

## СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ЧЕН И

Взаимодействие поэзии и музыки в вокальных жанрах постоянно вызывает интерес у ученых, поскольку вокальная музыка находится на стыке двух видов искусств. Данная проблематика затрагивалась в работах М. Бахтина, Ю. Лотмана, Б. Асафьева, Е. Ручьевской, Л. Алексеевой, Л. Дмитриева, С. Киквадзе, Т. Мадышевой и др. Одним из последних исследований, посвящённых изучению синтетической природы камерно-вокальной музыки, стала диссертация А. Хуторской «Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на материале камерно-вокальной музыки)» [1] на тему межвидового художественного перевода в камерно-вокальной музыке, посредством которого «смысловые и образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника находят своё выражение в синтетическом произведении» [1, с. 16]. Разработанная автором методология является ценным фундаментом для изучения камерно-вокального творчества, как на композиторском, так и на исполнительском уровнях.

Китайский композитор Чен И, проживающая в настоящее время в США, – один из ярких музыкантов современности. В своём творчестве, охватывающем множество жанров, Чен И считает одной из самых приоритетных задач поиск новых музыкальных средств выражения своей национально-культурной идентичности. Именно поэтому свою камерно-вокальную музыку она создаёт на стихи древних китайских поэтов эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279).

**Цель** статьи – охарактеризовать специфику синтеза поэзии и музыки в камерно-вокальном творчестве Чен И.

**Объект** исследования – логика взаимодействия искусств поэзии и музыки в камерно-вокальном жанре, **предмет** исследования – синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И.

Камерно-вокальный жанр, соединяющий поэзию и музыку, в реальности основан на взаимодействии четырёх действующих лиц: поэта, композитора, вокалиста и аккомпаниатора. В песне поэтический

текст и музыка всегда сосуществуют неотъемлемо друг от друга. При этом «музыку часто хвалят за её поэтичность, а поэзию за музыкальность» [6, с. 22].

Знакомясь с композиторским творчеством Чен И, можно заметить, что большинство её вокальных произведений имеют тесную связь с древней китайской поэзией. Начиная с очень раннего возраста, Чен И оказалась вовлечённой в атмосферу традиционного китайского пения. В кругу семьи она часто слышала песни на тексты древнекитайской поэзии, и сама вместе с другими детьми пела их. Практика вокального исполнения традиционных песен оказала воздействие на мировоззрение будущего композитора, поскольку помогла воспринять базовые философские и духовные понятия, такие как «созерцательное мышление» или «устремлённость в будущее» (Конфуций).

Композитора особенно привлекает поэзия эпохи династии Тан, не только из-за её огромной популярности, но и потому, что для китайской аудитории она является признанным уровнем, и вокальные произведения, созданные на основе этого литературного первоисточника, легки для понимания и восприятия. Поэтическое творчество в то время было одной из главных составляющих жизни всего общества, а также основанием для получения права на поступление на государственную службу. В полное собрание поэзии династии Тан вошло около 50 тысяч стихов более 2300 поэтов.

Творчество танских поэтов отличалось ясным, живым и откровенным стилем. Оно состоит из лирических сюжетов, описаний природы и философских рассуждений, непременно подчеркивающих спокойствие, рассудительность, созерцательность буддизма, также освещались социальные и этические вопросы, такие как: личные дела, семейный уют, бесконечная любовь к человечеству. В начале эпохи самым знаменитым поэтом в Китае являлся Чэнь Цзыан, который отстаивал мнение о том, что поэзия должна отражать реальную жизнь, однако самыми прославленными танскими поэтами являются «Небожитель поэзии» – Ли Бо и «Священномудрый поэт» – Ду Фу, стихи которых оказали большое влияние на поэтическое творчество литераторов последующих эпох.

