слов «сердце болит, сердце болит...» (т. 32), которые в структуре стиха относятся ещё к предыдущей строфе, но музыкальными средствами композитор присоединяет эти строки к заключительному разделу. Первая часть строится на семиступенном пентатоническом звукоряде с опорным тоном *d*, как и «Маленький сад». Ведущая роль в вокальной партии отводится трихордовому мотиву в объёме кварты *g–a–c*, имеются широкие скачки на септиму и нону,

производные от секунды, а в партии фортепиано кластер исполняется с приёмом тремоло.

В среднем разделе этой вокальной миниатюры сохраняется тот же звукоряд, однако Цзо Чжэнь Гуань чередует два варианта дополнительной ступени – *h* и *b*. Одновременно в этом разделе на «белый» звукоряд накладываются звуки «чёрного» пентатонного звукоряда. Так, в партии фортепиано в одновременном звучании оказываются созвучия *e-g-a* и *es-ges-as* первой октавы и созвучия *d-e-g-a* и *des-es-ges-as* второй октавы. В то же время здесь усматривается влияние мажоро-минорной системы. Фигурации в партии фортепиано выстраиваются в аккордовые вертикали, представленные терцовой структурой с побочными тонами. Смена созвучий происходит по модальному принципу с терцовыми взаимоотношениями аккордов. В партию вокалиста проникают широкие секстовые скачки. Указанные ладо-гармонические особенности приводят к тому, что реприза романса завершается минорными трезвучиями от *a* и *d* по типу «доминанта – тоника», при этом сохраняется звукоряд, совпадающий в европейской музыке с дорийским ладом.

Уже знакомый трихордовый мотив в объёме кварты только на другой высоте – *d-e-g* положен в основу романса «Цветы персика». Во вступлении фортепиано (т. 1–5) мотивы собираются в красочные кластеры, представляющие уже знакомую пентатонику с добавочным тоном *b*. С появлением вокальной партии пентатонный звукоряд расширяется за счёт добавочных тонов *h* и *fis*, а опорный тон смещается на звук *e*. Поначалу партии вокалиста и фортепиано представлены одноголосным движением по установленному звукоряду с той разницей, что мелодия вокальной партии изложена четвертями и восьмыми, а у фортепиано звучат септоли в средне-высоком регистре, создавая утончённый образ цветов персика. При упоминании реки Шу возникает движение шестнадцатыми с прямыми

секундами, изложенными гармонически, нисходящие пассажи, начинающиеся с трели, включаются звуки пентатоники по чёрным клавишам.

Средний раздел отличается статикой. Фактура партии фортепиано лишена былого ритмического движения. Созвучия из секунд изложены четвертями в нисходящем движении по полутонам и тонам, каждая четверть подчеркнута акцентом, что создаёт впечатление поступи скорбного характера. В результате всё внимание оказывается сосредоточено на поэтическом тексте, представленном декламацией: «Любовь твоя что персиковый цвет: / поблекнет он, едва лишь расцветёт» (пример № 3).

Пример № 3

Цзо Чжэнь Гуань. «Цветы персика», т. 20–22

Andante, con moto ♩ = 80

Лю - бовь тво - я - что пер-си-ко-вый цвет

Piano

После повтора одной ноты показателен восходящий ход на октаву, который подчеркнут *crescendo* от *forte* и ремаркой *ritenuto* на мелодической вершине: скачок приходится на ключевое для романса слово «персиковый». Символическое прочтение текста выражается в указании на неизбежности ухода. Данный фрагмент можно считать драматической кульминацией всего цикла. Обрамление среднего раздела фигурациями восьмых и шестнадцатых в партии фортепиано способствует зримому выявлению основной идеи романса.

Завершается романс «Цветы персика» «собирающей» тоникой, в которой представлены основные и дополнительные ступени пентатоники *d–e–g–a–b*, притом что до этого в фактуре фортепиано звучал тон *h*. Данная тоника не только логически завершает романс, но и подводит итог всему циклу, который оказывается пронизан единым звукорядом, интонациями секунд и терций, идущими от структурных особенностей пентатоники (пример № 4).

Пример № 4

Цзо Чжэнь Гуань. «Цветы персика», т. 35–38

Andante ♩ = 80

Музыкальный пример № 4 представляет собой фрагмент из произведения Цзо Чжэнь Гуаня «Цветы персика», т. 35–38. Музыкальное оформление включает вокальную партию и фортепиано. Темп обозначен как *Andante* (♩ = 80). В вокальной партии присутствуют лирические фразы: «#ДЛЯ ве - сн - них вод.». Фортепиано играет в 4/4 такте, используя триоlets и динамические оттенки (*p*, *pp*). Музыкальный язык характеризуется пентатонностью и отсутствием мажорно-минорной системы.

В вокальном цикле Цзо Чжэнь Гуаня практически отсутствуют какие-либо элементы европейской мажорно-минорной системы. Своеобразие музыкальных средств, выбранных композитором, особенно ярко осознается в сравнении с произведениями других авторов. К примеру, в «Ноктюрнах» Э. Денисова присутствует сочетание «натуральной пентатонической музыки и хроматических звуков» [7, с. 51], на это указывал сам автор. В заключительных каденциях романсов он использует тоники в виде трезвучий, в некоторых вокальных миниатюрах имеются и автентические обороты. У Цзо Чжэнь Гуаня терцовая аккордика представлена только в романсе «Ива ты, ива», но и там усматривается опора на модальные принципы. Во всех остальных случаях музыкальная ткань романсов строится на горизонтальном развертывании пентатонных звукорядов, в чём проявляется специфическая черта камерно-вокальных сочинений Цзо Чжэнь Гуаня.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. При создании вокального цикла «Три романса на стихи древних китайских поэтов» Цзо Чжэнь Гуань отталкивался от стиховой формы древнекитайской поэзии, от традиционных для музыкальной культуры Китая ладовых и фактурных особенностей. Результатом воплощения поэтических

