



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:

**„ОСОБЕНОСТИ И РАЗВИТИЕ НА КЛАВИРНИЯ
АКОМПАНИМЕНТ ВЪВ ВОКАЛНАТА МУЗИКА НА
КИТАЙСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ ОТ XX В. ДО НАШИ ДНИ“**

Професионално направление 8.3.Музикално и танцово изкуство

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Хуанг Бою

Научен ръководител: проф. д-р Людмил Петков

Пловдив, 2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Пиано и акордеон“ към АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 04.07.2023 г.

Дисертационният труд съдържа общо 190 страници, които включват увод, пет глави, заключение, приноси, литература, приложения и благодарности. Библиографията включва 48 заглавия, 31 от китайски източници, 1 от английски източник и 16 от интернет източници.

За защитата е гласувано научно жури в състав:

Външна квота

Проф. д-р Александър Светославов Василенко - рецензия

Проф. д-р Галина Аркадиева Апостолова - становище

Проф. д-р Еленка Бориславова Каралийска - Тръпкова - становище

Вътрешна квота

Доц. д-р Зорница Димитрова Петрова - рецензия

Проф. д-р Тони Димитрова Шекерджиева - Новак - становище

Публичната защита на докторантура ще се състои на 2023 г.

от ч. в зала № на АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив.

Материалите по защитата са депозираны в библиотеката на АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“- Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	1
1. Избор на тема	1
2. Изследвания по темата	2
3. Тема и обект на дисертационния труд	3
4. Избор на метод на изследване	3
5. Изследователски цели	5
6. Основна хипотеза на изследването	5
ПЪРВА ГЛАВА. КИТАЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН	6
I. Произход и съдържание на понятието „художествена песен“	6
II. Насоки в развитието на китайската художествена песен	6
1. Зараждане и първи опити (1919-1949)	6
2. Период на противопоставяне и ново единство (50-те и 60-те години на XX в.)	10
3. Период на развитие и подем (от началото на политиката за реформи през 1978 г. до наши дни)	11
III. Обобщение	15
ВТОРА ГЛАВА. ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ ПО ТЕКСТ ОТ КЛАСИЧЕСКАТА ПОЕЗИЯ	20
I. Произход	20
II. Развойни линии	20
1. Зараждане и първоначален разцвет (20-те и 40-те години на XX век)	20
2. Период на постепенно развитие (1949–1978)	22
3. Период на плуралистично развитие (след 1978 г. до наши дни)	23
III. Изводи и обобщения	24
1. Естетически особености	24
2. Усъвършенстване на композиторската техника	25
3. Синтез между древна поезия и клавирно изкуство	26
4. Преподаване и обществена значимост на китайските художествени песни по класически стихове	27
ТРЕТА ГЛАВА. КИТАЙСКАТА НАЦИОНАЛНА ОПЕРА (с акцент върху китайската опера през новото време)	28
I. Произход	28
II. Развойните линии на китайската национална опера	28
1. Период на ранен разцвет (1949-1957)	28
2. Период на съзряване (1957–1966)	29
3. Китайската опера по време на “Културната революция” (1966–1976)	29
4. Възраждане и нов подем на китайската опера (1976–1986)	29
5. Китайската опера в най-ново време (1986 – до днес)	29
III. Анализ на китайски оперни произведения от най-новия период	30
1. Операта „Диви поля“	30
2. Операта „Поема за Мулан“	31
IV. Изводи и обобщения	33
1. Националните елементи в китайската опера	33
2. Западни елементи в китайската опера	33
3. Промените в акомпаниента на западните музикални инструменти в китайските опери	33
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	35
1. От възпроизвеждане и имитация към интеграция и креативност.	35
2. Обновяване на клавирния акомпанимент с китайски елементи.	35
3. Разнообразяване на композиционните техники за клавирен акомпанимент.	35
А. Обновяване на традиционните тонални функции и хармонически правила.	35
Б. Разнопосочното развитие на съвременните стилове.	36
4. Естетика на изкуството на клавирния акомпанимент.	36
ПЕТА ГЛАВА. ПРИНОСИ	37
ЛИТЕРАТУРА	39

УВОД

Като клавирен солист, още от началото на своето обучение проявявам подчертан интерес към клавирния акомпанимент във вокалната музика. Широкото навлизане на западния вокален стил белканто през 20-те години на миналия век дава възможност на китайските композитори да заимстват в по-голяма степен от неговите традиции и така се раждат множество прекрасни вокални произведения. Сред тази многообразна вокална музика пианото неизменно присъства като самостоятелна и същевременно неделима от вокалното изпълнение част. За да бъде изпълнена сполучливо и качествено една вокална творба, се изисква не само отлична вокална техника и духовен заряд, но и адекватен акомпанимент. Само със съвместния принос на тези компоненти се постигат художествени висоти.

През 20-те години на ХХ в. китайската художествена песен започва да се развива под влиянието на западната музика и в културна среда, която много наподобява периода на разцвет на западната художествена песен. От началото на 20-те години на миналия век до днес китайската художествена песен по текстове от поетическото наследство има зад гърба си вече цял век развитие. В ранния етап преобладават имитациите и директните заемки от западните образци, но по-късно композитори с по-съвременен и новаторски подход като Ли Инхай (1927-2007) внимателно добавят повече китайска специфика в произведенията си и постигат въздействаща модерна песенна форма с висока художествена стойност.

С течение на времето под влияние на тенденциите в съвременното китайско общество китайската художествена песен от една страна продължава да проявява сходни черти със западния си първоизточник, но от друга в нея все по-ярко се разкрива китайският национален колорит. По този начин клавирният акомпанимент на китайската художествена песен се развива от „ембрионалния“ период на прост акомпанимент към „училищните песни“ от началото на ХХ в. до днешната музикална форма със собствени стилови характеристики.

Когато отбелязваме, че китайската опера се различава от класическата западна опера, имаме предвид най-вече националната ѝ специфика. Историческият анализ на художествения стил на китайските оперни произведения потвърждава, че във всяко едно от тях в една или друга степен се забелязва влияние от традиционната китайска музикална култура.

В някои китайски опери си личи пряка приемственост спрямо традициите на местния музикален театър не само в маниерите на пеене и римувания диалог, но също така и по отношение на танцовата изразност. С една дума, по протежение на цялата история на китайската опера местните традиционни елементи винаги присъстват в една или друга степен, съвсем в духа на прочутата мисъл на писателя Лу Сюн (1881-1936): „Само националното е световно“.

В настоящата докторска теза въз основа на подбрани примери ще бъде изследван и анализиран клавирният акомпанимент от ХХ в. до наши дни по отношение на три негови разновидности: в китайската художествена песен, в музикалната адаптация по класически стихове и в китайската традиционна опера. Освен това, обсъжданите стилистични особености на клавирния акомпанимент в китайската вокална музика бяха демонстрирани под формата на концертно изпълнение пред публика: концертът, който се състоя на 21 май 2022 г., бе озаглавен „Липсва ми родният край“. В него освен мен взеха участие мои колеги докторанти. Заглавията на почти всички изпълнени творби могат да бъдат открити в настоящия дисертационен труд. Концертът представи на публиката пълния спектър от стилове и характерни особености на китайската вокална музика (по-подробно описание на произведенията и техните текстове има в Приложението).

1. Избор на тема

Темата на дисертационния труд е развитието и характеристиките на клавирния акомпанимент в китайските вокални музикални произведения от началото на ХХ в. до наши дни.

Историята на пианото в Китай може да се проследи до 1601 г. сл. Хр. В свитък 110 на енциклопедичния труд „Продължение на Всеобемни търсения из писмени източници“¹, официално съставен през 1747 г. и редактиран от Дзи Юн, е записано следното: В 28-ма година на императорския девиз „Епоха на просвещение“ (т.е. 1600 г.) дошлият от Запад Матео Ричи поднесе клавикорд. То беше с дължина пет чъ², ширина три чъ и 72 струни от злато, сребро или усукано желязо, скрити в кутия. Всяка струна има подпорка, краят ѝ преминава отвън и при удар по него излиза звук“. Пренесеният в двореца клавикорд веднага предизвиква интереса на императора, който нарежда на четирима от най-приближените

¹ 《XU WEN TONG XIAN KAO续文献通考》(第110卷): (A general examination of the continued literature), том 110.

² Чъ. Китайска мерна единица, равнява се на 1/3 метър.

му главни евнуси да взимат уроци по свирене от дошлия с Матео Ричи испански мисионер Понтио. След известно време четиримата евнуси научават една мелодия, наричана на китайски „Западни криволици“, прибавят хвалебствен текст и я изпълняват пред императора за негово най-голямо удоволствие. Може да се каже, че тези четирима евнуси са първите ученици по старинно пиано в Китай, а чужденецът Понтио е първият учител по пиано.

Това са най-ранните сведения за пианото в Китай, но то реално навлиза в китайското общество едва в началото на ХХ в. благодарение на движението „Да огласим училищата с нови песни“. Това движение е безпрецедентно за дотогавашната китайска музикална история. Започнало в училищата, скоро влиянието му се разпространява из цялото общество. Пианото се оказва идеалният инструмент за акомпанимент и благодарение на ентузиазма на движението, той пуска дълбоки корени в древната китайска земя.

В сравнение с по-дългата история на пианото в Китай, разпространението на класическото белканто в Китай започва сравнително късно. Класическо белканто възниква в Италия, а неговото название (Bel Canto) означава „красиво пеене“ на италиански език. То навлиза в Китай в началото на ХХ в. и развитието му на китайска почва може в общи линии да бъде разделено на четири етапа: начален период, обхващащ от 20-те до 40-те години; период на развитие през 50-те и 60-те години; период на упадък през десетилетието на „Културната революция“ и период на цялостен подем от започването на реформаторската политика в края на 70-те години на миналия век до наши дни. Тези етапи представят лъкатушещия път на създаване на този вокален стил в Китай. По време на този сложен процес китайската вокална музикална култура се развива устремно, което включва и появата на китайските художествени песни и опери, създадени чрез съчетаване на класическо белканто и родния колорит. Тези произведения са възплъщение на китайския народностен дух и културна специфика. Клавирният акомпанимент естествено се развива и променя в съответствие с превъплъщенията на вокалната музика. Следователно тема, която е посветена на развитието и особеностите на клавирния акомпанимент в рамките на китайската вокална музика, има голям изследователски и дискуссионен потенциал.

2. Изследвания по темата

На китайската художествена песен и нейното развитие са посветени значително количество китайски книги, статии в периодични издания, научни трудове и други материали, като основният интерес е насочен към произхода и етапите на нейното развитие. Но анализите, посветени на контекста около творбите през отделните етапи и акомпанимента с пиано, са твърде недостатъчно. Авторът на настоящата докторска теза е прегледал внимателно съответните писмени източници, изследвал е аудио и видео материали с творби от посочените периоди и дава своята гледна точка за особеностите и развитието на китайската художествена песен и нейния акомпанимент с пиано през съвременната епоха.

Линията на развитие на китайския акомпанимент с пиано най-общо може да бъде разделена на три етапа:

- А. Първи стъпки и начало на създаване.
- Б. Усвояване и създаване.
- С. Обединяване на национални и световни характеристики.

През тези три важни етапа развитието на китайската вокална музика и първоначалният подем в преподаването на пиано израстват заедно, давайки си взаимно енергия и импулси за движение напред. Нещо повече, що се отнася до акомпанимента с пиано, през тези три етапа той създава заедно с появата на стойностните китайски произведения.

Още в началото на ХХ в. група музиканти, начело с Шън Сингун (1936) и Ли Шутун (1880-1942), започват да съставят училищни песни, като подбират чужди песни и превеждат текстовете им на китайски език или създават собствени песни. Именно с този период са свързани първите стъпки на клавирния акомпанимент. В края на ХХ в., благодарение на устремния напредък в техниките за композиране и развитието на изпълнителските средства се появяват мнозина впечатляващи композитори като Сяо Йоумей (1884-1940), Джао Юанжен (1892-1982), Цин Джу (1893-1959), Хуан Дзъ (1904-1938) и др., автори на „Въпрос“, „Кажете ми как да я забравя“, „Великата Яндзъ тече на изток“ и много други музикални творби с висококачествен и отличаващ се клавирен акомпанимент.

По времето на Антияпонската война социалните трусове и националноосвободителното движение задават основния тон на обществените настроения и слагат отпечатък върху музиката, която става по-енергична. Това е време на разцвет за китайската художествена песен. Появяват се знаменити творби като „Реката цяла аленее“, на Лин Шънси, „Роден край“ на Лу Хуабо, „Край река Дзялин“ от Хъ Людин и мн. др. Клавирният акомпанимент през този период също дава своя принос за засилването на художествената изразност и призивния характер на песните.

Общозвестно е, че всички ранни китайски автори на вокална музика са получили образование в духа на западната класическа музикална система, затова в ранните китайски вокални произведения откриваме

редица технически прийоми и теоретични решения от западната класическа музика. Например „Техниката за двугласие“ на немския композитор и представител на неокласицизма Паул Хиндемит намира израз в клавирият акомпанимент към песните на Тан Сяолин; също така клавирият акомпанимент в „Китайски народни песни на нов глас“, произведение на Ма Съцун, е изграден върху теорията на Бела Барток за хроматична ладова система.

Но за нас са важни за наблюдение не толкова все по-зрелите композиторски изразни възможности, а как с помощта на солидната си музикална подготовка те интегрират в музиката си китайски характеристики и сътворяват акомпанимент с ясно изразена китайска специфика.

През 80-те години на миналия век еволюцията на клавирият акомпанимент не само дава отражение върху развитието на китайската вокална музика, но представлява и сериозен принос за клавирият музика. Многобройни са случаите за заимстване на материал от клавирен акомпанимент в чисто клавирни произведения, например мотиви от клавирият акомпанимент на песни като „Партизанска песен“³, „Край река Сунхуа“⁴ и др. са използвани като основни теми на концерти за пиано.

В наши дни китайската вокална музика вече е в разцвета си: непрекъснато се появяват не само нови художествени песни, но и фолклорна музика; като „бамбукови филизи след дъжд избухват“ оперни творби с китайска народна стилистика: от първата опера „Белокосата девойка“, през следващите „Деца на партията“, „Червената гвардия на езерото Хунху“, „Жалба за мъртвите“, до съвременните „Поема за Мулан“ и „Дългият поход“. Големият им мелодичен потенциал и богатият симфоничен акомпанимент отправят сериозни предизвикателства пред бъдещите превъплъщения на клавирият акомпанимент.

3. Тема и обект на дисертационния труд

Темата на дисертацията, изведена и в заглавието, е „Развитие и характеристики на клавирият акомпанимент в китайските вокални произведения от ХХ в. до наши дни“.

Обект на изследване в настоящия дисертационен труд е клавирият акомпанимент от началото на ХХ в. до наши дни в три жанра от китайската вокална музика: художествена песен, музикална адаптация по класически стихове и китайска опера, като се анализират неговото развитие и особености.

1. Еволюция на клавирият акомпанимент в художествените песни.

В ранните китайски художествени песни клавирият акомпанимент обикновено е твърде семпъл и служи предимно за фон на пеенето. С течение на времето обаче започва да се обръща все повече внимание върху хармонията и взаимодействието между клавирият и вокалната партия. Същевременно значително се повишават техническата трудност и експресивността на клавирият акомпанимент, благодарение на което той все по-убедително изразява емоционалния заряд и атмосферата на вокалното произведение.

2. Клавирият акомпанимент във вокалните адаптации на класически стихове

Адаптацията на древна китайска поезия са важен дял от китайската вокална музика. Обикновено това са класически стихове от династиите Тан, Сун и др., които се изпълняват като текстове на песни със съвременен звученост. Клавирият акомпанимент тук е по-разнообразен. От една страна, той често се характеризира с изящни и плавни мелодии, подсилващи художественото внушение и лиричния ефект на стиховете. От друга страна, клавирият акомпанимент откроява националните особености на китайската музика, за да разкрие очарованието на традиционната култура. Клавирият акомпанимент на музикалните адаптации по древна китайска поезия обикновено е изграден върху традиционни китайски тоналности (главно тоналност *гундяо*, изградена върху do, re, mi, sol, la) с цел да се подсили изразната сила на вокалната партия и емоционалното въздействие на лириката.

3. Ролята на клавирият акомпанимент в китайската опера

Китайската опера е особена форма в китайската вокална музика, в която са комбинирани елементи от западната опера и традиционните китайски музикални драми, за да се получи форма на оперно изкуство с китайска специфика. В китайската опера клавирият партия играе важна роля. Пианото е не само един от основните акомпаниращи инструменти, но може да консолидира звученето на различните инструменти и да придава хомогенност на цялото изпълнение.

4. Избор на метод на изследване

За изследване на темата в настоящия дисертационен труд използвам емпирична, теоретична и сравнителна методология.

³ „Партизанска песен“: От китайския композитор г-н He Luting.

⁴ „Край река Сунхуа“: От китайския композитор г-н Zhang Hanhui. Солова адаптация за пиано от г-н Cui Shiguang.

1. **Емпирична методология:** чрез анализ и обобщаване на съществуващите изследвания и материали по темата, както и на самите музикални произведения, се достига до конкретни изводи за развитието и характеристиките на китайския клавирен акомпанимент.

Например, в Първа глава посредством анализ на китайските художествени песни през различните периоди от 20-те години на миналия век до наши дни се стига до извода, че изпълнителската техника в клавирния акомпанимент се обогатява постъпателно, като вариациите в хармонията и ритъма стават все повече и по-разнообразни. Анализът във Втора глава, посветена на вокалните адаптации по класически стихове, води до заключението, че клавирният акомпанимент способства за раздвижването на ритъма и подсилването на емоционалната експресия в тези произведения. В Трета глава на дисертацията, където се разглежда клавирният акомпанимент в китайската национална опера, се стига до обобщението, че с течение на времето клавирният акомпанимент поема все по-разнообразни функции, като не само подпомага хармонията и ритъма, но и играе роля за изобразяване на сценичното действие и създаване на сценичната атмосфера.

2. **Теоретична методология:** обектът в настоящия труд се разглежда и изследва през призмата на теория на музиката, естетическа теория и теория на културата, с чиято помощ се обясняват неговите особености и еволюция.

Например, в Четвърта глава на дисертацията са използвани различни теоретични аспекти:

– от гледна точка на музикалната теория са изследвани влиянието на акомпанимента на пиано върху вокалната техника, както и експресивността му в областта на хармонията и ритъма;

– от гледна точка на естетическата теория е разгледано значението на клавирния акомпанимент в цялостния естетически ефект на вокалните произведения и как той е в състояние да засили художественото им въздействие;

– от гледна точка на културната теория са интерпретирани мястото и ролята на клавирния акомпанимент в китайската традиционна музикална култура, както и културният сблъсък при съчетаването на клавирния акомпанимент с други музикални елементи.

3. **Сравнителна методология:** в настоящия дисертационен труд си служа с методите на дългосрочното (longitudinal) и на напречното (Cross-sectional) сравнително изследване, като ги комбинирам при анализирането на обекта на изследване.

– Посредством метода на дългосрочното сравнение извършвам преглед в хронологичен порядък на развитието на китайския клавирен акомпанимент във вокалните произведения, като изследвам тясната връзка между китайските вокални творби и техния клавирен акомпанимент в контекста на различните исторически периоди, през които Китай преминава.

– Посредством метода на напречното сравнение съпоставям и анализирам промените и особеностите на клавирния акомпанимент в три вида различни по стил вокални произведения: китайските художествени песни, вокалните адаптации на класически китайски стихове и китайските национални опери. Анализът на тези три типа вокални творби в още по-голяма степен потвърждава извода, че в процеса на развитие китайската вокална музика и нейния клавирен акомпанимент взаимно се допълват.

Причини за избора на изследователската методология.

1. Емпирична методология: събирането и анализът на реални данни и наблюдения дава възможност да се правят съществени научни заключения. Събирането на конкретна информация и материали по темата подпомага извършването на точни наблюдения и стигането до изследователски заключения въз основа на обективни данни.

2. Теоретична методология: този изследователски метод е базиран на съществуващите теоретични рамки и академични гледни точки. В нашия случай е уместно темата да бъде анализирана през призмата на наличната музикална теория и да бъде обвързана със съответните теоретични перспективи.

3. Сравнителна методология: чрез нея се сравняват и съпоставят различни аспекти, за да бъдат открити общи точки, различия и тенденции на развитие. В случая, за целите на нашето изследване се сравняват еволюцията и особеностите на клавирния акомпанимент в три различни типа вокални композиции, за да се очертаят тенденциите и спецификите на тяхното развитие.

Обобщавайки казаното дотук, посредством емпирична, теоретична и сравнителна методология е постигнато по-пълноценно и цялостно разбиране за логиката на развитие и характеристиките на клавирния акомпанимент в произведенията на китайската вокална музика и за специфичните прояви и функции на клавирния акомпанимент в различните типове вокални произведения.

5. Изследователски цели

1. Да се проучат изследванията по история на китайската музикална култура през последните сто години, което, от една страна, ще позволи да се направят обобщения за тенденциите и насоките в нейното развитие, а от друга ще помогне да се проследи влиянието на европейската музикална култура върху китайската национална музика. По този начин ще задълбоча опита и разбирането си за моята родна музикална култура.

2. Чрез комплексен подбор на изворите и справочната литература, посветени на китайските художествени песни, музикални адаптации по класически стихове и традиционни опери, да проуча в дълбочина сходствата и различията между тези три вокални жанра и да постигна ново, теоретично обосновано схващане за китайската национална музика, което да бъде от полза за бъдещите изследователи.