Древняя поэзия династии Тан на протяжении многих поколений широко изучается в Китае. Это традиционная основа для песенного

образования детей в китайском обществе. Есть авторитетный сборник стихов, куда входит приблизительно триста стихов поэзии Тан, которые дети знают наизусть ещё до того, как научатся читать. Чен И выросла на этой традиции и запомнила в детстве два стихотворения из этого сборника поэтов Мэн Хаорэн и Чэнь Цзыан. Когда в 1994 году, будучи взрослой, Чен И подыскивала для своих творческих проектов подходящую лирику, она заново открыла для себя эти стихотворения. Она почувствовала, что два древних поэта рассуждают о хорошо знакомом ей одиночестве, глубоко поселившемся внутри её сердца, о том, как борется её душа за право на надежду и весенние перемены к лучшему. Чен И сделала собственные английские переводы на стихи, при этом к каждому стихотворению была написана своя «пробуждающая мелодия» [6, с. 34]. Так появился лирический диптих «Медитация» для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано.

Вокальный цикл «Медитация», состоящий из двух песен, Чен И написала по заказу музыкального сообщества «Артистические круги» в 1999 году и опубликовала в издательстве «Теодор Прессер» в 2006 году. Стихи, избранные для сочинения Чен И, представлены двумя ключевыми произведениями из поэтической литературы династии Тан, включёнными в триста избранных стихов этой эпохи. Мэн Хаорэн (689–740) – автор стихов для песни № 1 из «Медитации» № 1 – считается одним из лучших поэтов своего времени. Основной темой его творчества была природа: несмотря на то, что огромное значение занимают описание ландшафтов и легенд родного города, в то же время, поэт всегда ставил во главу угла смысл человеческой жизни. Стиль поэзии Мэн Хаорэн стал эталоном для многих следующих поколений.

Чэнь Цзыан (661–702) – автор лирики второй песни из «Медитации» – создатель так называемого стиля символизма в поэтической литературе Тан. «Символисты» не удовлетворялись описанием событий текущего времени, считая их недостойными внимания, и сосредотачивались на событиях далёкой древности, превознося их значимость и всячески отстраняясь от описываемых событий. Чэнь Цзыан был хорошо известен, поскольку у него прекрасно сочеталась правильная форма стиха и простая лексика с довольно изысканным стилем, который в его время находился под сильным влиянием традиций даосизма.

До династии Тан стихотворная форма древней китайской поэзии не имела законченного вида. И только поэзия этой эпохи, названная Тан, получила регулярную форму из четырёх или восьми строк в каждой строфе, каждая строка при этом состоит из пяти или семи иероглифов, и в середине куплета имеет параллельную структуру. Оба стихотворения, отобранные для вокального цикла «Медитация» Чен И имеют структуру из четырёх строк в одной строфе. Первое стихотворение основано на регулярной форме из пяти иероглифов в строке, а второе имеет «неправильную» форму, в которой в различных строках смешивается либо пять знаков, либо шесть.

Музыка песен цикла включает элементы западной и китайской вокальной музыки, которые опираются на стандартные формы, а их фактура представляет собой певучие мелодические линии, отличающиеся разнообразным использованием ладов и тональностей. Оба номера «Медитации» Чен И написаны для хорошо обученных вокалистов с академическими голосами, поющих с фортепианным аккомпанементом (или в сопровождении камерного ансамбля). Размер и ритмический рисунок обеих песен цикла созвучны просодиям<sup>1</sup> китайской поэзии, таким как куплеты, уровень тонов и цезуры<sup>2</sup> в пределах строки. Композитор знает, какое слово в стихотворении необходимо подчеркнуть и что необходимо поместить на сильную долю такта, где использовать фигурацию или перейти в более высокую тональность. Слова, не создающие поэтическое напряжение, помещены на слабые доли. При этом в вокальной партии встречаются интонации, характерные для пекинской оперы: «полупение» (или «полуречитатив»), при котором речь и вокал последовательно сменяют друг друга; использование «носовых» тонов для пения высоких нот и быстро взлетающих пассажей; вокальная мелодия часто резко уходит вверх и тут же нисходит до первоначального тона, которой не должен измениться в конце музыкальной фразы. Во вступлении фортепианной партии также отражены приёмы игры ансамбля струнных и ударных китай-

---

<sup>1</sup> *просодία* – учение о метрически значимых элементах речи, таких как паузы, слоги: долгие и краткие, ударные и безударные. Понятие просодии в стиховедении не ограничено однозначно, и просодия может рассматриваться как синоним ритмики.

