



УДК 784.3.071.1 (510)  
ORCID 0000-0003-3510-3213  
DOI 10.34064 / khnum 1-5204

*Ван Дуангуй*

## «ВОСЕМЬ ПЕСЕН» ЧЖАО ЦЗИПИНА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭМЫ

**Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы.** Рассматривается малоизученное в музыкознании произведение одного из ведущих современных композиторов Китая. Актуальность темы и новизна результатов жанрово-семантического анализа избранного сочинения Чжао Цзипина заключается в поиске дефиниции жанра – вокальная поэма кантатного типа (в партитуру введен малый хор). Среди критериев жанрового своеобразия вокальной поэмы – опора на оркестровое сопровождение, тембровое варьирование каждой песни цикла, сквозная психологическая линия, обусловленная лейт-образом Поэта, символизация поэтической и интонационной речи, культурный хронотоп, объединяющий Время истории (поэзия династии Тан) и XXI век. Творческий синтез вокального и инструментального начал характеризуется органичным единением национальных и европейских принципов, и ставит перед исполнителями сложные технические и психологические задачи, востребуя такие качества, как: развитый диапазон, гармонический и оркестрово-тембровый слух, интеллектуализм, ассоциативность мышления.

**Ключевые слова:** вокально-инструментальная поэма, звуко-образный концепт, Поэт-странник, интонационный образ, китайская картина мира.

**Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы.** Розглядається маловідомий у музикознавстві твір одного з провідних сучасних композиторів Китаю. Актуальність теми та новизна результатів жанрово-семантичного аналізу обраного твору Чжао Цзіпіна полягає у пошуку дефініції жанра – «вокальна поема кантатного типу» (в партитурі є малий хор). Серед критеріїв його стильової своєрідності вокальної поеми – опора на оркестровий супровід, темброве варіювання кожної пісні циклу, наскрізна психологічна лінія – поемність, обумовлена лейтобразом Поета, символізація поетичної та інтонаційної мови,

культурний хронотоп, поєднуючий Час історії (доба династії Тан) та XXI століття. Творчий синтез вокального та інструментального начал характеризує органічна єдність національних та європейських принципів, і становить перед виконавцями складні технічні та психологічні завдання, затребуючи такі якості, як: розвинений діапазон, оркестрово-тембровий і гармонічний слух, інтелектуалізм, асоціативність мислення.

**Ключові слова:** вокально-інструментальна поема, звуко-образний концепт, Поет-мандрівник, інтонаційний образ, китайська картина світу.

### **Wang Duangui. “The Eight Songs” by Zhao Jiping as the embodiment of the vocal and instrumental poem.**

**Formulation of the problem.** An analysis of the genre-dramaturgical patterns in a poorly studied composition by the Chinese composer Zhao Jiping (2011) has been proposed. The relevance of the topic and the novelty of the received results of the genre-semantic analysis of the chosen vocal cycle are concluded in the search for the definition dictated by the artistic concept of its author – a cantata-type vocal poem (a small choir is introduced into the score). Among its criteria there are reliance on the orchestral accompaniment, the timbre variation of each song of the cycle, the poetry dictated by the presence of the image of the Poet, the symbolization of the poetic and intonation language, the cultural chronotope uniting the Time of History and its inclusion into the culture of the 21st century.

**The purpose of the article** is to perform a genre-semantic analysis of “The Eight Songs” for Zhao Jiping’s voice and orchestra and to identify the main sound-image concepts of “the Chinese world view” that make up the drama of the vocal cycle.

**Analysis of the recent publications on the topic.** In the second half of the 20th century, a new compositional approach to organizing vocal songs into a whole, poemness, appeared. In the articles by A. Belonenko (about “Petersburg” by G. Sviridov) and T. Zharkikh (about “*Poemes pour Mi*” by O. Messiaen), the research emphasis is placed on other problems of the organization of the vocal whole. For the first time, in the conditions of the poly-timbre vocal and orchestral synthesis and the national picture of the world poemness becomes the subject of a special interest of the singer-researcher.

**Research methods:** *the structural-functional analysis* concerns the components of the composer’s text (the vocal melody and textural and timbre thematism

of the orchestral part); *the semantic one* – reveals the symbolism of poetic texts; *the genre analysis* – aims to identify the individual interpretation of typical models of vocal music.

