

УДК 78.02.071.1(510)"19":[781+159.955+78.035(4+7)]

Чжан Сяньлян

Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники

Автор рассуждает о творческом мышлении китайских композиторов XX в. и условиях его формирования. Творчество китайских композиторов представляет собой поступательный процесс изменений от простого заимствования, подражания языку западной классической музыки к более глубокому взаимодействию с современными западными композиторскими техниками.

В середине XIX в. в Китае начинает распространяться западная музыка, что было обусловлено миссионерской деятельностью. К концу XIX в. китайская музыка по-прежнему исповедовала традиционные формы мышления и развития, и хотя западная музыка не оказала на нее явного влияния, но тем не менее постепенно привнесла элементы иноземной культуры, а также заложила основы перехода китайской музыки к современному этапу ее развития. В начале XX в. вслед за углублением процессов социальных изменений и подъемом движения за новую культуру¹, западная музыка интегрировалась в китайское музыкальное творчество, в результате чего стал возможен устойчивый диалог.

Как известно, «диалог может быть использован в художественных целях (в литературе, кино) для передачи философских идей, для обучения иностранному языку» [3]. В музыкальном искусстве целью диалога является взаимодействие принципов музыкального мышления, а также изучения и использования языка музыки. Диалог китайской и западной музыки представляет собой процесс «использования достоинств западной музыки для восполнения недостатков китайской музыки» [7, с. 82].

До XX в. китайская традиционная музыка² подразделялась на две категории: с одной стороны, это отвечающая политическим запросам дворцовая музыка, а с другой – широко распространенная народная музыка, отражающая жизнь народа. Эти категории сформировались и развивались в течение длительного времени в системе феодального об-

¹ Движение передовой китайской интеллигенции за спасение нации и обновление культуры, основанное на идейно-культурном просвещении.

² Традиционная музыка в зависимости от источника происхождения включает: древнюю местную музыку, музыку, пришедшую извне, и новую авторскую музыку. С течением времени пришедшая извне музыка вливается в местную музыку, новая авторская музыка уходит в прошлое, и три вида музыки сочетаются, формируя традицию. Традиционная музыка – понятие с широким значением. В различные исторические эпохи объекты, под которыми понимается традиционная музыка, не могут быть абсолютно идентичны.

щества, находясь под влиянием феодальной церемониальной музыки³. В сравнении с западной музыкой от классики до начала XX в., когда акцентируются свобода и равенство, выражение личных чувств и идеалов, китайская традиционная музыка обнаружила ряд недостатков.

Во-первых, феодальное мышление и национальный дух находились в непримиримом противоречии, что проявлялось в музыкальном содержании. Во-вторых, что касается музыкальных форм, китайская традиционная музыка характеризовалась однообразием мелодий и тональностей. Музыкальная композиция и приемы ее развития были достаточно ограничены, ей не хватало сильных контрастов, не могли проявиться глубокие философские идеи. В-третьих, несмотря на разнообразие традиционных китайских музыкальных инструментов, в оркестровке преимущественно использовались мелодические, одностольные. Музыке недоставало гармонической насыщенности, клавишные инструменты отсутствовали. И хотя пипа и флейта «шэн» могли одновременно создавать кварт- и квинтаккорды, они отличались от европейской гармонии, не выполняли функцию поддержки основной тональности. В-четвертых, мелодия в китайской традиционной музыке зачастую подвергалась легким изменениям или становилась новым произведением путем дописывания новых слов. Повторение мелодий привело к тому, что музыка стала скучной и неинтересной, ей не хватало новизны. В-пятых, что касается способов музыкального наследования, передача китайской традиционной музыки и обучение велись преимущественно в устной форме. С помощью китайской системы нотной записи «гунчипу»⁴ можно было лишь записать партию голоса, но не передать детальную информацию о ритме, темпе, динамике. В-шестых, несмотря на долгую историю китайской традиционной музыки, не было сформировано завершенной системной теории музыки, что серьезно повлияло на ее дальнейшее развитие. В силу изложенных выше причин к началу XX в. западная музыка, обладавшая системой музыкальной теории и наполненная современным содержанием, была творчески воспринята китайскими музыкантами.

