

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ” ТЕОРЕТИКО-
КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „Композиция”**

Джу Пейбин (Китай)

“Относно спецификата при творчеството на художествени песни по стихове от древнокитайска поезия – поглед върху произведенията на Цин Джу, Тан Сяолин и Луо Джунжун”.

**АВТОРЕФЕРАТ НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР”**

Научен ръководител: проф. Красимир Тасков

Рецензенти: проф. д-р Велислав Заимов, проф. д.изк. Йордан Гошев

Становища: проф. д-р Иванка Влаева , доц. д-р Весела Гелева

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Композиция” към Теоретико-композиторски и диригентски факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров”, състояло се на 29.03.2019 година.

Разработката съдържа увод, три глави с нотни примери, заключение, систематизация на използваната литература (18 научни източника). Текстовият обем е 149 страници.

Публичната защита на дисертационния труд ще се проведе на от часа, в зала №48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров”, бул. Евлоги и Христо Георгиеви” №94 на открито заседание на научното жури. Дисертационният труд е на разположение в Учебен отдел на НМА.

**Относно спецификата при творчеството на
художествени песни стихове от
древнокитайска поезия– поглед върху произведенията на Цин Джу,
ТанСяолин и ЛуоДжунжун.**

Джу Пейбин

Автобиография на автора

Джу Пейбин (р. 1972 г.) е композитор и музикален теоретик.

През 1996 г. и 2008 г. завършва последователно Тиендзинската музикална академия и Сямънския университет, като се обучава при известния музиколог и педагог Бао Юенкай и придобива бакалавърска степен по литература и магистърска степен по изкуство. През 2016 г. благодарение на отличния си успех е приет в Националната музикална академия-София, където е редовен докторант по Композиция с научен ръководител -известния композитор и пианист проф. Красимир Тасков. Понастоящем е член на Китайската асоциация на музикалните дейци, Китайската асоциация по музикално творчество, доцент и ръководител на Школата по композиране към Тиендзинската музикална академия, гост-лектор към групата „Образование в девет удара“, както и член на журито на международния конкурс „Лиминчунсяо“.

Представителни произведения: „Музикални картини от Макао: Избрани произведения за пиано от Джу Пейбий“, оркестралната творба „Спомени край уханния ручей“ и др.; автор е на поредица от теоретични произведения като „Изследване върху хармонията в „Йен Хуан Фън Цин“, „Зовът в „Мистерия“: анализ на Соната №6 на Скрябин, „Основни принципи на музиката“, „Учебник по аудиовизуални слухови

упражнения“, „Създаването и изпълняването на 24 прелюдии за пиано от Фр. Шопен“. Изнася големи публични лекции в Пекиния университет, Тиендзинската библиотека, Тиендзинския педагогически университет и др. на тема „Навлизане в творчеството на Шопен през умонастроението на древните китайски стихове“.

Награди: през май 2005 г. на 30-тото издание на международния конкурс за изпълнения на акордеон, неговото произведение „Спомени край уханния ручей“ печели втора награда за ансамблово изпълнение (първа не се присъжда). През юли 2009 г. нотният запис за пиано и компакт-дискът на „Йен Хуан ФънЦин“ са отличени с книжната награда на четвъртото издание на конкурса на китайските издателства и наградата за аудиовизуално електронно издание. През януари 2013 г. неговата теоретична разработка „Изследване върху хармонията в „Йен Хуан Фън Цин““ е удостоена с национална първа награда за постижения в областта на реформирането на учебните курсове на ниво основно образование.

Увод

Под древнокитайска поезия следва да се разбира такава поезия, която се пише на старокитайски език и използва традиционната за древния Китай стихова структура, като към нея спадат различни жанрове като фу, цъ и цю.

Под художествени песни се има предвид вид лирични песни, популярни в Европа в края на XVIII и началото на XIX в. Сред техните особености е това, че голямата част от тези песни ползват текстове на известни поетични произведения, които претворяват вътрешния свят на човека, характеризират се със силна мелодична експресия, а

подходите на изразяване и техниките, използвани при композирането им, са относително сложни, като в тях подчертано важна роля играе акомпанимента.

Художествените песни по текстове от класическа китайска поезия представляват един жанр на вокалната музика, съчетаващ музиката с древната поезия на Китай. Настоящата работа визира за обект произведения като „Голямата река тече на изток“ и „Аз живея край извора на Дългата река“ на Цин Джу, „Скалата Пънлан“ и „Песен за справедливостта“ на Тан Сяолин и „Бране на лотоси“ и „Чан Ъ“ на Луо Джунжун. Чрез изследване на тези обекти разкриваме и представяме естетическата красота на някои слабо познати на широката публика произведения на три поколения китайски композитори, вникваме в музикалното им съдържание и тенденциите, проявяващи се при композирането им, представяме музикалния контекст от съответната им епоха и отправяме един системен поглед към зародиша и развитието на художествените песни в Китай. С това изследване авторът се надява да даде своя принос и от гледна точка на съвременното композиране и преподавателската дейност в областта на музиката.

Глава I. Естетическа мисъл и творчески тенденции при Цин Джу

I. Биография на Цин Джу

Неговото име по рождение е Ляо Шангуо, а освен това през различни периоди от живота си той ползва имената Ли Цин, Ли Цин

джу и Цин Джу. Роден е на 10 юни 1893 в гр. През 1959 г. почива в Нанкин поради заболяване от рак на 66-годишна възраст.

II. Изследване върху художествените песни на Цин Джу

Самият Цин Джу има свое собствено, независимо разбиране за художествените песни. Той споделя следното: „Всички художествени песни се основават върху лиричното творчество на успешни поети, в сравнение с народните песни техните текстове са не само по-изящни, но и по-задълбочени в съдържателен план.“ „За фолклорните песни е обичайно, че често за една и съща мелодия се ползват много различни текстове. Така ако изпеем няколко песни по една и съща мелодия, вероятно няма да има особено взаимно съответствие на съдържанието на различните текстове, и затова когато създаваме художествени песни лиричното произведение се взима от начало до край, като само за еднаквите части може да не се променя мелодията.“

1. Цин Джу относно формалните музикални фактори като тон, ритъм, хармония и мелодия.

В Трета част на „Обща теория на музиката“ Цин Джу изтъква следното: „За каквато и музика да става дума, тя винаги е съставена от тези четири елемента: тон, ритъм, хармония и мелодия.“

2. Тоналност: Според Цин Джу всички звуци от природата имат своя естествен тон и музикалност, и именно тази музикалност представляват тоналността. Той счита, че тоналността е най-изначалният елемент на музиката, както и най-важният измежду тях.

По същия начин, по който класическата поезия в Китай има своята

устойчива интонационна структура, а в западната поезия също се вземат предвид височината и дължината на сричките, в музиката също е необходимо да има тоналност, за да може да се стигне и до ритъм, а оттам вече и хармония и мелодика“. Затова и Цин Джу възприема тона не само като първия музикален елемент, но и като най-важния.

3.Ритъм: За Цин Джу тонът е духът на музиката, докато ритъма той възприема като един математически елемент. Според него ритъмът налага едно ограничение върху всички естествени тонове, като „тоналността се поражда от чувствата, и след като хората установяват, че могат чрез интелекта си да ограничават своите чувства, по същия начин те ограничават и изначалната тоналност посредством ритъма. Стигне ли се до този момент, хората определят закономерностите, касаещи звуковете от естествения свят. Музиката се нормира от ритъма, и върху тази основа първобитната музика, създавана то хората, постепенно се превръща в изкуство.“

4.Хармония: Според Цин Джу измежду елементите на музиката, тоновете са основата на нейната цялост, докато хармонията е ключът към нея. Преди музикалната хармония, изразяването на емоциите е заемало първостепенно място, а след нейната поява то вече отстъпва на втори план. След това, музиката вече се превръща в един вид изкуство, изпълнено със смисъл и необхватно многообразие, на което е подвластен целият свят.“

Мелодия: „Хармонията е като тялото на човека; мелодията е нейната душа. Без тялото, душата няма къде да се закрепил – по същия начин и мелодията се надгражда върху основата на

хармонията. Тялото, ако няма душа, не може да живее, също както и хармонията и мелодията, двете неща се допълват взаимно, и само при такова положение и музиката може да просъществува.“ Според Цин Джу, мелодията трябва да се изгражда на основата на закономерности, като се опира върху хармонията, а звуците с различна височина не само че са свързани от една тонална нишка, не само че трябва да са подредени добре в отделните тактове, но и трябва да са добре окомплектовани вътре в мелодията, затова и за мен тя е елементът, който реално формира музиката в нейната цялост.