**The presentation of the main material.** The poem principle became the embodiment of the author's desire to unite several vocal miniatures into a single musical universe based on the common concept – the image of the Poet. The philosophical and religious feelings and thoughts contained in the texts chosen by the composer reflect not only his worldview, but also the national mentality and psychology of the world view of the “Chinese world view” (the chronotope of History). This rare quality of poetry – to unite the personality (I) and society (We) into a single “national image of the world” – is the essence of the symbolism of the ancient Chinese poetry of the Tang era.

The desire to individualize the timbre composition in each of the parts of the cycle is a characteristic feature of many vocal and instrumental compositions of the 20th century. However, in Zhao Jiping's work, the search for diversity acts simultaneously with the desire to preserve the timbre constants. As such, with this composer this role is represented by a string and bow group, as the carrier of the song beginning, which performs the function of the instrumental “nimbus” (more rarely, of the dialogue-counterpoint) in relation to the singer.

In contrast to Western composers, Zhao Jiping does not seek to use “pure” timbres: vocals and xiao can be duplicated with the wind and plucked strings. The composer does not look for contrasting timbres in search of the associative community: on the contrary, he creates single-timbre groups (pipa + guzheng + harp, triangle + bells + cymbals) to vary the shades of the poetic text. Their “consonance” is close to assonance in poetry (from *assono* – “I sound in tune”), which in the musical context creates the *timbre assonance*. The symphonic instruments are combined in timbre groups (string, wind), and the ethnic often perform an individualized function (for example, guzheng with its irregular glissando in No. 2–4 gives a national flavour).

The orchestral density, along with the gradual “academic turning” of timbres, increases from the second half of the sound of the cycle (No. 5) to the final. Xiao is replaced by the wind and brass (with No. 5), while the ethnic plucked is replaced by the harp. The gradual increase in the timbre multidimensionality of the texture also has the “opposite effect”, since it is combined with the enhancement of the timbre contrast in the final parts of the cycle and as a result of the “aggravation”

of the chamberness. The most chamber part is number 6, where the brass is for the first time silenced, and only the pipa and guzheng are heard. The culmination of the “chamberness” is in the first stanza of the final: a duet of the voice and harp.

**Conclusion.** The vocal-instrumental synthesis in the poem genre, identified in Zhao Jiping’s “The Eight Songs”, is characterized by the organic interaction of the national and European principles of musical thinking. The performers are faced with complex technical and psychological tasks that require a developed orchestral-timbre hearing, intellectualism and associative thinking.

A vocal-instrumental poem is a way of modelling spiritual reality, in which the unity of time and space is manifested due to the poetic text, in which the integral sense-image of the Poet acts, personifying the sound-like concepts of the culture of its time and the history of an entire people (“national view of the world”), their “inclusion” into the musical chronotope of the 21st century.

**Key words:** vocal-instrumental poem, sound-image concept, Poet-wanderer, intonation image, Chinese view of the world.

**Постановка проблемы.** Знакомство с современной китайской вокальной музыкой ставит перед её исполнителями задачу – познать специфику имманентных законов её художественной организации, с тем чтобы воссоздать в пении «национальный образ мира», синтезирующий прошлое и настоящее Китая, его культурный «генокод». Автор вокального цикла «Восемь песен на поэзию династии Тан» (2011) Чжао Цзипин<sup>1</sup> известен как один из ярких представителей композиторской школы Китая. Будучи мастером воплощения национальных образов в различных жанрах, в этом сочинении он предложил оригинальную концепцию вокального цикла в сопровождении оркестра смешанного типа, которую автор статьи интерпретирует в новом жанровом измерении – как «вокальную поэму».

Вокальная поэма – разновидность циклической формы – зародилась в XX веке (творчество О. Мессиана, Г. Свиридова). С одной

---

<sup>1</sup> Чжао Цзипин – председатель Китайской ассоциации музыкантов; президент Китайского общества кинематографической музыки, декан Сианьской консерватории, профессор, доктор наук. Он является автором двух симфоний, симфонической сюиты, картины и поэмы, Концерта для виолончели с симфоническим концертом, киномузыки.



стороны, поэзный принцип воплощает стремление композиторов к звуко-образной концептуализации песни, объединению нескольких вокальных миниатюр в единый музыкальный универсум на основе лейтобраза Поэта. С другой стороны, значимые философско-религиозные, чувства, образы и мысли, содержащиеся в избранных композитором текстах, отражают не только его личность и мировоззрение (Я-сознание), но и общенациональные идеи, менталитет и психологию мирочувствования всей эпохи (время Истории). Это редкое качество поэзии – соединять личность (Я) и общество (Мы) в единый национальный образ мира составляет сущность символики древнекитайской поэзии эпохи Тан (Ли Бо и Ван Вэя, чьи тексты «перевел» на язык музыки Чжао Цзипин).

