



Академия за Музикално, Танцово и Изобразително Изкуство
„Проф. Асен Диамандиев”- Пловдив

Факултет „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

Катедра „Пиано и акордеон“

АВТОРЕФЕРАТ

за придобиване на образователна и научна

степен

„Доктор“

На тема:

„УНИВЕРСАЛНО И НАЦИОНАЛНО В КЛАВИРНАТА МУЗИКА
НА КИТАЙ ПРЕЗ ХХ ВЕК“

Професионално направление 8.3.Музикално и танцово изкуство
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Гуо Руй

Научен ръководител: доц. д-р Велислава Карагенова

Пловдив, 2024

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на Катедра „Пиано и акордеон“ при факултет „Музикална педагогика“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, проведено на 12.02.2024г.

Дисертационният труд е в обем от 182 страници и съдържа Увод, Четири глави, Заключение, Приноси, Литература. Цитираната литература включва 76 заглавия, 66 от китайски източници, 6 от български източници, 1 от английски източници, 3 от интернет източници

Публичната защита ще се проведе на2024г. от часа в залана АМТИИ „Асен Диамандиев“ на открито заседание на научно жури в състав:

проф. д-р Даниела Андонова, НМА

проф. д-р Красимир Тасков, НМА

проф. д-р Велислав Заимов, НМА

проф. д-р Людмил Петков, АМТИИ

проф. д-р Весела Гелева, АМТИИ

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на АМТИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Годор Самодумов“ 2.

Съдържание

Увод	1
Актуалност на темата и значимост на изследвания проблем	3
Обект на изследване	4
Методи на научното изследване.....	7
Хипотеза на изследването	8
Първа глава: Пианото като фактор в общественочултурния живот на Китай.....	8
I.1 Въвеждане на клавиурата и съвременното пиано в китайското общество.....	8
I. 2 Влияние на пианото върху културния живот в китайското общество (през XIX век).....	10
Втора глава: Зараждане на клавиурната музикална култура в Китай - (1915-1949).....	13
П.1. Формиране на ранното професионално обучение по пиано в Китай (1919-1949).....	13
П.2 Първи стъпки в създаването на китайски произведения за пиано (1915-1949).....	14
П.2.1 Клавиурното творчество в периода 1915-1934.....	14
П.2.2. Джао Юенрън и пиесите „Марш на мира“и „Малка идея“	16
П.2.3 Клавиурната музика в периода 1934-1945 г.....	17
П.2.4 Хъ Лутин и творбата “Пастир свири на флейта” (Shepherd playing the flute).....	19
П. 2.5 Творбата за пиано „Цветен барабан“ на Чю Уей	21
П. 2.6 Обобщение	23
Трета глава: Клавиурната музика в периода (1949-1976).....	24
П.1 Професионалното музикално образование в ранните години от основаването на Нов Китай (1949—1966).....	24

III.2 Клавирната музика в годините след основаването на Нов Китай (1949-1966).....	25
III.2.1 „Първи Синдзянски танц”и „Втори Синдзянски танц“ на Дин Шандъ.....	27
III.2.2 Пиесата„Момичето Лан Хуахуа” (The Girl Lan Huahua) на Уан Лисан	30
III.2.3 Обобщение.....	32
III.3 Професионалното музикално образование по времето на Културната революция (1966-1976).....	33
III.4 Клавирна музика по време на Културната революция (1966-1976).....	34
III.4.1 „Луната, отразена в извора“на Чу Ванхуа (The Moon Mirrored in the spring)	35
III.4.2 Ли Инхай и пиесата „Сяо и барабан по залез“ (Xiao and Drum at Sunset).....	37
III.4.3 Обобщение.....	39
Четвърта глава: Китайската клавирна музика след реформата и политиката на „отваряне“ (1976-до наши дни.).....	39
IV.1.Китайската музикална култура след реформата и отварянето – исторически и образователни аспекти.....	39
IV.2 Клавирната музика след реформата 1976 – до наши дни .40	
IV. 3 Композитора Цюан Джихао и сюита „Дълги и къси“	43
IV.4 Обобщение	45
Заключение.....	46
Приноси	48
Литература	49
АВТОРСКИ ПУБЛИКАЦИИ	55

Увод

Китайската клавирна музикална култура претърпява сложен и противоречив път на развитие – от появата и разпространението на пианото, преносител на западноевропейската музикална култура в Китай, през създаването на музика за пиано – нееднозначно оценявана от обществото, през различни периоди приемана и отхвърляна, до пълноценното ѝ взаимодействие и преливане с националните традиции.

Още с навлизането си, западноевропейската професионална музика привлича китайците с различния си облик, чувствителност и не на последно място с големите изразни възможности на инструмента пиано. След основаването на новата Китайска народна република, пианото напълно навлиза в живота на хората и заема все по-важно място в музикалното им ежедневие докато се интегрира в наши дни като неизменна част от музикалното обучение в Китай, като неразривен елемент от местната култура. В същото време навлизането на чуждото, наднационалното разкрива редица проблеми и повдига множество актуални въпроси пред китайските творци. Сред тях с особена значимост и актуалност се поставя въпросът за националната идентичност на една млада професионална култура, каквато е китайската. С навлизането на европейската музика и разширяващия се диапазон на нейното въздействие, китайската традиционна музика първоначално остава встрани от композиторските интереси. Въпреки това композиторите скоро осъзнават, че разгръщането и стабилизирането на национална професионална музикална школа е свързано с идеите за принадлежност, стил, характер, традиции, които оформят националната идентичност и самоопределяне. Първите композиционни опити са свързани с опора в европейските композиционни модели, методи и подходи, като основа за работа с китайския фолклор. Комбинирането на националните характеристики с възможностите на западните музикални инструменти и композиционни

техники е определено предизвикателство за китайските композитори, но китайската музикална култура доказва, че не е затворена в своята самобитност и музикално развитие. Нейната диалогичност и общуване с чуждото макар да се проявява с различна динамика, с различна сила в отделните исторически периоди, успява да намери своя баланс - да изведе националното и да го приобщи към всеобщото, глобалното. Това взаимодействие се постига на различни нива – професионално образование, институции, изпълнителство, творчество. Да стои стабилно върху своите традиции и в същото време да е „отворена“ към света, към новото, това са целите, които защитават китайските съвременни творци, изпълнители, педагози, особено в епохата на ХХ-ХХІ век, когато текаат процеси на силен индивидуализъм в творческото мислене и съзнание.

Именно тези сложни, многопластови и нееднозначни процеси, протичащи в китайската музикална култура, определят избора ми на темата на дисертационния труд: **Универсално и национално в клавирната музика на Китай през ХХ век.**

От появата на първото клавирно произведение през 1915 г., през стогодишното развитие, до наши дни, задълбоченият поглед върху китайската клавирна музика разкрива, че творческият процес е труден и многолик. Поколения композитори работят усилено за създаването на клавирни произведения с китайски национални характеристики и през този дълъг период действително се раждат ярки клавирни произведения, отразяващи китайския дух, манталитет, самобитност. В тях обаче не може да проследим една логически оформена схема на работа или линия на взаимодействие между чуждо и свое, по-скоро откриваме различни „модели“ и зони за работа и общуване с националната традиция. Към това трябва да добавим и социополитическите условия и аспекти, в които се разгръща клавирното творчество, както и ролята на съвременните технологии в днешния глобален свят. Всичко това рисува пъстра картина от гъвкави,

променливи модели, адаптивни към многообразието от глобални явления.

Така китайските творби отразяват и чертаят траекторията на развитие на китайската клавирна музика през XX век, те ще имат влияние върху развитието на китайската клавирна музика и в бъдеще, защото проблемът за взаимодействието национално-универсално и чертаенето на пътя към националната идентичност е отворен.

Актуалност на темата и значимост на изследвания проблем

Съществуват много китайски книги, статии в списания и дисертационни трудове, посветени на изучаването на забележителни китайски клавирни произведения. При прегледа на голяма по обем информация забелязах, че повечето от тези трудове се фокусират върху конкретно клавирно произведение, върху творческите търсения на конкретен композитор или предлагат цялостен исторически обзор на клавирното изкуство в Китай. Малко са тематичните изследвания върху китайските клавирни композиции от XX век като цяло, както и изследванията, които проследяват процесите на формиране на национален стил в китайската композиторска школа. Много от статиите, посветени на създаването на клавирни произведения, акцентират предимно върху композиционните техники и стила на творбите, или предлагат по-общ поглед върху националните елементи в произведенията без да дават достатъчно задълбочен коментар за явленията на фона на епохата, на времето, в което са създадени.

XX в. е изключително важен исторически период за развитието на китайската клавирна музика. Като културен феномен китайската клавирна музика през XX столетие е неизбежно свързана с трансформацията на социалната среда в Китай, с настъпването или преживяването на важни явления в социо-политическото пространство. Ето защо, преди да анализираме китайските клавирни творби през различните периоди на XX век и нивата на взаимодействие между национално и универсално, родно и чуждо, е необходимо да

представим обзорна картина на историческите събития и процеси, съпътстващи зараждането, формирането, утвърждаването на идеята за национален стил. Вземайки за основа различните исторически периоди на XX век, настоящото изследване има за цел да проследи процеса на развитие на китайската клавирна музика, в контекста на формиране на нейните национални характеристики, които я извеждат на световната сцена. Чрез анализа на няколко ярки клавирни произведения от различни периоди можем да акцентираме върху нерегулярността на протичащите процеси, нееднородността в качеството на постигнатите резултати, но в същото време да оценим волята на творческите личности, поставили си за цел формиране на стил, който да отрази китайските естетически интереси, духовност и чувствителност.

Авторът си поставя за цел чрез настоящия труд не само да изгради цялостна представа за развитието на клавирната музика в Китай и да определи ролята, мястото и значението на фолклора, на народните традиции в процеса на формиране на национален стил, но и да проследи по какви начини това повлиява и останалите сфери в китайската музикална култура. Също така се надява да предостави повече информация за почитателите на китайска фолклорна традиция и китайските творби за пиано. Настоящото изследването би искало да обрисова актуална картина на явленията и да постигне адекватно разбиране на китайската култура, на нейните специфични особености, което ще даде основа и за по-добра интерпретация на клавирните творби, създадени от китайски композитори. Това от своя страна ще стимулира разпространението както на китайските композиции за пиано, така и на китайската фолклорна традиция, за да могат повече хора да се докоснат до красотата и спецификата на нашето музикално изкуство.

Обект на изследване в настоящия дисертационен труд е китайската клавирна музика, зародила се в началото на двадесети век, но с дълбока предистория през вековете. Акцент е поставен върху онези

творби, които са пряко свързани с идеята за национална принадлежност и оформяне на национален стил, творби, които стават представителни за китайския клавирен репертоар и ясно отразяват посоката и процесите, съпътстващи решаването на проблемите. Те са достатъчно убедителни и показателни по отношение на проявлението национална самоопределеност – универсалност. Китай се смята за една от четирите най-древни цивилизации и една от първите, в която се заражда музикална култура. Поради това традиционната музика в Китай има дълга, богата история, философски и естетически обоснована. В Китай има 56 малцинства, всяко от които оформя своя собствена, специфична култура и уникален музикален стил. Благодарение на това китайските композитори разполагат с богат фолклорен материал, от който да черпят творчески идеи и вдъхновение. Формираният като резултат богат, обемен клавирен репертоар, не би могъл да бъде разгледан подробно, с всички музикални творби, затова в различните периоди ще се спрем на конкретни значими произведения, създадени от китайски композитори, произведения с тежест в историческото ни развитие, произведения, които задават пътя, намират място в концертния живот на страната и извън нея.

Настоящата дисертация е структурирана в 4 глави с увод и заключение. **Първа глава** проследява първия досег на китайското общество с инструмента пиано и естетическата култура, която той внася. Това са и първите срещи с чуждестранното европейско музикално изкуство до трайното навлизане на инструмента в бита на хората и превръщането му в основен избор на специалност в професионалното музикално възпитание.

