

ТВОРЧЕСКИЙ ПОДЪЕМ В ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЕСЕННОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО КИТАЯ (1950–1965)

В середине XX в. в музыкальной культуре Китая заметно оживилось сочинение музыкально-танцевальных композиций, что было вызвано, в частности, интересом китайских композиторов к традиционным истокам народного творчества. В статье анализируются форма, выразительные средства, инструментальный состав ансамблей – участников музыкально-танцевальных композиций.

У искусства песни и танца долгая история и богатые традиции. Оно имело распространение как среди китайской знати, императорских чиновников, так и простого народа. Сегодня развитие традиционной песенно-танцевальной культуры Китая, с одной стороны, испытывает влияние западной культуры, но с другой – сложились благоприятные условия для развития ее традиционных составляющих, чему способствует, в частности, и обращение к народному творчеству китайских композиторов. Кроме титульной нации хань, в Китае проживают более 50 малых народов, у каждого из которых свои отличительные художественные традиции, создающие в целом колоритную палитру народного танцевально-песенного искусства Китая. Гармоничное сочетание народных традиций и достижений западной музыки – сегодняшний фактор развития китайской песни и танца.

В 1953 г. Министерство культуры Китая провело Первый Всекитайский фестиваль народной музыки и танца, на котором было представлено множество заново открытых и аранжированных народных произведений. Среди наиболее известных ханьских танцев отметим оригинальные танцы провинций: фуцзяньский “Собирая чай, гоняясь за бабочками”, аньхуэйский “Хуагудэн”, хэбэйский “Бегущий ишак”, хунаньский “Танец льва” и др. Среди танцев малых народностей назовем: “Деревенский танец” корейцев из провинции Цзилинь, хайнаньский танец народности ли “Бокалы и блюда”, гуйчжоусский танец народности мяо “Лушэн” и др. Спустя некоторое время зрителям были представлены “Танец с веерами” цзилиньских корейцев и юньнаньский танец народности и “Пляшущая луна”, а также некоторые другие. В 1957 г. на впервые проводившемся Всекитайском фестивале профессиональных музыкальных и танцевальных коллективов были исполнены юньнаньский танец “Большая чайная гора”, шэньсийский танец “Цветок и юноша” и др., а всего 187 художественных номеров. Приведенный фактический материал свидетельствует о том, что в середине XX в. формировались тесные связи между народными и профессиональными исполнительскими коллективами песни и танца. Большое влияние на взаиморазвитие профессионального и народного искусства оказывалось также из СССР и других восточноевропейских стран соцлагеря [1, с.104].

Многочисленные постановки 1950-х гг. в полной мере отражают и характеризуют период расцвета, в котором находилось музыкально-хореографическое творчество и исполнительство, к примеру: “Танец длинных барабанов народа яо” (музыка Лю Тешань), “Лotosовые фонарики” (музыка Цяо Гу, Лю Чи), “Танец красного шелка” (музыка Чэн Юня), “Танец павлина” (музыка Ло Чжунжуна), “Два старика меряются силой” (музыка Ань Чжишуня), “Сольный танец длинных барабанов” (музыка Цуй Саньмина), “Танец капли воды” (музыка Ань Гомина), “Танец Ордос” (музыка Мин Тая), “Танец с мечами” (музыка Гуань Иньшэнь), детский танец “Репка” (аранжировка Ван Цзэнаня) и т.д. Это очень яркие, жизнерадостные произведения, они исполнены народного колорита, регионального разнообразия, свежей и безыскусной национальной творческой атмосферы. В основном весь материал берет начало из народных произведений.

Данный аспект музыкальной культуры Нового Китая непосредственного освещения в искусствоведческой литературе не получил. В связи с этим, думается, избранная нами тема актуальна, и целью нашего изучения является выявление творческих задач мастеров искусства Нового Китая (1950–1965) при создании ими музыкально-танцевальных композиций.