3. Чрез конкретни анализи и практически примери за клавирен акомпанимент в художествени песни, вокални адаптации на древни стихове и китайската национална опера се изследва развитието и националната специфика на китайския клавирен акомпанимент.

Подобряване на собственото изпълнителско майсторство, качеството на клавирния акомпанимент и познание за музикалното изкуство посредством концертната практика:

А. Що се отнася до клавирната техника, поради факта, че в трите типа вокални произведения музикалната стилистика е различна, в клавирния акомпанимент също трябва да се използват различен тембър и натискане на клавишите. Например, в клавирния акомпанимент на вокалните адаптации на класически стихове често има пасажи, в които пианото наподобява китайски национални музикални инструменти (*гуджън, тина, ърхугучжен, тина, ерху* и др.), така че когато изпълняваме тези произведения, трябва да адаптираме изпълнителската си техника и стил в съответствие с музикалната концепция на творбата.

Б. С оглед на цялостното художествено внушение, особено когато става дума за художествена песен или адаптация на класическо стихотворение, трябва не само да познаваме добре музикалните характеристики на произведението, но и да ги обвържем с актуалния контекст по време на създаването му, като в комплексното изпълнение отчитаме и първоначалната авторова интенция. Това се отнася специално за някои от адаптациите по древни стихове, за чиято пълноценна интерпретация е нужно дълбоко вникване в смисловите нюанси на стихотворния текст.

б. Основна хипотеза на изследването

- С течение на времето настъпват изменения в начина на използване, техниката, стила и други аспекти на клавирния акомпанимент в китайските художествени песни, които изменения са израз на определени общи тенденции.

- Съществуват различия между клавирния акомпанимент във вокалните адаптации на класически китайски стихове и другите жанрове вокални произведения. Тези адаптации представляват много специфична музикална форма и клавирният им акомпанимент се отличава със своеобразен път на развитие и характерни особености.

- Клавирният акомпанимент в китайската национална опера проявява различни черти в зависимост от историческите периоди и доминиращите художествени направления. Поради факта, че китайската опера е музикален жанр с уникална история на развитие, в нейния клавирен акомпанимент се забелязват стилистични промени и специфични за различните исторически етапи качества.

Горепосочените изследователски хипотези имат за цел да ме насочат към задълбочен анализ и проучване на избраната от мен тема, които да ги потвърдят или отхвърлят, както и да осигурят перспектива за схващането на историята и спецификата на клавирния акомпанимент в китайските вокални произведения. Тези хипотези ще бъдат проверени в хода на изследването посредством подбор и анализ на съответните произведения, материали и литература, както и след беседване с научния ми ръководител.

ПЪРВА ГЛАВА. КИТАЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПЕСЕН

I. Произход и съдържание на понятието „художествена песен“

Като вокален жанр художествената песен възниква в Германия през XIX в. С първоначалното ѝ название Lied или в множествено число – Lieder, се има предвид песенен жанр, при който композиторът съчетава музика и текст и който се различава от традиционната народна песен. От останалата вокална музика новият жанр се различава със следните особености: съчетаване на музика и стих; сбито и дълбоко алегорично съдържание; клавирният акомпанимент е вплетен като самостоятелна мелодия и същевременно допълва вокалната линия. Особено е, че ролята на клавирния акомпанимент не се свежда само до обикновен акомпанимент – той има същата значимост и нужда от творческа интерпретация като вокалната партия, а в особени случаи дори е по-важен от човешкия глас.

Произходът на китайската художествена песен може да бъде разглеждан в по-широк и в по-тесен смисъл на понятието. В по-широк смисъл произходът на китайската художествена песен се отнася до периода на династия Цин (221–210 пр. Хр.). Големите и малките оди от „Канона на песните“, както и по-късният сборник „Мелодии на даоса от белите скали“, дело на поета Дзян Куей (1155–1221) и един от редките писмени паметници с нотирани песни, също се включват към художествените песни в широкия смисъл на понятието. В дисертационния труд има отделна глава, посветена на художествените песни като адаптации на класически стихове, затова тук няма да се спирам подробно на тази тема.

В по-тесен смисъл понятието „художествена песен“ се появява в Китай благодарение на господин Сяо Йоумей, който през 20-те години на XX в. директно превежда на китайски немския термин „Kunstlied“. „Kunst“ означава „изкуство, художество“, а „Lied“ – „песен“, оттук и словосъчетанието „художествена песен“.

Говорейки за клавирния акомпанимент на китайските художествени песни, трябва да спомена за появата и развитието на клавирна музика в Китай. Ранният период на клавирната музика се характеризира с изучаването на кратки и семпли по структура произведения, които изискват базова техника. Това в общи линии е етап на първоначално изучаване и подражание, но пък от друга страна при аранжирането на акомпаниментите за художествените песни до голяма степен е използвана полифонична техника, което се оказва безценен опит за създаването на оригинална клавирна музика по-късно. Така или иначе, принципът за „съчетаване на Запада и Изтока“ още от самото начало намира изражение в отделните композиции. Господин Джао Юанжен дава следната оценка в своето съчинение „Няколко опита за китайски тип хармония“: *„В Китай почти няма хармония. Как може да се нарече хармонията „китайска хармония?“ Зависи дали има начин акордите или полифонията да бъдат възприети в хармония като китайска мелодия, като в същото време бъде съчетана с основната мелодия“*.⁵

Пианото навлиза в Китай едва в началото на XX в., но за изминалите стотина години преминава от етапа на подражание и имитация към развитие на оригинален собствен почерк. Китайското клавирно изкуство е извървяло дълъг път от първата официална публикация на „Марш на мира“ от Джао Юанжен в бр. 1 на американското списание „Наука“ (Science Magazine) през 1915 г. до днешните добре познати на международната сцена „Великият предел“, „Среднощна уличка“ и др. песни. Фактът, че клавирният акомпанимент е една от характерните особености на художествената песен, обуславя прякото влияние на клавирната култура върху развитието на художествената песен още от самото ѝ зараждане в Китай.

II. Насоки в развитието на китайската художествена песен

(Изложение по периоди с подробен анализ на представителни произведения от всеки период)

1. Зараждане и първи опити (1919-1949)

1.1. Исторически контекст

В края на XIX в. Обединеното кралство, Франция, Великобритания, Германия, Япония и др. империалистически сили нахлуват в Китай и правителството на династия Цин се изправя пред тежка двойна криза – във вътрешен и в международен план, което води до възникването на „Движението за усвояване на отвъдморския опит“ и „Стоте дни на реформи“ (1898 г.). Групата на реформаторите, начело с Кан Йоу-уей (1858–1927) и Лян Цичао (1873–1929), отправят призови като: „Да се премахне

⁵ ZHAO, YanRen, ZHONG GUO PAI HESHENG DE XIAOSHIYAN., CHINA, 1915, p.15.

императорската изпитна система и да се възродят училищата!“⁶, „За да се въздигне нравствено народът, поезията и музиката трябва да станат основни елементи на духовното образование!“⁶ и др. По този начин системата за училищно музикално образование, базирана на песни с музикален акомпанимент, спечелва подкрепата на цинското правителство.

В началото на ХХ в. от следване в чужбина се завръщат мнозина младежи, които започват да популяризират и въвеждат западната музикална култура. Оттогава музиката започва постепенно да навлиза като нов предмет в училищата. При създаването на училищни песни най-често се прилага методът „прибавяне на текст към готова мелодия“, като мелодиите са предимно популярни песни и народни песни от Европа, Америка и Япония. Това са кратки и поучителни песнички, лесни за преподаване и рдващи се на широка популярност. Училищните песни по-късно оказват плодотворно и дълбоко влияние за създаването на художествени песни.⁷

1.2. Видни личности и представителни произведения.

(1) **Сяо Йоумей (1884–1940)**,⁸ родом от околия Сяншан, окръг Гуанджоу, провинция Гуандун е първият доктор по музикология, един от основателите на Шанхайската консерватория, композитор, преподавател и музикален теоретик, лидер на първото поколение дейци на съвременното музикално образование в Китай, наричан „баща на съвременната китайска музика“.⁹

През 1916 г. Сяо Йоумей, тогава студент в музикалната консерватория в Лайпциг, под влияние на „Погребален марш“ от Бетовен създава композицията „Траурен марш“. През март 1925 г. под негово ръководство оркестърът на Семинара по музика в Пекиния университет изпълнява в университетската официална зала „Траурен марш“ по повод кончината на д-р Сун Ятсен. Изпълненият вариант на творбата се различава от първоначалната партитура от 1916 г. Оркестърът на Пекиния университет се е състоял само от 16 музиканти, затова Сяо Йоумей преаранжира произведението си, като за да подсили вокалната част, добавя и акомпанимент на пиано.

С неуморна творческа енергия, всеотдайна преподавателска дейност и стремеж към съвършенство г-н Сяо Йоумей изгражда солидна основа за развитието на китайската музика, оставяйки на поколенията непреходни постижения. На 27 ноември 1982 г. Шанхайската консерватория отпразнува 55-та годишнина от своето основаване. Това е признание за изключителните заслуги на г-н Сяо Йоумей за изграждането на първата китайска консерватория.

Преди „Движението Четвърти май“ (1919) традиционното китайско музикално образование се ограничава само до занимания за собствено развлечение на образованата прослойка. Например, свиренето на традиционния струнен инструмент гуцин се е възприемало само като един от начините за самоусъвършенстване. Музикалните изпълнения пред публика били дело на актьори, причислявани към низшите слоеве на обществото (тук не става дума за актьорите-любители на пекинска опера, които са доста късно явление). Тези дейности нямат нищо общо с това, което наричаме „национално музикално образование“. През 1901 г. Сяо Йоумей заминава за Япония, където изучава пиано и вокална музика в Токийската консерватория и посещава лекции по педагогика в Императорския университет. През 1913 г. се отправя към Германия и прекарва няколко години на обучение в Консерваторията на Лайпциг, а през 1920 г., след като е получил докторска степен, се завръща в Китай. Последователно преподава и изпълнява ръководни длъжности в музикалните и спортни курсове на Пекиния женско педагогическо училище, Семинара по музика в Пекиния университет и Музикалния факултет на Пекиния колеж за изкуства. С подкрепата на Цай Юанпей, през 1927 г. Сяо Йоумей основава Държавния музикален институт – първото професионално висше музикално училище в Китай, което поставя основите на музикалното образование и обучаването на музикални специалисти.

Изключителните заслуги за китайската музика и култура на г-н Сяо Йоумей никога няма да бъдат забравени. Сред най-известните му творби са песните „Въпрос“, „Химн на Националната консерватория“, концертът за виолончело „Есенна печал“ и др. Във „Въпроси“ – песен с клавирен акомпанимент по текст на И Уейджай, са описани междуособиците в Китай през 20-те години на ХХ в., по време на които народът жестоко страда, допълнително тормозен и потискан от империалистическите сили. Обикновените хора роптаят срещу безразличието на военачалниците и едва сдържат омразата си срещу своите окупатори.

По иносказателен начин, чрез формата на песента се поставят поредица от дълбокомислени и проникновени въпроси пред китайския народ. Под формата на въпроси композиторът майсторски разгръща

⁶ WANG, YuHe, ZHONG GUO JIN XIAN DAI YIN YUE SHI., CHINA, 1994, p.10.

⁷ LIANG, QiChao, YIN BING SHI SHI KUO. CHINA, 1959, p.2.

⁸ https://baike.baidu.com/link?url=I1AechEuvL5b-m21fs2QIK2p_QZX8oOSMUP5OU89-gkP93JY8y7uI3ej56KWjJqibCuVnNAWH9zdBFwy0e4eMoUYuGDz_1nltbVK7krG7fBpncyUGyL-7CG7sus_myVg.

⁹ LIAO, FuShu, XIAOYUOMEIZHUAN., CHINA, 1993, p.1.

своите размисли за живота. Бавното темпо, разклоняващите се мотиви и разнообразната ритмика разкриват тревогите на автора, който като истински интелектуалец се терзае от бедстващото положение и социалните сътресения в родината; внушени са както страданията и безпътицата на китайския народ, така и неизразимото с думи негодувание на автора срещу потисничеството на северните милитаристи.

От гледна точка на творческия стил и особености в цялото произведение правят впечатление редуването на силна и слаба динамика и употребата на пунктиран ритъм за разгръщане на лайтмотива. Това е любим технически похват на г-н Сяо Йоумей, който при композирането на тази песен прибегва и към ноти, които не принадлежат към акордите, макар в по-голямата ѝ част да се придържа към акордите.

Творбата е създадена през 1922 г. и може да бъде определена като първата китайска художествена песен. Тя се състои само от пет музикални фрази, които обаче са много концентрирани. Заслужава специално да се отбележи, че клавирият акомпанимент прави крачка напред от характерното за ранните училищни песни монотонно дублиране на нотата на всяка сричка към функционална хармоничност, акомпаниментната фактура е по-усложнена, което представлява солидна основа за по-късния подем на художествената песен.

(2) **Хуан Дзъ (1904–1938)**¹⁰ с второ име Дзин-у, е родом от Чуанша, пров. Дзянсу (днес в пределите на гр. Шанхай). Той е важен китайски композитор и музикален преподавател от 30-те години на миналия век. Следва композиция в Обърлин Колидж и Музикално училище в Йейл, а след завръщането си в Китай през 1929 г. започва да преподава първо в Музикалния факултет на Шанхайския университет, а по-късно и в композиторската паралелка в Държавното музикално училище, където заема и длъжността отговорник на учебния отдел. Хуан Дзъ отдава много сили и енергия на образователното поприще и възпитава цяла плеяда прекрасни музиканти, превръщайки се в един от най-влиятелните основатели на ранното китайско музикално образование. Най-известните му творби са симфоничната увертюра „Възпоменания“ (първото китайско симфонично произведение), песните „Грите желания на розата“, „Пролетно настроение“ и др.

Хуан Дзъ е известен съвременен композитор и музикален теоретик. Той пръв в Китай систематично представя на студентите съвременната западна теория за композиране и пръв започва да създава филмова музика. Освен това Дзъ е радетел на идеята стилът на китайската музика да произтича от фолклорните особености. Симфоничната увертюра „Възпоменания“ (дипломна работа от следването му в САЩ) е първата китайска симфонична композиция и първото китайско симфонично произведение, изпълнено в чужбина. Началната музикална тема за левия прогресивен филм „Градски пейзажи“ е първата китайска филмова музика на професионално ниво. Неговите „Песен за съпротивата срещу врага“ и „Знамето се вее“ са първите две хорови песни за повдигане на патриотичния дух по време на Антияпонската война, а „Песен за вечната скръб“ е най-ранната оратория в Китай. Сред заслугите на Хуан Дзъ е също основаването на първия китайски музикален седмичник, на който е главен редактор, както и основаването на първия китайски симфоничен оркестър с изцяло местни изпълнители – Оркестърът на Шанхай.

През краткия си живот Хуан Дзъ е композирал 94 произведения в различни жанрове: симфонична музика, камерна музика, сюити за пиано, оратория, вокална музика за хорово и солово изпълнение, песни за учебници и др.; написал е 15 монографични текста по въпроси като музикална теория и композиране, критика и анализ, исторически събития, писатели и т.н., 56 научнопопулярни беседи с музикално съдържание и 3 незавършени книги, посветени на музиката. Той е учредител на музикални дружества, редактира музикална периодика, музикални притурки, учебници, енциклопедии; води радиопредавания за музика, пише материали за радиото и т.н.

Самостоятелните задълбочени проучвания на г-н Хуан Дзъ върху художествената песен с акцент творчеството на Шуберт са своеобразен връх в китайката музикология. В своите художествени песни Хуан Дзъ обръща специално внимание на съчетаването между текст и музика и съумява с изискана музикална изразност да предаде поетическото внушение на текста.

В следващите редове ще разгледаме песента на Хуан Дзъ „Грите желания на розата“. Предисторията на текста на песента е следната: авторът Лун Мусюн, който е преподавател в Държавното музикално училище в Шанхай, един ден забелязва в кампуса как цветчетата на розата се ронят, без никой да им обръща внимание и тази гледка го провокира да напише стиховете. Впоследствие Хуан Дзъ съчинява музика по текста и песента добива широка популярност. Тази песен използва розите като конкретно представяне. Чрез конкретния образ на розата са представени смелите мечтания за щастливо бъдеще и химеричната надежда за човешка грижа и внимание на една крехка жена, която не желае да се примири със съдбата си.

Нека се върнем към клавирият партият в песента. При изпълнението ѝ трябва да внимаваме за контрола върху музикалната динамика, скоростта и емоционалната изразителност. Въведението не бива да бъде твърде силно. Първата част трябва да звучи като съкровено споделяне, като разказване на лична

¹⁰ https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%87%AA?fromModule=lemma_search-box

история със съответната интонация, отчетливо фразирание, музиката да бъде хармонична и приглушена. В акомпанимента на втората част се появява триола, която образува с осмините ноти на вокалната линия ритмически модел три към две, съответно трябва да се свири плавно и непринудено, да се внимава мелодиката на пианото да звучи песенно, да има повече темпераментност. Същевременно не бива да се забравя, че в края на двете части настъпва постепенно забавяне и приглушаване, които са преход към следващата вокална фраза. Трябва стабилно да се усвои цялата песенна структура, уместно да се построят кулминационните моменти и ефективно да се разгърне фразовата прогресия, за да се постигне ефект на „подклаждане на пламъка“. Разбира се, безукорната координация с певица е също задължително условие за съвършеното изпълнение.

(3) **Лу Хуабо (1914–1994)**¹¹, композитор и музикален педагог. Родът му произхожда от Дзинжен, провинция Дзянсу, а той се ражда в Дзинмън, провинция Хубей и израства в Ухан. През 1931 г. постъпва в Уханския институт за изкуства, където изучава изобразително изкуство и музика, а през 1934 г. завършва педагогическия факултет на Учанския институт за изкуства. След дипломирането си започва да преподава музика в Учан, Гуйейлин и други градове. През 1941 г. той е директор на Музикалния отдел в Художествения музей на Гуанси, уредник на който е Оуян Юциен¹², и същевременно е диригент на хора и оркестъра към музея. От 1943 г. заема професорска длъжност в музикални училища като Фудзиенски музикален колеж, Хунански музикален колеж и др. След основаването на Китайската народна република през 1949 г. Лу Хуабо последователно е преподавател в 46-и художествен колектив на народната освободителна армия и преподава композиране в Централния театрален институт, Централно-китайския педагогически институт и Хубейския институт по изкуствата. От 1963 г. преподава в Университета по изкуства на пров. Гуанси, където през 1979 г. заема длъжността декан на музикалния факултет до пенсионирането си през 1985 г.

Най-известните творби на Хуабо са художествените песни „Роден край“, „Костите на героите“, ораторията „Край река Милуо“, оркестралната сюита „Кандзан“, пиесата за пиано „Старинна мелодия от Сюн-ян“, концертът за бронзови барабани „Дунлан“ и др.

В зависимост от времето на създаване, хоровите произведения на Лу Хуабо се делят на три групи: от периода в град Гуйейлин; от времето на гражданската война и от годините след основаването на КНР. Композициите са изпълнени с борчески дух и имат ясно изразен фолклорен колорит. Във формално и съдържателно отношение Лу Хуабо използва различни похвати за композиране и разнообразна музикална фактура като лайтмотив, полифония, поддържащи гласове и т.н. Той отделя особено внимание върху съчетаването на принципите на западната музика с особеностите на традиционната китайска музика, проправяйки пътя на „хармониите в народностен дух“.

Нека разгледаме песента на Лу Хуабо „Роден край“. През 1937 г. японските агресори започват дълго планирана човеконенавистна и завоевателна война срещу Китай. Същевременно с „инцидента на моста Лугуо“ китайският народ започва осемгодишна съпротивителна епопея срещу Япония. В този период японските нашественици безогледно убиват, изгарят и грабят бедния и отруден китайски народ. Оцелелите напускат домовете си и заживяват безрадостния живот на изгнаници.

Скоро след избухването на Съпротивителната война срещу Япония, заради политиката на Чан Кайшъ за несъпротивление, големи градове като Пекин, Шанхай и Нанкин един след друг попадат във вражески ръце. Гуйейлин, със своето специфично политическо, военно, географско и транспортно значение се превръща в основния югозападен център за борба с нашествениците. Хората от Североизточен, Северен и Източен Китай, които не искат да бъдат роби, повеждат старците и децата си и бягат в Гуйейлин, чието население от 60 000 души преди Съпротивата за кратко време достига до 600 000. Улиците и пресечките на Гуйейлин се огласяват от въздишки и болезнени стонове, навсякъде се разкриват покъртителни картини на човешко нещастие. Хората следят с трепет военните събития и сънуват пейзажите на родните места. Силната носталгия и тревогата за роднините постоянно занимават мислите на хората, душите на всички са изпълнени с тъга и негодувание... В такава обстановка на нестихващи страдания и беди Джан Джъ-ан и Лу Хуабо сътворяват художествената песен, пропита с тъга по родния дом и люта омраза към японските нашественици.

