

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“  
Катедра „Музикална педагогика и дирижиране“

## **А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

на дисертационен труд за придобиване  
на образователна и научна степен

„Доктор“

*на тема:*

**НАРОДНИ БЕЛЕЗИ И ДИРИГЕНТСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КИТАЙСКИТЕ  
ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

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

**Янг Джийю**

Научен ръководител: доц. Кирил Чапликов

Пловдив 2024 г.

*Китайската хорова музика е резултат от „разпространението на западната музика на изток“ в началото на 20 век. През последните сто години от своето практическо развитие, тази музика започва своя път от прилагането на опита на западното хорово творчество, от ранни форми на едногласно пеене до смесен хор, а музикалната форма се развива от еднodelни хорови творби до мащабни многочастни „хорови цикли“. Присъщото за това изкуство творческо мислене, концепции, стилове, техники и естетически ценностни ориентации показват очевидни китайски характеристики и на свой ред оказват влияние върху световното хорово изкуство.*

*На заседание на катедрения съвет на катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ на 4 юни 2024 г. се проведе успешна вътрешна защита на дисертационния труд на докторанта Янг Джийю **НАРОДНИ БЕЛЕЗИ И ДИРИГЕНТСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КИТАЙСКИТЕ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ** и единодушно бе гласувано допускането ѝ до публична защита. Беше гласувано предложение за научно жури в състав:*

*Вътрешни членове: проф. д-р Весела Гелева, проф. д-р Рада Славинска, проф. д-р Борислав Ясенов (резервен)*

*Външни членове: проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (НБУ), проф. д-р Велислав Заимов (НМА), проф. д-р Деян Павлов (НМА), проф. д-р Ивайло Кринчев (резервен).*

*Разработеният труд и приложенията към него са депозираны в Библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ и са на разположение на интересуващите се.*

*Публичната защита ще се състои на .....*

# Съдържание

Въведение .....	10
I. Обосноваване на темата и изследователския контекст.....	10
i. Обосноваване на темата .....	10
ii. Изследователския контекст .....	11
II. Литературен преглед .....	11
i. Произходът на китайската хорова музика.....	11
ii. Развитие на китайския хор. ....	12
iii. Състоянието на разработката на научния проблем .....	13
III. Цел, значимост и методи на изследването .....	13
i. Изследователската цел.....	13
ii. Значимост на изследването .....	13
iii. Изследователски методи .....	13
ГЛАВА 1 НАРОДНИТЕ СТИЛОВЕ И ДИРИГЕНТСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА КИТАЙСКИ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	14
Раздел 1 Хоровите творби и диригентски тълкувания от музикалния стил на Северозападен Китай .....	14
1. Съдържание .....	15
2. Структура.....	15
3. Диригентска интерпретация.....	15
4. За автора.....	16
Раздел 2 Хоровите творби и диригентски тълкувания на музикалния стил на Югозападен Китай.....	16
1. Съдържание .....	17
2. Структура.....	17
3. Диригентска интерпретация.....	17
4. За автора.....	18
Раздел 3 Хоровите творби и диригентски тълкувания от музикалния стил на Североизточен Китай .....	18
1. Съдържание .....	18

2. Структура .....	19
3. Диригентска интерпретация.....	20
4. За автора.....	20
Раздел 4 Хоровите творби и диригентски тълкувания от музикалния стил на китайската провинция Вътрешна Монголия .....	21
1. Съдържание .....	21
2. Анализ и диригентска интерпретация.....	21
Раздел 5 Хоровите творби и диригентски тълкувания от музикалния стил на Южен Китай.....	22
1. Съдържание .....	22
2. Анализ и диригентска интерпретация.....	23
3. За автора.....	24
Раздел 6 Оперни елементи в китайския хор .....	24
1. Съдържание .....	24
2. Анализ и диригентски тълкувания .....	24
3. За автора.....	26
Обобщение.....	26
<b>ГЛАВА 2 КАТЕГОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА КИТАЙСКИТЕ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....</b>	<b>27</b>
Раздел 1 Хорови произведения в автентично състояние във вид на народни песни .....	27
Раздел 2 Хорови произведения с местен етнически характер.....	29
Раздел 3 Хорови произведения, базирани на традиционните западни композиционни методи.....	32
1. Характеристики на мелодията .....	33
2. Аркова структура.....	33
3. Насоки за диригента .....	33
4. Насоки за изпълнение .....	35
Раздел 4 Хорови произведения по древни китайски песни.....	36
1. Анализ на музикалната форма и изискванията за пеене на смесения хор “Слънчев триплет” .....	36

2. Команден ред .....	38
Обобщение.....	39
ГЛАВА 3 НАСЛЕДСТВО И РАЗВИТИЕ НА ФОЛКЛОРНИТЕ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКИТЕ ШИРОКОМАЩАБНИ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	40
Раздел 1 Преглед на китайските национални музикални стилове..	40
1. Въведение в пентатоничния лад .....	40
2. Комбинацията от "тритоновата серия" в китайския национален музикален стил .....	41
3.Хексатоничен лад в китайската народна музика .....	42
4.Хептатоничен лад в китайската народна музика.....	42
Раздел 2 Наследството и развитието на националните елементи в широкомащабните вокални музикални произведения на Китай – пример „Кантата за Жълтата река“.....	43
1. Национален лад и композиционна техника, използваща "тритонова серия" .....	43
2. Национални ладове, тоналности и алтерации .....	44
3. Контрапунктни пасажи, съставени от национални модели....	44
4. Национални характеристики на музикалното звучене .....	45
Раздел 3 „Кантата за Жълтата река“- насоки за диригента .....	45
1. Анализ и интерпретация на първата част „Песента на лодкарите от Жълтата река“ .....	45
2. Музикален анализ и интерпретация на втората част "Ода за Жълтата река" .....	47
3. Анализ и интерпретация на третата част "Водата на Жълтата река идваща от небето" .....	48
4.Анализ и интерпретация на четвъртата част "Балада за жълтата вода" .....	48
5. Анализ и интерпретация на петата част "Диалог край реката"	50
6.Анализ и интерпретация на шестата част "Гневът на Жълтата река“ .....	50

7. Анализ и интерпретация на седмата част "Защита на Жълтата река"	52
8. Анализ и интерпретация на осмата част "Речи, Жълта река"	53
Заклучение	54
<b>ГЛАВА 4 НАСЛЕДСТВО И НОВАТОРСТВО В СЪВРЕМЕННИТЕ КОНЦЕПЦИИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ</b>	<b>55</b>
Раздел 1 Кратко въведение в творческите концепции на съвременните китайски хорови произведения	55
1.Разнообразие от творчески идеи	55
2.Разнообразие в певческите техники	56
3.Разнообразие на изпълнителски форми	56
Раздел 2 Наследство и новаторство в хорови произведения основани на народни песни – пример: "Ода за осемте коня"	56
1.Анализ на хоровото произведение "Ода за осемте коня"	56
2. Музикални характеристики на хоровата творба "Ода за осемте коня"	57
3. Инструкции за поставяне на "Ода на осемте коня"	59
Раздел 3 Наследство и новаторство в художествени хорови произведения – пример: хоров цикъл "Ху Дзя Ин"	59
1.Анализ на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"	59
2.Музикални характеристики на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"	60
3.Съвети за поставяне на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"	61
Раздел 4 Новаторство в популярните хорови произведения – пример: хоровата творба „Голямата риба“	61
1.Анализ на хоровата творба "Голямата риба"	61
2.Музикални характеристики на хоровата творба "Голямата риба"	62
3.Инструкции за поставяне на хоровата творба "Голямата риба"	62
Обобщение на главата	63
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	<b>63</b>
1. Обобщение на изследването	63

(1)Национални характеристики на китайските хорови произведения .....	64
(2)Начини за национализиране на китайските хорови произведения .....	64
(3)Перспективи за бъдещето .....	65
2.Оригиналност и новаторства в този труд .....	65
3.Приносът на този труд към музикалната теория .....	65
Източници: .....	66

## **Резюме:**

Китайската хорова музика е резултат от „разпространението на западната музика на изток“ в началото на 20 век. Тя отразява това разпространение, което започва от края на 19 до началото на 20 век, продължава своето развитие през 30-те години на миналия век, и получава значително влияние от съветската музикална школа през 1950 г., като основен източник на вдъхновение през 20 век. След 1970 г., тази музика се интегрира със световното хорово изкуство и продължава своето развитие заедно със световната хорова музика, преминавайки по един труден и предизвикателен път. През последните сто години от своето практическо развитие, китайската хорова музика започва своя път от прилагането на опита на западното хорово творчество, от ранни форми на едногласно пеене до смесен хор, а музикалната форма се развива от едноделни хорови творби до мащабни многочастни „хорови цикли“. В началото китайското хорово творчество е базирано на западното, но постепенно се развива самостоятелно като хорови произведения със собствени национални характеристики. Присъщото за това изкуство творческо мислене, концепции, стилове, техники и естетически ценностни ориентации показват очевидни китайски характеристики и на свой ред оказват влияние върху световното хорово изкуство.

Настоящият труд е разделен на „Увод“ и четири глави. Първата глава анализира националните стилове и диригентските интерпретации на хоровата музика в различни региони на Китай. Според регионалното разпределение на китайските народни хорови музикални стилове, тук са анализирани хорови произведения от северозападните, югозападните, североизточните, вътрешномонголските и южните региони на Китай. Подбрани са „Прогонване на животинските духове“, „Реката тече“, „Усурийска лодкарска песен“, „Пасторал“, „Това съм аз“ и други хорови произведения с типични местни характеристики. Чрез интерпретацията на хоровата творба „Сън в планинския проход Лоу“ се анализират оперни елементи, въведени в китайската хорова музика. Във втора глава основно се класифицират китайските хорови произведения според различните измерения на тяхната „национализация“. Те са разделени на хорови произведения върху оригинали на народни мелодии, хорови произведения с местен етнически привкус, хорови произведения създадени чрез взаимстване на чужди композиционни техники и хорови произведения, базирани на



древни музикални елементи. Направен е анализ и интерпретация на типични представителни творби.

В трета глава са описани националните характеристики на мащабните китайски вокални цикли. За пример е използвано класическото хорово произведение „Кантата на Жълтата река“. Обобщават се неговите художествени характеристики и се провежда цялостен и подробен анализ на неговите творчески техники, теми, композиционни техники и др.

И накрая, в четвърта глава този труд анализира съвременните хорови произведения. Съвременните китайски композитори прилагат китайска традиционна музика в своите хорови произведения чрез новаторски музикален език, уникална хармонична обработка и изразяване на актуални социални теми, придавайки нова жизненост на този жанр.

Разделът „Заклучение“ обобщава двата начина за запазване на националния характер на китайската хорова музика и излага конструктивни мнения и предложения за бъдещото развитие на китайските хорови произведения.

**Ключови думи:** китайска хорова музика, национални музикални традиции, диригентска интерпретация

### **Abstract**

Chinese choral music is the result of the "Westward Movement of Western Music" in the early 20th century. It underwent the transmission of Western choral art in China from the late 19th century to the early 20th century, the development of choral art in the 1930s, the influence of the Soviet school in the 1950s, and the integration with global choral art after the 1970s. It has followed a challenging path of artistic development alongside the global choral development. Over nearly a century of practical development, Chinese choral music initially drew upon the experience of Western choral composition, progressing from homophonic singing to mixed choir, and from single-movement choral pieces to "large-scale vocal choral suites." Starting with the foundation of learning from Western choral composition experience, it gradually evolved into choral works with distinctive national characteristics. The creative thinking, concepts, styles, techniques, and aesthetic values of Chinese choral music demonstrate evident Chinese characteristics, influencing the development of global choral art through its

own growth.

Following the "Introduction," this paper is divided into four chapters. The first chapter analyzes the ethnic styles and conductor interpretation in choral works across different regions of China. Based on the regional distribution of Chinese ethnic choral music styles, the analysis covers choral works from Northwest, Southwest, Northeast, Northern Mongolian, and Southern regions. Selected works such as "Gansheng Ling," "Xiao He Tang Shui," "Wusuli Boat Song," "Pastoral Song," and "That's Me" with typical ethnic characteristics are interpreted. Additionally, through the analysis of the choral work "Yi Qin'e · Lou Shan Guan," the paper explores the elements of traditional Chinese opera in Chinese choral works and provides conductor guidance. The second chapter categorizes Chinese choral works according to different dimensions of ethnicization, including choral works in the primitive folk song state, creatively composed choral works with local ethnic flavors, works with Chinese charm created by borrowing foreign artistic creation techniques, and choral works using ancient music elements as materials. Typical choral works are interpreted and analyzed. The third chapter reviews the ethnic characteristics of Chinese large-scale vocal suites, using the classic choral work "Yellow River Cantata" as an example to summarize its artistic features, conducting a comprehensive and detailed analysis of its composition techniques, themes, and compositional methods. Finally, the paper analyzes the innovation of modern choral works in ethnicization. Building upon traditional Chinese music, modern choral works inject new vitality into Chinese choral music through innovative musical language, unique harmonic treatment, and expression of contemporary social themes. The "Conclusion" section summarizes and elucidates two ways of ethnicizing Chinese choral music. It also provides constructive opinions and suggestions for the future development of Chinese choral works.

**Keywords:** Chinese Choral Music, Ethnicization, Conducting Interpretation

## **Въведение**

### **I. Обосноваване на темата и изследователския контекст**

#### **i. Обосноваване на темата**

Обект на изследване на настоящия научен труд са народните белези и диригентските интерпретации в китайските хорови произведения. Многочастната хорова музика се появява в китайските музикални произведения преди около сто години. Китайският хор се различава от европейската хорова музика по отношение на съдържанието на тематиката, езиковия модел, музикалните техники и социалната роля на произведението. Настоящата работа ще представи траекторията на развитието на китайската хорова музика през миналия век и характерни черти от нейното изпълнение. Това не само ще покаже напълно периодизацията на китайската хорова музика, но и ще разкрие нейните художествени характеристики. Настоящият турд ще анализира основите и причините на еволюцията на китайската хорова музика, което ще задълбочи разбирането за тази музика.

#### **ii. Изследователския контекст**

Китайските композитори използват тонове на традиционните народни песни когато създават и адаптират хорови произведения. Композиторите съчетават елементи на народните песни със западни композиторски техники, като използват полифония и хармония, придавайки на китайските хорови произведения уникален „народен вкус“ и „националност“. Много композитори в хоровите си творби също умело усвояват театрални елементи, смело използвайки мелодичната структура, ритмичните модели и ударните инструменти от китайската опера.

### **II. Литературен преглед**

#### **i. Произходът на китайската хорова музика**

Въпреки че произходът на китайското хорово изкуство може да бъде проследен до древната дворцова музика, ритуалната музика и народната музика, съвременното китайско хорово изкуство е въведено от Запад. След Втората опиумна война през 1860 г., в Китай се създават голям брой нови християнски училища, където многогласното хорово изкуство на християнските хорове също се разпространява в цялата страна.

## **ii. Развитие на китайската хорова музика**

### **1. От края на 19 век до края на 20-те години на 20 век**

От края на 19 век, новата капиталистическа икономика на Китай се развива, и западното християнство се разпространява в различни части на Китай. В процеса на непрекъснатия внос на западна култура, китайските прогресивни и патриотични класи по това време обръщат внимание на нова китайска култура и нови идеи. Те основават нови училища където се преподава нов стил музика, като военната музика и се пеят военни песни в „Новата армия“. Въпреки че част от музиката е изпълнена в унисон, тя поставя основата за развитието на многочастична хорова музика.

### **2. От началото на 30-те до края на 40-те години**

През 30-те години са създадени музикални професионални училища в Китай, примерно Shanghai Conservatory of Music. Висше музикални учебни заведения са възпитали музиканти от ново поколение като Хуанг Зи, Ма Сицун, Чжоу Шуан, У Боан, Ние Ер, Сиан Синхай. След още 20 години на развитие китайската хорова музика постига всеобхватен и бърз напредък в разнообразието от теми, съдържание, форма и стил, а техническото ниво на хоровото писане също бива значително подобро в сравнение с това от преди 30-те години на миналия век.

### **3. От началото на 50-те до края на 70-те години**

След основаването на Китайската народна република през 1949 г. хоровото изкуство навлиза в нов период на разцвет. С култивирането на голям брой музикални таланти и създаването на професионални хорове, развитието на китайското хорово изкуство отбеляза нов напредък. Твърде големият акцент върху политическите нужди обаче прави много хорови произведения по това време сходни по стил, превръщайки ги в униформени песни.