Втора глава обхваща периода от появата на първите творби за пиано до оформянето на идеята за национален стил (1915-1949 г.) Идеолозите, бащите на този процес са композиторите Сяо Юмей и Джао Юенрън. Те са онези фигури, които респектират със своята отдаденост, със своя академизъм. Те улавят върната посока

интуитивно. Първите опити на взаимодействие между европейското академично изкуство и китайското традиционно изкуство – резултат на неакадемичен тип „професионализъм“ и култура са семпли, съвместяването на двете култури изисква време, за да бъдат преосмислени и оценени. Клавирните творби създадени през периода 1915-1949 г. дават представа за непълнотата и несъвършенствата в композиционната концепция, но те са резултат от усилията на китайските композитори от една ранна епоха, да намерят път за съвременната китайска клавирна музика. Появата на пиесата на Хъ Лутин „Пастир свири на флейта“ го доказва.

Трета глава обхваща клавирното творчество в годините между 1949-1976 г. В своя статия М. Друскин описва някои закономерности, обуславящи пътищата на развитие на музиката в Европа от втората половина на XIX век. – сред тях са стремеж към излизане на музиката извън пределите на страната, усвояване на древните пластове на фолклора. Всички музикални школи от края на XIX век се изграждат около опората върху националния фолклор, неговата оригиналност, своеобразие, уникалност и във всяка школа се развиват процеси на промяна в отношението към фолклора. Композиторите търсят отличителното, уникалното в него.¹ Всичко това можем да отнесем към развитието на китайската композиторска школа и създаването на музика. Националнофолклорният идиом диалогизира активно с чуждите техники, жанрове и форми. Клавирната „обработка“, адаптациите на традиционни мелодии за пиано оформят "златния век" на жанра клавирна транскрипция в историята на музикалното изкуство в Китай, те се превръщат в главна тенденция за онова време. Появата им е резултат и от динамичната политическа обстановка в страната и разбирането за национална принадлежност. Въпреки обективните препятствия, неоправданите идеи на Културната революция, китайските композитори стават по-уверени, по-убедителни

¹ Хлеббаров, И. – Музика на 20 век, с.32

в творческите си решения и търсения.

Четвърта глава описва китайската клавирна музика след реформата и политиката на „отваряне“ (1976-2000 г.) Това е времето, което освобождава творците по пътя на личностната изява. Това е времето, когато културната идентичност става все по-широко понятие, в нейните прояви намират място както универсални, така и национални елементи. В многобройните творби от този период разпознаваме чертите на модерното, авангардното, но най-вече на глобалното. Китайската музика общува успешно със света. Тези процеси в китайската музика не са завършили, те продължават в различен интензитет и днес. Както каза в началото те са тясно свързани с разширяващите се възможности пред професионалното образование и разгръщащото се изпълнителство, които имат своето място в настоящото изследване.

Методи на научното изследване

В настоящия дисертационен труд съм използвала няколко метода на научно изследване: преглед на научни литературни източници, както и нотна литература, емпиричен подход и метода на сравнителното изследване.

— Подборът и прегледът на актуална научна литература по проблематиката дава необходимата основа за изследването, позволява да се изложи адекватно гледната точка и да се подкрепи последващата лична изследователска работа. В настоящия дисертационен труд се събира и систематизира основно литература, свързана с китайските клавирни произведения от XX век, с китайската народна музика, с историята на китайската музика и др.

— Емпиричният изследователски метод, позволява чрез обобщаване на съответното литературно проучване и анализ на музикални произведения от различни периоди, да достигна до заключения и изводи относно тенденцията на развитие на китайската клавирна музика през XX век, и в частност взаимовръзката етническа

характеристичност - универсалност.

— Сравнителният изследователски метод, дава възможност да се проследят промените в отношението към клавирна музика през различните периоди и в различни исторически условия, да се проследи еволюцията в начина на мислене на творците, усъвършенстването на подхода им към фолклора като първоизточник, в същото време може да проследим неравния път, по който върви развитието на клавирното изкуство в Китай – моментите на възход и спадове, до извеждането му на световната сцена, като част от световните музикални процеси.

Хипотеза на изследването

Китайските клавирни творби от ХХ век имат своите специфични характеристики определени, от една страна, от социокултурния и исторически контекст на времето, в което са създадени и, от друга страна, от творческите виждания и търсения на творците. Във всички тях обаче, повече или по-малко, се усеща стремежът към мултикултурност, към сближаване на национално, лично и извъннационално. Този стремеж показва желанието на китайската музикална култура да бъде част от „мултикултурализма“² на съвременния глобален свят.

Първа глава: Пианото като фактор в общественокултурния живот на Китай

I.1 Въвеждане на клавикорда и съвременното пиано в китайското общество

Ранни китайски източници съобщават, че през 1600г. италианският мисионер Матео Ричи поднася клавикорд като дар за император Уанли от династия Мин. Според редактираните от Уангци исторически

² Изразът е на Е. Коларова, Диалогът – традиция и съвременност в българското музикално творчество на 20 век, с10

записки в „Задълбочено разглеждане на литературата“³, това е първият клавикорд, представен в двора на династия Мин.

Португалският мисионер Томас Перейра е следващият, който през 1673г. поднася в дар на император Канси, тогавашния владетел на последната династия Цин⁴, два музикални инструмента - клавикорд и тръбен орган. Тъй като император Канси обича музиката, именно той остава в историята като първият китайски владетел, научил се да свири на западноевропейски клавишен инструмент. В рамките на 30 години, императорът не само усвоява уменията да свири на клавикорд, но и успява да адаптира и изпълнява на него традиционни китайски произведения. Владетелят се самообучава, но наема и мисионери, които владеят музикалното изкуство, да преподават в двора му. Те стават автори и на първите книги, посветени на западното музикално изкуство, превръщат се в първите „учители“, пренесли знанията за западноевропейската музикална култура в Китай.

През ранния XIX век, през 1840г. Англия започва война с Китай, известна като „Опиумната война“⁵, която отваря нова страница в китайската история. Извън търговията с вноса на опиум, търговците на музикални инструменти от Англия проявяват голям интерес към китайския пазар, факт, който довежда до разпространяването на съвременното пиано в Китай, първоначално като търговска стока. Има точни сведения, че съвременното пиано е представено за първи път в

³ Важен труд на китайския библиофил Уангци от времето на династията Мин. В 254-томния труд е описана историята на Китай от династията Южна Сун до династията Мин.

⁴ Династия Цин (години 1636-1912)

⁵ Първата опиумна война от 1840-1842 г. завършва с поражение на Китай, който започва да разделя земята си, да плаща репарации и да договаря мита с чужди държави, което сериозно застрашава суверенитета на Китай. Страната се превръща в полуколониално и полуфеодално общество, губейки своята независимост и самостоятелност.

Втората опиумна война 1856-1860 г. е поредната съвместна агресивна война между Великобритания и Франция, подкрепена от САЩ и Русия, с цел по-нататъшно отваряне на китайския пазар и разширяване на търговията в Китай с цел печалба.

Китай около 1842г.⁶ Но истинското навлизане и популяризиране на инструмента сред китайците не се дължи на рекламната дейност на търговците, а на дейността на християнските мисионери.

По това време са създадени църковни общности в градовете Макао, Шанхай, Гуанджоу и Тиендзин. Мисионерите към християнските църкви използват активно инструмента пиано за акомпанимент в църковните песнопения. Разкритите църковни училища в различни части на страната предлагат занимания по пиано. Например уроци по пиано са въведени през 1881 г. в така наречения Китайско-западен колеж в Шанхай - най-ранното регистрирано църковно училище в Китай, в което се преподава пиано⁷, в западнокитайското девическо училище, през 1892 г. и в девическото училище "Джинжън", през 1898 г. и др. Тъй като броят на учениците е твърде малък, влиянието на тези училища в обществото е слабо и не се приема сериозно. Въпреки това всички църковни дейности изиграват своята положителна роля за разпространението и присъствието на пианото в Китай и създават условия за развитие на клавирното изкуство.

I. 2 Влияние на пианото върху културния живот в китайското общество (през XIX век)

Провалът на „Опиумната война“ и корупцията в правителството на династия Цин превръщат Китай в полуфеодално и полуколониално общество, загубило независимия си статут. Това положение предизвиква бунт сред група патриоти и през 1898 г. Кан Йоууей и Лиан Цичао, поставят началото на важна политическа и културна реформа, която има значението на идеологическо просветителско движение. Въпреки че в крайна сметка завършват с неуспех, тези реформи насърчават еманципацията в мисленето и изиграват важна

⁶ Фан Уенлан. Съвременна китайска история I [М]. 1953 г. стр. 182

⁷ Чен Сюесюн, Учебни помагала по история на съвременното китайско образование II, Издателство за народно образование, 1998 г., стр.140-141

роля в напредъка на съвременното китайско общество. Тези положителни идеи оказват огромно влияние върху образователните среди и музикалните кръгове. Изучаването на пиано започва постепенно да се прехвърля от църковните училища в училищата, основани от самите китайци.

През 1902 г. Шън Сингун, станал по-късно известен музикален педагог, заминава за Япония, за да учи в Академията Хунуън, Токио. Вдъхновен от музикалното образование в японските училища, той изучава композиция, предимно песенната форма, занемава се и с организиране на музикални семинари за японските ученици. След завръщането си в Китай през 1903 г. в училището “Нанян”⁸, той въвежда часове по музика идентични с тези в японските училища, включващи главно пеене. За нуждите на своите ученици Шън Сингун композира множество песни. Оттогава насам в много училища се въвеждат "часове по пеене". Повечето от песните, изпълнявани в часовете, първоначално са популярни мелодии от японски, европейски и американски песни с адаптирани текстове на китайски. По-късно стават популярни преработките на народни песни или създаването на авторски песни. В онзи момент съдържанието на текстовете и песните подчертава патриотичните настроения и отразява идеологическите идеали, насочени срещу феодализма. Шън Сингун написва повече от 180 песни и дава своя огромен принос за „часовете по пеене в училище“. Освен Шън Сингун, много други музикални педагози, завърнали се в Китай след обучение в чужбина, започват да композират песни за „часовете по пеене в училище“, като Ли Шутонг, Зенг Джимин, Синхан и др. Популярността на часовете по музика поставя началото на нова епоха в развитието на китайската музикална култура.

Новата музикална програма за обучение набира популярност.

⁸ Основано през 1896 г., това е най-ранното училище в Китай с цялостна образователна система включваща основно, средно и университетско ниво. Училището с педагогическа насоченост е и най-ранният вид училище в съвременен Китай.

Едновременно с хоровото пеене се въвеждат и часове по композиране на нови песни, а появата на музикални елементи, трудни за възпроизвеждане от китайските традиционни инструменти, превръща пианото в основен, незаменим инструмент за създаване на най-изкусен, майсторски акомпанимент.

С най-голям авторитет се ползват двете нива на Джъдзянското двустепенно нормално училище, които оказват сериозно влияние върху разгръщането на клавирната култура в Китай. "Един от преподавателите в Джъдзянското двустепенно нормално училище, бил известният в цял Китай майстор по музикално изкуство Ли Шутонг. Той не само е записан като първият китайски професор по пиано, но и допринася много за развитието на клавирното изкуството в страната"⁹. Ли Шутонг е силен застъпник на принципа на преподаване „стъпка по стъпка“, една изключително важна практика в обучението ни по пиано и до днес. Докато преподава в Джъдзянското двустепенно нормално училище, Шутонг не просто култивира знания и умения у учениците си, но въздейства и повлиява изграждането на естетическа представа, възприятие и отношение към изкуството. Студентите му У Мънфей, Лиу Цупин, Фън Дзикай се реализират като известни преподаватели. По-късно те основават Шанхайско нормално училище по изкуства, превърнало се в Шанхайски нормално университет по изкуства. Безспорен пионер в обучението по пиано в Китай, благодарение на усилията на Ли Шутонг, Джъдзянското двустепенно нормално училище заема значимо място като институция за изучаване на западноевропейска музика.

⁹ Джоу Ю Ян, История на съвременната китайска училищна система, Издателство на Източнокитайския нормален университет, Шанхай, 1987 г, стр.392-400

Втора глава: Зараждане на клавирната музикална култура в Китай - (1915-1949)

Годините между 1915 и 1949 оформят най-ранния период в развитието на съвременната китайска клавирна музика. Приемам за начало 1915 година, когато е създадено първото произведение за пиано от китайски композитор, макар динамичността на процесите да започва няколко години по-късно. развитието на клавирната музика е част от цялостния културнообразователен процес в съвременен Китай, който обхваща професионалното музикално образование, като предпоставка за разгръщане на композиторско творчество, изпълнителство.