„Роден край“ е лирична, но и изпълнена с драматизъм художествена песен в две части, които условно може да наречем част А и част Б. Прелюдията и част А са пентатоника в Ре и представляват проста и изящна мелодия с типично китайско звучене. От самото начало на песента авторът започва съкровен разказ. Плавният ритъм и леещата се мелодия изразяват преклонението и носталгията по родния край на лирическият герой. Следва пасторално описание на прекрасната родна природа: *„там текат бистри чисти реки с брегове, обрали с плачещи върби; там шумят гъсти борови гори; напролет по хълмчетата*

¹¹ https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%8D%8E%E6%9F%8F?fromModule=lemma_search-box

¹² Оуян Юциен (1889 – 1962), известен писател, сценарист и режисьор.

теленца и агънца пасат тучната трева, а наесен елхите озарени сияят“.

Следвайки музикалната амплитуда, с последната фраза „озарени сияят“ настроението достига своята кулминация и от гледна точка на теорията част А би могла да приключи именно тук, постигайки пълнота. Но авторът е подхождал по друг начин, като след кулминацията музиката постепенно се уталожва и завършва със сладостното настроение на фразата „ние плаваме с лодка из езерото в лунната нощ“, с която се постига плавен преход към част Б. Това е един от майсторски решените моменти в песента, който загатва за блестящите творчески възможности на Лу Хуабо, както и за умението му прецизно да борави с музикалния материал.

В песента „Роден край“ успешно е демонстрирана важноста на клавирния акомпанимент. Например, докато в първата част основната мелодия е изградена стриктно върху основата на пентатоничен звукоред в D, то в акомпанимента се наблюдават четири форми: „запълване“ на нотите с по-голяма дължина в пентатониката; дублиране на мелодията в отделните фрагменти; дублиране и контрапункт на мелодията в отделните фрагменти и използване на такива акорди, с които се постига по-голям описателен ефект.

Подробният анализ на „Роден край“ от Лу Хуабо, в съчетание с впечатленията от собствената ми изпълнителска практика, ми позволяват истински да оценя високите художествени качества на тази реалистична художествена песен, която продължава да се изучава като едно от класическите произведения на китайската вокална музика.

2. Период на противопоставяне и ново единство (50-те и 60-те години на ХХ в.)

2.1. Исторически контекст

След основаването на Китайската народна република през 1949 г. възниква благоприятна обстановка за изграждане на социалистически строй под ръководството на ККП. Новата ера и новият живот предоставят широко поле за музикална изява. Композиторите ентузиастично създават музикални творби в най-различни жанрове, отразяващи духа на новото време и може да се каже, че през първите години след създаването на КНР китайското музикално творчество преживява период на първоначален разцвет. Но поради ограниченията на конкретната епоха лявата идеология твърде често взема връх, класовата борба се преекспонира и изкуството се поставя в служба на политиката. Затова на сцената се появяват революционните хорове и солони песни и се превръщат в най-масовият жанр. За сметка на това художествената песен, която се фокусира върху изобразяването на финия и деликатен емоционален свят на индивида, дълго време остава пренебрегната.

Макар да съществуват малко на брой художествени песни, тематичният им обхват е сведен до „Стихове за революционните мъченици“, поезията на Мао Дзедун и други стихове, възхваляващи родината или превъзносящи единството между армията и народа. Що се отнася до древната поезия или новите стихове след „Движението Четвърти май“ (1919), те са класифицирани като „забранена зона“. Освен това сред музикалните кръгове дълго време съществува едностранчиво и ограничено виждане за диалектичната връзка между политиката и изкуството, живота и техническите умения; безогледно се критикува т.нар. „формален подход“, „чужда идеология“, „преклонение пред Запада“, „дребнобуржоазно тесногърдие“ и пр. Резултатът от всичко това е, че композиторите проявяват страх, малодушие и закостеняло мислене, не се осмеляват да правят експерименти в техническо отношение и в крайна сметка художествените песни изпадат в състояние на цялостен застои.

Положението се подобрява едва в края на 50-те и началото на 60-те години на века. След публикуването на стихотворенията на Мао Цзедун през 1958 г. настъпва възход на художествени песни, базирани върху старинна поезия и съответно художествената песен навлиза в един по-благоприятен етап. Именно тези произведения ще разгледам във Втора глава на дисертационния труд.

2.2. Видни личности и представителни произведения

(1) **Ду Минсин (1928)**¹³ – националност хан, родом от Циендзян, пров. Хубей. През 1939 г. видният музикален педагог Тао Синджъ го избира сред останалите деца в сиропиталището и го праща да учи музика в училище за даровити деца в Чунцин. Там Ду Минсин изучава пиано, цигулка и теория на музиката под ръководството на знаменити музиканти като Хъ Людин, Жен Гуан и Фан Сюлин. Той създава сатиричната песен „Заплатата е истинско съкровище“, изиграла важна роля за демократичното движение в управляваните от Гуоминдан райони.

След основаването на Китайската народна република Ду Минсин заминава за Москва, за да учи композиция в Московската държавна консерватория „П. И. Чайковски“. След завръщането си в родината започва да преподава във факултета по композиране на Централната консерватория. В творчеството си

¹³ https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83?fromModule=lemma_search-box

предпочита инструменталните жанрове, най-известните му творби включват музиката на балетите „Русалка” и „Червеният женски отряд” (и двете в съавторство с У Дзяцян), симфоничната поема „Вейте се, бойни знамена”, симфоничната картина „Родното Южнокитайско”, симфония „Младеж”, вокалната творба „Песента на едно черно момиче” и др. Освен това Минсин е композирал филмова музика и произведения за духов оркестър. В композициите си обръща внимание върху колорита на отделните инструменти, а използваните хармонии са доста богати.

Като известен музикален педагог, г-н Ду Минсин събира около себе си редица таланти музиканти от новото поколение: Джън Циуфън, Уан Липин, Джан Пидзи, Шъ Фу, Йе Сяоган, Цю Сяосун, Сю Пейдун, Яо Шънчан, Лиу Суола, Уан Лигуан, Цай Дунджън и мн. др.

Г-н Ду Минсин сътрудничи на редица световноизвестни симфонични оркестри, включително Лондонския филхармоничен оркестър, Симфоничния оркестър на Будапеща, Държавния симфоничен оркестър на Съветския съюз, Хонконгския филхармоничен оркестър, Симфоничния оркестър на Тайван, Симфоничния оркестър на Сингапур и др.

Г-н Ду Минсин твори непрестанно от десетилетия с неотслабващо темпо. Неговите творби са с високо качество, демонстрират дълбока музикална ерудиция, характерен стил и публиката ги обича. Неслучайно той има славата на плодовит композитор. Поради специфичната обстановка на създаване на художествени песни през този период, когато е трябвало те да отговарят на крайно левите идеологически тенденции и изискванията на „Културната революция”, политическите елементи в тях съответно са твърде много, което е възпирало авторите да изразяват собствените си мисли и идеи, е сравнително трудно да се подберат образци за анализ.

Стихотворението „Песента на черното момиче” е написана на 17 юли 1954 г. от съвременния китайски писател и поет Ай Цин по време на престоя му в Рио де Жанейро, Бразилия. Поразен от бедността в квартала на чернокожите, Ай Цин трескаво създава кратко лирическо стихотворение, към което Ду Минсин композира музика през 1956 г., когато следва в Съветския съюз. Песента изобличава и обвинява несправедливия свят и специално осъжда античовешката расова дискриминация.

Сливането на музика и поезия в „Песента на черното момиче” е оценявана високо от музикалните любители. Дори по-общият поглед открива, че песента представлява комбиниране на западна техника на композиране и традиционен китайски музикален стил. Хармоническата концепция, съчетаването между пиано и глас, цялостната структура, както и предаването на поетическите емоции чрез музиката свидетелстват, че тази творба се явява един от шедьоврите на китайската художествена песен.

3. Период на развитие и подем (от началото на политиката за реформи през 1978 г. до наши дни)

3.1. Исторически контекст

След десетте години „Културна революция”, известна като „Великата пролетарска културна революция” (май 1966 г. – 1976 г), в която гражданското недоволство, насочено погрешно от лидерите¹⁴ и използвано от контрареволюционни групи (нещо, което носи сериозни бедствия за партията, страната и хората от всички етнически групи и оставяйки след себе си изключително болезнени уроци) и след продължителната културна изолация, през 1976 г. е свалена „Кликата на четиримата”¹⁵. През 1978 г. официално е започната политиката за реформи¹⁶. След Третото пленарно заседание на Единадесетия конгрес на ККП социално-икономическият и културният живот започват бързо да се възстановяват и развиват. Някогашният призив на Мао Дзъдун „*Да разцъфнат сто цветя, да спорят сто школи*”¹⁷ е реализиран на дело и настъпва огромно освобождаване на умовете¹⁸.

Все по-голямо значение се отдава на субективността в изкуството и все повече се признава, че „*се възражда осъзнатостта на творческия субект и интересът на публиката към висшето изкуство се задълбочава и засилва като прииждаща река*”.¹⁹ На 30 октомври 1979 г. в поздравителната реч, която Дън

¹⁴ Тук става дума за MAO, ZeDong.

¹⁵ Отнася се за бандата, създадена от Уан Хунвен, Джан Чунциао, Цян Цин и Яо Уенюан по време на Културната революция.

¹⁶ Отнася се за икономическата политика на Китай през 1978 г.

¹⁷ MAO, ZeDong, GUAN YU ZHENG QUE CHU LI REN MIN NEI BU MAO DUN., CHINA, 1957, p.1.

¹⁸ MAO, ZeDong изложи дългосрочната политика за развитие на социалистическата култура, изкуство и наука, определена от Централния комитет на комунистическата партия на Китай. Основният момент е, че сто цветя цъфтят по художествени въпроси, а сто мисловни школи се борят по академични въпроси. Тоест, под ръководството на марксизма социалистическата художествена демокрация и академичната демокрация трябва да се пренасят сред хората.

¹⁹ DENG, XiaoPing, DENG XIAO PING LI LUN., CHINA, 1979, p.35.

Сяопин произнася от името на ЦК на ККП и Държавния съвет на Четвъртия конгрес на китайските дейци в областта на литературата и изкуството, допълнително са посочени новите посоки на развитие за литературата и изкуството. Правилната културна политика на партията посочва пътя на развитие за многобройните музиканти и композитори.

80-те години на XX в. се превръщат във втори златен период в развитието на китайската художествена песен, през който се отприщва трупаната отдавна творческа енергия. Китайските художествени песни през 80-те години са не само повече от тези през предходните три десетилетия, но и демонстрират значително по-високо равнище по отношение на стила и композиционните умения.

С устремното развитие на икономиката и духовната култура през последните 30 години на реформи и отваряне към света китайското общество все повече показва своя отворен и космополитен характер. Всеобхватното обществено развитие постепенно свързва Китай със световните тенденции. Това е видимо и в областта на китайската художествена песен: в използването на додекафония, коларатурно пеене, модерни хармонии, включително изменения в музикалната структура на песента. Всички тези признаци свидетелстват, че композиторите през новата ера са в крак с времето и притежават по-отворен и разнообразен начин на мислене.

3.2. Водещи личности и представителни произведения

(1) **Гу Дзиенфън (1935)**²⁰, прочута съвременна композиторка. Родът е от Уейхай, пров. Шандун, а тя самата е родена в Осака, Япония, където родителите ѝ заминават през 30-те години, за да търсят препитание. След като японските империалисти започват агресивната война срещу Китай, през 1949 г. семейството се завръща в родината и Гу Дзиенфън за първи път стъпва на родна земя. От съвсем невръстна тя изпитва особено усещане за красотата, която излъчва музиката и песента. Макар понякога това да е печално усещане, тя осъзнава, че не може да живее без музика. Затова музиката я съпровожда и до ден днешен.

През 1950 г. Гу Дзиенфън е приета в художествен ансамбъл като пианист. През 1952 г. тя постъпва в Североизточния музикален институт (днес Шънянската консерватория) със специалност композиция, където ѝ преподават Хуо Цуънхуей, Дзи Мин и др. След дипломирането си през 1955 г. тя е разпределена в Централния ансамбъл за песни и танци (Китайски ансамбъл за песни и танци), където основно се занимава с танцова музика. Най-известните ѝ произведения са: „Младежка среща“, „Това съм аз“, „Любовта на стъблото към корена“, „Носталгия“, „Мама в пламъка на свещта“, „Китай, днес е твоят рожден ден“, „Смях и усмивки“, „Среща след двадесет години“; началната мелодия към телевизионния сериал „Трицарствие“, музиката към сериала и друга филмова музика.

Гу Дзиенфън се занимава и с популярна музика. Тя е член на журито на много конкурси за популярна музика и полага много усилия за запознаването на чуждестранната публика с китайската музика. Днес Гу Дзиенфън, която е заместник-председател на Асоциацията за създаване на китайска музика, заместник-председател на Съюза на китайските музиканти и член на Постоянния комитет на Всекитайското събрание на народните представители, е все така отдадена на каузата за изграждането на пазар за популярна музика и ревниво защитава авторските права на китайските композитори.

Казвайки, че творчеството на Гу Дзиенфън е изиграло ролята на мост между старото и новото в масовата китайска музика, непременно трябва да добавим, че възпитаните от нея поколения изключителни певци и певици полагат солидна основа за разцвета на китайската поп музика. През 80-те години на миналия век, преодолявайки трудности от всякакъв характер, Гу Дзиенфън основава собствен център за вокално обучение с основна задача „да подкрепя таланти и да създава музика“, който е насочен към новите тенденции в областта на популярната музика и постепенно спечелва интереса и вниманието на обществеността.

Нека разгледаме песента „Това съм аз“, композиция на Гу Дзиенфън от края на 80-те години на миналия век. Тема на песента са носталгичните чувства на лирическия герой, породени от липсата на майчина ласка и откъснатостта от родния край. Мъката по родния край пронизва цялата творба, като авторът на текста внимателно подбира и използва четири художествени образа: димът на домашното огнище, фенерите на риболовните лодки, малката рекичка и ясната месечина. В класическата поезия тези четири образа играят важна роля в стиховете за скитника, напуснал дом и родина. Песента изразява подобно настроение на страдащ скитник и съвсем в духа на темата „скитникът страда по родния край“, несъмнено изразява безкрайната привързаност към дома, предавана от поколение на поколение. Същевременно при създаването на песента са използвани доста персонифицирани елементи, посредством които чувствата на отдавна напусналия родния край син се съотнасят с красивите природни картини. Майката в песента функционира и като олицетворение на родината и в този смисъл допълнително усилва носталгията и копнежа на блудния син към най-свидните роднини.

²⁰ https://baike.baidu.com/item/%E8%B0%B7%E5%BB%BA%E8%8A%AC?fromModule=lemma_search-box

Песента завършва с нежен и неопределимо красив финал, който навява особени размисли. Клавирният акомпанимент продължава да си служи с наниз от приглушени арпежи, сякаш мелодията ще продължава дълго да се носи, преди да заглъхне.

„Това съм аз“ е особена песен със смесен ритъм. Авторката е имала за цел да постигне такова художествено равнище, при което изпълнителят свободно да разгърне потенциала си. От гледна точка на стихотворния текст, става дума за особено напевно рецитиране, т.е. пеенето е в по-свободен ритъм, сякаш се декламираат стихове. Това превръща творбата в изключително лирична художествена песен. Самият текст е с много висока художествена стойност. Четирите художествени образа: димът над домашното огнище, озарените от фенери на лодки, рекичката и ярката месечина, заедно с прекрасната мелодия, сливат стих, изображение и музика. Мелодията и текстът дават израз на носталгичната обич към майката и родната земя. Изпълнявайки тази песен, трябва да имаме предвид всички тези елементи, за да придадем на творбата колорит и жизненост.

Естетическата красота на художествените песни е немислима без клавирния акомпанимент. В тази малка лирична песен той се съчетава по изключителен начин с текста и мелодията. Разгръщането на богатото вътрешно съдържание на песента е неразривно свързано с всяка нота и акорд на клавирния акомпанимент. Пианото поддържа трудно изразимите елементи на мелодията и текста на песента. Единството между глас и инструмент е едно от най-висшите постижения в музикалното изкуство.

(2) Шъ Уанчун(1936)²¹. Роден е в окръг Цин, провинция Хъбей. През 1961 г. завършва факултета по композиране на Централната консерватория, след което остава там като преподавател. През 1973 г. е назначен за композитор в Централната филхармония (Китайски национален симфоничен оркестър). През 1984 г. е избран за декан на факултета по композиране на Китайската консерватория, където и досега продължава да преподава. Най-известните му произведения са оркестровите „Празнична увертюра“, „Водопад“, „Първи струнен квартет“, музиката за трето действие на балета „Червеният женски отряд“, песните „Три станци за Мейлин“, „Изпращам своите мисли“, концерт за *ърху* (ER HU, Китайски народен инструмент само с две струни) и оркестър, „Сказание“, концерт за *янцин* (Китайски национален ударен инструмент) и оркестър, „Капричио“.

От 1965 г. Шъ Уанчун започва да композира филмова музика. Негова е музиката за десетки филми – „Хълмът на боровете“, „Жена от добро семейство“, „Основаването на държавата“, „Преговорите в Чунцин“, „Решителната битка“, „След решителната битка“, „Инцидентът от 7 юли“, „Искри по склоновете“, „Сун Ятсен“, „Радост за героите“ и др. Музиката за киното и телевизията на Шъ Уанчун се радва на много добър прием както от масовата аудитория, така и сред артистичните среди. Елегантните мелодии, красивата музика и емоционалната експресивност спомагат неговата музика да се превърне в органична част от филмовия продукт.

Друга основна черта на произведенията на Шъ Уанчун е, че той обръща детайлно внимание на „контрапункта между звук и картина“, „фоновата музика“, „музиката на ефектите“ и „атмосферичната музика“. Например, отношенията между звук и картина в шестте битки от филма „Сун Ятсен“ (в две части) биват синхронни, паралелни, контрастни и антитезисни.²² Понякога картината доминира над музиката, в други случаи музиката е водещата. Така, в зависимост от кинематографичните изисквания, музиката се комбинира с кадрите, създава фон, атмосфера и т.н. „Музиката също е кинематографичен език и като такъв трябва да говори със своите изразни средства.“²³

Както за повечето китайски композитори, създаването на вокална музика е доста важна част от музикалната практика на Шъ Уанчун, а художествената песен е един от най-любимите му жанрове за творческа изява. Композиторият коментира по следния начин оценките за своето творчество: „Художествената песен е жанр, който ми е присърце. От всички мои композиции, като изключим музиката за някои филми като „Жена от добро семейство“, „Сун Ятсен“ и „Слънцето и човекът“, съм най-удовлетворен от песните „В мислите съм с теб“ и „Песен за думата човек“.²⁴

В началото на 1978 г. пианистът Лиу Шикун възлага на осем композитора, сред които и Оян Шъчун²⁵, да напишат музика по стихотворението на поета Къ Йен „Моля, позволете“. Шъ Уанчун е

²¹ Шъ, Уанчун, Най-великият художник серия "Светлина и сянка като песен". CHINA, 2020.

²² Отнася се за връзката между звук и картина във филм. Синхронни - синхронизиране на звук и картина, при което диалогът, песните и звуците във филмовите и телевизионни произведения са съобразени с действието на картината. Паралелни - отнася се до близостта на мислите, чувствата, характерите, художествените стилове и драматичните конфликти, изразени в звука и картината във филмовите и телевизионни произведения. Контрастни - звукът е съобразен със съдържанието и настроението на картината, но има контраст в силата на звука и ритъма. Антитезисни - звукът е точно обратното на изображението и настроението на картината.

²³ Шъ, Уанчун, Телевизионни интервюта., CHINA, 2004.

²⁴ Шъ, Уанчун, GUANG YING RU GE., CHINA, 2004, p.20.

²⁵ Китайск композитор.

дълбоко разчувстван от текста и веднага се заема с композирането на песен по него. В процеса на работа по стихотворението той стига да извода, че се налагат някои структурни промени в текста и се обръща за помощ към своя приятел – поета Джун Ся. Корекциите в структурата и думите на стихотворението написват заедно с Джун Ся. След четири дни ожесточени спорове най-сетне редактираният текст е завършен, а заглавието на песента е променено от „Моля, позволете“ на „В мислите си съм с теб“.

Разглеждайки песента, не е трудно да се установи по принцип, че хармонията от първата част би могла да бъде възпроизведена без изменения. Шъ Уанчун се е отказал от този спестяващ усилия вариант и вместо него използва хармонични промени, така че мелодията и хармонията в репризата да създадат слухов ефект на грандиозно симфонично изпълнение. Затова може да се каже, че в клавирият акомпанимент на тази песен има силно изразена оркестровост и симфоничност.

В концертните изпълнения на песента често се използва оркестров акомпанимент. Клавирият акомпанимент може да се възприеме като извлечение от слухово оркестров замисъл. Тази хипотеза е изцяло в съзвучие с творческите навици на композитора: *„Когато композирам художествена песен, мелодията на вокала и инструменталният акомпанимент се раждат едновременно. И макар че написаните от мен партитури са за пиано, в главата ми звучи симфоничен оркестър...”*²⁶

Следователно добре е преди изпълнението на творбата да анализираме тембъра на отделните инструменти в оркестъра, съотнесени към клавирият акомпанимент. Тогава ще забележим, че във въвеждащата част на клавирият акомпанимент е имитирано звученето на флейта, примес на лека тъга и меланхолия. В дял А се имитират струнните инструменти (меко и протяжно като цигулка и виола); в интерлюдията се наподобява духов инструмент (валдхорна); в клавирият акомпанимент на дял Б дясната ръка продължава да търси тембъра на валдхорна, а лявата ръка предимно свири тремоло, с което е потърсена аналогия със звученето и метода на звукоизвличане на тимпаните.

