

Использование этнической тональной мелодии в китайских фортепианных произведениях

Пань Тянь

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Москва, Россия

E-mail: 1162279489@qq.com

Так как фортепианная музыка для Китая является иностранной, ей не хватает глубокого социокультурного бэкграунда и культурной атмосферы, которая свойственна ей на Западе в связи с ее историческим развитием. Если китайская фортепианная музыка хочет стать частью китайской музыкальной культуры, она должна соответствовать эстетическим представлениям и вкусовым требованиям китайской нации. Отражение национального характера и «китайского стиля» в фортепианных произведениях - одна из целей, которую издавна преследовали китайские композиторы.

Под влиянием феодальной этики, как, например, конфуцианство и т.д., монофоническая система в Китае долгое время сохранялась в исторической и культурной эволюции. Западная музыка в основном состоит из полифонических частей с упором на гармонию и контрапункт, в то время как традиционная китайская музыка в основном монофоническая, где основной чертой является линейная мелодия. Это также сформировало определенные китайские музыкальные эстетические представления, которые заключаются в том, что оценка музыки начинается с оценки мелодии. Среди всех элементов музыки мелодия является наиболее важной.

Начиная с 20-го века большое количество китайских композиторов начали процесс исследования национализации и создали большое количество фортепианных произведений в уникальном китайском стиле. Написание мелодии имеет особое значение при создании китайской фортепианной музыки, а использование **китайских национальных тональностей** - одна из важных особенностей произведений, воплощающих «китайский стиль». Это также отражает наследование и сохранение китайских музыкальных традиций композиторами, которое на разных исторических этапах отражается по-разному:

В начале 20 века, чтобы удовлетворить потребности отечественных учебников начального уровня по фортепиано того времени, китайские композиторы создали несколько фортепианных произведений с простой структурой, короткими композициями и профессиональными навыками, эквивалентными уровню учебников для начальных классов фортепиано для детей. Ранняя китайская фортепианная музыка, представленная «Маршем мира» (Хэпинцзиньсинцой), «Маршем детей» (Сяопэньюцзиньсинцой) Чжао Юаньжэня, «Цзюйдаган» Ли Жуншоу и другими произведениями, была почерпнута из народной музыки, тесно связанной с национальной музыкой, и описывала основное направление более позднего китайского фортепианного творчества.

В 1930-х годах известный русский композитор Александр Черепнин (1899-1977) лично финансировал и инициировал деятельность по созданию и оценке «привлечения фортепианных пьес с китайским колоритом» и впервые «китайский колорит» был использован в качестве четкого требования к созданию музыкального произведения, с того момента началось развитие китайской профессиональной фортепианной музыки. Таким образом фортепианные произведения, как «Пастушья флейта» (Мутундэдуаньди) Хэ Лютина (завоевавшим первый приз в конкурсе), не использовали существующие национальные народные тональности напрямую, а объединили европейскую музыкальную теорию с китайской музыкальной

традицией для создания ясной, прозрачной и мелодичной музыки с «этническим оттенком». Четкое вокальная имитация и ясная программность в произведении - характерные черты всей китайской музыки, особенно в создании инструментальной музыки.

В период с 1937 по 1949 год, в связи с войной, одной из главных общих тем музыкального творчества стало отражение духа времени. Композиторы стали обращать больше внимание на существующую народную музыку и использовать ее как материал для творчества. В этот период было не так много произведений для фортепианной музыки, но методов создания стало в сравнении с прошлым явно больше, появилось разнообразие. Например, «Вариации на тему китайских народных песен» Дин Шаньдэ основаны на теме «Тибетского танца сяньцзы» в провинции Сычуань; «Цветочный барабан» Цюй Вэя использует анхойскую народную песню «Фэнъянский цветочный барабан» и народную песню Цзяннаня «Цветок жасмина» и сочетает в себе два гениальных контрапункта; в «В том далеком месте» Сан Тонга используются современные композиторские техники для атональной обработки народных песен.