<sup>2</sup> *Caesura* – (лат. расщепление) – в метрическом стопном стихе – словораздел на определённом месте, расчленяющий стихотворение на два полустишия.

ских инструментов, таких как *дзинху*<sup>3</sup> (двухструнная скрипка) и *далуо* (пронзительный гонг), сопровождающих пекинскую оперу *сипи*<sup>4</sup>.

Чен И всегда настаивает, чтобы на всех концертах вокальный цикл «Медитация» исполняли только на языке оригинала, поскольку она убеждена, что только так можно наиболее точно передать все оттенки интонаций языка мандарин. В 2005 году американская певица Карен Франкенштейн<sup>5</sup> (меццо-сопрано) впервые исполнила цикл на концерте в Нью-Йорке. Она спела оба номера цикла на китайском языке.

Первая песня «Весенние мечты» написана в простой двухчастной форме с кодой. Героиня, изображённая в поэтическом и музыкаль-

---

<sup>3</sup> *Дзинху* – основной инструмент, используемый в качестве аккомпанемента в пекинской опере. Звучание *дзинху* звонкое и чистое, ярко выделяется среди других инструментов оркестра. *Дзинху* появился на свет одновременно с пекинской оперой, примерно в 1785 г., в конце правления императора Цяньлуна династии Цин (1644–1911). Создан на основе старинного струнного инструмента «хуцинь». *Дзинху* издаёт очень громкий звук, его голос звонкий, пронзительный и высокий. Считается «душой» оркестра, под аккомпанемент которого исполняют пекинскую оперу.

<sup>4</sup> В практике пекинской оперы существуют два понятия: *сипи* и *эрхуан*. Этими терминами в китайском театре обозначается мелодическая основа пекинской музыкальной драмы, театра ханьцзюй и некоторых других видов китайского традиционного театра. *Сипи* и *эрхуан* – это устойчивый комплекс мелодий с определёнными ритмическими и ладо-тональными вариациями, который имеет определённое количество мелодий. Эти мелодии, в свою очередь, подразделяются на более мелкие группы в зависимости от инструмента, на котором они исполняются. Самое большое число мелодий существует в пекинской музыкальной драме. Мелодии *эрхуан* ритмически более стабильны, чем *сипи*; они исполняются обычно в медленном темпе, поэтому используются главным образом при трагических ситуациях или для лирических рассказов. Мелодии *сипи* ритмически более разнообразны и резче по звучанию, поэтому вводятся для выражения чувства радости и возбуждения. Мелодиям *сипи* и *эрхуан* соответствует определённая вокально-исполнительская манера. Соответственно, для аккомпанемента *сипи* *дзинху* настраивается на верхний голос, а в мелодиях *эрхуан* на нижний.

<sup>5</sup> Карен Франкенштейн – американская исполнительница (меццо-сопрано) ведущих оперных ролей, таких как Лючия ди Ламмермур, Виолетта в «Травиате», Джильда в «Риголетто», Мими и Мюзетта в «Богеме», Маргарита в «Фаусте», пользуется авторитетом у критиков в Германии, Франции и Соединённых Штатах. Победитель международного конкурса Гранд Опера Де Шант де Пари, лауреат международного конкурса Де Опера де Марсель, американского национального конкурса Лирик Опера в Чикаго.