Приглушената мелодия придава на целия втори дял заряд на скрито напрежение и сила, а в последващата интерлюдия клавирият акомпанимент прибягва към стакато при изпълнение на отделни тонове, имитиращо ефекта на пицикато, като специално в 56-и такт е търсен тембъра на арфа. Мощното и пропито с чувства звучене в края на песента имитира цял симфоничен оркестър.

От извършения анализ на художествената песен „В мислите си съм с теб“ може да се направи извода, че самобитният творчески стил на влиятелния съвременен китайски композитор Шъ Уанчун му позволява да създаде художествени песни с оригинални характеристики, сред които е съвършеното съчетаване на вокална мелодия и клавирен акомпанимент. Хармоничните решения в клавирият акомпанимент разкриват ярка индивидуалност и водят до органична свързаност на музикалния материал. Всичко това превръща „В мислите съм с теб“ в шедьовър на вокалното творчество в съвременен Китай.

(3) Лу Дзай-и (1943)²⁷

Известен и под псевдонима Дзъ Дзюн, Лу Дзай-и е влиятелен съвременен композитор. Роден е през 1943 г. в малко селце във водниста местност на окръг Ю-яо, пров. Джъдзян. През 1955 г. по съвет на ректора на Шанхайската консерватория Хъ Лутин той кандидатства и е приет в прогимназията към консерваторията. По-късно заради отличните си оценки е приет директно в бакалавърския курс на композиторския факултет на консерваторията. Завършва през 1967 г., след което остава да преподава. През 1972 г. е разпределен в Шанхайския театър за пекинска опера и участва в композирането на музиката за над десет опери. През 1981 г. вече е в Шанхайската филхармония, където последователно заема длъжностите композитор, директор и художествен директор. Дълги години е главен редактор на списание „Шанхайска песен“. През 1997 г. е назначен за художествен директор на Шанхайската опера.

Песните на Лу Дзай-и спадат към жанра „художествена песен“ в тесния смисъл на понятието, т.е. песни, създадени въз основа на формалните норми и художествени стандарти на европейската художествена песен, съчетани с характеристиките на китайския народностен колорит, темперамент и емоционална изразност.

В разработката съм подбрал една друга композиция на Лу Дзай-и – „Поглед към родния край“. Текстът е на покойния поет-родолюбец Ю Йоужен. След като през 1949 г. Гуоминдан е принудена да отстъпи в Тайван, той често изпитвал мъка по родния край и близките си и таял надежди за обединение на разпокъсаната родина. На 24.01.1962 г. престарелият и болен поет написва изпълненото с неподправена мъка и печал стихотворение „Поглед към континента“ (известно и като „Падналият за родината“). След като Лу Дзай-и създава музика по текста и му прави художествена обработка, песента печели отличието „Златна камбана“ в категория „Вокална музика“ на Третия преглед на китайската музика през 2003 г.

След като следвах в Италия пет години, откъснат от родината си, в края на 2019 г. пристигнах в България, за да продължа работа по докторската си теза. Но в началото на 2020 г. се разрази пандемията от корона вирус и беше невъзможно да се върна в Китай през лятото, за да навестя близките си. Затова избрах

²⁶ LI, GuangHua, QIAN XI SHI WAN CHUN JI QI YI SHU GE QU., CHINA, 2006, p.1.

²⁷ https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%9C%A8%E6%98%93?fromModule=lemma_search-box

да изсвиря на концерт именно тази песен с надеждата да разкрие носталгията ми по родния край и моето семейство.

По отношение на музикалната структура тази песен следва традиционното оформление. Това е типична структура от два куплета и припев, без реприза, но с едно повторение. Това повторение обаче не е напълно идентично, а майсторски модифицирано. В допълнение авторът е прибавил спомагателни структурни елементи като въведение и свързващи мотиви, с което увеличава и усложнява първоначалната семпла и кратка структура. Това се оказва сполучлив структурен прием за по-пълно и задълбочено изразяване на художествената идея на произведението.

По отношение на тоналността е възприет китайският национален лад (китайският лад се състои от пет тона: Гун, Шан, Дзяо, Джън и Ю). Тоналността основно е в е бемол (кит. „Ю“), като в някои промеждутъчни фрагменти се използва тоналност *Гун* (съответстваща на g бемол), а финалът е върху g бемол. Хармоничните решения се основават главно върху принципите на традиционната западна функционална хармония, но с добавен значителен брой китайски акорди и по-модерни хармонически техники.

В тази композиция се наблюдават някои художествени средства, особено характерни единствено за китайския национален стил, като например „квинто-квартовият акорд“, т.е. прост акорд, при който има застъпване на квинтов и квартов интервал. Този тип акорд в китайската музикална теория и практика замества типичното тризвучие. Смята се, че той подхожда на пентатониката, така характерна за китайската музика. Нарича се още „пипа акорд“ (по името на китайския традиционен четириструнен инструмент пипа). Употребата на тези акорди в подобно произведение е напълно разбираема.

Освен това тук се наблюдават и „акорди с допълнителни ноти“, които започват да се появяват още в края на XIX в., особено в композициите на Дебюси, Равел и други композитори импресионисти. В Китай усвояването на съвременни западни композиционни техники се извършва главно през 30-те и 40-те години на XX век. За да подчертаят националния характер на своята музика, китайските композитори включват голямо количество акорди с допълнителни ноти, главно от втора и шеста степен. Впоследствие тези акорди, като част от китайската национална хармонична система, се използват широко в различни жанрове музика. Такива акорди откриваме и в това произведение. Първият такт от въвеждащата част и акордът в клавирния акомпанимент в началото на част А, са именно такива акорди и те придават на композицията специфично китайско звучене.

Най-общо казано, в талантливата вокална творба текст и музика трябва да се допълват хармонично, като музиката изразява емоции, неизразими с помощта на думите. В нея е развит традиционният китайски мотив за „мъката по родния край“, а думата, която носи идейно-философския заряд на цялата песен, е „чувство“. Това чувство включва не само носталгията по родното място, но и мъката на лирическия герой, че му е трудно да се завърне, и надеждите му един ден отечеството да бъде обединено и всички сродници отново да се съберат.

Авторът се е придържал към класическите хармонични постройки, функционално организирайки хармоничния материал, но без да копира сляпо западните хармонически принципи. За да се подчертае народностният характер на китайската музикална култура, композиторият прибегва към голямо количество акорди с китайска специфика. Това е отличителната черта на творбата и в този смисъл тя осъществява заветната мечта на поколения музикални дейци още откакто през 20-те години на XX в. художествената песен започва своето развитие в Китай.

III. Обобщение

1. Чрез изследването и прилагането на сравнителен анализ спрямо китайската художествена песен и нейния клавирен акомпанимент от началото на XX век до наши дни откриваме следната закономерност: през 20-те години на XX век китайската художествена песен започва своето развитие под влиянието на западната музика и в културна среда, която много наподобява периода на разцвет на западната културна песен. Същевременно под влияние на обстановката в съвременното китайско общество, от една страна китайската художествена песен проявява сходни черти със западния си първоизточник, но от друга страна се забелязва много ярък национален колорит.

Честите войни и непредсказуемата политическа ситуация през 30-те години на XX век не възпират развитието на китайската художествена песен, напротив, именно тогава тя навлиза в своя славен период. Постепенното интегриране на западните теории и принципи за композиране в традиционната китайска музикална култура разкрива впечатляващи хоризонти пред художествената песен. Многобройните музикални дейци през този период поставят солидна основа за внушителната творческа продукция и една след друга се появяват многобройни художествени песни в различен стил, с различни изразни форми и тематика. В клавирния акомпанимент се появяват голямо количество елементи от народната музика и до

голяма степен се наблюдава модернизирани на творческото съзнание. Това е времето, когато се формира „прототипа на хроматическата тонална система“ в Китай.

40-те години на миналия век са етап на „многопосочен модерен стил“. През този период се отбелязва съществен напредък в професионалното музикално образование, който извежда художествените песни на качествено ново ниво. Добре подготвените певци и инструменталисти разкриват в цялост потенциала на творби с висока художествена стойност. През тези години китайските вокални произведения продължават да използват за образец западната художествена песен, но същевременно се насърчава нейното китаизиране чрез добавяне на повече елементи с китайски народностен характер, привнасяне на традиционната пентатоника и характерни за фолклора хармонии. Така постепенно се заражда новата стилистика на съвременната китайска художествена песен. Сред тях художествените песни по съвременни стихотворения отразяват личното отношение на твореца към различни аспекти от тогавашната действителност и социалните реакции на китайците спрямо обществената ситуация, с което активно допринасят за актуалния характер на композициите.

След края на „Културната революция“ настъпва нова ситуация на откритост и плурализъм, наричана „Политика на отворени врати“. Художествената песен преживява период на възраждане, композиторите постепенно отново се обръщат към този жанр и създават редица емоционално наситени творби и със значителни художествени качества. Въпреки че тези произведения не блестят с изключителна оригиналност и в тях все още се долавя подражанието на западни композиционни принципи, усилията на композиторите да обновят изразния диапазон с характерни за народната музика елементи дават добри плодове и стават гаранция за подема на китайската художествена песен през последните 20 години.

От 80-те години на миналия век в унисон с всестранното развитие на музикалната индустрия на „новата епоха“, художествената песен преживява разцвет. Налице е и пробив в музикалната стилистика на композициите, което най-ясно се забелязва в произведения като „Това съм аз“ на Гу Дзиенфън, „В мислите съм с теб“ на Шъ Уанчуън и др. Оттогава значителен брой професионални композитори активно се включват в създаването на художествени песни. Те внасят нови идеи, нови концепции и нови технически прийоми в творческия процес, които вдъхват нов живот на песните и разнообразяват тематиката им. Така се постига пробив както в поетическата мощ на текста, така и по отношение на смелото експериментирание и търсене на нови композиционни решения.

Разглеждайки историята на развитието на китайските художествени песни, можем да направим следните изводи за еволюцията на клавирият им акомпанимент през този сравнително дълъг период:

А. Фактурата на клавирият акомпанимент става все по-многообразна.

Тук под „фактура“ се има предвид метода или закономерностите, според които е организиран акомпаниментът, за да се съчетае с вокалната партия. Китайската музикална система се различава от многоизмерното мислене на западната музикална система, но в процеса на развитие на художествената песен многоизмерното западно мислене става част от китайското музициране.

Нека се върнем към вече разгледаното произведение „Въпроси“. В него ясно се забелязва, че макар клавирият акомпанимент вече не следва модела „дублиране на всеки тон от пеенето“, характерен за периода на училищните песни, е налице тенденция към употреба на функционални хармонии, фактурата все още се характеризира с монотонни разложени и неразложени акорди, а акомпаниментът продължава просто да дублира вокалната партия. В по-късната творба „Трите желания на розата“ от г-н Хуан Дзъ обаче фактурата на акомпанимента е обогатена с добавянето на функционален пипа акорд и септакорд.

Вече през новия век в песента „Поглед към родния край“ Лу Дзай-и прибегва към различни типове тремоло и акорди, сред които се открояват специфичните за китайската народна песен „квинто-квартвов акорд“ и акорд с добавена степен. Появата на такава многослойна фактура на клавирият акомпанимент в значителна степен обогатява музикалното съдържание. Наличието на множество фактури на този акомпанимент значително обогатява и прибавя пълнота на музикалната образност.

Б. Клавирият акомпанимент преминава от чисто подчинена позиция спрямо мелодията към по-многоизмерни отношения с нея.

В началния период на художествената песен клавирият акомпанимент е ограничен в рамките на тогавашното клавирно изкуство в Китай. Но през последните десетина години то значително се повишава, вследствие на което клавирият акомпанимент престава да служи само за фон на вокалната партия и става многофункционален.

В едно и също произведение между пеене и акомпанимент започват се проявяват съвсем различни типове взаимоотношения, например: вокалната партия е водеща, а акомпаниментът „откликва“, като изпълнява второстепенна, фонова функция, а от друга страна четиригласният клавирен акомпанимент контрастира с вокалната партия, с което значително увеличава „слушаемостта“ на произведението, придава му многоизмерност, вместо да оставя вокалната партия да звучи сама за себе си. Например в „Това съм аз“

на Гу Дзиенфън дясната ръка използва голяма секунда, за да внуши образа на пенещи се вълни в съответствие с фразата от текста. Сравнително дългата интерлюдия в Пример 21 не само служи като преход, но разширява и доразгръща емоционалността на предходната част.

Също така, в „Изпращам своите мисли“ на Шъ Уанчуън клавирният акомпанимент използва мотиви от основната мелодия в унисон с образа на пролетта в текста, което изразява дълбоко чувство на печал, но и внушава надежда за бъдещия живот.

С. Обогаляване на художествената концепция с използването на китайски фолклорни ладове.

Друга голяма трансформация в творческия процес на китайската художествена песен е преминаването от изконно традиционното китайско композиране към музициране от смесен тип, което съчетава едновременно модерни и традиционни постановки. В началото на ХХ в. музиканти като Сяо Йоумей правят опити да въведат европейски композиционни техники, за да разрушат монопола на традиционната едногласна система като основно изразно средство в музицирането и да преминат към творчески подход с хармоническо и полифонично мислене. Благодарение на Движението за нова култура от 4 май 1919 г. се появява явлението да се създават художествени песни в китайски национален стил, но с помощта на значителен брой елементи от западни композиционни решения. Тези произведения проправят нови пътища за китайската музикална култура.

През 40-те години на миналия век Тан Сяолин въвежда принципите на Паул Хиндемит за хармоничния състав и тоналната структура в музикалната система и ги съчетава с традиционната китайска музика, което драстично засилва изразителната сила на китайската художествена песен.

Д. Изящният, разнообразен и оригинален клавирен акомпанимент се превръща в норма.

Фактурата на клавирния акомпанимент във въвеждащата част на песента на Шъ Уанчуън „В мислите съм с теб“ (виж Пример 23) се характеризира с поредица от низходящи нонакорди, като звученето трябва да се промени от плавно-елегантно към масивно и солидно, за да бъде внушена сериозност и съсредоточеност, някакво достойнство. Хармониите са протяжни, усещането за някакво решение сякаш виси във въздуха. Различен е характерът на клавирния акомпанимент в друга уводна част – тази на песента „Поглед към родния край“ на Лу Дзай-и (Пример 29), където акомпаниментът на лявата и дясната ръка щедро прибегва към неразложени акорди и тремоло, които пък изискват солиден и тежък тон, за да бъде постигната тържествено-печална атмосфера.

Е. Преход към синхронно създаване на вокалната мелодия и клавирния акомпанимент.

Явлението „аранжмент на клавирния акомпанимент“ е важен комплексен етап за развитието на клавирния акомпанимент на художествената песен в Китай. Тъй като основите на клавирното изкуство и на художествената песен се поставят в общи линии по едно и също време, първоначално клавирният акомпанимент не е дело на самия композитор. Този факт е в голям ущърб за хармоничното взаимодействие между мелодия и акомпанимент и връзката помежду им е твърде пасивна. Това е в противоречие с една много важна характеристика на художествената песен: равнопоставеността между акомпанимента и вокалната партия. С подобряването на цялостната компетентност на занимаващите се с музика в Китай мелодията и клавирният акомпанимент към нея все по-често се създават едновременно. Тази промяна значително спомага за комплексността в отношението между акомпанимент и мелодия. Все по-рядко в партитурите откриваме фразата „аранжмент на клавирния акомпанимент“ и в повечето случаи клавирният акомпанимент е създаден от композитора на песента, което е гаранция за хомогенното звучене на песента и свежда до минимум „импровизационните“ елементи в клавирния акомпанимент на китайската художествена песен.

През ХХI в. се появяват рояк нови художествени песни с китайска, народна специфика, от които ще подбере няколко, които да представя пред публиката на концерта.

2. В древната книга “Речи на царствата” е казано: *“Монотонните звуци не образуват музика, еднотипните цветове не създават пъстрота, сходните вкусове не правят вкусно ястие, еднакви неща не се сравняват”*. Смисълът е ясен – монотонното съдържание е неприемливо във всички области на живота. Колкото по-детайлно разграничаваме отделните неща, толкова по-отчетливо ще преценяваме интересното и истинното сред тях. Думите в художествените песни предоставят относително ясен контекст за музиката. Удачното поместване на акомпанимента в музикалния контекст обаче изисква правилна постановка по отношение на пет детайла: мелодична линия, логически акценти, фразова структура и кулминация, отношения между тоналност и модулация и връзка между темпо и динамика.

Понятието „китайска художествена песен“ е обект на ожесточени дискусии от самото си раждане, именно затова досега в настоящия текст не му е давано конкретно определение. Но от подбраните тук заглавия до голяма степен става ясно какво според мен представлява истинската китайска художествена

песен. Това е песен, която изцяло отговаря на три критерия: текст с висока художествена стойност, добре композирана мелодия и хармонично допълване на клавирен акомпанимент и вокална партия. Простото, макар и професионално, аранжиране на фолклорна песен, написването на музика по текст на някой поет или качествената хорова творба сами по себе си са китайски песни, но едва ли може да ги увенчаем с определението „художествени“. Те могат да бъдат китайски песни с висока художествена стойност, но не и китайски „художествени песни“.

Освен това, пианото е привнесено в Китай впоследствие и създаването на клавирен акомпанимент за китайските художествени песни също преживява нелек процес от подражание до постигане на собствен стил. Пиано акомпаниментът на китайските художествени песни се основава на културен обмен и интеграция и е продукт на съвместното действие на китайското художествено мислене и западното художествено мислене. Отгласите и интегрирането на тези два различни типа художествено мислене са незаменима брънка от пълноценното изразяване на художествения смисъл на творбата. Следователно изпълнението на клавирния акомпанимент следва да започне с осъзнаването на културната менталност и чак след това да се мисли как тя да бъде изразявана. Доброто изпълнение е възможно само чрез осъзнаване на културното съдържание в музиката. В противен случай, ако просто изпълняваме нотите от партитурата, това ще бъде само механично възпроизвеждане на звуци.

И още един детайл. Изпълнението на клавирния акомпанимент в китайските художествени песни е по-трудно в сравнение с този на европейските песни, поради различните ладове. Свиренето на пентатоника се различава от това на западните мажорни и минорни ладове както като пръстовка, така и по усещането на клавишите. Неспособността да се преминава свободно между различните пръстовки би повлияла върху качеството на изпълнението. Съседно разположените ладови степени са голямо удобство за клавирния акомпанимент в западните художествени песни. За разлика от тях, интервалите между ми и сол и между ла и до, поради постоянната смяна на позициите в китайската система, затруднява изпълнението и пръстовката е по-трудна за овладяване.

Мултикултурността предоставя на композиторите нови и неограничени творчески пространства, но също така е голямо предизвикателство пред пианиста, включително увеличавайки изискванията за подготвеността му извън чисто техническите параметри на изпълнението. Пианистът вече не предоставя просто фонен акомпанимент, а целенасочена, концептуална творческа дейност, при което поема ролята и на равноправен партньор в изпълнението.

И накрая, още малко за допълнителния аранжимент на клавирния акомпанимент. Обстоятелството, че този аранжимент не е дело на композитора на песента, определено рефлектира върху симбиозата между вокалната мелодия и пианото, още повече когато аранжиментът е набързо импровизиран – тогава лишава връзката между мелодия и пиано от равнопоставеност. Както вече беше подчертано, важна особеност, отличаваща художествената песен от другите видове песни, е ролята на клавирния акомпанимент. Поради исторически обусловеното незадоволително познаване на пианото като инструмент от страна на редица ранни композитори, в партитурите на немалко песни ще прочетем: „Автор на акомпанимента:“. Въпреки че сред тези произведения има немалко впечатляващи постижения, при повечето от тях поради факта, че авторите на вокалната партия и на клавирния акомпанимент са различни, се наблюдава явлението, наречено „две различни души в едно произведение“.

В своята книга „История на западната музикална култура през XIX век“ американският музиколог и унгарски произход Пол Хенри Ланг е описал по блестящ начин същността на клавирния акомпанимент в художествената песен: *“Стиховете се произнасят в една вълнуваща песенна форма, но и с безукорни ритми; докато задачата на пианото е да предаде стихотворните емоции и техните подеми и спадове. Музикалната същност на тези произведения е заложена в клавирната партия, именно затова Волф нарича своите творби: „песни за човек и пиано“, а не „песни с клавирен акомпанимент“, и в това е напълно прав. Този тип клавирен акомпанимент в музикално отношение може да е независим от човешкия глас, но пък е напълно подчинен на текста.”*²⁸

Художествените песни поначало се характеризират със съчетаване на „творчески“ и „технически“ характеристики, затова акомпаниментът, създаден с необходимото внимание от самия автор, изисква същото внимание от пианиста, за да бъде постигнато търсеното въздействие. Разликата между акомпанимента на пиано и соловото изпълнение на пиано е само в това, че солистът може да прави изцяло собствена интерпретация, докато изпълнителят на акомпанимент трябва да го обмисли с оглед на произведението, на певица и на клавирния акомпанимент, така че смисълът на произведението да бъде изразен в цялост. Основата за съвършения синхрон между пианист и певица е в безпогрешното овладяване на вокалната мелодия. Същевременно пианистът трябва да изчисти мисленето си от стереотипни и шаблонни постановки, като се стреми към постигане на индивидуален стил в подхода към произведението.

²⁸ Пол Хенри Ланг, „Музика в западната цивилизация“, Америка, 1982.