Японский исследователь Хирано Кеничиро утверждал: «Когда иноземная культура воспринимается, принимающая сторона может ощу-

³ В целях упрочения доминирующего положения феодальные правители использовали музыку для смягчения социальных конфликтов, создаваемых феодальной сословной системой. Под влиянием сословной системы общества в китайском пятиступенном звукоряде каждой ступени присваивалось значение ее класса в иерархии. Тоника, например, символизировала непоколебимую императорскую власть. По этой причине китайской традиционной музыке свойственны такие характерные черты, как простота мелодий и тональностей, недостаток гармоний.

⁴ Гунчипу (кит. 工尺谱) берет свои истоки в системе записи относительной высоты звуков при помощи иероглифов в эпоху династии Тан, когда иероглифы «шан» (上), «чи» (尺), «гун» (工), «фань» (凡), «лю» (六), «у» (五), «и» (乙) обозначали ноты до, ре, ми, фа-диез, соль, ля и си соответственно.

тять внешнее давление, ответной реакцией на что может быть усиленное внимание к ценностям собственной культуры, а также противостояние внешнему давлению с опорой на национальные культурные элементы – это явление называется культурное противостояние» [6, с. 116]. Целью китайского движения за новую культуру было спасение нации и культурное возрождение. А целью изучения западной музыки китайскими музыкантами был не отказ от китайской традиционной музыки, а ее обновление, но с сохранением китайского национального характера и последующим формированием соответствующей музыкальной системы. Диалог китайской и западной музыки одновременно сопровождался их неизбежным противостоянием. Китайские композиторы, с одной стороны, не могли оборвать связи с китайской традиционной музыкой, а с другой – западная музыка стала для них предметом изучения. Чувство национального достоинства китайских композиторов пробуждало национальное самосознание и веру в реформу традиционной музыки, что стимулировало процесс модернизации китайской музыки.

В процессе освоения западной музыки многие китайские композиторы и музыковеды осознали важную роль, которую играют западные композиторские техники в развитии национальной музыки. Так, Ван Гуанци (1892–1936) считал: «Мы должны как можно быстрее упорядочить нашу древнюю музыку, собрать народную музыку, а затем при помощи приемов композиции западной музыки сотворить из этого новую национальную музыку. Ее роль заключается в том, чтобы проявить исконный дух китайской нации, помочь нации встать с колен» [1, с. 124]. Ван Лисань (1933–2013) писал: «Мы должны основательно учиться у западной музыки, но не должны ставить себе целью стать похожими – следует создавать новую музыку со своими собственными национальными особенностями» [2, с. 14]. Чжу Цзяньэр (род. 1922) полагал, что «произведения китайских композиторов должны обладать собственными национальными чертами и одновременно с поиском этих черт проявлять современный характер» [9, с. 85]. Фань Цзуинь (род. 1940) говорил о том, что «композитор может полностью основываться на традициях национальной музыки, сочетать современные музыкальные техники и приемы вкуче с обновлением и вторичным творчеством, создавая новые музыкальные произведения, которые будут обладать очевидным национальным колоритом и яркими особенностями эпохи» [4, с. 98].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что китайские музыканты XX в. одновременно с заимствованием и изучением западной музыки уделяли пристальное внимание национальному характеру музыки, корни их творчества уходили в китайскую культуру. Заимствование западного музыкального языка и композиторских приемов обогащало и развивало китайскую традиционную музыку, а долгая творческая практика под влиянием мышления западных композиторов XX в. сформировала

комбинированный тип творческого мышления, сочетающий элементы традиционной китайской музыки и западные композиторские техники.

Процесс влияния западной музыки на китайскую можно условно подразделить на два этапа. Первый проходил с начала XX в. до 1966 г., когда китайские композиторы в основном сочетали китайские народные мелодии и традиционные западные композиторские техники периода классики и романтизма для отражения национального характера китайской музыки и современности в своих произведениях. Второй этап приходится на период от 1980-х гг. и по настоящее время, когда композиторы начали углубленно изучать современные западные техники композиции, пытаясь при помощи выразительной силы музыки продемонстрировать миру сущность китайской традиционной культуры, философии и эстетики.

