

КИТАЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ОБРАБОТКА: КОНЦЕПЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Для музыкального искусства, требующего исполнителя-посредника, особую важность имеют проблемы исполнительства. Одной из первостепенных по значимости проблем этого рода является проблема исполнительской эстетики, которая, в свою очередь, связана с проблемой исполнительского стиля.

Как известно, исполнительский стиль представляет собой не что иное, как содержательно обусловленный комплекс исполнительских средств выразительности. В отличие от средств выразительности, которые избраны композитором, зафиксированы тем или иным образом в нотном тексте и выступают как стабильная, неизменная часть исполнительской интерпретации (как ее фундамент), исполнительские средства выразительности более мобильны и подвижны. Находясь в непосредственной зависимости от индивидуальных профессиональных и личностных качеств каждого отдельного исполнителя, они дают основание для исполнительского творчества. Именно через исполнительские средства выразительности музыкант-исполнитель проявляет себя как творец, как художник.

Как и любое явление стилового порядка, исполнительский стиль, позволяя воплощать то или иное идейно-образное содержание музыки, подчиняется общим закономерностям музыкально-исторического процесса и подразумевает общность стиливых признаков, которые обусловлены социально-историческими условиями и национально-характерными особенностями. На роль национального аспекта стиля обращали внимание многие известные исследователи-теоретики, в том числе М. Михайлов и А. Сохор [1]. Другие исследователи подчеркивали, что «основой национальной общности стиливых черт является опора на фольклорные истоки и способы их претворения» [2]. Известные музыканты-исполнители также подчеркивали зависимость исполнительской интерпретации от национально-стилевых традиций композиторских школ разных стран [3].

К сожалению, вопрос обусловленности выбора тех или иных выразительных и технических исполнительских средств эстетическими установками и жанрово-стилевыми особенностями, характерными для традиционной народной музыки, не получил должного освещения в научной литературе. Этим и объясняется актуальность рассмотрения данного вопроса. Целью настоящей статьи является выявление наиболее общих признаков исполнительского стиля, характеризующих национальную китайскую народную музыку и выступающих как необходимое условие художественной интерпретации фортепианных обработок композиторов Китая.

В разнохарактерном фортепианном творчестве китайских композиторов жанр обработки занимает важное место благодаря глубоко национальному колориту и современному духу. Несмотря на то, что музыка для фортепиано в Китае развивается всего несколько десятилетий, обстоятельства, обусловившие разнообразие содержания и стилистики жанра фортепианной обработки, складывались достаточно благоприятно.

Опирающаяся на глубинные народные традиции китайская фортепианная обработка выдержала долговременное испытание исполнительской практики и заняла исключительное положение не только в фортепианном творчестве национальных композиторов, но и в репертуаре пианистов разных стран. Именно это заставляет нас обратиться к проблеме исполнительской трактовки фортепианной обработки и рассмотреть ее в единстве двух составляющих: исполнительской эстетики и специфики исполнительских средств выразительности.

Для художественного и содержательного исполнения китайской музыки недостаточно всестороннего анализа музыкального произведения, постижения биографии и творческого пути композитора, жанровых и стиливых особенностей произведения, его композиции и структуры. Оно требует от музыканта глубоких знаний традиционной китайской культуры и музыкальной эстетики. Эти знания позволяют отыскать в потенциальных возможностях

западного европейского инструмента те особые выразительные возможности, которые помогут раскрыть исключительное очарование китайской народной музыки, передать ее уникальность и изысканный национальный колорит.