Г-н Джао Сяошън посочва в книгата си „Тайните на пианото”(Gang qin yan zou zhi dao): „Изпълнението на конкретно музикално произведение с неподходящо звучене, темпо, динамика и избор на структура е най-сериозната и недопустима „стратегическа грешка”, по-страшна от изсвирването на грешен звук или погрешно запомнена партитура.”²⁹ Клавирният акомпанимент не прави изключение от тази максима.

В края на тази глава бих желал да използвам едно изречение от предговора към „Музикални есета“ на г-н Уей Тингъ: „В Китай изкуството на пианото отначало е било непознато, то се заражда в хода на историческия процес на културен обмен между Китай и Запада.” Бих видоизменил това изказване по следния начин: в Китай поначало не е имало художествени песни. Те са зараждат в хода на историческия процес на културен обмен между Китай и Запада. Китайските художествени песни са произведени в историческия процес на китайския и западния музикален и културен обмен. Затова изследването на клавирния акомпанимент като неотменна част от художествената песен също следва да получи полагащото му се внимание.

²⁹ Джао Сяошън, „Тайните на пианото” (Gang qin yan zou zhi dao)“, CHINA, 1991 - 2007.

ВТОРА ГЛАВА. ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕСНИ ПО ТЕКСТ ОТ КЛАСИЧЕСКАТА ПОЕЗИЯ

I. Произход

Както беше споменато в предишната глава, зачатъците на ранната китайска художествена песен следва да се търсят в т.нар. „училищна песен”. Идеята за нея е предложена от Кан Йоу-уей и Лян Цичао, лидерите на реформаторското движение от началото на ХХ в. Те се обявяват за премахване на императорската изпитна система, за реформиране на училищата и най-вече за внедряване на западната културна и образователна система в Китай. Още през 1896 г. в съчинението си „За ранното обучение” Лян Цичао пише: „Западното образование започва първо с усвояване на буквите, последвано от разясняване смисъла на думите, следва усвояване на писменото изразяване, като всичко това е придружено от музикални занимания, за да не се уморяват невръстните ученици от ученето и да се поддържа доброто им настроение. Става дума предимно за лесни за изпълнение песни с текстове на разбираем език, близък до разговорната реч.”³⁰

По същото време в Китай се завръщат мнозина прогресивни младежи, които са изучавали или специализирали на Запад теория на музиката и другите изкуства. Личности като Сяо Йоумей, Ли Шутун, Дзън Джътай и мн.др. подбират популярни европейски или американски песни, снабдяват ги с китайски текст, съставят сборници с такива песни и започват да ги популяризират в училищата. Тази нова музикална форма бързо се разпространява в училищата и е наречена „училищна песен”. Затова може да кажем, че идеята за художествена песен по текст от класическата поезия се дължи до голяма степен и на „училищната музикална песен”.

В настоящата глава се разглеждат три основни етапа от развитието на художествената песен по текст от класическата поезия: период на зараждане (ранен етап), на спокойно развитие и настоящия период на бурно и многопосочно развитие, като се представят типичните произведения за всеки етап и посредством анализ на вокалната мелодия и клавирият акомпанимент се обобщават еволюцията на тези песни, характерните особености в развитието на клавирият акомпанимент и вокалната мелодика. Ще се опитам да анализирам как певец и инструменталист се съчетават все по-пълноценно, за да се постигне съвършен синтез между глас и пиано, да се разкрие особената прелест на китайската класическа поезия и в крайна сметка да се реализира същинско сливане между поезия и музика.

II. Развойни линии

(Представяне на периодите и подробен анализ на представителни произведения от всеки период)

1. Зараждане и първоначален разцвет (20-те и 40-те години на ХХ век)

1.1. Контекст на епохата

През разглеждания период художествената песен е важна част от цялостното развитие на китайската вокална музика. Песните по текст от класическата поезия се превръщат в доминиращ жанр. Вдъхновени от „Движението за нова култура“, мнозина повлияни от романтичността на западната художествена песен млади композитори, които усвояват композиционните принципи на Запада, без да се отричат от родната култура, прибягват към практиката да създават песни по старинна поезия.

Древните стихове са изящен израз на богатата китайска традиционна култура, тяхната образност е покоряваща, стихосложението – хармонично и съразмерно, а смисълът – поразяващо дълбок. Китайците обичат поезията и помнят безсмъртните ѝ редове, а когато композиторите превръщат древни стихове в песни се получава оригинален синтез с китайска специфика.

1.2. Значими личности и техните произведения

Ляо Шангуо.³¹

Лян Шангуо (с псевдоним Цин Джу, 1893–1959), второ име Ли Цин, известен под псевдонима Цин Джу, е роден е във Фучън (днес в района на гр. Хуейджоу). През 1912 г. (първата година от основаването на Китайската република) заминава за Германия, където специализира право в Берлинския университет и

³⁰ LIANG, QiChao. LUN YOU XUE, CHINA, 1896, p.1

³¹

https://baike.baidu.com/item/%E5%BB%96%E5%B0%9A%E6%9E%9C?fromtitle=%E9%9D%92%E4%B8%BB&fromid=10560813&fromModule=lemma_search-box

същевременно взема уроци по пиано и теория на композирането. През 1920 г. защитава дисертация и става доктор по право.

Ще направя сравнителен анализ на две негови произведения „Великата река тече на изток” и „Живее край горното течение на Яндзъ”.

През 1920 г., по време на следването си в Германия Цин Джу композира тази художествена песен по стихотворението на Су Дунпо „Край Червената скала мисля за древността“. „Великата река тече на изток“ съчетава характерните особености на немските и австрийските художествени песни с типичната за китайската музика пентатоника и ритмиката на класическата поезия. Тази песен е „крайъгълен камък за комбинирането между китайската и западната музика през този исторически период и в този смисъл задава основните стилистични особености на ранната китайска художествена песен.”³²

Структурата на песента е двучастна с епilog. Основната тоналност е Е минор, като във средната част елементи като лад, клавирна фактура и основната тема са разгърнати контрастно, а в повтарящата се част на епiloga е използван речитатив по мотиви от основната тема (в този смисъл произведението може да се възприеме и като състоящо се от три части).

От анализа на песента стана ясно, че тя е написана по стихотворение на Су Шъ (известен и като Су Дунпо) – знаменит поет от династия Сун. Стиховете са посветени на битката при Червената скала през периода Трицарствие и отразяват мислите на поета, когато посещава историческата местност. Уважението на Цин Джу към знаменитото стихотворение се проявява на първо място в това, че използвайки го като текст на песен, той не го оставя непокътнато. По принцип текстът е душата на всяка песен, а запазването на оригиналното стихотворение в неговата цялост е предпоставка за съхраняване на емоционалното му богатство. На второ място, композитoрът е вникнал дълбоко в обстоятелствата около написването на стихотворението и емоционалната му наситеност и при композирането на песента се е стремил максимално убедително да пресъздаде с музикални средства лирическата атмосфера на текста, оставяйки при това пространство за въображението на слушателя.

Цялостното впечатление е за пищна и величествена песен. Носталгичното настроение на лирическия герой се поражда от гледката на разпенената гигантска река, която му напомня за титаничната битка при Червената скала през периода Трицарствие. Акордите в клавирната фактура чудесно изразяват приповдигнатото настроение. Мелодиката в първата част има характера на речитатив в духа на западната традиция, докато във втората част е заложено на лиричността, а редуването на синхронни и арпежирани акорди придава на звученето повече експлозивност. В този смисъл художествените песни на Цин Джу по класически текстове спазват традицията да се отделя значително внимание върху клавирния акомпанимент. Богатото звучене на неговите песни е породено и от разнообразната клавирна фактура, която създава цялостната атмосфера на песента, като клавирната партия сама по себе си представлява истинско пиршество за слуха.

Другата песен на Цин Джу – „Живее край горното течение на Яндзъ“, е в напълно различен стил. Тя е композирана по текст Ли Джъ-и, разкрива нови перспективи пред китайската художествена песен, изпреварвайки времето си, което я превръща в ценна част от съкровищницата на китайското вокално изкуство.

Текстът на песента поначало е на любовна тематика, но Цин Джу привнеса нов оттенък: носталгичният спомен за някогашните приятели. По време на контрареволуционния преврат Цин Джу става свидетел на убийството на свои другари, докато самият той по чудо се спасява от смъртта и сърцето му е преизпълнено с мъка, която обаче не може открито да изрази. Благодарение на дълбокото вникване в стихотворния текст, чрез трогателната си музика Цин Джу умело вплита в него собствените си чувства и изразява скръбта по загиналите си приятели и верността си към революционния идеал.

Партията на пианото играе съществена роля в постигането на цялостния художествен ефект. Като немски възпитаник Цин Джу черпи от европейската музикална традиция и много рядко използва чисто „китайска“ вокална линия в художествените си песни. Освен това е повлиян от австрийския композитор Хуго Волф, който първоначално композира клавирната партия и впоследствие „извлича“ от нейната хармония вокалната мелодия. Поради това вокалната и клавирната партия в неговите художествени песни са неразривно свързани. Клавирният акомпанимент със своите разложени и синхронни акорди създава прекрасна, плавна и романтична атмосфера със силно въздействащ художествен ефект.

От цялата песен става ясно, че в „Живее край горното течение на Яндзъ“ се разкрива любовната мъка на една жена: „Живее край горното течение на Яндзъ, а моят любим – край долното течение”. Огромната река Яндзъ разделя жената от нейния възлюбен, голямото разстояние между двамата тегне върху нейните чувства: „Ден след ден копнея за своя любим, но уви!”. Тези думи рисуват картината на млада жена, която всеки ден се визира край реката с надежда да зърне своя възлюбен. В следващите стихове се казва: „Кога най-сетне водите на реката ще се уталожат, кога ще дойде края на нашата раздяла”, „Копнея само сърцето

³² Ю Женхао: Основни познания по музикознание. Издателство “Народна музика”, 1997, стр.196.

ти да бъде като моето – да не предава любовта”. Жената е непоколебима в чувствата си и със заричането да не предава любовта си. Атмосферата придобива по-патетично звучене, за да внуши по-силно художествената идея.³³

Въпреки че са използвани типичните западни мажорни и минорни тоналности, някои от музикалните фрази носят характеристиките на китайската народна музика, което отразява съзнателната тенденция на композитора към национален колорит. „Леещите“ се разложени акорди са използвани за изобразяване на бурните речни води и сякаш пренасят слушателя на речния бряг, подриван от неспокойното течение. Затова може да се каже, че клавирият акомпанимент поражда картини. Що се отнася до вокалната мелодия, тя се развива в унисон със старинното стихотворение, а в края ѝ се долавя интонационно влияние от класическия маниер на речитиране.

Цин Джу не е от най-плодовитите композитори и творчеството му не се отличава с жанрово разнообразие – основно преобладава вокалната музика. Но умението му да съчетава западните принципи на вокалното изкуство, усвоени по време на престоя му в Германия, с изконните китайски музикални и културни особености, създавайки новаторски и значими за историята на съвременната китайска музика произведения, разкрива неговата композиторска проникателност и дарба. Този комплекс от качества е причината той успешно да съхрани духа на класическата китайска поезия в един жанр, който е привнесен в Китай от Запада.

2. Период на постепенно развитие (1949–1978)

2.1 Обществено-историческа обстановка

След основаването на Китайската народна република китайското общество навлиза в нов исторически период. Обществените и естетическите възгледи претърпяват коренна промяна и целият народ въодушевено започва да изгражда новия социалистически Китай. При композирането на вокални произведения и изпълняването им през този период най-силен отпечатък оставя жанрът на революционната масова песен. Специалисти по вокалния стил белканто, като проф. Джоу Сяо-ян например, преподавател в Шанхайската консерватория, трябвало специално да изучават народно пеене и вокално изкуство в традиционните китайски драми. Освен това се наложило да бъде коригирана самата философия на преподаването. Основна цел на учебния процес вече не било изучаването на западни художествени песни или оперни арии, изпълнявани в стил белканто, а възпитаване и изграждане на качествени изпълнители, съчетаващи китайско традиционно пеене и белканто, докато класическата художествена песен се възприемала като „проводник на дребнобуржоазно влияние“, а композирането и изпълняването на художествени песни по класически стихове е било заклеявано като „феодална отживелица“. Поради тези причини мнозина професионални композитори се насочват към масовата песен и съответно художествената песен по класически стихове навлиза в период на застой. Но все пак през 1962 г. Луо Джунжун композира „Есенна песен“ по три стихотворения на Ду Му, поет от династия Тан. Луо Джунжун е известен композитор, ученик на Тан Сяолин. Луо Джунжун заимства и доразвива модерния композиционен подход на своя учител и в художествените си песни смело комбинира съвременни европейски композиционни техники с изящните традиционни китайски стихове, проправяйки нови пътища за китайската художествена песен.

2.2 Значими личности и техните произведения

Луо Джунжун³⁴, прочут композитор, теоретик и преподавател е роден в провинция Съчуан през 1924г.

Нека анализирам първата песен – „Странник в планината“. Текстът рисува картина на късна есен, но не по статичен начин, а чрез живи художествени образи на върхове, планински път, човешки дом, бели облаци и червени листа, които хармонично се съчетават. „Поетът обагря пейзажа със своята чувствителност, деликатно улавя чаровни детайли и ги вплита в своите емоции, така че да синтезира в едно природна и емоционална красота.“³⁵ Композиторият използва разнообразна хармония в клавирият акомпанимент и доста акорди с насложена терца. Всеки два от първите шест такта на въвеждането представляват кратка фраза и на всеки два такта има смяна в размера на ритъма от 3/4 на 2/4.

³³ Ся Йе. Кратка история на китайската музика, 1991.

³⁴ https://baike.baidu.com/item/%E7%BD%97%E5%BF%A0%E9%95%95?fromModule=lemma_search-box

³⁵ Лиу Дзя. Анализ на изпълнението на вокалната трилогия “Есенни песни”, сп. “Море от изкуство”, бр.10/2018: стр. 43-45.

Макар че трите части на „Есенни песни“ са сравнително кратки, началото и края на всяка от тях заемат значително място, което е показателно за концептуалната значимост на клавирият акомпанимент в подхода на китайския композитор. В това отношение Луо Джунжун се родее с немския композитор Шуман. Чрез клавирият въведение Луо създава необходимата музикална атмосфера за включването на вокалната партия, а в края на песента акордите на пианото удължават ефекта на последните думи. В този смисъл клавирият акомпанимент е реализиран в целия диапазон на своята функционалност. При аранжирането на песента композитора оформя клавирият акомпанимент в съответствие с особеностите на вокалната партия, затова прибегва към различни решения. Когато акомпаниментът е майсторски аранжиран, той отстъпва или изпква, когато е необходимо, за да даде важен принос към синтеза между слово и музика.

3. Период на плуралистично развитие (след 1978 г. до наши дни)

3.1 Обществено-историческа обстановка

След десетгодишния хаос на „Културната революция“ обществените тенденции в Китай най-сетне стават по-благоприятни. Създават се добри условия за разцвет на литературата и изкуството и подобряване на жизнения стандарт. С началото на политиката на реформи настъпва невидан дотогава плурализъм и художествената песен излиза от своеобразието идеологически затвор, където е пребивавала през последните години. Особено песните по класически стихове навлизат в период на бурно развитие и разнообразни творчески тенденции. 80-те и 90-те години на миналия век са плодотворен период за художествената песен, когато се раждат много художествени песни, а композиторите свободно и активно експериментират, без да се съобразяват с извънестетически ограничения.

През 1982 г. Ли Инхай композира специално за музикалния фестивал „Гласовете на Китай“ „Три тански стихотворения“, песни по стихотворенията „Пролетно разсъмване“, „Нощем лодка спирам при Кленовия мост“ и „Изкачвам Кулата на жеравите“ с автори съответно Мън Хаожан, Джан Дзи и Уан Хуанджъ. Песните се отличават с оригиналните творчески решения и новаторство по отношение на разнообразната полифония, използването на напевно декламиране, уместното включване на пентатоника в китайски стил и хармоническото оформяне. Още по-впечатляващ е прецизният аранжимент на клавирият акомпанимент, който има голям дял за естетическото въздействие на песните. И трите песни се приемат за върхна изява на китайската художествена песен, но сред тях „Нощем лодка спирам при Кленовия мост“ е призната за ненадминат шедьовър.

3.2. Значими творци и техни произведения

Ли Инхай (1927–2007),³⁶ родом от Фушун, пров. Съчуан, е известен съвременен китайски композитор, музикален теоретик, музикален деец, професор в Китайската консерватория и неин заместник-ректор.

„Нощем лодка спирам при Кленовия мост“ по стихове на танския поет Джан Дзи (725–780) е творба, която е известна като „крайъгълен камък на съвременната китайска художествена песен“. Стихотворението се състои от 28 йероглифа, всеки от четирите стиха съдържа по седем йероглифа със стриктно спазено стихосложение *пундзъ* и рима, зададена от първия стих. Началото на четиристишието описва визуално, акустично и осезателно среднощната река: „*Върви към залез месечината, гарги грачат в заскреженото небе*“. В дълбоката есенна нощ лирическият герой насочва лодка към Кленовия мост, вгълбен в скръбни размишления. Стихотворението продължава: „*фенери на джонки светят в реката, не идва сънят*“. Тук се наблюдава майсторско съчетаване на покой и движение, светлина и тъма, суша и вода, и сред тях лирическият герой с неспокойна душа. Но в този миг се случва нещо неочаквано – „*Внезапно далечна камбана от храм будистки прозвучава*“. Става дума за манастира Ханшан в покрайнините на град Суджоу, чийто камбанен звън изтръгва странника в лодката от печалното му настроение, носи му някаква утеха, будистко омиротворение и някаква старинна тържественост. Стихотворението се отличава с красив и лаконичен изказ, плавна смяна на гледната точка, редуване на движение и покой и изящна класическа образна символика, а структурата му е изчистена и прецизна.

Структурата на песента изцяло се базира на стихотворния текст, като последните две музикални фрази повтарят думите на последния стих, за да подчертаят смисъла му. В песента много сполучливо и изцяло в духа на лирическата атмосфера е използван прийома „отклонение от тоналността“³⁷, който не се среща в китайските народни песни и традиционни оперни форми.

Още в началото на творбата се използва непрекъснат бас на октава, ритъмът е солиден и наподобява ефекта на нощната камбана. В средния регистър има доста мелизми и форшлаг, които създават впечатление

³⁶ https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%8E%E8%8B%B1%E6%B5%B7?fromModule=lemma_search-box

³⁷ Отклонение от мелодиката – краткотраен преход в нова тоналност, но без каденца.

за бълбукаща река в притихналата нощ. Във високия регистър е използван ритмически рисунък с легато от девет ноти, внасящи деликатен колорит в безкрайната нощ, без обаче да нарушават изисканата атмосфера, а само колкото да намекнат за старинния струнен инструмент *цин*, а оттук и за духа на древността.

Мелодията и клавирният акомпанимент на тази художествена песен по класическо стихотворение са чудесно творческо достижение. Мелодията е проста и с елегантна прелест, а инструменталната част – изискана и жива. Песента включва както традиционно китайски, така и съвременни западни музикални елементи, а клавирният акомпанимент сам по себе си е отделна творба и може да се изпълнява и самостоятелно. Възхищение предизвикват оформянето на тоналностите и музикалната фактура. Простотата и изразителността на пентатоническата хармония и фактурата, хармонично обединила музика и текст, приковават вниманието на слушателя и предизвикват дълбока емоционална реакция. Песента поражда усещане за триизмерна цветна картина. Близката и далечната перспектива, брегът на реката, течащата вода, фенерите на лодките сякаш оживяват пред погледа ни, а музиката подсилва печалното настроение и емоционалната наситеност. В „Нощем лодка спирам при Кленовия мост“ Ли Инхай е съхранил естетическите критерии и особеностите на традиционната китайска музика, но представени и обработени по свеж, новаторски начин, в резултат на което песента разкрива целия разкош на китайската музикалност и в същото време следва световните тенденции и се превръща в космополитно музикално изкуство.

III. Изводи и обобщения

От началото на 20-те години на миналия век до днес китайската художествена песен по текстове от поетическото наследство се развива вече цяло столетие. В първоначалния период се наблюдава доста подражание и пряко заимстване от западните първообразци, но в произведенията си творци като Луо Джунмин и Ли Инхай внимателно подхождат към китайската специфика от позицията на съвременни композитори и постигат въздействаща модерна песенна форма с висока художествена стойност. И макар да се срещат и несполучливи опити в това отношение, талантливият и всеотдаен труд на основното ядро композитори и изпълнители дава безценни плодове. Анализирайки стогодишното развитие на тази разновидност на китайската художествената песен, мога да направя следните изводи и обобщения.

1. Естетически особености

Със своя неимоверно богат подтекст и интертекстуални връзки древната китайска поетическа традиция предопределя естетически особености, които съществено се отличават от западната художествена песен. Уникалният ритъм на древната китайска поезия ще повлияе на хода в тенденцията на песенната мелодия, във всичките ѝ форми и прояви. А смисълът на стихотворението ще се отрази пряко на естетическите характеристики на самата песен.

А. Дълбочина и многослойност на поетическата образност

Вокалната музика по класически стихове представлява синтез между слово и мелодия и разгръща сложната и деликатна емоционалност на стиха. Изпълнителят трябва да вникне както в самите недра на стихотворния текст, така и в музикалната концепция на композитора, за да изпее „неизразимото“ – само по този начин би могъл да предизвика у слушателя емоционален и интелектуален резонанс и да внуши авторската художествена концепция. В изпълнителската интерпретация стихът и мелодията би трябвало да достигат най-дълбинните равнища на душевността, да докосват най-фините емоционални струни.

