

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“

Катедра „Музикална педагогика и дирижиране“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**„ИЗСЛЕДВАНЕ ВЪРХУ ОРКЕСТРОВАТА МУЗИКА
ОТ КИТАЙСКИЯ КОМПОЗИТОР ГАО ВЕЙДЖИ“**

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Ву Дзядзюн

(Wu Jiajun)

Научен ръководител: доц. д-р Светослав Карагенов

Пловдив, 2024 год.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра Музикална педагогика и дирижиране към факултет „Музикална педагогика“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 06.11.2024 г.

Дисертационният труд съдържа общо 284 страници, които включват въведение, пет глави, заключение, приноси, приложения, пояснения, библиография.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на от..... часа в зала.....на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ул. „Тодор Самуилов“ №2 на открита заседание на Научното жури в състав:

Вътрешни членове:

1.Проф. д-р Стела Митева-Динкова – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – гр. Пловдив

2.Доц. д-р (проф. д-р) Милена Богданова - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – гр. Пловдив

Рез. член – проф. д-р Весела Гелева - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – гр. Пловдив

Външни членове:

1.Проф. д-р Велислав Заимов – НМА „Проф. Панчо Владигеров” – гр. София

2.Проф. д-р Красимир Тасков - НМА „Проф. Панчо Владигеров” – гр. София

3.Проф. д-р Стефан Хърков – Шуменски университет „Епископ Константин Преславски – гр. Шумен

Рез. член – проф. д-р Галина Апостолова - НМА „Проф. Панчо Владигеров” – гр. София

Материалите за защитата са на разположение в отдел „Докторанти“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение

Глава I. Гао Вейджи и неговата оркестрова музика

- I.1. За ранните години на композитора
- I.2. За оркестровата музика на композитора

Глава II. Изследване на иновативни системи за организиране на звуковисочинността в оркестровата музика

- II.1. Додекафоничен „тематичен акорд“
 - II.1.1. Дванадесеттонова хармония и дванадесеттонови акорди
 - II.1.2. Дванадесеттонов позициониран „тематичен акорд“
 - II.1.3. Методи за приложение на позиционирането на дванадесеттоновия „тематичен акорд“
- II.2. Неоктавен периодичен изкуствен звукоред
 - II.2.1. Структура на хипероктавния периодичен изкуствен звукоред
- II.3. Тоново групиране
 - II.3.1. Цялостни комбинации (изцяло комбинирани множества и частично комбинирани множества)
 - II.3.2. Локално комбинирание и свободно комбинирание

Глава III. Специфични техники в оркестровата музика на Гао Вейджи

- III.1. Техника за интервлова фиксация
- III.2. Тоналност, модалност, пентатоника и средства на традиционната ладотонална организация в композициите на Г. Вейджи
 - III.2.1. Пентатонични елементи
 - III.2.2. Непентатонични елементи на традиционна звуковисочинна организация
 - III.2.3. Тонална структура и скрит „тонален план“
- III.3. Техники за цифров контрол (числова матрица) за организация на ритъма
- III.4. Контрапунктични техники
 - III.4.1. Полифония на единични (двойни) тонове и акорди

III.4.2. Контраст и имитация

III.5. Технически похвати, основани на хетерофонни принципи

III.6. „Пастичо“, цитат, колаж, полистилистика

III.7.Формално-структурен аспект на оркестровите композиции на Гао Вейджи

III.7.1. Приложение на триделната репризна организация

III.7.2.Приложение на рондо формата в оркестровите творби на Гао Вейджи

III.7.3.Приложение на сонатната форма

III.8.Особености на оркестровия език

III.8.1.Темброва мелодия и поантилистична техника

III.8.2.Темброво подчертаване (тембров акцент)

Глава IV. Приложение на фолклорни елементи в оркестровите композиции на Гао Вейджи

IV.1. Източници на фолклорен материал и тяхното приложение

IV.2. Приложение на народни музикални инструменти

Глава V. Изследване на представителни оркестрови произведения на Гао Вейджи от различни творчески периоди

V.1. Изследване на звуковисочинната организация в оркестровата творба „Размисли за деня“

V.2. Изследване на звуковисочинната организация в оркестровата творба „Мистериозен сън“

V.3. Структурно приложение на регистровата организация в оркестровата творба „Далечен сън“

Заключение

Приноси

Пояснения

Научни публикации по темата на дисертационния труд

Библиография

Въведение

Гао Вейджи е един от най-забележителните съвременни китайски композитори, музикални теоретици и педагози. От края на 50-те години до днес Гао Вейджи е изпълнил и публикувал над петдесет свои произведения в страната и чужбина, като 26 от тях – повече от половината, представляват оркестрови произведения (включително аранжирани) и 25 са камерни музикални произведения. Известен теоретик, Гао Вейджи е автор на с множество публикации, сред които „Водещи произведения на музиката от ХХ^{-ти} век – Концертен том“, „Основен курс по анализ на музикалните форми“ и „Оценяване на музикални шедеври“ и др. Участвал е в съставянето на „Речник за оценка на съвременната музика“ и е публикувал над 190 статии във водещи китайски музикални списания като „Журнал на Централната музикална академия“, „Журнал на Китайската музикална академия“, „Народна музика“, „Музикални изследвания“, „Музикално творчество“, обхващащи теорията на композицията, проучвания и естетическа оценка на музикални произведения. Особено влиятелни са статиите му „Изследване на хармоничната механика“, „За структурата и класификацията на музикалните звукореди“ и „Комбинации от тонови степени“, които са изиграли изключително важна роля за възприемането и прилагането на съвременни западни композиционни техники в творчеството, както и за разпространението и популяризацията на класически чуждестранни произведения в Китай.

Настоящият труд представлява опит за изчерпателно проучване на творческите идеи, технически умения и връзката им с музикалното изразяване на Гао Вейджи в неговите оркестрови творби, мотивирано от изживяното отблизо очарование от силата на тяхното въздействие. **ЦЕЛ** на изследването е очертаването на триизмерен модел, който интегрира творчески идеи, технология и конкретни жанрови и художествени решения и цели да разкрие логиката и мотивацията на създаване на оркестрова музика при един от водещите съвременни

китайски композитори.

Казаното мотивира и изследователския **ОБЕКТ** - оркестровата музика на Гао Вейджи. В съответствие с целта и мотивирания по-долу изследователски *проект*, из творчеството на композитора са селектирани осем представителни оригинални оркестрови произведения: „*Нощен банкет в Двореца Шу*“, „*Размисли за деня*“, „*Импресия с бял кон*“, „*Прощален сън*“, „*Мистериозен сън*“, „*Съдбовен сън*“, „*Далечен сън*“, „*Възнесение на небето*“.

ПРЕДМЕТ на изследването е подробното разглеждане на композиционния потенциал и художествения ефект от приложението на авторските изобретения и иновации, реализирани в сферата на звуковисочинната организация. За пълноценното осъществяване на поставената цел, паралелно се извършва и задълбочено изследване върху приложените в селектираните и в други произведения на композитора способности за фактурна организация, оркестрация и структуриране. Машабно формулираната цел и обстояният предмет на изследване мотивират структура на изложението, състояща се от въведение, пет глави, заключение, приноси и приложения. Глава I е посветена на представянето на Гао Вейджи и неговата оркестрова музика. В Глави II и III се разглеждат иновативни системи за организиране на звуковисочинността и тяхното приложение, интерпретиране и надграждане в оркестровата музика на Гао Вейджи, а Глава IV обобщава присъствието на фолклорни елементи в оркестровите композиции на Гао Вейджи наред с оригинални съвременни композиционни решения и тяхното оправдание според естетическите идеи на композитора. Глава V предлага обстоен авторски анализ на представителни оркестрови произведения от Гао Вейджи, който илюстрира приложението на предмета на изследването и доказва значимостта на неговия обект.

При търсене в „Китайска национална инфраструктура на знанието“ (CNKI) с „Гао Вейджи“ като автор и тема, са намерени 13

магистърски дисертации и над 261 статии, публикувани в различни списания. Такова голямо количество, високо качество и значително внимание към присъствието на творец са много рядко срещани сред китайските композитори. От издирените заглавия 33 статии са пряко свързани с произведенията на Гао Вейджи. (виж Приложение 3)

Повечето от тези публикации представляват музикалната критика или се основават на изследването на единични произведения, като основният акцент е върху техниките на композиция в камерните творби на композитора. Сред тях авторът на това изследване има две статии, свързани с техниките на композиция в камерната музика на Гао Вейджи: „Изследване на използването на съвременни композиционни техники чрез традиционни инструментални произведения - изследване на камерната музика на Гао Вейджи „Шао Г“ и „Относно техниките на композиция в камерната музика „Ган-ла Мейду“. Авторът има още три публикации, свързани с техниките на композиция на оркестровите произведения на Гао Вейджи - „Относно структурната роля на височинната организация в оркестралната музика „Далечен сън“, „Музикално изследване на оркестралната музика „Мистериозен сън“ и „Широкото пространство на тоналната музика — анализ на концерт за две пиана „Детски спомени“ на Гао Вейджи“. Въпреки това, систематични и задълбочени изследвания на оркестровите композиции, особено на националния оркестър от гледна точка на стил, музикални идеи, концепции за композиция, техники на композиция и фолклорни елементи, все още няма. Отсъствието на задълбочени и систематични изследвания влияе върху цялостното разбиране в дълбочина на художествените постижения на Гао Вейджи. Поради това, цялостното изследване на оркестровите композиции на Гао Вейджи (включително и на оркестрова музика на фолклорна основа) ще предостави полезни насоки за съвременното китайско музикално композиране, особено в областта на оркестровата музика, и ще стимулира просперитета и развитието на съвременното китайско

музикознание.

Глава I Гао Вейджи и неговата оркестрова музика

I.1. За ранните години на композитора

Гао Вейджи е роден през 1938 г. в Шанхай. Три поколения от семейството му са живели в Япония. Въпреки, че семейството му не е имало професионално музикалено обкръжение, културната атмосфера в дома е оказала значително влияние върху Гао Вейджи и му е осигурила добро музикално възпитание. Във втори курс в гимназията той сериозно решава да стане професионален музикант. Най-непосредствено влияние за това оказва слушането на увертюрата „Росвет на Москве-реке“ от операта на Мусоргски „Хованщина“. Според собствените му спомени, всеки път когато слушал това произведение, той усещал как го побиват тръпки и веднага искал да вземе молив и да започне да пише. Той незабавно предприема действия и купува учебници по хармония на Способин и Пистън, както и по оркестрация на Римски-Корсаков, за да се учи на композиране.

I.2. За оркестровата музика на композитора

Композиторът Гао Вейджи е създавал и аранжирал общо 26 оркестрови произведения. Първото му произведение в традициите на западноевропейския оркестров стил - „Песен и танц“ (1959 г.), е оригинална работа от студентските години. До края на „Културната революция“ през 1978 г. композиторът преминава през изпитания, които едва не го погубват, но неговата творческа страст бива възродена. През 1980 г. в сътрудничество с Ю Шу и Джу Джоу, той създава националната оркестрова творба „Нощен банкет в Двореца Шу“, която е една от трите ранни оркестрови произведения на композитора.

Вторият период от творчеството на Гао Вейджи започва през 1983 г., когато той основава първата съвременна музикална асоциация в Китай - „Асоциация на композиторите за творчески изследвания“ и става неин председател. По време на този период композиторът

изследва в дълбочина и прилага техники от сферата на свободната и строгата атоналност. Музиката за танцовата поема „Размисли за деня“ (1986 г.) е завършена през този период. В това произведение мощното въздействие на атонално третираните дисонанси, задушавашата трагичност и музиката, изпълнена с противоречия и конфликти, показват друга страна на творчеството на композитора, която не е често срещана в неговите произведения. Те отразяват дълбока промяна в творческата мисъл и стил на композитора.

През 1991 г. композиторът създава концерт за флейта и оркестър „Прощален сън“, който описва нощните страхове на човек, преминал през много трудности.

