

УДК 78(510)

ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ БУДУЩИХ ПИАНИСТОВ В КНР

© 2021 Сы Цзяюй

аспирант
e-mail: baibaicai666@gmail.com

Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного университета им. А. И. Герцена

В статье исследуется развивающая роль работы над транскрипциями китайской традиционной музыки в фортепианном классе. Обосновывается необходимость широкого включения данных произведений в учебный репертуар будущих пианистов в КНР.

Ключевые слова: Китай, фортепианные транскрипции, учебная практика, будущие пианисты.

PIANO TRANSCRIPTIONS OF TRADITIONAL MUSIC IN THE TEACHING PRACTICE OF FUTURE PIANISTS IN CHINA

© 2021 Si Jiayu

Postgraduate Student
e-mail: baibaicai666@gmail.com

Institute of Music, Theater and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University of Russia

The article examines the developmental role of working on transcriptions of Chinese traditional music in the piano class. The necessity of wide inclusion of these works in the educational repertoire of future pianists in China is substantiated.

Keywords: China, piano transcriptions, educational practice, future pianists.

Транскрипции традиционной музыки составляют очень важную часть фортепианного творчества китайских композиторов. Многие из них заняли достойное место в учебном и концертном репертуаре будущих пианистов. Так, пьеса «Счастливого пастушка» Хуан Хувэя была включена в репертуарный сборник, составленный Ассоциацией китайских музыкантов [Чэнь Си 2010: 79]. Широко используются в педагогической практике также «Махамук» Вэй Ли, «Пять фортепианных пьес на основе детских народных песен» Се Гунчэна, «Четыре китайские народные песни для фортепиано» Гун Яоняна, часто исполняются «Река Люян» и цикл «Четыре народные песни Северной Шэньси» Ван Цзяньчжона и другие произведения.

Однако приходится признать, что, по сравнению с общим количеством транскрипций, в учебном и концертном фортепианном репертуаре используется всё же лишь небольшая часть произведений данного жанра [Чэнь Си: 10]. Между тем анализ некоторых существенных особенностей китайских фортепианных транскрипций позволяет установить, что работа над данными произведениями помогает в решении ряда важнейших педагогических и воспитательных задач, среди которых развитие

музыкальности и технических навыков обучающегося, приобщение будущих пианистов к культуре родной страны, расширение их музыкально-стилевого кругозора.

Таким образом, работа над фортепианными транскрипциями китайской традиционной музыки способствует как формированию профессиональных навыков и умений, так и целостному, гармоничному развитию личности ученика, что отвечает современным представлениям о целях и методике обучения пианистов [Теория и методика 2001]. Поэтому изучение транскрипций традиционной музыки в учебно-методическом аспекте является актуальной задачей для китайской фортепианной педагогики.

Изучение народных легенд. Некоторые фортепианные транскрипции написаны на основе произведений, опирающихся на древние китайские легенды. Например, материалом транскрипции Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются Фениксу» служит инструментальная композиция, сюжетной основой которой является легенда о Фениксе. Соответственно, в процессе изучения транскрипций исполнителям необходимо познакомиться с легендами, лежащими в основе произведений (или вспомнить их, если они уже с ними знакомы). Это будет способствовать формированию у будущего пианиста ощущения тесной связи с национальной культурой.

Знакомство с особенностями фольклора разных этнических групп. Китай – многонациональная страна, и в фортепианных транскрипциях отражены особенности фольклора различных этнических групп. В частности, в мелодиях некоторых фортепианных транскрипций можно уловить характерные признаки тех или иных диалектов, приемов игры или пения, распространенных в местной традиционной опере и т. д. Так, например, Чэнь Си считает, что в транскрипции Ван Цзяньчжона «Алые пионы расцвели» запечатлен фонетический спад, характерный для народных песен жителей Северной Шэнси [Чэнь Си 2010] (пример 1).

Пример 1:



В транскрипции того же автора «Река Люян», по мнению Чэнь Си, отражены некоторые особенности диалекта, на котором говорят в провинции Хунань (например, подчеркивание удлиненного слогового ударения), а также имеется сходство с декоративной манерой пения, распространенной в местной опере [Чэнь Си 2010] (пример 2).

Пример 2:



В транскрипциях «Цветные облака бегут за луной» Ван Цзяньчжона и «Осенняя луна над спокойным озером» Чэнь Пэйсюня Чэнь Шуюнь отмечает характерные признаки «гуаньдуньского стиля», к которым относятся «обилие орнаментальных украшений, построение мелодии по принципу опевания основного тона, отсутствие широких интервалов (не более терции) в мелодической линии» [Чэнь Шуюнь 2020: 71].