образов стала музыкальная ткань, созданная на основе горизонтального развёртывания пентатонных звукорядов. Яркой чертой индивидуального стиля Цзо Чжэнь Гуаня становится сочетание двух ладовых структур – пентатоники по белым клавишам и пентатоники по чёрным клавишам, что приводит к особому ладофоническому эффекту. Композитор практически не использует европейскую мажоро-минорную систему, а выводит всю музыкальную ткань из пентатонных звукорядов. Романсы цикла объединяются на основе единых интонаций – трихордового мотива, секундовых созвучий и связанных с ними кластеров. В цикле прослеживается направленность к драматической кульминации, которая характеризуется экономией средств, выведением на первый план поэтического слова. Романсы Цзо Чжэнь Гуаня являются примером тонкого воплощения в музыке самобытной китайской культуры.

Литература

1. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2007. 217 с.
2. Кравцова М. Е. Смысловые подтексты китайской поэзии на любовные темы: стихи дворцового стиля (гунтиши) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17: Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2015. Т. 31, № 1. С. 71–82.
3. Сюй Сунцзэ. Аналитические принципы пентатонических произведений, используемых в китайской музыкотерапии // Bulletin of the international centre of art and education = Бюллетень Международного Центра «Искусство и Образование». 2021. № 2. С. 322–335.
4. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Н. Новгород, 2022. 26 с.
5. Тараканов М. Е. Проблемы лада и тональности в трёх книгах о Прокофьеве // Музыкальный современник : сб. ст. / ред. Л. В. Данилевич, сост. С. С. Зив. М., 1973. Вып. 1. С. 292–337.
6. Чжэн Янь. Творческая деятельность Цзо Чжэньгуаня в контексте взаимодействия русской и китайской музыкальной культуры // Художественное образование и наука. 2018. № 4 (17). С. 139–144.
7. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 438 с.

8. Шэнь Хунбо. Поэтическое пространство европейских вокальных миниатюр на стихи старинных китайских поэтов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 58–65.
9. Яковлева Н. Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // Вестник Забайкальского государственного университета. 2012. № 9. С. 9–12.

References

1. Van Syao Tun. Moskovskiy kompozitor Tszo Chzhen'-Guan': individual'nyy put' v muzyke : dis. ... kand. isk. : 17.00.02 [Moscow Composer Zuo Zhen- Guan: Individual Path in Music : Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007, 217 p. (In Russian).
2. Kravtsova M. YE. Smyslovye podteksty kitayskoy poezii na lyubovnyye temy: stikhi dvortsovogo stilya (guntishi) [Semantic Subtexts of Chinese Poetry on Love Themes: Poems of the Palace Style (Guntishi)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 17: Filosofiya. Konfliktologiya. Kul'turologiya. Religiovedeniye* [Bulletin of St. Petersburg University. Episode 17: Philosophy. Conflictology. Cultural Studies. Religious Studies]. 2015. vol. 31, No. 1, pp. 71–82. (In Russian).
3. Syuy Suntsz·E. Analiticheskiye printsipy pentatonicheskikh proizvedeniy, ispol'zuyemykh v kitayskoy muzykoterapii [Analytical Principles of Pentatonic Works Used in Chinese Music Therapy]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2021. No. 2, pp. 322–335. (In Russian).
4. Syuy Tsinlin. Yevropeyskiye kompozitsionnye tekhnologii i natsional'nyy stil' v fortepiannoy muzyke Kitaya na rubezhe XX–XXI vekov : avtoref. dis. ... kand. isk. : 17.00.02 [European Compositional Technologies and National Style in Chinese Piano Music at the Turn of the XX–XXI Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhniy Novgorod, 2022. 26 p. (In Russian).
5. Tarakanov M. E. Problemy lada i tonal'nosti v trekh knigakh o Prokof'yeve [The Issues of Harmony and Tonality in Three Books about Prokofiev]. *Muzykal'nyy sovremennik : sb. st.* [Musical Contemporary], Issue. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973, pp. 292–337. (In Russian).
6. Chzh·en Yan'. Tvorcheskaya deyatel'nost' Tszo Chzh·en'guanya v kontekste vzaimodeystviya russkoy i kitayskoy muzykal'noy kul'tury [Zuo Zhen-Guan's Works in the Context of the Interaction of Russian and Chinese Musical Culture]. *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka* [Art Education and Science]. 2018. No. 4 (17), pp. 139–144. (In Russian).
7. Shul'gin D. I. *Priznaniye Edisona Denisova : po materialam besed* [Edison Denisov's Confession: Based on Interview Materials]. Moscow: Kompozitor, 1998, 438 p. (In Russian).
8. Sh·en' Khunbo. Poeticheskoye prostranstvo yevropeyskikh vokal'nykh miniatur na stikhi starinnykh kitayskikh poetov [Poetic Space of European Vocal Miniatures on Poems of Ancient Chinese Poets]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Topical Issues in Higher Music Education], 2020, No. 2 (56), pp. 58–65. (In Russian).
9. Yakovleva N. F. Kitayskaya zhivopis' «gokhua»: vazhneyshiye faktory razvitiya i klyuchevye svoystva [Chinese Painting “Guohua”: Major Development Factors and Key Characteristics]. *Vestnik Zabaykal'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Transbaikal State University]. 2012, No. 9, pp. 9–12. (In Russian).