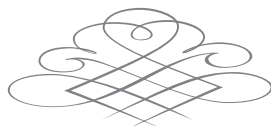


МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств

УДК 78.072.2-2

СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА

В настоящей статье автор выявляет некоторые стилевые тенденции, характерные для фортепианного исполнительства в странах Дальнего Востока, в первую очередь, Японии, Китая и Кореи. При этом основное внимание уделено не столько моментам различия между национальными пианистическими школами региона, сколько чертам стилевой общности, определённой генетическими связями с культурными традициями ареала.

Как пишет М. Михайлов, «национальный музыкальный стиль есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определённой музыкальной культуры»¹. Признавая справедливость этого утверждения, следует отметить, что проецирование его на исследование национально-стилевых элементов китайского, японского и корейского фортепианного исполнительства сопряжено с рядом специфических проблем, обусловленных типологическими особенностями рассматриваемых фортепианных школ стран Дальневосточного региона.

Национальные фортепианные школы можно разделить на две большие группы. Используя терминологию М. Дрожжиной, относящуюся к весьма сходному явлению в сфере композиторских школ², школы первой группы, непосредственно связанные с западными музыкальными традициями (напр., французскую, австрийскую, российскую и пр.), можно назвать «гомогенными». Школы второй группы, возникшие в результате распространения фортепианного искусства за пределы породившей его культурно-исторической среды – «гетерогенными». К последним следует отнести фортепианные школы Дальневосточного региона. В отличие от гетерогенных школ, существующих в сфере композиции, фортепианные школы данного типа не связаны со сложнейшей задачей синтеза национального интонационного материала и методов композиторской техники, основанной на принципах

иной системы музыкального мышления. Путь адаптации европейской музыкальной модели к национальной культуре здесь несколько иной. *Гетерогенные фортепианные школы ориентированы на непосредственный перенос «инокультурной» модели на национальную культурную почву.*

Из целого ряда типологических параметров, характеризующих взаимоотношения гомогенных и гетерогенных фортепианных школ, выделим два, наиболее тесно связанные с предметом данной статьи. Во-первых, это исключительно активные коммуникации школ гетерогенных с гомогенными школами Запада. При этом «учительская» роль фортепианных гомогенных школ по отношению к гетерогенным имеет более устойчивый характер, чем в случае контактов фортепианных гомогенных школ между собой. Во-вторых, – ослабление (сравнительно с гомогенными школами) связей с национальной композиторской школой и ориентированность художественных устремлений прежде всего на фортепианное наследие Запада.

Первый из обозначенных параметров определил следующее: несмотря на выраженные тенденции роста национального музыкального образования, подавляющее большинство крупных японских, корейских, китайских пианистов воспитывается (по крайней мере, на решающих этапах своего музыкантского становления) за пределами своего региона и, как правило, испытывает весьма сильное воздействие тех музыкальных культур, в рамках которых происходило их становление. Второй, – высшие творческие достижения крупных представителей китайской, японской, корейской пианистической культуры связаны по преимуществу не с опусами национальных композиторов, а с вошедшими в «золотой фонд» мирового фортепианного репертуара сочинениями западноевропейских, русских и др. авторов³.

Указанные обстоятельства подчас дают основания для утверждений об отсутствии в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока выражен-

ных национальных стилевых признаков. При этом пианистов японского, китайского или корейского происхождения, работающих вне пределов собственных стран, нередко вовсе не относят к культурному пространству Дальневосточного ареала⁴.

Вместе с тем, в пианистическом искусстве представителей стран Дальнего Востока (в том числе многих из тех, чья творческая деятельность проходила за пределами региона) можно усмотреть достаточно отчётливо выказанные черты связи с национальной культурной почвой. Национальное начало в их исполнительских текстах определено «встроенностью» исполнителей как творческих личностей в общекультурное пространство Дальневосточного региона и обусловлено национальной ментальностью.

Репертуарные предпочтения крупнейших японских, китайских и корейских пианистов свидетельствуют о том, что приоритеты в этом плане в целом соответствуют основным мировым тенденциям. Как справедливо указал А. Кандинский-Рыбников, «в репертуаре эпохи нельзя не заметить небывалой и неуклонно прогрессирующей стилистической широты и универсальности»⁵. Широта стилевых устремлений характеризует и круг репертуарных интересов ведущих пианистов стран Дальнего Востока.

