Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств «Центр»

СТАТЬЯ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ

ДШИ «Центр»

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР КЛАССА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА АРАНЖИРОВКИ В КИТАЕ.

К РАБОТЕ НАД ПЕРЕЛОЖЕНИЯМИ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ФОРТЕПИАНО.

Подготовила

Николаева Валерия Сергеевна

Москва, 2020

Для создания аранжировок народных песен для балалайки с сопровождением фортепиано необходимо изучить опыт работы с переложениями музыки композиторов разных эпох и стран. Интересно становление и развитие данного жанра в Китае в ХХ веке. Зарождению и интенсивному развитию музыкального творчества в Китае способствовали аранжировки песенного и танцевального народного искусства, преобразующие мелодии по стилю, по внутреннему содержанию. Обязательно в аранжировке происходило обновление художественной формы (например, ее метроритмической стороны). Зарождение аранжировки как жанра произошло в 1900 году. Развитие аранжировки происходит с 1930 по 1949-й год [2:34]. Существует несколько видов аранжировок, различающихся по способу работы с изначальными мелодиями: переложения песен, которые оформляют текст с помощью добавления партий к солирующему голосу, переложения, в которых меняются стилевые особенности нотного текста, темп, ритм, размер, и даже сама концептуальная идея. И существуют так называемые аранжировки «образцового театрального представления», которая в период Культурной революции не допускала никаких изменений в структуре, мелодии, и ограничивала музыкантов в композиторских приемах и техниках, как в произведениях «Захват горы Тигра» Чу Ванхуа на основе одноименной песни из пекинской драмы Лю Пэйжана и Ма Цисиня или как фортепианная сюита «Красный женский отряд» Ду Минсиня. Во время Культурной революции Инь Чэнцзун и несколько композиторов в его творческой группе, такие как Чу Ваньхуа, Ли Инхай, Ван Цзяньчжун, Чэнь Пэйдзи, Ду Минсинь, совместно переложили старинные народные песни своей страны, чтобы создать цикл пьес для фортепиано в китайском национальном стиле. В 1939 году композитор Си Синхай сочинил концерт «Желтая река», первоначально в виде хоровой кантаты. Инь Чэнцзун, Чу Ван Хуа, Чень Лионг и Лю Чанг это произведение переделали в концерт для фортепиано с оркестром. Концерт стал своеобразным культурным символом интереса и любви страны к фортепианной музыке. Сочинение состоит из 4-х частей, а именно «Песня лодочника Желтой реки», «Ода Желтой реки», «Гнев Желтой реки», «Защищая Желтую реку» [4:39]. Инь Чэнцзун в 1960-х годах попытался объединить фортепианное искусство с национальной сущностью китайско-пекинского оперного искусства, и тогда родилась идея использовать пианино как аккомпанемент пекинской опере. В 1967 году он очень успешно сотрудничал с актерами Пекинской оперы, и эта идея распространилась по всей стране. Данная новаторская работа открыла новый путь развития фортепианной музыки в Китае, которая вдохновила на сочетание фортепианной и народной музыки в Китае. Унаследовав и сохранив превосходную традиционную музыкальную культуру Китая, он заложил прочную основу для развития и популяризации фортепианной музыки в Китае. А также и побудил некоторых людей проникнуть в суть, противопоставить восточные и западные культуры.

Существенную роль на творчество молодых композиторов оказала музыка Ван Цзяньчжун, который известен сочинениями середины 1970-х годов, основанных на китайских традиционных песнях: Чао Фин «Река Люян» 1972 года и «Сотня птиц» 1973 года. В этих произведениях полностью применены оригинальные народные мелодии и старинные народные мотивы. Как говорил Чао Фин: «Я считаю, что музыка должна обладать внутренним содержанием, а не становиться бахвальством из нагромождения технических навыков. Кроме того, творчество должно обладать индивидуальными характерными чертами, отличающими нашу нацию. Мне кажется, что то, что произошло на заднем плане западной современной композиторской техники, стало причиной некоторой неполноценности современных музыкальных течений» [4:28]. В действительности, уже сформировалось мнение, что в период после 60-х годов ХХ века в западной музыке практически каждые 5 лет появлялись новые течения. Композиторы стали создавать современные обработки традиционных и народных песен, где стараются избегать чисто национальных мотивов. Примером служит сочинение «Тайцзи» Чжао Сяошэна 1987 года, где намеренно объединились старинные китайские элементы с самыми современными звуковыми эффектами фортепиано для большего выражения особых китайских символов. В этом же направлении работал и Е Сяоган, сочинивший в 2006 году «Наму Ко», в которой музыка полна противоречивых полифонических акустических приемов, эффектов импрессионизма и духовных смыслов [3:13].