Выявление жанрово-драматургических закономерностей «Восьми песен» представляется *актуальным дискурсом* вокального творчества Китая. Новизна темы и полученных результатов жанрово-семантического анализа избранного цикла заключается в поиске дефиниции, продиктованной художественной концепцией его авторов: вокальная поэма кантатного типа (в партитуру введен малый хор). Среди ее критериев – опора на оркестровое сопровождение, тембровое варьирование каждой песни цикла, поэзность, обусловленная лейт-образом Поэта, символизация поэтического и интонационного языка, культурный хронотоп, объединяющий Время истории и его включение в контекст XXI века.

**Цель статьи** – выполнить жанрово-семантический анализ «Восьми песен на стихи поэтов эпохи Тан» для голоса и оркестра и на его основе выявить тембровые звуко-образы «китайской картины мира», составляющие драматургию вокального сочинения Чжао Цзипина.

**Анализ последних публикаций по теме.** Во второй половине XX века появился новый композиторский подход к организации вокальных песен в целое – поэзность (музыкальный принцип драматургии цикла, производный от литературного жанра). В статьях А. Белоненко (о «Петербурге» Г. Свиридова [1]) и Т. Жарких (о «*Poemes pour Mi*» О. Мессиана [2]) делаются исследовательские акценты на других проблемных аспектах организации вокального произведения.

Поэма как жанровая установка в условиях политембрового вокально-оркестрового синтеза и национальной картины мира впервые становится предметом специального внимания исследователя-практика. Отмеченные другими авторами признаки жанра будут приняты во внимание. Так, сказанное А. Белоненко о сущностных качествах жанра легко проецируется и на вокальный цикл Чжао Цзипина. («...Изобретенный Свиридовым, он дает возможность соединить разноплановые вещи: лирику и эпос, пейзаж и драматическую сцену. Притом, что <...> нет единого сюжета, каждая песня самостоятельно по теме, образу, настроению, произведение отличается большой и органичной внутренней целостностью» [1, с. 10]).

**Методы исследования** продиктованы избранным материалом: структурно-функциональный анализ касается компонентов композиторского текста (мелодика вокальной партии и фактурно-тембровый тематизм оркестровой партии); семантический – раскрывает символику поэтических текстов Ли Бо и Ван Вэя; жанровый – нацелен на выявление индивидуальной трактовки сложившихся в вокальной музыке типовых моделей (песня, цикл песен, вокальная поэма; кантата и др.).

**Изложение основного материала.** Безусловно, Чжао Цзипин не первый обращается к классической поэзии древней китайской династии Тан, интерес к которой – наиболее устойчивая традиция композиторской практики не только в Китае, но и в странах Западной Европы, в Украине и России. Однако «Восемь песен» по своему художественному результату настолько не похожи на уже известный опыт межвидового перевода поэтических первоисточников Ли Бо, Ван Вэя на язык музыки, что вызвали исследовательский интерес (прежде всего, у китайских певцов) к определению жанровой семантики высокохудожественного творения с целью его пропаганды и введения научный обиход.

Как известно, в камерно-вокальной лирике сложилась богатейшая система композиторских стилей: в Западной Европе в эпоху музыкального романтизма XIX ст. (немецкая школа «Шуберт – Шуман – Брамс – Вольф – Малер»), чуть позже в русской школе (Глинка – Чайковский – Даргомыжский; в XX веке – Рахманинов – Шо-



стакович). Преобладающим принципом музыкальной драматургии в камерно-вокальном жанре стала циклизация – песен или романсов на основе программной (обобщенной) сюжетной линии. Альтернативой служит опусный (несюжетный) принцип объединения романсово-песенных форм миниатюры в некую художественную целостность.

«Восемь песен» Чжао Цзипина написаны для сопрано в сопровождении смешанного оркестра и камерного хора. Парный состав оркестра содержит группы струнных и деревянных духовых (без фаготов), в котором также представлены традиционные китайские инструменты (Xiao, Symbals, zheng), а также арфа и ударные (большой барабан, треугольник, там-там).

Сюжетная линия намечена «пунктиром» от имени Поэта, находящегося в изгнании; в его мирозерцании отражаются личные переживания, природные явления, картины социальной жизни. Раскроем содержание цикла (в свободном переводе). В № 1 «Старый Город» (стихи Ван Вэя) поется о весеннем состоянии души странствующего героя, наблюдающего за цветением ивы. В № 2 «**Башня желтого журавля**» речь идет о политическом изгнании друга, который «...в прекрасный месяц март отправился в Янчжоу. В небе виден одинокий парус; воды Янцзы текут до края неба!».

