

ОСМЫСЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В
ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ

В настоящее время в современном искусствоведении заметно повысился интерес к китайскому искусству. Этот интерес обусловлен успешной практикой сохранения китайцами самобытных музыкальных традиций в условиях глобализации, с одной стороны, а с другой – успешными способами инкультурирования европейского искусства в контекст национальной культуры КНР.

At present, in contemporary art criticism, interest in Chinese art has increased noticeably. This interest is due to the successful practice of preserving Chinese original music traditions in the context of globalization, on the one hand, and on the other hand, successful ways of inculturing European art into the context of China's national culture.

В Китае политика проведения «реформ открытости» датируется 1970-1980 гг. Эта политика явилась способом переосмысления итогов китайской «культурной революции» (1971 – 1976), которая в области художественной культуры выразилась в поиске новых, актуальных и современных образов, отвечающих идеалам народности и превалирования общественных целей над личными [1]. Критике подверглись многие традиционные драмы (пекинская опера и др.), в тематике которых раскрывались «неактуальные» страницы истории императорского Китая, так как для «образцовых спектаклей» периода культурной революции требовались современные сюжеты, отражающие идеалы времени [2].

Политика «реформ открытости» способствовала новой волне интереса к национальному искусству [3]. С одной стороны, богатейшее китайское национальное музыкальное наследие было изучено и систематизировано с исторических и теоретических позиций, и, вместе с тем, возник вопрос актуализации огромнейшего пласта самобытного искусства [3]. Это объясняется тем, что на протяжении всей истории своего развития китайское традиционное музыкальное искусство было одноголосным. Однако одноголосные сочинения уже не отвечали потребностям современного искусства, и многие китайские композиторы стали активно осваивать и использовать европейские музыкальные жанры. Таким образом в китайской музыкальной культуре появились вариации, сонаты, или концертные обработки сочинений для гуциня, пипы, эрху и других традиционных инструментов (композиторы Е Сяоган, Лю Тяньхуа, Лю Вэньцин и др.) [4]. Использование европейских техник композиции и способов обработки музыкального материала являлось весьма быстрым способом осовременивания традиционного музыкального искусства. Композиторы перестали строго придерживаться строгих канонов исполнения древнекитайских мелодий (интонационная и метроритмическая точность), а стремились показать вариативность звучания хорошо известных мотивов.

Китайские композиторы активно использовали гомофоно-гармонические принципы, разработанные европейскими композиторами-романтиками. Интерес к такой обработке народных мелодий объясним тем, что быстрый одноголосный перебор струн на гуцине или пипе очень напоминал мелодические фигурации в аккомпанементе песен-lied, часто используемые Ф. Шубертом, Р. Шуманом и др. авторами. Использование гомофонно-гармонического письма придавало оттенок «европейскости» китайским сочинениям и соответствовало духу времени (принципам «реформ открытости»). Несколько позднее, в 1980 гг. китайские композиторы при обработке национального музыкального материала обратились к джазу, року, латиноамериканским мотивам. Все это делалось для того, чтобы показать жизнеспособность национального музыкального искусства и возможности его композиторского переосмысления с позиций европейских музыкальных традиций. Тем более, что китайские оркестры традиционных музыкальных инструментов успехом выступали в европейских музыкальных столицах (Вене, Париже, Риме). А европейский слушатель имел возможность ознакомиться не только с китайским традиционным

музыкальным искусством, но и услышать, как звучат знаменитые европейские мелодии в переложении для оркестра традиционных инструментов (переложения русских народных песен «Коробейники», «Полюшко-поле» и др.).

Интенсивный творческий поиск китайских композиторов (таких как У Хоуюань, Ван Цзяньминь, Гуань Найчжун) опирался на национальное искусство. Например, подражая сочинениям Н. Паганини, китайские композиторы Чжао Чжэньсяо и Лу Жижун создали «Каприччо на тему циньских арий», где традиционный эрху зазвучал, подражая европейской скрипке. В творчестве других авторов появились сочинения с европейскими названиями, такими как «Двойная ария» (Тань Дунь), «Размышления» (Ху Дэнтяо), «Сон» (Хэ Сюньтянь). В этих сочинениях проявились яркие образы, свойственные эстетике романтизма – сосредоточенное размышление, описание «темных» эмоций человеческой души (страх, отчаяние), просветленно-лирические эпизоды.

Традиционные китайские инструменты зазвучали вместе с европейскими – так, например, первые образцы сочинений для эрху и фортепиано появились начале 1960 гг. в творчестве композитора Лю Тяньхуа. Десять лет спустя композитор Мо Фань создал развернутый квартет «Песня пипы» для пипы (лютни), флейты, фортепиано и сопрано, в котором аутентичная мелодия звучит, «обвиваясь» звучанием европейских музыкальных инструментов. Европейские принципы обработки музыкального материала (особенно в фортепианном аккомпанементе) Мо Фань использует только для фортепиано и флейты, а пипа и высокий женский голос (сопрано) точно следуют китайским музыкальным традициям (тричетвертитоновое интонирование). Таким образом в «Песне пипы» Мо Фаня органично сочетаются европейские и национальные музыкальные традиции.

Сочетание звучания европейской гитары и китайской пипы воплотилось в сочинении «Гаванка» (автор Мо Фань), где прихотливое сплетение двух инструментальных голосов передает очарование женского музыкального образа. Причудливость мелодии подчеркивается ритмическим сопровождением (барабан), в котором четко выдерживается рисунок, или наоборот, проявляется национальное своеобразие нерегулярной китайской ритмики сянь-бань. Оригинальность композиторского замысла заключается также в том, что сложное сочетание тембров инструментов и ритмических перебивок создают легкий и задорный музыкальный образ.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в современном китайском музыкальном искусстве успешно осуществляется синтез китайских и европейских музыкальных традиций. Европейское фортепиано, называемое в Китае «тысячиструнный стальной цинь», стало одним из самых любимых инструментов. Для пипы (лютни) и фортепиано, эрху и фортепиано, гучиня и фортепиано создаются концерты, сонаты, пьесы, которые показывают пример успешной ассимиляции достижений европейской музыкальной культуры в композиторской практике китайских авторов.

Литература:

1. Непомнин, О.Е., Меньшиков, В.Б. Синтез в переходном обществе: Китай на грани эпох / О.Е. Непомнин, В.Б. Меньшиков ; Ин-т востоковедения Рос. акад. наук. – М., 1999. – 333 с.
2. Усов, В.Н. КНР: от «культурной революции» к реформам и открытости (1976–1984) / В.Н. Усов. – М. : ИДВ РАН, 2003. – 189 с.
3. Цзя, Ян. Асаблівасці пераўтварэння вобразаў “Песні лютні” ў творчасці сучасных кітайскіх мастакоў / Ян Цзя // Роднае слова. – 2015. – № 11. – С. 92–95.
4. Цзя, Ян. Синтез традиций и новаций в творчестве Е Сяогана (на примере пьесы для гучжэна «Лесной ручей») / Ян Цзя // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 24–26 красавіка 2015 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 245–246.