### **4. От 80-те до днес**

80-те години на миналия век са велика ера на социални промени в Китай. Социалната трансформация насърчава бързото развитие на страната във всички аспекти. Композиторите, певците и диригентите участват активно в хоровата дейност. Тя получава особено развитие със създаването на Китайската хорова асоциация през 1986 г. китайското хорово изкуство постига голям напредък по отношение на творчеството, организацията и изпълнението.

### **iii. Състоянието на разработката на научния проблем**

1. Първата гледна точка е историография на съвременната китайска музика. обсъжда различни стилове на хоровата музика в зависимост от различни исторически периоди в Китай.

2. Втората гледна точка е анализ на композитори и композиционни произведения. Изследвания са били проведени върху отделни композитори и отделни хорови произведения.

3. Третата гледна точка е от теорията на хоровете и диригентство. Има много дисертации за хоровата естетика, хоровото дирижиране и хоровата педагогика.

4. Четвъртата гледна точка е историография на хоровата музика. Тези монографии обобщават развитието на хора в Китай.

## **III. Цел, значимост и методи на изследването**

### **i. Изследователската цел**

Дисертацията ще осъществи многостранен анализ на хоровите произведения чрез анализиране на техните черти от гледна точка на различни етнически групи. Дисертацията също ще анализира различни стилове на мащабни хоровите произведения и от гледна точка на диригентството. Най-накрая дисертацията ще се опита да предложи препоръки за насърчаване на развитие на китайския хор, което е практическата значимост на настоящия научен труд.

### **ii. Значимост на изследването**

#### **1. Практическата значимост**

Хорът е важна част от китайската музикална култура и става все по-проспериращ в бързото развитие на Китай. Отличните хорови изпълнения обаче са малко. А настоящият труд ще се опитва да направи дълбок анализ на онтологията на хоровите произведения, включително и тяхната полифонична и хармонична структура. Такъв вид анализ пряко ще повлияе върху качеството на хоровите интерпретации.

#### **2. Теоретичната значимост**

Резултатите на настоящото изследване не само са полезни за по-дълбокото разбиране на китайското хорово изкуство, но и има теоретични значения чрез изграждането на траекторията на развитието на китайското хорово изкуство по отношение на фолклорни области. Това ще обогати изследванията на китайската хорова теория.

### **iii. Изследователски методи**

Настоящата докторска дисертация използва методи като анализ на

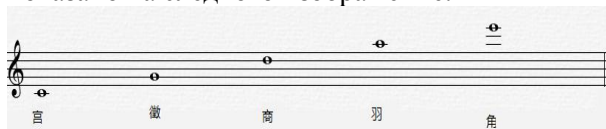
типичните примери, класификационни методи, визуализация чрез диаграми и др.

## ГЛАВА ПЪРВА НАРОДНИТЕ СТИЛОВЕ И ДИРИГЕНТСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА КИТАЙСКИ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Раздел 1 Хоровите творби и техните диригентски тълкувания от музикалния стил на Северозападен Китай

Голяма част от китайските хорови произведения представя музикалния стил на Северозападен Китай. Когато се говори че една песен притежава музикален стил на Северозападен Китай, често има предвид, че тя използва елементи на мелодията на един известен вид от група фолклорни песни - Летящо небе. Тази група песни произхожда от северната част на китайската провинция Шанси, или Северен Шанси. Този вид фолкорни песни имат обширни съдържания, но темата им обикновено е любовта. Когато става дума за текстовете на Летящото небе, един куплет по принцип се образува от две изречения. Всяко изречение се образува от седем или от единадесет йероглифа. А в края на всяко изречение няма фиксиран ритъм. Езиковият стил на текстове е сбит и ярък, а чувствата са прости и искрени. Когато става дума за мелодия на „Летящото небе“, общо има четиридесетина мелодии. Структурата на мелодиите е къса, съставена от две фрази. Повечето от мелодиите са в тоновия пентатоничен стил на Дзи, Йу и Шанг. Ритъмът на „Летящото небе“ е сравнително свободен. А мелодията му е висока, смела, мелодична и красива.

В традиционния Китай петте тона са подредени в пет интервала и образуват петтоновия лад. Те са Гонг, Шанг, Дзие, Дзи и Йу, както е показано на следното изображение:



Пентатоничните ладове имат пет вида тонови режими. Тонът, базиран на Гонг, се нарича Гонг тонов лад. Това е подобно за другите четири тонови режима. А именно Гонг, Шанг, Дзие, Дзи и Йу са названия на тоновите режими. Те не показват абсолютната височина на тона, а просто показват фиксираната връзка на тоновата

височина. Представяме една хорова песен, която е съставена въз основа на музика „Летящо небе“. Песента се казва „Добитък напред“ и е смесен четиричастен хор „а капела“.

### 1. Съдържание

Хоровата творба „Добитък напред“ изобразява жена, която стои покрай пътя в полето. Тя очаква с нетърпение завръщането на своят любим. Мелодията е съставена от две фрази. Адаптацията на цялата песен е сбита, с деликатни емоции и солиден стил.

### 2. Структура

Песента е съставена от няколко дяла и вариации, а структурата е следната:

Въведение	A	A1	A2
(1-10)	(11-29)	(30-53)	(54-75)

Въведение: Първите две вокални линии са съставени от мецосопрановата и басовата партии. Те имитират приятния звук на звънците на добитъка. Този преплетен звук се превръща в ритмичен фон, който преминава почти през цялата песен. В изпълнението на „звънците“ се прилага метода за пеене на висока позиция.

A: Тази част се изпълнява от сопрановата партия във висок регистър, което е типично за северозападния музикален стил. Пее се със специфичен тембър за китайското народно пеене. Теноровата партия се добавя към сопрановата. Те си отговарят взаимно в своеобразен диалог.

A1: Мелодичният материал на A1 е същият като този на дял A, но нейните „мелодии на звънците“ имат значително разширение в сравнение със секцията A. Тя става по-бърза и по-силна, когато преминава към гласовете, които се преподават. Това показва, че същият музикален материал постига различни звукови ефекти.

A2: Този раздел е по-близо до раздел A. Сопрановата партия поема основната тема, докато мецосопраното я придружава с хармонична мелодия, а теноровият глас им отговаря с контрастираща мелодия. По този начин, дялът се характеризира с повторение и разработка на мелодичния материал.

### 3. Диригентска интерпретация

Мелодията на песента възприема няколко специални метода на въртене на народната песен „Летящо небе“: d1 в 5-ти раздел постепенно скача в зоната на високия глас d2 в 9-ти раздел. Този скок

има регионални черти и изразява облика на „лъоса“ на северозападен Китай, а именно суровия и примитивен характер на платото. А сопраното, постепенно отварящо се от слабото, предвещава началото на първоначалния облик на дълбока народна песен. Първите четири такта на припева са звънците, описващи стадото в планината.

Преди 24-ия такт динамиката е доминирана от сопраните, а тенорът може да бъде малко по-тих. Мецосопрановата и басовата партии напомнят звука на звънците като музикален фон към сопрани и тенори, затова силата на техния звук трябва да е още по-прибрана. Диригентът трябва да предвиди в това музикално произведение встъплението на гласовете и да балансира различните нива на силата на звука. Той трябва да изпълни добре паузата и встъпващия тон на слабо време в такт 25, както и половината нота в такт 29.

В резултат всеки глас ще бъде хармонично балансиран. В пеенето трябва да се обърне внимание на декоративните украшения на мелодията. Тези декоративни украшения са характерни за народните песни на Северозападен Китай. Не трябва да се пее твърде бързо. Може да пее с леко „портаменто“. Звукът на всяко украшение може да се подчертае, за да покаже здравия и необуздан характер на земеделските труженици от Западен Китай.

#### **4. За автора**

Лю Венжин (1937-) е завършил Централната музикална консерватория през 1961 г. Също така той е признат от Министерството на културата като артист с изключителни приноси.

### **Раздел 2 Хоровите творби и техните диригентски тълкувания на музикалния стил на Югозападен Китай**

В югозападната част на Китай има многоетническа провинция Юнан. Там също има красиви планини и реки. Кунмин е столицата на провинция Юнан. Има Хан, И, Хуей, Бай, Мяо, Хани, Джуанг, Дай, Лису и други етнически групи. Различни етнически групи се смесват помежду си. В същото време те запазват собствените си национални характеристики и собствен начин на живот. Народните песни тук имат уникални пентатонични елементи Yushang. Стилът им е мек и лиричен. С тях често се използват четвърти скокове. По-долу е даден пример за заглавната песен и смесен припев „Малка река“, адаптиран от



едноименната народна песен.

## **1. Съдържание**

„Малката река“ идва от народна песен в Миду, Юнан. Тази песен има дълга мелодия, меко легато и свободен ритъм. Песента е адаптирана в припев от композиторите Менг Гибин и Ши Леменг. Цялата песен има пет части. Текстове са прости и естествени, пълни с въображение и поезия. Рисува живописна картина със спокоен, плавен и относително свободен ритъм. Мелодията му е вълнообразна, свежа и красива, с тона на местната музика на Юнан. Под сребристите лунна светлина наоколо беше тихо и се чуваше само шумът на реката под планината. Красиво момиче изразява чувствата си към луната, докато се любовува на пейзажа. Тя изрази дълбоката си любов към любимия си в красива мелодия. Нежният ѝ певчески глас и дълбоки чувства се сляха с течащата вода на рекичката и стигнаха до мястото, където живееше момчето.

## **2. Структура**

Песента е проста форма с въведение и заключение. Трите текста на цялата песен са водени съответно от тенор, сопрано и отново тенор. Третият дял се води от мъжки и женски гласове в тактове 17-24. Мелодията на песента притежава местни интонации и се основава на народния петонен лад на Ю. Раздвиженият ритъм е свободен и успокояващ. Песента се характеризира с използването на продължителни звуци, промяна на ритъма и т.н. Те всички отразяват импровизационните черти на народните песни. Хоровата част е основно придружена от хармоничен фон. Свободна имитация на солово пеене и припев в края изобразяват художествената концепция на пейзажа.

## **3. Диригентска интерпретация**

Съпровода на пиано трябва да въведе усещането за „тишина“, „нощ във водата“ и „дълбока емоция“, а клавирият съпровод трябва да бъде изящен и поетичен.

В 10-тия такт на музиката припевът трябва да бъде мек и слаб в началото, като постепенно се усилва. Необходимо е да се контролират възходящите и низходящи промени на интензивността. Интензивност на  $mf$  в припева на 4-ти такт, в 13-ти такт хорът откликва на солиста. Това е „ехо“ ефект, постепенно изчезвайки, както и в припевът от 15-ти такт.

С цел да изрази състояние на нетърпеливост в силните акценти на

19-ти и 20-та такт, може да се използва *f* динамика, за да се получат къси динамични контрасти. Звукът трябва да бъде широк, без напрежение. Вторият такт в частта утихва, за да носи ефект на въздишка.

Втория куплет е изпят от сопрано. Трябва да се използва уникалният финес на женския глас. Силата на фразата ще се колебае, за да покаже красивата линия на женския глас.

Трябва да се обърне внимание на точките с нотите в 5-тия и 14-та такт във втория дял. След 30-ти такт е важно да се постигне баланс на всеки такт, като се подчертава солиста, а хорът е в поддръжка. В 37-ми такт трябва да се обърне внимание на мелодичните линии на гласа, а в завършването темпото се забавя.

#### **4. За автора**

Менг Гибин (1926- ) е изпълнител-тенор и е роден в окръг Шенсян провинция Хебей. Песните, които той композира, включват „Селскостопански превозни средства“, „Изповед на член на комунистическата партия“ и т.н.

Ши Леменг (1915- 2008) е роден в Ичуан провинция Хенан. Той е композитор. Основните му творби включват припев "Завинаги родината", "Припевът на дългия март".

Много от хорове му са съставени с народните ладове на Юнан и Гуйджоу, като например детски хор „Познаване на мелодия“, създаден от Джан Йида. Другите примери са „Преследване на коня“ и смесен хор „Десет големи сестри“, съставен от Джан Венган. Всички тези произведения изразяват характерния музикален стил на Юнан.

### **Раздел 3 Хоровите творби и техните диригентски тълкувания от музикалния стил на Североизточен Китай**

Много етнически групи живеят в североизточен Китай. Музикалният стил на Североизточен Китай оказва голямо влияние върху създаването на китайски хорови творби. Възникват много хорови произведения. А едно от най-добрите хорови произведения е „Усурийска лодкарска песен“. Тя е основана на етническата група Хеже и се предава от поколение на поколение в Китай.

#### **1. Съдържание**

„Усурийска лодкарска песен“ е хорово произведение за соло тенор и четиригласен смесен хор. Оригиналната песен е за мъжки глас,

адаптирано е на хорово произведение от композитора Цю Сисиен. Тази народна песен на етническата група Хеже е красива, екзотична и неповторима по стил. В песента трудолюбивите и прости Хежески рибари изразяват благодарност за добрия си живот и любовта към родния край.

## 2. Структура

Песента е еднотематична трилогия със следната структура:

Прелюдия	Въведение	A	A1	A2	Край
(1-3)	(4-14)	(15-39)	(40-64)	(65-83)	(84-99)

Прелюдия: Пианото изпълнява в свободно темпо „рубато“, за да изрази сутрешна сцена с лека мъгла по река Усури.

Въведение : Тенорът изпълнява високо звучаща мелодия. После има четиристепенен скок. Тенорът може да пее фалцетно, точно като ехо по повърхността на река. Припевът, приличайки на фона, също показва описателни и цветни черти.

A: Основната мелодия се пее от соло тенор (Тактове 19-26), а втората половина се изпълнява от всички тенори в унисон. В същото време алтовата партия се включва с полифонична фактура. По този начин общата мелодия е в най-добрия си регистър. Използват се и изразите „водене“ и „обединение“ в общи скандирания, които определят лада на песента.

A1 : След интермедията от четири такта има отличаващ се женски припев. Основна мелодия се прехвърля към подчинения мажор и се използва контрастираща полифонична техника. Ниският женски глас пее във „форте“. В същото време сопрановата партия пее съответна мелодия във високия диапазон с ярък тон. Двата различни женски гласа контрастират помежду си по тон. Тук се дава място на изява на алта, за да се прибави повече красота към темата. След това влизат и останалите гласове, използвайки мелодичния материал от дял A, а тоналността се връща в bA. В същото време, композиторът използва имитация в баса една октава по-ниско в края на изречението. Това не само подчертава тембърните характеристики на гласа, но и формира художествен ефект - промени в единството.

A2: Този дял започва от интерлюдията (Такт 65) и може да се ускори леко. Същата мелодия се пее във високия регистър на сопрановата партия с по-страстна емоция. Останалите части използват "Hm", при разложените акорди. Това рисува картина на "Вълни на реката". В следващите заключителни изречения мъжки и женски

гласове се имитират частично. По този начин настроението на музиката се обогатява още повече.

Епилог: Солото на тенора трябва да пее енергично. Това се придружава от грациозната и тиха хармония на припева. Музика завършва тихо не само с избледняващите вокали, но и с възходящото движение на разложените акорди на пианото.

### **3. Диригентска интерпретация**

Пианото изобразява красивата сцена на реката. Ритъмът на пианото може да бъде по-свободен.

След въведение на високия глас на тенора, в 5-ия такт припевът трябва да пее по такъв начин, че да покаже ефекта на ехото. Трябва да се обърне внимание на контрола на интензивността на силата на звука и да се пее с рр интензивност и мек глас. Дванадесетият такт също се пее леко с подобен тон.

От 19-ия такт, алтите се използват като поддържащи на солиращата певица до 26-ия такт. Трябва да се обърне внимание на контрола на интензивността на пеенето. От 27-ия такт тенорът влиза тихо и женският хор постепенно увеличава динамиката на гласа си. Тенорът постепенно се усилва, докато на 35-ия такт целият хор пее тази секция със страстна сила (тактове 35-39). Вторият такт на 36-ия такт трябва да се изпее тихо, защото това не е основната тема.

Тактове 40-64 са пасажи на алтовото изпълнение. Обемът може да бъде по-пълен. Сопрановата тема се изразява чрез контрастираща полифония, а интензивността му е по-малка от тази на алта. Сопрановата тема трябва да има основно значение. В 59-ия такт в смесения четиригласен хор отново са изразени типичните тонове на етническа група Хеже. Накрая завършва с басовата партия.