Чэнь Шуюнь также усматривает черты «синцзянского стиля» в транскрипциях Дин Шаньдэ, «шанбэйского стиля» в творчестве Ван Лисаня, «сычуаньского стиля» в произведениях Ли Иньхая и Хуан Хувэя [Чэнь Шуюнь 2020]. Такое многообразие фольклорных традиций, отраженных в фортепианных транскрипциях китайских композиторов, может послужить хорошим стимулом для изучения различных музыкальных традиций Китая, что существенно обогащает кругозор обучающихся.

Знакомство с тембрами и приемами игры на народных инструментах. В фортепианных транскрипциях китайских композиторов часто встречается подражание некоторым характерным приемам игры на народных инструментах. Чаще всего в фортепианной музыке имитируется звучание струнных щипковых и ударных инструментов. Например, имитация гонгов и барабанов встречается в пьесах «Цветочный барабан» Цюй Вэя, «Звуки флейты и барабана на закате» Ли Иньхая, «Танец цветов» (из сюиты «Впечатления от Южного Китая») Чжу Цзяньера.

Имитация игры на гучжэне используется в произведениях «Вышивание надписи на золотом полотне» Ван Цзяньчжона, «Звуки флейты и барабана на закате» Ли Иньхая. В транскрипциях «Три полосы цветения сливы» Ван Цзяньчжона и «Текучая вода» Чэнь Пэйсюня имитируется звучание гуциня. Кроме того, встречается подражание звучанию флейты («Пастушок, играющий на дудочке» Хэ Лутина, «Звуки флейты и барабана на закате» Ли Иньхая), соны («Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжона) и других инструментов.

Соответственно, исполнителю транскрипций необходимо иметь ясное представление о тембре, манере игры, характерных технических приемах имитируемых инструментов, что служит стимулом к изучению богатой музыкально-инструментальной культуры Китая. Кроме того, подражание на рояле звучанию других инструментов также способствует развитию у пианиста такого важного качества, как владение разнообразными «красками» фортепианного звука.

Огромную роль тембра в фортепианной игре отмечали многие известные педагоги-пианисты. В частности, об этом упоминает Н. Перельман в работе «В классе рояля». Одним из приемов достижения тембрового разнообразия он считал подражание звучанию оркестровых инструментов при игре на рояле. По словам Перельмана, «наилучших результатов можно добиться, настойчиво требуя от ученика невозможного: вибрато! пиццикато! тутти! валторна! барабан! пойте! квартет! кларнет! <...> до тех пор, пока у ученика не возникнут звукокрасочные галлюцинации. Вот тогда дело сделано» [Перельман 1981: 59].

Л. Оборин отмечал, что «звук рояля может быть бесконечно разнообразным – теплым или холодным, мягким или острым, светлым или темным, ярким или матовым и т. д. <...> Хуже всего, когда учащийся однообразен в своем звуке, пусть даже это будет сам по себе красивый звук» [Цыпин 1984: 69]. Таким образом, работа над транскрипциями китайской традиционной музыки в классе фортепиано помогает развитию способности к тембровому разнообразию звучания, что является необходимым условием выразительного исполнения произведений любого стиля.

Развитие ладового чувства. Ладовой основой китайской народной музыки является пентатоника, в том числе в тех случаях, когда используются шести- и семиступенные звукоряды. При этом «ядром» лада является трехтоновая группа,

состоящая из большой секунды и малой терции [Дин Фейфей 2011], а тяготения между звуками проявляются довольно слабо.

Такая ладовая структура сильно отличается от мажоро-минорной системы в европейской классической музыке с ее ясно выраженным тональным центром, отчетливыми ладовыми тяготениями, особенно вводных звуков в тонику, функциональными связями между аккордами. Поэтому, адаптируя народные мелодии для фортепиано, китайские композиторы часто применяют ряд специальных приемов: например, пропуск терцового тона в аккордах, параллелизмы, использование созвучий нетерцовой структуры. Это позволяет сохранить ладовое своеобразие оригинала и в то же время соединить фольклорный материал с некоторыми принципами западной музыки гармонического склада.

Для того чтобы лучше понять ладовое своеобразие фортепианных транскрипций китайской народной музыки, очень полезно сравнить их, с одной стороны, с фольклорными прототипами, а с другой – с западной музыкой, написанной в мажоро-минорной системе. Это позволит лучше понять специфику обеих ладовых систем, что, несомненно, будет способствовать совершенствованию ладового чувства у будущих пианистов.