Приведём некоторые примеры дискографии ведущих пианистов региона, отражающие широту их репертуарного диапазона. *Япония*: Тахакиро Сонода – «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, 32 сонаты Бетховена, сочинения Шопена, Шумана, Брамса, Шёнберга; Мицуко Учиды – сонаты и концерты Моцарта, 5 фортепианных концертов Бетховена, сонаты Шуберта, фортепианные циклы Шумана, этюды Дебюсси, сочинения Веберна, концерты Берга и Шёнберга. *Китай*: Фу Цун – сонаты Скарлатти, сонаты, вариации и рондо Моцарта, большинство сочинений Шопена, прелюдии Дебюсси; Ланг Ланг – сонаты и концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена, сочинения Шопена, Листа, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Альбениса, пьесы китайских композиторов. *Корея*: Пэк Кон У – произведения И. С. Баха в транскрипциях Бузони, 32 сонаты Бетховена, концерты Шопена, пьесы Листа, сонаты Скрябина, все концерты Прокофьева, все фортепианные опусы Равеля, произведения Форте, Сати, Пуленка; Со Хо Гён – сочинения Шопена, Листа, Брамса, все концерты Рахманинова, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Петрушка» Стравинского.

Обращает на себя внимание и отчётливая связь репертуара отдельных исполнителей с теми фортепианными школами, в рамках которых происходило их творческое становление.

К примеру, выраженный интерес, который проявляет Ланг Ланг к русской музыке, во многом определён художественными устремлениями его американского учителя Г. Граффмана, занимавшегося у В. Горовица; особое место опусов австрийских композиторов в репертуаре Мицуко Учиды связано с её обучением в Вене; значительное число сочинений французских авторов в дискографии Пэк Кон У в большой мере обусловлено его многолетней творческой деятельностью во Франции.

Вместе с тем, в плане ведущих исполнительских стилевых тенденций представители Дальнего Востока демонстрирует отнюдь не столь выраженную

универсальность. Следует признать, что среди доминирующих в последние десятилетия направлений европейского фортепианного искусства наиболее значительное влияние на фортепианные школы Дальневосточного региона оказал *неоромантизм* – течение, явившееся наследником «высокого романтического стиля» фортепианного искусства XIX столетия.

Безусловно, стилевое многообразие дальневосточного фортепианного искусства никоим образом нельзя сводить лишь к претворению неоромантических тенденций. Вместе с тем, можно утверждать, что исполнительские принципы «высокого романтического стиля», в рамках которого, по словам В. Чинаева, «душа художника манифестирует себя в категориях “субъективно-личностного”, “бесконечного”, “недосказанного”, “изменчивого” ... а сам исполнительский процесс уподобляется свободной и моментальной фиксации движения чувства»⁶, оказались близки континуальным свойствам традиционного для Дальневосточного региона музыкального мышления. «Цель китайской музыки – беспредельность (шэньсуй), – пишет Ло Ши. – Беспредельность в китайской музыке подвижна, текуча, переменчива, таинственна, она не может апеллировать к разуму, но обращается к интуиции»⁷. Целый ряд виднейших пианистов Японии, Китая, Кореи во многом развивают традиции тех мастеров, которых (с теми или иными оговорками), как правило, причисляют к «неоромантикам» (А. Рубинштейн, В. Горовиц, А. Корто), нежели тех художников, чьё творчество тяготеет к иным стилевым течениям (А. Шнабель, С. Рихтер, М. Юдина, Г. Гульд)⁸.

Автором настоящей работы проанализирован ряд исполнительских текстов некоторых ведущих пианистов Дальневосточного региона: Тахакиро Сонода, Фудзико Хемминг, Мицуко Учиды (Япония), Фу Цун, Лю Шикунь, Ин Чензун, Ланг Ланг, Юнди Ли (Китай); Пэк Кон У, Со Хо Гён (Корея). Проведённое исследование показывает, что комплекс выразительных средств чаще всего соответствует тем параметрам, которые выдвигаются исследователями в качестве присущих неоромантической стилевой модели⁹.

В плане общих закономерностей интонирования для дальневосточных пианистов типично качество, обозначенное Н. Драч как «импровизационная манера исполнения зафиксированного текста»¹⁰. *Исполнительское ощущение формы* характеризуется скорее текучестью, чем стройной, «кристаллической» архитектурой. Фортепианные циклы, миниатюры, опусы, основанные на смешанных и свободных формах, нередко интерпретируются более убедительно, чем сочинения, где в формообразовании доминирует сонатность. В *динамике*, как правило, преобладает не столько контрастность, сколько текучая волнообразность. *Агогика* отличается изощрённой дробностью, соответствующей тонким и частым сменам оттенков эмоционального состояния. В *артикуляции* домини-

рует мягкая связность (*legato, legatissimo, portamento*). Поиски в сфере *муше* и *педализации* показывают тенденцию к изысканной красочности и, вместе с тем, лаконичной прозрачности тембровых решений.