На примере “Танца длинных барабанов народа яо” композитора Лю Тешаня проанализируем музыкальный материал, который берет начало в народных произведениях. Эта пьеса была создана в результате путешествия автора в составе “Центральной группы помощи”, выступавшей в рамках программы повышения культурного уровня провинций Юньнань, Гуйчжоу и других регионов проживания малых народностей. Знакомясь особенно близко с культурой юга страны, композитор обратил внимание на танцевально-песенное творчество народа яо, оно и легло в основу его пьесы. Впоследствии Лю Тешань совместно с Мао Юанем переработали “Танец длинных барабанов...” в произведение для духового оркестра “Танец народа яо”, которое стало еще более популярным среди широкой публики.

На основе народных традиций, в частности на основе новогоднего танца народности и, был создан танец “Пляшущая луна”. В аранжировке Чэн Юня сохранена тональность народной песни “Пляшущая луна”, но вместе с тем автор использует сложный ритм 5/4, что способствует выражению радостного, оживленного настроения [2, с.169].

Музыкальный материал очень популярного в первые годы после создания КНР танца “Лotosовые фонарики” – это аранжировка мелодий народов провинций Шэньси и Ганьсу, музыкальное сопровождение – хоровое пение в характерном колоритном народном стиле. Основная тема женского хора “Ода лотосу” написана Лю Чи на основе народной мелодии “Собирая овес”. Изящная мелодия гармонична элегантному стилю танца.

“Цветы и юноша” – написано в 1956 г. композитором Люй Бином. Это первое произведение, которое создано на основе народных песенных и танцевальных традиций северо-западных регионов страны. Его минорные тональности характерны для музыки провинций Цинхай, Ганьсу. Народная песня “Лань Юйлян” стала вступлением, “Песня четырех сезонов” послужила аккомпанементом к основной части танца, а тема “Барабаны угэн” стала частью развития танца. Композиции присущи завершенная структура (форма), ярко выраженный местный колорит, она получила широкое распространение, став самостоятельным инструментальным (для китайских народных инструментов) произведением и произведением для хора.

В танце “Хуагудэн” использованы ритмы одноименного народного танца провинции Аньхуэй (бассейн реки Хуайхэ). Танец вобрал в себя народные аньхуэйские мелодии, отражающие жизнь и нравы жителей данного региона. Корейские “Танец с веерами” и “Сольный танец длинных барабанов” имеют характерные корейские национальные черты. Мелодия изобилует ритмическими сбивками, особенно хорошо передающими характер танца.

В китайской музыкальной культуре 1950-х гг. возросло внимание исследователей к изучению народных песен и танцев. Вместе с тем в этой сфере культуры не хватало профессиональных артистов, мало внимания уделялось завершенности музыкальных произведений, методом изложения музыкально-танцевальных композиций было простое нанизывание мелодий – одна за другой. Под действием требований “культурной революции” в 1960-х гг. в содержании танцев увеличилась “революционная” составляющая. Среди наиболее распространенных произведений той эпохи назовем следующие.

Танец “Тяжелые времена”, написанный в 1960 г. (музыка Чань Кэ, Чжоу Фан), – о трудностях похода через степи во время Великого перехода, решительности бойцов Красной Армии Китая, их духе революционного оптимизма. Основой произведения для композиторов послужили песни Красной Армии и традиционные народные композиции. Этот танец поднимал тему роли революции в воспитании человека [3, с.211].

Одним из излюбленных танцевально-песенных произведений публики стала написанная в 1964 г. “Песня стирки одежды”, которая продолжала и развивала традиции песен разных народов Китая, в особенности тибетцев. Это был сплав песни, танца и драматического представления. “Песня стирки одежды” написана Луо Нянем, состоит из трех песен – “Теплое солнце взошло над снежными горами”, “Танец командира” и “Песня стирки одежды”. Вторая является песней командира полевой кухни при освободительной армии с выразительными народными мелодиями, а первая и третья написаны на основе тибетского народного песенного материала. Композитор позаимствовал из тибетской музыки “кансе” элементы выразительных восходящих мелодий для написания основной темы “Песни стирки одежды”, также обобщил прием “парной смешанной пентатоники” в

творчестве тибетских народов, живущих в среднем течении реки Ялуцзанбуцзян. Музыкальная конструкция этой ладотональности представляет собой до-ре-фа-соль-ля-до-ре-ми, что является смешением двух пентатоник до-ре-фа-соль-ля и соль-ля-до-ре-ми. Революционная тематика этого произведения и художественная форма (марш, гимн) очень тесно переплетаются. Созданное на основе народных танцевально-песенных традиций, оно стало одним из самых популярных сценических номеров в 1960-е гг. [5].