През 1993 година, по покана на френската SACEM и 38^{-ия} Фестивал на изкуствата в Ложан, композиторът създава дует за бамбукова и класическа флейта „Съдбовен сън“. През 1998 г., по предложение на диригента Ёе Цун, композиторът разширява оригиналната версия на тази творба, добавяйки оркестър, създавайки версия за бамбукова флейта, класическа флейта и оркестър. Музиката преплита фрагменти от „Следобедът на един фавн“ на френския композитор Дебюси и китайското класическо стихотворение „Лунна нощ сред цветя на пролетната река“ чрез техника на колажа. През 1994 г. по покана на китайския изпълнител на ърху Цао Дъвей, композиторът Гао Вейджи създава произведението „Мистериозен сън“ за *джунху* (музикален лъков струнен инструмент, подобен на гуслата ърху) и оркестър. За структуриране на звуковисочинността в цялото произведение е използвана техниката на темброво-позиционирани додекафонични акорди. През 1994 г. господин Гао създава четвъртото произведение от серията, посветена на темата „сънища“ - „Далечен сън“ за ударни инструменти и симфоничен оркестър. Относно концепцията на произведението, г-н Гао дава следното обяснение при премиерата: „Древните времена се възраждат в съня, далечните стари места се преоткриват в

съня.“ Цялото произведение е написано с техниката на фиксирани додекафонични акорди, в свободна сонатна форма. Музиката е прозрачна и ясна, но същевременно дълбока и вечна. „Серията от сънища“ е произведение, което, макар и да изглежда малко неясно и трудно за разбиране, изразява емоции с вътрешна интензивност – силни и страстни, дълбоки, но същевременно необуздани.

Третият период от творчеството на композитора започва от средата на 90-те години, когато той се насочва към изследването на различни звукореди и композиционни техники на звукореден принцип. През 1995 г. той завършва своя монографичен труд върху изкуствените гами – „За структурата на гамите и тяхната класификация“. В този труд композиторът систематично разглежда различни гами, като обобщава всички възможни форми на октавните гами (включително традиционните и изкуствените гами) и представя концепцията за изкуствени звукореди с неоктавен цикъл. Тази техника се появява за първи път в камерната творба с фолклорни елементи „Шао П“, създадена през 1995 г., и през следващите години с нея са композирани редица представителни камерни произведения.

Глава II Изследване на иновативни системи за организиране на звуковисочинността в оркестровата музика

II.1. Додекафоничен „тематичен акорд“

Додекафоничният „тематичен акорд“ на Гао Вейджи е предложен и наименуван от самия композитор. Той нарича техниката „тематичен акорд“, тъй като цялото произведение е изградено от акорди, съставени от всички 12 полутона с фиксирани позиции. Чрез техники като транспониране, инверсия, огледално обръщане и ротация на интервалите се създава необходимият тонов материал и хармонично звучене за цялото произведение. Позицията се задава от композитора според собственото му намерение, акордовите тонове са с фиксиран диапазон по хоризонтал.

II.1.1. Дванадесеттонова хармония и дванадесеттонови акорди

Дванадесеттоновата хармония се ражда заедно със създаването на дванадесеттоновата система на Шьонберг през 1923 г. Съвременни и модерни трудове и статии по хармония също разглеждат дванадесеттоновата хармония. Първият композитор, който предлага използването на всички 12 полутона *за създаване на акорд* и го нарича „дванадесеттонов акорд“, е Фриц Хайнрих Клайн. Той нарича този акорд „майчин акорд“ и го разглежда като вертикалното наслагване на дванадесеттоновата серия, считайки го за „крайния елемент“ в построяването на акорди в „дванадесеттоновата музика“. В книгата „Сериен метод на композиция“, публикувана през 1966 г. от Реджиналд Смит Бриндъл се посочва, че дванадесеттоновата хармония се отнася до акордова система в атоналната музика, като броят на тоновете, изграждащи акорда, варира от 2 до 12. Полският композитор и диригент Витолд Лютославски е този, който значително развива теорията за дванадесеттоновите акорди. В своите произведения Лютославски често използва акорди, съставени от всички 12 полутона. Той смята, че дванадесеттоновият акорд не е просто вертикално наслагване на додекафоничната серия, а представлява самостоятелна независима организация на височината на тоновете. Структурата на дванадесеттоновия акорд има своя собствена, относително фиксирана форма. Китайският композитор и теоретик Гао Вейджи доразвива теорията за дванадесеттоновите акорди на Витолд Лютославски, като основните разлики между тях се изразяват в следното: 1. В творчеството си Лютославски използва дванадесеттонови акорди, които могат да бъдат както пълни структури, съставени от всичките 12 тона, така и непълни структури с по-малко от 12 тона. Дванадесеттоновите акорди на Гао Вейджи обаче се състоят от всичките 12 полутона, подредени във фиксирана вертикална последователност. 2. В произведенията на Лютославски, създадени с дванадесеттонови акорди, често се включват няколко различни начина

на подреждане на тези акорди. В творчеството на Гао Вейджи, съставено с дванадесеттонови акорди, се използва само един акорд.

II.1.2. Дванадесеттонов позициониран „тематичен акорд“

Откакто Лютославски официално установява техниката с употреба на дванадесеттонови акорди, тази техника продължава да се прилага и след това от композитори като Шнитке, Картър, Линдберг и Гао Вейджи. Дванадесеттоновият акорд, който Гао Вейджи използва в своите произведения, е наречен от него „дванадесеттонов позиционен акорд“. Очевидно, думата „позиционен“ ясно показва фиксираната характеристика на регистъра на всеки тон в дванадесеттоновия акорд. На тази основа е предложен терминът дванадесеттонов позиционен „тематичен акорд“, в който не само се подчертава фиксираността на тоновете, но по-важното е, че хармоничното звучене и тоновият материал на цялото произведение се контролират от един „тематичен акорд“, а не от множество различни дванадесеттонови акорди. Додекафоничният „тематичен акорд“ е подобен на дванадесеттоновата серия, тъй като целият тонов материал на произведението произлиза от разгръщането на един „тематичен“ акорд. В серийната музика тоновият материал се развива от фиксирана последователност по хоризонтала, докато „тематичният акорд“ произлиза от вертикалното разгръщане на фиксиран акорд. Те имат както сходни, така и различни аспекти.

Различия: Додекафоничната серия има фиксирана тонова последователност по хоризонтала, но не фиксира регистъра по вертикала. Дванадесеттоновият „тематичен акорд“ е точно обратното – тоновата последователност не е фиксирана по хоризонтал (който и тон да се появи първи е допустимо), но регистърът по вертикал е фиксиран (независимо дали тонът се появява в хармонията или в мелодията, неговата височина трябва да остане постоянна).

Сходни аспекти: 1. И двете могат да бъдат свободно проектирани от композитора според неговия стил и предпочитания. 2. И двете

следват принципа на невъзможност за повторение. При дванадесеттоновата серия всичките 12 тона трябва да се появят преди да може отново да се използва друга организация като инверсия, ретроградна инверсия, увеличаване или намаляване, транспониране и т. н., след което 12-те тона се появяват в нов ред. При дванадесеттоновия „тематичен акорд“ принципът на невъзможност за повторение се проявява във фиксираността на тоновете по вертикала – те не могат да се появят в друг регистър. Въпреки това, в практическото композиране, композиторът може да зададе допълнителни правила, които позволяват необходимото повторение (например, за подсилване на баса в хармонията). 3. Музиката, съставена чрез тези техники, е предимно атонална, но в определени регистрови зони може да се проявят тонални елементи.

II.1.3. Методи за приложение на позиционирането на дванадесеттоновия „тематичен акорд“

А) Изграждане и разгръщане на „тематичния акорд“

От по-ранните произведения на композитора Гао Вейджи, в оркестровата творба „Прощален сън“ частично е използвана техниката на дванадесеттонов позиционен акорд. В следващите произведения „Мистериозен сън“ и „Далечен сън“ принципът дванадесеттонов „тематичен акорд“ се използва изцяло за звуковисочинната организация на цялото произведение. Тъй като в „тематичния акорд“ отсъства традиционното разграничение между основния тон и останалите тонове, за улеснение на анализа в този текст всички тонове на този акорд са подредени последователно от най-ниския към най-високия. Структурата на оригиналния акорд се разглежда като основна позиция, а най-ниският тон се счита за основен. При инверсия на акорда, той трябва първо да бъде върнат в основната си позиция, за да се определи основният тон, подобно на традиционните акорди.

В произведението „Мистериозен сън“ за виола и оркестър, създадено през 1993 г., за пръв път този способ на организация е

използван в цялостен вид. „Тематичният акорд” е изграден чрез наслагване на чиста квинта (два пъти), малка секста (два пъти), малка терца (пет пъти), чиста кварта (един път) и голяма секунда (един път), като интервалът малка терца преобладава. Този дванадесеттонов „тематичен акорд“, разгледан като шесттонова секция, се състои от два идентични шесттонови множества [0, 1, 3, 4, 6, 9]. Разгледан като четиритонови секции, той формира централно множество [0, 3, 4, 7], около което симетрично са разположени две множества [0, 3, 5, 8], съставлящи дванадесеттонов „тематичен акорд“.

В) Текстуриране на единичен акорд и повторение на височините в различни диапазони

Гао Вейджи често използва единичен акорд в композициите си, за да създаде текстура и така да формира завършени музикални раздели. В оркестровото произведение „Далечен сън“ това се проявява в различни инструментални части. Например, в началната част от такт 1 до такт 6, тоновете на оригиналния дванадесеттонов акорд последователно се появяват от партията на контрабаса до маримбата: 5-ти, 8-ми, 6-ти, 7-ми, 9-ти, 4-ти, 3-ти и 2-ри тон. Тези тонове влизат на различни метрични времена и продължават, докато в началото на такт 7, част А, не се представя цялостният дванадесеттонов акорд от струнните инструменти до валдхорните. Част А се развива изцяло върху оригиналния дванадесеттонов акорд.

Чрез горния анализ може да се установи, че фиксирането на височините е основната характеристика при изграждането на дванадесеттоновия акорд. В додекафоничната серия фиксираният фактор е редът на появяване на тоновете, докато нефиксираният фактор е звуковият регистър (октавите са еквивалентни). В дванадесеттоновите акордови структури фиксираният фактор са звуковите регистри на тоновете, докато нефиксираният фактор е редът на появяване на тоновете в хоризонталното представяне. Използваната от Гао Вейджи дванадесеттонова позиция на акорди и техните

трансформации представляват по-нататъшно разширение на сходни положения от тоналната терцова хармония. Броят на трансформациите на същия акорд е разширен от традиционните 2 или 3 до 11, което допринася за систематичното развитие и усъвършенстване на структурата на дванадесеттоновия акорд и оказва влияние върху новото развитие на творческия начин на мислене.

II.2. Неоктавен периодичен изкуствен звукоред

Понастоящем произведенията и изследванията, свързани със звукоредите, са основно фокусирани върху различни традиционни или нетрадиционни форми на октавно периодични гами и все още са рядкост произведения и теоретични изследвания, които да използват или разглеждат неоктавни циклични изкуствени звукореди като основна творческа техника. Гао Вейджи предлага теоретичната концепция на хипероктавен цикличен изкуствен звукоред и използва тази техника за създаване на значителен брой оригинални произведения.

II.2.1. Структура на хипероктавния периодичен изкуствен звукоред

Генерирането на изкуствени гами се основава на три основни закономерности: „физични закономерности“, „математически закономерности“ и „синтетични закономерности“. Сред тях „физичните закономерности“ в Китай са съсредоточени главно в два принципа: взаимното генериране на квинти и последователността на обертоновете. „Математическите закономерности“ са основани на подреждането на числови прогресии, за да се организират съседните интервали в структурата на скалата. „Синтетичните закономерности“ допускат съчетаване на две или повече различни скали с цел създаване на нов звукоред. Нецикличните изкуствени звукореди на базата на „математическите закономерности“ се съставят съгласно закономерностите при октавните изкуствени гами. В звуковата последователност с хипероктавен цикличен звукоред може

да се фиксира тоника, но тя ще има различно име във всеки цикъл на звукореда. Това също предопределя и началната позиция на интервалния цикъл, и „стъпката“ на съседните интервали. Именно тази организация, напълно различна от традиционната организация при октавните ладове (които тук също могат да се доловят, но не могат да бъдат наименувани със своите традиционните имена), показва разнообразието и новостта на възможностите за звуковисочинно структуриране на основата на хипероктавен цикличен звукоред. Системата на композитора Гао Вейджи за изкуствени скали с цикъл, различен от октавен, има добре изградена теоретична основа и множество съзидателни практики, а използването на тези скали от него показва впечатляваща изобретателност.