ном тексте, борется с тёмным прошлым и стремится к обновлению, которое приносит весна. В фортепианном вступлении господствуют квартовые восходящие интонации, которые повторяют один и тот же мелодический рисунок в качестве фонового сопровождения солирующему инструменту. Подобный приём используется в китайской народной музыке и в практике инструментального ансамбля пекинской оперы. Чен И адаптировала эти традиции к звучанию голоса и фортепиано. С самого начала партии солиста и аккомпаниатора движутся независимо друг от друга, в разных ритмических рисунках и тональностях: партия фортепиано построена на китайской пентатонике; вокальная партия поётся в западной мажоро-минорной тональности, но при этом использует характерные интонации пекинской оперы. Попевки «лен-ге-ленг-ге-лонг» являются набором слогов, распространённым в исполнительской практике пения пекинской оперы, и предназначены для того, чтобы солист мог с первых тактов «блеснуть» вокальными данными.

Второй номер цикла «Медитация» «*Монолог*» сложнее и масштабнее. Чен И усиливает эмоции утраты всякой надежды, заложенные в стихотворении Чэнь Цзыан. Героиня собирается в дальнее путешествие, чтобы найти место с красивыми пейзажами, которое явилось к ней во сне. Музыкальная экспрессия Чен И удивительно совпадает с настроением стихотворения, написанного полторы тысячи лет назад.

Фортепианное вступление начинается с параллельных октавных фигур на форте на фоне уменьшенного аккорда, что создаёт чрезвычайно резкое звучание, отражающее огромный душевный надлом. Далее вступает голос, сочетающий декламацию и пение, затем исполняются глиссандо от *ми бемоль* четвёртой октавы до *фа* пятой октавы, трель в высокой тесситуре. При этом повторяются слоги «лай-лай-лай», несущие смысл слов «пришествие, приход» в китайском языке. В середине песни вокальная партия исполняется без аккомпанемента, повторяя текст на китайском языке, а затем переходит на английский язык, что передано восходящей квартой. Чен И объясняет, что «переход с одного языка на другой помогает создать интенсивную динамику в достижении кульминации, поскольку всегда технически трудно заставить исполнителя-вокалиста повторять один

и тот же текст несколько раз, добиваясь всё большего подъема эмоциональности» [8, с. 77]. Такой приём в музыкальной композиции, стирающий границу между двумя языками, позволяет слушателям оценить эмоциональное развитие в песне. Восходящие триоли в обеих руках пианиста-концертмейстера создают ощущение волнения, подводя к кульминации, где вокалистка берёт самую высокую и длинную ноту *ля* пятой октавы, во время которой фортепиано играет тремоло обеими руками.

Этот фрагмент песни изображает то самое место, которое виделось поэту в его мечтах, и оно, как и ожидалось, действительно прекрасно. Но внезапно фортепиано замолкает, и голос остаётся в одиночестве. Вокальная партия включает в себя несколько широких и диссонирующих скачков, образованных интервалами септимы, ноны и тритона, которые создают моменты драматической напряжённости через гологовую тесситуру. Эти интонации передают ощущение разочарования и прощания с мечтой, а затем и глубокое отчаяние. Песня заканчивается соло вокалистки без сопровождения фортепиано, подчеркивая одиночество героини, решающей продолжить своё странствие в поиске прекрасного будущего и своей мечты.

Партия фортепиано играет важную драматургическую роль: она призвана создать сказочную звуковую атмосферу, описанную в стихотворении. Аккомпанемент содержит много аккордов тремоло и параллельных восходящих октавных аккордов. Гармонический язык песни передаёт «плавающий» лад *соль мажор – соль минор*. Это приводит к ощущению диссонанса, когда пианист исполняет правую руку в одной тональности, левую – в другой. Последние такты аккомпанемента построены на квинте, что даёт неопределенность лада, в то время как вокалистка использует терцовые тоны (*си-бемоль* и *си-бикар*) обеих тональностей.