II.1. Формиране на ранното професионално обучение по пиано в Китай (1919-1949)

Годината 1919 е белязана от динамични обществени процеси в китайското общество. То е свързано с патриотичното движение на група млади ученици на 4 май. Това е времето, когато активно се разкриват професионални музикални институции, създават се висши общообразователни колежи и независими висши музикални училища. Именно професионалното музикално образование се явява основната движеща сила за развитието на клавирната музика в Китай.

Професионалното музикално училище към Пекиния университет и Шанхайската национална музикална консерватория заемат важно място в насърчаването на ранното обучение по пиано. Професионалното музикално училище към Пекиния университет е първото официално учебно заведение, създадено от държавна организация, която самостоятелно назначава своите учители и подбира ученици, то изгражда своя собствена кредитна система и методика на обучение.

През 1927г. училището спира да функционира,¹⁰ то работи само пет

¹⁰ Защото Правителството на Бейян (1912-1928) и правителството на Гуоминдан (1925-1948) ,се противопоставят едно на друго. Правителството на Бейян не подкрепя

години. Въпреки това първите стъпки са извървяни - първите випуски, първите ученици вече са получили професионално обучение и са способни да се реализират на сцена, да изнасят концерти и рецитали, да преподават и композират.

През 1927г. Сяо Юмей, китайски музикален педагог и композитор, заминава за Шанхай, за да създаде Шанхайска национална музикална консерватория. Тя става първата независима професионална консерватория в Китай. Създаването ѝ е особено важно събитие, не само за китайското музикално образование, но и за по-нататъшното развитие на обучението по пиано в Китай.

Световноизвестният руски пианист Борис Захаров е поканен лично от Сяо Юмей да преподава в Шанхайската национална музикална консерватория. Привлечени са съветските музиканти: пианиста Валентин Александрович Шилов, Н. Дмитриевская - преподавател по теория на музиката, Ф. Г. Г. Арзамов – теоретик и композитор, диригента Г. Дилизиев и други.¹¹ В тези години ролята, която изиграват чуждестранните музикални специалисти е особено важна, всъщност решаваща за процеса на взаимодействие между европейската и азиатската култури. Благодарение на напътствията и високия професионализъм на чуждестранните експерти, китайските ученици се запознават в дълбочина с професионалното музикално образование на Запад.

II.2 Първи стъпки в създаването на китайски произведения за пиано (1915-1949)

II.2.1 Клавирното творчество в периода 1915-1934

Ранните творби са пряко свързани с времето и духа на Просвещението. Пионери в това начинание са композиторите

развитието на различни стилове музика. Правителството спира финансирането на училищата.

¹¹ Ли Сяоин, Чжан Цинюн Влиянието на съветската и руската музика върху китайската музикална култура през първата половина на XX век, Руски централноазиатски и източноевропейски изследвания 2011, № 5

изучавали западната музикална култура, техни са първите опити в създаването на произведения за пиано, в които ясно се усеща влиянието на традициите на бароковия, класическия и романтичния стил – естествен резултат от обучението в чужбина. Първите китайски композитори творят в онези музикални жанрове, до които са се докоснали, които са дали професионална основа на търсенията им, жанрове, от които са се учили. Те са придобили добра представа за огромния ръст на музиката на Запад. Всъщност макар до 1930 г. разпространението на китайска клавирна музика да е насърчавано активно, едва след 1930г. се оформя истински осъзнато идеята за национален стил и идентичност. Въпреки това китайският начин на мислене в сферата на изкуството от самото начало остава интуитивно свързан с китайската философия, със стремежа за „хубава мелодия“, която да носи естетическа наслада.

Сред ранните творби за пиано са произведенията на Джао Юенрън : "Марш на мира"(March of Peace) създаден 1915, тази творба е и първото официално публикувано произведение за пиано, „Малка идея“ (1917) и “Детски марш”(Children's March) от 1919г. Пиесата на Джао Юенрън, Малка идея "Оу Чън" (Ou Cheng) - е и първото произведение за пиано в Китай, което включва етнически елементи. Композиторият за първи път използва характеристиките на китайската пентатоника. Въпреки че това е само „малка идея“, тя е достатъчна, за да покаже желанието на твореца да изрази национални мелодии със средствата и възможностите на западни инструменти. След 1919 г., под влиянието на патриотичното движение и пробуденото национално съзнание мотивира композиторите да следват стъпките на Джао Юенрън.

В тези ранни години свои опити прави и Сяо Юмей с „Ноктюрно“(op.19) - създадено през ноември 1916 г. и инспирирано от музиката на Шопен, и "Траурен марш"(op.24) - чието образно съдържание пресъздава скръбта по загиналите герои мъченици. По-

късно през 1923 г. той композира творбата за пиано „Танц с неонов пера“ (New Rainbow and Feather Skirt Dance op.29, основана на едноименното произведение на поета Бай Дзюи (772-846), от династия Тан, описващо традиционното песенно-танцово изкуство. Музикалната структура на творбата е повлияна от фолклорната музика и танци на династия Тан. Това е и първият опит на Сяо Юмей да добави етно елементи към произведение за пиано.

Въпреки че творенията на Сяо Юмей и Джао Юенрън са скромни, незрели, наивни, именно те задават посока за развитие на китайските клавирни музикални произведения и поставят началото на китайската композиторска школа. Усвоили европейския професионализъм двамата избират да интегрират китайска и западна култури, като поставят началото на сложен процес на взаимодействие между класико-романтична традиция и национално изкуство. Те са подбудителите, идеолозите в музикално-историческия процес на търсене на националното, поставят основите на музика, която да функционира и взаимодейства с други култури.

II.2.2. Джао Юенрън и пиесите „Марш на мира“ и „Малка идея“

През живота си Джао Юенрън (1892-1982) композира 132 музикални произведения, от които само три са за соло пиано, останалите са предимно художествени песни.

Джао Юенрън създава „Марш на мира“ в годините на Първата световна война, докато учи философия в Харвардския университет. Произведението е израз на чувствата, вълнували автора по време на войната, на надеждите за мир и спокойствие. С мажорната тоналност и динамична амплитуда от *mezzo forte* до *forte* характеристиките на марша са ясно разпознаваеми. Що се отнася до композиционните техники, творбата напълно възприема западноевропейската мажорно-минорна хармонична система. Тази пиеса е първата стъпка в създаването на музика за пиано в Китай и тя има своето голямо

историческо значение.

По-голям интерес за нас представлява второто произведение за пиано - "Оу Чън" което означава, „идея, хрумване“ и има импровизационен характер. Ръкописът на "Оу Чън" е отбелязан с френско подзаглавие - "Une Petite Idee Chinois" (Една малка китайска идея). Това подзаглавие е много важно, защото подсказва, че в тази пиеса за пиано "китайската концепция" вече ще присъства, макар и в зародиш, потърсен е националният облик.

Пиесата е изградена на основата на пентатоничната и седемтоновата скали. Композитора използва G Гун седемтонова гама (еквивалентен на G мажор от западноевропейската скала) и преминава в тоналност G Джън Иай хептатоничен звукоред. Този вид модуляция е много популярен в традиционната китайска музика и е основно средство за разработване, за разгръщане на фолклорния материал. Близостта с китайските традиции е потърсена съзнателно и отразява първи стъпки във взаимодействието на две различни музикални системи. Опитът да се използва китайският петтонов лад, в клавириното творчество, макар и незрял повлиява развитието на музиката по-нататък. Примерът на тези „първи стъпки“ ще бъде последван от други композитори.

Години по-късно едно събитие за създаване на „Музика за пиано в китайски стил“, организирано от напредничави музиканти в Китай, ще доведе до появата на произведения, като пиесата за пиано на Хъ Лути „Пастир свири на флейта“, която ще „отвори“ китайската клавирна музика за света и ще популяризира националната традиция.

II.2.3 Клавирната музика в периода 1934-1945 г.

Периодът между 1934-1949 г. – отбелязва първия връх в китайската клавирна музика. Именно в годините на войната качеството на композираните творби бележи ярък ръст. Композиторският клавирен стил постепенно еволюира, а съдържанието на създаденото, очаквано,

отразява духа на времето. Разширява се и жанровият диапазон - вариации, сонати, танци, сюити, фуги - форми, неизползвани до този момент от китайските творци. Появяват се и първите концерти.

Китайската композиторска школа ще отбележи важен етап в развитието си през 1934 г. и той е свързан с фигурата на руския композитор и пианист А.Н.Черепнин (1899—1977). Той организира събитието „Музика за пиано в китайски стил“, в което негов съорганизатор е Сяо Юмей. Чрез това събитие в Китай се инициира появата на голям брой произведения за пиано с ярки национални характеристики и с високо професионално качество, които да популяризират Китайската култура извън страната в онези години. През 1934г - над 20 произведения за пиано участват за наградите „Музика за пиано в китайски стил“. Сред 6-те наградени произведения, най-ярката творба, спечелила първата награда, е идиличната пиеса "Пастир свири на флейта" на Хъ Лутин. Пиесата се определя като първото зряло произведение за пиано в Китай, елегантно по стил и чувствителност, демонстриращо превъзходна композиционна техника и отчетлива, ясна фактурна линия. С това произведение и неговата популярност китайската музика се „отваря“ за света.

В годините на антияпонска съпротива музиката е онова „оръжие“, което повдига националния дух. През 1945 г. Китай печели войната и навлиза в така наречената Освободителна война, известна още като Вътрешна революция. Ярък представител на своето време е пиесата на Чю Уей, „Цветен барабан“ (1946) , която най-добре да отразява духа на новата епоха в Китай. При композирането, Чю Уей търси опора в онези фолклорни източници, които са познати на масите, за да предизвика емоционален отзвук и реакция у хората. Произведението зарежда с оптимизъм, надежди, нови очаквания и положителни емоции за живота. В този момент „Цветен барабан“ по много подходящ начин изразява настроението на китайския народ, хармонира на виталността на времето. То става стилистичен пример за последвалите

произведения за пиано. Както споменава музикалният теоретик Лианг Маочун: „китайските композитори избират да използват традиционната музика, аранжирана за пиано, което е възможен начин за решаване на въпроса с етно стила в китайските клавирни произведения.“¹²

II.2.4 Хъ Лутин и творбата “Пастир свири на флейта” (Shepherd playing the flute)

Хъ Лутин (1904-1999) е една от най-значимите и емблематични фигури в музикалната история на съвременен Китай – композитор новатор, музикален педагог и теоретик.

Макар и малобройно творчеството за пиано на Хъ Лутин, включващо 5 клавирни пиеси - „Пастир свири на флейта” (Shepherd playing the flute), „Приспивна песен” (Lullaby), „Спомен” (Memory), „Вечерна среща” (Evening meeting) и „Малка мелодия”(A little melody), носи ясно проследими национални характеристики. Във всяко едно от тези произведения етническият елемент, фолклорното е представено в различни аспекти. Орнаментиката в „Пастир свири на флейта” е обвързана с маниера на свирене на традиционния китайски инструмент "бамбукова флейта". „Вечерна среща” пресъздава ритмична картина, характерна за изпълнението на националните инструменти гонгове и барабани. В ладохармоничната основа на „Приспивна песен”, „Малка мелодия”, „Спомен” и „Пастир свири на флейта” е използван пентатоничният лад.

“Пастир свири на флейта”

Заглавието е заимствано от типична идилична, пасторална сцена в китайския фолклор.

Композирано през XX век, с обширни познания върху владееенето

¹² Лианг Маочун, Произведения за пиано на Дзиан Уънйе - написани по случай „Мемориален симпозиум на Дзиан Уънйе” в Тайпе през 1992 г., Симфоничен журнал на музикалната консерватория в Сиан, 1993 (01), 53.