В № 3 «**В отдаленном месте**» (стихи Ли Бо) красивая девушка хмурится и закрывает занавеску. «Вижу слезы на ее лице; кого же она так ненавидит?» – вопрошает герой. № 4 «**Я тоскую по любимым**» (Всякий раз, когда наступает сезон отпусков, я скучаю по родным. Знаю, что они празднуют вдали от меня. Я же в одиночестве тоскую по ним»).

№ 5 «**Лунная песня**» (стихи Ли Бо): «Осенью полумесяц висит на горе Эмей. Тень луны отражается в реке. Ночной поток бежит в Три ущелья. Я не вижу тебя и могу лишь найти вдоль реки».

В № 6 говорится о том, что «Страна разрушена и дикий дым повсюду... Пусто во дворе, только листья эвкалипта. Мятеежники отмечают победу праздничным оркестром». № 7 назван символично «Поэзия» («Три Чин Пин Тео» – на древнекитайском наречии»).

Наконец, № 8 – «**Думы лунной ночью**», знаменитое стихотворение Ли Бо представляет собой эпилог, «слово от Автора» в общей драматургии цикла. Герой одинок в чужом краю; он ищет утешения в своих думах, в мечтах о возможности счастья на родине, чтобы обрести желанный мир и покой. В заключительной песне цикла звукообразный концепт Поэта заменяется на голос народа – поет камерный хор. Сквозной мотив классической древнекитайской поэзии – соборное единение человека с судьбой своего народом – побуждает композитора сделать модуляцию из лирической в эпическую сферу драматургии.

Внимание к тембру – одна из отличительных черт композиторского стиля Чжао Цзипина. Его стремление к оригинальности в тембровой драматургии приводит к соединению в одной партитуре традиционных этнических и европейских академических инструментов. Так, в музыке к фильму «Жить и поднять красный фонарь» композитор использует банху, сюнь и шэн, объединяя их с западно-европейским оркестром, что, по свидетельству Джоанны Ли, «обеспечило ему признание критиков» [4]. Подобная тембровая идея содержится и в концепции вокального цикла «Восемь песен на стихи китайских поэтов». Здесь наряду с неполным составом традиционного академического оркестра (деревянные духовые без фаготов, валторны, ударные, струнные смычковые), композитор задействует ряд этнических инструментов (пайбан, сяо, ди-ци, гучжен, пипа) которые образуют своеобразные тембровые пары. Такой творческий подход расширяет представления современного слушателя об «интонационном образе» произведения как «китайской картины мира», прежде всего, за счет *инструментально-тембрового решения звукообразной концепции*.

За исключением завершающих частей, в партитуре постоянно присутствуют гучжен (zheng) и пипа (pipa) – традиционные китайские щипковые инструменты, первый из которых напоминает цимбалу по структуре корпуса и расположению струн, а второй – близок лютне. Несмотря на схожие тембровые характеристики, они трактуются различно: пипе преимущественно поручаются подголоски или контрапункты к партии вокала в №№ 1–5 (хотя в №№ 6–7 она непо-



средственно дублирует вокальную линию), тогда как гучжен озвучивает разнонаправленные глосандированные пассажи и только в № 6 разделяет функцию с пипой.

В группу духовых Чжао Цзипин включает ди-цзи<sup>2</sup> (*dizi*), указывая в скобках *xiao*. Оба инструмента являются разновидностью бамбуковых флейт, однако несколько отличаются по строю и окраске звука. Сяо, продольный инструмент, обладает более широким и коротким корпусом и соответственно, более низкой тесситурой и приглушенным звучанием, напоминающим украинскую флюяру. Тембр поперечной флейты ди-цзи воспринимается как более звонкий, иногда даже с «писклявыми» нотками; она выше по тесситуре, шире по диапазону и ближе к звучанию европейской флейты в составе академического оркестра.

Наиболее распространены разновидности сяо в строе *G* или *F*, а ди-цзи может быть в строе *G* либо *D*, *E*. В партитуре они не являются взаимозаменяемыми, как можно было предположить, исходя из записи. Скорее всего, композитор предполагает участие одного исполнителя, который, в зависимости от тембрового замысла той или иной части цикла играет либо на ди-цзи, либо на сяо. При этом композитор задействует ди-цзи лишь единожды (№ 2), предпочитая ей сяо (№ 1, 3, 4). Сяо выступает в качестве единственного духового инструмента, который постоянно звучит в первой половине цикла. В трактовке инструментов также наблюдается различие: если сяо может дублировать вокальную партию (№№ 1, 3, 4), то ди-цзи не звучит синхронно с голосом, а исполняет мелодизированные подголоски к основной линии. Возможно, это обусловлено различными тембровыми качествами инструментов, большей мягкостью и созвучностью сяо вокалу.