В тактове 65-83 се фокусира върху засилване на оживеното и весело усещане за музиката. Раздел 65 се ускорява леко. Пеенето на бас и тенор в тактове 67-69 трябва да бъде гъвкаво и закръглено, за да изрази радост. Този метод може да се използва и в тактове 71-72.

Най-накрая, на 85-ия раздел, в хорът трябва да се контролира силата на звука. По този начин тенорът ще пее по същия начин. Тонът трябва да е мек, а частите трябва да бъдат балансирани и хармонични.

### **4. За автора**

Цю Сисиен (1919-2008) учила композиция в Шанхайската музикална консерватория през 1948 година. Тя беше четвъртият вицепрезидент на Китайската музикална асоциация и консултант на

Китайската асоциация за филми и музика, както и почетен президент на Детската музикална асоциация на Китайската музикална асоциация.

#### **Раздел 4 Хоровите творби и техните диригентски тълкувания от музикалния стил на китайската провинция Вътрешна Монголия**

По-голямата част от монголската фолклорна музика има отличителен етнически стил: красива мелодия, широк дъх, дълбока емоция. В древната народна музика, най-често срещаният лад е Джи. На второ място са ладовете Гонг и Шан. А ладът на Йу е по-рядко срещан. През 15-ти век стилът на музиката е силно развит, а ладовият стил на Йу постепенно се превръща в най-важния стил. Гун и Джи са отстъпили на второ място. Следва анализът на смесена хорова акапелна песен „Пасторална песен“.

##### **1. Съдържание**

„Пасторална песен“ е хор без акомпанимент. Той е адаптиран от едноименната народна песен от композитора Цю Сисиен през 1954 г. Мелодията на тази песен е широка. Тя изобразява очарователната сцена на красивата тревна площ.

##### **2. Анализ и диригентски тълкувания**

Песента се състои от разделите на въведение, вариации и заключение. Тя има следната структура.

Въведение	A	A1	A2	Заключение
(1-8)	(9-24)	(25-40)	(41-57)	(58-69)

Въведение: Алто започва тихо от ниския регистър и постепенно се усилва с пеене със закрыта уста. Това представя художественият израз за обширната и далечна безкрайната прерия. Басът влиза в 5-ти такт, а имитациите на следващите 5 тона образуват промени. Частите се сливат в едно, образувайки съпровода на основната мелодия.

A : Осем последователни тактове от 9-ия такт се пеят с верижно дишане. Гласът започва с умерена интензивност и става по-силен постепенно. По този начин се изобразява сцена на ранната сутрин на полето.

Динамиката на 17-ия такт трябва да бъде понижена. Тонът трябва да е мек, а дъхът трябва да бъде верижен. В този такт мъжките гласове подчертават женските. Низходящите удари на 19 и 23-ия тактове се връщат към динамика „пиано“.

A1: В този дял гласовете на тенора и сопрана възприемат техника на свободна канонична имитация в една октава един спрямо друг, като се редуват. А другите два гласа ги следват като допълнителен пълнеж, с мекота.

Втората фраза на A1 се пее от алто гласа, а сопрановият глас е свободен да имитира. Останала част от гласове е на фон на звука. Сопраното пее с малка сила от алтото.

A2 . От такт 41, Хорът изпява кулминационните фрази на цялата песен с пълни и страстни емоции. Дишането трябва да е пълно и силно.

След влизането в 49-ия такт, музиката става по-мека. Основната мелодия има възходящи и низходящи движения, които се поемат съответно и от тенора.

Завършекът започва с такт 58, за да се връща към далечната и тиха художествена концепция. Атмосферата на цялата песен постепенно се успокоява. Тенорът може да бъде малко по-изявен и свободен. Водещият глас на сопрано соло може постепенно да изчезне в далечината на тревните полета.

## **Раздел 5 Хоровите творби и техните диригентски тълкувания от музикалния стил на Южен Китай**

Централен и Южен Китай е най-развитият и проспериращ регион в съвременен Китай. Районът има добре развита култура, която включва много фолклорни опери и местна музика. Жизненият стандарт на хората като цяло е малко по-висок от стандарта в други части на Китай. По отношение на музиката местните фолклорни песни и мелодии са много популярни. Там в китайската народна музика обикновено използва ладове на Йу, Шанг и Гонг.

Една типична южнокитайската песен „Това съм аз“ ще бъде представена в настоящия текст, което включва нейния контекст и начина ѝ на дирижиране.

### **1. Съдържание**

Мъжкия хор „Това съм аз“ е солова песен. Песента е композирана от композитора Гу Джианфен в края на 1981 година. Песента усвоява материала на народните песни на етническите групи в Южен Китай. Тя показва уникалния артистичен чар на южните хорове. Текстове на припева са пълни с прости селски вкусове. Те изразяват

носталгичните настроения на задграничните скитници към родния край. Такива настроения се предават чрез копнежа за специфични пейзажи като рекичката, дима от родния град, кончетата на плажа, отражението на зелените планини в реките и т.н. След като ХонгКонгския диригент Лю Сяоян адаптира тази песен за мъжки хор, песента става още по-популярна за публиката.

## 2. Анализ и диригентски тълкувания

Песента има трилогична структура:

Прелюдия	A	B	A1
(1-5)	(6-19)	(20-36)	(37-50)

Прелюдия: Прелюдията за съпровод на пиано трябва да създаде настроение, което е изпълнено с носталгия и копнеж. Музиката е по-сдържана, когато се пее теноровата партия.

Тенорът постепенно започва с мек звук на 6-ия такт. Като съпътстващ глас басът имитира тенора. Затова неговата сила трябва да бъде по-малка от теноровата партия. Музикалното изпълнение протича гладко като цяло, за да изрази дълбока художествена концепция. По отношение на певческите черти, 7-ият такт е с удължен тон с отличителни южни черти. Трябва да се пее естествено и плавно. От 12-ия такт, музиката постепенно става по-гъвката и динамиката се увеличава.

Пеенето до второ време на 13-ия такт е повратна точка. Първата нота в първо време на 15-ия такт може да бъде подчертана. Също така първата нота на 16-ия такт може да бъде подчертана, преди да се върне към спокойствие. След 11-ия такт музиката постепенно се разгръща. Трябва да се обърне внимание на отчетливостта на гласовете, които трябва да бъдат по-гъвкави и по-живи. А в 17-ия такт музиката постепенно се успокоява.

Секция В : Песента е в кулминационен момент и изреченията стават все по-силни. Трябва да се обърне внимание на нотите, които носят силния акцент. Може да се пее по малко по-изявен начин. От 28-ия раздел настроението внезапно става бавно. Използва се *tr*, за да се пее с половин тон до 34-ия раздел. Това е точка за кулминацията. Басът тясно следва тенора и го избутва постепенно напред.

Раздел A1: Този раздел е раздел за връщане. Музиката на този раздел отново се връща в по-спокойно настроение. Спомагателните части на втория тенор и бас трябва да се изпеят слабо, а тенорната

част трябва да се пее реално и емоционално. На петия удар на 38-ия раздел, трябва да се пее по-ясно с някои ноти, за да се подчертае емоцията на носталгията. След 43-ия раздел басовата част трябва да се изпее по-слабо, което си служи като фон на хармонията.

### 3. Авторът

Гу Джаанфен (1935--) е композитор. Тя композира много популярни песни в Китай, като например: "Орхидея и пеперуди", "Това съм аз", „Пеене на усмивки“, „Целувка на мама“. Творческият ѝ стил е свеж и красив. Това извежда популярните китайски песни на ново ниво.

Чен Сяогуанг (1948-) и писател на текстове за песента. Той има много популярни творби като „На полето на надеждата“, „Момиче и гъби“, „Това съм аз“ и др. Тези творби са познати и харесани в китайска публика.

## Раздел 6 Оперните елементи в китайския хор

„Спомен от Цин-ъ в Лоу планина проход“ е смесено хорово произведение с много елементи от оперната музика. Неговият композитор е известния съвременен китайски композитор Тиан Фън, а година за композиция е през 1971 г. Това произведение е приветствано като друг шедевър след „Жълтата река Кантата“ в китайските музикални теоретични кръгове.

### 1. Съдържание

Песента е една от мащабна хорова сюита „Съставяне на пет стихотворения за Мао Цзедун“ на Тиан Фън. Авторът смело заимства оперните елементи на лада, мелодията и начина на пеене. Той ги комбинира с ритъма на китайската поезия и традиционните западни композиционни техники. По този начин художественият ефект на песента показва силен оперен стил и величествена атмосфера.

### 2. Анализ и диригентски тълкувания

Песента е сложна структура от две части:

<u>прелюдия</u>		A			B	
	a	b	c	<u>антракт</u>	d	e
(1-45)	(46-60)	(61-79)	(80-95)	(95-113)	(114-149)	(150-188)



Прелюдия: Тази дълга и голяма прелюдия е микрокосмос и обобщение на цялото произведение. При изпълнение от 8-ия такт нататък темпото на музиката може да бъде по-свободно. Показват се и повече промени в силата на звука. А от 28-ия такт темпото постепенно се увеличава. След 36-ия такт се връща към първоначалното темпо. А от 44-ия такт темпото става по-бързо. Така се достига до кулминация в 46-ия такт.

Секция А: 46-ият такт на припева е заимстван от високия певец стил на китайската опера. Първият и вторият удар на такта трябва да се пее с много дъх. Нотите трябва да бъдат изразени в средния диапазон, за да показват съединени и паузирани ефекти и да завършват мощно. В следващите 48 такта трябва да се изпеят осмините ноти и паузи чрез застъпване на всички гласове. Това е уникален метод за художествен израз на китайската опера. А слаби удари на такт 50 трябва да се изпее по възможно най-пълно и мощен начин.

Интерлюдията от 51-ия такт е олицетворение на Пекинската оперна музика. Използва се типичният модел на ритъм и текст от Пекинската опера. Това означава, че има само силен ритъм, без слаб ритъм, и че скоростта става по-бърза. По този начин се демонстрира усещане за музикална турбулентност. Припевът и следващата интерлюдия трябва да бъдат направени еднократно. Това формира специалния ефект на секция А на тактове (46-60).

Секция б (тактове 61-79): В началото на секция б мъжкият глас използва голяма сила да изпее акцента на 61-ия такт. Сопраното се използва като добавка към тенора. Сопраното се приближава към тенора в ниския диапазон. Бас на 66-ия такт трябва да влезе леко, а плътността на звука постепенно се сгъстява. Мъжкият хор от 68-ия такт трябва да е лек и хармоничен, но има и стаена сила.

След като музиката навлезе в част с на раздел А (тактове 80-95), пианото изсвирва серия от мощни звуци. Това всъщност започва от 76-ия такт, за да създаде напрегната бойна атмосфера за хора от 80-ия такт. Композиторът използва дългата основна мелодия в музиката на Пекинска опера, за да опише за пореден път ожесточените бойни сцени в историята. Затова звукът е необходим за постепенно разкриване на силата му. Разделението от 84-ия такт трябва да бъде остър и силен, за да се изрази свирепостта и жестокостта на военната сцена по това време. Оттам акомпаниментът на пиано все още поддържа сцената на битката със звукови ефекти, имитиращи конски

тропот. Това придава силна драматична комбинация с дълготрайния звук на припева. На 89-ият такт се образува силен "рев", а на 91-ия такт слабият звук постепенно се увеличава до малка кулминация.

След 90-ия такт има малка пауза за вдишване. Тази пауза за вдишване е често използвана между фрази в оперното пеене, за да бъде подготвена атаката След кратко вдишване музиката отново влиза в динамика пиано и постепенно се увеличава, докато завърши във фортисимо (ff).

Антракт: Музиката спира драматичните творчески техники в предишния раздел. Чрез изображението на звука на армията музиката е прехвърлена на главния тон на bB. По този начин се подготвя за влизане в секция B.

Секция B: Този раздел се състои от две части. Подсекция d (тактове 114-149): Творческата техника на тази подсекция се представя чрез fuga. Целта е да се покаже процесът на развитие на революционната сила на Китай. Съответно музикалната тема и техните отговори са представени четирикратно. Тематичната част трябва да бъде дълбока и силна при пеене. Звукът трябва и постепенно да се разшири, за да покаже решителността и увереността в преодоляване на всички трудности. Отговорът е по-тих от темата при пеенето. Той служи като допълнителна част. Тонът трябва да е спокоен и широк, за да контрастира на темата с различни тембри. От 137-ия такт нататък се пее по силен и енергичен начин. А музиката достига малък кулминационен момент с преобладаващата звукова инерция.

Подсекция e (тактове 150-188): Музиката отново се връща в стила на операта. 2/2 размерът прави музиката компактна и решителна. Пее се в тиха динамика. Женските гласове са в оперен стил. Те трябва да пеят с леко дишане. Мекото небце трябва да се отваря и повдига, но произношението не трябва да бъде изведено напред. Трябва да се обърне внимание на координацията на гласовете и баланса на тембрите.

### **3. За автора**

Тиан Фън (1933-2001) е роден в окръг Минянг в провинция Хубей. Основните му произведения включват: като например симфоничен хор „Песен на великия Лян планина“, хор „Съставяне на пет стихотворения за председател Мао“.

### **Обобщение**

Като цяло, тези стилове имат както общи черти, така и подчертани разлики. Приликата се крие в най-вече използването на китайски пентатонични тоналности. Пентатоничният лад произхожда от Китай и се използва широко сред различни етнически групи и региони. Това е най-популярната, най-широко използваната и най-типичната национална музикална система в страната. Създаването на фолклорни хорови произведения отразява нейното наследство и развитие от самото начало. Разликите се състоят в това, че различните региони често имат различни предпочитания при избора на мелодии, съчетани с елементите на етническите фолклорни песни в региона, и следователно представят различни музикални стилове. Например, хоровите произведения в северозападния регион обикновено се основават на мелодиите "Синтиен Йоу" в северен Шанси, а тоналностите са предимно „Джънг“, „Ю“ и „Шанг“. Друг пример са стиловете на хоровите произведения в югозападните са основно в тоналности „Ю“ и „Шанг“, и като цяло са по-меки и лирични. Хоровото творчество на етническите групи от северния регион е с по-големи мелодични флукутации, повече скокове в мелодичните интервали, а музикалният характер е по-отворен и необуздан. И накрая, в тази глава също се анализира интеграцията на китайските хорови произведения с операта, като се посочва, че използването на оперни елементи е важен момент, който не може да бъде пренебрегнат при национализирането на китайското хорово музикално творчество, играйки важна роля в творческите идеи на композитора.

## **ГЛАВА ВТОРА**

### **КАТЕГОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА КИТАЙСКИТЕ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

#### **Раздел 1 Хорови произведения в автентично състояние във вид на народни песни**

Сред различните видове хорово творчество много важно място заемат оригиналните многогласни народни песни. Този тип песни се развива постепенно през дълъг период на масово устно предадено творчество и пеене. Сред оригиналните многогласни народни песни на

различни етнически групи в Китай, артистичните характеристики на песните на Донг са особено подчертани. Народът Донг живее в китайските провинции Гуйджоу, Хунан, Гуанси, Хубей и прилежащите им райони. Едноименният жанр Донг е най-важният тип песни на хората Донг. Това е вид хорово песен със сравнително сложна структура. Често се пее на открито или в традиционните зали за фестивали, събирания и приеми. При изпълнение, мъжете и жените седят от две срещуположни страни и пеят в антифонен стил, който има силна етикетна окраска. Художествените характеристики на тези песни са следните:

1. Те са основно двугласни. Понякога гласовете имат кратки разклонения, образувайки тригласна фактура. Високият глас обикновено се изпълнява от двама певци, а ниският глас - от всички пеещи в хармония.

2. Сред по-дългите песни Донг има много форми на дуетно пеене, с по-гъвкава и променлива фактура. Понякога песните често са съставени от прости повторения на предишното или следващото изречение. Но всеки път, когато фразата се повтаря, тя се възпроизвежда с определени промени.

3. Вокалният диапазон на народните песни на Донг не е широк, но при пеене специалните тембри на мъжките и женските гласове могат да постигнат доста изявени звукови ефекти. Тези вокални характеристики са далеч по-различни от метода на пеене на белканто, както и от добре познатия популярен метод на пеене. Това е един много специфичен етнически стил.