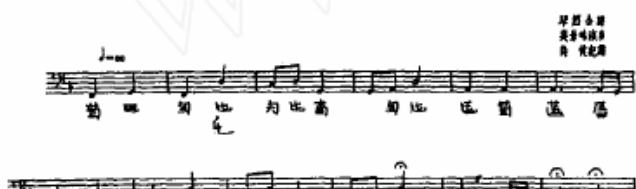
Китайская давняя культурная традиция создала богатую и разнообразную по стилистике и жанрам музыку, содержание которой обусловлено древними воззрениями конфуцианства и даосизма. Вечной целью китайской музыки является стремление к “красоте усредненности и мягкости”. Конфуций требовал, чтобы музыка выражала чувства в меру и что исполнителю надлежит руководствоваться принципом “хэ” (мягкость, умеренность без чрезмерности). Поэтому внутреннее “горение” музыканта и внешнее исполнение должны быть сдержанными. В книге “Юе цзи” (“Музыкальные записки”)* подчеркивается, что “великая музыка и природа создают благозвучие” [4, с. 52]. Видный идеолог, литератор, музыкант Цзи Кан (223–262) в эстетической статье “Шэн уай лэ лунь” (“У звука нет печали и радости”) отмечал, что “создать музыку по закону природы – значит достигнуть естественной красоты” [5, с. 115]. Известный в эпоху династии Мин гуциньский исполнитель Сюй Шан-Ин в своей книге “Си шань цинь куан” (“Исполнение и эстетика гуцинь”) писал, что музыканту следует спокойно смотреть на “мягкость, легкость, отдаленность, архаичность и другие качества” [6, с. 155–156]. Главными особенностями многовекового музыкального искусства Китая являются нежная и спокойная красота, естественное состояние блаженства, уход от действительности. Таким образом, “ключом” для открытия китайской эстетики являются умеренность, мягкость и красота золотой середины.

Рассмотрение смысла усредненности, умеренности и мягкости заставляет неизбежно находить в легкой и простой музыке элементы весьма сложного этикета, искать тонкий намек (тон между звукорядом струн, “аромат” вне тонов). Это и есть так называемый общий дух, неуловимое настроение произведения, которым в китайской музыке является особое ее стремление к высшему эстетическому идеалу. Современный известный китайский философ, эстетик и поэт Цзун Бай-хуа отмечает, что “мир неисчерпаем, жизнь неистощима, вершина совершенства искусства – неиссякаема” [6, с. 68]. Ван Гу-вэй так выражает свое суждение об общем духе произведения: “Во все времена моральные качества поэтов чисты, как белый камень. Но если они не заботятся об общем духе и в их творчестве нет тонкого намека, они не могут стать первоклассными писателями” [цит. по: 5, с. 169]. Этот общий дух выражается “тонким намеком”, позволяет сбросить обременительные пути действительности и выйти из сферы притяжения материального мира. А тонкий намек, воплощенный в китайской музыке столь же последовательно, как и в других видах искусства – живописи, поэзии, везде проявляется одинаково и неизменно. В эстетике китайского искусства среди мнимости и реальности выбирается мнимое, среди далекого и близкого – далекое, среди слабости и силы – слабое, среди спокойствия и суетности – покой. Именно поэтому китайская буддистская, даосская музыка не обходится без определений далекого, мнимого, слабого, спокойного. Лишь в течение продолжительной профессиональной практики исполнитель осознает, как в китайской музыке форма диалектически взаимодействует с духом.

В процессе исполнения такого своеобразного жанра фортепианного творчества, как обработка народной музыки, необходимо, прежде всего, следовать именно китайской эстетике. Рассмотрим на конкретных примерах, как воплощается эта эстетика в сочинениях жанра обработки.

1. Показ в фортепианной обработке идеала *умеренности, усредненности, мягкости*. Наиболее полно проявляют себя названные качества в фортепианных обработках “Мэй хуа сань нун” и “Ян гуань сань де”, которые, по сути, являются фортепианным переложением классических народных пьес для гуциня. Среди всех китайских народных инструментов гуциню наиболее присущи мягкость и глубина звучания, игра на нем позволяет создавать глубокие и тихие шумовые эффекты. В пьесе “Мэй хуа сань нун” композитор стремится передать при помощи спокойной лаконичной мелодии и хрустального чистого тембра фортепиано поэтический образ цветков абрикоса. Изысканность и очарование свойственны уже первым тактам фортепианной обработки, в

* Предполагается вариант это



) V в. до н.э. В Китае пользуются

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 нетемперированный строй древнего традиционного музыкального инструмента (пример 1).