на контрапунктичното писмо, цветистия контрапункт и класическата терцова хармония произведението разкрива високата професионална компетентност, която младия Хъ Лутин е придобил. Макар композиционните елементи в партитурата да следват западноевропейския композиционен модел, при изсвирване на произведението, човек веднага би усетил огромната разлика в звученето. Разлика – определена от характеристиките на мелодичната линия и хармоничната система, идващи от фолклорната традиция: формалната организация на дял *a*, неговата вътрешна логика, следва традицията на *планинските китайски песни*; обичайната имитация на ехо, която обикновено се отбелязва динамически като контраст между *f-p*, тук е организирана обратно *p-f*. Това внася театралност, артистичност в звуковата атмосфера, в която героят, първо чува песента, отекваща някъде в планините, и после дава отговор на чутото. ритмичната организация на дял *b* следва традицията на китайската пекинската опера “Сипи”¹³

Творбата на Хъ Лутин " е обявена за „първата пиеса за пиано в китайската музика с ясно изразен, зрял китайски стил.“¹⁴ И ако за произведенията на Джао Юенрън, можем да твърдим, че отбелязват раждането на китайската музика за пиано, че макар да не се радват на голямо влияние, именно те предопределят появата на "Пастир свири на флейта", то 20 години по-късно, в успеха на Лутин професионалистите виждат свалянето на границите между китайската народна музика, китайските традиции и западната музикална култура, оценяват стойността на комбинацията между двете различни култури.

¹³ Една от каденците на китайската опера.) [Чжоу Цинцин, Въведение в китайската народна музика. стр.161]

¹⁴ Китайска Уеб енциклопедия Baidu

<https://baike.baidu.com/item/%E7%89%A7%E7%AB%A5%E7%9F%AD%E7%AC%9B/3758230?fr=aladdin>

II. 2.5 Творбата за пиано „Цветен барабан“ на Чю Уей

Композиторът Чю Уей (1917-2002) е приет в Педагогическия институт на Шанхайския колеж по изкуства в 1933 г., за да учи музика и изобразително изкуство. През 1955 г. той продължава обучението си в Московската консерватория „П. И. Чайковски“, където изучава композиционна техника и теория на музиката. Опитът от придобитите знания и умения в чужбина се превръща в повратен момент в професионалната кариера на Чю Уей.

Създаването на клавирни творби върху фолклорни първоизточници е типичен маниер на работа на Чю Уей, такива са: Монголско ноктюрно, Цветен барабан, Увертюра № 1 и Фантазия за червената гвардия на Хон Ху. От тях "Цветен барабан" е най-известната и високо оценена от критика, изпълнители и публика клавирна творба. Тя демонстрира новаторски решения и стремеж към достъпност на клавирната музика за по-голяма аудитория. Преките препратки към позната народна песен се съчетават с динамична, гъвкава структура. През 1958 г. китайският пианист Лиу Шъкун представя това произведение на сцената на Първия международен конкурс за пианисти "Чайковски" в Москва, а по-късно то е записано в Япония и придобива известност в чужбина.

„Цветен барабан“

Пиесата за пиано на Чю Уей "Цветен барабан" е базирана на народната песен "Фенгянг Цветен барабан"¹⁵, характерна за провинция Анхуей, Китай. „Фенгянг Цветен барабан“ присъства обикновено в народни празненства и фестивали, които почитат богатата реколта, радостта от живота на работещите хора.

Пиесата е в проста триделна форма с встъпление и кода, крайните

¹⁵ Фенгянският цветен барабан е ханска народна форма на изкуство, популярна в района на Фенгянг в провинция Анхуей, Китай. По-голямата част от музиката се основава на местните Янгко. Изпълнението се отличава със силно чувство за ритъм, като един или двама души бият малък барабан, танцувайки и песйки едновременно има и съпровод на малък гонг.

дялове се отличават с вариантно-вариационно развитие, средният дял носи темпов контраст. Композиторът използва за тематична основа на първи дял видоизменен материал от две народни песни - за основа на I тема е използвана "Фенгянг Цветен барабан". Внесените промени в ритмиката, мелодиката, тоналността придават на мелодическата линия по-голяма динамика, пластичност, гъвкавост и я индивидуализират, разграничават я от оригинала. За основа на втора тема е използван цитат от друга народна песен „Жасмин“. Макар да запазва гръбнака на мелодията, внесената и тук промяна разкрива повече плавност и изразителност. Както самият композитор пише, този епизод "разкрива образа на актрисата, която танцува сама".¹⁶ Стремежът към изобразителност и театралност в тази пиеса подчертава тясната връзка с традициите на китайската опера. По отношение на хармоничния език интерес представляват три момента, които засягат проблема „представа за център“ – в Европа и в Китай: отсъствие на тонална затвореност; ролята на метаболите; идеята за доминантовост.

Изградена върху "красиви и ярки народни мелодии, прости хармонии, пиесата олицетворява духа на времето, тя дава стилистичен пример за по-късната клавирна композиция, изразяваща новата стилова епоха".¹⁷

В традиционната китайска естетика описанията на външни пейзажи или предмети се използват в голяма степен за изразяване на чувствата на даден герой. Известна в Китай като сливане на емоция и пейзаж, тази техника е често използван начин за „изразяване“ във всички художествени категории. Китайската клавирна музика притежава тази характеристика, и това ѝ придава ярка музикална

¹⁶ Чю Уей. Създаването на пиесата за пиано " Цветен барабан"[А]. Тонг Даоджин, Сун Мингджу. Изследвания върху изкуството на пианото - анализ и изпълнение на китайски клавирни произведения [М]. Пекин. Народно музикално издателство, издание от 2003 г., стр. 43.

¹⁷ Биен Мън, Формиране и развитие на китайската пиано култура, Издателство Хуалъ, 1996, стр. 29.

образност. Програмните заглавия, даващи конкретност на асоциациите, съдържащи образи са в съответствие с естетическото светоусещане на повечето китайски слушатели. Мисля, че това е причината "Пастир свири на флейта" и "Цветен барабан" да са най-популярните сред многото клавирни произведения от онова време.

II. 2.6 Обобщение

Колкото и консервативни да са опитите на първите композитори, ограничени във фолклорно-битовото начало именно те оформят жанровата система в китайската клавирна музика. Очертават ролята и мястото на пентатониката като еманация на националното, макар в първите творби общите характеристики и модели да доминират над индивидуалното в творчеството. Те са и първите, които се опитват да „изговорят“ вербално идеята за национална идентичност. Осъзнатият факт, че пианото изисква музика, свързана с европейската академична представа за форма, структура, стил, начин на мислене, се сблъсква с представата за музикална форма и стил в китайското традиционно изкуство като резултат на неакадемичен тип „професионализъм“ и култура. Противопоставянето на тези две различни форми изисква време, за да бъдат преосмислени и преоценени. „Пълното приемане на западната музикална култура за пиано“¹⁸ би било фатално за китайската национална идентичност. Световната клавирна култура няма нужда от „западни композитори“ и „западни пианисти“, с китайски лица. На този социокултурен фон първото поколение търси синтез и баланс между чуждо и национално, като посока за развитие на китайската клавирна култура. Ценният опит на тези "първи" сочи и пътя напред за развитието на китайската клавирна музика.

¹⁸ Фън Сяоган, Китайската музикална култура на пианото през първата половина на XX в. [D] , 2007

Трета глава: Клавирната музика в периода (1949-1976)

Създаването на Китайската народна република през 1949 г. бележи навлизането на китайската нация в нов исторически етап. Обществото се отърсва от почти сто-годишен период на войни и се съвзема за нов живот, с нови сили. През следващите 27 години китайската клавирна музика бележи ярко развитие, навлиза в активен творчески период.

Настоящата глава е разделена на два основни дяла, определени от историческите събития, случили се в Китай през този етап. Първият дял обхваща годините от 1949 г. до 1966 г., и включва създаването и развитието на китайската клавирна музика 17 години след основаването на КНР. Вторият дял разглежда създаването и развитието на китайската клавирна литература в епохата на „Културната революция“ от 1966 г. до 1976 г.

III.1 Професионалното музикално образование в ранните години от основаването на Нов Китай (1949—1966)

Създаването на Нов Китай пренася професионалното музикално образование в нов исторически период и води до големи промени в много аспекти.

1. На първо място, възпитаването и подготвянето на родни специалисти се превръща в ангажимент на правителството, в държавна политика. Създадена е единна система от институции, сред които важно място заемат Централната музикална консерватория и Шанхайската музикална консерватория. Усъвършенства се системата за обучение по пиано в коледжите по изкуства и педагогическите колежи и университети в цялата страна. По този начин държавата култивира голям брой изпълнителски и преподавателски таланти за Нов Китай, утвърждават се пълноценно композиторските класове.

2. Присъствието на чуждестранните специалисти внася ново съдържание в китайското обучение по пиано и композиция. Чуждият

модел е застъпен в учебните програми, подбора на репертоар, методите за преподаване, изпитната система и др.

3. С международния музикален и културен обмен огромно количество музикална литература и учебна литература достига до Китай, което разширява художествения хоризонт на преподавателите и студентите.

4. Голям брой млади музиканти получават възможността да излязат на световната сцена чрез международни конкурси и културен обмен. Те придобиват нови познания и друг вид самочувствие, завръщайки се в страната. Излизането на международната музикална сцена, доказва на света нивото на китайското образование.

III.2 Клавирната музика в годините след основаването на Нов Китай (1949-1966)

Културните взаимоотношения с чуждестранните специалисти от Съветска Русия е тласък отвън, който допринася за развитието на китайската музика по посока на по-висок професионализъм, допринася за нейната „европеизация“ и в същото време очертава по-ясно ролята на фолклора като фактор за утвърждаване на китайската идентичност. Но макар да се разширява кръгът от жанрово разнообразие - опери, симфонии, оркестрова музика, клавирна музика, филмова музика, песенно творчество и т.н., повечето от музикалните творби остават в композиционните традиции на класицизма и романтизма и опората в мелодиката на народната музика или нейни елементи, които по-лесно да се приемат от широката публика.

Според статистиката от 1949 до 1966 г., има около 235 официално публикувани, подходящи за изпълнение, малки и големи произведения за пиано.¹⁹ За да доближат музиката до широката публика, до масовия слушател и до “ежедневието“, изборът на тематика от страна на

¹⁹ Биен Мън, *Формиране и развитие на китайската клавирна култура*, Издателство Хуаль, 1996.

композиторите става все по-разгърнат и разнообразен, източниците на вдъхновение все по-многобройни. Китай населява огромна територия с 56 етнически групи, 55 от които са етнически малцинства. Всяка етническа група има дългогодишна богата музикална култура, която привлича вниманието на творците по това време. **Етническите фолклорни характеристики** дават оригиналността на редица изключителни произведения. Например „Първи Синдзянски танц” (1950) и „Втори Синдзянски танц” (1955) на Дин Шандъ са първите произведения за пиано в Китай, базирани на уйгурски народни песни от Синдзян. Изключително екзотичната „уйгурска” музика принадлежи към музиката на малцинствата. След творбите на Дин Шандъ интересът към тази музика се възражда и много композитори започват да пишат клавирни произведения в „Синдзянски стил“, като „Синдзянски танц” на Гуо Джъхун (1957), „Първа Синдзянска сюита” на Шъ Фу (1964) и др.

Разбира се, основен източник на вдъхновение остава **музиката на ханските китайци**, които са и основната етническа група в Китай. Композиторите вземат за тема обичаи и битови сцени от различни региони или избират емблематични герои и любовни истории от определен регион. Например творбата „Момичето Лан Хуахуа” (The Girl Lan Huahua, 1953) на Уан Лисан е базирана на широко популярната народната песен със същото име в северен Шанси. Жанрът на „Момичето Лан Хуахуа” е " Синтянйю", популярен главно в северната провинция Шаанси, Китай, той се отличава със свободен ритъм, широк диапазон и богатство на чувствата. Пиесата, представителна творба на китайската клавирна музика, изразява моменти от местния живот, бит и обичаи. Други такива произведения са: „Петдесет народни песни” на Ли Инхай (1956), базирано на характерни народни песни от 50 региона в Китай; Хуан Ху`уей създава „Картини на Башу” (Pictures from Bashu, 1958) - сюита за пиано, базирана на 6 съчуански народни песни; Ян Бихай „Шест народни

песни на малцинството И” и много други.

III.2.1 „Първи Синдзянски танц”и „Втори Синдзянски танц“ на Дин Шандъ

Дин Шандъ (1911-1995) е известен китайски пианист, композитор и теоретик. Той е заместник-председател на Шанхайската музикална консерватория, ръководител на катедрата по композиция, заместник-председател на Китайската музикална асоциация на музикантите. Изучава хармония, контрапункт и оркестрация при Волфганг Френкел, а през 1947 г. заминава за Париж, където учи композиция във Висшата музикална консерватория при Надя Буланже и Артур Онегер. Най-голямото творческо поле за изява на Дин Шандъ е клавирната музика. В периода 1945-1992 г. той създава 16 клавирни произведения с богата и разнообразна тематика, обхващащи почти всички жанрови форми, включително сюити, сонати, увертюри, вариации, танци, токати, фуги, рондо, прелюдии и др.