Ако характеризираме западната музика, инструментална или вокална, с определението „дълбоко и проникновено настроение“, то за китайската музика, особено художествената песен по класически стихове, ще трябва да използваме словосъчетанието „бездънна дълбочина“. През династия Цин един проникновен изследовател на поезията пише следното: *„Най-върховното качество на поезията се проявява в неизчерпаемостта на съдържанието, в проникновението на мисълта... Тя размива очертанията, преобразява конкретните образи, постига непостижими за всекидневния разум прозрения и ни пренася в неведоми селения...“*³⁸ Всъщност става дума за способността на поезията да покорява душата. Без това нейно качество достъпът до „неведомите селения“ и т.нар. „духовно опиянение“ са невъзможни. Вижда се, че значението на музикалния израз при комбиниране с добрата древна поезия открива нови възможности, пренесени от пулса на друга епоха. В сполучливата художествена песен тези качества са проявени силно, защото възприемаме стиха през очарователното въздействие на музиката.

Б. Благозвучни рими и звукопис

Художествената песен е концептуално свързана с римата и звукописа на текста. Най-общо казано, в китайската музика древните са преследвали повече въображаема красота и конотацията на музиката е била по-въплътена в невидимото. В този смисъл китайската музикална естетика се родее с

³⁸ УЕ, Хие, За принципите на поезията. Глава първа., CHINA, 1990, p.1.

традиционната китайска живопис с нейния принцип „да се оставя празно пространство“, на който в музиката съответства постановката за „беззвучна празнота“. По същия начин стоят нещата и в поезията: тя се стреми с малко звукове да изрази дълбока емоция. Сякаш за поезията важи казаното по отношение на струнния инструмент *гуцин* – „да създава ефирна красота, използвайки „празното“, „далечното“ и „отсъстващото““.³⁹

Композиторите съблюдают същия естетически принцип: мелодията в художествената песен е максимално семпла и елегантна, глас и музикален акомпанимент се допълват взаимно. Понякога пеенето спира, за да даде възможност на пианото да създаде подходяща атмосфера; друг път пианото рязко спира, за да се излее душата чрез човешкия глас.

Йероглифът за „рима“ има значение и на „съзвучие, благозвучие“. В този смисъл римата представлява самият живец на китайското изкуство. Лу Шъ-юн от династия Мин твърди, че „римата означава живот, а липсата ѝ сочи смърт; римата е изящност, без рима всичко звучи пошло“⁴⁰. Както се вижда, за древните китайци римата като форма на благозвучие е залегнала в ритмите на вселената и дълбоко вкоренена в съществуването. В древния философски паметник „Лиездъ“ е описана историята на певицата Хан Ъ, която останала без храна в царство Ци и за да не умре от глад, започнала да пее край градските порти. Местните хора били заплени от нейната дарба, нагостили я богато и след като Хан Ъ си тръгнала, „песента ѝ продължила да звучи още три дни“. Тази хиперболизирана случка е добър пример за преклонението на китаеца пред благозвучието. Затова не е случайно, че мелодиите на някои художествени песни са почерпени от древни китайски песни, към които е композиран клавирен акомпанимент.

Макар китайската художествена песен да заимства клавирния акомпанимент от западната музика, поради изконния стремеж към рима и благозвучие се наблюдават значителни формални разлики. На първо място, въпреки че в китайските песни клавирният акомпанимент също е полифоничен, същинското китайско звучене не може да бъде възпроизведено цялостно от европейската хармоническа система. Необходимо е тя да бъде адаптирана според характеристиките на китайския пентатоничен строй и хармоничен рисунък, за да се открие уникалната национална характеристика на китайската художествена песен с нейния дълбинен характер и непреходно очарование. Още в началото на миналия век композитори като Хуан Дзъ (1904–1938) осъзнават тази необходимост и се стремят да внесат повече автентичност в използваните хармонии, ала влиянието на западната музика при тях все още е твърде осезаемо.

Водеща роля в изследването на китайската хармония има Тан Сяолин (1912–1948). Неговите елегантни и проникновени вокални произведения по класически текстове са класически образци, които вдъхновяват мнозина композитори от следващите поколения да насочат усилия към създаването на песни по класически стихове. Резултатите не закъсняват. Изисканите творбите на Луо Джунжун (1924–2021), Ли Инхай (1927–2007) и др. са плод на ясна естетическа концепция, например представителните инструментални произведения „Три купчини Янгуан“ и „Флейта и барабан в залез“ от Ли Инхай. Тя е резултат на проникновените им познания в областта на старинната култура и поезия, но също и на съвременните западни принципи на композиране, които те интегрират на китайска почва. Създадените по този начин художествени песни представляват вълнуваща сплав между мерено слово и благозвучна музика.

2. Усъвършенстване на композиторската техника

След началния етап на училищните песни автори като Сяо Йоумей (1884–1940), Джао Юанжен (1892–1982) и др. започват да композират авторски песни с клавирен акомпанимент. Без тези ранни опити възникването и развитието на китайската художествена песен са немислими. За първа китайска художествена песен в пълния смисъл на това понятие се приема „Великата река тече на изток“ на Цин Джу, музикален теоретик, (1893–1959). Същевременно тя е и първата художествена песен по класическо стихотворение. В тогавашните художествени песни се забелязва доста силно влияние и заимстване от западното вокално изкуство. Клавирният акомпанимент и в двете представителни творби на Цин Джу, „Живее край горното течение на Яндзъ“ и „Великата река тече на изток“, е аранжиран според западната мажорно-минорна ладова система, като хармоническият рисунък е в духа на западния късен класицизъм и ранен романтизъм.

Мелодичният стил в песните на Цин Джу все още е под западно влияние, въпреки че ритмиката наподобява рецитиране на древна поезия, например речитативността в „Голямата река тече на изток“ или изпълнението на всеки йероглиф с отделен тон, което е характерно за китайската народна музика. Но в общи линии музикалната стилистиката не е толкова китайска, което може да се обясни с особеностите на периода и привързаността на Цин Джу към западните принципи на музициране. Това обаче не отменя

³⁹ LIE,Zi,LIEZITANGWEN.,CHINA,Периоди Пролет и есен и Воюващи държави, точна година неизвестна.

⁴⁰ Огледало на поезията, в: “Историческа критика за поезията” (сборник). Издателство Джунхуашудзю, 1983, стр. 1423.

неговите заслуги за оформянето на полифоничен клавирен акомпанимент с китайска специфика и въобще за цялостното съзряване на художествената песен като нов жанр в богатата съкровищница на китайската музика.

Хуан Дзъ много държи на китайския характер в мелодиката на своите вокални произведения, някои от които са изцяло в пентатоничен звукоред. Такъв е случаят с песента „Изкачвам кулата“, която има елегантна и деликатна мелодия с китайски привкус, макар и с хармонии според западната мажорно-минорна система. Композиторият понякога добавя звуци към хармоничния строй, заменящи някои непривични за китайското ухо тонове, така че слушателят да усети полъха на родното звучене. Естетическите търсения на Хуан Дзъ в жанра на художествената песен несъмнено имат своите върхови изяви.

Тан Сяолин прави следващата голяма крачка напред. Творбите му съхраняват китайската пентатоника⁴¹, хармонията се откъсва от условностите на мажорно-минорната система и в търсене на нови решения, като използва т.нар. „пантоналност“⁴² на пентатониката за композиране на песни по класически стихове, той я комбинира със западната додекафония. Може да се каже, че за времето си такъв тип звучене е представлявало истински пробив в музикалните търсения и е било като глътка свеж въздух за публиката. Произведенията на Тан Сяолин имат китайска мелодика и хармонии, носят духа на националната музикална култура и същевременно са високохудожествени съвременни композиции. Неговите творчески търсения, особено в областта на хармонията, оставят дълбок отпечатък върху дейността на учениците му Сян Тун (1923–2011), Луо Джунжун и др.

В „Есенна песен“ на Луо Джунжун също е използвана пентатоника, но под влияние на своя учител Тан Сяолин авторът прибегва към съвременни композиционни похвати, в съчетание с мотиви от китайската музика. Хармонията носи белезите на късния романтизъм и импресионизма, но авторът се опитва да разчупи стилистиката им, за да намери най-подходящия начин за изразяване на китайските пентатонични особености. Това вокално произведение в три части е конкретен израз на тази концепция. „Есенна песен“ добре онагледява новите творчески идеи и художествен почерк и въпреки че поради ограниченията на тогавашния обществен климат мелодиката е сравнително традиционна, несъмнено за разглеждания период това е представителна класическа творба.

През 80-те години на XX век Луо Джунжун композира вокални произведения, които изцяло отговарят на понятието „художествена песен“. Сред тях попада и „Беритба на лотус в реката“, която днес се оценява като класически образец на съвременна художествена песен по древни стихове. Композиторият интерпретира по оригинален начин традиционната китайска система на „петте тона“ (т.е. китайския вариант на пентатониката) и по този начин разгръща нови творчески хоризонти за следващите поколения композитори. За съжаление, тази песен не е достатъчно популярна поради сериозните изисквания към изпълнителските умения и техника и е представяна много рядко дори на професионална сцена.

Ли Инхай дълги години изследва фолклорните хармонии и ги използва в творчеството си. Неговата песен „Нощем лодка спирам при Кленовия мост“ печели признание и популярност благодарение на елегантния художествен стил и изящната симбиоза между поезия и музика. Творбата възплава китайската самобитност, но същевременно звучи съвременно, като е сравнително лесна за усвояване и изпълняване. Ненадминатото изпълнение на певица Дзян Дзяян (р. 1935 г.) допринася песента да бъде призната за шедьовър на китайското вокално изкуство, в който композиторият прибегва към пантоналност, политоналност и други похвати за постигане на убедителен художествен ефект.

3. Синтез между древна поезия и клавирно изкуство

Прекрасният свят на класическата поезия е важна органична част от традиционната култура и нейната естетическа същност. Древната поезия разгръща образи и изразява емоции чрез създаване на своеобразно настроение. Музиката, от друга страна, използва звуци за създаване на емоционална атмосфера, в която красивата мелодия играе ролята на художествен образ. Следователно е напълно възможно изобразяването на едни и същи художествени образи и настроения чрез синтез между художествените методи на двете изкуства.

Всъщност от естетическа гледна точка между клавирната музика и класическата китайска поезия има доста допирни точки. Както в древната поезия, така и в музиката акцентът е върху художественото претворяване и естетическият синтез между двете не само усилва художествената прелест, но и води до взаимно влияние и концентриране на художествената емоция. Под влияние на китайския език клавирната

⁴¹ Китайски пентатоничен режим, с "gong, shang, jue, zhi, yu (do, re, mi, sol, la)" като тон на гръбнака.

⁴² Един от творческите методи на модернистичната музика. Терминът "пантон" е въведен от австрийския композитор А. Шьонберг, което означава "синтезиране на всички тонове", за да илюстрира характеристиките на тоналната обработка в неговите произведения, вместо да се нарича атоналност.

музика обръща сериозно внимание на ритмиката и интонацията, на фразовото делене и редуването на акцентирани и неакцентирани срички.

Като сърцевина на китайската култура, поезията в кондензиран вид проявява особеностите на китайския език, като стриктно съблюдава линията на етимологичните тонове и стихосложението, основано върху редуване на *равни* (на китайски 平) и *скосени* (на китайски 仄) тонове. Подобно на музиката, в поезията ритмиката и благозвучието подсилват емоционалната наситеност и открояват поетическото послание.

Повлияна от източната култура и естетика, китайската музика не се придържа към фиксирани модели, поради което в развитието на китайската музика за пиано се обръща по-голямо внимание на създаването на музикални контексти, а характеристиките на „просветлението“ в музикалния процес са силно изявиени. Линейното художествено мислене за търсене на единство в промяната е благоприятно за създаване на хармонична красота и поетичност, поради което въплъщението на китайската древна поезия в музиката за пиано е ефективно за повишаване на естетическата ѝ стойност.

4. Преподаване и обществена значимост на китайските художествени песни по класически стихове

Днес художествените песни по класически стихове все още се развиват и разпространяват чрез преподаването им във висшите учебни заведения като компонент, който стимулира музикалното мислене на студентите, възпитава естетически усет и вдъхновява за творчески музикални интерпретации.

Авторът на настоящия труд е убеден, че неотклонното възпитаване в университетите на вкус и разбиране за китайската художествена песен, както и непосредствените срещи с нея (като концертни изпълнения или други форми на поднасяне) в дългосрочен план ще бъде от голяма полза за изграждането на китайската културна идентичност и ще играе важна роля за по-масовото възприемане от обществеността на постиженията на родната култура и изкуство. Количествените натрупвания водят до качествени изменения, така че, благодарение на университетското преподаване, новите поколения студенти все повече ще проявяват интерес, ще оценяват по достойнство и ще заобикват китайските художествени песни по текстове от класическата поезия.

Освен всичко това, като докторант в европейска страна с толкова богата фолклорна традиция като България, бих желал да дам своя скромнен принос за разпространението по света на великолепната традиционна китайска култура с нейната неповторима естетика и излъчване.

ТРЕТА ГЛАВА.
КИТАЙСКАТА НАЦИОНАЛНА ОПЕРА
(с акцент върху китайската опера през новото време)

I. Произход

Западната опера се появява за първи път в Китай през 43-та година от управлението на император Циенлун (1778 г. по Грегорианския календар) със спектакъл в Забранения град на „La Ceschina“, опера буфа от Николо Пичини. Но това остава единично събитие. Същинското запознаване със западната опера се случва след Опиумните войни, когато мнозина китайци посещават Европа и Съединените щати. Първият в Китай, който пише за западна опера, е Джан Дъ-и (1847–1918). Той предприема осем последователни пътувания в чужбина и споменава за опери като „Цар и дърводелец“, „Великата херцогиня“, „Фауст“ и др. Огромен принос за запознаването на китайците с европейската опера имат и Ли Фънбао (1834–1887), Цан Дзидзъ (1839–1890), Дай Хундзъ (1853–1910) и др. Тяхната дейност е предвестник и основа за появата на китайската опера. През 20-те години на миналия век, в резултат от съвместните усилия на поколения музиканти, китайците най-сетне се сдобиват със своя национална опера.

Детските мюзикъли на Ли Дзинхуей (1891–1967) от 20-те години на миналия век следва да се разглеждат като предвестници на китайската опера. Ли Дзинхуей е автор на дванадесет детски мюзикъла, сред които „Врабче и дете“, „Малкият художник“, „Лунна нощ“ и др. Съдържанието на тези детски мюзикъли има определен възпитателен ефект и е много занимателно за детската аудитория. По отношение на музикалната изразност детските мюзикъли на Ли Дзинхуей се различават както от традиционните китайски форми на музикален театър, така и от европейските опери. Ли Дзинхуей разчупва стереотипите на традиционните типови мелодии *цюнай* и създава музикално-танцуваел спектакъл с комедиен привкус и в съответствие с детските особености. В началните училища и гимназиите по онова време спектаклите на Ли Дзинхуей се приемат изключително радушно и бързо добиват широко разпространение.

Знакова за появата на истинска китайската опера е творбата „Буря на река Яндзъдзян“ (1934 г.) по текстове Тиен Хан и музика на Ние Ър. Това произведение се намира на предела между драма и опера, но в сравнение с някои предишни опити, музиката тук играе много по-голяма роля за развитието на сюжета, отколкото диалога. Сред създадените по-късно опери трябва да споменем „Дете на есента“, „Селска мелодия“, „Марш на армията и народа“, „Военна песен“, „Северозападна привечер“ и др. През този период в контролираните от Гуоминдан райони също са създадени голям брой типични опери: „Красавицата Сишъ“, „Изворът край цъфналите праскови“, „Песен за Шанхай“, „Песен за Земята“, „Музиката на вълните“, „Песен за пустинята“ и т.н. Появяват се и мащабни опери на етническите малцинства. По мотиви на уйгурското сказание за Герип и Сенем уйгурски музиканти създават едноименна оперна творба, която благодарение на увлекателната история, изящните стихове и вълнуващата музика много скоро напуска границите на Синдзяно-уйгурския автономен район и става любима и на другите народности в Китай.

Операта е изпълнявана многократно чак до 90-те години на миналия век. Нейната премиера е след тази на „Красавицата Сишъ“, но предшества премиерата на „Дете на есента“. Това е една от мащабните опери на 30-те години на миналия век с най-дълъг сценичен живот и най-голямо въздействие. За съжаление, в монографичните трудове за съвременна китайска история, които прегледах, тя дори не е спомената⁴³. Този факт прави вероятна хипотезата, че сред редица малцинства могат да съществуват подобни ранни форми на проходащата китайска опера.

„Девойката с бели коси“ е първата мащабна реалистична опера в развитието на китайското оперно изкуство, която се основава на китайски национални музикални мотиви и в дълбочина отразява острият класови противоречия и борби в тогавашното общество. Тя е крайъгълен камък в историята на развитието на китайската опера и разкрива нови пътища пред нейното развитие. В сравнение с предишните опери, в „Девойката с бели коси“ драматичните конфликти са по-ярко изразени.

II. Развойните линии на китайската национална опера

1. Период на ранен разцвет (1949-1957)

След основаването на Китайската народна република настъпва бързо икономическо възстановяване, разгръщат се няколко значими кампании и политически събития като поземлената реформа, съпротивата срещу американската агресия и предоставянето на помощ за Корея, след което постепенно се навлиза в нов период на мащабно и планирано икономическо строителство. Тези благоприятни условия проправят пътя за

⁴³ Ду Ясиун: Музикалната история на малцинствата като важна част от китайската музикална история, в сп. „Китайска музика“, бр.2/2005.

развитие и разцвет на литературата и изкуството. Музикалната общност проявява безпрецедентен ентузиазъм и постига забележителни резултати в области като музикалното творчество, изпълнение, образование и теоретични изследвания. През тези години китайската опера също навлиза в период на небивал разцвет.

2. Период на съзряване (1957–1966)

През 1957 г. в Пекин се свиква симпозиум, посветен на новата опера, организиран съвместно от Съюза на китайските театрални дейци и Съюза на китайските музиканти. На него се провежда разгорещена дискусия за основните принципи, насоките на развитие на новата опера и свързаните с нея творчески проблеми. Водени от насоките и духа на този симпозиум до 1959 г., когато се празнува десетата годишнина от основаването на Китайската народна република, се появяват значителен брой сполучливи опери с по-зряла форма и определен успех като „Червената гвардия на Хонху“, „Пролетна гръмотевица“, „Червеният корал“, „Сестра Дзян“, „Айгюл“ и др. Някои от ариите на тези опери стават толкова популярни, че се пеят и от обикновени хора по улиците. За кратко време оперният жанр спечелва сърцата на публиката. „Сестра Дзян“ и „Червената гвардия на Хонху“ са двата шедьовъра сред тогавашните опери и представляват върховни постижения за цялото съвременно китайско оперно изкуство и по-специално оперното творчество на 50-те и 60-те години на ХХ век. Авторите на „Сестра Дзян“ разчупват статичната формула „драма плюс пеене“, познат от „Девојката с бели коси“, и се ориентират към опера с по-китайска специфика, проправяйки пътя за бъдещото развитие на китайското оперно изкуство.⁴⁴ Това произведение притежава ярко изразени драматични и лирически качества, носещи подчертано китайски национален характер, и ни потапя в атмосферата на китайското село.

3. Китайската опера по време на „Културната революция“ (1966–1976)

Точно когато операта в Китай започва да набира скорост, избухва „Културната революция“. През това десетилетие в оперното изкуство настъпва застој и упадък, въпреки т.нар. „осем образцови пиеси“ – пропагандни спектакли с доста елементи от Пекинската опера, които са едва ли не единствената допустима театрална форма през онези години. В това трагично и страшно десетилетие на опустошение изящното оперно изкуство е брутално преследвано и потискано, тягостната атмосфера царува и в областта на литературата и всички останали творчески дейности. Както в случая с художествените песни, които разгледахме в предишните две глави, през това десетилетие не само не се създават нови опери, но дори най-добрите оперни произведения от миналото са подложени на унищожителна критика и забранени. „Културната революция“ е десетилетие на мълчание за китайската опера.

4. Възраждане и нов подем на китайската опера (1976–1986)

С падането на „бандата на четиримата“ социалистическото строителство в Китай се връща към нормалния си ход, а литературно-художествената сцена започва постепенно да се възражда. Възстановяването на операта, едно от най-пострадалите изкуства по време на „Културната революция“, е особено трудно. През трите години между свалянето на „бандата на четиримата“ и края на десетилетието китайската опера преминава през фазата на първоначалното възстановяване. Отново се поставят на сцена някои от най-добрите оперни спектакли от периода преди „Културната революция“: „Червената гвардия на Хунху“, „Сестра Дзян“, „Лиу Хулан“, „Айгюл“, „Девојката с бели коси“ и др. Вторият живот на тези станали вече класически произведения дава надежди за възраждането на китайската опера и същевременно отново пробужда любовта на широката публика към китайската опера. Оперните творби през този период на възстановяване са тематично по-разнообразни от преди. Разбира се, героичната тематика продължава да доминира през първите години на десетилетието, но постепенно се появяват и по-разнообразни мотиви. Някои от тях все още гравитират около един-единствен изключителен персонаж.