4. По отношение на характеристиките на мелодията, горният и долният глас са свързани чрез поддържащи вокални техники. Въпреки, че долният глас е по-нисък, понеже се изпълнява от повече певци, той е с по-силна динамика, и в същото време не закрива горния глас. Партията на високия глас се изпълнява от един или двама души последователно, пеейки разновидности на основната мелодия. Понякога този глас съчетава текст с импровизационно пеене. По отношение на използването на разклонено многогласие се наблюдават приблизително четири аспекта:

(1) Първият глас често се изпълнява от главния певец, а във втория глас е основната мелодична част. Хармонията често започва да се образува след началото, започнато от първия глас. Получава се ефект на „добавени цветя“.

(2) И двата гласа имат силна мелодия и определен ефект на припяване.

(3) Понякога основната мелодия е в първия глас, а вторият глас използва основния тон на модалната тоника като непрекъснат фон или непрекъснато пеене със същия ритъм като основната мелодия.

(4) Понякога двамата водещи певци често сменят гласовете, в които участват, като последният имитира фонологията на първия, което води до смесването на различни певчески цветове.

5. Песните Донг са типичен представител на богати стилове на китайската народна музика.

## **Раздел 2 Хорови произведения с местен етнически характер**

Китайските народни песни са важен източник за композиторите в тяхната творческа дейност при създаване на произведения в национален стил. Сред многото произведения с очевидни културни характеристики най-вълнуващи са хоровите произведения, базирани на музиката на различни етнически малцинства в Китай. В този раздел ще вземем за пример хоровите произведения на етническото малцинство И в Китай. Хоровите произведения, базирани на песни на И имат много очевидни етнически характеристики в своите мелодии. Популярната китайска песен „Гости отдалеч, моля, останете“ е творба с очевидни музикални характеристики на И. „Гости отдалеч, моля останете“ е композирана в началото на 50-те години на миналия век, и е базирана на характеристиките на народните песни И. Авторът Май Динг адаптира едноименната песен, по текст на Дзин Гуофу, създавайки една много красива и мелодична хорова творба. При анализ, песента основно демонстрира своя артистичен стил от следните аспекти:

1. Употреба на голям брой интервални скокове от чиста кварта, чиста квинта, малка секста и малка септима, чрез които се формира мелодията на песента. Този вид музика представя уникалния стил на музиката И. Тя носи топло настроение и винаги поддържа весела атмосфера.

2. От друга страна, характеристиките на националния музикален стил на това произведение се отразяват и в следното: от 15-ия такт нататък се използват голям брой „етнически междуметия“ с очевиден фонетичен стил на И. Тези специални възклицания се появяват за

първи път в соловата партия в тактове 16, 17 и 18, а после се повтарят и в двата женски гласа сопран и алт от тактове 23 до 26, създавайки артистичен ефект на „повикване-отговор“.

3. Друг специален артистичен пример е използването на много декоративни тонове. Те също са музикални техники, които отразяват характеристиките на музиката И.

4. Композиторът използва метод за свързване на различни китайски национални пентатонични тоналности.

5. Използва се и метода на тонален контраст между гласовете, като се наслагват две различни тоналности едновременно в един и същи фрагмент от песента.

6. Творческата техника на комбиниране на проста традиционна западна хармония с китайски национални стилове прави хоровата музика по-типична като национална музика и в случая олицетворява традиционния стил на народа И.

Съвети за диригента:

Въведението (тактове 1-5) на песента трябва да се изпълни с пълен ентузиазъм, за да се създаде музика с весела атмосфера. Соловият глас влиза в такт 6. Прибавени са орнаменти като специфичен метод за изразяване на щастливия тон на пеене на девойките И. Този фрагмент трябва да се пее леко, с лек акцент. Жестовете на диригента трябва да са меки и еластични. Акомпаниментът на пиано в такт 6 трябва да се свири ясно, с тиха динамика, изразявайки живия и сърдечен дъх на девойките И.

Тенорът влиза в такт 8 и трябва да бъде в готовност. Този глас изразява героичните певчески гласове на младите мъже И. Тяхното пеене изразява любовта им към девойките в далечината, и съответно то трябва да е ярко и нежно.

Фрагментът от такт 16 започва с влизането на соловия глас, който изразява покана за празненство, изпратена от девойките до младите мъже. Тя се изпълнява изразително, от сърце (тактове 16-19). Диригентът трябва да зададе подготвителния ритъм за влизане на сопрана в ауфтакт в такт 19 и внимателно да се справи с декоративните орнаменти. Това е фразата, в която сопранът трябва да изразява чувство на забавление.

В такт 22 влизат мъжките гласове и те трябва да бъдат подготвени за това влизане. Тяхното влизане е в отговор на поканата на девойките. Трябва да се изпълнява с подходяща страст.

Започвайки от 23-ия такт, женските гласове пеят текста колективно в постепенно кресчендо, завършвайки в 28 такт. Тук те изразяват засилващо се въодушевление от положителният отговор на мъжете.

Мъжките гласове влизат в такт 22, като отговор на предишната покана от женските гласове (тактове от 19 до 22).

Тенорът навлиза отново от такт 28, като продължение на женското пеене в такт 27. Женските гласове преминават в мъжки, създавайки контраст по тембър, след което, в 31 такт и четирите гласа влизат едновременно, оформяйки една весела и топла атмосфера.

При репетиране на първия дял трябва да се обърне внимание на връзката на различните гласови партии- те трябва да са свързани в една и съща атмосфера, въпреки, че всеки глас има свое специфично съдържание, различно от това на другите гласове.

Доброто изпълнение на декоративни орнаменти е много важно, тъй като е характерен начин на изразяване на местни етнически характеристики.

Вторият дял на песента започва в такт 35 и е вариация на първия дял. В него се изразява нетърпението на момците, очакващи девойките да се върнат по-скоро от пашата на овцете. Промяната в музиката идва от такт 35 до 39. Тук се наблюдава пресъздаване на фразата от десет такта в началото на първия дял, сега съкратена на четири такта, този път с по-напрегнато чувство.

Боравенето с ауфтактове при влизането на всеки глас, както и пеенето на декоративните орнаменти все още са важни характеристики.

От такт 58 до такт 67 е заключението на песента. Тук е пресъздадена една радостна танцова сцена. Песента използва характерните интервални скокове на музиката И, за да опише възхвалата на хората И на красивия и щастлив живот. Атмосферата е топла. Темпото на мъжкия глас и тонът на основната женска мелодия формират един специфичен стил на страстна сцена, издигайки цялата песен до екстаз.

„Гости отдалеч, моля останете“ принадлежи към тази категория песни, които са създадени с помощта на характеристиките на местната китайска музика. Такива песни заемат много важна позиция в китайските хорови произведения и са един от основните жанрове на хоровата музика в Китай. Повечето от техните оригинали са

едногласни. Техните транскрипции са написани в смесена структура от четири гласа, често с водеща солова партия, а в други тази партия липсва. В тях често се наблюдават и много тонални модуляции, както и различни полифонични техники. Хармонията като цяло възприема традиционната хармонична система на западната класическа музика. Подбраните автентични музикални материали могат да бъдат повече или по-малко адаптирани, което също формира "китайския стил" в музиката.

### **Раздел 3 Хорови произведения, базирани на традиционните западни композиционни методи**

Има и един значителен брой китайски хорови произведения, които са различни от двата вида произведения, споменати по-горе. Техните автори обикновено са композитори с относително пълно музикално образование. Тези творби се отличават със следните характеристики:

1. Основната мелодия на песента обръща голямо внимание на усвояването на композиционните методи на западните мажорни и минорни мелодии, като в същото време съчетава тези западни композиционни методи с китайската национална музика, за да очертае един „ориенталски цвят“.

2. Хармонията се основава главно на традиционната хармония на западния класически период, като се обръща внимание на усвояването на характеристиките на китайските пентатонични ладове, в стремеж да се изследват хармоничните ефекти с „ориенталски цветове“.

3. Обръща се внимание на усвояването на аранжиментите на музикалната форма в традиционните западни методи на композиция. Те се наследяват и променят според нуждите на конкретните произведения.

4. Обръща се внимание и на усвояването на оперни музикални изрази, като се създават нови мелодии с характеристиките на "ария" и "речитатив".

Понастоящем този тип творческа техника, която използва традиционните западни композиционни методи като основен метод и добавя подходящи китайски стилове, заема значителен дял в съвременното китайско хорово творчество и е негов основен представител. „Ритъмът на вълните“ е типичен представител на тази техника - песен за соло сопран и смесен четиригласен хор,



композирана от ранния известен китайски музикант Джао Юанрен по текст на Сю Джъмо.

„Ритъмът на вълните“ е създадена с творчески похват, подобен на този при ораторията. В песента има четири музикални образа, а именно „поет“, „момиче“, „разказвач“ и „море“. Хорът (четирите гласа заедно) представя образа на поета или разказвача, соловия сопран представя образа на момичето, а интерлюдията на пиано представя образа на морето. Сюжетът разказва трогателна история: едно момиче идва на брега на морето по здрач. То отказва да се вслуша в увещанията на поета да стои настрана, настоява да играе на плажа и в крайна сметка е погълнато от бучащите вълни под погледа на разказвача. Историята описва духовния мироглед на младите хора, които копнеят за нов живот, не се страхуват от рискове, позитивни са и могат да пожертват всичко за своите идеали.

### **1. Характеристики на мелодията**

При създаването на основната мелодия, спрямо партията на поета-разказвач са приложени речитативни творчески техники, които обикновено се използват в западните опери. Пеенето е предимно плавно, в речитативен стил, често с повторения на един и същ тон. В произведението също така е използвана техника на писане на оперни арии. Това се вижда предимно в соловата сопранова партия, изразяваща образа на момичето.

### **2. Аркова структура**

Песента е разделена на осем дяла. Всеки дял има прилики, контрасти и разлики спрямо другите. Структурата е следната: Интродукция (тактове 1-14) - дял А (тактове 14-43) – дял А1 (тактове 44-73) - А2 (тактове 74-103) - дял В (тактове 104-129) - основна интерлюдия (тактове 130-149) – дял С (тактове 150-168) - епилог (раздели 169-199).

### **3. Насоки за диригента**

В прелюдията трябва да се обърне внимание на създаването на два музикални образа, единият е дълбокото море, а другият е безгрижният образ на щастливо момиче. Тембърът на морето трябва да е леко дълбок, пръстите на пианиста трябва да са леки и последователни, когато падат върху клавишите, а първото време на всеки такт трябва да е леко акцентирано, с леко кресчендо, изобразяващо бушуващи вълни. Образът на момичето трябва да е лек и ефирен. Шестнадесетините от дясната ръка в акомпанимента трябва

да се изсвирят отчетливо. Музиката трябва да е последователна, като жестовете на диригента трябва да са стабилни, особено в първите шест такта. Ритъмът трябва да е лек, а след навлизането в седмия такт, трябва да се забави. Жестовете могат постепенно да се увеличат в 13-тия такт, докато в същото време лявата ръка на пианото трябва да е подготви навлизането на гласовете. Ритъмът в такт 14 се прекъсва от вдишване със забавяне, насочвайки хора да продължи в динамика "mp".

В такт 29 има музикален образ. Това е поетът, вече като "глас извън екрана", който се появява за първи път. Тоналността се сменя от ре минор до фа мажор. Хоровото пеене изисква лек и мек тембър, леки, но ясни ударения, със слаби промени в динамиката. В такт 31 трябва да има затихване, а във второто време на такт 32- акцент. Това изобразява едно спокойно настроение.

След такт 44 се навлиза в третия дял на творбата, която е вариация и повторение на дял А. Този дял започва с повторен въпрос на поета към момичето, отново убеждавайки го да се прибере вкъщи. След това, от такт 45 до 51 ритъмът е сравнително свободен, но убедителен, и това трябва да се изпълни качествено.

В такт 54 е отговорът на момичето. Тук музиката се връща към първоначалното темпо. Тя трябва да е спокойна и уверена, с ярък и интересен тембър. Тук е и повторният отказ на момичето. Жестовете на диригента трябва да бъдат нежни, ударите да се отчитат според фразите, а в такт 58 да се направи леко удължение и забавяне.

В такт 74 от произведението се влиза в дял А2.

Поетът убеждава момичето да се прибере вкъщи за трети път. За да се изрази напрегнатата атмосфера на сцената, жестовете трябва да преминават от малки към големи, а акцентите на времената трябва да се засилят. В 84-ия такт влиза соло сопрана, и размерът се променя на 6/8. По този начин композиторът обрисова образа на момичето, което не се страхува от бурното море, решено е да танцува с вълните, изпълнено е с увереност в бъдещето и е все така щастливо и доволно пред лицето на реалността. Стилът на дирижиране в такт 84 трябва да бъде изпълнен с лекота и поетичност.

В такт 88 размерът се променя на 3/4. В тактове 89 до 95 все още е разказът на поета-разказвач. Тук мъжките гласове трябва да навлязат с подготовка, преди завръщането към размер 6/8.

Част В от произведението е в размер 3/4. Този дял започва с мъжки

хор, изобразяващ тревожния апел на поета. След това се включва целият хор, и това включване трябва да бъде със силна динамика, подпомагана от жестовете на диригента. Тези жестове трябва да бъдат решителни, мощни, с ясен ритъм. Динамиката трябва да се увеличава постепенно с кресчендо до такт 114.

В такт 115 динамиката отслабва, подчертавайки гордия и уверен певчески глас на момичето. В този фрагмент, диригентът трябва да овладее внезапната промяна на динамиката от "f" към "p" и след това от слабото време на такт 121 до "mf", след което постепенно да се увеличи до "f". Това, което следва, е създаване на напрегната атмосфера, със силна динамика, с помощта на триоли. Овладяването на тази драматична промяна е важна предпоставка за качествено изобразяване на образите в песента.

дъл С от произведението (тактове от 150 до 168). Този дял е в ре мажор (женски гласове), а четирите такта в ре минор (малка интерлюдия) възпроизвеждат играта на момичето на брега на морето. Тук жестовете на диригента трябва да са свободни и меки, а ударенията трябва да са фини.

Тактове 169 до 199 представляват последния, заключителен дял. В тактове от 169 до 172 е последният призив на поета към момичето, в който се долавя и признателността му към копнежа на момичето за свобода. Жестовете на диригента трябва да започнат леко и постепенно да се увеличават до първото време на такт 171. Там те трябва да са усилены и мощни, за да се справят добре с динамиката "f" и да спират ясно.

В такт 173 динамиката отново е слаба. Тук е и последното признание на разказвача. Песента завършва с кратко заключение на пиано, което е и последното описание на морето.

#### **4. Насоки за изпълнение**

1. Според съдържанието на песента различните партии трябва да имат различен подход към тембъра, за да образуват драматичен контраст.

2. Трябва да се обърне внимание на справянето с промените в динамиката на различните гласове. За гласа на тенора трябва да се овладее техниката на пеене на „половин глас“ и динамиката на вътрешните гласове не трябва да бъде по-голяма от тази на високия глас.

3. Трябва да се обърне внимание на метода на пеене „полулегато“,

за да се изразят паузите.

4. Необходимо е да се проектират точките на дишане на хора. Дишането не трябва да става произволно на места, където не трябва да го има.

## **Раздел 4 Хорови произведения по древни китайски песни**

Някои композитори се вдъхновяват от създаването на такива произведения, а също и от използването на древни песни като творчески материал. Творбата за смесен хор „Слънчев триплет“, композиран от Ванг Джъня (адаптирана от древна музика) и песента за хор със струнен инструмент гуцин „Су Ву“ на Ли Хуанджъ са най-влиятелните и успешни китайски творби в този стил.

Древната песен „Слънчев триплет“ е оригиналният материал за съвременната хорова творба „Слънчев триплет“. Текстът на песента е по поемата „Изпрати втория пратеник в Анси“ от поета Ванг Вей от епохата на династията Танг. Юан Ер, споменат в стихотворението, е бил принуден да защитава границата. Ван Вей не може да понесе раздялата с Юан Ер, който се отправя на експедиция северозападно от днешния град Чан‘ан (днес град Анси), в пограничните райони на империята Танг. Този район е бил обширен и рядко населен, с много слабо развит транспорт, и често е бил арена на неочаквани войни. Поради това, Ванг Вей се тревожи за съдбата на своя приятел, изпратен в югозападната част на района Дунхуан. Древната песен "Слънчев триплет" след литературна обработка, тя е разделена на три големи дяла, и от там идва и името ѝ „Три пиеси“ („триплет“).