Класическите му шедьоври са „Първи Синдзянски танц” (1950 г.) и „Втори Синдзянски танц” (1955г.), които са първите типични представители на музиката, базирана на музикалните традиции на малцинствените групи в Китай.

Анализ на „Първи Синдзянски танц”и „Втори Синдзянски танц“

Синдзян е малцинствен автономен район в Китай, в който живеят 13 етнически малцинства. Тяхната музика се различава от традиционната китайска музика - хан. Повечето от малцинствените групи, живеещи в Синдзян, са уйгури, които имат свой собствен език, оригинален, самобитен фолклор. Тъй като ударението при думи от две или повече срички в уйгурския език обикновено пада върху последната сричка, уйгурските народни песни често се пеят в синкопиран ритъм и започват от слаб метричен момент. Някои народни песни имат

фиксиран ритмичен модел.²⁰

„Първи Синдзянски танц“ е създаден от Дин Шандъ, след като гледа фолклорния танц на Синдзян „Девойката от Дабанченг“²¹, докато учи във Франция. Привлича го оригиналността на танца и силното емоционално въздействие, което той оставя. Народната песен „Девойката от Дабанченг“ има характерна структура от четири фрази, а ритмичният модел на всяка от тях е един и същ. Възприетият фиксиран ритъм се характеризира основно с пулсацията на шестнадесетини и осмини ноти. В същото време в мелодията присъства и точкуваният ритъм, който подсилва изразителността и индивидуализира характеристиките на народните песни на Синдзян, подчертава ясно изразената танцувалност. Тези характеристики откриваме и в „Първи Синдзянски танц“.

Пример-Уйгурската народна песен „Девойката от Дабанченг“



Повлиян от хармоничния език на френските импресионисти, наследявайки тяхната традиция, композиторът насочва вниманието си към колористичния ефект на хармонията. Дисонантните интервали, увеличена кварта, умалена кварта и малка секунда се формират вътре в акорда, което води до нов звуков ефект – поставя се акцент върху фонизма на акорда.

²⁰ Чжоу Цинцин, Въведение в китайската народна музика, 2003 г., стр. 50

²¹ Оригиналната песен на „Девойката от Дабанченг“ произлиза от стара синдзянска уйгурска народна песен, наречена „Песента на файтонджията“, която е била широко разпространена от уйгурския народ по време на династията Цин. През 1938 г. е нотизирана от Уанг Луобин, народен музикант.

„Втори Синдзянски танц“ е изграден върху популярна народна песен от този район, наречена „Нашият Синдзян е хубаво място“. Структурата и на това произведение е сложна триделна форма, а тоналността е ми мажор.

В народните песни на Синдзян много често фразата започва от слаб метричен момент, което е свързано главно с логичния акцент на местния диалект²². Дин Шандъ използва тази изразителност на народната песен във Втори Синдзянски танц, като разполага темата от слаб метричен момент. По отношение на хармонията, композиторът оформя цялостната звукова тъкан, сложна и пълна с триизмерност, чрез комбинацията от различни акорди. В началото на "Втори Синдзянски танц" авторът възприема съставен акорд²³, чиято структура се покрива с известния Бартоков акорд - тризвучие с разцепена терца. Акордът придава характеричност с остротата си, изпъква с фонизма си.

Пример-„Втори Синдзянски танц“ т.5-7

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 5 starts with a piano (*mp*) dynamic and features a melodic line in the treble and a bass line. Measure 6 continues the melodic line. Measure 7 features a forte (*mf*) dynamic and includes a complex chord structure in the bass line, including a dissonant triad (F#, C#, G#) and a bass line with a descending eighth-note pattern.

В клавириката си музика Дин Шандъ често търси звуковата острота, звуковия сблъсък, който увеличава пестротата и богатството на

²² Хуанг Бо, За факторите на ритма в стила на Синдзянската музика за пиано, Народна музика, 2011, (7)

²³ Съставният акорд е акорд със специална функция. Образуван е от прекриване на два акорда с различни степени и функции. Той е резултат от многопластови гласове, богати на хармоничен израз.

хармонията и в същото време успешно имитира акустичните ефекти на ударните инструменти.

По мое мнение двата танца на Шандъ стават класика в литературата за пиано в Китай, не само защото са изградени върху популярни мелодии, но и защото двете произведения отразяват характеристиките на времето, и двете творби напълно улавят спецификата и емоцията на музиката на Синдзян, комбинирайки музикални елементи от стила на етническите малцинства със класическа хармония и инструментариум. Сцените на народно веселие оживяват, а елементът на театралност прави танците популярни и харесвани и от изпълнителите.

III.2.2 Пиесата „Момичето Лан Хуахуа” (The Girl Lan Huahua) на Уан Лисан

Уан Лисан (1933-2013) е голям съвременен китайски композитор, музикален педагог и теоретик. Той постъпва в катедрата по композиция на Шанхайската консерватория през 1951 г. и учи композиция при известните китайски композитори Дин Шандъ и Сан Тун както и при съветския педагог Фей Арзаманов.

Творбата "Момичето Лан Хуахуа" е ранна творба на композитора, от студентските му години, но тя има огромен успех. Разбирането и любовта на Уан Лисан към фолклорния първоизточник, към огромния потенциал на народните песни са дълбоки, а техниката му на писане демонстрира смелост и зрялост. Известният унгарски музикант Б. Сапоч, който чува как самият Уан Лисан свири това произведение в Шанхай, го оценява като "гениално произведение".²⁴

Анализ на "Момичето Лан Хуахуа"

Творбата за пиано "Момичето Лан Хуахуа" е базирана на мелодията на народната песен "Момичето Лан Хуахуа", характерна за северната част на провинция Шаанси. Творбата е посветена на Лан

²⁴ Ляо Шутун, "Разговор за Уан Лисан" Народна музика, № 10, 1986 г

Хуахуа, бунтовна жена от феодалната епоха.

Жанрът на народната песен "Момичето Лан Хуахуа" се нарича „Синтянйю“. Той се характеризира с балансирано и симетрично деление на мелодическите фрази на две. Първата фраза е предимно отворена, с широк тонов диапазон, изнесен звуковисочинно. По характер фразата е страдна и ярка. Втората фраза обикновено е затворена, характеризира се с низходяща мелодия, изразяваща повествователност или възклицание.

Уан Лисан изгражда композицията си върху основната мелодия на народната песен, разгърната вариационно. Творбата се състои от тема, вариации и кода – организирани структурно в триделна форма, в която авторът използва чести темпови смени.

Пример: Момичето Лан Хуахуа" тема т.1-8

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The tempo is marked 'Tempo rubato espressivo' and the dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The second system continues the melody and accompaniment. The score is attributed to Wang Lisan (1953).

Акордите с квартово-квинтова структура са особено прилагани в обработките на музикален фолклор. В хармоничния език на "Момичето Лан Хуахуа" на Уан Лисан използването на акорди с квартово-квинтов строеж се проявява главно в имитацията на техниката на звукоизвличане при народния инструмент пипа, в нашата музикална култура те са приели определението акорди „пипа“.

Изследвайки възможностите за пресъздаване и демонстриране на етническата принадлежност в музиката за пиано - по отношение на хармонията, тоналността и структурата - Уан Лисан поставя началото на парадигмата за адаптирането на китайските народни песни за пиано.

С концепцията за "етнически характеристики на хармоничния стил" в своите композиции Уан Лисан успява успешно да съчетае етническа самобитност със западните композиционни техники.

III.2.3 Обобщение

Китайските клавирни произведения в ранните години от основаването на Нов Китай разкриват някои характерни тенденции:

- развитието на клавирното творчество следва общите тенденции на развитие на китайската музика, а те се изграждат върху две основни идеи. Първата е идеята за създаване на музика близка до живота на хората, враснала се в неговия бит, която се оказва необходима предпоставка за утвърждаване на националното. Втората важна идея е опората върху националния фолклор.

- Стремещът към оригиналност насочва интереса на творците към фолклора на различните етнически групи и региони - например музикалните стилове на ханския регион Шаанси, Съчуан и Гуандун и т.н. Композиторите оценяват не само мелодическото разнообразие, но и специфичните ритмически характеристики на народните източници, а търсенията им в областта на хармонията засягат все повече звуково колористичното пространство.

- Обработката и транскрипцията на етническа музика се оформят и постепенно утвърждават като основни жанрове през този период – те са най-бързият, най-достъпният път към привличането на вниманието на слушателя, към приобщаването му към клавирното изкуство.

- Разширява се образната сфера в произведенията. За китайската клавирна музика е характерно живописното, изобразително начало. Създаването на „зрими“ образи, на музикални картини предизвиква полесно представи у хората. Музиката не само пресъздава природни, пасторални картини, а все по-често се обръща към човешката психология и емоция, към душевните преживявания, към събития от битовото ежедневие на китайското общество.

- Въпросът за избор на заглавие на творбата също вълнува творците. Прави впечатление, че повечето творби са програмни, а изборът на заглавие е особено важен. Защото традиционните китайски музикални произведения имат ясни заглавия, които използват текстови обобщения, за да подскажат съдържанието на музиката. Заглавието подтиква към богати асоциации, „визуализира“ музиката, за обикновения слушател това е начин да навлезе по-дълбоко в разбирането на музиката.

- Що се отнася до характера на музиката за пиано през този период - той изцяло отразява дух на новата епоха – в този период се създава музика предимно оптимистична и ярка, изпълнена с енергия.

III.3 Професионалното музикално образование по времето на Културната революция (1966-1976)

Последвалите десет години са тежка страница в развитието на професионалната музикална култура в Китай, в частност клавирната. Някои погрешни политически решения, взети от китайските държавници през 1966 г., нанасят огромни щети на образованието и националната култура на Китай. До края на 1976 г. катастрофалните последици от тези десет години дават основание периодът да се нарече най-голямата национална катастрофа, претърпяна от Китай след основаването на Китайската народна република.

В същото време контрареволуционната група „Бандата на четиримата”²⁵ явява, че **навлизането и влиянието** на западната музикална култура и в частност на музиката за пиано е в противовес с китайския фолклор, факт който принуждава музикалните учебни заведения в цялата страна да отменят изучаването на специалност

²⁵ Банда на четиримата: Контрареволуционна политическа група, създадена по време на Културната революция (1966-1976), включва Цзян Цин, Уан Хунуън, Яо Венюан, Чжан Чунцяо; "Бандата на четиримата" е израз, използван за първи път от Мао Дзедун през януари 1974 г. Горещи теми за китайското правителство, глава 7, "Десет години вътрешни безредици в "културната революция"". юли 2021 г.

пиано. След 1970 г. Централната музикална консерватория и Китайската музикална консерватория се обединяват в името на възобновяване на музикалните класове. Професионалното музикално образование се извършва в „Музикалния отдел на централното училище по изкуствата 7 май” и „Музикалния факултет в централния университет по изкуствата 7 май”, а новоприетите студенти са предимно деца на работници, селяни и войници и техният произход е основното условие за подбор. В резултат на това почти всички новоприети студенти нямат музикална основа при своя старт.

Под влиянието на политическата обстановка и идеологията на „Културната революция”, образователните цели и методите на преподаване в професионалното обучение по пиано сериозно се отклоняват от досегашните правила за обучение и подготовка на таланти.

III.4 Клавирна музика по време на Културната революция (1966-1976)

По онова време западните композиционни жанрове и музикални форми са определени като буржоазни и не е позволено да се използват от композиторите.

Творчеството на китайските композитори от този период се изразява предимно в създаването на **адаптации/транскрипции за пиано** на различни традиционни жанрове. Оцеляват само произведения, които отговарят на критериите за революционна, национална масова тематика. Композиторите избират няколко основни форми, които да адаптират: **„революционните образцови опери”²⁶, традиционни инструментални пиеси, различни популярни песни.** Така се утвърждава клавирната транскрипция за пиано в Китай.

²⁶ Пълното име е „Революционна опера образец”: произведения, които са служили като образци на литературата и изкуството по време на „Културната революция”. Общоприето наименование за произведения на сценичното изкуство.