Современный китайский музыковед Ян Яньди считает, что «вплоть до начала XX в. музыка не выделялась в китайской культуре как один из видов искусства, фактически находясь в состоянии зависимого существования» [8, с. 62], поэтому до начала XX в. в Китае не существовало профессиональных композиторов.

По ходу формирования системы музыкального образования в Китае общественное влияние музыки проявлялось все сильнее, постепенно она становилась важным инструментом в противостоянии феодальной идеологии, в построении Нового Китая. В начале XX в. Китаю срочно была нужна новая музыка, отличавшаяся от традиционной и вместе с тем пробуждавшая национальное сознание и дух. Очевидно, что в традиционной китайской музыке было мало тем и мелодий, которые бы соответствовали социальным нуждам. Музыканты того времени осознавали, что для этого их творчество должно пойти по пути сочетания с западной музыкой. Тем не менее для них, еще недостаточно глубоко и всесторонне овладевших западными техниками композиции, этот путь неизбежно явился сложным процессом поисков. Поэтому такой простой, быстрый и эффективный способ, как заимствование западных и японских мелодий, наполнение их имевшими актуальный смысл текстами на китайском языке, стал единственным выбором. Этот способ также породил продукт слияния китайской и западной музыки на раннем этапе – широко распространенные в китайских учебных заведениях «школьные песни» («сюэтан юэгэ»).

Школьные песни представляли собой первый шаг китайской музыки по направлению к модернизации. Поверхностные методы музыкального сочетания в школьных песнях были нацелены на удовлетворение актуальных потребностей китайского общества и не преследовали художественных и эстетических целей. Хотя китайские композиторы в той или иной степени осуществляли «национализацию» западных мелодий, что в целом соответствовало вкусу слушателей и получило широкое рас-

пространение в стране, тем не менее такие методы не способствовали развитию художественных и эстетических характеристик музыки. Все это привело к тому, что большая часть школьных песен играла исключительно социальную функцию, но не обладала художественной ценностью.

Китайские музыканты быстро осознали, что изучение и использование техник и приемов западной музыки является насущной необходимостью. Поездки за границу для обучения стали основным и эффективным путем. Первые китайские композиторы массово отправлялись за рубеж. После окончания учебы и возвращения домой они профессионально занимались музыкальным творчеством или преподавательской деятельностью, став движущей силой современного прогресса в китайской музыке. В 50-е гг. XX в. китайское правительство начало планомерно отправлять студентов в СССР для изучения советской музыкальной школы, что помогло сделать знания китайских композиторов о западной музыке и композиторских приемах более глубокими и всесторонними. Поэтому, хотя процесс сочетания традиционной китайской и западной музыки начался еще в 20-е гг. XX в., но действительные успехи были достигнуты только после образования КНР. Кроме того, начиная с 30-х гг. XX в., иностранные музыканты стали приглашаться в китайские учреждения профессионального музыкального образования для преподавания западных музыкальных техник и приемов, что также сыграло немаловажную роль во взаимодействии китайской и западной музыки.

В начале XX в. в западном музыкальном творчестве стали возникать различные новые направления: додекафония, экспрессионизм, постмодернизм и т. д.

Первый ректор Шанхайской консерватории, композитор Сяо Юмэй в статье «Сила музыки» (1933) писал: «Настоящая музыка должна иметь прекрасную мелодию, которая может быть выражена только в сочетании с соответствующей гармонией, с использованием подходящей формы вкупе с различными средствами экспрессии» [5, с. 256]. Точка зрения Сяо Юмэя отражает основную идею китайских композиторов того времени, предвещающая будущие тенденции в китайском музыкальном творчестве.

По сравнению с китайской традиционной музыкой, которая делала упор на мелодию, заимствование академических западных композиторских приемов привело к огромным изменениям в китайской музыке, которые отразились в мелодии, ритме, гармонии, тональности и полифонии. Самым заметным изменением стало использование классической функциональной гармонии. Недостаток гармоний был самой большой проблемой традиционной китайской музыки. Начиная с 1920-х гг., китайские композиторы заимствуют западную мажорно-минорную систе-

му и технику функциональной гармонии. Используя материал китайских народных мелодий, они создают множество музыкальных произведений, обладающих чертами многоголосия. Применение классической западной гармонии обогатило музыкальную выразительность, укрепило музыкальный язык китайской музыки. Однако гармония как одно из музыкальных средств выразительности должна сочетаться с мелодией, тональностью, ритмом и т. д., только в этом случае становится возможным выражение национального музыкального стиля и характерных черт. В 50-е гг. XX в. китайские композиторы отказались от полного заимствования классической западной гармонии и стали применять видоизмененные аккорды, соответствующие мелодическому стилю пентатоники.