### **1. Анализ на музикалната форма и изискванията за пеене на смесения хор “Сбогуване със заминаващия си приятел”**

"Слънчев триплет" е трилогия с една обща тема. Музикалната структура е следната:

Интродукция на пиано (Такт 1) – дял А (част първа, тактове 2 до 17), дял А1 (част втора, тактове 17 до 36), дял А2 (част трета, тактове 36 до 63), епилог (тактове 64 до 68).

Цялата песен се състои от три дяла (три части на триплета) плюс епилог. Всеки от трите дяла е съставен от два кратки фрагмента, като в първия мелодията е една и съща, но във втория има промени и развитие, различно във всеки дял, с контрастиращи една с друга мелодии. Произведението е в пентатонична тоналност В „Шанг“ като

основа. Чрез богато редуване на тоналности, музиката представя уникален мелодичен цвят и запазва традиционния чар на древната фонология.

Прелюдията се изпълнява от пиано и е дълга само два такта. Женските гласове навлизат в третото време на 2-ри такт, а артикулацията трябва да е последователна, за да се постигне тих и лиричен тембър.

Текстът на първия дял (тактове 2 до 17) изразява истинската сцена на главния герой в песента, който организира гощавка с вино, за да изпрати своя приятел във Вейченг, отправната точка за военна служба на границата. В такт 9 женските гласове започват първо със силна динамика, а после динамиката отслабва. Същият ефект се вижда и при мъжките гласове, влизачи на трето време, изразяващи искрените съвети на главния герой към неговия приятел. От 12-ти такт загрижеността на главния герой за неговия приятел се поема изцяло само от мъжките гласове. При пеене, динамиката на баса трябва да се контролира. Тя трябва да не е много силна, и гласът трябва да бъде изразителен.

От 21-ия такт музиката започва да се променя и емоционалното изражение става по-ярко. Във вторият фрагмент на втория дял (тактове от 28 до 30) текстът гласи, че оттук нататък приятелят ще липсва на главния герой. При пеене в 28 такт, мъжките и женските гласове трябва да са добре свързани. Това е емоционална експлозия, която след това се удължава и задържа (първо време на такт 29), изразявайки безкрайната тъга за приятеля. От такт 31 започва свободна имитация между множеството гласове, изразяваща вътрешния мир на главния герой.

Третият дял на песента започва от такт 36 (такт 36 до 63). От всички аспекти на композиционната техника, нейната хармония, полифония, промени в тембъра, темпото и динамиката имат драматични промени, образувайки ясен контраст с предходните два дяла.

В този дял трябва да се обърне внимание на баланса в динамиката между соло сопрана и хора. В такт 47 темпото леко се увеличава, с цел да се изрази безпокойството на главния герой. Тук се прилага и речитативен подход, като в такт 54 динамиката достига до "ff". Същият тон продължава със затихване в такт 55 като отглас на тъжните емоции, с цел да оформи завършека на този фрагмент.

От такт 58 започва вторият фрагмент на третия дял (тактове от 58 до 63). Между тактове 63 и 64 не трябва да има вдишване, за да се оформи добра връзка между тоновете. В последните два такта се изразява и надежда за завръщане „както завръщането на лебедите“, с писане на повече писма до идването на този момент. Цялата песен „избледнява“ чрез много тиха динамика и завършва с продължителен тон.

## **2. Команден ред**

"Слънчев триплет" е хорова творба, адаптирана от древна музика. В нея трябва да се изразяват скритите и явните чувства на древните хора. Движенията на диригента в началото не трябва да са твърде активни. При дирижиране китката трябва да е отпусната и жестовете трябва да са съгласувани. Влизането на алта в третия такт трябва да бъде добре предвидено, а тембърът и обемът на този глас трябва да бъдат добре контролирани, за да се интегрират със сопрана.

В такт 12 темпото може да се ускори и да се върне към първоначалната стойност в такт 15. На второто време в такт 17, когато влиза сопранът, диригентът трябва да има нежни жестове с ръце, в контраст с по-тежките жестове при мъжките гласове в предишната фраза, като темпото трябва да се поддържа непроменено. Необходимо е да се контролира влизането на алта (такт 19), да бъде с мек тон, а формата на ръката да е изразителна. От тактове 22 до 23 движенията стават по-интензивни, без дъх, за да се изрази чувство на загриженост. Първото и второто време на такт 25 могат да се пеят с „полулегато“ и в „полутакт“, в динамика "mf". Първото време от такт 29 е леко удължено, а второто време продължава в нормално темпо. По този начин се изразява чувство на копнеж. В такт 31 е началото на втория фрагмент от втория дял, в който има имитация и разширение на гласовете, а темпото е малко по-живо. Всеки глас трябва да влезе добре, обръщайки внимание на първия тон. Развитieto продължава с кресчендо, докато в такт 34 се достигне до "ff", след което следва отслабване на динамиката и възстановяване на темпото.

От такт 36 започва третия дял на песента. Трябва да се обърне внимание на връзката между гласовете, текста и тона, така че всичко да бъде свързано естествено и подредено. В третото време от такт 47 темпото леко се ускорява, демонстрирайки безпокойството на главния герой. Трябва да се има предвид и смяната на размера от 4/4 на 3/4 и да се следват съответните силни времена. След такт 55, темпото леко

се забавя и жестовете трябва да станат по-леки. Това продължава до такт 58, където темпото отново леко се ускорява, а при "ff" в такт 61, музиката трябва да бъде изпълнена решително и мощно, след което постепенно да затихне към края (такт 64). Диригентът трябва да води добре връзката между баса и сопрана и движенията му трябва постепенно да отслабнат и да се забавят. Накрая сопранът се проявява последно в такт 67, а басът го следва, завършвайки такта на пианисимо.

## **Заклучение**

Тази глава анализира категориите китайски хорови произведения и техните художествени характеристики. Съдейки по творческите техники, използвани в тях, те могат грубо да се разделят на четири категории:

Първата категория са хорови произведения, представляващи оригинали на народни песни. Този тип хорови произведения се развиват на основата на дългогодишно масово устно творчество и пеене, като художествените им характеристики са очевидно примитивни. Най-известните от тях са песните на етноса Донг. От друга страна, това е свидетелство, че полифоничната музика съществува в Китай от дълго време.

Втората категория са хорови произведения с местен етнически привкус. Този тип хорови произведения са композирани въз основа на музиката на различни етнически малцинства в Китай и имат много очевиден етнически израз в мелодиите. В този труд е взета за пример хоровата песен „Гостенино отдалеч, моля, остани“. Това е песен за смесен хор с очевидни музикални характеристики на етноса И. Тази техника на умело използване на местни фолклорни музикални стилове за създаване на хорови творби е много разпространена в Китай.

Третата категория са хорови произведения, създадени чрез заимстване от традиционните западни методи на композиция. Днес те са в основното течение на китайското хорово творчество. Основната им художествена характеристика е, че използват традиционните западни композиционни методи като основни средства, плюс подходящи китайски модални творчески техники, представящи

уникално сливане на китайски и западни стилове.

Четвъртата категория са хорови творби, създадени на основата на древни китайски песни. Този тип хорови произведения използват творческата концепция за комбиниране на традиционни музикални характеристики с модерни техники, така че да запазят и изразят ритъма на китайската класическа музика. Композиторът прониква в характеристиките на модерното съзнание в създаването на произведения, преосмисляйки същността на древната китайска култура.

## **ГЛАВА ТРЕТА**

### **НАСЛЕДСТВО И РАЗВИТИЕ НА ФОЛКЛОРНИТЕ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКИТЕ ШИРОКОМАЩАБНИ ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

#### **Раздел 1 Преглед на китайските национални музикални стилове**

##### **1. Въведение в пентатоничния лад**

Няма как да се разбере китайският музикален стил, без да има разбиране за пентатониката като национален лад. Той е не просто лад, а един от важните символи на китайската музика като цяло. Основният му принцип се състои в построяването на пет възходящи чисти квинти или съответно пет низходящи чисти кварта от определен тон, например: С, G, D, A, E. От тях се образуват основните тонове на пентатоничната гама: С, D, E, G, A. Всеки от тези тонове има следните имена:

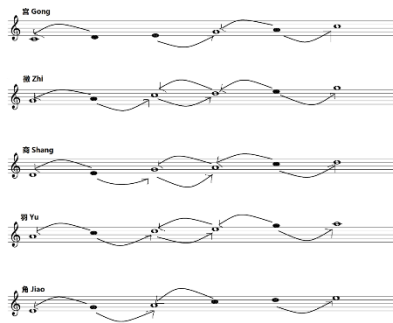
I	V	II	VI	III
C	G	D	A	E
宫	徵	商	羽	角
Гонг	Джъ	Шанг	Ю	Дзяо

Тази ладова гама е донякъде подобна на звукореда в западните ладове мажор и минор, с изключение на това, че четвърта и седма степен от гамата липсват.



Всяка степен в пентатоничната гама може самостоятелно да образува пет различни пентатонични тоналности.

Пример 3-1:



На най-горния ред в Пример 3-1 е представена пентатонична тоналност "Гонг", чиято гама започва от тона Гонг. Втората пентатонична тоналност е „Джъ“, чиято гама започва от тона Джъ. Третата пентатонична тоналност е „Шанг“, с гама, започваща от тона Шанг. Четвъртата пентатонична тоналност е „Ю“, с гама, започваща от тона Ю. И петата пентатонична тоналност е „Дзяо“, с гама, започваща от тона Дзяо. Първият тон на всяка от тези гами е и първата степен на съответната пентатонична тоналност и е най-стабилният от всички тонове. Той е пентатоничната тоника на тоналността. Четвърта и пета степени (IV и V) са по-нестабилни, но тониката е тяхната подкрепяща основа. Другите степени са нестабилни, но в интервал голяма секунда имат тенденция към стабилност. Тази особеност произвежда различни цетови нюанси на пентатоничния лад. Стрелките в музикалния пример обозначават посоката, в която се разрешават нестабилните степени към съседните на тях стабилни.

## 2. Комбинацията от "тритоновата серия" в китайския национален музикален стил

„Тритоновата серия“ е важна техника за изразяване на стила на китайската национална музика. Структурата ѝ се състои в последователност от две големи секунди или една голяма секунда и една малка терца, образуващи поредица от три тона. Тези серии могат да бъдат възходящи или низходящи, или да се комбинират с други тонови последователности. Тези от тях, които са в рамките на голяма терца са по-стабилни, а тези, които са в рамките на чиста кварта-по-нестабилни. Това е важна характеристика на китайската

национална музика.

### 3. Хексатоничен лад в китайската народна музика

Хексатоничният лад се основава на пентатоничния лад и всъщност е негова разновидност, в която се добавя или липсващата четвърта, или липсващата седма степен от основната гама. Добавената четвърта степен се нарича „Цин дзяо“, а добавената седма степен – „Биен гонг“. Тези два тона са "частични тонове" в китайския пентатоничен лад. Те нямат такова значение както другите тонове и са по-скоро спомагателни, допълнителни. Използват се най-вече като преходни тонове.

### 4. Хептатоничен лад в китайската народна музика

Съществува и хептатоничен лад, който е друга алтернатива, основана на пентатониката. В него се добавят два от следните допълнителни тонове: „Цин дзяо“ или „Биен джъ“ плюс „Биен гонг“ или „Рун“. „Циндзяо“ е четвърта степен, докато „Биен джъ“ е четвърта степен, повдигната с малка секунда. Избира се един от двата варианта. Така и „Биен гонг“ е седма степен, а „Биен джъ“ е седма степен, понижена с малка секунда, и отново се избира една от тях.

*Пример 3-2:*

The image displays five musical staves, each representing a different pentatonic mode and its corresponding heptatonic variation. The modes are labeled as follows:

- C Gong Mode:** Original notes: Ya, Qing, Yan. Heptatonic variation: Bian Zhi, Bian Gong, Qing Jiao, Bian Gong, Qing Jiao, Rung.
- G Zhi Mode:** Original notes: Bian Gong, Bian Zhi. Heptatonic variation: Bian Gong, Bian Zhi, Bian Gong, Qing Jiao, Rung, Qing Jiao.
- D Shang Mode:** Original notes: Bian Zhi, Bian Gong. Heptatonic variation: Bian Zhi, Bian Gong, Qing Jiao, Bian Gong, Qing Jiao, Rung.
- A Yu Mode:** Original notes: Bian Zhi, Bian Gong. Heptatonic variation: Bian Zhi, Bian Gong, Bian Gong, Qing Jiao, Rung, Qing Jiao.
- E Jiao Mode:** Original notes: Bian Zhi, Bian Gong. Heptatonic variation: Bian Zhi, Bian Gong, Qing Jiao, Bian Gong, Qing Jiao, Rung.

Arrows indicate the specific notes added to the pentatonic scale to form the heptatonic scale. The notes are represented by black dots on the staff lines.

Таблицата по-горе показва петте пентатонични гами с добавяне на "частични" ноти (нотите, представени с плътно черно в таблицата), образувайки петнадесет различни хептатонични гами. Първият такт на всеки ред представя вариант с алтерирани с малка секунда нагоре четвърта и не-алтерирана седма степен. Те се наричат общо "Я". Вторият такт на всеки ред представя вариант с не-алтерирани четвърта и седма степен. Този вариант се нарича „Цин“. И третият такт на всеки ред представя вариант с не-алтерирана четвърта и алтерирана с малка секунда надолу седма степен. Този вариант се нарича общо "Ян".

Въпреки, че, както се вижда в примерите, че степените в гамите, свързани със стрелките, са абсолютно еднакви като интервална структура, пак те произвеждат съвсем различно звучене и оттам – съвсем различни стилове.

## **Раздел 2 Наследството и развитието на националните елементи в широкомащабните вокални музикални произведения на Китай – пример „Кантата за Жълтата река“**

„Кантата на Жълтата река“ е многогласен вокален цикъл, композиран от Сиен Синхай през 1939 г., по форма подобен на оратория. В Китай произведението е познато като "Хорът". Произведението има общо 8 части. Отделните части изразяват различни идеи и съдържание, а използваните форми включват соло пеене, дуетно пеене, хорово пеене, рецитация и смесен хор. По отношение на музикалната форма, хармонията и други композиционни техники, композиторът не само усвоява творческите техники на западната музика, но също така смело изследва и използва умело комбинацията от китайски национални стилове, за да въплъти китайски музикални елементи. Това е основният фактор за успеха на творбата. По отношение на музикалния съпровод, Сиен Синхай не само демонстрира величието на оркестровата музика, но също така подчертава колорита на националните музикални инструменти. За да напише музикални произведения с китайски характеристики, Сиен Синхай обръща голямо внимание на изследването и обобщаването на традиционните характеристики на китайската народна музика. Той я предава добре в своите творби, развивайки и прилагайки елементи от китайската музика.

### **1. Национален лад и композиционна техника, използваща "тритонова серия"**

Първата част на „Кантата за Жълтата река“ се нарича „Песен на лодкарите по Жълтата река“. Тя е предназначена да разкрие сцената на отчаяната борба на лодкарите срещу буйните води на реката. Мотивационната тема на музиката е много компактна и изпълнена с енергия. Тук музиката е в пентатонична тоналност D “Тонг“. Степените на тази тоналност са D, E, #F, A и B. Четвъртата степен G и седмата степен #C не се използват. Този мотив очевидно е извлечен от китайските народни песни и има отличителен китайски национален

стил. По отношение на мелодията е възприета техниката на изразяване с тритонова серия от китайската национална музика. Съставен от тона D и спомагателните тонове над него, този тритонов мотив преминава през цялата песен. Техниката на композиция в стил с тритонова серия, базирана на националния пентатоничен лад, перфектно представя пейзажна картина в китайски стил.

## **2. Национални ладове, тоналности и алтерации**

Овладеяването на похватите на китайската народна музика винаги е било ключът към доброто композиране на класическа китайска музика с национални характеристики. Петата част от „Кантата за Жълтата река“ е „Диалог край реката“. Мелодията на тази част е написана въз основа на народни напеви от провинция Шанси, Китай. Композирана е под формата на антифонно пеене, с редуване на различни народни мелодии. За да изрази герои от различен произход, Сиен Синхай използва елементи от народни песни от северната част на провинция Шаанси, и провинция Шанси, с цел да създаде вълнуващи пасажки, които превключват между различни по географски произход напеви. Тактове от 7 до 10 са в пентатонична тоналност E „Джъ“. Тактове от 13 до 16 от партитурата са фрагмента, изпят от другия герой. Тук тоналността трябва да се идентифицира като C „Джъ“. Тази контрастираща техника на различни тоналности между различни фрагменти е много често срещана в китайските народни песни и съответно в творби, основани на такива песни.