Еще один традиционный китайский инструмент пайбан (*paiban*) – единственный «непарный», который принадлежит к группе ударных. Это так называемый «клаппер» (от слова *clap* – «клацать, щелкать»), звук на котором образуется ударами друг об друга нескольких пло-

---

<sup>2</sup> Название инструмента «бамбуковая флейта» имеет различные переводы-транслитерации в русском языке: помимо ди-цзи (что ближе всего по звучанию к китайскому произношению), встречаются дизи, или *di*.

ских кусочков бамбука или твердой древесины. По звучанию он близок кастаньетам или даже трещотке (в зависимости от числа пластинок). Используется пайбан только в начальном номере «Восьми песен», подчеркивая отдельные сильные доли и грань между куплетом и припевом (т. 7).

При расширенном инструментальном составе «Восьми песен» – 20 различных инструментов (не считая удвоенных деревянных духовых), которые образуют 5 тембровых групп – ни в одной из частей драматургии цикла вся «семья тембров» не задействуется полностью. Все песни, за исключением финала, воспринимаются как камерные. При этом в каждой из песен представлен уникальный ансамбль. Так, особенность экспозиции вокального цикла обусловлена звучанием пайбана, позже подключаются ди-цзи (№ 2), а в № 3 сяо, гучжен и пипа. Кроме того, композитор использует принцип чередования, не обращаясь к одним и тем же тембровым группам в соседних частях цикла: ударные (тарелки, треугольник, колокольчики) звучат в №№ 2, 4, 7; деревянные духовые (флейта, гобой, кларнет) в №№ 6 и 8. В целом, в каждой из восьми песен, из единения которых складывается *поэма как жанрово-драматургическая модель цикла*, композитор раскрывает все новые звуко-тембровые идеи, обогащая ими музыкально-поэтический ряд.

Открывается цикл вокальной миниатюрой № 1 «Старый Город» (стихи Ван Вэя), в которой раскрывается весеннее состояние души Поэта-странника, наблюдающего за цветением ивы. Песня представляет собой дважды повторенную строфическую форму AA<sub>1</sub>. Характерной особенностью внутренней пульсации музыкального времени является смена метра внутри строф (4/4 – 6/4 – в первом куплете; 4/4 – 2/4 – 3/4 – во втором). Дорийский минор (с устоем *d*) придаёт просветленность, напоенную легкой печалью «звукорис», обогащаемую гетерофонией по мере вариантного развития оркестровых голосов.

Краткое инструментальное вступление начинается в высоком регистре (с дублировкой хiao и пипы), подготавливая звучание сопрано. Его мелодия отличается синкопой на сильной доле с длительным вслушиванием в «перволеток» с дальнейшим «захватом» верхней терции (позже кварты) и секундовым кадансом на слабой доле. Тем-



бры-голоса оркестра то вторят основной теме сопрано<sup>3</sup> (варианты исходного тематического зерна), то вступают с ней в контрапунктические диалоги – (initio). В зоне каданса квинтовый скачок (V–I ступени) усиливает тоникальность и суровую архаичность темы, повествующей о старом городе. Мелодика сопрано легко запоминается благодаря опоре на основной тон, который «притягивает» к себе мягко-закругленные секундовые и малотерцовые формулы.

Синтаксис вокальной речи весьма своеобразен: внутрислоговые распевы имеют несимметричную природу: **A** (2+2—3+1) **B** (3+3). При этом каданс одного раздела «накладывается» на следующий, создавая непрерывность полифонического «течения». Функцию «знаков препинания» выполняет пауза-цезура в партии голоса (т. 13), по аналогии с европейской практикой композиции, наряду с ритмическим сфорцандо у большого барабана с характерной синкопой, заимствованной из тематического зерна.

Второй раздел основной темы сопрано (**B**), отмеченный тематически синкопой на тонике в виде октавного «взлёта», содержит при этом нисходящий ход в басах, неожиданно «размыкая» тонику дорийского лада в кратковременный B-dur. (Заметим, что этот тон избегался в экспозиции как противоречащий основному ладу). Звучание сопрано – словно свободный полет после внутреннего сдерживающего механизма «работы души» – охватывает амбитус большой ноты, с уходом от тонике на квинту, которая надолго «зависает» в воздухе, давая дыхание инструментальному отыгрышу (эффект зеркального отражения).