5. Китайската опера в най-ново време (1986 – до днес)

В края на 1986 г. в гр. Чанша, провинция Хунан, се провежда всекитайски форум за оперни изпълнения и обмен на идеи, което изиграва огромна роля за популяризирането на китайската опера. Оперните трупи от цялата страна участват във форума със своите най-добри представления, от една страна, за да демонстрират своето изпълнителско равнище, а от друга, за да обменят мнение за бъдещото развитие

⁴⁴ Тиен Я-жу: Размисли за трите вълни в историята на китайската опера, в: сп. „Народна музика“, бр. 4/2004.

на оперното изкуство. На сцена се представят голям брой нови заглавия с разнообразна тематика и интересни творчески хрумвания. Именно под знака на творческите търсения се появяват впечатляващи оперни постановки като „Тайванската танцьорка“, „Бурни страсти в двореца“, „Техните сърца“, „Квартет за любовта и омразата“, „Диви поля“, „Рондо за специалния административен район“ и др. Сред тях трябва да отличим „Диви поля“ на композитора Дзин Сян (1935–2015).

III. Анализ на китайски оперни произведения от най-новия период

(с примери от „Диви поля“, „Поема за Мулан“)

1. Операта „Диви поля“

1.1. Кратко представяне на авторите

Драматург е **Цао Ю (1910–1996)**,⁴⁵ с рождено име Уан Дзябао, народност хан. Родът му произхожда от провинция Хубей, а той се ражда в западноло чиновническо семейство в гр. Тиендзин. Цао Ю е може би най-изтъкнатият китайски съвременен драматург. Баща му е бил секретар на президента Ли Юанхун, но по-късно остава без работа и прекарва остатъка на живота си в окаяване на нещастната си съдба. Цао Ю остава без майка в съвсем ранна възраст и израства в тягостна атмосфера, която подхранва неговата меланхолия и интровертен характер. Машехата му често го води на различни местни театрални постановки и така събужда у него траен интерес към сценичните изкуства. През 1922 г. е приет в гимназията на Нанкай и се присъединява към местната трупа за нов театър.

Дзин Сян (1935 – 2015)⁴⁶

Композитор, диригент и музикален критик. Роден в Джудзь, провинция Джъдзян. Започва уроци по пиано на 7-годишна възраст, а на 11-годишна възраст е приет в детския клас на Държавната консерватория в Нанкин, специалност виолончело и пиано. През лятото на 1952 г. завършва курса за надарени младежи на Централната консерватория в Тиендзин, след което е назначен в Института за етническа музика към Централната консерватория, където се занимава със събиране, аранжиране и изследване на етническа и фолклорна музика. През септември 1954 г. е изпратен на държавни разноски във Факултета по композиция на Пекинската консерватория, който завършва с отличен успех през 1959 г.

1.2. Анализ на вокални примери

Либретото на операта „Диви поля“ е дело на Уан Фан, дъщерята на Цао Ю, и представлява адаптация по едноименната пиеса на баща ѝ. Оригиналната пиеса прави задълбочен анализ на острите противоречия в полуфеодалното и полуколониално китайско общество през първите години на ХХ в., когато ситуацията е взривоопасна. В пиесата има само шест персонажа, от които главните са Чоу Ху и Дзин Дзъ. Основната сюжетна линия е свързана с отмъщението на Чоу Ху и се състои от четири действия: „Загуба“, „Любов“, „Мъст“ и „Опустошение“.

За пример съм подбрал арията „О, мой Чоу Ху“, изпълнявана от Дзин Дзъ във второто действия на „Диви поля“. Това е най-любимата на публиката част от операта, влязла в класическата съкровищница на китайското оперно изкуство.

Арията „О, мой Чоу Ху“ е с ясна структура и цялостна форма. В съдържателен план акцентът е поставен върху прогресивното мислене на героинята, която дръзва да се изправи срещу феодалните порядки. Пред зрителя Дзин Дзъ е представена като пълнокръвна, необикновена личност, която пренебрегва феодалните предразсъдъци, захвърля оковите на тесногърдието и всеотдайно следва любовта си. Тя не е някакъв абстрактен сценичен образ, а сякаш мечтае и страда редом до нас; силното ѝ присъствие кара зрителя да мечтае и да размишлява, което е част от магията на музиката. Изграждането на персонажа е неразривно свързано с музикалната характеристика на арията, с нейната мелодическа структура, синкопирания ритъм, от низходящата прогресия на мелодията, единната и стабилна тоналност. Музикалният художествен образ съответства на емоционалната сила на персонажа в пиесата-първообраз, нито един негов аспект не е изгубен. Може да се обобщи, че арията „О, мой Чоу Ху“ е чудесен образец за фрагмент от съвременна китайска национална опера, която прави крачка напред в съчетанието между китайската вокална традиция и особеностите на западната опера.

⁴⁵ https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%B9%E7%A6%BA/113585?fromModule=lemma_search-box

⁴⁶ https://baike.baidu.com/item/%E9%87%91%E6%B9%98/4024139?fromModule=lemma_search-box

2. Операта „Поема за Мулан“

2.1. Кратко представяне на авторите

Лиу Лин (1947-)⁴⁷

Завършилият Китайската консерватория Лиу Лин е удостоен със званието „драматург и текстописец от национално значение първа степен“, обявен е от Държавния съвет за „личност с изключителен принос“, носител на специална държавна премия, директор на художествения отдел към Централния национален оркестър и заместник-председател на Китайското общество за музика и литература. Автор е на сборника с текстове за песни и стихове „Дълбока като морето любов“, на сборника с вокални творби „Река-майка“, на музикалните албуми „Мулан тръгва на война“, „Нощната песен на рибаря“ и др. Лиу Лин е автор на многобройни есета за музиката и музикални рецензии, а десетки негови творби са отличени на национални конкурси. Сред най-представителните произведения на Лиу Лин са песните „Дълбока като морето любов“, „Родино, за тебе вдигам чаша“, „Навлизана в пролетта“, „Задуха пролетният вятър“, „Мън Дзянню“, „Джаодзюн напуска Китай“, вокалните сюити „Звезди пред разсъмване“, „Поема за Йенлин“, както и операта „Поема за Мулан“. Десетки негови творби са включени в учебници по пеене за напреднали в най-големите китайски консерватории и музикални училища и имат огромно влияние сред общността на вокалните педагози.

За качествата на операта „Поема за Мулан“ говори фактът, че тя е изпълнена в Центъра за сценични изкуства „Линкълн“ в Ню Йорк по случай 60-годишнината от основаването на ООН. През декември 2006 г. под диригентството на Михаел Хайлемас Бранденбургският симфоничен оркестър, заедно с китайските оперни изпълнители Пън Лиюан, Дай Юцян, американския оперен певец Остин и др. изпълняват с огромен успех „Поема за Мулан“ в Голямата народна зала в Пекин. Това представление е историческо: за първи път чуждестранни музиканти изпълняват китайска опера на китайски език.

Гуан Ся (1957 -)⁴⁸

Роденият в Кайфън, провинция Хънан, Гуан Ся е китайски композитор, завършил Централната консерватория в Пекин, член на 11-ия национален комитет на Китайската федерация на литературно-художествените дейци. След завършване на висшето си образование, през 1985 г. постъпва в Китайския оперен и танцов театър. През 1991 г. музиката на Гуан Ся за филма „Военни меридиани“ е номинирана за наградата за най-добра филмова музика на 11-ия преглед на китайското кино „Златният петел“. През същата година музиката му към телевизионния сериал „Обсаденият град“ печели наградата за най-добра музика от Втория конкурс за телевизионни филми и сериали, организиран от Националната филмова студия. През 1992 г. Гуан Ся композира музиката към детската драма „Малкият дракон“, а през 1993 г. и музиката към комедията „Обичам семейството си“. През 1999 г. създава „Втора симфония „Надежда“ по повод десетгодишния юбилей на „Проект Надежда“.

2.2. Анализ на класически вокални фрагменти от „Поема за Мулан“

Операта „Поема за Мулан“ е създадена по „Песен за Мулан“, знаменито епическо стихотворение от „Поетически сборник с песни от Музикалната палата“ на Гуо Маоциен (1041–1099) от династия Сун. Сюжетът на стихотворението разказва историята на девойка с името Хуа Мулан, която е трудолюбива и сърдечна, уважава възрастните и се разбира с връстниците си. За да замести немощния си баща, призован да се върне в армията, за да защитава Китай от чуждите нашественици, Мулан се преоблича като мъж и става войник. Десет години тя участва в битките наравно с мъжете, извършва чутковни подвизи, но накрая отказва всички почести и се връща в родния град като добродетелна дъщеря. „Песен за Мулан“ и „Пауни летят на югоизток“ (друга епическа поема) са наричани „двата бисера на песните от Музикалната палата“ и безсмъртните стихове на тези две произведения се предават от поколение на поколение. „Песен за Мулан“ прославя Хуа Мулан, чудната девойка, която търпи лишенията на войнишкия живот и проявява мъжка сила и боен дух, за да защити родината и да отмени баща си.

В операта „Поема за Мулан“ са добавени доста романтични елементи, които освен че правят сюжета по-интригуващ, спомагат и за по-пълноценното изобразяване на персонажите. Със средствата на съвременния танц ефектно са представени военните сцени, подробности от ежедневието, промените през четирите сезона пролет, лято, есен и зима и т.н. Съчетанието от текст, музика и визуални ефекти потапя

⁴⁷ https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E9%BA%9F/6423714?fromModule=lemma_search-box

⁴⁸ https://baike.baidu.com/item/%E5%85%B3%E5%B3%A1/10474807?fromModule=lemma_search-box

зрителя в сценичното действие, където се радва и тъгува непосредствено заедно с героите. Това прави оперния спектакъл изпълнен с жизненост и артистичен дух. „Поема за Мулан“ е от този тип елегантни оперни творби, които не само карат публиката да се вълнува от сюжета, но и да съпреживяват живота, чувствата и отношенията между героите. Това я прави произведение, пропито с хуманизъм.

Моят избор на фрагмент от операта падна върху арията „Ще те обичам до края на живота си“. „Поема за Мулан“ в структурно отношение се дели на шест части: увертюра, първо действие: Мулан тръгва на война вместо баща си, второ действие: Брулени от ветровете край заставата, трето действие: Чувствата на една девойка, четвърто действие: Възхвала на мира и финална част. „Ще те обичам до края на живота си“ е ария от Второ действие.

След като се сбогува с възрастните си родители и облича военна униформа, за да се бие за отечеството си, Мулан вече не е типичната дъщеря, която се занимава с ръкоделие и шета в родния дом. Дългите години на люти сражения и изнурителни военни походи я превръщат в опитен боец с желязна воля, един от пълководците на китайската армия. От друга страна, у нея се ражда дълбока любов и привързаност към момъка Лиу Шуан, с когото са се били рамо до рамо в безброй битки и са споделяли несгодите и лишенията на войнишкия живот. Мулан винаги е грижовна и внимателна към Лиу Шуан, а той въобще не подозира, че тя е девойка. За него Мулан е най-преданият му приятел, верен до гроб другар. Когато удря часът на решителната битка, благодарение на Мулан, която храбро се е промъкнала във вражеския лагер и е успяла да разузнае къде врагът ще насочи атаката си, китайската войска е подготвена и нанася на нашественика съкрушително поражение. Докато всички празнуват триумфа, един от оцелелите вражески войници пуска коварна стрела по Лиу Шуан и Мулан, без да се замисля, самоотвержено прикрива с тяло своя любим и стрелата улучва нея. Тежко ранена, Мулан загубва съзнание и изпада в унес. В съня си тя вече не е величествен пълководец, а сваля бронята си, облича красива женска одежда и отива на среща с Лиу Шуан. Мулан му разкрива своите дълго прикривани чувства.

„Ще те обичам до края на живота си“ има тричастна музикална форма в тоналност Ми мажор и такт 4/4. Като цяло, мелодията на арията е разлята и вълнообразна, с пространната красота на морско вълнение. Ритъмът съответства на сюжетното развитие и интонацията на текста – ту по-спокоен, ту по-стегнат, с постепенно нарастваща интензивност.

Първата част е най-важната, доколкото в нея се съдържа голяма част от музикалния материал на втората и третата част. Първата част се състои от три фрагмента (А+В+С). Фрагмент А е началото на арията и се състои от съчинителни музикални фрази. Въведението е бавно и грациозно. Мелодията започва на аурфакт, както и повечето музикални фрази, което придава специфично емоционално излъчване на цялата ария. Хармоничната фактура е доминирана от неразложени акорди. Използването на паузи позволява на доста места инструменталният акомпанимент и вокалната мелодия да се редуват, а ритъмът постоянно да прекъсва и да продължава.

В съчетание с промените в метрума се създава усещане за променлива речева интонация, която съответства на състоянието на ранената и страдаща Мулан. Това продължава до кулминацията на фразата, където фактурата на акомпанимента се променя в арпежио от триола плюс шестнадесетина, ритъмът става по-интензивен, интонацията става по-рязка. Текстът с характер на вътрешен диалог е силно наративен и допълнително уплътнява ритмиката.

Арията „Ще те обичам до края на живота си“ е рядко творческо постижение. Мелодията е семпла и въздействаща, нежна и елегантна и е лесна за запяване, разгръщаща се на фона на обичана китайска легендарна история. Творбата изобразява образа на китайска девойка, която по нищо не отстъпва на мъжете воители, съхранява своята женственост и чар и най-вече – показва възхитителна жертвоготовност в името на родината.

След анализа на арията и направения обзор на цялата опера стигам до извода, че в мащабната симфонична опера „Псалмът на Мулан“ главното изразно средство е именно симфоничната музика, като ролята на отделните инструменти също е от особено значение. Увертюрата се разгръща подобно на симфония, използвайки музикални мотиви с китайска национална специфика и силно контрастни музикални теми, обозначаващи войната и мира.

Инструменталната музика е свързващият мост между двете действия – тя поддържа и тласка напред сюжетното развитие на операта и създава атмосферата ѝ. Първо действие представя Мулан, която решава да отиде на война вместо баща си и започва да танцува и да пее с меч в ръка. Когато вокалната партия приключва, инструменталната част продължава да звучи до започването на следващото действие, като настроението от лирично постепенно става по-бурно и интензивно, и музиката се слива с въстъплението към Второ действие. По този начин инструменталната музика свързва миналото и бъдещето и прави драматургичния преход по-плавен и естествен. Основната музикална тема в операта е „Цветето Мулан“.⁴⁹ Мулан е изобразена като любяща дъщеря с героичен и безстрашен дух. Основната тема се появява

⁴⁹ На китайски език Мулан означава „магнолия“.

многократно в операта, но всеки път композиторът Гуан Ся пренарежда част от музикалния материал и поставя нови акценти в мелодията и аранжиремента, което неимоверно обогатява и засилва цялостния ефект на оперното произведение, което е ярка демонстрация на впечатляващи композиторски качества.

Като заключение, инструменталната музика преминава през цялата опера, правейки връзката между действията и сюжетните епизоди по-плавни и естествени. Освен това трябва да се посочи, че инструменталната музика играе много важна роля за изразяването и подсилването на чувствата и мислите на персонажите. Интегрирането на елементи от традиционния китайски музикален театър в опери е не просто стилистична приумица и реверанс спрямо китайската музикална култура, но и заявка за постигане на органичен художествен стил, различен от този на западните опери. Може да се каже, че това е решителна крачка към обособяването на опера с китайски национален стил.

IV. Изводи и обобщения

1. Националните елементи в китайската опера

Когато коментираме, че китайската опера се различава от типичната западна опера, имам предвид преди всичко нейния национален характер. Историческият преглед на творческите концепции в китайските оперни произведения потвърждава, че във всяка опера в различна степен се забелязва влияние от традиционната музикална култура. В някои китайски опери си личи пряка приемственост спрямо традициите на местния музикален театър не само в маниерите на пеене и римувания диалог, но също така и по отношение на танцовата изразност (такива са „Женитбата на младия Ър Хъй“, „Червеният корал“, „Алена зора“, „Несправедливо оскърбената Доу Ъ“ и др.). Появяват се и опери, силно повлияни от фолклорни театрални форми (например „Третата сестра в рода Лиу“). Има и трети тип опери с главен представител и образец „Девојката с бели коси“, които следват жанровите принципи на западната опера, но същевременно черпят от традициите на местните класически музикално-театрални форми (например „Червената гвардия на Хонху“, „Сестра Дзян“ и др.). Може да се обобщи, че по протежение на цялата история на китайската опера местните традиционни елементи винаги са присъствали в една или друга степен, съвсем в духа на прочутата мисъл на писателя Лу Сюн: „Само националното е световно“. Този процес прави китайската опера различна от традиционната западна опера: превръща я в оперна форма с отчетливи китайски характеристики.

2. Западни елементи в китайската опера

При положение, че говорим за китайска опера с национални специфики, тя все пак следва да спазва жанровата характеристика на оперното изкуство и да не се отклонява прекалено от присъщата му изразност. В противен случай няма да има основания да бъде наречена „опера“. Това означава, че базовите елементи на западната опера са задължителни.

Една от основните особености на операта е да изразява драматически конфликти с музикални средства. Без конфликти драматичното действие е невъзможно. Операта трябва да бъде художествено отражение на обществени явления и да изгражда характерите и емоционалния свят на персонажите. Но формалните особености на оперния спектакъл предопределят и неизбежни темпорално-пространствени ограничения. Оперният жанр не може да описва в такива детайли и с такова проникновение като художествената литература, нито е в състояние да предава чувства и емоции така живо и непосредствено както музиката и танца (това е недостатъкът на операта). Нейната сила е в сюжетните сблъсъци с висока степен на обобщителност и типизация, в които чрез музикални образи се изобразяват дълбоки и сложни чувства и размисли. Авторите на китайски опери неуморно експериментират, за да постигнат музикална изразителност, която в максимална степен съответства на китайската действителност. В това отношение отново най-успешни са „Скръб по загиналия“, „Диви поля“ и „Неразораната степ“.

3. Промените в акомпанимента на западните музикални инструменти в китайските опери

Както бе посочено в първите две глави на настоящия труд, най-ранната поява на западните музикални инструменти в Китай може да се проследи до династията Юан. По време на периода „Благодатен мир“ (1511–1566) на династия Мин е установена най-ранната китайска концесия – Макао, където се установяват португалците. Оттук европейската експанзия се насочва на Изток към континентален Китай. Първоначално започва да прониква религиозната култура, като един от най-ранните мисионери в Китай е знаменитият италианец Матео Ричи. След него чуждестранните мисионери започват масово да посещават Китай и на

фона на този мисионерски процес в Китай епизодично се внасят западни музикални инструменти и музикални партитури.

Развитието на китайската опера катализира и трансформацията на китайския национален оркестър. Китайската опера възприема драматическия творчески опит на западната опера на базата на китайски фолклорни тоналности и включва голям брой народни песни и мотиви от музикално-театралните жанрове, което прави китайския колорит по-наситен. Стандартният западен оркестър вече не е пригоден за така еволюиралата опера от смесен тип между китайска и западна музика, затова „китаизирането“ му е съвсем логичен процес. Китайската национална опера и китайският симфоничен оркестър израстват от китайската културна почва, взаимно се изграждат и допълват и се превръщат в цялостен художествен комплекс.

Трите етапа в адаптирането на западната симфонична музика и опера на китайска почва представляват процес на взаимно проникване между две велики културни традиции. Композиторската техника на западната музикална култура навлиза в китайската, която се корени в националните традиции, и по този начин пред нея се разгръщат нови перспективи. Бъдеще може да има само пред изкуство, което е разбираемо и обичано от публиката. Затова в процеса на обновяване е особено важно да бъдат включени и китайски национални елементи и фолклорни мотиви. Това изисква майсторски подбор и постигане на естетически баланс между Изтока и Запада и традиция и модерност, която да съответства на вкуса на китайската публика.

В началото на XX век в Китай навлизат европейските оперни спектакли и китайските творци се опитват да създадат китайски опери, като имитират европейските образци. Това обаче не съответства нито на местните традиции и естетически критерии, нито на текущата културна и икономическа ситуация, поради което оперите по европейски модел бързо остават без публика и залязват. Затова следващите китайски опери поемат курс към актуалната обществена проблематика и живота на широките народни маси, като правдиво изобразяват радостите и скърбите на народа и карат елитарното изкуство да напусне кулата от слонова кост и да стане по-близко до обикновените хора. Така китайската опера започва да изразява духа на времето и все повече печели симпатиите на масовия зрител. „Девојката с бели коси“ и „Сестра Дзян“ са пример за успешното адаптиране на операта на китайска почва, което я прави по-достъпна и популярна.

В заключение, в съвременното китайско оперно творчество се постига органичен синтез между изначалните жанрови компоненти на европейската опера и традиционната китайска изразност. Това е единственият начин за създаване на китайска национална опера, различаваща се както от традиционните музикално-театрални форми (като Пекинска опера, Съчуанска опера и т.н.), така и от класическата европейска опера. Съвременната китайска опера продължи принципа „да се използват чуждестранните постижения за китайски цели“, непрестанно се обновява и развива, ефектно интегрира в себе си разнородни елементи и постига нови и все по-нови бляскави успехи.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Клавирият акомпанимент винаги е придавал свежест и виталност на пеенето, така че вокалната творба да носи повече естетическа наслада и да постига убедителен художествен ефект. Значението му за вокалното произведение се разбира от само себе си и макар да говорим за „акомпанимент“, става дума за важен компонент с ярка художествена изразителност, чието качество е ясен критерий за актуалното ниво на клавирият изкуство през съответния исторически етап. Китайският клавирен акомпанимент все още не е достигнал зрелостта на западния, но вече е оформил определена стилистика с китайска специфика. Естетическата характеристика на китайския клавирен акомпанимент е в процес на непрестанно развитие и усъвършенстване.