Помимо заимствования языка западной музыки, китайские композиторы предпринимали попытки в области освоения музыкальной формы. В 20-е гг. XX в. в китайских музыкальных произведениях стали появляться такие формы и жанры вокальной музыки, как художественная песня, хоровые произведения, оратория, опера и поп-музыка. Среди форм инструментальной музыки часто встречающимися были пьесы для фортепиано, пьесы для скрипки, увертюры, музыка для балета, концерты, симфонии. В то же время в области музыкального образования вводились теоретические занятия по освоению традиционной западной техники композиции, что сыграло важную роль в подготовке музыкальных творческих кадров и распространении западной композиторской техники в Китае.

Начиная с 80-х гг. XX в. музыкальное творчество в Китае после десяти лет безмолвия пережило новый подъем. Многие талантливые, креативные молодые композиторы отрицали рамки традиционной музыки, заимствовали новые музыкальные средства выразительности западной музыки для выражения сущности китайской национальной культуры. Исследовательская работа композиторов в сфере традиционной народной китайской музыки расширила рамки творчества: от мелодии до звукорядов, тональностей, ритма, темпа, тембра, мелизмов и прочих элементов. Композиторы при помощи современных западных техник развивали, изменяли и заново объединяли эти первоэлементы, тем самым продолжая наследование и развитие традиционной китайской культуры, философии и эстетики. На этом этапе проявились особенности сочетания традиционных китайских музыкальных элементов с современными западными композиторскими техниками.

Путем глубоких исследований музыки малых народностей (т. е. народностей за исключением титульной нации «хань») композиторы обнаружили ярко выраженные национальные черты в особых ритмах, аккордах, полифонии, формах композиции, тембрах и прочих музыкальных средствах выразительности, присутствующих в народной музыке.

Они разительно отличались от традиционного западного музыкального языка периода классицизма и романтизма, однако в них присутствовало много схожего с современными техниками композиции. Современные китайские композиторы стали сочетать особенности традиционной музыки с современными западными техниками в поисках новых эффектов звучания национальной музыки, чтобы добиться единства национального стиля и современного характера музыкального произведения.

Ритм в китайской национальной музыке находился под общим влиянием ритмов литературного языка, труда и движения танца, обладая такими особенностями, как неупорядоченность и свободная изменчивость. В случае использования нотной записи западного образца эти особенности схожи с такими приемами современной западной музыки, как сложные ритмы и выход за тактовую черту.

Что касается гармонии и полифонии, то нетерцовые аккорды были широко распространены в традиционной китайской многоголосной музыке. Отличие от аккордов классической западной музыки заключается в следующем: аккорды в китайской национальной музыке являются случайным вертикальным сочетанием горизонтальных мелодий, их структура преимущественно представляет собой сочетание кварт, квинт и секунд, в которых отсутствуют наклонение и функциональность традиционной западной гармонии. Методы построения традиционного китайского многоголосия идентичны линейному контрапункту в современной западной полифонии. Современные китайские композиторы зачастую соединяют элементы гармонии и полифонии в мелодии и многоголосии национальной музыки с современными западными техниками композиции для придания произведению национального колорита и сохранения ощущения свежести современного звучания.

Что касается формы композиции, то современная западная музыка постепенно перешла от композиции, основанной на традиционной тональности, гармонии и развитии главной темы к принципам построения, в основе которых высота регистра, тембр, темп, ритм и т. д. Лад и гармонии традиционной китайской музыки не обладают функцией взаимной поддержки (когда доминанта поддерживает тонику), поэтому формирование музыкальной композиции в основном зависит от изменений темпа и ритма (классической моделью является «свободный ритм – медленный темп – средний темп – быстрый темп – свободный ритм»). Эта особенность весьма похожа на принципы построения композиции современной западной музыки. В своих произведениях китайские композиторы использовали как современные композиционные формы западной музыки, сохраняя базовые структуры классических западных форм, так и сочетали их с особенностями китайской традиционной композиции, что давало превосходные результаты.

