

ВЫЯВЛЕНИЕ ЭКСПРЕССИИ ФОРТЕПИАННОГО ТЕМБРА В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ

Сяо Ин,

Белорусский государственный университет культуры и искусств, аспирантка

Аннотация. В статье освещаются специфические черты национального стиля китайской фортепианной музыки, которые возникли на перекрестье общеевропейского и китайского музыкальных языков. Автор анализирует некоторые новые приемы композиторской техники, которые позволяют лучше понять своеобразие ориентального тембрового колорита. Заимствованные из исполнительской практики традиционных народных музыкантов, эти приемы позволили выявить особую экспрессию фортепианного тембра.

История фортепианной музыки Китая насчитывает всего несколько десятилетий. Тем не менее, благодаря усилиям нескольких поколений китайских композиторов, создан целый ряд сочинений для фортепиано, которые позволили не только обогатить мировую фортепианную литературу, но и в значительной степени расширили экспрессивные темброво-колористические возможности этого инструмента, принципиально нового и экзотического для китайской культуры.

Заметим, что в процессе развития фортепианной литературы, композиторы постоянно использовали его богатые тембровые возможности, пытались передать посредством фортепиано звучание других инструментов. Так, в творчестве Д. Скарлатти можно обнаружить красочность звучания скрипки, флейты, тамбурина, мандолины, гитары. Фортепианное творчество И. Гайдна и В. Моцарта свидетельствует о развитом оркестровом мышлении, благодаря которому их фортепианная музыка насыщается тембрами духовых и струнных инструментов симфонического оркестра. Ф. Лист уже мыслит масштабами симфонического оркестра эпохи романтизма. В его фортепианных сочинениях ощущается то сочное, насыщенное звучание меди, то благородный голос деревянных духовых инструментов, то проникновенная выразительность скрипичной группы. Русские композиторы нередко отражают в фортепианных сочинениях яркие, национально-характерные тембры народных инструментов — пастушьей свирели, балалайки, гармони.

Китайская фортепианная музыка привнесла в фортепианную музыку пряный ориентальный колорит и изысканное тембровое очарование национальных инструментов Востока. Имитация их звучания в фортепианных сочинениях потребовала поисков новых исполнительских средств, которые, в свою очередь, привели к дальнейшему обогащению красочной тембровой палитры фортепиано и к выявлению совершенно особой экспрессии тембра.

Цель статьи — рассмотреть некоторые типичные приемы, которые позволили отразить в фортепианной музыке характерные особенности древней, опирающейся на тысячелетние традиции

инструментальной культуры Китая, и способствовали проявлению новых колористических и выразительных возможностей фортепианного тембра.

В публикациях, посвященных анализу фортепианной музыки Китая, авторы достаточно часто обращают внимание на то, что ее отличает повышенное внимание к тембру. Корни этого особого фонизма следует искать в древних традициях китайской музыкальной культуры [1, с. 54-55]. Композиторы создают необычные сонорные звукокрасочные эффекты благодаря пентатонике, гармонии нетерцового строения, сложной мелизматике, нетипичной для европейской фортепианной техники, тонкому использованию педали, позволяющей получать «мнимые» тоны и остаточные призвуки. Для музыканта, хорошо ориентирующегося в восточной музыкальной культуре, очевидно, что истоки этой колористической дифференцированности и красочности кроются в традиционном инструментальном творчестве Китая, с его бережным, изысканно-почтительным отношением к звучанию инструмента.

Традиционный музыкальный инструментарий Китая необычайно разнообразен. Он представлен инструментами разных типов и видов, которые отличаются исключительным по красочности богатством тембров. Документальные источники и археологические раскопки свидетельствуют, что при династиях Шан (XVI—XI вв. до н. э.) и Чжоу (1066-771 г. до н.э.) уже существовала довольно развитая инструментальная музыкальная культура. Уже в эпоху Весны и Осени, эпоху Сражающихся царств (771-221 гг. до н. э.) в Китае было известно более 80 видов музыкальных инструментов, среди которых наиболее популярными были струнные — гуцинь, эрху, гаоху; духовые — шэн, чи, сяо; ударные — разного рода гонги и барабаны. Эти инструменты сохранили свою значимость и до наших дней и именно их колоритные тембры, и характерные исполнительские приемы наиболее часто представлены в фортепианном творчестве китайских композиторов. В силу ограниченного объема публикации, остановимся более подробно на инструментах струнной группы.