Втората половина на петата част „Диалог край реката“ (от такт 19 до края) е фрагмент с хор и солово пеене. **че** тази заключителна част се пее заедно в две различни тоналности. До самостоятелното влизане на хора се наблюдава наслагване на тоналностите между различни гласове. В този фрагмент виждаме изключителната способност на композитора да схваща и използва националния музикален език. Можем да оценим неговия похват в използване на тонален контраст като начин да развие темата. Виждаме прекрасния ефект на тонално съпоставяне, образувано от двете теми, преплетени вертикално.

## **3. Контрапунктни пасажки, съставени от национални модели**

Музикалната контрапунктна техника е една от техниките, на които Сиен Синхай отдава голямо значение в своето творчество. В произведенията, свързани с контрапунктния стил в „Кантата за Жълтата река“, в допълнение към националната модална алтерационна техника в петата част „Диалог край реката“, в седмата

част „Отбраната на Жълтата река“ той също умело използва техниката на канона.

Музикалната контрапунктна техника е една от техниките, на които Сиен Синхай отдава голямо значение в своето творчество. В произведенията, свързани с контрапунктния стил в „Кантата за Жълтата река“, в допълнение към националната модална алтерационна техника в петата част „Диалог край реката“, в седмата част „Отбраната на Жълтата река“ той също умело използва техниката на канона.

„Отбраната на Жълтата река“ от такт 48 с канон, който се пее последователно от женските и мъжките гласове. Започвайки от такт 79, наблюдаваме три канона в р отация. Националните характеристики на този дял се изявяват в два аспекта:

①Той е главно в тоналност „Гонг“ и само тактове 91-94 преминават в тоналност „Ю“.

②За да се направи координацията на всеки глас по-изявена и естествена, се добавят два такта (от такт 81 нататък), в които се скандират сричките „Лонг Гъ Лонг Гъ Лонг“. Трите канонични вмъквания са свързани естествено и здраво именно благодарение на вмъкването им.

#### **4. Национални характеристики на музикалното звучене**

Конкретно относно това произведение, то възприема главно традиционния западен хармоничен принцип. В търсенето на националната хармония, той се стреми да комбинира западната традиционна хармония с китайските национални модели. Този звуков и тонален ефект е неговият начин за адаптиране към традиционния китайски етнически стил. Сега китайските композитори имат нови творчески идеи: специфичният метод е да добавят или да пропускат тонове на базата на насложени акорди от трета степен, като по този начин отслабват хармоничната функция и цвета на западните мажорни и минорни хармонии. Така те се опитват да добавят национален колорит.

### **Раздел 3 „Кантата за Жълтата река“- насоки за диригента**

#### **1. Анализ и интерпретация на първата част „Песента на лодкарите от Жълтата река“**

"Песента на лодкарите от Жълтата река" и е предназначена за

четиригласен смесен хор. Сцената на лодкарите, пресичащи реката, обрисувана в тази част, символизира националния характер на китайската нация, която не се страхува от рискове и върви смело напред.

В първите 8 такта от прелюдията диригента трябва да употребява силни и мощни жестове, които да затихнат от 9-ия такт, за да се подготви за акомпанимента на рецитала. След началото на рецитала в 13-ти такт, а динамиката на акомпаниращия оркестър трябва да бъде "mp", така, че да се подчертае самото рецитиране.

От такт 33 започва плавно кресчендо, което подготвя включването на хора. Движенията на диригента постепенно стават по-големи. В 39 такт размерът се сменя на  $\frac{3}{4}$ , като в същото време се прави „задържащ жест“ с лявата ръка, а дясната ръка започва твърди и мощни движения в новия размер. След такт 43, движенията трябва да се изпълнят на един дъх до такт 51. От такт 52, гласовете на лодкарите увеличават своето темпо. Те се поемат от тенора, чието изпълнение трябва да бъде много интензивно, като от 53 такт тенорът поема водеща роля, а останалите гласове му отговарят. Всичко трябва да бъде ясно и изчистено. В такт 60 темпото се възстановява, и диригентът продължава в размер  $\frac{3}{4}$ . В такт 64 темпото отново се забавя при връзката между теноровата партия и останалите гласове. Такт 76 трябва да се изпълни по-бързо. Диригентът трябва да използва китката си, за да маркира леко ударените времена, насочвайки връзката между женските и мъжките гласове. Темпото и динамиката се възстановяват в такт 88 и диригентът достига кулминацията в такт 99. В такт 101 хорът изпълнява „смях“. Диригентът трябва да контролира първите няколко „ха-ха“ в началото, след което смехът продължава самостоятелно и необуздано в продължение на 5 такта.

Тактове от 106 до 113 са втория дял на тази част. Тук музиката става лирична и спокойна, в темпо *Andantino*, изразявайки радостта и удовлетворението от успешното прекосяване на реката от лодкарите. Динамиката е "mf". При темпо *Andantino* китките трябва да са леки, ударенията също трябва да са леки и трябва да се обърне внимание на непрекъснатото пеене без видимо дишане, „верижно дишане“. Последният тон от 113 е леко забавен, за да изрази чувство на почивка. Третият дял на тази част започва още от такт 114 и продължава до края. Музиката възвръща предишната си енергия и е въздействаща, изразявайки оптимизма на лодкарите за бъдещия живот

и тяхната увереност и смелост да преодолеят всичко.

Такт 114 е в размер 1/4 (само с едно време). При такт 115 хорът влиза със силна динамика и силни времена, и жестовете трябва да са ясни, а в такт 123 темпото е малко по-бавно и стабилно. След такт 125, гласовете на лодкарите стават все по-слаби, и съответно жестовете на диригента трябва да станат все по-меки. Такт 132 е по-дълъг и лявата ръка трябва да обозначи пауза до края на акомпанимента.

## **2. Музикален анализ и интерпретация на втората част "Ода за Жълтата река"**

Втората част е баритонова солова песен, която възпява с героични и трагични емоции прочувствения глас на велик войник, биещ се срещу врага в суровите условия на тогавашната Антияпонска война.

Днес има и друга версия на „Ода към Жълтата река“, с дълбок и поетичен тон, в която соловото пеене е придружено с виолончело и симфоничен оркестър. За да се дирижира версията с виолончело правилно, трябва да се обърне внимание на подготвителния такт (такт 1). Дясната ръка трябва да се държи с отпусната китка и чисти движения. Лявата ръка трябва добре да поддържа „продължителния звук“ за повече от 2 такта, подготвяйки влизането на солото в такт 5. След началото на солото, динамиката на акомпанимента трябва да бъде намалена, за да се подчертае вокалната партия. Трябва да се следват означенията на кресчендо и декресчендо в партитурата. 10-ият такт, където размерът става 3/4, мелодията трябва да бъде по-плавна и темпото малко по-бързо, със стремеж към малка кулминация в такт 15, след което темпото се връща към първоначалната стойност. Вторият дял на тази част започва от такт 33. Тук движенията трябва да бъдат по-отривисти. Такт 39 е *ritu mosso* и трябва да се изрази с повече ентузиазъм. Трябва да се обърне внимание на мелодичната линия в акомпанимента. От такт 44 темпото е по-бавно. В партитурата е означено с *moderato*. След това, в такт 50 има допълнително забавяне с разширяване. Темпото се възстановява в такт 58, а от такт 63 се засилва леко до края, в такт 71.

От такт 72 до края е третият дял на тази част. Тя е в размер 4/4. В началото темпото е малко по-бавно. С това се изразява решителността и смелостта на воините край бреговете на Жълтата река, които не се страхуват от японската заплаха и насилието на агресора, както и техният неизменен стремеж към окончателна победа. От четвъртото

време на такт 76, темпото е малко по-бързо и музиката- по-вълнуваща и по-смела. А от третото време на такт 83 трябва да се прибави повече стабилност. След това, от четвъртото време на такт 86 музиката отново става по-бавна и величествена. Краят на акомпанимента в такт 91 трябва да се отрази добре, с решителни, мощни и ясни движения. Означението на динамиката от "f" до "ff" от третото време на такт 93 до края също трябва да се изпълни точно.

### **3. Анализ и интерпретация на третата част "Водата на Жълтата река идва от небето"**

„Водата на Жълтата река идва от небето“ е третата част на „Кантата за Жълтата река“. Тя представлява стихотворна рецитация с музика. Тъй като формата на изпълнение е различна от хоровата форма, тук няма да навлизаме в подробности относно хорово изпълнение и съвети за диригента.

### **4. Анализ и интерпретация на четвъртата част "Балада за жълтата вода"**

„Балада за жълтата вода“ е една от най-въздействащите части в „Кантата за Жълтата река“. Мелодията ѝ се основава на певческите характеристики на местните китайски народни песни, наблягайки на разказвателния стил и контраста.

Цялата част се състои от три дяла, всички композирани в пентатоничен лад. Първият дял описва как хората от двете страни на Жълтата река са живели на тази земя в продължение на хиляди години, работейки и живеейки заедно. Мелодията на първата част е проста и красива, а хорът, първоначално от гласове сопран и алт, навлиза от такт 20. Съдейки по характеристиките на мелодията, използваната тоналност тук е „Джъ“ от китайския пентатоничен лад. Основният тон на тази тоналност е пета степен bB. Тази тоналност продължава до такт 34. Там мелодията завършва на „Джъ“ доминантата F. От такт 37 музиката преминава към друга тоналност - „Ю“. Основната степен на „Ю“ е C. Тази тоналност „Ю“ продължава само осем такта, тоест от 37 до 44 такт. От такт 45 започва нова тоналност- „Гонг“, и накрая, в такт 54, мелодията завършва на основния ѝ тон bE. Този вид тонални промени е много често срещан в народните песни от цял Китай. Това отваря по-широко пространство за музиката, както и възможност за повече нюанси, постигайки добри артистични ефекти.

Стилът на втория дял внезапно се променя, внасяйки нюанс на тежест и тъга. Темпото става бавно, Adagio, а размерът е 4/4. Вторият



дял описва загубата на свободата поради агресията на японските нашественици, донесли тежки страдания на хората от двете страни на Жълтата река, чрез убийства, изгаряния, изнасилвания и разделяне на семейства. Тук тонът трябва да бъде изпълнен с тъга и гняв, изразяващи тегота и пустота.

Третият дял започва от такт 71. Тук отново се появява темата от първия дял, но в по-бавно темпо. Всичко това, заедно с подходящия тембър, трябва да изрази безкрайната скръб на бедните хора.

### **Съвети за диригента:**

Тактове от 1 до 4 са мястото за рецитиране, а диригентът започва да дирижира, установявайки размер 2/4. От 15-ти такт нататък музиката се променя значително и става по-ярка, съответно жестовете могат да бъдат малко по-широки и по-вдъхновени. Първият дял трябва да се изпълнява съгласувано и плавно, като жестовете се увеличават или намаляват в синхрон с динамиката. В такт 31 жестовете са малко по-мощни и комбинацията от непрекъснатост и скокове показва естествената сцена на буйната Жълта река. В първите времена на тактове 37 и 39 може да се използва жест за стакато, за да се получи усещане за скачане, което изразява радостта на хората край Жълтата река от труда и нейното обуздаване. В такт 41 се използва мощен жест при динамика "f", така че да се изрази удовлетворение от плодовете на труда. От такт 45 до такт 46, жестовете, съответно динамиката, започват с увеличение, а после следва избледняване. От такт 47 темпото се забавя и се възстановява в такт 51. От 54-ия такт настроението внезапно се променя, тонът става тежък, а темпото постепенно се забавя. От такт 59 размерът е 4/4. Жестовете трябва да са тежки и мощни, подчертаващи зловещия звук на вражеското нашествие. Третите времена на тактове 60 и 61 трябва да се изпълнят добре, с ясно подчертаване на акцентите. Четирите гласа започват едновременно в такт 59, а жестовете трябва да стават все по-мощни. В такт 62 може да се приложи удължаване и леко забавяне. В такт 63 движенията внезапно се променят от мощни към леки, с цел да се постигне ефект на избледняване. Движенията в такт 65 трябва да са малки и съгласувани, като се обърне особено внимание на алта в такт 67. Движенията при третите времена от тактове 69 и 70 постепенно се увеличават и забавят, с цел да се изобрази тъгата на хората. В такт 76 темпото трябва да е много бавно, със стойност  $\downarrow = 44$ . Тук жестовете трябва да са съгласувани и да се направи затварящо движение след

първото време на такт 80. Жестовите трябва да спрат на второто време от такт 85. Те трябва да започнат отново в такт 86, за да изразят скръбното настроение. Жестовите в края трябва да бъдат подходящо засилени, за да подчертаят тъгата и възмущението, след което бавно да затихнат. След края на музиката, движенията трябва да замръзнат за две-три секунди, преди да приключи изпълнението.

### **5. Анализ и интерпретация на петата част "Диалог край реката"**

Петата част е съставена от мъжки дует и цял смесен хор в края. Нейният сюжет започва под формата на въпроси и отговори. Човек на име Ванг Лаоци (тенор) и друг човек на име Джанг Лаосан (баритон) водят разговор на брега на Жълтата река. Те са двама приятели, които са напуснали родния си град поради войната, и не могат да се върнат у дома. Те споделят един на друг злощастните си преживявания и най-накрая вземат решение на брега на Жълтата река: да служат като войници и да се борят заедно за родния си край и за страната си. Музикалният материал на тази част черпи от народните песни в провинция Шанси. Използвани са различни китайски пентатонични модели, чрез които се оформя музикален диалог с въпроси и отговори между двамата герои. Частта е под формата на многочастна творба с повтарящи се отделни дялове, а мелодията, интересна и очарователна, изпълнена с прости народни напеви. Последният дял е дует заедно с целия хор, образуван от основните мелодични теми на диалога между двамата герои. С това композиторият иска да внуши, че двамата участници в диалога са само едни от огромният брой изгнаници по това време. Всички те ще се обединят и ще се бият решително за родината си!

#### **Съвети за диригента:**

Диригентът трябва да схване началната точка на всяка фраза и да координира връзката между пеене и акомпанимент. Темпото започва да става по-бързо в такт 17 и при такт 19 достига стойност ( $\downarrow = 160$ ), с ясни и мощни акценти на ударените времена. За по-добро справяне с осмините, може да се използва еластичността на китката, чрез която да се следват паузи и точкувания. Последното изречение (започвайки от такт 45) трябва да се изпълни със силна динамика, с широки и твърди жестове, а последния тон може да бъде удължен до 9 удара.

### **6. Анализ и интерпретация на шестата част "Гневът на Жълтата река"**

„Гневът на Жълтата река“ е написана за соло на сопран. Стилът

на частта се основава на характеристиките на фолклорната музика на северен Шаанси и прилага изключително евфемистичния и екзотичен "плачещ" метод на пеене във фолклорната музика към произведението. Сюжетът разказва за трагичното преживяване на една жена в окупираните от Япония райони и обвинява японските нашественици в бруталните им престъпления. Тя стъпва за тежкото бедствие на народа, с кръв и сълзи, за да събуди подкрепата и съчувствието на хората към нея.

Цялата част се състои от четири дяла. Първият дял е от такт 1 до такт 27. Има обаче една специфична особеност. Въпреки, че размерът е 3/4, при пеене трябва да се обърне специално внимание на китайския текст, следвайки логиката на китайския език. Според тази логика, вторите времена на тактове 7, 15, 17, 19, 22 и 25 трябва да се пеят с малко по-голяма тежест, образувайки „ключови тонове“. Това дава на публиката усещането, че ударението се „измества“ в рамките на такта, постигайки ефект на „транспониране на ударените времена“, а също и за да се осигури повече пространство за разширяване на музиката.

Тактове от 28 до 48 са вторият дял на тази част. Това е дял, в който героинята се оплаква от живота и от враговете. Въвеждат се нови ритмични елементи, а темпото е малко по-бърза, с по-увеличена динамика. При пеене трябва да се обърне внимание на логическото ударение на второ време. След такт 36 темпото леко се забавя, а от такт 38 то става по-свободно, с още по-голямо забавяне. Това е обвинение и гняв срещу скръбта, причинена от японските нашественици. Тази емоция продължава до навлизането на интерлюдията. След такт 44 темпото може да се стегне, като тембърът трябва да подчертава думата "гневен", а в артикулацията трябва да има усещане за "скърцане със зъби".

От такт 53 започва третият дял на частта. Музиката изразява голямата борба на героинята срещу настоящето нещастие, а пеенето трябва да е изпълнено със страстта и силата на борбата. Фразите са последователни и силни. Ако е възможно, първите тактове от 52 до 56 е най-добре да се изпеят на един дъх, което е много различно от предишния патетичен начин на пеене.