Повтор второй строфы семантически отличает от первой более прозрачная темброво-фактурное «одеяние» и оркестровка: сопрано и пипа выводят тематические «узоры» в паритетном дуэте, в молчании остальных голосов (словно звучащие гроздь утратили свой наряд, обнажив красоту красок тихого утра поздней осени). Такова первая песня цикла, и думается выбор автора музыки не случайно пал на тихую меланхолию и сдержанность поэтической зарисовки.

---

<sup>3</sup> Особенно рельефными являются напевы пипы (на двух восходящих квартках), которые тематически предвосхищают второй раздел темы (**B**).

Настроение философской мудрости отличает музыкальное воплощение поэтического текста. Обращает на себя внимание трактовка сяо, которая служит своеобразным «продолжением» голоса, вступая до вокальной партии и замолкая на время куплета. По диапазону, тесситуре и характеру мелодической линии они фактически идентичны. Единственное отличие в партии сяо – это бархатные морденты в завершениях фраз, как имитирующие вокальное вибрато. В результате этническая флейта воспринимается как инструмент если не эквивалентный выразительному потенциалу голоса, то довольно близкий, созвучный, что отвечает исканиям многих композиторов XX века, которые используют принцип тембровых двойников. Это явление можно наблюдать в условиях разнотембрового ансамбля, начиная с «Лунного Пьеро» А. Шенберга (1921). Так, у П. Булеза («Молоток без мастера», 1954), и Дж. Крама («Ночь четырех лун», 1969) в такой роли выступает альтовая флейта, отвечая тесситуре контральто, у А. Волконского («Сюита зеркал», 1960) и Э. Денисова («Солнце инков», 1963) – флейта. Однако партия сяо в анализируемом цикле Чжао Цзипина не является настолько самостоятельной, как у отмеченных выше авторов, чтобы играть роль самостоятельного «персонажа»: она постоянно дублируется струнными, а в завершающем куплете – еще и голосом.

Во втором номере цикла (№ 2 – стихи Ли Бо) контраст вносит ладотональность – «си золийский» с элементами модальности и «вкраплениями» пентатоники в обновленной инструментовке сопровождения (тт. 9–10 и далее). Тематические элементы воспринимаются как новые, поскольку опираются на трезвучия и функции аккордов, характерные для европейской тональной системы (тема в оркестре и вокальной партии повторяется по принципу «эха»). Однако композитор находит средства, как подчеркнуть национальную самобытность мелодии. За счет синкопы на третьей доле он уводит развитие в новый устой (IV ступень лада, т. 11) и обыгрывает диатоническую VII ступень, как равноценную тонике (см. каданс т. 12). При внешней простоте исходных мотивов напев обладает новизной развития за счет приемов варьирования (интервально-ладовых и ритмических «ячеек» тематизма). Типичная для китайского мелоса синтаксическая ассиме-



трия (2+2+3) усложняется фактурными напластованиями и кадансовыми несовпадениями.

В № 2 композитор вводит целый ряд новых тембров – тарелки, треугольник, колокольчики, ди-цзи и пипу. Ударные инструменты композитор использует очень экономно, воспринимая их как элемент звукописи, дополняющий тембровую партитуру. Их партии – это отдельные звуковые точки, подчеркивающие либо сильную долю, либо синкопу на последней доле такта. На протяжении всей части инструменты звучат поочередно, лишь единожды совпадая во времени (т. 17, треугольник и колокольчики) и воспринимаются как различные оттенки одного и того же тембра. В противовес колористической функции ударных, духовым поручается экспонирование основной темы. В начальных вопросо-ответных репликах ди-цзи и пипы звучит тематический материал будущей вокальной партии. На время куплета ди-цзи замолкает, уступая сопрано диалог с пипой. Гучжен сопровождает его арпеджированными фигурациями и колоритными глissандо. Струнные, как и ударные, лишь дополняют звуковую палитру оркестровыми педалями с эпизодическим подключением подголосков, дублирующих пипу или «заполняющих паузы в партии гучжена».

