

Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада

Научный руководитель – Заднепровская Галина Викторовна

Чжао Цянь

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Кафедра музыкального искусства, Москва, Россия
E-mail: zhaopian0309@gmail.com

Эстетика — это одна из дисциплин философии, а музыкальная эстетика в свою очередь является фундаментальной научной теорией, исследующей основные закономерности музыкального искусства. В книге Мяо Тяньжуй «Обзор истории музыкальной эстетики» дается следующее определение: «музыкальная эстетика — это осмысление музыкальных исследований, главный критерий восприятия и ощущения музыки». Между китайцами и материальным миром прослеживается загадочная, таинственная связь, человек и материя не могут обходиться друг без друга, в отношении музыкальной эстетики существует теория «музыки без радости и печали» *Шэн У Айлэ* ([U+58F0] [U+65E0] [U+54C0] [U+4E50]). На Западе же, чтобы понять и обуздать мир, нужно сперва его познать, в музыкальной эстетике применяются понятия «автономия» и «гетерономия». С древнейших времен и до наших дней в философских учениях Китая и западных стран существуют идеи, затрагивающие эстетику музыки. Музыкальная эстетика относится к теоретическим предметам и обладает неоспоримой исторической преемственностью.

Отличительные особенности камерной музыки Китая и Запада, наравне с другими дисциплинами, нельзя рассматривать в отрыве от культурно-исторического развития, глядя на проблему под одним углом, нельзя делать исчерпывающие выводы. Камерная музыка берет начало в Европе в 1600-е гг. Она носила независимый, «домашний» характер, исполнялась в небольших помещениях малыми инструментальными коллективами, в который входили от двух до четырех музыкантов, реже — больше. В дальнейшем, с развитием содержания камерной музыки, небольшие «домашние» помещения сменились на малые залы. С точки зрения инструментального исполнения, камерная музыка схожа с симфонической, отличаясь всего лишь масштабом. В камерной музыке смена динамики изобилует мягкостью и деликатностью, структура относительно крупных партий более детальная и совершенная, во время исполнения уделяется внимание каждой мелочи, в полной мере используются отточенная техника и аккуратные, нерезкие способы выражения, добавляющие зрелищности, чувствуется мощная сила воздействия и притяжения.

Первые следы камерной «палатной» музыки *Фанчжунюэ* ([U+623F] [U+4E2D] [U+4E50]) в истории Китая задокументированы еще в период династии Западная Чжоу, существовавшей 3000 лет назад. В то время сформировались первые национальные инструментальные коллективы, главным образом представленные в жанре дворцовой музыки. В отличие от западной камерной музыки, в национальной камерной музыке Китая считалось основным исполнение в унисон, делали акцент на отличительные черты каждого инструмента, старались проявить притягательную силу музыки. Аналогичная музыкальная форма в то время не имела названия «камерная музыка». С появлением конфуцианства возникли первые идеи музыкальной эстетики Китая. Конфуцианская школа переняла теорию Конфуция о связи музыки и природы, стремилась к их гармоничному сочетанию, считала важнейшими понятия «истинное» и «природное». В эпоху династий Суй и Тан преобладали малые и средние формы инструментальных коллективов, а в поздние годы правления династии

Цин постепенно стандартизировалась исполнительская модель струнных и духовых, что ознаменовало появление системы национальной инструментальной музыки Китая.