В обобщение, височинният материал, основан на неоктавните циклични изкуствени скали, разработен от композитора Гао Вейджи, представлява иновация на основата на традицията, и има висока приложна и изследователска стойност. Този подход предлага оригинални пътища в създаването на звукореди, предоставяйки на композиторите не само нови идеи за организация на височинния материал, но и активно допринасяйки за развитието на музикалната теория.

II.3. Тоново групиране

Терминът „комбинация“ е използван за първи път от американския композитор и музикален теоретик М. Бабит в неговите изследвания на дванадесеттоновата композиционна техника и теорията на звуковите степени. Едно дванадесеттоново поле може да се раздели на две шесттонови групи, три четиритоновни групи, четири тритоновни групи или шест двутонови групи. Ако групите с един и същ брой тонове са изоморфни тонови множества (включително оригинал и инверсия), то тези множества са съвместими за комбиниране.

II.3.1. Цялостни комбинации (изцяло комбинирани множества и частично комбинирани множества)

Композиторът Гао Вейджи често използва метода на частично комбинирани множества в своите оркестрови произведения. Например, в оркестровото произведение „Размисли за деня“ дванадесеттоновата последователност, разгледана през тритонова сегментация, е формирана чрез комбинирането на частично комбинирано тритоново множество с неговите транспозиции и огледални проекции. Композиторът Гао Вейджи първо разделя дванадесеттоновия прототип на четири тритоновы реда с пентатонична структура, т. е., четири частично комбинирани множества с интервали $\{0, 2, 5\}$. Като шесттонови сегменти, двете шесттонови множества с огледални отношения образуват частично комбинирано множество. Звуковисочинните структури на другите две оркестрови произведения, „Мистериозен сън“ и „Далечен сън“, също са съставени от два шесттонови сегмента в изоморфни огледални отношения, които образуват частично комбинирани множества, но множествата в двете произведения не са идентични. Използването на изцяло комбинирани множества се проявява основно в оркестровите произведения „Съдбовен сън“ и „Прощален сън“. В „Съдбовен сън“ дванадесеттоновата последователност, разгледана през шесттонова сегментация, се състои от две шесттонови множества с ретроградни отношения $\{0, 1, 2, 3, 4, 6\}$, които образуват изцяло комбинирано множество.

Въпреки, че това произведение не е написано по строгия метод на дванадесеттоновата последователност или множество, тоновият ред тук все пак отразява характеристиките на „разширената дванадесеттонова техника“.

II.3.2. Локално комбиниране и свободно комбиниране

В творчеството на композитора Гао Вейджи методите на локално комбиниране и свободно комбиниране се проявяват главно в неговите камерни произведения. В камерното произведение „Есенна пустиня“ двете четритоновы множества $\{0, 2, 5, 7\}$ и $\{0, 1, 2, 7\}$ могат

да образуват изцяло комбинирани множества, но композиторът използва първото четиритоново множество $\{0, 2, 5, 7\}$ като интervalова форма „a“, а второто четиритоново множество $\{0, 1, 2, 7\}$ като интervalова форма „b“ като така прилага способа на локално комбиниране $a+a1+b$. В композиторската си работа Гао Вейджи не се ограничава до използването единствено на техниката на комбиниране на тонови множества. Тези идеи се впитат и в редица произведения, създадени по друга технология.

Глава III Специфични техники в оркестровата музика на Гао Вейджи

III.1. Техника за интервалова фиксация

В оркестровата композиция „Мистериозен сън“ на Гао Вейджи в разработъчния раздел (такт 43-62), голямата септима видимо присъства като основен интервал. Първоначално, във въведението в първия такт се използва интонационен материал с големи септимови скокове, който по-нататък се разработва в различните етапи на разгръщането. В първата фаза, след като големият септимов скок е въведен от соловата партия на виолата, в 45-ти такт партията на челестата, а в 46-ти такт първите цигулки и дървените духови инструменти имитират този материал, като ритъмът постепенно се ускорява. Във втората фаза на развитие, съдържаща големи септимови скокове, височинният материал продължава с третата и четвъртата инверсия на тематичния акорд, като съчетава двата хоризонтални елемента (септими и хоризонтално проектиран тематичен акорд) от първата фаза във вертикална надстройка. Третият етап започва от 55-ти такт, където септимовият скок в мелодията е същият като в първия етап, но ритъмът е значително по-сгъстен. Върху бас $\#G$ в 60-ти такт се извършва подготовка за появата на бас $\#C$ от заключението.

III.2. Тоналност, модалност, пентатоника и средства на традиционната ладотонална организация в композициите на Г.

Вейджи

Изявите на тонални отношения и изграждането на тоналния план в традиционната музика са важен метод за нейното развитие, като формирането и промените в музикалните структури също се основава на тях. Това е така и в музиката на Гао Вейджи, композирана с традиционни тонални средства. В неговото атонално музикално творчество също се проявява някои черти на ладотонални отношения. В много от атоналните му произведения могат, например да се открият следи от „тонален план“. В тези произведения той прибягва до установяването на тоника, както и прилагането на квартави и квинтови отношения, „сродни тоналности“, „сродни звукореди“ и „далечни или близки тонални отношения“ в рамките на определена височинна система, за да изгради звуковисочинната структура или да реализира тонални контрасти, подобни на тези в тоналната музика. Независимо дали става въпрос за неговите дванадесеттонови акорди, тонови комбинации или неоктавни изкуствени звукореди, като цяло принадлежащи към атоналния музикален стил, в определени регистри в изложението все пак се проявяват и тонални елементи. Особено често срещани в неговите произведения са традиционните елементи с пентатоничен характер.

III.2.1. Пентатонични елементи

Пентатониката е основната форма на звуковисочинност в традиционната китайска музика, характеризираща се с отсъствие на малка секунда, голяма септима, увеличена кварта и умалена квинта. Композиторият Гао Вейджи предпочита да използва пентатонични мелодии в своите произведения, за да покаже различните видове тонови комбинации, структурата на звукоредите, хоризонталните линии на партиите и техните вертикални отношения. Като цяло, осемте оригинални оркестрови произведения на композитора се различават от традиционната тонална и модална музика. В контекста на атоналната музика, композиторият съчетава пентатонични модални

елементи с теорията на тоновите комбинации, теорията на дванадесеттоновите акорди и други, като ги използва в различни части на музикалната композиция по явен или прикрит начин. Това изгражда хоризонталните мелодии и вертикалните хармонии в музикалните произведения, демонстрирайки изключителното майсторство на композитора.

III.2.2. Непентатонични елементи на традиционна звуковисочинна организация

В допълнение към пентатоничните фактори на звуковисочинна организация, тонови организации като европейски мажор и минор, средновековна модалност и свободна атоналност също са често срещани в произведенията на Г. Вейджи. Например, в началото на разработката в оркестровото произведение „Прощален сън“ (тактове 63-65), за разлика от пентатоничните елементи в партията на флейтата, в струнните и медните инструменти се появяват непентатонични елементи, а именно $\flat E$, E , A , $\flat B$, B , които представляват останалите 5 тона от дванадесеттоновото поле. В тактове 66-72 тонът B временно „изчезва“, оставяйки в хармонията на струнните и медните инструменти само две съседни полутонови двойки с интервали на чиста кварта и чиста квинта, а именно $\flat E$, $\flat B$ и E , A . Този подход от една страна подчертава използването на модални елементи, а от друга страна прави хармоничната структура в началото на разработката относително опростена, като по този начин подготвя почвата за последващото усложняване на музикалното развитие.

III.2.3. Тонална структура и скрит „тонален план“

В своите атонални произведения композитърът Гао Вейджи често използва басовата линия, за да изрази традиционни тонални връзки. Например, в „Мистериозен сън“, атонално произведение със сонатна структура, в експозицията е скрито „тонално разпределение“ между паралелни мажор и минор, характерно за класическата сонатна форма, както и „тоналната регресия“ в заключителния дял. Това внушение е

основно изразено в басовата партия на хармонията. В основната и втората тема на експозицията, в 9-ия такт на основната тема, възходящата чиста кварта между тона #G на контрабаса и тона #C в 12-ия такт на контрабаса намеква за „тоналните“ характеристики на с#-минор в основната тема. Второстепенната тема показва „тоналните“ характеристики на тоналност E въз основа на промените в баса. В репризата, движението на баса от тона #G до тона #C в 66-ия такт на основната тема определя скритата тоналност като #с минор. Освен, че във второстепенната тема се осъществява регресия чрез използване на същите дванадесеттонови акордови структури като в експозицията, движението на баса от #G до #C в 72-73-ия такт на контрабаса, както и продължителният тон #C от 73-тия такт до края на произведението, потвърждават скритата тоналност с# минор. Това отразява структурната характеристика на „тонална регресия“ на втората тема в репризата на сонатната форма.

III.3 Техники за цифров контрол (числова матрица) за организация на ритъма

В съвременната музикална композиция на Гао Вейджи изборът на основни форми на числови прогресии е изключително гъвкав и свободен. Той експериментира с различни прогресии и ги проектира според нуждите на музикалното съдържание. В повечето от тези числови прогресии има ясно изразена вътрешна структурна организация. Те демонстрират както единство, така и разнообразие при използването си, като същевременно съдържат силно свързани развойни взаимоотношения. Това придава на музиката богат и разнообразен характер и отразява грижливото обмисляне на музикалните компоненти извън височината на тона.

В оркестровото произведение „Мистериозен сън“ композиторът използва числовата редица на Фибоначи [3] за разделяне на тоновете трайности, създавайки ритъм с нарастваща числова последователност. Този тип ритмичен модел е много разпространен в традиционната

китайска народна музика за духови и ударни инструменти. Например, в тактове 50-51 на „Мистериозен сън“ (вж. Пример 43) ритъмът се контролира чрез продължителностите, основани на петте числа от числовата редица на Фибоначи „1-2-3-5-8“. Освен числовата редица на Фибоначи, композиторият прилага и други форми на числова прогресия. В произведенията „Мистериозен сън“ и „Далечен сън“ са използвани две вътрешно сходни последователности в нарастваща прогресия. Двете „последователности“ използват фиксирана стойност на единичния метричен момент, като се променя броят на времево раздробяване в неговите рамки, за да се отрази ритмичната промяна с характеристика на нарастваща плътност. Друга форма представлява регресиращата последователност, което означава, че цифровите комбинации в последователността на ритъма показват логическо намаляване на етапи. Тази ритмична схема в китайската народна музика, конкретно в ритмите на десетте барабана, е известна като „събличане на змийска кожа“. В оркестровото произведение „Далечен сън“, в тактове 71-82, вибратонът изпълнява мелодични групи от тонове, съставени от големи септими. Ритмичната им организация е базирана на последователност от числата: „10-9-8-7-6-5-4-3-2-1“, като се извършва стъпаловидно намаляване на количеството на тоновете.

Освен използването на нарастващи и намаляващи цифрови прогресии в частичните секции на произведението, композиторият прилага и други форми на числов контрол в цялостната структура на творбата. Тук, от началото до края структурата е изградена върху основни цифрови контролни стойности 6, 4, 3 и 5. Те се извяват още в началото на произведението. Вибратонът организира ритъма чрез последователно раздробяване на метричното време на 6, 4 (еквивалентно на 4 осминни), 3 и 5. (Вж. Нотен пример 50)

III.4. Контрапунктични техники

III.4.1. Полифония на единични (двойни) тонове и акорди

Композиторият Гао Вейджи използва техниката на полифонията с

единични (двойни) тонове за развитие на музиката. Например, в тактове 84–89 на оркестровото произведение „Далечен сън“ се представя пасаж на двойна полифония, при който всички инструменти изпълняват тоновете e^2 и b^2 с различни техники и ритми.

Освен това, комплексната микрополифония също е една от често прилаганите техники. Например, в оркестровото произведение „Прощален сън“, от 23-40 такт се изгражда модел върху един акорд. Този акорд не само е подложен на ритмичен контрапункт, но също така е и вариран фактурно.

III.4.2. Контраст и имитация

Контрапунктът чрез контраст се състои от съвместно звучене на различни мелодии, които създават контраст в тоналност, ритъм и музикално оформление на настроението. Композиторият Гао Вейджи използва този метод доста често в оркестровите си произведения. Например, в произведението „Лов под обсада“ от „Импресия с бял кон“, композиторият редува класическа експозиция с контрапунктичен синтез в изложението на тематизма.