Внимательное слушание музыкальных произведений Тан Дун, позволяет почувствовать его глубокую любовь к родине и родному городу. Тан Дун занимает высокое положение в международной музыкальной индустрии, его музыкальные композиции были удостоены крупных отечественных и зарубежных наград, таких как премия по классической композиции Чарльза Гравемайера, премия И.С. Баха в Германии и премия Д.Д. Шостаковича в России. Область сочинения музыки Тан Дун очень широка: композитор открывает новую музыкальную дверь для создания национальной музыки. В 1980-х годах Тан Дун отправился в Соединенные Штаты, чтобы углубленно изучить западные методы создания музыки. Для него это были все новые теоретические и практические знания. Он постепенно изменил творческие методы, которым научился в школе. Тан Дун исследовал свой внутренний мир, чтобы полностью использовать свое воображение и уникальный творческий метод для описания сознания, сформированное в его разуме, как отдельный музыкальный образ, без применения традиционных западных методов сочинения. Он осмелился создавать необычные тембровые эффекты, обрабатывал музыкальный язык и использовал свое собственное выражение для создания музыки. В его сочинениях обнаружены новые звуковые эффекты, созданные комбинацией различных музыкальных инструментов. Уникальный ритм и стиль азиатско-африканского региона, как атональная техника и 12-титоновая система А. Шенберга, повлияли на постмодернистскую музыку Тан Дун. В «Dao Ji» 1980 года композитор использует свободную атональность и методы создания традиционной китайской музыки, сопровождаемые вокалом без явных характеристик мелодии с очень оригинальным ритмом. Вся песня состоит из 8 частей. В ней используется атональный метод создания и западная скрипичная музыка, которая имитирует уникальный тон пекинской оперы. В своем творчестве Тан Дун сделал смелую попытку обогатить и расширить звук. Благодаря тому, что он играл на многих музыкальных инструментах, например, на виолончели со струнами эрху, создал собственное водяное пианино и многое другое, и стиль его сочинений становился более разнообразным и особенным. Тан Дун включил много традиционных китайских музыкальных элементов в свои постмодернистские произведения, такие как теневые кукольные спектакли, пекинская опера и многое другое. Кроме того, для создания сочинений решающее положение оказывала местная музыкальная культура: он рассматривал китайскую культуру, народную музыку Хунань и культуру Сянчу как «корни» своей музыкальной деятельности. Все это изображено в симфонии «Lisao», «Небо, Земля и Люди», концерт «Крадущийся тигр, скрытый дракон», «Ночной банкет» [5:46]. Тан Дун также исследует происхождение цивилизации в своих музыкальных произведениях и объединяет старинную, современную китайскую и зарубежную музыкальные культуры в своей национальной опере «Призрачная драма». Тан Дун прекрасно сочетал традиционную китайскую народную музыку с европейской музыкой. Этот музыкальный стиль не только полон национального шарма, но и имеет современный смысл. Музыкальные произведения Тан Дун не только привлекли китайских слушателей, но и были очень популярны среди иностранной аудитории. Сочинения Тан Дун уникально задуманы и обладают художественными характеристиками. Он сузил разницу между китайской и западной культурами, сократил западные методы композиции, что придало ощущение новизны, а также выражает национальные чувства востока с помощью западных творческих техник. Тан Дун органично сочетал их, передавая своими сочинениями характеры людей, пытаясь сокращать разрыв между публикой и культурой музыкального искусства, и с постмодернистской чертой он использовал звук для имитации абстрактной идеологии. Тан Дун, создавая оркестровую музыку, камерную музыку и другие жанры музыкальных произведений, изменил общепринятые характеристики западных музыкальных инструментов и традиционную музыкальную форму. Созданные им музыкальные произведения более разнообразны, что заслуживают высокой оценки. Тан Дун пишет сочинения с чертами романтизма, и является художником с полной индивидуальностью, постоянно настаивает на инновациях в создании музыки, как например, в «Воспоминаниях восьми акварелей» 1978-1979 годов. Это произведение имеет особый статус для музыкальной культуры страны и является незаменимым образцом для изучения китайской фортепианной культуры.