Китайские народные инструменты струнной группы имеют общий с фортепиано источник звука. Однако этим сходство и ограничивается. Фортепиано — инструмент, в конструкции которого отразились наиболее характерные черты европейской музыкальной культуры той эпохи, когда утвердился гомофонно-гармонический тип фактуры и темперированный унифицированный для всех инструментов звукоряд, когда уходили в прошлое натуральные лады, уступая место мажоро-минорной системе и гармонии, опирающейся на внутриладовые тяготения. В отличие от фортепиано, традиционные струнные инструменты Китая формировались в условиях принципиально иной языковой среды (повышение или понижение интонации меняет в китайском языке смысл слова), иных религиозных, философских и эстетических установок. Наибольшее распространение в традиционной культуре Китая получили струнные инструменты смычковой и щипковой групп.

Гуцинь — семиструнный щипковый инструмент, который, согласно преданию, был создан предками китайцев еще в доисторические времена. 3000 лет тому назад, в эпоху династии Чжоу, он уже получил широкое распространение. Гуцинь отличается изящной внешностью, благозвучным тоном и высоким разнообразием звучания тембра. Во время исполнения на этом инструменте музыкант перебирает правой рукой струны, а левой — касаясь их (струн), создаёт обертоны. Круглые метки на поверхности гуциня призваны указывать позиции обертонов или мест, где следует располагать пальцы при игре. Китайская музыка в древности была тесно связана с развитием этого инструмента. Благодаря высокому разнообразию тембра и разнообразным приемам игры, гуцинь позволяет продемонстрировать яркую выразительность и довольно часто используется как соло, так и в ансамблях, или сопровождает пение.

Популярность гуциня обусловила частоту обращения к нему композиторов в фортепианных сочинениях. Среди всех китайских народных инструментов гуциню присуща наибольшая мягкость и глубина звучания, игра на нем позволяет создавать глубокие и тихие шумовые эффекты.

В пьесе «Мэй хуа сань нун» (традиционный для китайского искусства образ «Цветы абрикоса под снегом») композитор Ван Цзянь-чжун стремится передать при помощи спокойной лаконичной мелодии и хрустального чистого тембра фортепиано возвышенный поэтический образ благородных в своей простоте цветков абрикоса. Изысканность и очарование свойственно уже первым тактам фортепианной обработки, в которых композитор создает особо объемное звучание с помощью своеобразных «педалей-форшлагов» в контроктаве к начальной теме, таинственно и мягко звучащей в сравнительно высоком регистре. Параллельные секунды позволяют имитировать не темперированный строй древнего традиционного музыкального инструмента. Далее следует основная тема, изложенная у гуциня одногласно в низком регистре и насыщенная долгими призывками (остаточное звучание колеблющихся струн). В фортепианной обработке этот эпизод имеет очень необычную, сложную, поистине импрессионистскую фактуру, помогающую передать состояние зыбкости, умеренности и мягкости.

Во вступлении фортепианной обработки Ван Цзянь-чжуном мастерски использован прием октавного отдаленного форшлага. В этом случае густой и тихий октавный форшлаг в низком регистре имитирует звучание гармонических призывков гуциня, которые образуются в результате легкого касания струн левой рукой исполнителя, в то время, как правая рука перебирает струны. Завалуированные красочные созвучия, которые рождаются в результате этого приема, помогают воссоздать простую и безыскусную атмосферу старины.

В этой же обработке композитор использует еще один традиционный прием игры на гуцине — «*гун фу*», с помощью которого музыканты создают фактурно-динамическую кульминацию. Ван

Цзянь-чжун выписывает после мощного аккорда сложное украшение, заполняя им широкий диапазон и продляя тем самым кульминацию.

Не менее ярким образцом преломления традиционной народной музыки для гуциня является и другая фортепианная обработка Ли Ин-хай «Ян гуань сань де» («Три расставания»). Чтобы показать характерную для китайской эстетики красоту умеренности и мягкости, исполнение этого сочинения требует спокойного состояния души, крайне тонкой и мягкой артикуляции, со вкусом подобранных, изысканных педализаций и туше, предельного легато, тщательной проработки ткани сопровождения, которая создает ощущение зыбкости, нереальности, умеренности [2, с. 97].

Еще одним традиционным инструментом, звучание которого нередко находит отражение в фортепианном творчестве композиторов Китая — *pipa* — четырехструнный щипковый инструмент типа люти, широко распространенный в Центральном и Южном Китае. Первые упоминания пипы в литературе относятся к III веку, первые изображения — к V веку. Название «пипа» связано со способом игры на инструменте: «пи» означает движение пальцев вниз по струнам, а «па» — обратное движение вверх. Инструмент состоит из деревянного грушевидного корпуса без резонаторных отверстий и короткой шейки с наклеенным зубчатым грифом. Струны шелковые (реже — металлические). Звук извлекается плектром, но иногда и ногтем, которому предается специальная форма. Пипа применяется как сольный, ансамблевый или оркестровый инструмент, для аккомпанемента пению и сопровождения декламации. При сольном музицировании соло на пипе исполняются главным образом лирические музыкальные пьесы и программные фантазии.