В творчестве представителей фортепианного исполнительства Дальневосточного региона ярко проявилось и такое важнейшее стилевое качество исполнительского неоромантизма, которое В. Чинаев определяет как «*романтизированный рационализм*», справедливо называя в числе важнейших отличий современного неоромантического исполнительского стиля от его исторического прототипа – романтического пианизма XIX столетия¹¹. Фортепианные школы стран Дальнего Востока принадлежат к числу наиболее последовательных выразителей тенденций романтизированного рационализма. Для лучших пианистов из Японии, Китая, Кореи в высшей степени типично скрупулезное следование авторскому тексту, выраженное стремление к предельной технической точности, отчётливая опора на устоявшиеся, «классические» традиции в интерпретации исполняемых сочинений.

По утверждению М. Смирнова, определение принадлежности пианиста к тому или иному стилевому направлению не может дать адекватное представление о стилевых чертах его исполнительского искусства, если в нём не учтены национальные особенности: «Романтизм немецкий сильно отличается от романтизма французского, а австрийский неоклассицизм не адекватен неоклассицизму русскому. ... Не ставя вопрос о национальной самобытности, трудно понять истинную природу художественного творчества»¹². Данное положение вполне справедливо и для пианистического искусства стран Дальневосточного региона. Неоромантизм китайских, корейских, японских пианистов имеет выраженные «дальневосточные черты».

С этой точки зрения, характеристика ведущего стилевого направления в пианизме Китая, Кореи и Японии как одного из ответвлений неоромантического стилевого направления представляется неполной. Для обозначения общестилевой платформы дальневосточного пианистического искусства целесообразно обратиться к активно разрабатываемому в отечественном литературоведении понятию «*восточного романтизма*».

Признав, что романтизм как универсальный художественный метод, актуален отнюдь не только для определённой эпохи или конкретного культурного ареала (причём учитывая и то, что романтическая стилевая традиция на Востоке более устойчива)¹³, можно констатировать, что рассмотренные особенности претворения стилевых тенденций европейского пианистического неоромантизма в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока в целом соответствуют сформулированным рядом отечественных учёных-литературоведов (С. Каганович, Н. При-

гарина и др.) критериям восточного романтизма.

По утверждению Н. Пригариной, восточным авторам-романтикам оказались чужды некоторые системообразующие факторы европейского романтизма XIX столетия – душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. В основе восточного романтизма – ощущение полноты бытия, восторженное принятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого «не логично, а интуитивно»¹⁴. Этому вполне соответствует образно-эмоциональная палитра дальневосточного пианистического искусства.

«Упоение битвы», «широкое половежье чувств», эмоциональные перепады от мрачных бездн страдания к эротической экзальтации, – все эти приметы, перешедшие в исполнительское искусство XX и XXI столетий в наследство от романтической эпохи фортепианного искусства в целом не типичны для лучших представителей фортепианных школ Японии, Китая, Кореи. Виртуозное начало редко несёт функцию некоей «всесокрушающей силы», «героического преодоления». Чаще всего оно служит средством передачи ощущения многокрасочности, живого многообразия образно-эмоционального мира. С обозначенными качествами эмоционально-образной сферы связан и характер тембровых решений. Размашистая, «фресковая» манера, достаточно характерная для европейского неоромантизма, абсолютно нетипична для дальневосточного пианизма. Преобладает тонкая, изысканная красочность, фактурная прозрачность.

Можно согласиться с китайским исследователем Бянь Мэн, утверждающим, что образно-эмоциональные характеристики, типичные для большинства китайских пианистов, связаны с присущим конфуцианскому мирозерцанию культом уравновешенности и эмоциональной сдержанности¹⁵. Следует лишь добавить, что отмеченные автором черты характерны не только для конфуцианства, но отвечают также традициям ряда других важнейших религиозных и идеологических течений Дальнего Востока и могут быть распространены на пианистические традиции и других стран региона.