Ещё одна песня Чен И «*Яркий лунный свет*» для меццо-сопрано и фортепиано, не имеющая отношения к предыдущему циклу, была написана в 2000 году по заказу Нью-Йоркского фестиваля песни. В марте 2001 года состоялась премьера песни, которая была исполнена американской певицей Феодорой Ханслов (меццо-сопрано) в зале Кайе Плейхауз в Хантер-колледже в Нью-Йорке и получила восторженные отзывы в газете «Нью-Йорк Таймс» [8, с. 35].

Поэтической основой песни стали стихи Ли Цинчжао – представительницы эпохи династии Сун (960–1279). Поэзия Сун Си имеет своеобразную «разметку», которая задаёт шаблон с закономерностями, определяющими метр, рифму и мелодию слов в каждой строке; поэт при этом может просто подбирать различные слова, чтобы заполнить заданный шаблон стиха. Такие тексты писались на основе различных форм метра и рифм, и основываются на четырёх мелодиях звучания китайских слов, здесь приоритетом часто становились эмоции, женское начало, выражение чувств и желаний персонажа. Одной из знаменитых представительниц этого направления была одарённая поэтесса Ли Цинчжао (1084–1151). Чен И очень любит поэзию Ли Цинчжао, она перевела одно из любимых стихотворений «Пальма» на английский язык, при этом, как принято в поэзии Сун, Чен И заполнила форму, заданную Ли Цинчжао, собственными словами. Обе женщины-поэтессы выражают сходные чувства – разбитое сердце героини, пропавшей без вести вдали от родины. При всей простоте текста, в нём много абстрактных аллюзий, которые выражаются в сопоставлении пейзажей с человеческими эмоциями: так пейзажи бескрайних лугов соответствуют тоскливому настроению, а ближние и далёкие пейзажи соответствуют картинам прошлого и будущего.

Лучше понять песню «Яркий лунный свет» Чен И поможет фортепианная пьеса К. Дебюсси «Лунный свет», демонстрирующая тонкое звукоокрасочное воплощение ночного пейзажа. Смешение у Чен И атональности с пентатоникой порождает необыкновенную «лунную» звучность, усиливающую чувство тоски по родному дому. Движение луны по небу изображает фортепианная партия, а одинокое сердце героини – вокальная. Прелюдия и постлюдия используют один и тот же материал: атональное остинато, которое часто используется в песне для объединения частей. Оно рисует в воображении картины яркой лунной ночи, что невольно заставляет проводить параллели с произведением К. Дебюсси.

Вокал вступает в четвёртом такте, исполняя плавно льющуюся пентатонную мелодию, которую перекрывает тремоло в левой руке пианиста. Такая же фигура тремоло исполняется у фортепиано правой рукой, а интонации вокальной мелодии находят отражение в низком регистре инструмента. Такое переплетение фактуры отражает одно



из главных мировоззренческих констант китайской философии: связь природы и человека – душа человека поднимается до Луны, а Луна молится за души людей. В вокальной партии ощущается стиль пения пекинской оперы, особенно – в восходящем мотиве шестнадцатыми нотами с выраженным обрывом в конце фразы на словах «целует зелёные пастбища...», что усиливает эмоции ностальгии.

Далее происходит возвращение к образу спокойного лунного света, который воссоединяется с одиноким сердцем. Вторая интерлюдия построена на новом материале и исполняется в очень высоком регистре. Этот звукокраसочный приём использован для передачи мерцающего лунного света. В кульминации вокалистка поёт наивысшую ноту *си-бемоль* второй октавы длительностью пять четвертей, что является довольно сложной задачей для большинства обладательниц меццо-сопрано. Завершает песню атональное остинато, вновь исполняемое с большим количеством повторений, но с меньшей динамикой.