Четвъртият дял започва от такт 63. Тук се изразява решимостта на героинята да умре, за да предупреди своите сънародници. Тя се сбогува също и със съпруга си, търси отмъщение и се изправя смело напред срещу врага. От такт 63 нататък темпото се ускорява и става

стегнато, а пеенето става по-твърдо. Такт 68 е вик към далечния съпруг, един призив към него да помни нещастieto на семейството си и да планира кръвно отмъщение против врага в името на близките си и цялата нация. Тук темпото се забързва, увеличава се и добавената страст, и всичко това продължава до края на тази част.

## **7. Анализ и интерпретация на седмата част "Отбраната на Жълтата река"**

„Отбраната на Жълтата река“ е творба, която се пее в унисон и със замяна. Мелодията ѝ е решителна, уверена и изпълнена с мощ. Тя ярко изобразява увереността и решимостта на националната армия на бойното поле в Китай и образа на партизаните, които отиват дълбоко в тила на врага, за да се бият смело до смърт.

Цялата част възприема стила на марша, използвайки размер 2/4, за да изрази усещане за мощност. Тя е наситена с позитивен оптимизъм, със смелост и ентузиазъм, и има много силно изразен национален стил. Творческият материал на тази част черпи от определени напеви на народния „лъвски танц“ от провинция Гуандонг и ритмичните характеристики на народните перкусии. Той е написан в китайски национален хексатоничен лад.

### **Съвети за диригента:**

От такт 3 влиза рецитирането. Размерът е 2/4 и жестовете трябва да са енергични и ясни, според този размер. От 13-ти такт трябва да се подаде знак на хора за включване, а преди такт 16 хорът трябва да бъде подготвен за по-силна динамика. Силните времена на тактове 17, 18, 19 и 20 трябва да бъдат добре подчертани с акцент. Това трябва да стане с по-изявени жестове. Двата тона в такт 22 трябва добре да се подчертаят. В такт 25 атаката на тона е по-слаба. Съответно, позицията на ръката трябва да е по-ниска, с по-късо движение. Китката трябва да бъде по-еластична. В такт 39 има кресчендо, което трябва да достигне до "f". Динамиката трябва да бъде добре изразена. В такт 41 трябва да се влезе с голям замах. По време на паузите в тактове 42 и 43 ръцете могат да останат неподвижни и движението да се поднови в следващия такт. От такт 48 започва редуване на два гласа. Съответно лявата и дясната ръка могат да се използват поотделно за водене на всеки един от тези гласове. Тук динамиката е слаба, но има напрежение, което трябва да се изрази с по-ниски жестове. От такт 65 динамиката постепенно се увеличава и жестовете съответно трябва също да се разширяват. В такт 70 изпълнението продължава със силна динамика и

жестовите отново стават широки, с въртящи движения. В тактове 73 и 75 има пауза, в която диригентът трябва да спре движенията. Те трябва да се възобновят в следващия такт. Такт 79 започва с тригласно пеене. Тук се използват двете ръце, за да дадат сигнал за влизане към всеки от трите гласа. Трябва да се внимава за динамичния баланс между гласовете, така, че да се даде възможност на ниският глас да се изяви. Такт 132 е интерлюдия с модуляция. Съответно, в такт 131 трябва да има ясно изязено затварящо движение. Преди влизането на хора в такт 166 трябва да има много ясна подготовка. Тук хорът пее в унисон, обобщавайки съдържанието на цялата част. Звукът трябва да бъде изпълнен с дързост и блясък. Последните няколко такта трябва да бъдат с много ясно изявен ритъм, особено в такт 193, за да се осъществи добър завършек на тази част. Жестовите трябва да бъдат мощни, а ритъмът - точен и решителен.

### **8. Анализ и интерпретация на осмата част "Ревн, Жълта река"**

„Ревн, Жълта река“ е осмата част от това произведение и неговият финал. Тя ясно обобщава идейното съдържание на цялата кантата. Създадена е както от основна мелодия, така и от полифония, а ритъмът е променлив, образувайки прекрасен артистичен контраст между всеки дял.

Много е важно диригентът да се справи с третия такт, където влиза хорът. Само така първата половина на такт 4 може да бъде ясна и подредена. Препоръчва се четвъртото време да бъде разделено на две, като в първата му половина да има вдишване, а втората да звучи с по-силен звук. На първо време от такт 6 темпото се забавя, разграничавайки отделните времена по-ясно, особено третото време. То се връща към първоначалната си стойност в такт 7. Лявата ръка трябва да поддържа дългия тон до края на първо време от такт 9. От такт 11 има полифоничен фрагмент, където трябва да се обърне внимание на тонът, отбелязан с динамика "f" във партитурата. Гласовете трябва да си сътрудничат помежду си. От такт 18 до края на този дял трябва особено да се подчертае сопрана. Когато започнат двата женски гласа в такт 24, те трябва да бъдат добре направлявани. Всички разминавания и застъпвания в ритмичния модел трябва да бъдат отбелязани. Диригентът може да използва и погледа си в допълнение към жестовете, за да наемква за навлизанията на гласовете. От второто време на такт 37 започва едно дълго кресчендо. След жеста, който отбелязва неговото начало, лявата ръка прави движение,

указващо "запазване на дългия тон", като дланта на ръката е обърната нагоре и постепенно се "задържа". Такт 46 трябва да бъде разширен, с начало на диминуендо. В такт 61 има внезапна промяна. Движенията на диригента трябва внезапно да се свият в малки жестове или просто „почуквания“. На слабото време от такт 63, хорът трябва да получи сигнал за вдишване. Жестът постепенно се увеличава от слаб към силен, докато на силното време от такт 68 се получи мощен звук. От такт 81 музиката е страстна, жива и мощна. От удареното време на такт 89 темпото се забавя до такт 91. Там тонът, който е на силното време трябва да бъде не по-дълъг от четвъртина. Високият тон  $\text{bE}$  трябва да се удължи, а слабите времена се възпроизвеждат отделно, с отделни жестове до следващия такт. След това, в такт 93 бързото темпо се възстановява със стойност  $\text{J} = 150$  до такт 97, а оттам нататък започва ново забавяне. От тактове 98 до 99 темпото трябва да е постоянно, а музиката стабилна и мощна, с равномерна динамика. Последният дял започва от такт 104 и трябва да се дирижира стабилно, с ярки жестове в темпо  $\text{J} = 72$ . После, в такт 118 темпото внезапно пада до около  $\text{J} = 50$ . Трите последователни времена на този такт трябва да бъдат изпълнени добре, като третото време може да се удължи свободно. Накрая дългият тон от такт 119 трябва да се изпълни решително като край, като цялата музика се прекратява с едно последно движение.

### **Заклучение**

В Китай има много мащабни хорови произведения. „Кантата за Жълтата река“ е най-влиятелно сред ранните от тях. В обобщение, това произведение има следните характеристики:

Структурата на мелодията е базирана на китайския пентатоничен лад и по този начин подчертава националния характер на музиката. Чрез комбинирането на пентатоничната музика с традиционната западна хармония се появява нов китайски стил в музиката, който вдъхновява композиторите по това време.

Свободното преобразуване на китайски народни мелодии и използването на модално припокриване също образуват прекрасни ефекти, които са особено добре отразени в "Диалог край реката".

При писането на музика творческите техники на композитора се базират главно на основна тоналност. Когато е необходимо по-специфично обогатяване, той въвежда различни западни

композиционни техники и така постига добри резултати. В тази многогласна творба авторът отделя особено внимание на изразяването на гласа, носител на мелодията. Чрез различни ладове и тоналности се постига рязък контраст между различни стилове, което позволява да се приложат сложни полифонични техники. Благодарение на използването на различни творчески техники като битоналност, контрапунктно писане и употреба на канон, произведението създава един много вълнуващ ефект.

## **ГЛАВА ЧЕТВЪРТА**

### **НАСЛЕДСТВО И НОВАТОРСТВО В СЪВРЕМЕННИТЕ КОНЦЕПЦИИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА ХОРОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

#### **Раздел 1 Кратко въведение в творческите концепции на съвременните китайски хорови произведения**

От една страна, съвременното хорово творчество наследява хубавата традиция на китайското хорово творчество от първата половина на 20-ти век; от друга страна, то прави пробиви в творческите концепции, творческите техники, видовете произведения и езиковите стилове.

##### **1.Разнообразие от творчески идеи**

От гледна точка на композиционните материали, диверсификацията на темите в тях се състои главно в съвместното съществуване на хорови произведения с различни теми: масово пеене, хор за народни песни, хор за популярна музика, хор за древна поезия, художествен хор, както и взаимстване на елементи от Пекинска опера, адаптация на оперни арии и други форми на хорово изкуство. При един поглед върху употребата на фолклорни елементи в темите се установява, че използването на местни културни елементи в съвременните хорови произведения става все по-видно. Народните песни и диалекти от различни региони са се превърнали в източници на вдъхновение за творчество, предавайки уникалните културни

характеристики на всеки регион чрез музика.

Що се отнася до художествения жанр на самите песни, многостранността при създаване на съвременни китайски хорови произведения се изразява главно в съвместното съществуване на хорови произведения от множество жанрове. Сред жанровете се срещат марш, балада, валс, коледни песни, трудови песни и други.

## **2.Разнообразие в певческите техники**

Певческата техника на масовото пеене в един хор трябва първо да бъде обвързана с произхода и съдържанието на творбата. При пеене на такива произведения, вокалната позиция трябва да е изведена напред, тембърът трябва да е ярък, естественият глас трябва да е малко по-изявен, артикулацията да е ясна, а емоцията да е богата, стегната и искрена. Най-важното нещо относно техниката при пеене на народни песни чрез хор е това пеене да бъде тясно свързано с националността и регионалните характеристики. Техниките при пеене на древна поезия чрез хор трябва да са насочени към пресъздаване на стила, значението на поезията, елегантността и простотата, съдържащи се в тези древни песни, и да обръщат внимание на чистотата на качеството на звука и съдържаните емоции. Техниката на пеене на древна поезия чрез популярни хорови произведения набляга основно на използването и контрола на дихателния звук. Мек глас, висок глас и прав глас (без вибрато) са трите елемента на артистичните вокални техники при хоровото пеене. По-конкретно, техниката на пеене на артистичния хор се състои в това да се подчертае резонанса на високата позиция на устната кухина, да се обърне внимание на промените в тембъра на звука, да се отвори гърлото по подходящ начин и да се пее право напред с подкрепата на активен певчески дъх.

## **3.Разнообразие на изпълнителски форми**

Навлизайки в новия век, китайските хорови артисти не само осъществяват нови пробиви в творческите концепции и техниките на пеене, но също така представят нови идеи за формите на хорово изпълнение, осъзнавайки тяхната диверсификация в съвременното китайско хорово изкуство.

## **Раздел 2 Наследство и новаторство в хорови произведения основани на народни песни – пример: "Ода за осемте коня"**

### **1.Анализ на хоровото произведение "Ода за осемте коня"**



Произведението за акапелен смесен хор „Ода за осемте коня“ е основано върху древната монголска народна приказка „Осемте жълти коня на Чингиз хан“. Хоровото произведение „Ода за осемте коня“ създава образа на галопиращи осем коня, изобразява героичната епоха на възхода на Чингиз хан и възвеличава страстта и героизма на монголския народ. Композиторият Сер Енхбаяр идеално интегрира почти изгубеното световно нематериално културно наследство на монголското умение „дълга мелодия“ със западния метод на акапелно пеене, а също така използва различни други монголски уникални форми на изкуство. В същото време ритмичната ономотопея се използва за изразяване на образа на галопиращ кон, а няколко типични ритмични модела се използват за развитието и утвърждаването на този образ. Чрез богати промени в динамиката, темпото, тоналността и др., красотата на степните звуци е успешно пресъздадена заедно с Чингиз хан и неговите осем коня.

## **2. Музикални характеристики на хоровата творба "Ода за осемте коня"**

### **(1) Контраст, противопоставяне, единство и спомагателна структура**

При композирането се опира на структурните характеристики на местните народни песни в „дълъг“ и „кратък“ стил, създавайки един специфичен контраст, в който двата вида се допълват един друг. Въведението (1~16 такт) е само от хоров акомпанимент. В него първоначално се представя фраза в „дълъг“ стил. Тя е последвана от имитативна част, съставена от ритмични звукови модели, имитиращи галопиращ кон, пълна с необуздани импулси и свободен дух. Първата тема, при която се включва солиста (17~26 такт) се състои от четири фрази, фокусиращи се върху героичния и безстрашен дух на жълтите коне и стремежа им да са винаги най-отпред. След преход (27~32 такт) и вмъкване на допълнение (33~36 такт), песента навлиза във втория тематичен дял (37~52 такт). В този дял се използва монголския благославящ химн като текст, с традиционен осем-тонов модел, който се повтаря два пъти, оформяйки поредица първо от осем, после от шестнадесет тона. Заклучителният дял (53~58 такт) повтаря това, което е във втория дял и се основава на прогресията от доминанта към тоника в пентатоничен лад „ю“. Темпото леко се забавя и напрежението спада чрез комбинация от дълги тонове и забавен ритъм.

## **(2) Тонална хармония и полифонична структура на гласовете**

Първо, използването на основна мелодия и хармоничен съпровод. Например във въвеждащия дял основната мелодия е изградена върху сопрановата партия, като последователно се наслагват интервалите голяма секунда и малка терца. Алтовата партия е носител на хармонията, образувана чрез наслагване на кварта и квинти, с цел да се оформи цветен пълнеж за основната мелодия. Втората характеристика е използването на контрастна полифония. Например, в дял А (тактове 17-32), партиите на тенора и сопрана се основават съответно на мелодии, съставени от различни звукови модели. Партията на тенора възприема повтарящия се ритъм на поредицата от първите осем и следващите шестнадесет тона. Следвайки същия ритъм, сопрановата партия използва дълги и широки лирични фрази, за да се оформи специфичен контраст с теноровата партия, докато алтовите и басовите партии играят ролята на хармоничен пълнеж. Третата характеристика е възприемане на техниката на имитиране на полифония. В преходната част на песента мелодията се представя първо на басовата партия, а след това с нея влизат алтът, сопранът и тенорът. Този процес има характеристиките на подражание в партиите и в интервалната структура.

## **(3) „Цветни“ тонални характеристики**

Съдейки по типа на песента, оцветяването се основава главно в пентатонична тоналност „ю“. В същото време при тоналност „гонг“ се проявяват характеристиките на комбинираното използване на тоналности и гами. Освен че демонстрира хроматичен ефект в лада, композиторът използва и техниката на модулиране на същата тоника. Първата тема е базирана на тоналност „ю“ от до, а втората тема е пак от до, но в тоналност „гонг“. Този вид модулираща техника играе положителна роля в насърчаването на йерархичното развитие на емоционалните нюанси.

## **(4) Гъвкаво оформление на темпото и ритъма**

Във въведението гласовете на сопрана и алта изразяват усещане за широко пространство с относително свободно темпо и ритъм. Гласът на тенора изразява плътен и компактен звук. При този звук се въвежда специфичен ритъм чрез движение, което да контрастира спрямо неподвижността, при което се постига такава комбинация между звук и картина, която да накара публиката да почувства автентичността на музикалното изпълнение. В прехода между втория

дял и края относително бързото темпо постепенно се забавя и ритъмът също се променя от стегнат към свободен. Тази трансформация от щедра и пищна атмосфера към артистична концепция за необятност придава усещане и преживяване, в което дълбочината на историята се смесва със съвременността.

### **3. Съвети за поставяне на хоровата творба "Ода на осемте коня"**

По време на репетициите диригентът трябва да подчертае, че хористите трябва да си „разпределят ролите“, като всеки глас трябва да изгради "елемент от картина", която да съответства на музикалното изпълнение на неговата партия, така че да могат да се схванат съответните му образни характеристики. В произведението се използват голям брой орнаменти (украшения) във всяка част, което прибавя един характерен етнически привкус. Хорът трябва да внимава, когато пее и украшенията трябва да се прехвърлят към основния тон възможно най-бързо и най-решително, така че да не се забавя темпото. При проектирането на езика на диригентските жестове, когато конят галопира, те трябва да бъдат като жестове за пауза. По отношение на следването на жестове във всеки такт, силните и слабите тонове трябва да бъдат изпълнени навреме, без забавяния.