Пример 1

Далее следует основная тема, изложенная у гуэня одногласно в низком регистре и насыщенная долгими призвуками (остаточное звучание колеблющихся струн). В фортепианной обработке этот эпизод имеет очень необычную, сложную, поистине “импрессионистскую” фактуру, помогающую передать состояние зыбкости, умеренности и мягкости.

Обработка “Ян гуань сань де” (“Три расставания”) рисует искреннее чувство поэта, тяжело расстающегося с другом. Мягкий и глухой напев “первого расставания” выражен простой старинной мелодией. Мелодия “второго расставания” – деликатная и нежная, музыка “третьего расставания” – спокойная и эмоционально мало выразительная. Все сочинение в целом – яркий образец эстетики “усредненности, мягкости и умеренности” чувств, преломления в фортепианной обработке традиционной музыки для гуэня.

Исполнение названных сочинений требует спокойного состояния души, крайне тонкой и мягкой артикуляции, со вкусом подобранной изысканной педализации и туше, предельного легато, тщательной проработки ткани сопровождения, которые создают ощущения зыбкости, нереальности, умеренности.

2. Показ “общего состояния” в фортепианной обработке осуществляется посредством слияния чувства и образа. Именно так передаются настроение и многоликая красота определенного момента, места, чувства. Точно также различным будет поэтическое ощущение от пейзажа при свете луны, звезд или в тумане.

Так, основой цикла из трех обработок “Цай юнь чжуй юе”, “Пин ху цю юе” и “Эр цюань ин юе” является фактически один и тот же образ луны (юе), отображенной в трех разных настроениях. В обработке “Цай юнь чжуй юе” текст народной песни вводит слушателя в светлую, чистую атмосферу тихой ночи: “Синее небо, луна меж облаков, облака возле светлой луны, освежающий блеск луны заливают все вокруг ясным светом”. В фортепианной обработке широко использованы арпеджированные пассажи и ломаные октавы, которые позволяют сохранить деликатность и захватывающий напев гуандунской музыки. Уже во вступлении показан изящный, светлый по своему настроению образ.

Во второй обработке внимание слушателя заостряется на окраске. Тонкие тембровые нюансы достигаются при помощи прозрачной фактуры и разнообразных исполнительских приемов, таких как арпеджиато, морденты, пассажи в пентатонном ладу. Все это помогает передать спокойный безмятежный дух струящейся реки в лунную ночь, соответствующий названию песни (пример 2).

Пример 2



Третья пьеса проникнута настроениями печали, уныния и рисует образ автора, из глубины души которого в ночной тиши возле прохладного источника изливаются горестные чувства о превратностях судьбы.

Эти примеры помогают понять, что в исполнении фортепианных обработок китайской народной музыки очень важно уловить общий дух, который находит выражение в единстве чувства и живописного образа. Более глубокое чувство помогает ярче нарисовать музыкальную картину, более прекрасный музыкальный пейзаж способствует выявлению чувств.

3. Воплощение в фортепианной обработке *спокойствия, отрешенности, созерцательности, бесплотности, отстраненности.*

Спокойствие является первостепенным условием выражения эстетики в китайском исполнительском искусстве. Спокойствие проявляется двояко: во-первых, в спокойствии души и пальцев исполнителя, во-вторых, в шумовых эффектах и общем духе сочинения. Оба проявления тесно взаимосвязаны. В китайской музыке спокойствие характеризуется такими эпитетами, как глубокое, тихое, неопределенное, туманное, изменчивое, неуловимое. В классической китайской живописи художники изображают спокойствие, используя символы текущей воды, реки в лунную ночь (пин ху цю юе). В процессе исполнения обработки следует сохранять спокойствие тела и души, понимать общий дух пьесы и выраженное автором состояние и, точно представляя его, слиться с этим состоянием.