**Выводы.** Интерес Чен И к древней китайской поэзии способствовал поиску текстов, которые вдохновили её дальнейшее музыкальное творчество и дали возможность ощутить себя частью великой китайской культуры. Камерно-вокальная лирика Чен И, включающая цикл «Медитация» и песню «В ярком лунном свете», ярко демонстрирует процесс передачи значений поэтического первоисточника музыкальными средствами. Баланс между поэзией и музыкой смещается в соответствии с музыкальным замыслом композитора; этот баланс задаётся композитором через выбор модели взаимодействия «текст – музыка». Образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника (весны, обновления, мечты, крушения надежд, одиночества) находят свое выражение в синтетическом произведении. Интонационная составляющая партии солиста и концертмейстера воплощается посредством музыкальных элементов пекинской оперы, однако, они переосмыслены с учетом авторского понимания и исполнительской практики. Широкий вокальный диапазон, требования к тональной точности и качеству звука в вокальном творчестве Чен И всегда представляют определенную сложность для меццо-сопрано. Однако, тембру голоса меццо-сопрано композитор отдаёт решающее предпочтение и ставит его выше вокальной техники и музыкального со-

провожения. Вокальный стиль Чен И основывается на соединении китайских национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта. Композитор демонстрирует новаторское объединение выразительных средств традиционной китайской музыки и современных западных форм композиции, а благодаря своему происхождению, она обогащает свои сочинения духовностью китайских философских концепций.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Муз. мистецтво» / А. Й. Хуторська ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 17 с.
2. Chen Yi. *Tradition and Creation* / Chen Yi // *Current Musicology* / Columbia University in the City of New York. — [USA], 2002. — *Special Issue*. — P. 6.
3. Lei Weng. *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works* : D. M. A. diss. / Lei Weng ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati. — [USA], 2008. — 76 p.
4. Xiaole Li. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* : D. M. A. diss. / Xiaole Li ; University of Hawaii Library. — [USA], 2003. — 380 p.
5. Wendy Wan-ki Lee. *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective* / Wendy Wan-ki Lee. — New York : Heinrichshofen Edition, 2001, — 45 p.
6. Wen Zhang. *An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi* : D. M. A. diss. / Wen Zhang ; University of Nevada, Las Vegas. — [USA], 2012. — 55 p.
7. Бай Чжанцунь. Патриотическое чувство у Конфуция и его влияние на философскую мысль / Бай Чжанцунь // Хубэй : журнал «Общественные науки». — 1994. — № 149. — С. 34–38. — (на китайском языке).
8. Мон Вэй Ен. Женищина композитор Чен И в применении китайского духа и ритма / Мон Вэй Ен. — *World Weekly*. — 1992. — 18 октября. — С. 77. — (на китайском языке).

**Лю І. Синтез поезії та музики в камерно-вокальній ліриці Чен І.** Стаття присвячена дослідженню інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальній ліриці Чен І на композиторському та виконавському рівнях. Аналізується вокальний цикл «Медитація» і пісня «В ярому місячному світлі», які яскраво демонструють процес передачі значень древнькитайських поетичних першоджерел музичними засобами.

**Ключові слова:** Чен І, камерно-вокальна лірика, синтез мистецтв, композиторська і виконавська інтерпретація.

**Лю И. Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И.** Статья посвящена изучению интерпретации поэтического первоисточника в камерно-вокальной лирике Чен И на композиторском и исполнительском уровнях. Анализируется вокальный цикл «Медитация» и песня «В ярком лунном свете», ярко демонстрирующие процесс передачи значений древнекитайского поэтического первоисточника музыкальными средствами.

**Ключевые слова:** Чен И, камерно-вокальная лирика, синтез искусств, композиторская и исполнительская интерпретация.

**Liu Yi. Synthesis of poetry and music in Chen Yi's chamber-vocal lyrics.** The article is devoted to the interpretation of the source of poetic chamber-vocal lyrics Chen Yi at the composition and performance levels. We analyze the song cycle «Meditation» and the song «In the moonlight», clearly demonstrates the process of transferring the values of ancient Chinese poetry firsthand musical means.

**Key words:** Chen Yi, chamber-vocal lyrics, synthesis of the arts, composing and performing interpretation.