III.5. Технически похвати, основани на хетерофонни принципи

Освен горепосочените техники на имитация и контраст, композиторият използва също технически похвати, основани на хетерофонни принципи. В съвременната западна музика тази техника е изключително ценена; може да се каже, че е вид „възраждане“, тъй като това е една от най-старите многогласни техники, използвани от човечеството. Хетерофонията има дълга история в китайската народна музика. Композиторият Гао Вейджи креативно използва този метод в своето творчество. Хетерофонията, като вид многогласие, произхожда от народната музика.

В националната оркестрова творба „Импресия с бял кон“ е използвана хетерофонна техника, характерна за народната музика. В „Увертюрата“ на произведението хетерофонията между народните инструменти върху и джунху, комбинирана с паралелно движение,

първоначално формира нестрог паралелизъм в терци, след което между двете настъпват промени в ритъма и височината, което формира по-сложна хетерофонна текстура. Това отразява етническата натовареност в творческата концепция на произведението.

III.6. „Пастичо“, цитат, колаж, полистилистика

Без значение дали става въпрос за техниката „пастичо“ или методите на цитат или колаж, в съвременната музика те обикновено се комбинират с нови техники като политоналност, атоналност, пантоналност, комплексен ритъм, сложен ритъм и микрополифония. Това представя нови художествени стилове и допринася за обогатяване на музикалния език и изразителност, разширяване на музикалното пространство и многообразието на музикалното изкуство.

Другият вид е комбинирането на готови музикални фрагменти от различни стилове без стремеж за постоянна свързаност и без определена основна тема. Това показва характеристиките на „многообразие на темата“ с отворена и произволна структура, която се различава от „традиционната“ и притежава някои характеристики на така наречената „деконструкция“. Представителни произведения са: „Хаймс“ от германския композитор Карлхайнц Щокхаузен, в което композиторият използва материал от различни национални химни.

Съвременната полистилистика в широк смисъл се отнася до комбинирането на различни музикални стилове. В по-тесен смисъл, той се отнася до „създаването на контрастни елементи в полифоничната структура чрез използването на различни музикални стилове“. Тоест, комбинирането на музикален материал от различни стилове чрез вертикално наслагване или хоризонтално сплитане създава множество смесени стилови комбинации. Оттук може да се види, че полистилистиката в някои отношения всъщност има сходства с "пастичо". Освен това, музикалните произведения, които използват „пастичо“ като основна техника на композицията, често имат характеристики на полистилистика. Разбира се, тук също може да се

използва и „пастичо“. Всъщност, най-ранният композитор, използващ полистилистика, Шнитке, макар и да съчетава различни стилове в своите произведения, рядко използва оригинални „изрязани“ фрагменти. По-често той прибегва до „цитиране“ или „стилово имитиране“, за да постигне стилово многообразие.

Второ, при обработката на тематичния музикален материал, композиторът прилага принципа на вариантно цитиране, като не излага директно мелодиите от „Лунна нощ сред цветя на пролетна река“ и „Следобедът на фавна“. Вместо това той организира и трансформира мелодичните фрагменти, създавайки нова тематична мелодия на основата на тоновете от края на оригиналната мелодия на „Лунна нощ сред цветя на пролетна река“. При обработката на темата за бамбукова флейта, композиторът използва свободна ритмична форма, с която подчертава традиционния стил на китайската инструментална музика. В същото време, той добавя променливи тонове в мелодията, приближавайки я до хроматичната мелодия на партията за класическа флейта, което позволява по-добро сливане между двете партии. В резултат, до слушателите достига както очарованието на древната китайска традиция, така и романтичните и загадъчни емоционални нюанси на западната музика.

III.7. Формално-структурен аспект на оркестровите композиции на Гао Вейджи

Композиторът Гао Вейджи вярва, че успешното музикално произведение не може да съществува без перфектна структура. Традиционните музикални форми притежават силна жизненост, защото са преминали изпитанието на времето и естетичния подбор. В своите музикални произведения той открито показва своето възхищение и предпочитание към тях. Повечето от неговите съвременни музикални творби могат да бъдат отнесени към някои традиционни музикални форми или отразяват техни водещи принципи.

III.7.1. Приложение на триделната репризна организация

Принципът на триделната репризна структура - „експозиция – разработка – реприза“ заема важно място както в тоналната, така и в атоналната музика. Разликата е в това, че всеки композитор прилага този принцип по различен начин в своите конкретни произведения. В оркестровите произведения на композитора Гао Вейджи тази триделна музикална форма е доста често срещана.

В оркестровото произведение „Нощен банкет в Двореца Шу“ е използвана триделна форма. От литературна гледна точка, това произведение представлява „постановка в постановката“, което съответства на принципа на триделната форма в музиката. Затова цялото произведение е структурирано с усложната форма на сложна триделна структура. Във всяка от крайните части са налични по два слоя, което създава отношение на огледална реприза.

Друго произведение, в което също е приложена триделна структура е „Импресия с бял кон“ за народен оркестър.

III.7.2. Приложение на рондо формата в оркестровите творби на Гао Вейджи

Композиторът често съчетава различни прояви на цикличност в своите произведения. Цикличността се проявява както традиционно – като периодично репризиране на формални структури, така и интерпретативно - като периодично репризиране на определени нива, например на тонови групи, ритмични цикли и т. н.

III.7.3. Приложение на сонатната форма

Сонатната форма, като голяма и сложна музикална организация, е подходяща за изразяване на различни типове съдържание – от драматично напрежение и конфликти до фино вътрешно нюансиране, от лирична нежност и любов до философска дълбочина и размисъл. Гъвкавостта и дълбочината на тази формална организация я правят един от най-висшите представители на класическите инструментални форми и тя често се използва в оркестровите произведения на

композиторите.

Композиторът често комбинира сонатната форма с други структури, с което придава индивидуалност на музикалната композиция. Това е особено ясно изразено в оркестровото произведение „Мистериозен сън“. От начина на изложение на темата и основния материал в това произведение, първото ниво на структурата „А-В-С-А-В“ показва ясни характеристики на триделна форма. От друга гледна точка, двете контрастни теми, присъстващи в произведението, позволяват неговата форма да бъде интерпретирана като традиционна сонатна форма. В репризата на това произведение липсва преход, първо се появява главната тема, след което се представя втората тема, като мащабът на главната тема е намален. Следователно, може ясно да се види как композицията на цялостната структура съответства на традиционната сонатна форма. В макро- и микро-структурния анализ на това произведение, чрез разработката и транспозициите на дванадесеттоновия „тематичен акорд“, използването на различни методи за разработка в отделните структурни сегменти, контраста между темите в експозицията, скритото връщане към „тоналността“ в репризата, както и контраста в темпото, творбата придобива сонатна организация с редуцирана реприза. За подробно обяснение вижте по-долу в текста.

III.8. Особенности на оркестровия език

Оркестрационните техники на композитора Гао Вейджи могат да бъдат обобщени в две насоки. Първата е макроскопична – оркестрационни техники, които движат развитието на музиката, като съчетанието на текстури, темброви мелодии и поантилизъм. Втората е микроскопична – обработката на конкретни тонове чрез темброви акценти и нюанси.

III.8.1. Темброва мелодия и поантилистична техника

Тембровата мелодия използва промяната на тембъра като основен начин за развитие на музиката и се среща широко в произведенията на

композитора Гао Вейджи.

III.8.2. Темброво подчертаване (тембров акцент)

Тембровото подчертаване обикновено се осъществява чрез краткотрайно дублиране в унисон с друга партия при атаката на тона, използвайки различен тембър, за да се получи ново, „оцветяване“. Например, в оркестровата творба на композитора „Прощален сън“, във фугата има фиксирани темброво подчертаващи фигури, изпълнени от челеста и металофон. Челестата е в унисон с първите цигулки, а металофонът – с вторите цигулки.

Глава IV Приложение на фолклорни елементи в оркестровите композиции на Гао Вейджи

Във всяко произведение на композитора Гао Вейджи могат да се открият многобройни връзки с традиционната култура. Той вкоренява своето художествено творчество в древната и богата на особености народна култура, като същевременно широко възприема чуждестранен музикален опит, обединявайки съвременни техники с национални традиции и създавайки свой уникален музикален стил. Композиторът използва музикален език с национални характеристики, като съчетава иновативно мислене със строги технически похвати в своето творчество. В тази глава основно се разглежда приложението на национално оцветен материал в оркестровите произведения „Импресия с бял кон“, „Нощен банкет в Двореца Шу“ и „Капричио за възнесение на небето“, за да се представи индивидуалният подход на Гао Вейджи към характерни музикални елементи от традиционните народни песни в целенасочен стремеж да модернизира музикалния език и да завещае своя опит.

IV.1. Източници на фолклорен материал и тяхното приложение

Заглавието на оркестровото произведение „Импресия с бял кон“ се отнася до китайската тибетска етническа *байма* (бял кон), известна като „народът на Белия кон“ – малцинство с древна история и уникална култура. В началото на 80-те години Гао Вейджи посещава

района на тибетския етнос *байма* в провинция Съчуан, за да черпи вдъхновение от местната култура. Уникалните песни и танци на този народ дълбоко го впечатляват и оставят незабравими спомени. Затова композиторият създава произведението „Импресия с бял кон“, за да съхрани спомена за онова незабравимо време и да сподели с всички самотитността и артистичния дух на тибетския народ *байма*.

Интонационно, това произведение е вдъхновено от народните песни на етноса *байма*, но композиторият не ги цитира директно в оригиналната им форма. Използвайки съвременни композиционни техники, той създава основна тема, която, макар и кратка, има голямо развитие и преминава през цялото произведение. Както е показано в нотния пример на народната песен на етноса *байма* „Песен за пренасяне на тор“, в рамките на чиста кварта възходящото движение с малка секунда и голяма терца е най-важната мелодична характеристика на песента. Ефектът на глисандиращия тон е ключова особеност, която отразява националния стил на етноса *байма*, а тези интервални отношения са едни от най-често срещаните в народните песни. Друго произведение за народен оркестър, „Нощен банкет в Двореца Шу“, описва сцена от музикалното и танцовото изкуство в двора на династия Шу по време на периода на Петте династии и Десетте царства (X^{-та} век). Това произведение използва основните мелодии на придворната музика „ян-юе“ и древокитайския „Танц с одежди от дъга и пера“. Мелодиката съдържа както елементи от китайската музика на Куча, така и древноиндийски фрагменти, съчетавайки музикален материал от различни народности.

IV.2. Приложение на народни музикални инструменти

„Импресия с бял кон“ е оркестрова сюита, създадена специално за *ърху*, *джунху* и симфоничен оркестър, като произведението има концертен характер. Композиторият използва сътрудничеството между народни инструменти и западен симфоничен оркестър, за да постигне сливане на източната и западната култура, както и единството между

традицията и съвременното. Гуслата *ърху* е скъпоценен инструмент в съкровищницата на китайската народна музика и е един от най-изразителните струнни инструменти. Вътрешната струна има плътен, дълбок, мек и елегантен тембър, докато външната струна е ярка и силна, което прави *ърху* подходящ за изразяване на различни стилове и настроения. Гуслата *джунху* има плътен, широк и дълбок тембър с леко меланхолично звучене. Композиторият избира *ърху* и *джунху* от семейството на *хуцин* (китайска цигулка - музикален инструмент с лък, прокаран между двете струни), което е доста подходящо за изразяване на музиката и живота на тибетския етнос *байма*. Контролируемостта на тембъра и височината на *хуцин* предоставя широки възможности за изразяване на мистиката и уникалността на този тибетски етнос, като същевременно предоставя на слушателите изтънчено естетическо удоволствие. В третата част на произведението *джунху* изпълнява лирична и просторна песенна тема, която значително обогатява цялото произведение. За да изобрази по-добре първичния и автентичен начин на живот на тибетския етнос *байма*, освен че използва западни ударни инструменти, композиторият добавя и някои народни ударни инструменти като бандзъ, големи чинели, голям гонг и голям барабан. Използването на инструменти като ксилофон, челеста, гlockenspiel, вибратон и арфа създава илюзорен и необичаен музикален ефект. Например, в третата част „Ноктюрно“ от оркестровото произведение „Импресия с бял кон“, музиката е лирична и изтънчена. Въведението на оркестъра започва дискретно с флейта, пицикато на цигулките и допълнение в гlockenspiel и арфа, създавайки образ на тайнствена и тиха нощна сцена. С уникалния си тембър, *джунху* първи изпълнява красивата и вълнуваща тематична мелодия върху бавен прозрачен съпровод, а дървените духови инструменти отговарят в края на фразата, сливайки мислите на слушателите с природата и създавайки усещане за пълна хармония и топлина.