С развитием музыки все больше и больше китайских музыкантов стремятся услышать свои собственные фортепианные произведения. Они подражают различным интонациям народной музыки, продолжая сочетать с западной инструментальной музыкой, воплощая богатый национальный стиль и отличительные национальные черты в фортепианных произведениях. В прошлом, когда люди ценили традиционную музыку, они, в основном, ценили изменение и единство музыки с точки зрения материалов, ключевой гаммы, ритма, порядка структуры. Более конкретно, эта структура неоднородна и регулярна. Формирование такого рода эстетики людей происходит потому, что традиционная музыка, в основном, создается в соответствии с системой регулировки размера, а техника композиции имеет определенные правила, которым нужно следовать. После вступления в ХХ век многие композиторы пытались избавиться от влияния классицизма и романтизма, исследовать более новые и разнообразные творческие приемы и стили выражения, и обратили свое внимание на страны за пределами Европы, чтобы использовать в своих творениях.

Таким образом, большое значение для композиторов имела их национальная принадлежность, которые в своем творчестве переосмысливали народные элементы. Так формировались национальные композиторские школы, различные исполнительские школы. Музыка становилась одним из способов формирования национальной идентичности, важным государственным делом. Появилось много нового в музыкальной форме. Музыкальный язык становился все более оригинальным: усложнялась ладотональность, применялись все возможные в европейской музыке 12 звуков октавы, а также и лады старинной и народной музыки в переложении для различных составов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. – М.: Восточная литература, 2003. Книга 2. – 48-50 с.
2. Волкова Н.С. Самый популярный пианист мира Ланг Ланг: «Я вырастал на русской школе» [Электронный ресурс] URL: http://ptel.cz/2012/04/samyj-populyarnyj-pianist-mira-lang-lang-ya-vyrastal-na-russkoj-shkole/ (дата обращения: 10.07.2020)
3. Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования: дис. – СПб, 2014. – 305 с.
4. Дин И Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар. – СПб, 2020
5. Кравцова М.Е. История искусства Китая: учебное пособие. – СПб., 2004. – 960 с.
6. Кухарский В.Ф. Музыка свободного Китая. – Советская музыка, 1959. № 8. – 74 с.
7. Савенко С.В. Достижения современной китайской системы музыкального образования / С.В. Савенко // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф. – Чита: Молодой учёный, 2018. – С. 57-60.
8. Бянь Мэн Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. – СПб, 1994. – 142 с. http://www.dslib.net/muz-iskusstvo / ocherki-stanovlenija-i-razvitija-kitajskoj-fortepiannoj-kultury.html
9. Ли Юнь Жанр фортепианной аранжировки в творчестве Ван Цзяньчжона / Юнь Ли, Р.Г. Шитикова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. — СПб: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. — Ч. 2. — 248–257 с.
10. Ли Юнь Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке ХХ века / Юнь Ли, Р.Г. Шитикова // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. — СПб: Астерион, 2017. — Вып. 12. — 178–189 с.
11. Сун Пэн Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов // Манускрипт. Вып. 13 (4), 2020. – 182-190 с.
12. У На Педагогическая деятельность профессора Б.С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шандэ) [Текст] / У На // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 92. – С. 262-271
13. Фань Юй, Кром А.Е. Изучение и практика применения серийной техники в Китае / Юй Фань, А.Е. Кром // Проблемы музыкальной науки. — 2018. — № 2. — 66–73 с.
14. Хоу Юэ Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети ХХ века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008. № 85. – С. 132-136
15. Цюй Ва Исторические аспекты влияния творчества Сергея Прокофьева на китайскую фортепианную музыку ХХ века: дис., СПб, 2019. – 105 с.