Национальные китайские музыкальные инструменты преимущественно относятся к мелодическим, каждый инструмент обладает своим характерным индивидуальным тембром, что особенно хорошо передает минимальные изменения динамики, колорита, высоты звука. Ударных инструментов с разнообразными тембрами также существует великое множество. Это прекрасно подходит под требования современных техник западной музыки относительно поисков индивидуализированных тембров. Китайские композиторы часто вводят китайские национальные музыкальные инструменты в симфонические оркестры западного образца, что помогает противопоставлять и взаимодополнять тембры. Этот метод позволяет не только показать специфику национальных инструментов, но и достичь новых эффектов звучания, что помогает полноценному слиянию китайской и западной музыки.

Начиная с XX в. развитие китайской музыки представляет собой поступательный процесс изменений от простого заимствования, подражания языку классической западной музыки к более глубокому взаимодействию с современными западными техниками композиции. Возможно, благодаря существованию описанных выше общих точек соприкосновения между традиционными китайскими элементами музыкальных выразительных средств и современными западными музыкальными техниками, современные китайские композиторы с большей легкостью овладевали и стали использовать современные техники композиции. Они потратили более полувека на изучение классических западных музыкальных приемов, хотя за это время в Китае и не появилось известных композиторов или произведений. Однако после знакомства с современными западными техниками начиная с 1980-х гг. произведения современных китайских композиторов стали завоевывать призовые места и премии на международных конкурсах, вместе с тем оказывая положительное влияние на западное музыкальное творчество. Это явление в определенной степени свидетельствует о выборе правильного пути развития китайской музыки.

Стоит задуматься, что в начале XX в., когда китайские композиторы начали изучать классические западные композиционные техники, западные композиторы начинали поиск современных техник. В 80-е гг. XX в., когда китайские композиторы стали заимствовать современные западные техники, западные композиторы один за другим стали возвращаться к традиционным. Каким будет будущее китайской национальной музыки, покажет время.

1. Ван, Гуанци. О новом культурном движении / Гуанци Ван // Исторические изыскания : собр. ст. по китайской музыке Нового и Новейшего времени / под ред. Чжан Цзинвэй. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2004. – 439 с. – На кит. яз.

2. Ван, Лисань. Речь на Всекитайском собрании по вопросам творчества в симфонической музыке / Лисань Ван // Народная музыка. – 1983. – № 4. – С. 13–15. – На кит. яз.

3. Диалог // Википедия: свободная энцикл. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Диалог>. – Дата доступа: 10.11.2016.

4. Ли, Шиюань. Китайская современная музыка: диалог Китая и Запада – влияние современной западной музыки на музыкальное творчество в континентальном Китае / Шиюань Ли. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. – 303 с. – На кит. яз.

5. Сяо, Юмэй. Избр. соч. по музыке / Юмэй Сяо. – Шанхай : Шанхай Иньюэ, 1990. – 343 с. – На кит. яз.

6. Хирано, Кеничиро. Теория международной культуры / Кеничиро Хирано ; пер. Чжан Цисюн. – Пекин : Изд-во Большой китайской энциклопедии, 2011. – 262 с. – На кит. яз.

7. Цай, Юаньпэй. Избр. соч. по эстетике / Юаньпэй Цай. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 1983. – 233 с. – На кит. яз.

8. Ян, Яньди. Современные трансформации музыки / Яньди Ян // Музыкальное искусство. – 2006. – № 1. – С. 57–64. – На кит. яз.

9. Sun, Guozhong. Zhu Jianer's symphonies: Context, style, significance : Ph.D. Dissertation in Musicology / Guozhong Sun. – Los Angeles, 1997. – 301 p.

Статья финансируется Советом стипендий Китая

Zhang Xianliang

The author's thinking of modern Chinese composers as a combination of elements of traditional Chinese music and Western composer's technique

The author reflects about the creative thinking of Chinese composers of the XXth century and the conditions of its formation. The creativity of Chinese composers is a progressive process of changes from simple borrowing, imitation of the language of Western classical music to a deeper interaction with modern Western composer's techniques.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 09.03.2017