

Краткий анализ программности в современной китайской фортепианной музыке и ее культурные корни.

Научный руководитель – Куриленко Елена Николаевна

Пань Тань

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Москва, Россия

E-mail: 1162279489@qq.com

В Европе в 19 веке, прежде всего, в области литературы, зародилась творческая тенденция романтизма, акцентирования своей личности, свободы и безудержности, которая привела другие европейские литературные искусства к творческому расцвету. В такой культурной атмосфере программная музыка как всеобъемлющая музыкальная форма, сочетающая в себе литературу, искусство, архитектуру, скульптуру, философию и другие гуманитарные науки, достигла больших успехов. В Китае, хотя программная музыка является импортированным музыкальным понятием, ее можно понять, исходя из ее сути и сравнить с существующей в Китае музыкой. Программность, как вид музыкального мышления, долгое время существовал в создании традиционной китайской музыки и стал важным элементом, подчеркивая стиль китайской национальной музыки.

Программная музыка относится к музыкальным произведениям, в которых используются названия или текстовые описания для обозначения творческих замыслов композитора, и представляет собой разновидность инструментальной музыки с определенным литературным, изобразительным или драматическим содержанием. Этот тип музыки обычно использует определенные музыкальные описания и приемы моделирования, стараясь выразить более конкретные образы и идейное содержание. Это музыкальный жанр, любимый романтиками, созданный Берлиозом, Листом и другими. Идея программной музыки часто берется из фольклора, романов, пьес, стихов и картин. Композиторы создают в соответствии с содержанием названия и рассказывают содержание названия аудитории, чтобы аудитория также могла следовать инструкциям названия, чтобы оценить и понять музыку.

В связи с этим объяснение Листа таково: «Иногда программность заключается в добавлении небольшого предисловия перед инструментальной музыкой, написанного простым языком, чтобы композитор мог направить аудиторию, чтобы избежать неправильной эмоциональной интерпретации, и позволить им обратить внимание на основную эмоциональная мысль всего произведения или его части».

В связи с этим объяснение Листа таково: «Иногда программность заключается в добавлении небольшого предисловия перед инструментальной музыкой, написанного простым языком, чтобы композитор мог направить аудиторию, чтобы избежать неправильной эмоциональной интерпретации, и позволить им обратить внимание на основную эмоциональная мысль всего произведения или его части».

Это указывает на одну из важнейших особенностей программной музыки, а именно на связь и взаимодействие музыки и языка. Поскольку язык сам по себе имеет характеристики понятийного (письменного) или смыслового образа (литературного), когда мы слышим произведение с текстовым заглавием или описанием сюжета, помимо музыкального образа мы получаем еще и ориентировочный намек на текст. Это внушение углубляет ассоциации, вызываемые произведением. Сочетание музыки и текста открыло путь для сочетания

музыки и других искусств, таких как живопись и скульптура. В какой-то степени можно сказать, что создание программной музыки позволяет музыке стать всеобъемлющим искусством.

Китайская музыка, будь то музыка, записанная в древних письменных источниках, современная народная музыка или народные музыкальные произведения XX века, в основном имеет текстовые заглавия, что, несомненно, подчеркивает программность в традиционной китайской музыке, которая передается из поколения в поколение на протяжении долгого времени.

«Книга песен» — это первый сборник стихов в истории Китая, который включает в себя три аспекта: Фэн, Я и Сун. Так называемый «Фэн» обозначает стиль, свойственный той или иной местности. В «Книгу песен» включены народные песни 15 стран и регионов, поэтому ее еще называют стилем, или «Фэн», пятнадцати стран. «Я» — Чжэньюэ (традиционная музыка), сочиненная аристократическими литераторами, и часто исполнялась на банкетах королевской семьи. «Сун» относится к музыке, используемой для жертвоприношений в храме предков. Моцзы в «Гунмэн» прокомментировал «Книгу песен» так: «Триста стихов для декламации, триста стихов для игры на музыкальных инструментах, триста стихов для пения и триста стихов для танца» [Из «Моцзы Гунмэн». Мо-цзы — очень известный педагог-идеолог в истории Китая. В этой книге в основном записан диалог между Мо-цзы и конфуцианским учеником Гунмэном.]. Со времен «Книги песен» в Китае сформировались культурные особенности и культурные традиции касающиеся поэзии, музыки и танца. В то время в основном создавали поэзию в сопровождении музыки.