2. Взаимоотношенията между музиката и поезията

Цин Джу е не само музиковед, той е и поет. В стихотворението си „Най-добрата книга за изкуството“ той изтъква: „Обичам писмеността. Обичам и звука. Буквите изразяват дълбоките ми мисли, звукът разкрива емоциите ми. Звукът е сестричката на буквите, буквите са големият брат на звука. Аз събирам звука и буквите в една песен.“ Оттук можем лесно да видим по какъв начин Цин Джу възприема поезията и музиката.

Бележки :

1 Ли Цин джу, „Обща теория на музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 46

2 Ли Цин джу, „Обща теория на музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 24

3 Ли Цин джу, „За музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 54

4 Ли Цин джу, „За музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 60

5 Ли Цин джу, „Обща теория на музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 32

За Цин Джу най-доброто съчетаване на лириката и музиката би се получило, ако съществува съответствие между съдържанието на

текста и звученето на произведението, като цялостното възприемане на една песен не може да влиза в противоречие със смисъла на стиховете. Музиката трябва да се опира върху смисъла на думите, но след като даден автор възприеме по определен начин дадено стихотворение, той трябва да даде израз на този смисъл при съблюдаване на закономерностите на музиката, и само ако няма формални противоречия със стиховете може да се каже, че си е свършил работата като композитор. В никакъв случай не е правилно обаче и човек да се вглежда дума по дума във всеки един детайл.“

Според Цин Джу сътворяването на песни трябва да се основава върху рецитирането на лиричните произведения, като силовите акценти в думите и фразите трябва да бъдат тясно свързани с акцентите и в музиката и дължината на ритмите. За да рецитираш правилно, трябва да разбираш и кое в думите от класическите произведения е най-важно, когато в стиховете имаш прилагателни и съществителни имена, трябва първите да четеш неударено, а вторите – акцентирани: например в qing che, лека колесница, qing трябва да е неударено, а колесницата che - ударена. когато има противоположни понятия в паралелни структури, те трябва да бъдат рецитирани с акцент, като например в qing zui zhong fa ,тежко наказание за леко престъпление‘ думите qing ,лек‘ и zhong ,тежък‘ трябва да носят силов ударение; когато две такива противопоставени по значение думи са подредени една до друга, ударена трябва да бъде първата, например в qing zhong ,лек [или] тежък‘, ударена трябва да е първата думаqing. Още едно становище на Цин Джу е това, че ударението на думите в класическите

произведения трябва да подпомогна възприятието от страна на слушателите, така че те да разберат значението на това, което се казва, като същността на изкуството на рецитирането е да се възпламени въображението и емоциите на аудиторията, така че тя да получи определено разбиране; но за да въздействаш емоционално, така че у човек да се породи определено настроение, всяка дума и стих трябва да има своята оцветеност, да бъдат адаптирани по съответния начин като продължителност и височина. От това можем да видим, че ритмиката на думите и фразите в класическите произведения служи само за определянето на някакъв относителен стандарт за рециталното изкуство, докато в изкуството като цяло акцентите служат за изразяване на вътрешния душевен свят, затова на тях той отдава дори още по-голямо значение.

III. Анализ на представителни художествени песни по класически лирични произведения

Художествените песни на Цин Джу може в най-общ план да разделим на три вида:

Първите са такива, които той изцяло самостоятелно пише, като създава мелодията и думите към нея. Тяхното съдържание обикновено изразява неудовлетворението на автора от сътресенията, обхванали обществото, в което живее, както и горещите му копнежи по едно по-светло бъдеще, затова и усещането за ритъма в тези песни е по-силно изразено, музикалният език е изчистен и лесен за възприемане от слушателите. Този тип

произведения заемат относително малка част от творчеството на Цин Джу.

Вторият тип са по-миниатюрни произведения, като всички те са включени в сборника му „Цински песни“, издаден през 1929, като те „представяват песни, които съвременните маси в Китай биха могли лесно да възприемат“.

Структурата им е кратка и енергична, музиката е опростена, и могат да бъдат отнесени към популярния жанр.

Третият тип са художествените песни, писани по класически поетични произведения. Те притежават богата и пъстра хармония, пиано акомпаниментът за тях е написан елегантно, и като цяло представляват изящни произведения на изкуството, затова и се превръщат в най-силните творби на Цин Джу. Те са и най-многобройната от трите групи негови произведения.

„Голямата река тече на изток“ (произведение 12, №5) е една отличителна творба на Цин Джу, написана през 1920 г. в Германия и публикувана в Книжарница X след завръщането му в Китай. По това време авторът летува в дома на свой познат в планинско село, в една ветровита и дъждовна нощ, след като е карал лодка с приятеля си в езерото, написва песента под влияние на силното си оживление след приключението. Тя е по стихове на поета Су Шъ (1037-1101), живял по времето на династия Северна Сун.

Бележки :

6 Ли Цин Джу, „Обща теория на музиката“, Търговско издателство, 1930 г., стр. 43

7 Цин Джу, „Композирание и запълване с думи“, „Музикално изкуство“ 1 том, №1, 4.1930 г.

8 „Поетичен сборник на Цин Джу II“, стр. 166

Самият Цин Джу, когато говори за това произведение, казва следното: „Стихотворението на Су Шъ, съгласно разбиранията на света за поезия, от една страна дава израз на емоции, от друга – разказва история, затова и мелодията трябва, следвайки думите, да се оформи като балада. В началото той използва *Recitativo*, за да създаде една величествена музикална атмосфера.

В първия такт горе, композиторът използва акордови прогресии, развиващи се в противоположни посоки, съответно за дясната и лявата ръка, с което придава на тоналността ми минор едно усещане за замъгленост, а след стабилизацията с паузата във втория такт, в третия се насочва към *b* В мажор, след което влиза в сол минор. Тази поредица успява по един много подходящ начин да изрази душевното вълнение и бушуващите емоции.

В интермецето посредством солидни акорди (*solid chords*) музиката подскача между високи и ниски тонове, показвайки гледките, разкриващи се пред Су Шъ, и начина, по който той ги преживява.

Тук щом започне главният акорд в сол минор, в мелодията се влива и минаващ тон (*passing tone*) ла, общото звучене се изостря, а после на шест стъпки се смъква до хармоничен ми минор, емоциите стават още по-издигнати, и във връхната им точка, изпълнените акорди преминават в празна октава. Впоследствие музиката става еднолинейна, отслабена, стихваща, стабилизира се на хармоничен ми минор, и въвежда следващата част в *adagio*.

В тази част, след думата ‚реминисценция в текста‘, на основата на ми мажор авторът използва стабилни и плавни триплети, за да разчупи общия модел, отразявайки носталгичните мисли, насочени към отминалите древни времена. По-нататък тоналността преминава в ми минор, а музиката придобива трагично и тежко звучене. Накрая с тежки, героично звучащи тонове, прозвучават и последните думи ‚По-добре да пиеш вино с луната, блеснала над реката.‘

Естетическа мисъл и творчески тенденции при Тан Сяолин

Биография на Тан Сяолин

Името му по рождение е Джао Гуан, родът му произхожда от провинция Гуандун, а самият той е роден на 17.4.1911 г. в град Шанхай, където и умира на 1.8.1948 г. в следствие на заболяване. Тан Сяолин е страстен любител на китайската традиционна музика и още от 7-годишна възраст свири на множество китайски музикални инструменти, като особено добре владее дългото ърху и пипата, а освен това на 11 години вече се изявява и в композирането. През 1932 г. влиза в Държавното специализирано музикално училище в Шанхай, където се учи на пипа от Джу Ин (1890-1954) и има отличен успех; през 1937 учи композиция при Хуан Дзъ (1904-1938 г.) в Група за теоретична подготовка по композиране. По време на музикалното си обучение създава произведения за фолклорни музикални инструменти като ‚Среднощен напев‘ и ‚Пролетни лъчи над езерото‘, за които получава висока оценка. През 1936 г. Тан Сяолин лично дарява средства за създаването на Шанхайски оркестър, в който той самият изпълнява функцията заместник-ръководителят, ръководител е Хуан Дзъ, а Хао Бочао (1903-1949 г.) е диригент.