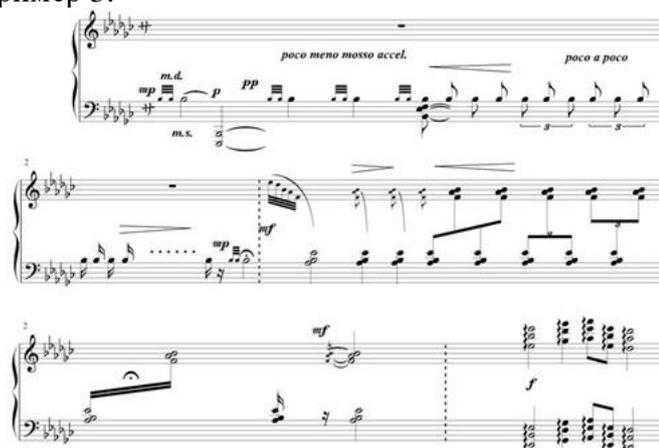
Развитие мелодического слуха и полифонического мышления. Китайская народная музыка имеет в основном линейную природу, что отмечено и рядом исследователей [Дин Фейфей 2011; Чжан Сяньлян 2017; Чэнь Си 2010]. Учитывая, что поначалу китайские композиторы ориентировались на классико-романтические традиции европейской музыки, им было довольно сложно соединить фольклорный материал с европейскими принципами музыкального мышления, так как «гармонический склад западной фортепианной музыки находится в конфликте с линейностью традиционной китайской музыки» [Чэнь Си 2010: 33].

Как пишет Чэнь Си, «с точки зрения композиции сочинение фортепианных транскрипций на основе народной музыки – это процесс изучения полифонического мышления и создания полифонических техник в китайском стиле» [Чэнь Си 2010: 34]. Поэтому исполнение таких произведений способствует развитию умения следить, слышать и «вести» несколько мелодических линий одновременно, а также навыка дифференцированного исполнения многоплановой фактуры (с помощью использования динамических, тембровых, артикуляционных средств).

Данный навык будет полезен пианистам отнюдь не только при исполнении китайских фортепианных транскрипций. По словам С. Савшинского, «вся фортепианная музыка в известном смысле полифонична» [Савшинский 2002: 78]. Кроме того, как отмечает А. Каузова, полифоническая логика является одним из важных компонентов современного музыкального языка [Теория и методика 2001]. Поэтому умения, приобретенные будущими пианистами при работе над китайскими фортепианными транскрипциями, пригодятся им при исполнении как классических, так и современных произведений разных стилей.

Развитие чувства ритма. В китайских фортепианных транскрипциях широко используются ритмически свободные эпизоды, что обусловлено подражанием импровизационной манере игры народных музыкантов. Примером может служить начало произведения «Звуки флейты и барабана на закате» Ли Иньхая (пример 3):

Пример 3:



Для убедительного исполнения таких эпизодов пианисту необходимо очень хорошо чувствовать музыкальное время, чтобы не «развалить» музыкальную композицию. Соответственно, работа над данными произведениями способствует совершенствованию чувства ритма и умения выстраивать композиционный профиль произведения.

Развитие аналитических навыков и музыкального воображения. Многообразие элементов фольклора, отраженных в китайских фортепианных транскрипциях, зачастую не позволяет унифицировать правила исполнения тех или иных используемых в них приемов. Например, отличительной особенностью произведений данного жанра является обилие мелизмов. Однако, по общему мнению исследователей, не существует универсальных способов исполнения мелизмов в китайских фортепианных транскрипциях, так как в каждом конкретном случае оно зависит от ряда факторов, среди которых происхождение данного мелодического приема (например, от имитации того или иного народного инструмента) и общий характер музыки [Жэнь Юань 2011; Чжан И 2005].

Поэтому будущему пианисту следует исходить из собственного понимания произведения. Соответственно, исполнителю при работе над фортепианной транскрипцией необходимо провести собственные аналитические изыскания, чтобы выяснить природу того или иного мелизма и связать его с музыкальным контекстом.

Кроме того, у будущего пианиста должно сформироваться многоплановое слуховое представление о звучании данного произведения. Например, если речь идет об имитации звучания народных инструментов, то нужно слушать не только собственное исполнение на фортепиано, но и соотносить его с имеющимся в сознании представлением о тембровом прототипе данного фортепианного произведения. Таким образом, можно сделать вывод, что работа над китайскими фортепианными транскрипциями способствует развитию музыкального мышления и воображения будущего пианиста.