После создания Юефу, музыкального учреждения династии Западная Хань, способ творчества начал меняться. Артисты учреждения собрали и адаптировали большое количество народных песен и написали к ним тексты, представленные «Песней Сяньхэ» .

Ци (Сунские ци), как разновидность лирической поэзии, которая поется в сочетании с музыкой, происходят из народной литературы. Музыка, с которой сочетается Ци, - это «Яньюэ», которая в основном использовалась для развлечений и банкетных представлений во времена династий Суй и Тан. Ци изначально было своего рода музыкальной литературой.

Если развитие западной программной музыки нельзя отделить от поглощения литературных элементов, то древний Китай уже обеспечил формирование и развитие традиционной музыки с программным мышлением, которое обеспечило достаточные условия и основания для «художественного единства».

Историческая традиция традиционной китайской музыки фокусироваться на литературе отличается от европейской музыки. Например, в упомянутую выше эпоху династии Сун, когда китайская литература находилась в периоде развития, Европа совпала со средневековым Ренессансом, а барокко находилось в периоде развития многозвучной музыкальной структуры “абсолютной музыки”. С другой стороны, традиционная китайская эстетика отражает сильную «гетерономность» в понимании природы и содержания музыки. В целом, традиционная китайская музыка никогда не получала возможности и условий для независимого развития и не имеет идеологической основы, подобной формированию “абсолютной музыки” в периоды Западного барокко и классики. Трудно создать теоретические обоснования «чистой музыки» или «программной музыки».

Структура программной музыки в Китае не образует логической последовательности репрезентативных персонажей, сюжетов и историй, как в западной романтической программной музыке. В западном искусстве пропагандируется реализм, главной темой которого является имитация и воспроизведение, в то время как традиционная китайская музыка стремится выразить «художественную концепцию» в терминах эстетического выражения.

«Художественная концепция» - понятие в древнекитайской поэтике. Почти все понятия древнекитайской поэтики имеют некоторую двусмысленность, и наше понимание и интерпретация могут быть только близки к истине. «Художественная концепция» — это художественная атмосфера или эстетическая сфера, создаваемая различными «образами» в произведениях искусства, наполненная богатыми жизненными переживаниями и глубокими философскими прозрениями, представляющая собой эстетическую смесь «дао» и «искусства». Его можно примерно понять, как: художественную сферу, образованную интеграцией жизненных сцен, изображенных в литературных произведениях, и выраженных мыслей и эмоций.

Названия (программность) в китайской музыке предсказывают не только картину, но и психологию, эмоции и поэзию самой природы. Использование названий в традиционном китайском искусстве часто основано на неопределенности «между сходством и несходством», а названия используются только как тонкий намек зрителю. Оно (название или литературное содержание) несовместимо с «настоящим предметом», описываемый им образ всегда активно улавливает внутреннюю поэзию, и все типические образы бытия выстроены так, чтобы отражать глубину личности и его внутренний мир, существующие за названием.

Музыка является носителем культуры. Основываясь на творческом мышлении китайских музыкальных названий (программ), обращая внимание на литературную коннотацию в китайских музыкальных названиях, это не только основной способ понять китайскую музыку, но и очень эффективный способ понять китайскую культуру.

Источники и литература

- 1) Лист, Ф. (переведено Чжан Хундао и др.) Лист о Берлиозе и Шумане [М], Пекин: Народное музыкальное издательство, 1962, стр. 19.
- 2) Чжан Дайнянь, Ченг Чжунъин и др. Предвзятость китайского мышления [М], Пекин: China Social Sciences Press, 1991.5, стр. 56.
- 3) Гао Чуангун Эстетическое исследование мышления о названии традиционной китайской музыки [D] Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет, 2014.6, стр.12.
- 4) Дай Байшэн, Исследование китайской фортепианной музыки, Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014.1, стр. 91.
- 5) Гуань Цзяньхуа, Культурное видение эстетики китайской музыки [М], Нанкин: Издательство Нанкинского педагогического университета, 2013.11, стр. 197.
- 6) Бянь Мэн, Формирование и развитие китайской фортепианной культуры [М], Пекин: Издательство Хуале, 1996.8, стр. 57.