През 1939 г. Тан Сяолин приключва седемгодишното си обучение в Държавното музикално училище и отива да специализира в САЩ. Любопитното е, че обучението на Тан Сяолин в Съединените щати преминава по като цяло същия път като това на Хуан Дзъ. Той първо учи в Музикалната консерватория в Оберлин при професор Норман Локууд (1906-2002) в продължение на повече от година, след което влиза в Музикалното училище на университета Йейл през 1941 г. Първият професор на Тан Сяолин в Йейл е Ричард Донаван (1891-1970).

Паул Хиндемит (1895-1963 г.), директор на Йейлското музикално училище по това време, след като се запознава с произведенията на Тан Сяолин, намира, че той е много талантлив, и го оставя да учи там съвременни похвати на композирането. По време на последвалия четиригодишен период на обучение, Тан Сяолин е ценен високо от Хиндемит, който го счита за един от учениците си, с които се гордее най-много. Хиндемит не само го направлява при създаването на почти всички негови творби от периода му в САЩ, но и лично влиза в ролята на диригент или изпълнител на виола при сценични представяния на произведенията на Тан Сяолин. През 1943 г. неговият „Дует за виола и цигулка“ се изпълнява под ръководството на Хиндемит, който лично участва като изпълнител, а през 1944 г. творбата постига значителен успех при представянето си пред публика в Чикаго, след което бива записана на плоча, където Хиндемит лично свири на виола. Благодарение на това Тан Сяолин получава стипендия от Йейлския университет. Други негови произведения, при които Хиндемит лично участва като изпълнител или диригент, са инструменталната творба за цигулка и арфа „Романс“ (1944) и мъжкото хорово произведение на от четири части „Барабанистът Ходж“. По време на престоя си в САЩ, Тан Сяолин създава и „Струнно трио“ за виола, цигулка и виолончело, с което печели наградата на Джон Ден Джаксън.

Творбата получава оценка от журито, че е едно „отлично произведение на камерната музика“.

През 1946 г. Тан Сяолин завършва учението си и се завръща в Китай. Той е назначен в Държавното специализирано музикално училище в Шанхай, своята Алма Матер, където е професор и ръководител на катедрата по теория на композирането.

Той внася един свеж полъх в тогавашното преподаване на музикална теория в Китай, нови насоки на мислене и една цялостна нова теоретична система на композиране – а именно, системата на Паул Хиндемит.

1. Като един от открояващите се възпитаници на Хиндемит, той се стреми да извлече максималното от тази система, било то като техники или като дух, и, докато е в чужбина, се опитва да я прилага, с нейните теоретични постановки и похвати, за да композира съпроводи за китайските лирични произведения, а след завръщането си в Китай прави значителен принос за комуникацията между страната си и Запада и за въвеждането и разпространяването на съвременните западни композиционни похвати на местна почва.

2. Тан Сяолин е първият китайски композитор в новата история на страната, който успява да съчетае западните съвременни композиционни похвати с китайската традиционна музикална култура.

При използване традиционната европейска теория за хармонията при хармонизацията на мелодиката на китайската традиционна музика, неизбежно са налице значителни ограничения. Тан Сяолин използва теоретичната система на Паул Хиндемит и с това значително разширява инструментариума от музикални средства и похвати, а оттам открива и нови хоризонти пред аранжиранията на китайската музика. И до днес, неговите опити са считани от мнозина за пионерски в тази област.

3. Тан Сяолин е един забележителен музикален педагог в новата история на Китай, с огромен принос в обучението по музика и със изключително значимо влияние в академичната област.

Много от най-изтъкнатите местни съвременни композитори са именно негови възпитаници. Сред тях са имена като Цю Сисиен, Цин Сисиен, Сан Тун и Луо Джункан. Не е преувеличено да се каже, че въпреки че неговите ученици не са много на брой, всички те се числят към елита на своята област. Тъй като Цю Сисиен, Цин Сисиен, Сан Тун, Луо Джункан и др. в течение на дълго време в блестящото си творчество също следват концепциите, творческата мисъл и похватите на своя учител, може да се твърди, че те са ги популяризирали, обогатили и издигнали на още по-високо ниво. Следва да заявим, че Тан Сяолин има дълбоко и осезаемо влияние върху китайското музикално творчество.

4. Тан Сяолин е един от стълбовете на развитието на композирането на художествени песни през 40-те години в Китай.

По онова време на мода вече са излезли масовите песни, както в обществения, така и в учебния живот, и мнозина композитори се хвърлят в бурните води на революцията. Творчеството на Тан Сяолин обаче си остава в рамките на художествените песни, основаващи се върху текстове на поетически произведения. Именно благодарение на тежката работа на композитори, като него, художествените песни продължат да се развиват.

Анализ на представителни художествени песни по класически лирични произведения

Китайските художествени песни могат да се разделят на два вида в зависимост от изходния материал, върху който се основават. Първият са такива, които имат за своя основа стихотворни произведения от началото

на китайската модерност и отразяват възприятията на човек за заобикалящия ги живот и разбиранията им за обективния свят. Те следват пулса на времето, наситени са с революционни елементи, често в тях се съдържа идеята за борба, и като цяло имат за цел да мотивират масите да се борят неуморимо за отечеството си и за доброто на своя народ. Сред основните произведения тук са „Пролетни мисли“ и „Трите желания на розата“ на Хуан Дзъ, „Дядо Боже“ на Джао Юенжън, „Притча за Великата стена“ на Лиу Сюе-ан, „На реката Дзялин“ на Хъ Людин и др.

Другият вид художествени песни стъпва върху лирични творби от древността, като извлича естетиката си основно от текстовете на тези произведения, и посредством елегантни, съдържани напеви отразява характерните за древността чувства и емоции. Сред представителите тук са „Начервени устни“ и „Цвете или не“ на Хуан Дзъ, „Водна песен“ и „Напев за гуцин“ на Дзян Уън-йе, „Бране на черници“ и „Къде се връща пролетта“ на Чън Тиенхъ, „Голямата река тече на изток“ и „Аз живея край извора на Дългата река“ на Цин Джу и др. Тъй като темпераментът на древните китайски стихове е толкова овладян, че може само да бъде доловен, но много трудно изразен с думи, на авторите на художествени песни по тези произведения се налага да бъдат особено внимателни и прецизни при създаването им. Тези свойства придават и по-висока художествена стойност на втория тип песни и ги прави по-подходящи за отразяването на есенцията и спецификата на традиционната китайска култура.

Предпочитанията на Тан Сяолин клонят силно именно към този тип художествени песни, стъпващи върху древни стихове, като на практика почти всички негови произведения с китайски текст попадат именно в тази категория. Обаче, златният век на китайските художествени песни е през 20-те и 30-те години на XX век, а след 30-те години заради вътрешните сътресения и обществената ситуация в страната актуално става

движението за народно освобождение, което кулминира през 40-те с революционния порив, обзел нацията, и под влиянието на тези фактори художествените песни, които имат за своя основна цел да отразяват човешките емоции, постепенно отстъпват мястото си на масовите песни, които вдъхновяват сърцата и подбуждат бойния дух. Поради това и творчеството на художествени песни през въпросния период намалява, а песните по старинни стихове, които се потапят дълбоко в потайностите на човешката душевност, стават изключително редки. Дори при тази ситуация обаче Тан Сяолин продължава да създава този тип песни, като съчетава новите техники на композиране на XX век, усвоени от него в чужбина, с китайската традиционна музикална култура, и по този начин успява да сътвори художествени песни, различаващи се от тези на предшествениците му в тази област, и с това се превръща в един от много важните представители в жанра през 40-те години на века.

Художествените песни на Тан Сяолин не са многобройни, като той много стриктно подбира материалите, върху които разработва тези песни, и обръща специално внимание върху вътрешната емоционалност и нейното изразяване. Сред древните китайски поети, чиито творби използва, са известни фигури като Ли Бай, Джан Дзиулин, Джу Сиджън, Уън Тиенсян и др. По-долу ще приведем обстоен анализ на две от представителните му произведения в този жанр, „Скалата Пънлан“ и „Песен за справедливостта“, по отношение на особеностите на композирането на мелодията, хармонията, музикалната им форма и пиано съпровода, след което ще изведем и съответните заключения.