Закономерно, что наивысшие художественные достижения пианистов из стран региона нередко связаны в первую очередь с теми стилевыми сферами, где данная исполнительская манера может найти наиболее органичное воплощение. К наибольшим удачам часто принадлежат сочинения, допускающие возможность камерной, интимно-лирической трактовки и, в то же время, дающие возможность ясно выявить виртуозное начало. С этой точки зрения вполне объяснимо широкое международное признание, которое заслужили созданные лучшими мастерами дальневосточного пианизма интерпретации фортепианной музыки В. А. Моцарта, Ф. Шопена и ряда французских композиторов XX столетия.

Приведём ряд примеров. Во многом «новым словом» в шопениане XX столетия стало исполнение шопеновских мазурок Фу Цуном, удостоенное специальной премии на V международном конкурсе им. Шопена в Варшаве (1955). В дальнейшем основой репертуара выдающегося китайского пианиста стали сочинения Моцарта, Шопена и Дебюсси. Запись 18 сонат Моцарта, сделанная в 1989 г. Мицуко Учиды, была признана большинством европейских критиков в качестве одного из наиболее значимых событий в истории интерпретаций сочинений великого композитора, а её исполнение этюдов Дебюсси названо «одной из самых прекрасных записей фортепианного Дебюсси из всех, которые когда-либо были сделаны»¹⁶. Несколько престижных международных премий удостоены записи произведений Равеля, Дебюсси, Сати и Пуленка, сделанные корейским пианистом Пэк Кон У.

Исследователи замечают, что восточному романтизму присуще чрезвычайно последовательно выраженное стремление к переосмыслению собственной культурной традиции, а не к отказу от неё¹⁷. Сходное явление можно усмотреть и в дальневосточном фортепианном исполнительстве. Стремление не изменять, а воссоздавать традиции фортепианного искусства прошлого можно считать характерным, устоявшимся признаком дальневосточного пианизма. Вновь подчеркнём близость культурным особенностям региона. В данном случае – это культ традиции, особое внимание к классическим, веками сложившимся устоям обучения и «проверенному веками» репертуару.

Пожалуй, одной из наиболее характерных и притягательных черт дальневосточного пианизма можно считать специфический характер агогико-динамической детализации. Как правило, это не столько интеллектуальный накал, приводящий к особой расчленённости музыкальной речи, сколько чувственное, «предметно-осязаемое» любование мельчайшими подробностями фактуры, наслаждение «прихотливыми извивами» музыкальной ткани. Подобное, в принципе, характерно для неоромантического пианизма в целом. Но дальневосточные мастера фортепианного искусства нередко достигают здесь особой изощрённости.

В этой особой «любви к деталям» также можно усмотреть черты восточного романтизма, которому присуще чувственно-конкретное постижение мира – таинственно-прекрасного, «подробно-красочного», полного чудес. Данная исполнительская манера генетически связана с особой ролью «предметно-вещного аспекта» в эстетических представлениях, характерных для дальневосточного ареала. Лю Шии справедливо пишет об особом значении «предметно-вещного» начала в традиционном китайском представлении о красоте: «Красота, в отличие от европейской эстетики, воспринимается не столько зрительно или на слух, сколько «на вкус», в ней подчёркивается утончённая чувственность ... Это прекрасное, родившееся из физических органов чувств, абсолютно не схоже с западным понятием прекрасного»¹⁸.

В качестве гипотезы можно предположить, что специфические качества агогики и микродинамики у

пианистов-представителей стран Дальнего Востока, помимо всего прочего, имеют корни в речевом интонировании и связаны с тональной языковой природой. Специфика некоторых дальневосточных языков, где мелодическое варьирование высоты звука в ряде случаев способно изменить смысл слова, придаёт интонационным контурам речи особую рельефность. Существенно, что тональные свойства ярко выражены в китайском языке; в японском и корейском они присутствуют в значительно меньшей степени. При этом отмеченные качества фортепианного интонирования наиболее отчётливо проявляются именно у китайских пианистов, что может служить подтверждением данной гипотезы¹⁹.

Пути адаптации европейского пианистического неоромантизма к традициям дальневосточной культуры достаточно сложны и неоднозначны. Стилиевые поиски дальневосточных пианистов в сфере восточного романтизма подчас противоречивы и не всегда приводят к достаточно убедительным результатам. В частности, по мнению многих профессионалов и любителей фортепианного искусства, противоречиями отмечено творчество одного из самых известных и перспективных молодых пианистов современности – Ланг Ланга. Типичная для дальневосточных пианистов «чувственно-конкретная» рельефность детализации в сочетании с исключительно эмоциональной, нередко экзальтированной манерой индивидуального исполнительского высказывания нередко приводит пианиста к известной вычурности и некоторой «салонности» – особенно в масштабных драматических полотнах (Первый концерт Чайковского, Второй концерт Рахманинова и пр.). Упрёки подчас раздаются и в адрес Мицуко Учиды: так тончайшая изысканность в интерпретации деталей динамического и ритмического рисунка сонат Шуберта, с точки зрения ряда авторитетных музыкальных критиков, приводит к тому, что «шубертовский мир выглядит излишне эфирным и идеализированным»²⁰.