Знакомство с характерными особенностями современного музыкального языка. Отталкиваясь от классико-романтических традиций европейской музыки, китайские композиторы постепенно стали осваивать элементы музыкального языка, характерные для западной музыки XX века. Так, в транскрипции Сан Туна «В том далеком месте» (1947) впервые в китайской музыке применена свободная атональность. В произведении Чэнь Минчжи «Восемь фортепианных пьес» (1982) дан образец соединения народного музыкального материала с додекафонной техникой композиции. В пьесе «Поле» из этого цикла двенадцатитоновая серия состоит из двух сегментов,

представляющих собой шестиступенные звукоряды, включающие пять основных тонов и один дополнительный [Чэнь Шуюнь 2020: 130].

Некоторые фортепианные транскрипции дают возможность познакомиться с политональностью. В частности, этот прием использован в пьесе «Солнце выходит и счастливо» из цикла «Четыре китайские народные песни для фортепиано» Гун Яоняна, а также в «Угадай мелодию» Чэнь И.

Как уже говорилось выше, частым явлением в китайских фортепианных транскрипциях традиционной музыки являются ритмически свободные эпизоды. Они запечатлевают импровизационную манеру народных музыкантов.

В то же время метрическая нерегулярность и ритмическая свобода является одним из характерных признаков музыки XX – начала XXI в. и встречается в самых разных произведениях, в том числе далеких от фольклора. Таким образом, исполнение фортепианных транскрипций китайской народной музыки позволяет будущим пианистам освоить ритмически свободную манеру исполнения, что может пригодиться им при работе над другими произведениями XX – начала XXI в.

Помимо всего вышперечисленного, необходимо подчеркнуть, что китайские фортепианные транскрипции традиционной музыки дают прекрасный образец интеграции принципов музыкального мышления, характерных для китайской и западной музыки. Учитывая важность процессов интеграции для жизни современного общества, можно сказать, что исполнение китайских фортепианных транскрипций поможет обучающимся в понимании важных процессов, происходящих в современной музыкальной культуре и образовании.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что исполнение китайских фортепианных транскрипций традиционной музыки может способствовать:

- глубокому изучению разных аспектов китайского фольклора: легенд, характерных отличительных признаков различных диалектов, ладовых особенностей, принципов голосоведения, тембров и приемов игры на традиционных инструментах;
- развитию ладового и ритмического чувства, мелодического слуха, музыкального мышления и воображения;
- освоению характерных особенностей музыкального языка XX века;
- развитию пианистических навыков (владение различными приемами педализации, грамотное, стилистически оправданное исполнение мелизмов, владение разнообразными тембрами звучания инструмента и др.);
- расширению общекультурного кругозора.

Необходимо отметить, что работа над китайскими фортепианными транскрипциями традиционной музыки представляет значительную сложность для обучающегося и педагога, так как требует большого объема общих и специальных знаний, развитых аналитических навыков и творческого подхода. Однако перечисленные выше положительные эффекты, которые получают обучающиеся в процессе изучения произведений данного жанра, являются важным аргументом в пользу широкого включения фортепианных транскрипций в учебную практику будущих китайских пианистов.

Библиографический список

1. Дин Фейфей. О национальных особенностях фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна // Журнал университета Вэйфан. Шаньдун, 2011. Вып. 1. С. 41–43.

- 丁菲菲 论王建中钢琴作品的民族特色 // 潍坊学院学报。山东·2008, 第1期, 30–32页。
2. Жэнь Юань. Художественные особенности и преподавание декоративных тонов в фортепианных адаптациях из китайской инструментальной музыки // Национальный китайский основной журнал. 2011. Вып. 08. С. 393–395.
- 任远 中国器乐钢琴改编曲中装饰音的艺术特色与教学 // 全国中文核心期刊。2011, 第8期, 393–395页。
3. Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. Изд. 3-е, доп. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 96 с.
4. Савшинский С.И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. М.: ВЛАДОС, 2001. 368 с.
6. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 176 с.
7. Чжан И. Краткий отчет об исполнительских характеристиках китайских фортепианных адаптаций // Журнала Шаньдунского университета искусств. Шаньдун. 2005. Вып. 03. С. 49–50.
- 张怡 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点 // 山东艺术学院院报。2005, 第3期, 49–55页。
8. Чжан Сяньлян. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства. 2017. № 2 (28). С. 118–126.
9. Чэнь Си. О создании и преподавании фортепианной музыки, адаптированной из китайских народных песен // Хэбэйский педагогический университет. Хэбэй, 2010. С. 1–105.
- 陈曦 论由中国民歌改编钢琴曲的创作与教学 // 河北师范大学。河北·2010, 1-105页。
10. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2020. 234 с.