Тан Сяолин заминава за чужбина през 1939 г., тъкмо по времето, когато японската инвазия в Китай се разгръща с пълна сила. По времето, когато пише тази песен, той се намира в САЩ, и мислите му са насочени към родината, където се води съпротивителна борба, така че за него е

естествено да се отъждестви с пустотата на „онзи, що напуска родния край и се отправя към далечни земи“. Акомпаниментът на песента звучи сякаш кораб, който се носи по реката с вятъра, отразявайки неутешимите емоции на композитора и силната му любов към родината. Тан Сяолин изпраща песента на Джао Юенжън, който по това време също е в САЩ и също е известен китайски композитор на художествени песни,

Тан Сяолин не е сред най-продуктивните композитори, но неговите произведения се характеризират с това, че всеки един момент от мелодията и хармонията са преосмисляни многократно по възможно най-прецизния и внимателен начин, преди да бъдат възприети като краен вариант. Макар голяма част от по-зрелите му творби да са писани под преките напътствия на неговия учител и световноизвестен майстор Паул Хиндемит, Тан Сяолин съвсем не се оставя да бъде заслепен от неговия ореол. Неговото творчество от начало до край се основава върху иновативност и съчетаване на разнородни елементи, като той се стреми да внесе един свеж полъх в областта на творчеството на китайските художествени песни.

На първо място, художествените песни не могат да се смятат за камерна музика, както и хоровите, но зрелите творби на Тан Сяолин в този жанр определено носят много от характеристиките на камерна музика.

Второ, художествените песни на Тан Сяолин са носители на есенцията на китайската традиционна музикална култура, което е тясно свързано с обстоятелството, че той произлиза от състоятелно семейство и е получил много добро образование в областта на местните културни традиции.

Трето, в едни времена, когато е масова практика при създаването на художествени песни да се използва традиционна хармония, Тан Сяолин прилага новите разбирания и похватите на неокласицизма от 20 век, чийто

носител е теоретичната система на Хиндемит, което само по себе си достатъчно ясно показва неговата силно изразена индивидуалност.

Четвърто, Тан Сяолин стриктно се придържа към принципите на тоналността, но не се ограничава по никакъв начин от условностите на ладовете; при него основен акцент се поставя върху изразяването на емоциите, но същевременно с това всичко се подлага и на много обстойна рационализация. За него от голямо значение е рационализирането на цялостната структура на произведението, като всяка една част той се стреми да конструира по един логичен и премислен начин от гледна точка на художествените измерения, похватите на композиране, съдържанието и стила.

Пето, тъй като Тан Сяолин използва по-разнообразни изходящи материали, включително по-голям брой полутонове и по-усложнени и разнообразни акорди, той успява да вложи по-голяма дълбочина при изграждането на образите на героите, успява да направи така, че да разполага с по-богат избор от изразни средства, които да съчетава свободно съобразно конкретните нужди на това изграждане, то в крайна сметка неговите художествени песни са значително по-богати в това отношение, отколкото е обичайно за жанра.

Шесто, болшинството от художествените песни на Тан Сяолин се основават върху текстове на лирически произведения, затова и е разбираемо, че за тях е свойствено качеството на поезията чрез едни проникновени езикови средства да изразява най-дълбоко съдържание. Благодарение на своята широка ерудиция в областта на китайската традиционна култура, той успява в дълбочина да осмисли и разчете същността на древните стихове, след което, благодарение на неуморния си изследователски труд и върху съчетаването на модерните похвати на композиране с китайската фолклорна музика, пресъздава естетиката на

тази лирика чрез музикални средства по един неподражаем начин. Творческият му професионализъм му помага да преценява мярката между техническите и емоционалните аспекти на композирането, така че да постигне едно максимално балансирано музикално изразяване на класическите стихове.

Прилагането на принципите и материалите, отнасящи се до хармонията, съгласно разбиранията на Хиндемит е едно от важните и много ценни нововъведения на Тан Сяолин в творческия процес при създаването на китайски художествени песни.

Неговият учител е важна фигура в съвременната музика, като той обаче остро се противопоставя на идеите за додекафонията на А.Шьонберг. Той съвсем не отхвърля традиционните тоналности, а изхождайки от принципите за естествените свойства на тоновете, разширява тези традиционни тоналности и на тази основа формулира свои собствени принципи за системата на хармонията. Той включва в скалата на полутоновете мажорните и минорни седемзвучия, а освен това китайските пентатонични ладове също по естествен начин биват вписани в нея. По този начин се дава значително по-голям избор на акорди при изграждането на хармонията за мелодиите съобразно системата на Хиндемит, в това число и за китайските пентатонични мелодии, а същевременно с това се разнообразяват и правят по-лесни за прилагане различните функции и свойства на тези акорди. Като последовател на Хиндемит, който прилага в практиката неговата система, в своите произведения той поставя китайските пентатонични скали върху полутоновата скала на Хиндемит и използва неговите модерни похвати. След този поглед върху методите и теоретичната основа на творчеството на Тан Сяолин, тук ще приведем анализ на неговите художествени песни.

По отношение на мелодията, Хиндемит има свой собствен

анализ и разбиране – според него истинската единица, която изгражда мелодията, е секундата, и е достатъчно да е налице продължителна прогресия, за да се появи голяма или малка терца, при което мелодията придобива смисъл от гледна точка на хармонията. Често е достатъчно само да има една квинта, кварта или терца с ясно изразена позиция, за да се докаже съществуването на хармония в мелодията. Тан Сяолин строго следва теорията на Хиндемит за мелодията, като същевременно с това ясно подчертава фолклорния стил на произведенията. Това можем да видим в неговата художествена песен „Откакто господарят ме напусна“.

В този сегмент, Тан Сяолин по много открояващ се начин прилага интервали квинта, кварта и терца с относително добре изразена хармонична сила, като в първата основна група включва минорно тризвучие, изградено от G, b B и D, с основен тон G; във финалната фраза се съдържа пълно мажорно тризвучие, изградено от C, E и G, с основен тон C. В тази част от мелодията обаче не се появява прогресия с малка секунда: ако сравним Тан Сяолин с Хиндемит, при него употребата на малките секунди в художествените му песни е много по-слабо застъпена и той прибегва до тях с особена предпазливост; при него за изграждането на основната мелодийна линия много по-често се използват за интервали големи секунди, големи и малки терци, кварта и квинти, което придава на мелодията много по-силно изразено звучене в традициите на китайската фолклорна музика, свързано с чистота и опростеност, както и с топлина и сърдечност.

Тоналната прогресия представлява един метод за измерване на

хармоничните отношения и движенията на хармонията. Ако извлечем от горната мелодия основните тонове, те ще бъдат както следва: a 1 —g 1 —f 1 —g 1 —a 1 —g 1 —a 1 —c 2 , което, както виждаме, е в

унисон с принципите за секундна прогресия на Хиндемит и придава на произведението едно по-трагично звучене, което в по-висока степен изразява мъката на главния герой и изпълващата го тъга. Поради това и тази творба представлява един класически образец на работата на Тан Сяолин по съчетаване на новите принципи със старите традиции.

2. Тоналност и ладове в художествените песни на Тан Сяолин

В системата на Хиндемит всичките 12 тона спадат към едно и също голямо тонално семейство, поради това и не е нужно да се обозначава по някакъв начин тоналността. Но Тан Сяолин в своята „Скалата Пънлан“ използва тонално означение: той съчетава новите принципи за тоналността с традиционните ладове, с цел да подсили темперамента и спецификата на лада G-уи в мелодията на творбата. Тук прилагаме частта от акомпанимента за пиано, за да видим как точно действа Тан Сяолин по отношение на тоналността.

Обичайният метод при хармонията в традиционната музика, при който при модулация се използват близки тонове, макар да не може да се каже, че не е застъпен и при Тан Сяолин, все пак се проявява по малко по-различен начин. Той често не използва непосредствено една след друга тоналности, които не са близки помежду си, вместо това от тях изгражда тоналната рамка на цялостното произведение, но между тях вкарва и още няколко други, които са сравнително по-раздалечени. Това, както може да се

очаква, прави по-многообразни контрастите и обогатява звученето на творбите му.