Основни представителни творби от този период са: „Сяо и барабан на залез” (Xiao and Drum at Sunset, 1975) на Ли Инхай, базирана на музика за пипа; „Луната, отразена в извора“ (The Moon Mirrored in the spring, 1972) , аранжимент на Чу Ванхуа, базиран на музика за ърху. „До река Сонгхуа” (By The Songhua River, 1967) на Цуей Шъгуан, базирано на антияпонски песни от Североизточен Китай; аранжимента „Блестяща червена звезда” (1974) на Чу Ванхуа, базиран на революционни песни и др. Произведения, базирани на народни песни са: пиесата „Реката Лиуян” (The Liuyang River, 1972), композирана от Уан Дзиенджун и базирана върху народна песен от областта Хунан; През 1976 г. Чу Ванхуа също прави аранжимент за пиано на „Реката Лиуян” и др.

Качеството на всички тези клавирни произведения е различно, но сред произведенията, получили международно и национално признание, най-голям дял заемат адаптациите на традиционна китайска музика. Този феномен, доминиращ в клавирното пространство, е отличителна черта на китайската музикална култура. Пианото е инструментът с голяма адаптивност и потенциал за универсално тълкуване, притежава способността всичко чуто лесно да бъде облечено в „пианистична промяна“, и „перспективите му за развитие са обнадеждаващи.”²⁷

III.4.1 „Луната, отразена в извора“на Чу Ванхуа (The Moon Mirrored in the spring)

Чу Ванхуа (1941-) е известен китайски композитор и пианист. Музикалната му кариера започва през 1952г. когато е приет в Централната музикална консерватория със специалност пиано. През 1982 г. заминава за университета в Мелбърн, Австралия, за да изучава съвременна композиция при професор Питър Таултън, като същевременно продължава да учи и пиано. През 1985 г. получава

²⁷ Биен Мън, „Формирането и развитието на китайската клавирна култура”, Пекинско издателство Хуаль, стр. 79

магистърска степен по музика и това поставя началото на кариерата му като композитор.

Основното творческо поле за композитора е писането на музика за пиано, а приносът му към китайското клавирно изкуство не може да бъде пренебрегнат. Той транскрибира за пиано голяма част от китайската традиционна музика, като по-известни негови творби са "Жасминова фантазия" по народната песен на Дзянсу "Жасминово цвете", едноименната клавирна творба по словата пиеса за ърху „Луната, отразена в извора“ и др.

Анализ на „Луната, отразена в извора“

Пиесата за пиано „Луната, отразена в извора“ е транскрипция на инструменталната творба за ърху²⁸, „Луната, отразена в извора“ - шедьовър на народния музикант Хуа Янджун (1893-1950) .

За разлика от оригинала, където логиката на музикалното развитие на шестте части показва непрекъснато движение от ниския към високия регистър, изграждайки по този начин кулминацията, клавирната транскрипция следва друга драматургична организация. Кулминацията е постигната със средствата на клавирната фактура с различна плътност, акцентност и разнообразна динамика. В оригинала музикална логика е в съответствие с естетическите традиции на китайците.²⁹ В клавирния вариант композиторът се възползва напълно от изпълнението и характеристиките на клавирния инструмент и довежда цялата творба до кулминация чрез различни клавирни фактури - плътни акорди, широки арпежи и динамични изграждания, за да постигне същия емоционален градус. Както Чу посочва в статията си: „По отношение на езика на хармонията, аз се стремя да използвам добавени терцквартакорди, септакорди и нонакорди, както и

²⁸ Ърху, известно още като "Хуцин", започва от династията Тан , има история от повече от хиляда години. Той е традиционен китайски струнен инструмент. Ърху има мек и красив тон, със силни изразителни качества, и почти човешки глас.

²⁹ Джао Сяошън, "Структурните характеристики на „Луната, отразена в извора“ -" Юфу Нов глас", № 1, 1994 г., стр. 9

монофонични мелодии със секундови интервали и декоративни тонове и т.н. Всичко това е с цел утвърждаване на национален стил по пътя на увеличаване на цвета на хармонията и емоционалното богатство и дълбочина. Разчитам на постигането на напрежение чрез функциите на хармонията, тя допълва това, което би липсвало в мелодията на пентатоничната гама."³⁰Адаптацията на Чу Ванхуа достига до международната сцена, богатото триизмерно звучене на пианото и богатия хармоничен език, екзотичният колорит на творбата обогатяват емоционалното ѝ съдържание.

III.4.2 Ли Инхай и пиесата „Сяо и барабан по залез“ (Xiao and Drum at Sunset)

Ли Инхай (1927-2007) е известен китайски композитор, музикален теоретик и вицепрезидент на Китайската консерватория по музика в Пекин. През първата година на обучението си Ли Инхай специализира вокална музика и изучава народния инструмента ърху в Нанкин, по-късно интересите му се насочват към изучаване на пиано и композиция.

Ли Инхай има близо 100 произведения за пиано. „Трите плочи на Янгуан“ и „Сяо и барабан на залез“ са важни и значими произведения за пиано на Ли Инхай. Първото от тях е обработка на древни мелодии, „Сяо и барабан на залез“ е клавирна транскрипция на едноименната пиеса за пипа. Авторът изцяло разчита на техническите възможности и изразителността на тембъра на пианото, за да пресъздаде звукова картина, в която чуваме китайските инструменти флейта, барабан, гуджен и пипа. Тази творба, с ярък звукоизобразителен характер се превръща в класика сред китайските произведения за пиано.

Анализ на „Сяо и барабан на залез“

Пиесата за пиано „Сяо и барабан на залез“ има за първооснова музика за пипа, произхождаща от времето на китайската династия Цин.

³⁰ Чу Ванхуа, "Говорейки за пиесата за пиано „Луната, отразена в извора“, Клавирно изкуство, 1999 г., № 1, стр.13

Пиесата е в свободна вариационна форма, с общо единадесет дяла, които включват въведение, тема, осем вариации и кода. Особено интересно е въведението (1-8), Санбан³¹- освободено от метрум, с импровизационен характер.

Пример: Встъпление на „Сяо и барабан по залез“³²

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'Tempo a piacere' and includes dynamic markings 'mp', 'p', and 'pp'. The second system starts with 'mf' and ends with a fermata. The score is in G major and 3/4 time. There are some annotations in Chinese characters above the notes, including 'accel. poco a poco'.

Ярката звукоизобразителност в "Сяо и барабан на залез" разкрива един нов начин на общуване с оригинала – роден от голяма музикална култура и опит. Върху клавирната звучност композиторът може не просто да имитира тембъра на традиционни китайски музикални инструменти, а да мисли, ансамблово, вокално, пианото му дава комплекс от фонични инспирации. Ли Инхай посочва: „Що се отнася до музикалните инструменти, тембърът на пианото е един, но чрез различни методи на свирене, различните начини на звукоизвличане, различните начини на използване на педалите, както и различни регистри, промените в силата на звучене, е напълно постижимо слушателят да направи различни асоциации.“³²

В търсенето на оригиналната специфика на звученето той създава звукови картини, рисува пейзажи. Несъмнено творбата е ново равнище

³¹ Санбан - китайски музикален термин за бавен, неравномерен свободен ритъм.

³² Задълбочено изследване на Су Лан за радостта на Китай, в търсене на стила на нацията, Интервю с г-н Ли Инхай, Клавирно изкуство, 1999 г., № 1, стр.9

в общуването между национално и наднационално и то включва вътрешното усещане и стремеж за „модерност“, разбрана като актуалност, новаторство по отношение на естетически идеи.

III.4.3 Обобщение

Въпреки че създаването на музика е сериозно оцетено и ограничено по време на Културната революция, тези рестрикции канализират силите, мислите, целите и идеите на творците към създаването на творчество с индивидуален облик и стойностно съдържание. Жанрът на клавирната транскрипция в Китай предоставя на композиторите богати възможности да експериментират с различните елементи от китайската народна музика - **мелодика, ритмика, инструментариум, форма.**

Както казва композиторът Чу Ванхуа: "От дългогодишната си практика дълбоко осъзнавам, че адаптацията е необходим начин за популяризиране на китайските клавирни произведения и използването ѝ като отправна точка за обогатяване и развитие на китайското клавирно творчество е важно.³³ Чрез анализа на конкретните значими в китайската професионална музика транскрибирани произведения можем да проследим процесите на транскрибиране, на работа с чуждия материал.

Четвърта глава: Китайската клавирна музика след реформата и политиката на „отваряне“ (1976-до наши дни.)

IV.1.Китайската музикална култура след реформата и отварянето – исторически и образователни аспекти

През 1976 г. времето на така наречената "културна революция" приключва и страната навлиза в период на възстановяване. От 1978 г. Китай започва да прилага политиката на вътрешни реформи и отваряне

³³ Уан Дзин, Проблеми на изпълнението и интерпретацията на пиесата за пиано „Луната, отразена в извора“ Изследвания на етническите изкуства, 2006

към външния свят. Това важно решение е повратен момент в историята на съвременен Китай, страната навлиза в нова ера.

Политиката на новия период внася и нова нотка на жизненост и оптимизъм в китайското музикално образование. Регионалните консерватории започват да възобновяват дейността в учебните си заведения и това пряко засяга и обучението по пиано, което навлиза в нов период на историческото си развитие. Централната музикална консерватория и Шанхайската музикална консерватория са първите, които възобновяват професионалното обучение. Сред преподавателския екип са Джоу Гуанжен, Джао Пингуо, Лин Юан, Чен Биганг.

С широкото развитие на обучението по пиано през новата ера социалното търсене на учебни материали се увеличава. Реформата и отварянето към света осигуряват по-плавен достъп до музикална литература за пиано. В страната навлизат голям брой нотни издания и аудиовизуални версии на европейското клавирно изкуство - от бароковия период до различни колекции от модернистични клавирни произведения от XX в., което разширява избора на учебен репертоар в професионалното обучение по пиано и дава на учениците достъп до богато разнообразие от клавирни произведения в различни стилове.

И днес пианото е първи избор на родителите, когато става въпрос за инвестиране в образованието и интелигентността на децата си. В тази среда се засилва и необходимостта от репертоар, създаден от китайски композитори, репертоар, който да отговаря на естетическите представи на китайския народ, с типичен китайски музикален темперамент.

IV.2 Клавирната музика след реформата 1976 – до наши дни

В този период забележителен феномен в професионалното музикално творчество е появата на музиката на "новата вълна", която води до драматична промяна в облика на китайската музикално изкуство. В историческата периодизация на китайската музикална

култура - творчеството на композиторите от "Новата вълна" се определя като творчество, което възприема съвременните, авангардни западни композиционни техники, преследва и търси нови акустични звукови ефекти, съчетани с национални елементи. Сред композиторите са Тан Дун, Чен И, Йе Сяоган и Джоу Лонг, те формират ядро, което ще популяризира идеите на новата музикална вълна. В своите композиции те не просто скъсват с принципите на тоналността и функционалната хармония, а търсят нови оригинални звукови ефекти и композиционни техники – естествени викове и шумове от ежедневието, електронни технологии, мултимедийни технологии и други. Звукът и отношението към него придобиват ново съдържание.

Съществуват много клавирни произведения, които отразяват характеристиките на музиката на "Новата вълна". Например „Дуо йе“³⁴ на Чен И (1984 г.) - където дванадесеттоновата система взаимодейства с музикалните танцови форми на етническото малцинство донг. Пресъздаването на звука на музикалния инструмент на донгите "Лушенг"³⁵ създава ярка, зрителина картина. Оригиналната тенденция за взаимодействие на инструменталната музика с пластичните изкуства проследяваме в "Вукуи" на Джоу Лонг (1982 г.) – творба, вдъхновена от танца "Вукуи"³⁶ на манджурското малцинство. Ярките постижения на традиционната манджурската музика по отношение на ритъма, присъствието на образи-маски, намират отражение в клавирната творба и придават особена театралност на внушението. Сюитата "Комбинация от дълги и къси" или само „Дълги и къси“ (1985 г.) на Цюан Джихао поставя оригиналните ритми от корейската етническа музика в контекста на обобщеното понятие пантоналност. Тази пиеса печели

³⁴ Думата "дуо йе" означава песни и танци на езика на малцинството донг, и е най-масабната песенна и танцова форма, отразяваща трудовия живот.