Итак, можно предположить, что *следствием процессов адаптации стилевых тенденций европейского фортепианного неоромантизма к культурным традициям региона явилось утверждение в дальневосточном пианизме эстетических принципов восточного романтизма.*

Трудно предсказать пути дальнейших модификаций столь динамично развивающегося феномена, каковым является пианистическое искусство стран Дальневосточного региона. Очевидно, однако, что стилиевая палитра национальных школ Японии, Китая, Кореи будет расширяться и видоизменяться. В то же время, восточный романтизм в фортепианном исполнительстве Дальнего Востока, по-видимому, далеко не исчерпал своих потенциалов и способен сохранить свою художественную притягательность в ходе дальнейшей эволюции, поскольку связан с коренными свойствами дальневосточной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – М., Музыка, 1990. – С. 255.

² Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005. – С. 67-68.

³ В то же время, разумеется, можно указать на достаточно многочисленные примеры высоких творческих достижений дальневосточных пианистов и в интерпретациях произведений национальных авторов.

⁴ См. напр.: Игнатонис Э. Некоторые тенденции развития современного фортепианного исполнительства [Электронный ресурс] // Исполнительское искусство: проблемы истории, теории, интерпретации. – URL: /www.gachmaninov.ru/merzhanov/page/ignatonis.htm.

⁵ Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность: сб. ст. – М., Музыка, 1991. – С. 206.

⁶ Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1995. – С. 13.

⁷ Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2003. – С. 20. О доминировании континуального начала в музыкальной культуре народов Дальнего Востока см.: Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. – Владивосток: изд-во Дальневосточного ун-та, 1999.

⁸ См. стилиевые характеристики, крупнейших пианистов XX столетия в трудах: Рабинович Б. Исполнитель и стиль // Критико-публицистические этюды. – М.: Сов. композитор, 1981. – Вып. 2; Чинаев В. Указ. соч.; Драч Н. Основные стилиевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – Астрахань, 2006.

⁹ Таблицу исполнительских стилиевых моделей см.: Драч Н. Указ. соч. С. 159–160.

¹⁰ Там же. С. 126.

¹¹ «Из исполнительского искусства нового времени уходят (или, во всяком случае, сильно лимитируются) те обязательные стилиевые характеристики, которые определяли облик исполнителя-романтика ... поэтическое наитие и абсолютная непосредственность “автобиографического” музицирования вытесняются знанием, исторически накопленным опытом, “школой” чувствований» (Чинаев В. Указ. соч. С. 29).

¹² Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. – М., 1977. – Вып. 4. – С. 158.

¹³ Каганович С. Русский романтизм и Восток: специфика межнационального взаимодействия. – Ташкент, 1984. – С. 58–64.

¹⁴ Пригарина Н. К вопросу о характере романтизма в восточных литературах XX в. // Неизменность и новизна художественного мира: сб. ст. – М., Ист. вост. РАН, 1999. – С. 158.

¹⁵ «Китайская фортепианная педагогика критически относится к слишком смелым, открытым внешним выражениям ... Конфуцианцы считали, что ... человеческое чувство не должно слишком явно проявлять себя внешними физическими действиями» (Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1994. – С. 107–108).

¹⁶ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Second Edition. – 2001. – V. 26. – P. 25.

¹⁷ «В то время как западный романтизм вопиет о разрыве со всем и вся, восточный клянется в верности Учению, Книге, Преданию» (Пригарина Н. Указ. соч. С. 145).

¹⁸ Ло Ши. Указ. соч. С. 19–20. «Чувственную осязаемость детали» у китайских артистов при интерпретации европейской музыки отмечает и Ву Гуолинг (Ву Гуолинг. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Одесса, 2006. – С. 127).

¹⁹ Влияние данных особенностей языка на интерпретацию китайскими артистами вокальных произведений европейского музыкального искусства исследует Ву Гуолинг (Ву Гуолинг. Указ. соч. С. 9–19).

²⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, – Second Edition. – 2001. – V. 26. – P. 25.

Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Дальневосточной государственной академии искусств