Одновременно с “Песней стирки одежды” появился также получивший известность танец “Песня богатого урожая”. Темой стал труд женщин южных регионов страны, чувства радости, воодушевления при сборе богатого урожая. В основе композиции лежат основные движения танца “тайсинский хуагу” (барабан из деревни Тайсинь), распространенного на севере провинции Цзянсу, в нем используются простые, бесхитростные па. Композиторы Чжу Наньси и Чжан Мулу создали мелодию с характерным колоритом провинций Цзянси и Чжэцзян, делая упор на мажорные мелодии.

Танцевально-песенные композиции 1950–60-х гг. в большинстве своем создавались с заимствованием народного материала, поэтому их отличает яркий традиционный местный колорит. Как правило, инструментальная музыка всегда сопровождается вокалом, причем некоторые фрагменты становились популярными в качестве самостоятельных вокальных произведений. Что касается состава исполнительских коллективов, то чаще всего используются оркестры народной музыки, для некоторых произведений – малые оркестры смешанного типа (например, “Танец с веерами”, “Трудные времена”), для небольшого числа произведений – струнно-духовые оркестры западного типа (например, “Прыгающая луна” и др.). Аккомпанемент для некоторых произведений ведется народным оркестром ударных инструментов (например, “Два старика меряются силой”, “Состязание ленивой невестки и свекрови”). Аккомпанемент состоит из традиционных барабанов и литавр, распространенных в Сиане, – таким образом воссоздаются персонажи, обстановка и атмосфера действия. Для исполнения знаменитого синьцзянского танца “Сбор винограда” характерны аккомпанемент ручных барабанов, частые перемены ритма и контрастные тембры – это богатая основа для самого танца. Причем барабанщик выходит на сцену вместе с танцорами, что было новой идеей в создании сценической формы.

Изучение танцевально-песенного материала данного периода показывает, что предпринимаемые в стране значительные стимулы к развитию музыкальной культуры способствовали общему подъему музыкальной культуры, и в частности танцевально-песенного искусства как ее составной части.

1. *Бо, Лэй*. Поговорим о музыке: на кит. яз. / Лэй Бо. – Пекин: Дандай шицзе, 2005. – 541с.

2. *Ван, Аньгуо*. Взор на мир: на кит. яз. / Аньгуо Ван. – Шанхай: Шанхай иньюэ союэюань, 2005. – 229 с.

3. *Ван, Вэньхэ*. Истоки китайской музыки в кинематографе: на кит. яз. / Вэньхэ Ван. – Пекин: Чжунго гуанбо дяньши, 1995. – 245 с.

4. *Ван, Гуанши*. История китайской музыки: на кит. яз. / Гуанши Ван. – Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ, 2005. – 367с.

5. *Ван, Кэфэнь*. Древний китайский танец: на кит. яз. / Кэфэнь Ван. – Пекин: Жэньминь иньюэ, 1980. – 134 с.

6. *Ван, Кэфэнь*. История развития китайского танца в Новое и Новейшее время: на кит. яз. / Кэфэнь Ван, Иньпэй Лун. – Пекин: Жэньминь иньюэ, 1999. – 342 с.

BAI BINBIN

CREATIVE RISE OF DANCE AND SONG ART IN THE NEW CHINA (1950–1965)

In the middle of the twentieth century in the music culture of China the number of works of music and dance compositions have been greatly expanded, which was due to the interest of the Chinese composers to traditional roots of folk art. The article analyzes the form, the expressive means of the instrumental ensembles, which took part in the performance of dance compositions.