По отношение на ладовете, тук Тан Сяолин също има своя много характерна специфика. По-горе вече отбелязахме, че той се стреми да впише китайските пентатонични ладове в полутонната скала на Хиндемит, но това всъщност съвсем не е толкова просто. Макар при произведенията на Тан Сяолин като цяло да не се използват традиционните малки и големи ладове, при него все пак навсякъде се прилагат пентатонични ладове, но при един по-внимателен анализ ще установим, че във всяко произведение ладовите вариации са доста многобройни, и дори понякога е трудно да се определи кой точно лад заема водеща позиция. Всъщност, достатъчно е да си припомним за полутоновата скала на Хиндемит, за да си дадем сметка, че за Тан Сяолин акцентът не е върху ползването на пентатонична скала, а върху съхраняването на пентатоничната специфика на музикалните творби. Като използва за базов материал за композиране 12-те полутона вместо петте тона, той оставя пред себе си по-голяма възможност за избор и по-широко поле за маневриране; от друга страна, с поставянето на акцент върху пентатоничното звучене, без да залага изрично на пентатонични ладове, той постига значително многообразие на ладовете. Затова и да наричаме ладовете в творбите на Тан Сяолин пентатонични е малко пресилено; далеч по-подходящо би било да ги асоциираме с понятието „панмодалност“.

3. Използване на хармонията в художествените песни на Тан Сяолин

А. Материали, използвани от Тан Сяолин във връзка с
хармонията

Материалите, използвани от Тан Сяолин във връзка с
хармонията, следват стриктно базовата класификация на Хиндемит.
Хиндемит прави класификация на акордите, като за основен
критерий възприема това дали включват тритонуси, като за всеки
отделен вид определя подробни принципи. На долната таблица
може да се види класификацията на акордите при Хиндемит:

Б. Работа с хармонията при Тан Сяолин

По-горе, когато изяснихме класификацията на акордите,
последният посочен принцип беше, че всяка група може, в
зависимост от това дали основният тон съвпада с най-ниския, да
бъде разделена още един път. По същия начин, ако вземем
пример акорди от група I, при неутралните, мажорни или минорни
тризвучия, основният тон съвпада с най-ниския, и го бележим с I 1 ,
докато при мажорните или минорни тризвучия основният тон е с
променена позиция и не съвпада с най-ниския; него бележим с I 2 .
Акордите I 2 в традиционната хармония се наричат транспонирани
акорди, като Паул Хиндемит образно казва за тях, че „заради
подредбата им един до друг или начална до крайна точка, те вече са
трансформирани, затова и те или се поставят един до друг, или
могат от своето начало да бъдат обърнати“, а акордите I 1 „са стъпили
здраво на краката си, стоейки изправени“. Така при тях се получават
различни стойности на акорда, и I 1 , които имат устойчив основен
тон, поради това и са по-стабилни от акордите от I 2 , което ще рече,
че имат и по-висока стойност. По отношение на I 2 пък може да се

каже, че те притежават по-високо хармонично напрежение, отколкото I 1 . При акордите от група I до група IV, вътре в самите групи има също така различни акорди, при които напрежението нараства прогресивно, а същевременно с това пък стойността им намалява. Можем и да кажем следното: колкото по-опростена е структурата на акорда, толкова по-висока е стойността на хармонията и съответно толкова по-ниска е пък степента на напрежение; колкото по-усложнена е структурата на акорда, толкова по-ниска е стойността на хармонията и толкова по-високо е нивото на напрежение.

III. Анализ на представителни художествени песни по класически лирични произведения

Художествените песни на Тан Сяолин не са многобройни, като той много стриктно подбира материалите, върху които разработва тези песни, и обръща специално внимание върху вътрешната емоционалност и нейното изразяване. Сред древните китайски поети, чиито творби използва, са известни фигури като Ли Бай, Джан Дзиулин, Джу Сиджън, Уън Тиенсян и др. По-долу ще приведем обстоен анализ от представителните му произведения в този жанр, „Скалата Пънлан“, по отношение на особеностите на композирането на мелодията, хармонията, музикалната им форма и пиано съпровода, след което ще изведем и съответните заключения.

Глава III. Естетическа мисъл и творчески тенденции при Луо Джунжун

Биография на Луо Джунжун

Луо Джунжун е виден китайски композитор, музикален теоретик, професор и ръководител на аспиранти. Той е роден през 1924 г. в гр. Сантай, провинция Съчуан. През 1942 започва да изучава музика в Специализирано художествено училище на провинция Съчуан в град Чънду, където първоначално се обучава на цигулка. През 1944 се прехвърля в Шанхайското специализирано държавно музикално училище, където продължава да се занимава със същия музикален инструмент, но вече паралелно на това изучава и композиране при професор Тан Сяолин (1912-1948), който е ученик на видния немски майстор на композирането Паул Хиндемит (1895-1963). През 1949 г. се обучава при Дин Шандъ (1911-1995) по композиране на с използване на принципите на контрапункта, а в същото време самостоятелно се занимава с композиране и развива свързаните с него умения.

През 1985 г. Луо Джунжун заема позицията професор в катедра „Композиране“ към Китайската музикална академия. Заради големите му достижения по отношение на прилагането и популяризирането на теорията на Паул Хиндемит (1895-1963 г.), през същата година той получава от Германската служба за академичен обмен(DAAD) покана да посети Берлин, където в продължение на половин година се занимава с творчество и посещения. През това ценно време, освен многото неща, които научава чрез новите познанства и изследванията, с които се занимава, Луо Джунжун създава и една новаторска творба: „Втори

струнен квартет“. Във втората, четвъртата и седмата част ритмичните серии от народната песен от южната част на провинция Дзянсу в Китай „Десет удара на гонга“, а освен това има серийно “обработване” и по отношение на тембъра. Благодарение на тази „първична“ употреба на похватите на серийната музика и нейното съчетаване с модерното сериално композиране, произведението жъне голям успех при дебюта си на сцена.

Окуражен от успеха на изпълнението на „Втори струнен квартет“, и особено от успешното прилагане на ритмичната сериалност, Луо Джунжун бива обзет от творчески ентусиазъм. През 1986 г. той отново прилага серийна ритмична структура при създаването на „Три концерта за пиано“, а в същата година публикува още три художествени песни: „Пролет южно от реката“ (по стихове на Ду Му), „Почивка на север“ (Лиу Дзао) и „Ю Дзя Ао – есенни мисли (Фан Джун-йен).

През 1987 г. Луо Джунжун пише други две художествени песни. Първата се казва „Ландаоша“ и е по стихове на Бай Дзю-и (772-846). Следвайки текста, песента естествено се разделя на две части, а мелодията и клавирият съпровод са изключително стегнати, като те са напълно издържани стилистично в съответствие с лиричността на стихотворението. Другата песен е „Чан Ъ“, която е написана чрез заимстване на 12-тоновата тоналност, създадена от американския композитор Джордж Пърл (1915 – 2009). Стиховете, на които се основава, са от едноименното стихотворение на Ли Шан-ин (ок.813 – 858). Пиано акомпаниментът пресъздава обстановката, в която се намира главната героиня Чан Ъ, като всяка нота хоризонтално е подчинена на ритмичната серия, производна на дадена циклична серия (cyclic-set), като с прилежащите си ноти оформят осево-двоични акорди (axis-dyads chords). Мелодията, която

представлява „Чан Ъ“, притежава тоналност, но ‚организацията‘ на всяка нейна нота се основава върху съответния осево-двоичен (атонален) акорд, в който нотата попада. Така в една кратка художествена песен, емоционалното и рационалното начало постигат едно възвисено единение, като точно предават художествената същност, която авторът цели да възпроизведе.

След създаването на „Чан Ъ“ Луо Джунжун започва да експериментира с нови творчески подходи, свързани с 12-тонови серии, като например дадени мотиви от 12-тоновата тоналност на Пърл (1915-2009) в съчетание с други похвати като серийност и събиране на групи от ноти, при адаптиране към китайския пентатоничен стил, и така постепенно се сформира подходът на специфично 12-тоново пентатонично ладово съчетаване. От 1988 г. Луо Джунжун използвайки основно именно този подход композира серия от силни творби, сред които произведението за флейта и оркестър „Мрачен аромат“ (с втора награда на осмото издание на националния конкурс за симфонична музика), инструменталните ансамбли „Трети струнен квартет“ , „Рими за цин“, „Трета соната за пиано“ и произведението за оркестър „Художествена импресия по картина на Луо Джън“. През същата година той участва и в „Симпозиум за композитори от двата бряга на Тайванския пролив“ в Ню Йорк, който има историческо значение.