Вслед за глобальными изменениями в социальной среде, на фоне культурного обмена между странами, Китай впитал и переварил западную камерную музыку, объединил ее с традиционной музыкой и в итоге получил «национальную камерную музыку». Основной формой исполнения служили малые инструментальные ансамбли. Появилось множество великолепных произведений с характерными особенностями национальной традиционной музыки. Например, адаптация соло для *эрху* «Пение птиц в горах», выполненную Лу Хуабо на основе произведения Ли Тяньхуа, в этом произведении звучание *эрху* подражает щебетанию птиц, чистое звучание рояля рисует жизнерадостную картину резвящейся стаи высоко в горной долине, но музыка не просто имитирует голоса природы, а с помощью энергичной формы выражает чувство стремления к просторам и красотам отечества, к цветущей и бурной жизни. В качестве дополнительного примера возьмем также адаптацию инструментального дуэта для *эрху* [U+4E8C] [U+80E1] и *баньху* [U+677F] [U+80E1] «Стихи синего лотоса», выполненную Ван Пэйлуном на основе древнего произведения в 1937 году. Эта работа обладает изящным и глубоким внутренним содержанием, крайне серьезно подходит к особенностям двух инструментов в изменении звучания и громкости. Исполнителю необходимо обладать аккуратной и чистой техникой, чтобы достичь равномерного звучания, единого тембра и плавных переходов. На основе этих двух примеров можно сделать вывод, что китайская музыка содержит в себе скрытый смысл, гонится за настроением, ставит лирику во главу угла. Подобные эстетические стандарты играют значительную роль в музыкальном творчестве Китая. Прекрасные идеи и темы способны оставить у слушателя незабываемые впечатления, возвысить его интеллектуально и духовно.

Концепция современной камерной музыки Запада сформировалась в эпоху позднего классицизма. Одним из видных представителей камерной музыки в то время был Йозеф Гайдн. Главным образом, он известен тем, что установил струнный квартет в качестве основной формы исполнения, превратив его в одно из важнейших направлений камерной музыки в эпоху классицизма. Музыкальный стиль Гайдна получил широкую популярность и признание, а его струнный квартет состоял из четырех частей. Первая часть — открытая сонатная форма, обычно включающая две темы разного вида, которые в ходе исполнения сменяют друг друга и претерпевают различные изменения, заканчиваясь единым цельным обобщением. Вторая часть применяет спокойную и неторопливую мелодию. Третья часть — менуэт, многократно повторяется один инструмент, создавая контраст с другими тремя. Четвертая часть — подвижное рондо. Соединив эти четыре различные по формам части вместе, Гайдн открыл новую главу в развитии камерной музыки, заложил крепкий фундамент для появления ее современного образа. Поэтому, рассматривая структуру западной музыки, следует обратить внимание на конфликт и логику. Ее ценность базируется на логическом сочетании рационального мышления и строгой математической точности, что позволяет считать ее частью научного знания. В музыке, экспозиция, главным образом, представлена сопоставлением тем и противоречием тональностей, с помощью же тем и противоречия тональностей происходит раскрытие, а гармоничная и единая главная тема подводит нас к финалу. Классическая сонатная форма более полно раскрыла глубину влияния подобной идеи логического доказательства в музыке.

В Китае эстетическое искусство стремится к идее «взаимной причинности истинного и абстрактного», желает превратить ее в национальную особенность. Лао Цзы в произведении «*Дао дэ цзин*» выдвинул концепцию «истинный звук беззвучен», подразумевая, что самый сильный и самый прекрасный звук — это бесшумный звук. То, что сперва являлось лишь образным выражением из трактата даосского учения, впоследствии превра-

тилось в проблему музыкальной эстетики. Отвлеченные музыкальные образы позволяют слушателю толковать музыку, основываясь на собственном понимании и фантазии, что обеспечивает простор для музыкальной эстетики. Кроме того, существует еще одна теория, совершенно идентичная западной «гетерономии», которая под влиянием концепции «истинный звук беззвучен» также оказывает благоприятный эффект на музыкальную эстетику, а именно «музыка без радости и печали» Шэн У Айлэ. Все эти идеи полагают, что музыка — объективна, а чувства — субъективны, и между ними не может быть причинно-следственной связи. Лао Цзы подтвердил эстетическое значение музыки, но музыка сама по себе, ее красота, изменения или же посредственность не имеют ничего общего с человеческими чувствами и эмоциями. Он полагал, что в процессе появления радостных или печальных ощущений музыка играет лишь роль проводника и посредника. В «музыке без радости и печали» Шэн У Айлэ слово *шэн* означает субъективное восприятие слушателя, музыку, которую он слышит. Разные слушатели по-разному понимают музыку, поэтому «опечаленный слышит скорбь, счастливый слышит радость». Отсюда следует, что темы в китайской музыке отвлеченные, «абстрактное» сильнее «истинного», в музыке отражена определенная мысль.