Звучание пипы неоднократно имитируется китайскими композиторами в фортепианной музыке. Так, в фортепианной обработке традиционного сольного наигрыша для пипы «Си ян гу» («Весенние прибрежные цветы на закате») композитор Ли Ин-хай использует форшлаги на одном звуке. Этот прием позволяет имитировать артикуляцию, характерную для исполнения на пипе, когда при быстрой и ловкой подмене музыкант остается на одной струне. Посредством этого приема исполнители на пипе имитируют постепенно приближающееся звучание барабана.

В этой же обработке Ли Ин-хай обращается к сложному форшлагу из нескольких звуков, которые должны быть сыграны почти одновременно (подражание сложному традиционному приему «*rasgado*», характерному для пипы). Этот прием требует от исполнителя на пипе длительной свободной вибрации запястья и плеча, в результате которых по мере постепенного охвата все большего количества струн, возникает ряд гармонических созвучий, произносимых все плотнее и ярче. В другой своей пьесе Ли Ин-хай использует сильное, размашистое «*rasgado*», рисуя образ волн, с силой бьющихся о берег.

Достаточно часто композиторы прибегают к воссозданию в аккомпанементе звучания китайских народных инструментов группы духовых или ударных, создавая, таким образом, виды гармонического сопровождения, не характерные для европейского языка. При этом композиторы не просто прибегают к приему тембровой имитации, а используют

исполнительские и конструктивно-выразительные средства, наиболее свойственные тому или иному инструменту. Примером подобного рода может служить обработка юньнаньской песни народности Ва, Фань Цзу-инь, в аккомпанементе которой композитор опирается на выразительные параллельные кварты, типичные для шэна, воссоздавая таким образом средствами фортепиано мягкий и яркий тембр и специфическую гармонию шэна. Подобная ткань сопровождения, имеющая яркий национальный колорит и неповторимую экспрессию, позволяет проявить особую прелесть и выразительность мелодий китайских народных песен.

Иногда композиторы прибегают к имитации звучания традиционных инструментальных ансамблей. Как известно, одной из отличительных самобытных особенностей китайской ансамблевой инструментальной традиции является унисонное звучание инструментов, играющих в разных «этажах». Имитируя эту особенность, китайские композиторы прибегают к фактуре монодического типа, проводя мелодию параллельными октавами в разных регистрах фортепиано. Так, в обработке Ли Чжаочжэнем шаньбэйской народной песни «Сю цзинь бянь», тема изложена параллельными октавами, благодаря чему мелодия проявляется с особой силой, передавая слушателю чувство сердечности и простоты. В обработке Вань Цзянь-чжуна мелодия изложена на расстоянии двух, и даже трех октав, что создает эффект широкого глухого звучания, свойственного дуэту гучжэна и ди.

Даже беглый обзор фортепианных сочинений китайских композиторов позволяет утверждать, что их творчество обогатило мировое фортепианное искусство, привнес в него прелесть тембров национальных инструментов, удивительных по выразительности колорита. Введенные ими нетрадиционные для европейской фортепианной техники новые исполнительские приемы, которые выявили особо изысканную экспрессию фортепианного звучания, в значительной мере изменили отношение исполнителей к тембровой нюансировке и потребовали от них тонкой, деликатной, многооттеночной тембровой нюансировки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тао, Мин-ся. Музыкальный звук плывет: методы изучения китайского фортепианного искусства / Мин-ся Тао — Шанси: Народ, 2002. — 148 с. — На кит. яз.
2. Тун, Дао-цзинь. Анализ и исполнение китайской фортепианной музыки / Дао-цзинь Тун, Мин-чжу Сунь. — Пекин: Народная музыка, 2003. — 284 с. — На кит. яз.

Siao In

REVEALING THE EXPRESSION OF THE PIANO TIMBRE IN WORKS BY CHINESE COMPOSERS

The features of the national style of the Chinese piano works are discussed and analyzed in this article. These features grow out of the intersection of the whole European and Chinese musical language. Some new composition techniques which can better reflect inimitable oriental timbre are analyzed by the author. The techniques adopted by the practice of traditional national musicians can express the charm of the piano timber.