През 1990 г. създава последната си строго издържана в 12-тонова сериална форма творба – песента „Две-три неща от миналото“ (по стихове на Шу Тин). Навярно би било по-точно да се изтъкне, че това е един поглед назад към 12-тоновото сериално композиране и да се възприеме, като че съвременният стил в потока на съзнанието на Шу Тин вдъхновява автора и поражда у него желанието да приложи именно този подход. Цялото произведение е съставено от три части, като всяка

от тях пък се разделя естествено на по четири стиха, следвайки римовото построение на текста – което пък води и до отчетливото фрагментиране на музиката на три сегмента; за да подчертае обаче силно издържаната логичност и цялостност на творбата, Луо Джунжун прави едно един оригинален ход: първо при работата със серийните материали той прилага един подход на сериални вариации, наречен „добавяне на стойност“, и то само към средната част, докато в предишната и следващата част се използват само серийни елементи без вариации; освен това първата и третата част, в които серийните елементи се запазват в изходящия си вид, се характеризират със структура със скачащи нагоре-надолу разпадащи се мотиви и линейно движение, като общото звучене е доста изчистено, пъргаво и елегантно; а в средната част с вариациите се използват голямо количество вертикално застъпващи се акордови мотиви, явяващи се, като съпровод към вокалната мелодия.

През 1992 г. „Първа симфония“ и „Втори струнен квартет“ на Луо Джунжун са номинирани за включване в „Образцови произведения на китайски автори от XX век“. През 2004 г. той печели китайската награда „Златен звънец“ за цялостно творчество. На 2 април 2005 г. в зала Пекин се провежда концерт по случай 80-тата годишнина на проф. Луо Джунжун. След това вече прехвърлилият 80-те години Луо Джунжун подновява след 15-годишна пауза писането си на художествени песни и създава една серия от нови три песни, базирани върху следните стихотворения на Уан Уей (699 или 701 – 761): „Сун Ли Шъ И“, „Без заглавие“ и „Раздяла в планината“. Понеже и в трите основна тема е раздялата, авторът ги обединява в едно заглавие: „Раздяла“. И в тази серия от художествени песни Луо Джунжун, който винаги се е стремил към иновативност, дава израз

на някои свои нови търсения. На първо място, тя включва четири части – освен четирите части с текст и вокали, той добавя и една, която е само инструментална и по своята същност представлява *интермецо*. Макар че тази последна част е ясно разграничима, музикално се излива на един дъх, сливайки се с вокалните части, като логическата структура стриктно следва класическата формула „въведение, развитие, преход, заключение“. Освен това, в инструменталната част не се използва пиано, както е обичайно за художествените песни, а традиционни инструменти, именно флейта, *джън* и *ърху*. Тези три фолклорни инструмента макар да притежават ясно контрастиращ помежду си тембър, произвеждат нежно звучене, което е много подходящо за пресъздаване на емоции, и са крайно подходящи за изразяване на сантиментите от лиричните творби на Уан Уей. Един от най-близките приятели на Луо Джунжун, Сан Тун (1923-2011), оценява произведението по следния начин: изчистени елементи, ясна, но и отдалечена атмосфера, опростени техники, изящно боравене с композиционните похвати.

Освен музикалните произведения, Луо Джунжун има и следните публикации: автор е на „Упражнения по композиране за начинаещи“ и има преводи на „Традиционната хармония“ на Паул Хиндемит в два тома, на „Композиционни техники“ 1 и 2 част на Паул Хиндемит, на „Серийно композиране и атоналност“ на Джорж Пърл, „Просто композиране“ на Чарлс Уоринен, и на „Хармоничната организация в ритуала на пролетта“ на Алън Форте. Освен това, той има издадени и няколко собствени и преведени академични труда.

Основната част от творчеството на Луо Джунжун е свързано с 12-тоновите похвати, но той не търси самоцелно постигането на някаква оригиналност на композиционните похвати, а се стреми максимално да

търси оптималност на при боравенето със структурата и височината на тоновете. Затова, в този смисъл може да се каже, че той по-скоро може да се възприеме като един традиционалист в лагера на музикалните модернисти. От поколенията след него той бива ценен като автор, който, независимо от мащаба и жанра на композираното произведение, няма как то да не бъде забелязано със своята специфика, както и със стегнатия, но съдържателен начин, по който изгражда произведенията си.

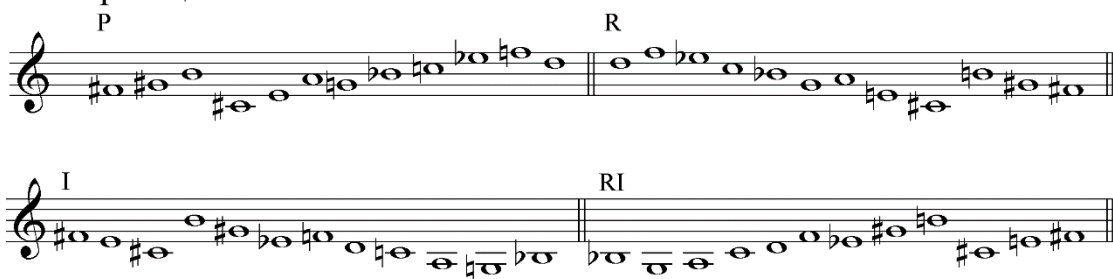
Изследване върху художествените песни на Луо Джунжун

След навлизането на художествените песни в Китай, в предмодерната история има няколко местни композитори, които създават значими произведения в жанра. Сред тях са Сяо Йоумей (1884-1940), Джао Юенжън (1892-1982), Цин Джу (1893-1982), Хуан Дзь (1904-1938), Тан Сяолин (1912-1948) и други. Съвременните автори пък стъпват върху основата на традицията, поставена от гореизброените, и я доразвиват, издигайки жанра до още по-големи висоти, оставяйки след себе си исторически принос за развитието на китайските художествени песни. Най-важният от тези модерни композитори е именно проф. Луо Джунжун. Той има забележителни постижения в областта на симфоничната, оркестрална и камерна музика, но именно художествените песни са тази област, където той, независимо дали става дума за количество, качество или влияние, той се откроява ярко на фона на съвременните китайски композитори. По-долу ще разгледаме някои от най-представителните серийни художествени песни на Луо Джунжун, за да видим как той използва височинните, хармоничните и ритмичните серии в произведенията си.

Използване на похвати, свързани със сериите от тонове с различни височини

12-тоновото серийно композиране е въведено от съвременния майстор на музиката, композитора експресионист Арнолд Шьонберг. При композиране по този начин, всички 12 полутона се поставят на абсолютно равна позиция: след появата на даден тон, и преди да са се появили следващите го 11 по реда си, използваният не може да се използва пак, така че да не се формира център на тоналността. Съгласно този принцип, при композиране, авторите първо правят проект на една 12-тонова серия, отговаряща на представите им за това какво е нужно на произведението (подобно на водещия мотив в класическата музика), като тази серия се казва „прим“ (Prime) и се означава с „P“. Същевременно от нея се поражда три вариации, наричани ретрогради (Retrograde), отбелязвани с „R“; инверсиите (Inversion) се бележат с „I“; а ретроградите на инверсиите (Retrograde of Inversion) са посочени с означение „RI“. Всеки тон от серията притежава своя собствен пореден номер, който се обозначава с арабски цифри. Например ако вземем „Бране на лотоси“ на Луо Джунжун, четирите основни серии са както следва:

Образец 22



Четирите основни форми на сериите, P, R, I и RI, могат да бъдат местени на останалите 11 различни височини, и така се получават общо 48 серийни варианта. Именно това е 12-тоновото музикално композиране (включително касаещо мелодията, хармонията и др.) 48-те

сериите могат да бъдат описани в една серийна таблица, в която с един поглед могат да се видят измененията на серията, което е полезно както при творческия процес, така и за извършването на анализ. Ето например серийната таблица на „Бране на лотоси“:

Образец 23

1.	2. P →←R											
3. I	7. # F	8. # G	9. B	10. # C	11.E	12.A	13.G	14. ^b B	15.C	16. ^b E	17.F	18.D
4. J	19.E	20. # F	21.A	22.B	23.D	24.G	25.F	26. # G	27. ^b B	28. # C	29. ^b E	30.C
	31. # C	32. ^b E	33. # F	34. # G	35.B	36.E	37.D	38.F	39.G	40. ^b B	41.C	42.A
	43.B	44. # C	45.E	46. # F	47.A	48.D	49.C	50. ^b E	51.F	52. # G	53. ^b B	54.G
	55. # G	56. ^b B	57. # C	58. ^b E	59. # F	60.B	61.A	62.C	63.D	64.F	65.G	66.E
	67. ^b E	68.F	69. # G	70. ^b B	71. # C	72. # F	73.E	74.G	75.A	76.C	77.D	78.B
5. I	79.F	80.G	81. ^b B	82.C	83. ^b E	84. # G	85. # F	86.A	87.B	88.D	89.E	90. # C
6. I	91.D	92.E	93.G	94.A	95.C	96.F	97. ^b E	98. # F	99. # G	100.	101. C	102. B
	103.	104.	105.	106. B	107. E	108. C	109.	110. F	111.	112.	113.	114. G
	115.	116.	117.	118.	119.	120.	121. B	122. C	123. E	124. F	125. G	126.
	127.	128.	129.	130.	131.	132. B	133. G	134. C	135.	136.	137. F	138. E
	139. B	140.	141. E	142.	143. G	144. C	145.	146.	147.	148.	149.	150. F

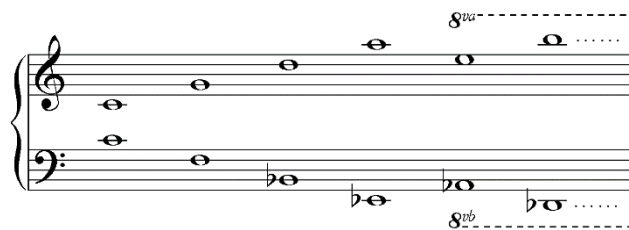
От таблицата тук е видно, че редът на основните четири серии е следният: прим (P) от ляво на дясно, ретроград (R) от дясно на ляво; инверсия от горе на долу; ретроградна инверсия – от долу на горе.

Знакът, който показва преместването на четирите базови серии на някоя от останалите различни 11 височини, е поставянето на номер на полутона долу вдясно от знака на първоначалната серия, например ако „прим“ се измества нагоре с една чиста кварта се бележи с P_5 , което указва покачване с 5 полутона, а именно В, $\#C$, Е, $\#F$, А, D, С, b^E , F, $\#G$, b^B , G.; покачване на „ретроградна инверсия“ с три цели тона, записана с RI_6 , показва покачване с 6 полутона, т.е. до Е, $\#C$, b^E , $\#F$, $\#G$, В, А, D, F, G, b^B , С; аналогично е и в останалите случаи.

12-тоновата тоналност е създадена от американския композитор и музикален теоретик Джон Пърл (1915-2009). Също както 12-тоновите серии на Шьонберг, тук се надгражда върху една базова серия, но едно ключово условие тук е всеки тон в серията, взет заедно със съседите си, да формира еднакви интервали. А при шестте типа интервали, при които се формират двоични връзки (малка секунда – D голяма септима; голяма секунда – малка септима; малка терца – голяма секста; голяма терца – малка секста; чиста кварта – чиста квинта; увеличена кварта – умалена квинта), Пърл използва интервал чиста квинта за основа на прогресията на тоновата редица. Това е така, защото: 1. Чистата квинта в хармоничната серия е интервалът, най-тясно свързан с базовите тонове, с изключение на чистата октава; 2. Измежду шестте двойки интервали, само при чистата квинта може да се циркулира нагоре или надолу и да се стигне до 12 полутона, без да се стига до повторения:

Образец 24

Р цикъл : 0 7 2 9 4 11 6 1 8 3 10 5 (0



151. I цикъл : 0 5 10 3 8 1 6 11 4 9 2 7 (0

Както се вижда тук, цикълът с възходяща квинтова стъпка е „цикъл Р” (Prime cycle), а с низходяща квинтов интервал – „цикъл I (Inversion cycle). При окомплектоването на тези две циклични серии в едно се формира „циклична серия“ (cyclic-set) на 12-тоновата тоналност. Казано просто, тоновете от цикъла I се вмъкват между нотите на цикъла Р. Но тъй като за тоновете от цикъла I има 12 различни позиции, се формират 12 различни циклични серии, като ,p’ и ,i’ имат по 6 циклични серии. По този начин Луо Джунжун в художествената си песен „Чан Ъ“ използва четири циклични серии, съответно p_0p_7 , p_5p_{10} , i_5i_6 , i_2i_7 . (Заб.: цикличните серии като норма се записват с малки букви, като ,p’ и ,i’):

Използване на похвати, свързани с хармоничните серии

12-тоновата хармония има следните основни разлики с традиционната хармония: 1. Няма строго фиксирана акордова структура; 2. Не съществуват функционални свойства на акордите; 3. Акордовата прогресия не е подчинена на функционалната логика. Иначе казано, акордите вече не се назовават според структурата си, нито според функцията си, а според количествените си свойства се наричат ,тритонален акорд‘, ,четиритонален акорд‘ и т.н. Съчетаването на които и да било серийни тонове може да формира акорд, а които и да било акорди могат да се свързват помежду си.

Базата, оформена от акордите, представлява хармонични интервали, а за тези интервали неустойчивостта (tension) е право пропорционална на тяхното ниво надисонанс, както е видно и от таблицата:

152. Най-малък дисонанс \longrightarrow най-голям дисонанс



Важно е да отбележим следното тук: 1. Тези интервали са подредени от ляво на дясно именно въз основа на прогресивното нарастване на неустойчивостта; 2. Първите седем хармонични интервала са консонантни, като в тях не се включва чистата октава, тъй като този интервал обичайно остава извън 12-тоновата хармония. 3. Задните 6 интервала са дисонантни, като в тях малката септима и голямата секунда са със силно изразена дисонантност; 4. В четвъртитите скоби, на първо място е началният интервал, а след това – интервалът след промяната на позицията, като при всички първоначални интервали след промяната отчитат увеличаване на неустойчивостта и нивото на дисонанс.

По въпроса за неустойчивостта и дисонанса на акордите, полезно и насочващо за нас би било да погледнем класификацията на акордите, която прави Паул Хиндемит (1895-1963). Той отнася всички консонантни акорди към I тип, като те са с най-малка неустойчивост; акордите с три цели тона, при които неустойчивостта е по-висока, отколкото в първия тип, класифицира към II тип; акордите, съдържащи полутонове, отнася към III тип, а те имат неустойчивост по-малка от тази на втория тип; а акордите, които съдържат едновременно три цели тона и полутонове спадат към IV тип – това са и акордите с най-висока неустойчивост. За справка, вижте следния пример:

а. Тип I Тип II Тип III Тип IV



Тук са показани само няколко тритонални акорда с много опростена

структура. Ако искаме да изчислим по-прецизно неустойчивостта на акордите, не можем да се опираме само на същностните и количествени характеристики на дисонантните интервали, тъй като върху нея влияят още и конкретната подредба на акордите и регистърът им. Както се вижда тук,

153. Понижаване на неустойчивост \longrightarrow



На примера горе са показани акорди от IV тип, съдържащи полутонове и три цели тона, като посредством прилагането на различна подредба и регистър при тяхната неустойчивост настъпва видима промяна. Причините за това са: 1. Колкото по-голяма е дистанцията на дисонантните интервали в акорда, толкова по-ниска е неустойчивостта. 2. Когато консонантните интервали са в нисък регистър, неустойчивостта на акордите също получава съответното понижаване.

Когато се свържат акорди с различна неустойчивост, се формира хоризонтален поток на неустойчивост на акордите, което е и една от основните движещи сили в прогресията при 12-тоновата музика, аналогично на функционалната прогресияна хармонията при класическата музика. Звуковият поток на неустойчивост трябва да съответства на прогресията на емоциите в музиката, като е важно да се внимава за запазването на атоналното равновесие, така че напрегнатите и спокойните части да се свързват плавно и между тях да има добре премерен контраст.

В ранните серийни песни на Луо Джунжун, при работата си с хармонията той често прилага теоретичните постановки на Паул Хиндемит (1895-1963), касаещи неустойчивостта; в по-късния си период, в тези песни, напримерно „Чан Ъ“, повече се опира на 12-тоновата тоналност на Пърл

(1915-2009). Гореще споменахме влиянието, което двойките от цикличните серии (cyclic-set dyads) имат върху тоновете редове в 12-тоновата тоналност, по-долу ще се спрем и върху влиянието им върху хармонията.