При подбора на инструменти за произведението „Нощен банкет в Двореца Шу“, е взета предвид музиката и танцовата драматургия на представленията в двора на династия Шу. Две от тях изобразяват танцьори с дълги ръкави, които леко се развяват, докато те изпълняват ритмични движения с крака. Останалите двадесет и две картини показват сцени на музиканти, седнали и свирещи на различни инструменти като *пипа*, арфа, *гуджън*, *шън*, *пайцъ* (набор от дървени плочки), флейта, *чи* (кръстосана бамбукова флейта със 7-8 отворстия), *билъ*, раковини, медни купи, хлопки, кастанети, поясен барабан, малки барабани и други. Въз основа на тези данни може да се предположи, че в двореца Шу по онова време са се изпълнявали музика и танци в стила „ян-юе“.

В произведението „Капричио за възнесение на небето“ инструментите, изобразени в стенописите на пещерите Кизил в Синдзян, са изключително разнообразни, тъй като включват инструменти от Индия, Централна Азия, Западна Азия, Китай и местните инструменти на Куча. В основните стенописи се появяват различни видове струнни инструменти като арфи с формата на лък, вертикални арфи, лютните *пипа* с пет струни, *пипа* с извит гриф, *жуан*, *жуан* с извит гриф и лира, както и различни ударни инструменти като дълги барабани, поясни барабани, барабани *маоюен*, *дала* (древен перкусионен инструмент, наподобяващ барабан), звънци и чинели. Композиторът използва промените в тембъра на различните струнни инструменти и развитието на ударните инструменти, за да подчертае характерни художествените особености, видими от стенописите в пещерите.

Глава V Изследване на представителни оркестрови произведения на Гао Вейджи от различни творчески периоди

V.1. Особенности на звуковисочинния материал в оркестровата композиция „Размисли за деня“

Оркестровата творба „Размисли за деня“, създадена през 1986 г., е

първото произведение на композитора след промяната на творческия му стил през 80-те години на XX^{-ти} век. Творбата е създадена по поръчка на известния хореограф Юе Шъгуо и е написана в съответствие с съдържанието на пиесата „Изгрев“ от Цао Ю, за да съпроводи хореографския танцов стих на постановката.

1. Състав и развитие на дванадесеттоновия прототипен ред

В произведението „Размисли за деня“ всички височинни структури произхождат от прототипния дванадесеттонов ред, съставен от четири идентични петстепенни тризвука [0, 2, 5], а именно P0, P6, I9, I3. Същевременно композиторият е проектирал този дванадесеттонов ред в две групи идентични шесттонови множества, така че прототипният ред да представлява „симетрична“ структура. Проектирането на прототипния ред придава на произведението цялостна атонална характеристика. Поради факта, че тритоновите комбинации са съставени от интервали на голяма секунда, малка терца и чиста кварта, произведението демонстрира характерни особености и на китайското национално пентатонично звучене в локален план.

В еволюираните височини авторът е наименовал шест групи от дванадесеттонови множества: група P0, група P1, група P2, група P3, група P4 и група P5 (височинните отношения между групите вижте в Приложение 1). Всяка група от дванадесеттоновите съвкупности е изградена около гореспомнатите тритоновы сегменти [0, 2, 5], и се представя чрез четирите модела на прототипа (P), инверсията (I), регресията (R) и регресивната инверсия (RI), както и чрез трансформация. Това придава на произведението както засилена музикално централизация, така и контраст в използваните височини.

Тази форма на конструиране на дванадесеттоновите серии с три тона в сегмент е много гъвкава; може да бъде комбинирана както от две групи, така и от три или четири групи, за да се образуват различни комбинации. Например, прототипната серия, състояща се от P0+P6+I9+I3, може да бъде променена в различни форми като

RI7+RI1+R2+R8, P0+P6+R2+R8, P0+RI1+I9+I3, P0+RI3+I9+R8 и други, за да се съставят дванадесеттонови серии.

2. Анализ на общата музикална структура

Тази творба е разделена на увертюра (встъпление), експозиция, разработка, свързваща част, реприза и Coda въз основа на разпределението на темпото, прилагането на височинния материал, промените в текстурата, продължителността на фиксираните тонове и контраста в оркестрацията, като по този начин оформя структурата на сонатната форма.

3. Приложение на важни интервали

В четирите раздела на разработката композиторът използва интервалите малка секунда, голяма терца, чиста кварта и увеличена кварта (умалена квинта) за структуриране на музикалния материал. Те или разширяват хоризонтално мелодичната структура, или се наслагват вертикално за формиране на хармонията. Първо, във фрагмент E, пианото използва интервалите малка секунда в хоризонталната посока, наслагвайки се вертикално с Vln. и Hr. секциите, които формират дванадесеттоновата последователност.

Освен голямата терца, във фрагмент G се наблюдава използването на дисонантните интервали увеличена кварта (умалена квинта) и малка секунда при движението и комбинацията на височините. Във втората фраза на репризата увеличената кварта (умалена квинта) образува вертикално хармонично задържане в партията на виолата, виолончелото и контрабаса, което се наславя с мелодичните линии на виофоната и цигулките, свързани чрез големи терци, както и с вертикалното наслагване на увеличените кварта (умалени квинти) в партиите на дървените духови инструменти. А интервалът малка секунда се проявява в мелодиите на цигулки I и II, които са изградени от полутонови стъпки.

V.2. Особенности на звуковисочинната и формалната организация в оркестровата творба „Мистериозен сън”

Причината за привличане на изследователския интерес върху композираната през 1993 г. Музика за оркестър¹ „*Мистериозен сън*” се корени основно в спецификата на звуковисочинната организация на тази творба. В нея познатият от периода на свободната атоналност принцип на 12-тоновия „тематичен акорд”² е интерпретиран творчески в съответствие с композиционния метод на координация между три конкретни способа за звуковисочинна организация³, оригинално въведен и използван от композитора.

Преди написването на настоящата работа авторът задълбочено дискутира с композитора структурата, звуковисочинната организация, художествения замисъл и др. Според Гао Вейджи, със средствата на музиката произведението описва „дълбините и тайнствата на съня и

¹ Съставът на оркестъра в анализирания творба е следният: алтова флейта в сол, обой, кларинет в си бемол, фагот, валдхорна във фа, тромпет в си бемол, тромбон, тимпани, дайре, бас барабан, там-там, чинели, вибrafон, челеста, арфа, пиано, соло виола, струнна секция.

² Централният тематичен акорд съдържа всички 12 полутона. Тоновите височини са установени според творческия замисъл на композитора. Акордовите тонове формират както хармоничното звучене, така и „тоналността” на мелодията посредством височини с фиксирано положение в конкретен регистър по възходящ вертикал и в нестабилна последователност по хоризонтал. Самият композитор нарича този акорд „централен тематичен акорд”, защото той поражда не само хармонията, но и мелодиката на цялото произведение.

³ „Звуковисочинна комбинаторност”, „фиксиран 12-тонов тематичен акорд” и „хипероктавен циклически синтетичен звукоред” (според самия Гао Вейджи). Под „комбинаторност” – термин, предположително отнесен към авторството на Милтън Бабит (Милтон Бэббит, Без названия, обзор, Журнал Американското музиковедческото общество 3, вып. 1 (весна 1950 г.): 57–60), следва да се разбира техника, основаваща се на т. н. комплементарни и пермутационни форми на додекафоничната серия и композиционно опериране с техни хексахордни и трихордни сегменти.

носи поетичност, която надхвърля обичайния живот”. Йероглифът, означаващ „мистериозен” в китайския език, съдържа в себе си и значенията за „дълбок и стаен”, „илюзорен и фантастичен”, „мистичен и загадъчен” и при изговаряне е омофон на йероглифа, означаващ „струна”. Тази омофония носи в себе си метафизичен подтекст - препратка към изграждането на царството на сънищата посредством струните.

След тоталния отказ от идеологията на късноромантичната тоналност, деклариран от представителите на Втората виенска школа, композиционният принцип, извеждащ целия звуковисочинен материал на една творба или на отделна нейна част от едно пораждащо конструктивно ядро – интонационна поредица, хармоничен интервал или интервалова група, е сред водещите възможности за логично организиране и структуриране на образци от атонална музика от първата четвърт на ХХ в. до днес. „Ядрото“ може да работи като своего рода микрокосмически набор с фиксирано интервално съдържание под формата на акорд, мелодична фигура, или като комбинация между двете. Неговите компоненти могат да бъдат фиксирани спрямо конкретния звуковисочинен порядък и в такъв случай то може да се използва, както и дванадесеттоновата редица, в неговите буквални трансформации...⁴.

Според Юрий Холопов⁵, техниката на централното съзвучие за първи път е развита теоретично в труда на Ханс Ерпф „*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik*” (Leipzig, 1927) и в последствие разработена от К. Далхаус и К. Флорос. Тя се отнася до натоварването на акорд с индивидуализирана структура с функциите на основен изразител на конкретна звуковисочинна система. Според

⁴ Перл, Джордж. *Серийная композиция и атональность: введение в музыку Шенберга, Берга и Веберна*. Калифорнийский университет Press, 1962. ISBN 0-520-07430-0.

⁵ Холопов, Ю. *Очерки современной гармонии*. М., М., 1974, с.136

Холопов, такъв акорд се явява център на системата, по Ерпф – *Klangzentrum*, защото той се явява в качеството на единствено нейно съзвучие, като останалите представляват негови транспозиции или преобразования или е преобладаващо съзвучие, появяващо се във възлови моменти на развитието. Концепцията за централно съзвучие не е еднопланов технологичен феномен. Специфично изглеждащият или специфично звучащият вертикал има отношение и към музикално-театралната драматургия в контекста на лайтхармоничната техника. Примери за това, освен Тристановия акорд (Р. Вагнер) са Електра-акорд (Р. Щраус), Петрушка-акорд (И. Старвински) ⁶. Философският подтекст на идеята за базисен всепораждащ акорд кореспондира с монистичния стремеж към субстанциалност в обосноваването на звуковисочинната състоятелност на една композиция. В този смисъл, един изначално подбран вертикал задава всички останали звукови проекции, включително – по хоризонтал ⁷.

Принципът на централното съзвучие не е обвързан единствено с додекафоничната атоналност. В основата на много творби на Александър Скрябин например е т. н. *мистичен акорд* – шестзвучие, в чиято основа е обертоновата поредица от осмия до петнадесетия обертон. В началото на ХХ в. е наличен и стремеж за разпространение на терцовия принцип върху целия хроматичен звукоред в хипертерцово комплексно съзвучие – *терцвисцисимус* ⁸. Произведенията, в които Гао

⁶ **Карагенов, Светослав.** *Концепции за акорд и акордова доктрина*. В: Годишник на АМТИИ, Пловдив, 2015. С. 90-104

⁷ Активира се и обратното явление – появяват се специфични акорди, породени от вертикализация на звукоредни формации, подход, типичен за композиционния метод на О. Месиен.

⁸ Божиновъ, В. *Нови принципи на композиционната техника*. Прага. Цит. по: Карагенов, Светослав. *Концепции за акорд и акордова доктрина*. В: Годишник на

Вейджи цялостно използва централен дванадесеттонов тематичен акорд за организиране на звуковисочинния материал са две - „*Мистериозен сън*” и „*Далечен сън*”. В тях тоновете височини са предпоставени от първоначалната позиция, инверсията и транспозициите на един централен дванадесеттонов тематичен акорд ⁹. Според самия композитор, идеята за централен дванадесеттонов тематичен акорд е вдъхновена от творчеството на В. Лютославски¹⁰. Но, вместо редуване на много дванадесеттонови акорди с различна структура, чиято последователност контролира височините в цялото произведение, Гао Вейджи организира височинността посредством употребата на производни форми - инверсия¹¹, транспониране¹² и др. техники, вариращи една единствена устойчива базова вертикална конфигурация. По такъв начин един дванадесеттонов акорд придобива функцията на централен не само като пораждащ хармонията акустичен модел, но и като източник на целия звуковисочинен материал в произведението. Обвързването на този акорд с организирането на мелодиката, придава

АМТИИ, Пловдив, 2015. С. 90-104

⁹ Конкретното приложение на техниката на централно съзвучие в тези творби има както сходни, така и различни аспекти.