В № 3 и 4 композитор оставляет на первом плане диалог двух пар инструментов. Внутри каждой пары тембры представлены не изолированно, а как различные оттенки одной краски. Сопрано и сяо сливаются в единой мелодической линии (унисон). Им контрапунктируют щипковые, пипа и гучжен, которым поручаются различные роли – у пипы звучат мелодизированные подголоски, активизирующиеся на время замолкания сопрано, а гучжен комплементарно дополняет их нерегулярными (разнонаправленными) *glissandi*, раскрывающими виртуозный потенциал инструмента. Они предваряют вступления вокальной партии (т. 4) либо подчеркивают протяжённые тоны в мелодии и кадансы.

Третий номер один из наиболее прозрачных по фактуре, поскольку струнные смычковые подключаются только в инструментальных «отыгрышах», не затмевая прозрачного колорита строф.

В пятой из «Восьми песен» гучжен заменяется арфой, однако здесь она трактуется достаточно скромно: ей поручаются арпеджиа-

то, а сопрано ведет диалог с пипой. Духовые (флейта, гобой, кларнет) подключаются только после завершения второго куплета, вносят разнообразие в каданс и отделяют его от инструментального заключения.

В № 6 используются довольно необычные для европейского слуха тембровые дублировки: голос звучит в унисон поочередно с пипой и гучженом. В то время как один из щипковых инструментов повторяет мелодическую линию сопрано, другой играет контрапункт, комплементарный по ритмике. Подобный прием с точностью повторяется в обоих куплетах. К диалогу подключаются и струнные, которые открывали песню: теперь они также дублируют отдельные фразы пипы.

В № 7 композитор впервые вводит тембр валторн, которые звучат во вступлении с интонацией, близкой «золотому ходу», а также гармонически поддерживают сопрано. Пипа, подобно предшествующим песням, контрапунктирует мелодии, в то время как арфа орнаментирует ее арпеджированной фигурацией.

В финале (№ 8) тембровыми средствами композитор создает яркий внутренний контраст. В начальной строфе фактуре свойственна прозрачность: арфе поручены развернутые арпеджио, сопровождающие сопрано, в то время как остальные инструменты замолкают. Вторая строфа по тематизму аналогична экспозиции, однако инструментовка (плотное звучание духовых с фигурациями смычковых и мужского хора) создает эпический тон повествования. В третьей строфе возвращается камерность: арфу заменяют струнные, дополняющие мелодию сопрано.

Стремление к индивидуализации тембрового состава в каждой из частей драматургии цикла – характерная черта многих вокально-инструментальных сочинений XX века. Назовем для примера «Молоток без мастера» П. Булеза, «Сюиту зеркал» А. Волконского, «Солнце инков» Э. Денисова, «Ночь четырех лун» Дж. Крама. Однако у Чжао Цзипина поиск разнообразия действует одновременно со стремлением к сохранению тембровых констант. К примеру, в таком качестве у композитора выступает группа струнных смычковых инструментов – носитель теплого песенного начала, выполняющая функцию сопровождения певца, инструментального «нимба» (реже – контрапункта).



Чжао Цзипин в отличие своих западных предшественников не стремится к использованию «чистых» тембров. К примеру, голос и сяо могут дублироваться и духовыми, и щипковыми, и струнными. Кроме того, в отличие от традиционных представлений о разнотембровом ансамбле, композитор подбирает контрастные тембры, обнаруживающие общность (на основе ассоциации) и создает *однотембровые* группы (пипа+гучжен+арфа+треугольник+колокольчики+тарелки) с тем, чтобы варьировать смысловые оттенки поэтического текста. Эта «созвучность» близка ассонансу в поэзии (от *assono* – «звучу в лад»), что в музыкальном контексте составляет *тембровый ассонанс*.

Стремление к объединению инструментов в группы нередко обусловлено необходимостью достичь плотного звучания (к примеру, в № 5 или финале, где он задействует все деревянные духовые). Традиционные академические инструменты композитор стремится объединять по тембровым группам (струнные, духовые), тогда как этнические он использует индивидуализировано, иногда звукоподражательно (к примеру, гучжен, с его возможностью к исполнению нерегулярного глissандо в №№ 2–4). Оркестровая плотность звучания одновременно с постепенной «академизацией» тембров возрастает со второй половины цикла (№ 5) к финалу (№ 8). Сяо заменяют духовые и медные (с № 5), а этнические щипковые вытесняет арфа: ей поначалу поручаются отдельные красочные арпеджиато (преимущественно в кадансах; см.: № 5), или мелодизированный контрапункт к вокальной партии (см.: № 7), наконец, развернутый аккомпанемент (см.: № 8).