При прогресията на тези циклични серии, осевите двойки представляват и тонове от цикъла I, при това между двата тона от двойката може да има всякакъв интервал. Поради това, при композирането с 12-тоновата тоналност най-често се преминава през следния процес: първо се определя една двойка циклични серии, след това те се развиват в прогресия, а след това се организира и подрежда хармоничната прогресия на осевите двойки, и накрая се оформя цялостното произведение.

1. Използване на похвати, свързани с ритмични серии

В “сериалните” песни от ранния авторски период на Луо Джунжун, като например „Бране на лотоси“, се запазват традиционните ритмични характеристики – работи се върху ритмичната основа, заложена от текста на песента, като тя се доразвива и преработва, за да се адаптира към свойствата на музиката, така че творбата да придобие по-висока художествено-музикална стойност. В късния авторски период на композитора обаче, например в „Чан Ъ“, се използват похвати, включващи ритмични серии, образувани от серии от тонове с различни височини, по начин, по който се получава подходящ, художествено издържан резултат.

Песенното творчество на Луо Джунжун може най-общо да се раздели на два типа:

Първият са масовите песни, които се разпространяват бързо между хората

и представляват най-непосредствената и спонтанна реакция на автора спрямо събитията от живота. Те са популярни, широко приети, донякъде опростени, циклични и т.н., а освен това са тясно свързани с политическия, икономически и социален аспект на живота, както и със смяната на историческите времена. Такива песни са „Онова хубаво място при планината, ех“, „Какво цвете, какъв човек“, „Голямата върба разцъфна“ и др.

Във втората категория попадат художествените песни: те са с различна дължина, всяка от тях има свой собствен стил, а от гледна точка на текстовете могат да се характеризират както с изящна словесна художественост и отстранен, съзерцателен поглед към света, така и с непосредствени емоции, просторечен и лесен за разбиране език; някои пък са тържествени, възвисени, възхваляващи владетели и герои; има дори такива, които са издържани по съвременен маниер в стила „поток на съзнанието“. За Луо Джунжун главният базов материал за писането на художествени песни са изящните стихове от китайската древност, и основната част от тези песни той пише като използва за основа именно такива лирични произведения. Тук ще приведем анализ на две от неговите художествени песни, „Бране на лотоси“ и „Чан Ъ“ от гледна точка на характеристиките на мелодията, хармонията, формата и пиано съпровода.

„Бране на лотоси“ е написана през 1979 г. и прави премиера на един концерт в Китайското централно радио, организиран от съпругата на композитора, Ли Я-мей. След концерта, заемащият тогава длъжността главен редактор по направление „музикално творчество“ г-н Уан Джъня (1922 -) задава на Луо Джунжун следния въпрос: „Ако ти искаш да я издаваш, аз как бих могъл да не искам?“ След излизането си, песента предизвиква сериозен интерес, тъй като тя представлява първата представена пред широката публика творба, издържана в 12-тонови серии, и това ѝ придава определено историческо значение.

От началото на XX век до наши дни, китайските художествени песни преминават по един път на развитие от имитиране и почерпване на опит от вън, през постепенното си всеобхватно усъвършенстване до практическото новаторство, като чрез тях популярност печелят множество изтъкнати музикални творци, чиито представители са Цин Джу, Тан Сяолин и Луо Джунжун. Благодарение на техния иновативен подход и творческа смелост биват създадени множество ценни, различни по своята форма и стил, художествени песни. Тези творби, особено песните, основаващи се на древни китайски стихове, от една страна успяват да дадат отговор на някои от търсенията на съвременното китайско общество и да се впишат в общите насоки на развитието му, а от друга – докато използват ценното от западната музика, успяват да положат корените на творчеството в областта на този жанр в традиционната китайска култура и да постигнат една стилистика, вписваща се по уникален начин в спецификата на китайския фолклор. С това те дават един значим тласък на развитието на китайската музикална култура и се изграждат като един важен елемент от китайската музика, както и като един ценен културен артефакт от световното музикално богатство.

Заклучителни бележки

От началото на XX век до наши дни, китайските художествени песни преминават по един път на развитие от имитиране и черпене на опит от вън, през постепенното си всеобхватно усъвършенстване до практическото новаторство, като чрез тях популярност печелят множество изтъкнати музикални творци, чиито представители са Цин Джу, Тан Сяолин и Луо Джунжун. Благодарение на техния

иновативен подход и творческа смелост биват създадени множество ценни, различни по своята форма и стил, художествени песни. Тези творби, особено песните, основаващи се на древни китайски стихове, от една страна успяват да дадат отговор на някои от търсенията на съвременното китайско общество и да се впишат в общите насоки на развитието му, а от друга – докато използват ценното от западната музика, успяват да положат корените на творчеството в областта на този жанр в традиционната китайска култура и да постигнат една стилистика, вписваща се по уникален начин в спецификата на китайския фолклор. С това те дават един значим тласък на развитието на китайската музикална култура и се изграждат като един важен елемент от китайската музика, както и като един ценен културен артефакт от световното музикално богатство.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- 1. За първи път се прави научно изследване на част от вокални произведения на китайските композитори Цин Джу, Тан Сяолин и Луо Джунжун**
- 2. Проследява се художествената и изпълнителска проблематика, съдържаща се в представените творби.**
- 3. Композиране на няколко собствени нови творби в различни жанрове и форми.**

Публикации:

Джу Пейбин

[Естетическа мисъл и творчески тенденции при Луо Джунжун \(2019\)](http://www.musicology-bg.com/peibin.pdf)
<http://www.musicology-bg.com/peibin.pdf>

Списък-приложение на избрани творби от Джу Пейбин:

Музикални картини от Макао- 8 пиеси за пиано

Редица песни за глас и пиано, за глас, смесен хор и оркестър

Вариации за пиано

Клавирно трио

Струнно трио

Струнен квартет

Пиеса за оркестър- Recollections of Xiangxi

Библиография:

1. Ли Цин джу, „За музиката“, Търговско издателство, 1930 г.
2. Ли Цин джу, „Обща теория на музиката“, Търговско издателство, 1930 г.
3. ЛяоЧуншан, „За историята на музиката“, издателство Китайска музика, 1996 г.
4. „Кратка история на западната музика“, Шанхайско музикално издателство, 1999 г.
5. Уан Джън-я, „12-тонови серии“, Народно музикално издателство, 1991 г.

6. Паул Хиндемит, „Композиционни техники“, превод: Луо Джунжун, Шанхайско музикално издателство, 2002 г.

7. У Чунфу, „Изследване върху съвременния стил в късния творчески етап на Луо Джунжун“, Хунанско художествено издателство, 2005 г.

[II] Дисертации

1. Цин Джу, „За фолклорните песни“, 1 част, №3, 10.1930 г.

2. Цин Джу, „Композирание и запълване с думи“, „Музикално изкуство“ 1 том, №1, 4.1930 г.

3. Луо Джунжун, „Хармонията в художествените песни на Тан Сяолин“, „Музикално изкуство“, март 1989 г.

4. Цин Джу, „Едно утро в студиото на композитора“, „Музикално изкуство“ том 1 №4, 1.1931 г.

5. Уан Нин-и, „Размисли върху Бране на лотоси“ на Луо Джунжун“, „Музикални изследвания“, бр. 4 1981 г.

6. ЛяоНайсюн, „Поглед към Цин Джу между личността и материята, между древността и съвременното, между Китай и света“, „Издание на Централната музикална академия“, бр. 4 2001 г.

7. Луо Джунжун, „Собствен разказ за Чан Ъ“, 2 част: „Представяне на 12-тоновата тоналност на Джордж Пърл и анализ на „Чан Ъ““, Жълта камбана“, бр. 4, 1998 г.

[III] Нотописи

1. Цин Джу, „Сборник с цински песни“, Книжарница Х, 1929 г.

2. ХуаЛисъ, Цин Джу, „Музикална среда“, Търговско издателство, 1931 г.

3. „Избрани песни от Тан Сяолин“, Народно музикално издателство, 1982 г.

4. „Избрани произведения от Луо Джунжун“, албум 2 (художествени песни), Шанхайско музикално издателство, 2006 г.