Отрешенность и созерцательность выражаются в тихой динамике, туманной звучности, спокойном, медленном исполнении, которые призваны отразить бесконечность. На китайских народных музыкальных инструментах, тембр которых сравнительно нежный и деликатный, а звучность незначительная, в процессе исполнения часто встречаются эпизоды пианиссимо. Мелодичная, светлая и бодряя музыка сменяется тихой и “туманной”. При исполнении китайских обработок следует обращать должное внимание на понимание отрешенности.

Бесплотность сопутствует показу уединенного и неопределенного состояния. В эстетике китайского искусства как со стороны чувства, так и со стороны колорита очаровательность и уединенность, бесцветность и бесплотность считаются наиболее желательными качествами. Именно в них полнее всего воплощаются богатство содержания и жизненность традиционного творчества Китая.

Отстраненность помогает воплощению состояния бесконечности. Тесно связанная с отрешенностью и созерцательностью, отстраненность создается посредством постепенно ослабевающего, затихающего звука и рождает эффект бесконечного пространства. В заключительных тактах китайских инструментальных пьес обычно длительные, медленные и спокойные звучности создают ощущение далекого пространства, скрытого намека.

Во вступлении к работе “Юе цзи” (“Музыкальные записки”) говорится, что вся музыка, естественно проникающая в души людей, состоит из прекрасных звуков, рожденных исполнителем, а не из общих звуков и шумов. В другой работе “Си шань цинь куан” (“Исполнение и эстетика гуцинь”) автор выделяет двадцать четыре эстетических критерия исполнительства. Особое внимание обращают на себя требования к звукам быть “гармоничными, спокойными, чистыми, отрешенными, изящными, красивыми, тонкими, текучими, мягкими, легкими, медленными, быстрыми, умеренными, скромными, со вкусом” [цит. по: 5, с. 155].

Таким образом, давая общую оценку музыкальной исполнительской эстетике Китая, следует отметить, что она ведет нас в мир мечты, созерцательности, отрешенности, умеренности, бесконечности. Именно поэтому важной предпосылкой исполнения китайских фортепианных обработок является понимание во всех тонкостях особенностей и своеобразия традиционной китайской эстетики.

1. Ауэр, Л. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л.Ауэр // Моя школа игры на скрипке / Л.Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – С. 119–265.

2. Лонг, М. Французская школа фортепиано / М.Лонг // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве: сб.ст. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 208–235.

3. Михайлов, М. О понятии стиля в музыке / М.Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Л.: Музыка, 1965. – Вып 4. – С. 65–74.

4. Раабен, Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Л.Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Л.: Музыка, 1965. – Вып 4. – С. 28–35.

5. Сохор, А. Стиль, метод, направление / А.Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. – Л.: Музыка, 1965. – Вып 4. – С. 78–96.

6. Сю, Хай-линь. Введение в музыкальную эстетику / Хай-линь Сю; на кит. яз. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 1999. – 607 с.
7. Фейнберг, С. Стиль / С.Фейнберг // Пианизм как искусство / С.Фейнберг. – М.: Музыка, 1969. – С. 596–172.
8. Царева, Е.М. Стиль музыкальный / Е.М.Царева // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 285.
9. Цзун, Бай-хуа. Музыкальная мысль в “Юе цзи” / Бай-хуа Цзун; на кит. яз. // Концепция о “Юе цзи”. – Пекин: Народная музыка, 1983. – 355 с.
10. Цзун, Бай-хуа. Эстетические прогулки / Бай-хуа Цзун; на кит. яз. – Шанхай: Шанхайское народное изд-во, 1981. – 262 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