## **Раздел 3 Наследство и новаторство в художествени хорови произведения – пример: хоров цикъл "Ху Дзя Ин"**

### **1. Анализ на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"**

Мащабният вокално-инструментален цикъл „Ху Дзя Ин“ е шедевър, завършен от известния китайски композитор Ли Хуанчжи през 1980 г. Произведението е базирано на древната песен „Осемнадесет песни за Ху Дзя [Ху Дзя (胡笳) е музикален инструмент на северните народи в древен Китай. Твърди се, че сюжетът е написан от Цай Уънджи в края на династията Хан. Цай Уънджи, която обича музиката от детството си, бива грабната от нашествениците Хунну (хуни) при една от войните им с Хан. Тя остава като съпруга на техния владетел Дзуосиен в продължение на дванадесет години и му ражда двама сина. Нейният баща Цай Йонг има добър приятел на име Цао Цао, който изпраща свои приближени при хуните, за да я откупи. Когато Цай Уънджи научава за това, тя изпада в голяма вътрешна борба. Най-накрая тя избира да се завърне в родината си, но болката от

раздялата с хунския владетел и с децата си я измъчва понякога. Под влияние на тези преживявания, тя написва „Осемнадесет песни за Ху Дзя“, един вечен шедевър, изразяващ нейните силни емоции от носталгията по родината, но и в същото време копнежа да бъде със своите близки от плът и кръв в хунските степи. Музиката съчетава тъжните тонове на инструмента Ху Дзя с мелодия на гуцин и се състои от общо 18 песни, откъдето идва и името на цикъла.

## **2.Музикални характеристики на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"**

### **(1)Композиране на музикалната тъкан**

Цялото произведение използва три компонента: монофоничен дял, основен тон и полифоничен дял.Музиката на произведението се обогатява чрез прилагането на различни фактурни методи на композиране, задълбочава се смисълът на текста и се демонстрира напълно неповторимото очарование на хоровото изкуство.

### **(2)Хармоничен език**

Хармоничният език в "Ху Дзя Ин" е относително традиционен. Композиторът рядко използва вертикална хармония и обръща повече внимание на гладкостта и завършеността на собствената мелодия на всеки глас, отразявайки характерните за китайската музика към линеен тип мелодии. Полутоновите последования са умишлено избягвани, така че да се осигурят функционалните характеристики на китайските модални последования; честото използване на кварта, квинти и секунди също играе роля за избягване на „музикалните чуждици“.

### **(3)Лад и тонално оформление**

Композиторът полага много усилия в тоналното оформление и техниките на модулация. Всяка песен от цикъла се основава на пентатоничен лад от ре, ла, фа, ми бемол, сол и т.н. В тоналността от сол, мелодията не само се поддържа в оригиналния ѝ вид, но е и обогатена като изразителност. В някои пасажи композиторът използва модулационни техники. Той обикновено просто премества определена фраза в друга тоналност, където тя се повтаря отново, за да подсили значението на думите и разширяване на структурата.Че в това музикално произведение композиторът използва също и модерна композиционна техника - политонално писане, и я прилага върху темата чрез модулация на народни мелодии до поредната квинта. По този начин той експериментира с техниката на хорово писане на "различни тоналности в пентатоничен лад „гонг“, със същата мелодия", която не само поддържа традиционния национален музикален стил, но

също така предоставя силно усещане за новаторство в съвременната музика.

### **3. Съвети за поставяне на хоровият цикъл "Ху Дзя Ин"**

„Ху Дзя Ин“ започва с встъпление на алта в тиха динамика, създавайки чувство на тайнственост. Музикалният образ на героинята трябва постепенно да се разгърне заедно с напевната мелодия и се оформя докрай в „Четвърта песен“ (втората песен от цикъла). Музикалната тъкан става по-плътна и смесеният хор от четири гласа с бас като основна мелодия трябва да изрази трагичните емоции на героинята, нейната реакция за това, че е заловена, че е в чужда страна и няма с кого да говори. Трета част от цикъла трябва да се пее в малко по-бързо темпо. В „Осма песен“ (четвъртата песен от цикъла) женските гласове трябва да пеят мелодията в по-бавно темпо, така че да се изрази чувство на разочарование. Началото на „Единадесетата песен“ (петата песен от цикъла) започва с изпълнение на сопрана в елегично настроение. След това се прибавя първо алта, а след това и мъжките гласове, което допълнително задълбочава тази емоция. "Дванадесетата песен" (шестата песен от цикъла) и "Петнадесетата песен" (седмата песен от цикъла) изобразяват примирието между двете страни. В „Шестнадесета песен“ (осмата песен от цикъла) в началото композиторият разделя сопрановия глас на три партии и добавя баса като хармонично допълнение, с цел да се осигури добра основа за алта. В "Осемнадесета песен" (деветата песен от цикъла) е използван кратък четиригласен пасаж в бавно темпо в , за да се оформи края на целия цикъл с интригуващо и провокиращо усещане като художествена концепция. За да се изразят художествените характеристики на „Цин Ши“ чрез подходяща техническа обработка, тембъра на много места е обогатен чрез звуково разслояване на отделните гласове. Промените в динамиката и темпото не се прилагат само между цели дялове, но също и в някои детайли. Такива деликатни промени са необходими, за да се изразят емоциите по-добре.

## **Раздел 4 Новаторство в популярните хорови произведения – пример: хоровата творба „Голямата риба“**

### **1. Анализ на хоровата творба "Голямата риба"**

Хоровата версия на "Голямата риба" е творба за смесен хор,

адаптирана от композитора Уън Ючуан. "Голямата риба" първоначално е песен от филмов саундтрак, специално създадена от Ин Юе и Циен Лей за китайския анимационен филм "Голямата риба и бегонията".

## **2.Музикални характеристики на хоровата творба "Голямата риба"**

(1) Фактура. Симетричната структура на фразите в популярната хорова творба „Голяма риба“ е комбинирана с несиметрична. За целта са използвани голям брой синкопи и ритми, което води до изместване на силните и слабите времена.

(2) Ритъм и темпо. В тази творба са използвани различни тактове и ритмични модели, които се припокриват вертикално. Това обогатява ритъма и оформя един богат и динамичен стил.

(3) Съпровод. Разложените и правите акорди подсилват лесните и практични за възприемане характеристики на популярните елементи в музиката.

(4) Текст. Всеки глас е независим, но в същото време в сътрудничество с останалите гласове. Понякога един глас изразява чувства, а другите гласове използват „у“ или „а“, за да изразят определени чувства. Понякога четирите гласа се комбинират в стил „въпроси и отговори“. А има и моменти, в които и четирите гласа изразяват емоции и преживявания заедно.

(5) Използван език. Езиковото изразяване в популярния хор е различно от това в традиционния хор или популярните солови песни. Изговорът е подобен на пеенето в поп музиката, естествен и гладък както при говорене. Звукът в популярния хор трябва да следва ансамбълът.

## **3.Инструкции за поставяне на хоровата творба "Голямата риба"**

Популярното хорово произведение „Голямата риба“ е в тоналност ре бемол мажор, в такт 4/4, и представлява двуделна форма, състояща се от въведение, дял А, дял Б и заключение. Въведението на песента се състои от 11 такта. Хоровата мелодия е гладка и нежна, като първо започват баса и алта, а след това тези два гласа се редуват един след друг. Динамиката постепенно се увеличава, след това отслабва, предвестявайки тематичната част. Дял А започва с темата на песента. Целият първи дял е в пентатоника. Структурата на двата дяла А и В е в контраст, и този контраст се обуславя от метаморфозите в дял А. Клавирният акомпанимент в дял В е трансформиран от

арпежираните акорди в дял А към алтернативно използване на пълни и непълни акорди. От такт 47 до края на произведението четиригласното „а“ преминава през всички гласове, редувайки се вертикално и хоризонтално. Мелодията е непрекъсната, ту в силна, ту в слаба динамика. На това място четирите гласа трябва не само да си сътрудничат помежду си, но и да се изслушват добре едни други. Всеки член на хора трябва да има съзнанието "Аз съм част от теб и ти си част от мен", за да могат да пеят с деликатни и меки гласове и заедно да изразяват чувствата, които авторът иска да изрази.

### **Обобщение на главата**

Съвременният китайски хор е едно цялостно явление, изразяващо националния характер. То е свързано със създаване на музика, музикално изпълнение, оценка на музиката, музикално образование, музикални ансамбли и др. Усъвършенстването на националния характер на хорите произведения също е подобрило изразителността на националната музика, както и нейното художествено съдържание. Следвайки световната тенденция, китайското хорово изкуство трябва да се основава повече на националната музика и културните традиции на китайската нация, да се адаптира към променящите се тенденции на тази епоха, да се усъвършенства в използването на съвременни творчески техники и артистичен израз за подобряване на творческия процес, както и да пробие собствените си ограничения във всички аспекти. Това изкуство трябва да изгради един нов творчески път и артистичен живот, с дълбоко значение и богати изразителни художествени техники и съответно да създаде повече национални хорови произведения, които да са обичани от масовата публика.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

### **1. Обобщение на изследването**

От почти стогодишната история на китайската хорова музика можем да заключим, че тя еволюира от пасивно приемане на модерната цивилизация, въведена от Запада, до независимо експериментиране, движещо развитието на националната музика, постепенно интегрирайки западните стилове. Тази музика все повече се превръща в част от местната култура и национална традиция на

Китай. Тенденцията към локализация и след това национализация се развива на фона на развитието на съвременната музика. Китай е поел твърдо по пътя на националното развитие на местната хорова музика.

## **(1)Национални характеристики на китайските хорови произведения**

### **1.1.1Подбор на етнически елементи и композиция**

Когато композиторите използват традиционна национална музика като съдържание в своето творчество, те пресъздават мелодии, базирани на оригинални национални напеви.

### **1.1.2Широко използване на национални ритми**

Композиторите запазват ритмичните характеристики на оригиналните народни песни. По този начин те представят силното национално очарование и позволяват на местните народни особености да бъдат представени чрез хор, като по този начин се засилва местния национален характер на китайската хорова музика.

### **1.1.3Широко използване на пентатоничния лад**

По отношение на мелодията, използването на традиционен китайски национален пентатоничен лад също е основна характеристика на китайските хорови произведения. Това е един от основните начини на представяне на уникалния чар на китайската музикална култура.

### **1.1.4.Национални особености в хармоничната обработка**

Хармоничната структура на пентатоничния лад, с акорди съдържащи кварта, квинти, модифицирани акорди и т.н. е широко възприета.

## **(2)Начини за национализиране на китайските хорови произведения**

### **1.2.1. Полифонията в китайското музикално мислене**

Първият метод може да се обобщи като изява на многогласието в китайското музикално мислене. Този метод се основава на традиционната китайска музика и чрез него се подобрява естетически богатството на слуховия опит и многопластовия характер на музикалния образ в тази музика.

### **1.2.2.Китаизирането на западното професионално хорово мислене**

Вторият метод се проявява главно в китаизацията на западното професионално музикално мислене. За разлика от предишния начин на мислене, този метод се основава главно на прилагането на западни професионални концепции и техники за създаване на музика по отношение на тоналност и мелодия, комбинация от гласове, хармония



и приложение на музикална тъкан.

### **(3)Перспективи за бъдещето**

#### **1.3.1.Интегриране на модерни музикални елементи и**

Китайското хорово изкуство трябва да търси нови творчески идеи в една глобално интегрирана културна среда. На първо място, трябва да усвоим артистичния темперамент на съвременната поп музика, да открием наличните елементи в нея и след това да компенсираме недостига на идеи за създаване на хорови произведения, да престанем да се придържаме към консервативни и остарели стилове и да постигнем тенденция на развитие, която поддържа това изкуство в крак с времето. На второ място, трябва да се насочим към бъдещето, да създадем разумна и ясна концепция за цялостната ситуация, да се посветим на наследството на традиционната национална култура, да получим свежа кръв от същността на тази култура, да разгледаме хоровото изкуство с идеята за вечното разпространение на китайския национален артистичен темперамент и след това да усвоим потенциала за създаване на нови идеи, ново вдъхновение.

#### **1.3.2.Композиране с нови музикални естетически ценности въз основа на традиционната естетика на китайската нация**

Китайските хорови изпълнители трябва да се ангажират да обслужват естетическите нужди на китайския народ, да бъдат тясно свързани с неговите естетическите ценности, да търсят пътища за развитие и да постигат новаторски пробиви от гледна точка на китайската национална култура. От друга страна, създателите на хорови произведения трябва да избягват разширяването на формализма и личния утилитаризъм и да изследват задълбочено националните културни ресурси.

### **2.Оригиналност и новаторства в този труд**

Оригиналността и новаторството на този труд се крие в неговата изчерпателност, задълбоченост и нова перспектива в изследването на китайското хорово изкуство.

### **3.Приносът на този труд към музикалната теория**

(1) Този труд подобрява изследването на китайското хорово изкуство и е от голямо значение за изграждането на неговата история и развитие, както и за обогатяване на теоретичните изследвания върху него.

(2)Този труд задълбочено изследва националните характеристики на китайската хорова музика.

(3) Трудът предлага и ефективни диригентски стратегии и техники.

(4) Този труд изследва идеи за наследството и новаторството в китайската хорова музика.

(5) Чрез изследването на този труд се анализират вдъхновението и влиянието на обмена на китайска и западна музикална култура върху създаването на музика.

### **Източници:**

1. Китайска хорова асоциация, 2003. *Избраните хорови произведения на Цю Сисиан*. Пекин: Списание за асоциация на китайските музиканти.
2. Ли, Х. Et al, 1997. *Съвременната китайска музика*. Пекин: ContemporaryChinaPublishingHouse.
3. Ли, Х., 2001. *Мелодичните формули и хармонията на етноса Хан*. Шанхай: ShanghaiMusicPublishingHouse.
4. Лю, С., 1995. *Китайските пентатонични техники за хармонията*. Jinglin: TimeLiterature&ArtPress.
5. Сиан, Н., 2005. *YellowRiverCantata* (лирик: Сиан Синхай, композитор: Гуан Уейран). Hangzhou: Zhejiangliteratureandartspublishinghouse.
6. Сие, Л., 1996. *Справочник на музикалните знания*. ChinaFederationofLiteraryandArtCirclesPublishingCorporation.
7. Тиен, С., 2009. *Развитието и мисленето на китайското хорово изкуство – колекция от върховния форум на китайския хор*. Chongqin: SouthwestChinaNormalUniversityPress.
8. Тиен, Ф., 1977. *Пет песни от стихотворенията на Мао Цзедун*. Пекин: People'sMusicPublishingHouse.
9. Уан, Ю., 1991. *Очертания на историята на съвременната китайска музика (1949-1986)*. Пекин: Sino-CulturePress.
10. Уан, Ю., 2002. *История на китайската съвременна музика*. Пекин: People'sMusicPublishing 年版 House./
11. Шанхайски литература и изкуство издателство, 1989. *Още един справочник за естетиката на музиката*. Музиката. Шанхай.
12. Ян, Х., 2008b. *Музикалните хорове*. Т.1, Т.2 и Т.3. Шанхай:

ShanghaiMusicPublishingHouse.

13.Бао, А.,2000. "Жизненост в концерт на SeEnKeBaYaEr"*Народна музика*(8): 16-17.

14.Джао, Л., 2016. *Анализ на творби и диригентство на смесения хор - LouShanPass* [Дисертаци ,2004:156-167 я].

15.Джао, Л., 2019. *Черти на народността на китайския хор през 21 век* [Дисертация].

16.Джоу, Д. 2005. "Развитието на китайски хор". *Народна музика* (7): 40-41.

17.Джоу, С., 2004. *Народните езикови черти в китайското хорово изкуство* [Дисертация] /

18.Ли, Ю., 2015. *Анализ на народните белези на създаване и пеене на китайски хорови творби* [Дисертация].

19.Лю, Ч., 2013. "Анализ на хоровите произведения адаптирани от оперите"*Гласът на Жълтата река*(3).

20.Ма, М., 2002. "Естетична ценностна ориентация на хора."*Народна музика*(11): 41-43.

21.Рен, С., 2012. "Развитие на творческото мислене на хора през първата половина на 20 век в Ки тай"*Китайската музика*(3).

22.Уан, Ю., 1991. "Преглед на развитие на китайската хорова музика."*Музикално обучение и изследвания* (1)

23.Уанг, Ю., 1989. "Съвременната китайска хорова музика (1946-1976)."*Музикалните изследвания* (2)