¹⁰ В. Лютославски използва тази техника при композирането на *Jeux vénitiens* (фр. Венециански игри), 1961 г. Дванадесеттоновите акорди на Лютославски са симетрични и съдържат ограничен брой интервали.

¹¹ Принципите на акордова инверсия се покриват с тези на традиционните обръщения при терцовите тризвучия и четиризвучия. Инверсията се получава като различни тонове от акорда поотделно служат за басов тон.

¹² Транспонирането на акордите представлява цялостното им пренасяне във възходяща или низходяща посока, като стойностите на съседните интервали на инверсивния акорд се поддържат без промяна. В това произведение за всички такива акорди е направено цялостно транспониране на основата на поддържане на една строго определена и непроменлива височина (сол от малка октава).

на тази структура и тематични измерения. Тоновите височини в централния дванадесеттонов тематичен акорд и неговите инверсивни деривати следват принципите на неповторяемост и фиксираност на тоновете на акорда по вертикал. Но в реалната композиция, за по-голяма гъвкавост в приложението на избрания композиционен метод, композиторът е предвидил по-широко тълкуване на тези принципи. Например, за да се засили подвижността на мелодията или да се уплътни ниският регистър, някои от тоновете на един и същ дванадесеттонов акорд са дублирани октава по-ниско или по-високо, транспонирани или е приложено пълно дублиране октава по-високо или по-ниско на целия акорд. Понякога, по подобие на техниката на Лютославски, е използван и форшлаг на полутон.

1. Образуване на централния дванадесеттонов тематичен акорд

В Музика за оркестър „Мистериозен сън” композиторът се базира основно на структурния потенциал на централния дванадесеттонов акорд, за да развие звуковисочинния материал в цялото произведение и да осигури единството на структурния му капацитет.

Централният дванадесеттонов тематичен акорд се появява още в самото начало на произведението - в тактове 1 - 8. Поради спецификата на фиксираност и неповторяемост, от представянето на важния акорд в партията на вибратона в 5-ти такт могат да бъдат получени горните 9 тона на 12-тоновия „централен тематичен акорд” (виж пример 2) и да се формира последователна им подредба от високо към ниско. Като прибавим *E* и *A* от партията на контрабаса в тактове 6 – 8 се получават общо 11 тона, като дванадесетият тон *c* за кратко се появява в партията на виолончелото в 6-и такт. По този начин се появяват всички дванадесет тона от централния тематичен акорд. Звуковисочинният материал на всички партии в тактове 1 – 8, освен форшлагите, е изграден от централния акорд.

Каква е композиторската идея в основата на този централен

тематичен акорд? Неговата структура със сигурност има важно влияние върху цялостния композиционен план на това произведение, поради което фокусът върху неговия анализ се подразбира сам по себе си. Получаването на акорд с практически същата конструкция обезсмисля естеството обръщение, като го заменя с изява на вертикална ротация. Пренесена в рамките на затвореното пространство на дванадесеттоновия звукоред и при изискването за запазване на интерваловите отношения от основната позиция и в инверсивните форми, те всъщност стават резултат от същата вертикална ротация, като всяка от тях се оказва механична транспозиция на тематичния акорд. В „Мистериозен сън” обаче, въпреки че и тези транспозиции имат широко приложение в структурирането на височинността, при инверсия на дванадесеттоновия тематичен акорд възникват отклонения спрямо познатите традиционни форми. Причина за това е наличието на важен допълнителен фактор, който възлага водеща конструктивна роля на тона *сол от малка октава*. Този тон е определен от композитора като константна величина - непроменлива височина и четвърти фиксиран тон над баса както в основния тематичен акорд, така и във всяка от деривативните му форми, получени чрез инверсия (виж Пример 7). Именно този фактор предопределя до голяма степен регистрово-фактурните изменения, които всяка инверсивна форма получава. Като вероятно обяснение за фиксацията върху тон *сол от малка октава* в ролята му на главен координатор на регистровото изложение на всички акорди в това произведение (виж горния пример), може да се посочи съпадението на латинското буквено означение на този тон – g, с първата буква във фамилията на композитора - „Гао” (G). Акцент върху този тон е поставен още в самото начало на творбата, като сол от малка октава звучи непрестанно в тактове 1 – 5,

изпълняван в темброво вариращ унисон - виола, виолончело, вибrafон, контрабас, цигулка (и кларинет)¹³. Подчертаването този тон се постига и с интонационни средства – чрез опяването му от обграждащите го полутонове, присъстващи в мелодичните линии на партиите - as (gis) в партиите на вибrafона (тактове 3-4), на пианото (тактове 5–6) и на обоя и в соло виола в 1-и такт и партията на пианото в 3-ти такт. Мелодичните линии на тези партии гравитират около сол, за да подсилват и укрепят ролята му като основна цел на движение:

Според индивидуалния замисъл на композитора в интерес на обновяване на фонизма, мелодиката, тембъра, първоначалните фактурни изложения на акордите и на техните инверсии се подлагат на *вторично вариране*, което се изразява в следното:

- **Пропускания на акордови тонове.** Такива се наблюдават, например в изложението на форма \mathbf{B}^b_2 в такт 58, форми $\mathbf{G}^\#_6$ и $\mathbf{C}^\#_1$ в такт 59, форма $\mathbf{C}^\#_1$ в такт 62, форма $\mathbf{F}^\#_7$ в тактове 69 – 70 и др., където са пропуснати средните и високите акордови тонове. В противоречие на изтъкнатото по-горе правило за съблюдаване на строгост и пълнота при изложението на най-ниските четири тона при всяка от акордовите форми, при експонирането на форма \mathbf{B}^b_9 в тактове 26 – 29 и на форма $\mathbf{C}^\#_9$ в тактове 32 – 33 са пропуснати по два тона и сред най-ниските тонове на акордите. Въпреки че този факт затруднява преценката относно конкретно приложената версия на акорда, на базата на предварително установените параметри, според които тоновете в 12-тоновия акорд не следва да се повтарят, всяка конфигурация е фиксирана по височина, а тонът g в малка октава е константна величина, все пак остава вероятно определянето на тази форма и, на това основание – определянето и на пропуснатите тонови височини.

¹³ Времевата логика на встъпление на посочените инструменти в този фрагмент (при метрично време, приравнено на четвъртина) следва последователността на първите четири числа в реда на Фибоначи.

- *Преподреждане на акордовите версии във високия и средния регистър.* Този похват на височинно вариране е приложен масово, когато се цели по-плътното разположение на акорда. При това се варира и интервалното отношение както в конкретните акордови версии, така и във връзките между тях, като по този начин се осигурява засилена подвижност на мелодията.

- *Установяване на устойчива взаимовръзка между акордовите връзки и структурата на мелодията.* От гледна точка на передността на всички използвани акорди, периодичната поява на първоначалния акорд в изложението има систематизиращ характер. Започвайки от централния тематичен акорд, последователно се изреждат девет инверсии, като по този начин се очертава експозиция на композиционния метод. След това обаче, строгостта в поредицата се нарушава, като изборът на акорд се подчинява основно на търсения акустически ефект и на мелодиката.

3. „Тонален план” и „ладова окраска” при изграждането на звуковисочинния материал

Въпреки, че „*Мистериозен сън*” е атонално произведение, в редица от последованията на басовите тонове в изложението се долавят особености на „тоналност”, като дори се подразбира „тонален план”, подобен на този при сонатната форма. Същевременно между съпоставими фрагменти в експозицията и репризата на основната тема на основния дял и основната тема на втория дял, поради различните изяви на дванадесеттоновия акорд, при разлика в реалните височини и еднаквост във формата на мелодията се долавя промяна в така наречената „ладова” окраска. Внушение за „тонален план” и съпоставяне между минорно и мажорно наклонение, типично за класическата сонатна форма се долавя още в отношението между основните тематични структури в експозицията. Усещането за тонално присъствие се засилва, защото се получава предимно от последования на тоновете в ниския регистър.

V.3. Структурно приложение на регистровата организация в оркестровата творба „Далечен сън“

„Отдавна отминалите години се възраждат в съня, далечни стари места се посещават отново в съня. Сънят не е реалност, но е кондензация и пречупване в жизнения път.“

Цикълът оркестрови произведения „Серия сънища“ на Гао Вейджи включва общо четири произведения. Настоящото изложение избира последното произведение - „Далечен сън“ за обект на изследване, като основната причина е изследването на „тематичния акорд“ в 12-тоновата система на звуковисочинна организация, приложена и обновена от г-н Гао. 12-тоновият „тематичен акорд“ е акорд, съставен от всички 12 полутона с фиксирани височини. Композиторият проектира интервалните връзки между 12-те полутона според собственото си намерение. Чрез техники като транспониране, инверсия и рефлексия на един акорд се организира звуковисочинността в цялото произведение. В серийната музика материалът произлиза от развитието на фиксирана последователност от тонове, които съставляват хоризонталната мелодия. „Тематичният акорд“ произлиза от развитието на акорд с фиксирани височини във вертикално направление.

V.3.1. Структурната роля на „тематичния акорд“ и важните интервали

V.3.1.1. Генетично изображение и развитие на „тематичния акорд“

В оркестровото произведение „Далечен сън“ композиторият използва структурните отношения на „тематичния акорд“ (вж. Пример 1) като генетична основа, от която развива всички аспекти на височинна организация в произведението, като укрепва единството на функционалните връзки в цялото произведение. За по-голяма яснота, 12-тоновият вертикален „тематичен акорд“ отново, както в анализа на предишната творба, е представен и хоризонтално (в практическото

приложение може да се използва еквивалентно заместване на тонове).

V.3.1.1.1. „Пентатоничният ген” на фолклорния китайски стил

„Тематичният акорд“ в разглежданата творба е 12-тонов локализиран акорд с основен тон Е, като съседните интервали са чиста кварта, голяма терца, голяма секунда и малка терца. Единствената малка секунда служи като ос на симетрия между двете шесттонови групи. Въпреки, че в процеса на създаване на мелодията не винаги се използват съседни интервали, дори когато мелодията съдържа комбинирани интервали (с пропускане на тон от вертикала), тя все пак е изградена въз основа на интервалните връзки между тоновете в народната пентатонична скала. Поради това произведението, както в своята цялост, така и в детайлите си, е пропито с пентатоничните гени на фолклорния стил.

V.3.1.1.2. Факторът пантоналност

Наличието или отсъствието на пантонални елементи се определя от композитора при самото създаване на „тематичния акорд“. Ако искаме да избегнем усещане за пантоналност, трябва да избегнем квази-тонални последователности от съседни тонове на 12-тоновия фиксиран акорд. Пантоналността включва политоналност, като политоналността често се състои от различни тонални скали, подредени вертикално. Пан-тоналността не е задължително да формира скала, а може да създаде тонална област, която отразява характеристиката на подвижния основен тон.

V.3.1.1.3. Симетрично разположение

Независимо дали са разделени на две групи от по шест тона или три групи от по четири тона, 12-те тона на „тематичния акорд“ показват симетрични отношения. При разделянето на групи от по шест тона, малката секунда е ос на симетрия, което създава следното симетрично разположение: 5, 4, 5, 2, 3 | 3, 2, 5, 4, 5 полутонове. При разделянето на четиритоновите групи, всяка група формира следния брой полутонове: 5, 4, 5; 3, 1, 3; 5, 4, 5. В тези три

групи, първата и третата група са симетрично разположени спрямо втората, като и вътре в самите групи се наблюдава симетрия.

V.3.1.1.4. Вариантно групиране, основано на идеята за множествена селекция

При проектирането на 12-тоновия фиксиран „тематичен акорд“ е вложена идеята за вариантно групиране. Специфичните групи, съставени от съседни тонове на този акорд, пронизват структурата на цялото произведение. Но това произведение не е композирано чрез използване на Set theory, тъй като в музика, създадена по такъв способ тоновете не са фиксирани изначално, както е в това произведение. Само в отделни раздели тоновете са организирани по начин, характерен за множествено третиране. Може да се обобщи, че композирането според идеята за множествено третиране не включва проблема с фиксирането на тоновете, докато в техниката на композиция с 12-тонов фиксиран акорд множественото мислене задължително присъства.