Период с 1949 по 1966 год, то есть 17 лет с момента основания Нового Китая, был периодом беспрецедентного расцвета китайского фортепианного творчества. Выросло количество и качество фортепианных произведений, расширились тематика и жанры. Выражение «национальных тональностей» стало в то время основным направлением в музыкальном творчестве и отразилось в двух типах фортепианных произведений: Одна категория основана на национальных народных тональностях, благодаря которым созданы песни, инструментальная музыка, оперы, танцевальные драмы и т. д., такие как «Семь тематических песен народных песен Внутренней Монголии» Санг Тонга, «Майцзахо» Чэнь Пэйсюня (гуандунский минор) и т. д.; другая категория - оригинальные фортепианные произведения с национальными тональными особенностями, такие как «Детская сюита - Счастливый праздник» Дин Шаньдэ и др.;

Период с 1966 по 1976 год был периодом «культурной революции» в Китае. В условиях особого политического и исторического бэкграунда форма «фортепианной аранжировки» смогла выжить при определенных условиях и стала единственной формой китайских фортепианных композиций в этот период. В этот период появился ряд классических адаптаций, таких как «Концерт Желтой реки» Инь Чэнцзуна и других 6 композиторов, «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая и «Сотня птиц и феникс» Ван Цзяньчжуна.

После 1980 года китайские фортепианные произведения развивались в направлении разнообразных музыкальных стилей и жанровых форм. Китайские композиторы начали исследовать «китайский музыкальный стиль» в совершенно новом смысле. Изменилось понимание народом «национального стиля», перестали узко мыслить, что национальные особенности должны проявляться лишь непосредственно в мелодии. Помимо произведений, продолжающих традиционный творческий стиль «национализации» и «массовости», в китайских фортепианных произведениях стали появляться такие современные творческие приемы, как двенадцатитональность, атональность, тоновые блоки, ритм, характерный интервал и т.д. богатыми характеристиками народной музыки, чтобы выразить национальный шарм в фортепианном творчестве.

Подводя итог, можно отметить, что основными приемами, используемыми китайскими композиторами для использования национальных тональностей в своих произведениях, являются:

Трансплантация - прямое обращение к готовым народным мелодиям или народных песням в качестве музыкальной темы фортепианной музыки и адаптация всей народной песни или музыки в качестве материала таким образом, что она не только сохраняет музыкальные особенности оригинальной музыки, но и имеет художественный стиль свойственный фортепианной музыке.

Адаптация - при создании новых композиций композитор обращается к мелодии существующих народных песен или народной инструментальной музыки, но при этом и композитор добавляет свободную обработку и дает развитие мелодии. Такие приемы чаще встречаются в тематических вариациях, сохраняющих национальный стиль музыки, и являются более творческими, нежели применяемое в первом типе прямое обращение и полное заимствование готовых мелодий.

Творчество - мелодия произведения не принимает готовые национальные тональности, а композитор, опираясь на свое глубокое понимание народной музыки, создает новую мелодию с национальным колоритом на основе этнических тональностей и хроматических тональных гармоний.

Источники и литература

- 1) Дай Байшэн, Исследование китайской фортепианной музыки, Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. [Дай бай шэн. Чжун го ган цинь инь лэ янь цю. Шанхай [U+FF1A] шан хай инь лэ чу бань шэ]
- 2) Бянь Мэн Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Издательство Хуале, 1996.8 [Бянь мэн Чжун го ган цинь вэнь хуа чжи син чэнъ юй фа чжань бэй цзин: хуа лэ чу бань шэ [U+FF0C] 1996.8]
- 3) Вэй Янге Антология музыки, Пекин: Народное музыкальное издательство, 2007 г. [Вэй янь гэ инь лэ вэнь сю ань. Бэй цзин [U+FF1A] жэнь минь инь лэ чу бань шэ]
- 4) Долгосрочное продолжение монофонической системы традиционной китайской музыки с точки зрения теории систем, Музыкальные исследования, Пекин: 1991.8 [Цун си тун лунь кань чжун го чу ань тунъ инь лэ дань шэн ти си дэ чан ци янь суй Инь лэ янь цю Бэй цзин]