³⁵ Лушенг е тръстиков инструмент на етническите групи миао, яао, донг и други в югозападната част на страната.

³⁶ Танцът " Вукуи" се използва главно при лов и събиране на реколтата. Танцьорите носят маски на животни, като тигри, леопарди, мечки, елени, кучета и т.н.

първа награда на Четвъртия национален музикален конкурс през 1985 г. и е определена като задължителна творба в Международния конкурс за пианисти в Китай през 1994 г..

Извън тези експериментални творби разнообразни характеристики бележат и останалите произведения, тясно свързани и вдъхновени от фолклорните традиции. Отказът от изявен, лесно разпознаваем тематизъм и ярка мелодика, насочва към по-голямо разнообразие в ритъма и ново отношение към фонизма. Сред произведенията за соло пиано бихме могли да открием: Лу Хуабай - "Песен на река Дзиен" и "Танц на меден барабан" (1978 г.), в които е използван ритъмът на Танц с меден барабан³⁷ на народността жуан (етническо малцинство в района на Гуанси); Сюитата на Чу Ванхуа "Звукът на Линьин" (1982) за пиано, чието заглавие "Линьин" прави асоциации с храма Линьин в Ханджоу, храм на хилядолетна възраст. Ванхуа е сред композиторите сериалисти и техниката на дванадесеттоновата серия е присъща за неговите произведения. Първата част изобразява песнопенията и съзерцанието на монасите в храма, втората част е подобна на токата, в неравноделни размери, а третата част пресъздава спокойствието на храма. Произведението изразява копнежа и носталгията по родното място.

Новият ХХІ век продължава тенденциите на синтез и взаимодействие между различните композиционни техники, между музика и технологии. В епохата на глобален плурализъм и мултикултурен диалог многообразието от творчески решения и оригиналност в китайските клавирни композиции се разгръща. Като пример може да посочим произведението на Лин Мейфанг „Взаимодействие“ (пиано и електроакустика, 2001 г.), което се фокусира върху установяването на тясна връзка между пианото и

³⁷ Танцът се използва главно за народни ритуали - молитва за дъжд, за добра реколта, за погребения и други народни дейности. Изпълнението се състои от барабанисти, които бият ритмично барабаните, и танцьори, които следват ритмичните промени на барабаните, за да променят движенията и формите си.

електронната музика чрез представителните за тях фактура и тембри. Композиторият търси интерактивен, динамичен звук на пианото и електроакустиката, сякаш те се допълват взаимно. "Соната за пиано № 12"(2015г.) на Ге Цин е драматична творба, следваща маниера на пеене в операта Фудзиен. Полистилистичната звукова тъкан на творбата включва дискордантни звуци, ритмичните модели на модерен рок. Композиторият търси експресивност и оркестрова звучност в пианото.

Отвореността на композиторите към различни нива на диалог предлага по-голяма мобилност в боравенето с традициите, с елементите на етническа идентичност. В днешно време все по-свободно се съчетават традициите на барока, класиката, религиозната музика, джаза, рапа, рока, мюзикъла, електронната музика. Синтезът и синтетичността между изкуства и жанрове води до ново разбиране за националното.

IV. 3 Композитория Цюан Джихао и сюита „Дълги и къси“

Цюан Джихао (1956-) е известен корейски етнически композитор в Китай. Понастоящем е професор в катедрата по композиция на Китайската музикална консерватория, научен ръководител на докторанти и вицепрезидент на Китайското дружество за изследване на теорията на музиката на етническите корейци. Удостоен е с почетното звание "Стоте изтъкнати млади художествени творци на Китай" и др. Той завършва Шанхайската музикална консерватория с композиция и дирижиране, като последователно изучава композиция при професорите Сю Юанжи, Уан Дзиенджун и Ян Лицин.

Клавирната музика не е най-активната област за изява на композитория, но двете солови пиеси за пиано - клавирната сюита „Комбинация от дълги и къси“ (1985) и "Празнична музика" (1987) намират трайно място в клавирния репертоар на китайските музиканти.

Анализ на сюитата „Комбинация от дълги и къси“ на Цюан Джихао (Suite Long and Short)

Заглавието "Дълги и къси" е термин взет от корейска музика, който описва спецификата на ритъма, характерен за корейската традиционна музика. Той обаче не се ограничава само с понятието "дълги и кратки" трайности в ритъма. Терминът "дълги и къси" намира отражение в комбинацията от всички аспекти, засягащи метроритъма - ритъм, метрум, темпо, размер и акцент. Именно тази комплексност разкрива най-добре богатата душевност, житейската емоционалност и естетически интереси на етническата корейска група.³⁸

Всяка комбинация от "дълги и къси" има определен структурен модел, но тези ритмични модели не са фиксирани, а варират в зависимост от различните видове музикални форми. Най-често срещаните ритмически модели в корейската етническа музика са организирани в размери - 6/8, 3/4, 12/8 и 9/8, както и в 5/8, 2/4, 18/8 и т.н. като пулсацията често е организирана в комбинация от следните трайности - дълга – кратка или кратка - дълга, поради акцента, характерен за корейския национален език. Например в 6/8 пулсацията е организирана по модела: четвъртина - осмина, четвъртина - осмина; или осмина-четвъртина-осмина-четвъртина. Като „душа“ на корейската етническа музика, комбинацията "дълги и къси", нейните варианти, се предават в историята със своя уникален израз и висока художествена стойност.

Клавирна сюита „Дълги и къси“ се състои от три части. Ритмичната графика на произведението следва традициите на фолклора, като всяка от трите части се опира на ритмическа пулсация, получена от раздробяването на нотните стойности на "дълги и кратки", характерно за музиката на етническите малцинства от корейската народност.

Характерни за творбата са акцентното вариране, импусите, създадени от синкоп, акцентуация, смяната на размери, акордовите

³⁸ Ли Дзин, Цюан Джихао, Изследване на ритмичните форми на корейската традиционна музика "Дълги и къси", Народно музикално издателство, 2013 г., стр. 1

кълъстери и техният остродисонантен акустичен ефект, които изграждат ярки характеристични сцени. Композиторият следва личното си творческо верую „звукът като корен, напевът като основа“ и заедно с това акцентира върху ролята на отделния тон, линеарността като творческа композиционна техника, колористичния ефект, присъствието на ориенталското.....

Сюитата " Дълги и къси" е знаково произведение в репертоара от китайски клавирини композиции. Днес то има стойността на „класическо произведение“, което по изключителен начин професионално и артистично реализира симбиозата етнокорейски фолклорни елементи и съвременни композиционни техники. В днешната разнообразна, мултикултурна социална среда на музикалното творчество композиторият възпроизвежда китайската народна култура на ново ниво, намира други пътища за диалога национално-универсално, традиция-съвременност, а това е от ключово значение за мястото на китайката музика в настоящия момент.

IV.4 Обобщение

Появата на новите творби отбелязва промяна в облика на китайското клавирино творчество през последните години, и той се проследява в няколко посоки:

1. В тези години китайските композитория експериментират с всички съвременни техники за композиране на музика, включително политоналност, атоналност, дванадесеттонова техника,“ случайна“ музика. Появяват се изследователски клавирини произведения, създадени с математически методи и под влияние на източната философия и т.н.

2. Творческата личност на композиторията е поставена на друга, различна позиция, по-висока, по-респектираща, а музикалното творчество е изживяло проявите на "групов авторски продукт" разкрива своите, ярки, индивидуални характеристики, защитени от

лично присъствие.

3. Подходът на композиторите към фолклорната музика се променя напълно. Фолклорът престава да бъде „просто една мелодия“, реализирана със средствата на функционалната хармония, а синтез от много други елементи - ритъм, поезия и древна философска мисъл. Творците търсят импровизационните елементи в ритъма, темперамента, който той създава, отърсват се от примитивното, елементарно имитиране на изпълнителския маниер на народните инструменти. Акцентират повече върху неизчерпаемата енергия, която фолклорът носи, вродената му първичност, естественост и сила.

4. Идеята за синтез между изкуствата, отдавна характерна за музикалното изкуство в Европа, намира силно отражение в китайското музикално изкуство. Чувството за културна идентичност разчупва познатите граници и търси нови територии, по-близки до глобалното. Доказателство за това е стремглавото навлизане на технологиите в изкуството.

Заклучение

Разгръщането на музикално културната връзка национално-универсално протича в Китай в различни посоки. То засяга разволя на музикалнообразователната система, системата от институции, разгръщането на научноизследователската работа и пълноценното реализиране на артистичната изпълнителска дейност в страната. Към тях трябва да добавим и творческата сфера, която е и обект на настоящото изследване. Тя се оформя с целия спектър от проблеми, които я съпътстват и които намират отражение в личното композиторско творчество, в индивидуалното съзнание на всеки творец – баланс между традиция и съвременност, прояви на промяна в художественото мислене, навлизане на нови идеи и нов език, нова изразност. Търсене на новаторство и актуалност, търсене на индивидуален

творчески почерк.

Широкият творчески поглед към европейските традиции от края на XIX век и началото на XX век е силен импулс за първите композитори да търсят допирни точки и „диалог“ с различните култури, да усвояват достиженията на композиционните техники. В същото време китайският начин на мислене е неразривно свързан с традициите на древната китайската философия, с китайското фолклорно изкуство, с водещата роля на мелодичното начало. Това насърчава пионерите в композиционното изкуство да създават творби близки до народопсихологията на хората, творби, които ще намерят емоционален отклик у слушателя. В това отношение китайската композиторска школа следва стъпките по пътя на изграждане на културна идентичност на всички други съвременни национални школи. Осъзнатото обвързване на професионалното творчество с колорита на родния фолклор, преминава през обвързването му с европейските жанрове, с утвърдени композиционни модели. Може да обобщим, че националното се осмисля през призмата на фолклорния идиом и възможността за емоционално преживяване на написаното. Балансът чуждо-национално обаче не всеки път е адекватно постигнат. Недостатъците в първите творби са лесно проследими по посока жанрово многообразие, формалноструктурно изграждане, художествена образност, семпла клавирна фактура и т.н.

Друг отпечатък носи творчеството през втория период. Променя се хоризонтът на твореца. Композиторите се стремят да обхванат и да отразят всички сфери на социокултурната среда. Следващото поколение поставя идеята за „диалога“ национално-универсалност на ново ниво. „Фолклорното мислене“ преодолява постепенно етапа на битово възприятие на фолклора. Традиционната музика, всеки един нейн елемент – мелодия,

ритъм, инструментариум, лад, се превръща в ценен музикален ресурс. Желанието на творците е тяхното изкуство да надмогне локалното, местното и да се превърне в универсално послание. Разбира се, катаклизмите в икономическия и обществения аспект създават сътресения в културния живот и забавят процесите на плавна промяна в този драматичен за китайската история период.

В последния период връзката национална културна идентичност – глобализация придобива други измерения. Културната идентичност на твореца се свързва все по-тясно с изявата на личността, на индивидуалността. В тази изява намират място както национално, така и универсално, преосмислени през личните възприятия и усещания на твореца. В тази разкрепостена, освободена среда китайското творчество, в частност клавириятно творчество, постепенно заема своето достойно място в глобалния музикален универсум. Без да отхвърля древните традиции то активно възприема и отразява съвременността. В него намират място технологиите.

Прегледът на пиеси от различни исторически периоди показва, че развитието на китайската клавирна музика е процес на непрекъснато изследване и търсене на иновации, които да обогатят композиционния език, които да отворят нови творчески перспективи. Различните епохи неминуемо носят различни композиционни идеи и тенденции. Поколенията творци обаче следват обща цел - да взаимодействат с безкрайните възможности на етноса и да го впишат в професионалната китайска музика и да я изведат на световната сцена.

Приноси

1. Тази дисертация систематично описва историята на развитието на китайската клавирна музика през XX в. поставена в контекста на търсене на национална идентичност.

2. Изведени са обобщения и изводи за развоя на клавирното творчество съобразно избраната проблематика.

3. Предложен е подробен анализ на представителни клавирни произведения, с важно значение в развитието на изследваните процеси. Това са произведения, показващи посоките и тенденциите за развитие на китайското творчество през XX и XXI век. Чрез анализа можем да пътуваме във времето и пространството, да водим „диалог“ с композитора, а когато разберем всеки детайл от произведенията, можем да разберем и причината, поради която тези произведения заемат важно място в китайската музикална история.