Бележки:

[1] Оркестровата техника на реверберация е едно от важните иновативни средства в съвременното оркестрово писмо, при което инструменти с кратка продължителност на звука като арфа (Hr.), маримба (Mar.) и вибрафон (Vib.) изпълняват началните звуци, а инструменти с продължителен звук съответстват на тяхната височина и отлагат всеки начален звук поотделно.

Заклучение

Оркестровите композиции на Гао Вейджи се отличават с оригиналност, разнообразен стил, стриктна логика и емоционална наситеност. В тях той майсторски и по неповторим начин съчетава традиционната китайска народна музика, елементи от китайската култура, фолклор и история и ярък и модерен, базиран на европейски технологични достижения музикален стил. Това отразява своеобразен триизмерен начин на мислене, формиран под влиянието на древната и

съвременната, китайската и западната култура. Докато интегрира съвременни западни музикални техники и новаторски идеи, композиторът паралелно наследява традицията, като се опира в националното изкуство и съчетава източното и западното. Тази комбинация от артистичност и професионално майсторство е на високо ниво, затова Гао Вейджи и неговите произведения отдавна са обект на сериозно внимание и изследвания от музикалната теоретична общност. Неговите музикални произведения основно отразяват следните музикални идеи и естетически насоки:

1. Техниките за изграждане и структуриране на съвременна музикална композиция не са ограничени само в определен стил или жанр. Еволюцията от пантоналност, през атоналност и серийна додекафония до контрол на звуковите блокове, контрол на тембъра (тембровата музика), математически контрол, микроимитация и други, отразява общото развитие в съвременната музикална композиция. Използването на конкретни похвати - звукови блокове, нюанси, поантилизъм, колажи, огледални структури и безкрайни звукови серии в произведенията на Гао Вейджи от различни периоди и жанрове показва естествената взаимовръзка с развитието на съвременните музикални техники.

2. Изследването на новите технологии е „напредничаво“, но не и „радикално“. Техники, като неоктавен цикличен изкуствен звукоред, звуковисочинна селекция и додекафонични акорди са иновационни, но те имат теоретични корени и не са „нововъведения без основа“. Музиката на Гао Вейджи основно се движи в рамките на тоновата система, като използва конкретни височини за основен градивен материал и не се увлича по експериментално музикално творчество. Композиторът е убеден, че музикалността е минималното изискване, което всяко музикално произведение трябва да притежава.

3. В творческата си работа композиторът прилага широко различни традиционни западноевропейски музикални похвати, методи

на развитие, структури и принципи на формообразуване. Той остава верен и на познати музикални форми в западноевропейската музикална култура като фуга, пасакалия, сонатна форма, като ги интерпретира свободно според своя собствен музикален език.

4. Въпреки приложената съвременна композиционна техника, ярко постижение на композиционния метод в произведенията на Гао Вейджи е повече или по-малко явното вплитане на черти от китайската традиционна музикална култура. В много от тях на втори план прозират пентатонични характеристики, прикрити под повърхността на други способности за звукова организация. При някои произведения се черпи вдъхновение и от традиционни национални музикални структури и техники, като „Юхъба“ („бавен поток“), при други се използват методи от музиката на китайската опера за представяне на драматични сцени. Широкото използване на народни инструменти и свободната обработка на темпото също подчертават националните характеристики и осъществяват силно художествено въздействие. Съдържанието на много от неговите произведения е свързано и с класическата китайска поезия.

Повечето произведения имат строги „правила“ за контролиране на музикалния процес, но музиката притежава ясно изразени емоционални характеристики и е типичен пример за „създаване на емоции с рационални средства“. Господин Гао смята, че искрената душевна активност винаги е източникът и целта на художественото творчество. В музикалното творчество чувството и разума трябва да намерят рационален баланс, а техниката не следва да бъде единствената опора на произведението. Произведенията му обикновено имат ясно изразена идея и оригинален замисъл, като чувствителното съдържание се интегрира перфектно в рационалната техническа обработка, точно предаваща определени художествени образи.

Композитраната от него музика като цяло носи съзерцателна

поетичност, която позволява на слушателя да усети вътрешните търсения на композитора и отразява триизмерния начин на мислене на един съвременен човек на изкуството, повлиян от древни и съвременни, източни и западни културни контексти. При интегрирането на съвременните западни музикални технологии, същевременно запазвайки традицията и корените в народната култура, съчетавайки източната и западната култура, той придава на произведенията нова артистична жизненост, реализирайки индивидуалност в контекста на фолклорната музика чрез нови звукови и технически средства.

Приноси:

1. Настоящата разработка представлява първо по рода си мащабно изследване от различни аспекти и гледни точки на оркестровото творчество на Гао Вейджи, което позволява обобщаване на художествените постижения и историческите приноси на композитора в този жанров периметър.

2. В хода на изследването текстовото и историческото проучване са съчетани с устни свидетелства от преки контакти с композитора, което осигурява по-точно и цялостно разяснение на художествената стойност и историческото значение на композитора Гао Вейджи в китайската музикална култура.

3. За целта на изследването на представителна част от творческото наследство на Гао Вейджи са изготвени многомерни и подробни анализи, онагледени оригинално с информативни схеми, които дават изчерпателна представа за резултатите от изследването и осигуряват сериозен материал за следващи проучвания в различен мащаб.

Пояснения:

[1] Терминът „разгръщане“ се отнася до транспониране, инверсия и рефлексия на дванадесеттоновия „тематичен акорд“.

[2] Цифров контрол означава контрол на числови прогресии.

Подредени в определен ред числа, се нарича „числова редица“. „Контрол на числови прогресии“ първоначално се отнася до използването на математически методи за изследване, разсъждение, изчисление и решаване на логически задачи.

[3] Подредбата на Фибоначи е една от най-често използваните числови прогресии. Тя получава името си от италианския математик Фибоначи, който я представя за първи път през XIII^{-ти} век. Тази числова редица се състои от 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 и т. н. Тази числова редица има две основни характеристики: Първо, числата в реда са взаимно несъразмерни, като всяко число е сумата на предходните две числа; Второ, пропорциите 2:3, 3:5, 5:8 и др., които се съдържат в този ред, се доближават до златното сечение. Златното сечение има несъмнена естетическа стойност в областта на изкуството.

[4] Терминът „единична (двойна) тонова полифония“ се отнася до метод на музикално разгръщане, при който се използват един или два тона като основа и се развиват чрез различни вертикални слоеве на ритмични изменения.

[5] Полифонизирането на акордите се състои в разпределяне на височините на един акорд между различни партии и инструменти с прилагане на ритмична контрапунктна обработка, като понякога се добавят текстурни елементи за обогатяване.

[6] Техниката на хетерофония има хилядолетна история във фолклорната музика и обикновено се отнася до музикални произведения с два, три или повече партии. Всяка партия обикновено произлиза от една и съща основна тоналност, която е приблизително сходна, но с известни вариации, което води до многогласов ефект, наподобяващ унисон, но всъщност вече формиращ повече или по-малко завършена многогласова музика.

[7] „Пастичо“ е метод на организация в музиката, който се изразява основно в следното: в една и съща творба „се съединяват цели или части от различна съществуваща музика, или се комбинират откъси от

съществуваща с новосъздадена музика“.

[8] Полистилистиката като музикална концепция също се формира едва в началото на ХХ^{-ти} век. Обобщено, това означава, че в полифоничната структура контрастиращите елементи се формират от различни музикални стилове. Това означава, че различни стилове на музикални мелодии, хармонии, текстури, модални и тонални системи, ритми и т. н., се комбинират вертикално или се интегрират хоризонтално (чрез хоризонтално пастичко), за да се създаде единство от множество стилове.

Научни публикации на автора

1. Ву, Дзядзюн. „Изследване на структурата и височинния материал в „Данте: Възприятия след четенето — Фантазийна соната“ от Лист“, списание „Музикален живот“, 2021, бр. 6, Международен ISSN: 0512-7920, Национален CN: 21-1044/J.
2. Ву, Дзядзюн. „Размисли върху анализа на тенденциите в преподаването в обучението по висше музикално образование“, списание „Изследвания в изкуствата“, 2024, бр. 2, Международен ISSN: 1673-0321, Национален CN: 23-1529/J.
3. Ву, Дзядзюн. „Изследване на композиционните особености в камерното произведение „Гангламедо“ от китайския композитор Гао Вейджи“, Музикален годишник на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив, 2021 г., ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online), с. 210-224
4. Ву, Дзядзюн. „Особености на звуковисочинната и формалната организация в оркестровата творба „Мистериозен сън“ от Гао Вейджи“, списание „Докторантска академия“ на Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“, ISSN 1314 - 8664, бр. 4, стр. 141

Биография

Ву Дзядзюн [Wu Jiajun], професор и ръководител на магистърски програми в Шънянския музикален университет, роден през май 1972 г. в град Янкоу, провинция Ляонин, Китай.

Ву Дзядзюн е завършил факултета по композиция на Шънянския музикален университет през 2004 г. През 2013 г. е старши гост-изследовател в Китайската музикална академия по програма на Министерството на образованието.

Понастоящем следва докторантура в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, България. Обучавал се е при професорите Цао Дзяюн, Фан Дзъммин, Уан Дзин, Гао Вейджи, Светослав Карагенов и други.

Ву Дзядзюн е бил заместник-декан на Факултета по изкуствата в Шънянския музикален университет, директор на прилежащата към университета гимназия и директор на филиала в Далиен.

Понастоящем е декан на Факултета по музикално образование, съвместен професор в Североизточния университет на Китай, член на редакционната колегия на списанията „Нови звуци от музикалния дворец“ и „Музикален живот“, заместник-директор на Комитета по теория и композиция на Китайската музикална образователна асоциация.

Удостоен е с наградите за изтъкнати експерти на провинция Ляонин, изтъкнат преподавател по бакалавърско обучение в провинция Ляонин, изтъкнат преподавател в провинция Ляонин, експерт в оценяването на китайски национални проекти за изкуства, експерт в оценяването в китайския национален фонд за изкуства и делегат на IX^{-ия} национален конгрес на Китайската музикална асоциация.

Ву Дзядзюн е създал над 20 оркестрови и камерни произведения, като камерните му творби „Не мога да те забравя“, „Герой“, „Младост“ и други са спечелили награди на провинциално и по-високо ниво.

Участвал в изпълнението на национални изследователски проекти и е ръководил провинциални и университетски проекти, като например „Серия оркестрови произведения „Сънища“: изследване на съвременни композиционни техники и интеграцията на китайската и западната култура“ и други 8 проекта. Публикувал е около 30 научни статии във важни академични списания като „Приложението на съвременни композиционни техники в народната инструментална музика“ и „Широкото пространство за композиция на тонална музика — изследване на Концерта за две пиана „Спомени от детството“.

Ву Дзядзюн често е изнасял лекции на национални академични конференции в Китайската музикална академия и Шанхайската музикална академия, а също така е канен в Германия, Русия и други страни, където е участвал в академични конференции, музикални фестивали, водил е лекции и е бил член на жури на международни конкурси.