Постепенное наращивание тембровой многомерности фактуры имеет и «обратный эффект», поскольку сочетается с усилением тембровой контрастности в завершающих частях цикла и в результате «обострением» камерности. Наиболее камерной оказывается часть № 6: здесь впервые замолкают духовые, использованы только два щипковых этнических инструмента (пипа и гучжен). Кульминация «камерности» приходится на первую строфу финала, где звучит лишь дуэт голоса и арфы. Распределение инструментальных тембров в «Восьми песнях» Чжана Цзипина отражено в таблице:



Группы	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Духовые	сяо	ди-ци	сяо	сяо	Флейты Гобои Кларнеты		Валторны	Флейты Гобои Кларнеты Валторны
Ударные	Пайбан	Тарелки Треугольник колокольчики		Тарелки Треугольник			Тарелки треугольник колокольчики Там-там	
Щипковые	Пипа	Пипа Гуэжен	Пипа Гуэжен	Пипа Гуэжен	Пипа арфа	Пипа гуэжен	пипа арфа	Арфа
Голоса	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано Мужской хор
Струнные смычковые	+	+	+	+	+	+	+	+

Как видим, в тембровой драматургии цикла обнаружено проявление принципов как камерного, так и оркестрового мышления. Особенности вокально-инструментального письма продиктованы национальным характером мышления композитора: включением автентичных тембров, поэтических и мирозерцательных концептов и жизненных реалий «китайской картины мира». Отмеченная жанровая стилистика позволяет не только проводить параллели с более масштабными композициями (кантатой), но и объяснить специфику нового сочинения Чжао Цзипина проявлением нового для вокальной музыки Китая жанротворчества – «вокальной поэмы».

**Выводы.** *Вокально-инструментальная поэма – это такой интонационно-политембровый способ моделирования духовной реальности, в котором единство времени и пространства проявляется благодаря поэтическому тексту, в котором целостный смыслообраз Поэта объединяет культурные концепты истории, эпохи и народа*





(«национальная картина мира»), их «включенность» в музыкальной хронотоп XXI века.

Вокально-инструментальной синтез в жанровом решении «Восьми песен» Чжао Цзипина свидетельствует о взаимодействии принципов национальной песенной традиции («китайской картины мира») и европейского мышления (политембровый ансамбль, миниатюризм). Это ставит перед исполнителем не только технические проблемы (тип дыхания, широта тембрового диапазона, виртуозность в сочетании с камерностью), но и сверхзадачи – интерпретации стиля композитора, понимания духовной глубины музыкально-поэтической символики и ее адекватной передачи средствами вокальной тембровости. Знакомство с новым сочинением китайского мастера расширило представления о границах интонационного образа мира как *духовной реальности, в которой действуют законы общения людей с разной культурной ментальностью (Я–Другой)* на основе восприятия и понимания *звуко-образных концептов, тембровых ассонансов и ассоциаций, преодоления этнических границ в межличностной коммуникации.*

Связь теории и практики различных национальных традиций исполнительского искусства под эгидой их интеграции и творческого диалога – сверхзадача интерпретологии. По мнению Л. Шаповаловой, «... интерпретирующий стиль мышления способствует установке на всеобщность человеческого общения, утрату эгоцентризма» [3, с. 19]. Жанрово-семантическая атрибуция «Восьми песен» Чжана Цзипина как *вокальной поэмы кантатного типа* презентует эту драматургическую модель как новую форму художественного хронотопа, и в контексте науки интерпретологии составляет **перспективу дальнейшего развития темы.**

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. *Петербург. Поэма для голоса и фортепиано. Слова Александра Блока.* Ruslania Helsinki. Sviridov Institute St. Petersburg. 2017. С. 3–13.
2. Жарких Т. «Poemes pour Mi» О. Мессиана: роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. *Проблеми взаємодії мистец-*

тва, педагогіки та теорії та практики освіти : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 44. С. 197–208.

3. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

4. Johanna C. Lee Zhao Jiping. URL : [https://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/970/Zhao\\_Jiping](https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/970/Zhao_Jiping) (дата обращения: 21.02.2019).

### REFERENZ

1. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. *Петербург. Поэма для голоса и фортепиано. Слова Александра Блока*. Ruslania Helsinki. Sviridov Institute St. Peterburg. 2017. С. 3–13.

2. Жарких Т. «Ромес роуг Мі» О. Мессиаана: роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 44. С. 197–208.

3. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

4. Johanna C. Lee Zhao Jiping. URL : [https://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/970/Zhao\\_Jiping](https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/970/Zhao_Jiping) (дата обращения: 21.02.2019).