4. Извън конкретните анализи е обхванато и огромно количество произведения за пиано, които намират място в репертоара на китайските пианисти, стават част от педагогическия репертоар в учебните заведения.

Литература

1. Асоциацията на китайските музиканти и Китайският институт за музикални разработки съставят справочни материали за историята на съвременната китайска музика, [Второ издание (1919-1927), Първа поредица. Септември 1959][G].63
2. Архив на Централната музикална консерватория: „Регистър на Централната музикална консерватория”, 1950 г.
3. Биен Мън, Формиране и развитие на китайската клавирна култура, Издателство Хуалъ, 1996г.
4. Бао Хуйцяо, Бао Хуйцяо слуша колегите си - интервюта с китайски и чуждестранни пианисти, том 2 , Китайска федерация на литературното издателство, Пекин, 2010 г.
5. Горещи теми за китайското правителство, глава 7, "Десет години вътрешни безредици в "културната революция", юли 2021 г.
6. Джан Дзюен, Поглед върху разпространението на западните клавишни инструменти в Китай по време на династиите Мин и Цин [D], Нормален университет в Шанси (SNNU), 006.33.
7. Джоу Ю Ян, История на съвременната китайска училищна система, Издателство на Източнокитайския нормален университет, Шанхай,

1987 г.

8. Дзю Цихун, Китайската музика през XX век, Издателство Циндао, март 1993.
9. Джън Сяогуанг, Историята на двустепенното нормално училище в провинция Джъдзян и първото нормално училище, Вестник на университета в Ханджоу, 1959 г., (4)
10. Джан Имин, Пианото на републиката, издателство Хайнан, първо издание, ноември 2017 г., стр. 3
11. Джан Фейю, 1915-1949 Изследване на националния стил на китайската "ранна" клавирна музика [J],2018г.
12. Дин Шандъ, "Създаване на нова ситуация за създаване на музика, която да отговаря на нуждите на хората и времето" - списание "Музика и изкуство", № 4, 1985 г.
13. Джоу Ънлай, „Политически доклад на Националния конгрес на дейците на литературата и изкуството в Китай”, 6 юли 1949 г., Народна литература, 1979 г.
14. Джан Хуей, „Съветски експерти преподават в Централната музикална консерватория”, магистърска теза на Централната музикална консерватория, юни 2011 г., стр. 21
15. Дай Байшенг, Какъв е "китайският стил" на музиката за пиано - Културно визуално изследване на кавирната музика на Наката, Китайска музикология (тримесечие) , 2005(3), стр.98
16. Джън Юен, „Предварително проучване върху създаването на китайската клавирна музика през втората половина на 20-ти век”, 2006
17. Джън Уъня, „За китайските аранжimenti за пиано в средата на 60-те и 70-те години на XX в.”, Педагогически универстит в Хънан, 2005, стр. 5
18. Джао Сяошън, "Структурните характеристики на „Луната, отразена в извора“ -" Юфу Нов глас", № 1, 1994 г., стр. 9
19. Задълбочено изследване на Су Лан за радостта на Китай в търсене на стила на нацията;Интервю с г-н Ли Инхай, Клавирно изкуство 1999 г., № 1, стр.8
20. Избрана естетическа литература на Цай Юенпей, Пекинско университетско издателство, 1983
21. Клавирни творби на Чю Уей, Народното музикално издателство, 1991г.
22. Китайският вестник „Народен дневник“, март 1954 г., трето издание
23. Лиу Лу, Лиу Юе Фан, Дискусия за причините за зараждането на

западната култура в двора на династия Мин [J], Забраненият град, Академично издание, 1990.(4).25.

24. Ляо Шукан, "Кратка история на Дружеството за изследване на музиката в Пекинския университет" в списание "Музика", том 2, бр. 2, стр. 4

25. Ли Сяоин, Чжан Цинюн, Влиянието на съветската и руската музика върху китайската музикална култура през първата половина на XX век Руски централноазиатски и източноевропейски изследвания 2011, № 5

26. Лианг Маочун, "Век на пианото - първата кулминация на китайската клавирна композиция (I)", Клавирно изкуство, 2015, № 9, стр. 13

27. Лианг Маочун, Произведения за пиано на Дзиан Уънйе - написани по случай „Мемориален симпозиум на Дзиан Уънйе” в Тайпе през 1992 г., Симфоничен журнал на музикалната консерватория в Сиан, 1993 (01), 53.

28. Ли Хуанджъ, Съвременна китайска музика, Съвременно китайско издателство, 07.1997 г., 633 стр.

29. Ляо Шутун, "Разговор за Уан Лисан" Народна музика, № 10, 1986 г.

30. Ли Шъюан, Китайска модерна музика: Диалог между местното население и Запада-Влиянието на западната модерна музика върху музикалното творчество в континентален Китай, Шанхай Издателство на Музикалната консерватория, 2004, стр.61—62

31. Ли Ни, „Първоначално изследване на концерта за пиано „Жълтата река”, 2004, с.16

32. Лианг Маочун, „Китайска съвременна музика”, публикувана от Издателство на Пекински институт за радиоразпръскване, 1993, стр.144

33. Ли Веймин, "Въведение в народната инструментална музика", Шанхайска музикална издателска къща, първо издание, декември 1997 г.

34. Ли Дзин, Цюан Джихао, Изследване на ритмичните форми на корейската традиционна музика " Дълги и къси", Народно музикално издателство, 2013 г., стр. 1

35. Народен ежедневник, Хъ Лутин- „Музиката трябва да вдъхновява хората да се борят“ - интервю с музиканта Хъ Лутин, 1983-11-5.
36. Нъе Съчи, „Вторият танц на Синцзян“ на Динг Шандъ, Въплъщението и анализът на изпълнението на национални музикални елементи, 2020 г.
37. „Професионално музикално училище към Пекиния университет.“[N] „Публикации на Пекиния университет“ II 19.08.1922
38. „Реч на експерта по съветските композитори Арапов на Симпозиума на композиторите в Пекин“, преведена от Оуян Сяохуа, Народна музика, № 6, 1955 г.
39. Редактирани и преведени от Тан Цицин, The Oxford Concise Dictionary of Music- Michael Kennedy, Joyce Bourne., Пекин: Народно музикално издателство, септември 2002 г., стр. 1181
40. Суън Дзинан, Идеология на музикалното обучение и практика на Ли Шутонг, Училищен вестник на Централната музикална консерватория (тримесечно издание), 2001, стр.64
41. Сяо Юмей, За новото музикално движение в Китай, сп. Музика, септември, 1935 г.
42. Списание на Пекиния университет за музика, том 2, 9 и 10, декември 1921 г.
43. Сун Дзинан, История на модерното музикално образование в Китай (1840-2000), Образователно издателство в Шандун, 2004 г., стр. 172.
44. Сю Шуан, Концепции за противопоставяне и единство в пиесата за пиано "Комбинация от дълго и късо", 2018 г., стр. 12
45. Тонг Даоджин, Сун Мингджу. Изследвания върху изкуството на пианото - Анализ и изпълнение на китайски клавирни произведения [М]. Пекин: Народно музикално издателство, издание от 2003 г., стр. 44.
46. Уанг Юхе, Първият крайъгълен камък в изкуството на китайската опера - анализ и оценка на "Момиче с бяла коса" [J], Изследвания на музиката, № 3, 1959 г., стр. 16
47. Уан Цинян, Циен Ипин, "Преглед на издаването на руски музикални книги в две издателства" Доклади от Международния симпозиум за китайско-руски музикален обмен. Харбин, октомври 2009 г., стр. 1.

48. Уан Юхъ, "Очерк на съвременната китайска музикална история" (1949-1986), Първо издание, Китайско издателство (Пекин), 1991, стр. 162.
49. Уан Дзин, Проблеми на изпълнението и интерпретацията на пиесата за пиано „Луната, отразена в извора“ Изследвания на етническите изкуства, 2006
50. Фън Сяоган, Китайската музикална култура на пианото през първата половина на ХХ в. [D] , 2007
51. Фан Уенлан, Съвременна китайска история I [М], 1953 г. стр.182
52. Фан Дзъин, "Теория и метод на китайската пентатонична хармония", Шанхайска музикална издателска къща, 2003 г.
53. Хуанг Бо, За факторите на ритъма в стила на Синцзян Пиано музика, Народна музика, 2011, (7)
54. Хъ Сяоцзя, Кратък анализ на тематиката на китайската клавирна музикална композиция в периода на културната революция, "Шънян мюзик джърнъл", № 2, 2015 г., стр. 160
55. Чен Сюесюн, Учебни помагала по история на съвременното китайско образование II, Издателство за народно образование, 1998 г., стр.140-141
56. Чанг Шоу Дзун, Шанхайска национална музикална консерватория Запис на известни личности,1997.11
57. Чжоу Цинцин, Въведение в китайската народна музика. стр.161
58. Чю Уей, Избрани литературни произведения на Чю Уей [М]. Издателство за висше образование Гуандун, 1996 г., стр. 88.
59. Чю Уей, Създаването на пиесата за пиано " Цветен барабан"[А]. Тонг Даоджин, Сун Мингджу, Изследвания върху изкуството на пианото - анализ и изпълнение на китайски клавирни произведения [М], Пекин, Народно музикално издателство, издание от 2003 г.
60. Чю Уей, Композиране на симфонична музика в китайски стил, Народна музика, № 6, 1983 г., стр. 6.
61. Чжоу Цинцин, Въведение в китайската народна музика, 2003 г., стр. 50
62. Чън Сю, Създаването на китайската клавирна музика и нейното

просветителско музикално изследване, 2001, стр.99

63. Чу Лан, „Схващане на същността и задълбочена критика – нека отново да поговорим за дискусиата по въпроса за музиката със и без заглавие”, Народен ежедневник, 8.02.1974 г.

64. Чу Ванхуа, "Говорейки за пиесата за пиано <„Луната, отразена в извора“>", Клавирно изкуство, 1999 г., № 1, стр.13

65. Чуге, "Обръщате ли внимание? –Диатонични акорди, септакорди и орнаментика в клавирните творби на Чу Ванхуа" , Клавирно изкуство, 2008, стр.10

66. Шън Хунли, „Симпозиум по хармония“, „Народна музика“, № 1, 1956 г.

Източници на български език

1. Карагенова, В.Ейноюхани Раутаваара и соната оп.64 Fire Sermon, FastPrintBook, 2020

2. Карагенова, В. Карагенов, С. Николай Стойков – шест метаморфози по етюди от Черни и два погледа върху тях, FastPrintBook, 2018

3. Коларова, Е. Диалогът традиция съвременност в българското музикално творчество на 20 век,изд. Марс09, 2013

4. Лин Тин Зараждане и развитие на китайската симфонична музика, изд. FastPrintBook, 2022

5. Патие, М. В. История на музиката, с.164, изд. Музика, 1999

6. Хлебаров, И. История на музиката на 20 век, изд. Хайни, 2005

Източници на английски език

1.White, John David, The analysis of music.Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1984, P. 128.

Интернет източници

1. <https://bg.wikipedia.org/wiki>

2. Китай Baidu.com Уеб енциклопедия, Връзки: <https://baike.baidu.com/item/太极/194>

3. Уебсайт на китайска енциклопедия Байду „Клавирен концерт на Жълтата река“.[黄河钢琴协奏曲（1969年创作的钢琴协奏曲） 百度百科 \(baidu.com\)](https://baike.baidu.com/item/黄河钢琴协奏曲/194)

АВТОРСКИ ПУБЛИКАЦИИ

1. Джао Юенрѝн и първите китайски произведения за пиано.

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ ПЛОВДИВ
ГОДИШНИК 2021г., стр.168 - стр.176.

ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online)

2. Пътища за възприемане и трансформация на европейския опит в клавирното творчество на китайските композитори.

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ ПЛОВДИВ
ПРОЛЕТНИ НАУЧНИ ЧЕТЕНИЯ.,2023г., стр.172 - стр.179.

ISSN 1314-7005 (Print), ISSN 2738-7720 (Online)

3. Знакови произведения за пиано от китайски композитори – обща характеристика.

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ ПЛОВДИВ
ПРОЛЕТНИ НАУЧНИ ЧЕТЕНИЯ.,2023г., стр.180 - стр.186.

ISSN 1314-7005 (Print), ISSN 2738-7720 (Online)