Библиография:

- [1] „Материали и техники на музиката от XX^{-ти} век“ [САЩ] Кустерка, Народно музикално издателство, май 2002 г.
- [2] „Хармонични техники на музиката от XX^{-ти} век“ [Германия] Автор, Превод, Издателство на Шанхайската музикална академия, октомври 2006 г.
- [3] „Учебник по методи за анализ на съвременната музика“ Яо Хънлу, Издателство на Хунанската художествена литература, август 2003 г.
- [4] „Анализ на техниките за композиране през XX^{-ти} век“ Яо Хънлу, Издателство на Шанхайската музикална академия, април 2000 г.
- [5] „Техники за композиране в Западната музика през XX^{-ти} век“ Дзи Дзядзин, Издателство Хуаюе, август 2000 г.
- [6] „Общ преглед на теорията за музикалния анализ на Шенк“ Ю Сусиен, Народно музикално издателство, януари 2001 г.
- [7] „Изследвания върху хармонията в началото на XX^{-ти} век“ Сю

- Пинли, Издателство на Шанхайската музикална академия, юни 2010 г.
- [8] „Основен учебник по музикален анализ“ Пън Джъмин, Народно музикално издателство, септември 1997 г.
- [9] „Анализ и създаването на музика“ Ян Жухуай, Народно музикално издателство, 1995 г.
- [10] „Основен учебник по анализ на музикалните форми“ Гао Вейджи, Чън Данбу, Издателство за висше образование, юни 1991 г.
- [11] 1997年7月 „Речник за оценка на съвременната музика“ Лу Джунжун (главен редактор), Ян Тунба (заместник главен редактор), Издателство за висше образование, юли 1997 г.
- [12] „Общ преглед на структурата на китайската музика“ Ли Дзити, Издателство на Централната музикална академия, октомври 2004 г.
- [13] „Учебник по анализ на музикални произведения“ Циен Жънкан, Циен Ипин, Издателство на Шанхайската музикална академия, май 2001 г.
- [14] „Анализ на формите и произведенията“ У Дзуюян, Народно музикално издателство, юни 2003 г.
- [15] „Учебник по съвременна музикална теория“ Тоун Джунлян, Издателство на Хунанската художествена литература, април 2003 г.
- [16] „За анализа на формите и музикалните произведения“ Съставено от редакцията на Народното музикално издателство, април 1997 г.
- [17] „Основи на писането на последователна музика“ Джън Инлие, Издателство на Шанхайската музикална академия, 1989 г.
- [18] „Изследвания върху пасакалията през XX^{-ти} век“ Сю Мъндун, Народно музикално издателство, 2003 г.
- [19] „Полифонна музика от XX^{-ти} век“ Ю Сюсиен, Народно музикално издателство, 2001 г.
- [20] „За хетерофонията и нейното приложение в съвременната западна музика“, автор: Джан Лей, Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2008 г.
- [21] „Речник на китайската музика“, Музикален изследователски

институт при Китайския институт за изкуствознание, издателство „Народна музика“, 1984 г.

[22] „Изследване на серийната музика на Стравински“, автор: Гао Дзядзя, издателство „Търговска преса“, Пекин, 2003

[23] „Структурата на атоналната музика“ от Алън Форд, превод от Луо Джунжун, Шанхайско музикално издателство, 2009 г.

[24] „Въведение в музиката на ХХ^{-ти} век (първа и втора част)“ от Питър С. Хенсън, превод от Мън Сян-фу, Пекинско издателство „Народна музика“, 1984 г.

[25] „Композиция и анализ – Музикална структура: форма, конфигурация, контрапункт и бинарност“ - Дзя Дацюн, Шанхайско музикално издателство, Шанхай, 2016 г.

[26] „Мъдрец, строг учител, музикант, скъп приятел – Юбилеен сборник в чест на 80-годишнината на Гао Вейджи“ - Гао Пин, Дзя Дацюн, Шън Налин, Издателство на Югозападния педагогически университет, 2018 г.

[27] „Модерна хармония и изследване на китайски произведения“ от Уан Ангуо, Издателство на Югозападния педагогически университет, Чунцин, 2004 г.

[28] „Въведение в известни музикални произведения на ХХ^{-ти} век – Том за концерти“ от Гао Вейджи, Шанхайско музикално издателство, 2001 г.

[29] „Комплексен анализ на музикалните техники: Учебник“ от Яо Хънлу, Издателство за висше образование, 2009 г.

[30] „Учебник за анализ на нови музикални произведения (първа и втора част)“ от Пън Джъмин, Издателство за литература и изкуство на Хунан, 2003 г.

[31] „Учебник по модерна нотация“ от Тун Син, Издателство за литература и изкуство на Хунан, 2003 г.

[32] „Поетика на структурата – Дискусия по някои въпроси за музикалната структура“ от Дзя Дацюн, Издателство на Шанхайската

музикална консерватория, 2009 г.

[33] „Историческа еволюция на хроматизацията“ от Сан Тун, Шанхайско музикално издателство, 2004 г.

[34] „Съвременна хармония“ от Мо Карна (Англия), превод от Фън Цинйен и др., Издателство „Народна музика“

[35] „Хармонията на XX^{ти} век“ от Винсент Персикети (САЩ), превод от Лиу Лие-у, Издателство „Народна музика“

[36] „Техники на композицията“ от Паул Хиндемит (Германия), превод от Дзян Дан, Шанхайско музикално издателство, 2003 г.

[37] „Анализ на тоналната музика – Методът на Шенкер“ от Алън Карвалхо и Дейвид Гание (САЩ), превод от Ян Хъпин, Издателство на Югозападния педагогически университет, 2020 г.

[38] „Композиторските техники на Хиндемит“ от Паул Хиндемит (Германия), превод от Луо Джунжун, Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2015 г.

[39] „Техники на композицията през XX^{ти} век“ от Леон Дарлин (САЩ), превод от Йе Чунджъ, Издателство на Шанхайската музикална консерватория, 2019 г.

[40] „Пентатонични ладове и хармонични техники“ - Джан Сяоху, Издателство „Народна музика“, 1987 г.

[41] „Основи на музикалната естетика“ - Фън Чанчун, Издателство на Нанкинския педагогически университет, януари 2008 г.

[42] „Въведение в музикалната естетика“ - Сю Дзинтан, Издателство на Централната музикална консерватория, юли 2010 г.

[43] „Очерк по история на китайската естетика“ - Йе Лан, Издателство „Шанхай народно издателство“, ноември 1985 г.

[44] „Основи на музикалната естетика“ - Джан Циен и Уан Цъджао, Издателство „Народна музика“, май 1992 г.

[45] „Реформи, отваряне и музикални течения на новата епоха“ - Дзю Цихун и Цяо Банли, Издателство на Централната музикална консерватория, септември 2008 г.

- [46] „Основи на музикалната естетика“ - Сун Дзин, Издателство „Народна музика“, август 2008 г.
- [47] „Въведение в съвременната западна музикална философия“ - Ю Жуян, Издателство „Образование на Хунан“, април 2002 г.
- [48] „Въведение в изкуството“ - Уан Хундзиен, Издателство „Култура и изкуство“, октомври 2010 г.
- [49] „Изследване на техниките на композиция“ - Дин Шандъ, Шанхайско музикално издателство
- [50] „Музикална естетика и национална психология“ - Лин Хуа, Издателство на Шанхайската музикална консерватория, януари 2011 г.
- [51] „Оркестрация за симфоничен оркестър“ - Моу Хун, Издателство „Народна музика“, май 1999 г.
- [52] „Учебник по оркестрация за симфоничен оркестър“ - Ян Лицин, Шанхайско музикално издателство, януари 2012 г.
- [53] „Сборник от изследвания по теория на композиционната техника“ - Пън Джъмин, Шанхайско музикално издателство, юни 2007 г.
- [54] „Теория и методи на пентатоничната хармония в китайските ладове“ - Фан Дзуин, Шанхайско музикално издателство, 2003 г.
- [55] „Сборник от есета за хармония“ - Сан Тун, Шанхайско музикално издателство, април 2002 г.
- [56] „Структурализъм“ - Жан Пиаже, превод от Ни Ляншън, Пекинско търговско издателство, 1984 г.
- [57] „Основи на музикалната форма и анализ на произведения“ - Гао Вейджи и У Чунфу, Издателство „Народна музика“ и Шанхайско музикално издателство, 2010 г.
- [58] „Основни принципи на композицията“ - Арнолд Шьонберг, превод от У Пейхуа, Шанхайско музикално издателство, 2023 г.
- [59] „Хаос, фрактали и музика“ - Дзян Уантун, Шанхайско музикално издателство, 2005 г.
- [60] „Изследване на хармонията през XX^{-ти} век (част втора) –

Съвременна хармония“ от Муско Карна (Англия), превод от Йе Чунджъ, Издателство на Шанхайската музикална консерватория, януари 2019 г.

[61] „Хармонията на XX^{-ти} век“ - Л. С. Дягикова (Русия), превод от Луо Майшуо, Пекинско издателство за висше образование, 2017 г.

[62] „Тонална хармония и преглед на музиката от XX^{-ти} век, шесто издание“ - Костка и Пейн (САЩ), превод на Ду Сяошъ, издателство на Народната музика, май 2010 г.

[63] „Дванадесеттонова серия“ - Уан Джън-я, издателство на Народната музика, 1991 г.

[64] „Сборник на народна и фолклорна музика на Суджоу (Том за десетте барабана)“, издателство на Суджоу, 1990 г.

[65] „Голяма китайска енциклопедия“, издателство на Голямата китайска енциклопедия, 1992 г.

[66] „Избрани произведения на Нанинската музика“ - У Шъджун, издателство Сянлин, Сингапур, 2000 г.

[67] „Цюенджоу Нанин“ - У Шан, Народно издателство на Фудзиен, 2009 г.

[68] „История на струнните и духови инструменти в Цюенджоу“ - Джън Гуоцюен, издателство на Китайския театър, 2009 г.

[69] „История и форма на театралната музика от династия Тан“ - У Анчао, издателство на Централната музикална академия, 2011 г.

[70] „Разбиране на посттоналната музика“ - Ройг-Франколи (САЩ), превод на Ду Сяошъ и Тан Гъшен, издателство на Народната музика, 2012 г.

[71] „Тоналност, атоналност, пантонилност“ - Рудолф Рети (Австрия), превод на Джън Инлие, издателство на Народната музика, 1992 г.

[72] „Основен курс по полифонична музика“ - Джао Дъ-и, издателство на Народната музика, 1997 г.

[73] „Изкуството на стенописите в Синдзян, Китай“, съставено от редакционна комисия, Културно издателство в Синдзян, 2015 г.

Източници на други езици

[74] Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

[75] Бэббит, Милтон. Без названия, обзор. Журнал Американского музыковедческого общества 3, вып. 1 (весна 1950 г.): 57–60.

[76] Карагенов, Светослав. Концепции за акорд и акордова доктрина. В: Годишник на АМТИИ, Пловдив, 2015. С. 90-104

[77] Перл, Джордж. Серийная композиция и атональность: введение в музыку Шенберга, Берга и Веберна. Калифорнийский университет Press, 1962. ISBN 0-520-07430-0. По: https://hmong.ru/wiki/Atonal_music

[78] Холопов, Юрий. Очерки современной гармонии. М., М., 1974.

Статии в списания и справочници

[1] Статия: „Неосемоктавна циклична скала на <Пътя>“ - Гао Вейджи, списание „Музикално творчество“, януари 1999 г.

[2] Статия „За съставянето и класификацията на скалите“ - Гао Вейджи, списание на Централната музикална академия, февруари 1995 г.

[3] Статия „Изследване на китайската адаптация на техниките за серийна музика (II) — Развитие на дванадесет-тонната творческа техника и теория (1990—2000)“ - Джан Уей, списание „Музикални изследвания“, ноември 2020 г.

[4] Статия „Систематизация на нотните комплекти“ от Гао Вейджи, списание „Китайска музика“, октомври 2004 г.

[5] Статия „Изследване на структурата на народната барабанна музика — Анализ на барабанната музика в <Десетте барабана>“ - Юен Дзинфан, списание на Централната музикална академия, юли 1983 г.

[6] Статия „Структурни подходи на „тоновата мелодия“ и „поантилизъм“ като звукови средства“ - Яо Хънлу, списание на Съчуанската музикална академия, декември 2001 г.

[7] „Музикални инструменти в древните стенописи на Куча по

Сухоземния път на коприната“, статия от Ян Цин, списание „Народна музика“, юни 2021 г.

[8] „Музиката и ансамбловите форми в стенописите на пещерите Кезил“, статия от Сяо Яосюан, Китайска академия за изкуства, април 2009 г.

[9] Статия „Често срещани музикални развойни техники в народната музика на Китай“ - Фу Лимин, списание „Народна музика“, ноември 2018 г.

Интернет източници

<https://baike.so.com/doc/7898498-8172593.html>

https://baike.baidu.com/item/郭沔?fromModule=lemma_search-box

<https://baike.so.com/doc/9038346-9368582.html>

<https://baike.so.com/doc/6083530-6296631.html>

https://baike.baidu.com/item/燕乐/1604935?fr=ge_ala

<https://baike.so.com/doc/6426694-6640367.html>