Направеният в предишните три глави анализ на различни произведения от различни епохи води до следните изводи за особеностите в развитието на клавирият акомпанимент в китайските вокални произведения и композиторските подходи към него.

1. От възпроизвеждане и имитация към интеграция и креативност.

Първоначално китайският клавирен акомпанимент изцяло възпроизвежда или копира музикалната техника и стилистиката на европейския романтизъм и класицизъм. Въпреки това, подражавайки на европейския акомпанимент, китайските музиканти започват да обмислят как да добавят елементи от китайската народна музика, за да може клавирият акомпанимент да съответства в по-голяма степен на китайските културни особености. За прогресивните китайски музиканти сляпото възпроизвеждане на европейския клавирен акомпанимент е безперспективно. За да обогатят китайските художествени песни по отношение на музикално-емоционалната им изразителност, второто поколение китайски композитори трансформират типичния европейски акомпанимент и се насочват към нов тип клавирен аранжировка, който да съответства на китайските естетически навици. По същество става дума за сътворяването на нова форма на акомпанимент, отговаряща на ритмично-интонационния облик на китайската поезия, така че смисълът на текста да бъде идеално съчетан със звуковите фигури на клавирият акомпанимент и да се получи вокална творба с китайски колорит. В процеса на преодоляване на западния тип клавирен акомпанимент все по-често се прибегва към пентатонични звукореди, които пасват най-добре на тонирания характер на китайската реч и върху тази основа се използват инверсионни акорди.

2. Обновяване на клавирият акомпанимент с китайски елементи.

Включването на нови елементи е свързано главно с ритмическите промени. Най-характерната особеност на ритмическия рисунок в китайските музикално-театрални жанрове е липсата на закономерна връзка между силни и слаби удари. Типичната ритмическа структура се формира като лявата ръка създава раздвижен ритъм посредством редуване на тоника и квинта, а дясната ръка се включва с учестени акорди. На местата с удължените звуци в мелодията се добавят ритмически промени като: традиционната техника „прибавяне на цвят“, издължен последен звук и др. Така се запазва характерът на традиционните музикално-театрални жанрове, но и се включват елементи като добавяне на септа- и нонакорди, което внася приповдигнатост в настроението и прави цялата музикална концепция по-съвременна. Тази орнаментика придава китайска специфика на клавирият акомпанимент, без да изменя драстично стиловата му характеристика. Традиционните китайски инструменти *ърху* и *гуджън* чудесно се допълват с пианото и допълнително привнасят китайски колорит. Например, в създадената по фолклорни мотиви „Песен на рибаря“⁵⁰, комбинирането на силни и слаби удари и арпеджио ни пренасят в селенията на южнокитайски речен пейзаж.

3. Разнообразяване на композиционните техники за клавирен акомпанимент.

А. Обновяване на традиционните тонални функции и хармонически правила.

Художествената песен се заражда в Китай според жанровите особености на европейския първоизточник. Повечето художествени песни в началния период са вдъхновени от Движението за нова култура, което достига върхна изява по време на масовите демонстрации 4 май 1919 г.⁵¹ Посланията на художествените песни съдържат порив за свободна воля и отхвърляне на феодалните предразсъдъци. Поради силното влияние на европейските вокални жанрове, повечето ранни китайски художествени песни

⁵⁰ През 1925 г. известният изпълнител на *гуджън* Уей Дзъ-ю завършва първия вариант на творбата. По-късно тя е допълнително обработена от Лу Шухуа. Музиката изобразява красивата сцена на залязващото слънце, чиито лъчи искрят върху сините вълни, докато рибарските лодки бавно се носят по реката.

⁵¹ Движението за нова култура е иницирано от интелектуалци, които се противопоставят на феодалното мислене и ратуват за повече демокрация и образование от западен тип.

са подражания на западните. Например „Кратък стих“ и „Той“ на Джао Юанжен са повлияни съответно от Шуберт и от Шуман. Други ранни художествени песни също използват романтични похвати, но включват и някои съвременни композиционни техники. Например в споменатата вече „Голямата река тече на изток“ по стихове на Су Шъ композиторът Цин Джу използва новаторски за времето си прийоми: още в първата фраза включва умалена квинта, както и секвенция с постоянно повторение на мажорни тризвучия.

В друга негова творба – „Живее край горното течение на Яндзъ“, също се забелязват изменения в традиционните тонални функции и хармонически принципи. За да бъде засилена художествената експресивност, в творбата се предприема редуването на мажорни и минорни тонове, характерни за европейската школа на националната музика от XIX в. Има и такива композитори, които експериментират с по-китайско звучащи хармонии, нарушавайки традиционните западни принципи на тоналността и функционалната хармония. Например, Джао Юанжен прави опити да вложи повече китайско звучене в клавиричните си акомпанименти и да изменя типичните западни хармонии. В „Ще те чакам“ и „Пролетно утро, есенно утро“⁵² клавиричният акомпанимент има комплексна хармоническа структура с пентатоничен характер. В други негови произведения – „Морски стих“ и „Трудова песен“, е използвана хармоническа структура с паралелни квинти и тризвучия с добавена секста.

Опитите за получаване на китайско звучене всъщност представляват отклонения в една или друга степен от възприетите принципи за тонална функция и хармония.

Б. Разнопосочното развитие на съвременните стилове.

Да вземем за пример композитора Тан Сяолин. Той успешно използва двучастната композиционната постановка на Хиндемит за създаването на художествени песни и по-специално на клавиричната им партия. Според теорията на Хиндемит двучастната постановка включва две основни рамки – хармоническа флукутация и тонален център. Всеки от тези компоненти присъства във вокалните произведения на Тан Сяолин⁵³. В „Сбогуване“ например едната рамка включва басова вокална партия, а другата – същинската вокална партия, съчетани с изменения на тоналния център. Клавиричният акомпанимент има както европейски, така и китайски характеристики и съчетава западната и китайската музикална култура.

Сан Тун⁵⁴ е друг знаменит китайски композитор, особено активен през 40-те години на миналия век. В клавиричния акомпанимент на някои негови художествени песни наблюдаваме свободна атонална композиторска техника. „Радостна среща“ и „Лин Хуа благодари на Чуън Хун“ са двете най-представителни негови песни по стихове на Ли Ю (937–978). Първата от тях е в хроматична хармония и ясно изразен късноромантически стил. „Лин Хуа благодари на Чуън Хун“ има атонален характер, който се изразява във формата на полутоновете в партията на пианото. Те могат да се разглеждат като четири тонални центъра, нарушаващи традиционната логика на функционална хармония. Композиторът не разчита на традиционни хармонично-тонални структури, което допълнително засилва впечатлението за свободен атонален характер на творбата. От друга страна, четирите тонални центъра са в съответствие с традиционните китайски тоналности *гундяо*⁵⁵, което означава, че клавиричният акомпанимент тук проявява и западни особености, и черти от китайската национална стилистика.

Някои композитори се специализират в създаване на клавиричен акомпанимент за народни песни. Такива са членовете на „Клуба за планински песни“, които добавят клавиричен акомпанимент на популярни фолклорни мелодии като „Любовната песен на Кан Дин“, „Кесията с везани лотоси“ и много други. Тези клавирични акомпанименти се отличават с ярки художествени качества и на свой ред оказват силно влияние върху естетиката на народните песни. Акомпаниментът в тези случаи е изграден според модалната хроматична система и хармоническите национални особености.

В заключение може да се каже, че клавиричният акомпанимент на художествените песни съчетава съвременни композиторски техники с китайски фолклорни прийоми, което придава повече оригиналност и разнообразие на песента.

4. Естетика на изкуството на клавиричния акомпанимент.

Всеизвестно е, че музикалните жанрове в древен Китай се основават на някои по-мек и изящно звучащи инструменти от бамбук и коприна, което придава на музиката старинна прелест. Но за редица съвременни жанрове акомпаниментът с класически китайски инструменти не е особено подходящ и не отговаря изцяло на изискванията на инструменталния акомпанимент. В такива случаи пианото допълва тези празноти и неимоверно обогатява художествената стойност на творбата.

⁵² Китайски песни, аранжирани от Джао Юанжен и снабдени с клавиричен акомпанимент.

⁵³ Тан Сяолин (1912-1948) – известен композитор и изпълнител на *пипа*.

⁵⁴ Сан Тун (1923-2011) – музикант и композитор.

⁵⁵ Гундяо – древна китайска ладово-тонална система.

ПЕТА ГЛАВА. ПРИНОСИ

Дисертационният труд представлява комплексно прагматично изследване върху развитието на китайския клавирен акомпанимент и неговите национални особености в трите му разновидности: китайската художествена песен, музикалните адаптации на древни стихове и китайската национална опера, което в съчетание с практически изяви като концерти,показни уроци и др. доведе до повишаване на клавирните ми изпълнителски умения и възможността да споделя експресивността на клавирния акомпанимент и цялостното разбиране на представените музикални произведения с българската публика.

Дисертацията има следните приносни моменти по отношение на китайското музикознание и международния аспект на българските музикални изследвания:

1. Обобщава развитието на клавирния акомпанимент и неговите основни характеристики в Китай през последните сто години (от началото на ХХ век до наши дни), в трите основни дяла: художествена песен, музикалните адаптации на древни стихове и китайската национална опера. В този смисъл дисертацията предоставя информация и обобщения, които биха могли да са от полза за други изследователи.

2. Анализът на мелодиката в клавирния акомпанимент, съпоставителният анализ на различните типове фактура в клавирния акомпанимент, както и изследването на начина, по който се изпълняват различните типове акомпанименти, осигуряват техническа и теоретична основа за многобройните пианисти, които обичат китайските вокални произведения и се стремят да представят пред публиката китайската национална музика по най-автентичен начин.

3. Открити са историческите характеристики на китайската музика през отделните етапи и са анализирани възникналите въз основа на тези характеристики различни варианти на клавирния акомпанимент, представени под формата на концерт пред българските музикални специалисти и любители.

А. Дисертационният труд допринася за духовния обмен между Китай и България: две страни с ярко изразена национална музикална култура.

България има древна история и богата култура с многовековни музикални традиции, чиито самобитен блясък е озарявал нейното развитие. От своя страна, в хода на еволюцията си китайската цивилизация е играла централна роля в източноазиатската култура, като е оказвала значително влияние върху другите страни в региона. В този смисъл, първоначалният подтик на настоящото изследване бе именно да се даде възможност на българските музикални почитатели да се насладят на автентични музикални произведения от тази влиятелна и значима за целия азиатски регион култура.

Б. Взаимно обогатяване на двете култури и откриване на паралели помежду им.

България от най-дълбока древност е земеделска страна и формирането на по-голямата част от нейната народна музика е тясно свързано с ежедневната трудова дейност, обредите и празниците на обикновените хора. Следователно в традиционната българска музика преобладава фолклорната музика като част от културата на селската общност. Българската народна музика винаги е била възхвалявана като олицетворение на българския бит и неразривна част от живота и душевността на българина. Истинската народна култура съхранява традициите и представлява умален модел на реалния селски бит. Например жетварските песни са непосредствен емоционален израз на отношението на обикновените хора към изнурителния, но благодатен труд. Това отличава селската народна музика от музиката в градските концертните зали, където по трудно се постига това усещане за правдивост.

Днес българското фолклорно песенно творчество има своето специално място на световната музикална сцена. Уникалният му стил често е предпочитан от музиканти от цял свят, които го съчетават с други елементи и го подлагат на допълнителна обработка. Унгарският композитор Бела Барток (1881–1945) изучава задълбочено българската народна музика, особено след като посещава България. Той открива неравноделния размер на българските народни ритми и използва техните особености в множество клавирни композиции.

Културите и цивилизациите не съществуват изолирано, а влияят една на друга. Китайската култура като културен център на древна Азия има дълга история на музикално влияние върху съседните страни, най-вече Япония, Корейския полуостров и Виетнам. Например, музикалният обмен между Китай и Япония започва преди повече от 2 хилядолетия. По време на китайските династии Суей (581–618) и Тан (618–907) и особено в началните години от регентството на японския принц Шотоку (574–622) настъпва разцвет в културното сътрудничество между двете държави. Япония последователно изпраща в Китай деветнадесет мисии от „пратеници до Суей“ и „пратеници до Тан“, във всяка от които има студенти по музика, които

изучават китайска музика и я разпространяват в родината си. Неслучайно в Япония и до днес се съхраняват над 20 древни нотописи на ритуална музика от династия Тан, например „Владетелят на Цин разбива врага“.

Още един пример: китайският струнен инструмент гуджън и корейският струнен инструмент каягъм (kayagum) заемат важно място в историческото развитие на музиката и в двете страни. Каягъм фактически е създаден по модела на гуджън и въпреки че в протежение на повече от хиляда години инструментът преминава през различни модификации, влиянието на гуджън върху формата и структурата на каягъм продължава да се усеща.

Що се отнася до Древен Виетнам, той е бил част от Китай от династия Цин (221–206 пр. Хр.) до началото на X в., когато става независима държава, затова под влияние на продължителното китайско управление музикалните форми, инструментите и ритмика почти изцяло са базирани на китайската музика.

Благодарение на лекциите по българска народна музика добих определена представа за някои български фолклорни стилове и започнах да включвам в изпълненията си китайски вокални произведения с български стилистични елементи. Например китайската художествена песен “Как да не мисля за нея” на композитора Хуан Дзи по текст на Джао Юанжен (за нея споменавам в настоящия дисертационен труд и вече я изпълнявах на концерт през май 2022 г.), има сходен музикален стил и настроение с българската народна песен “Месечинко лю грейливка”. Затова дисертационното изследване в съчетание с демонстрационния концерт би допринесло както за взаимното опознаване на двете музикални култури, така и за развитието на всяка една от тях.

4. Систематизираното проследяване на тенденциите в развитието на китайските вокални творби в съчетание с анализа на китайския културен контекст за пореден път потвърждава връзката между световния (космополитен) характер на изкуството и местните (национални) специфики, както и сложното взаимодействие помежду им. Надявам се, че изводите и информацията в настоящия дисертационен труд ще предизвикат вниманието и интереса на музикалните изследователи и любители в Китай и в чужбина по отношение на общия път, по който се развиват китайското и световното вокално изкуство, и по-специално на клавирия акомпанимент като част от това развитие.

ЛИТЕРАТУРА

1. 《XU WEN TONG XIAN KAO续文献通考》(第110卷): (A general examination of the continued literature), том 110.
2. ZHAO, YanRen, ZHONG GUO PAI HESHENG DE XIAOSHIYAN., CHINA, 1915, p.15.
3. WANG, YuHe, ZHONG GUO JIN XIAN DAI YIN YUE SHI., CHINA, 1994, p.10.
4. LIANG, QiChao, YIN BING SHI SHI KUO. CHINA, 1959, p.2.
5. LIAO, FuShu, XIAOYOU MEIZHUAN., CHINA, 1993, p.1.
6. MAO, ZeDong, GUAN YU ZHENG QUE CHU LI REN MIN NEI BU MAO DUN., CHINA, 1957, p.1.
7. DENG, XiaoPing, DENG XIAO PING LI LUN., CHINA, 1979, p.35.
8. Шъ, Уанчун, Най-великият художник серия "Светлина и сянка като песен", CHINA, 2020.
9. Шъ, Уанчун, Телевизионни интервюта., CHINA, 2004.
10. Шъ, Уанчун, GUANG YING RU GE., CHINA, 2004, p.20.
11. LI, GuangHua, QIAN XI SHI WAN CHUN JI QI YI SHU GE QU., CHINA, 2006, p.1.
12. LIANG, QiChao. LUN YOU XUE, CHINA, 1896, p.1.
13. Ю Женхао: Основни познания по музикознание. Издателство "Народна музика", 1997, стр.196.
14. Ся Йе. Кратка история на китайската музика, 1991.
15. Лиу Дзя. Анализ на изпълнението на вокалната трилогия "Есенни песни", сп. "Море от изкуство", бр.10/2018: стр. 43-45.
16. Ду Ясиун: Музикалната история на малцинствата като важна част от китайската музикална история, в сп. „Китайска музика“, бр.2/2005.
17. Тиен Я-жу: Размисли за трите вълни в историята на китайската опера, в: сп. „Народна музика“, бр. 4/2004.
18. Пол Хенри Ланг, „Музика в западната цивилизация“, Америка, 1982.
19. Джао Сяошън, „Гайните на пианото” (Gang qin yan zou zhi dao)“, CHINA, 1991 - 2007.
20. УЕ, Хие, За принципите на поезията. Глава първа., CHINA, 1990, p.1.
21. Огледало на поезията, в: "Историческа критика за поезията" (сборник). Издателство Джунхуашудю, 1983, стр. 1423.
22. LIE, Zi, LIE ZI TANG WEN., CHINA, Периоди Пролет и есен и Воюващи държави, точна година неизвестна.

Интернет източници

1. Сяо, Йоумей
https://baike.baidu.com/link?url=1AechEuvL5b-m21fs2QIK2p_QZX8oOSMUP5OU89-gkP93JY8y7ul3ej56KWjJqibCuVnNAWH9zdBFwy0e4eMoUYuGDz_1nItbVK7krg7fBpncyUGyL-7CG7sus_myVg.9
2. Хуан, Дзъ
https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%87%AA?fromModule=lemma_search-box.
3. Лу, Хуабо
https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%8D%8E%E6%9F%8F?fromModule=lemma_search-box
4. Ду, Минсин
https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83?fromModule=lemma_search-box
5. Гу, Дзиенфън
https://baike.baidu.com/item/%E8%B0%B7%E5%BB%BA%E8%8A%AC?fromModule=lemma_search-box
6. Лу, Дзай-и
https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%9C%A8%E6%98%93?fromModule=lemma_search-box
7. Ляо, Шангуо
https://baike.baidu.com/item/%E5%BB%96%E5%B0%9A%E6%9E%9C?fromtitle=%E9%9D%92%E4%B8%BB&fromid=10560813&fromModule=lemma_search-box
8. Луо, Джунжун
https://baike.baidu.com/item/%E7%BD%97%E5%BF%A0%E9%95%95?fromModule=lemma_search-box
9. Ли, Инхай
https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%8E%E8%8B%B1%E6%B5%B7?fromModule=lemma_search-box
10. Цао, Ю
https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%B9%E7%A6%BA/113585?fromModule=lemma_search-box
11. Дзин, Сян
https://baike.baidu.com/item/%E9%87%91%E6%B9%98/4024139?fromModule=lemma_search-box

12. Лиу, Лин

https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E9%BA%9F/6423714?fromModule=lemma_search-box

13. Гуан, Ся

https://baike.baidu.com/item/%E5%85%B3%E5%B3%A1/10474807?fromModule=lemma_search-box

Цитати

1. Тук става дума за „Цитати от MAO, ZeDong“.

Обяснителни бележки

1. Отнася се за бандата, създадена от Уан Хунвен, Джан Чунциао, Цзян Цин и Яо Уенюан по време на Културната революция.

2. Отнася се за икономическата политика на Китай през 1978 г.

3. MAO, ZeDong изложи дългосрочната политика за развитие на социалистическата култура, изкуство и наука, определена от Централния комитет на комунистическата партия на Китай. Основният момент е, че сто цветя цъфтят по художествени въпроси, а сто мисловни школи се борят по академични въпроси. Тоест, под ръководството на марксизма социалистическата художествена демокрация и академичната демокрация трябва да се пренасят сред хората.

4. Отнася се за връзката между звук и картина във филм. Синхронни - синхронизиране на звук и картина, при което диалогът, песните и звуците във филмовите и телевизионни произведения са съобразени с действието на картината. Паралелни - отнася се до близостта на мислите, чувствата, характерите, художествените стилове и драматичните конфликти, изразени в звука и картината във филмовите и телевизионни произведения. Контрастни - звукът е съобразен със съдържанието и настроението на картината, но има контраст в силата на звука и ритъма. Антитезисни - звукът е точно обратното на изображението и настроението на картината.

5. Отклонение от мелодиката – краткотраен преход в нова тоналност, но без каденца.

6. Чъ. Китайска мерна единица, равнява се на 1/3 метър.

7. „Партизанска песен“: От китайския композитор г-н He Luting.

8. „Край река Сунхуа“: От китайския композитор г-н Zhang Nanhui. Солова адаптация за пиано от г-н Cui Shiguang.

9. Гундяо – древна китайска ладово-тонална система.

10. През 1925 г. известният изпълнител на гуджън Уей Дзъ-ю завършва първия вариант на творбата. По-късно тя е допълнително обработена от Лу Шухуа. Музиката изобразява красивата сцена на залязващото слънце, чиито лъчи искрят върху сините вълни, докато рибарските лодки бавно се носят по реката.

11. Движението за нова култура е иницирано от интелектуалци, които се противопоставят на феодалното мислене и ратуват за повече демокрация и образование от западен тип.

12. Китайски пентатоничен режим, с "gong, shang, jue, zhi, yu (do, re, mi, sol, la)" като тон на гръбнака.

13. Един от творческите методи на модернистичната музика. Терминът "пантон" е въведен от австрийския композитор А. Шьонберг, което означава "синтезиране на всички тонове", за да илюстрира характеристиките на тоналната обработка в неговите произведения, вместо да се нарича атоналност.