На Западе музыкальное искусство призвано отражать реальность, мастерство исполнения занимает высокое положение, считается, что музыка — это сущность, имеющая значение и содержание в реальном мире. Маркус Герц — ученый, впервые описавший разграничения автономии и гетерономии в музыкальной эстетике. Автономию в музыкальной эстетике он описал следующим образом: «Логика музыки заключена в самой музыке, определение музыки исходит из нее самой, музыку можно понять только изнутри, а не с помощью существующих в ней категорий, называющих прочие явления (как, например, речь и разного рода изобразительные искусства)». Музыкальная идеология Запада ценит «истинное» и не уделяет должного внимания «абстрактному», темы в ней четко определены. Музыкальная эстетика Запада сформировалась на основе философии, религии и, в особенности, естественных наук, которые невероятно глубоко повлияли на ее развитие. Древнегреческий математик Пифагор имел свой взгляд на понимание музыки, он полагал, что «число» — это основание музыки, способное воплотить ее главные правила, тем самым позволяя слушателю прочувствовать гармонию и красоту музыки. Кроме того, существует легенда о том, как Пифагор, проходя мимо кузницы, услышал гармоничные интервалы между ударами молота о наковальню. После нескольких экспериментов он обнаружил связь между интервалами в аккордах и длиной хорды. Пифагор провел анализ музыки с математической точки зрения, его описание взаимозависимости звучания монохорда и длины хорды заложило крепкую основу для будущего развития музыки, сыграло важную стимулирующую роль в западной музыкальной эстетике.

В идеях эстетического музыкального восприятия Китая и Запада также существуют различия. Эстетика — это способ, помогающий распознать прекрасное или ужасное, субъективное психологическое ощущение предмета, активный интеллектуальный процесс. Красивая музыка обязательно вызывает эстетический отклик, олицетворяющий ее внутреннюю ценность. Однако в музыкальной эстетике Китая существует невероятно любопытный подход к изучению музыкальных форм и содержания. Прежде всего, в традиционной музыке Китая твердую позицию занимает принцип «Добродетель — выше, искусство ниже». Это выражение впервые появляется в главе «Записки о музыке» applewebdata://427A619C-5CAD-4FB8-B46D-41EDBB1C489D#_ftn1 древней «Книги ритуалов» Ли Цзи. Его смысл заключается в том, что изучение мастерства не является конечной целью, ключевое — воспитание «добродетели». Как говорил Конфуций: «Необходимо стремиться к *дао*, на этом пути придерживаться добродетели и человеколюбия, только тогда можно овладеть искусством». Таким образом, согласно этому выражению, мы без труда можем

сделать вывод, что мастерство базируется на морали *дэ* и гуманности *жэнь*. В традиционном мышлении Китая добродетель занимает первое место, поэтому и в музыкальной эстетике искусству отведены вторые роли. Искусство — это процесс, метод воспитания в себе добродетели и порядочности.

Представители западной музыкальной эстетики считают, что красота музыки может существовать объективно, подчеркивают разделение «небесного» и «человеческого», поэтому их эстетические идеи направлены на рациональность, заостряют внимание на действительности. Музыкальная эстетика также подверглась глубокому влиянию философии. Они познают ее с философской точки зрения, обозначают, что чувственный опыт зависит от рационалистического познания, поэтому в музыке особенно ценят и выделяют интеллект.

Различия в идеях музыкальной эстетики Китая и Запада зависят, главным образом, от культурных и территориальных особенностей, которые изначально определили уникальные направления в развитии эстетического мышления. Однако сущность музыки Востока и Запада происходит из сознания, берет начало в подражании. Китайская традиционная музыка и западная музыка сохраняют свою эстетическую уникальность в современном обществе, используют опыт друг друга, имеют множество точек соприкосновения, стимулируют гармоничное совместное развитие.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что музыку Китая и Запада необходимо сравнивать, исходя из представлений об эстетике и их подробного анализа. Национальная камерная музыка Китая обладает изяществом и мягкостью, в качестве тем, главным образом, выбирает поэзию, аранжировки и формы комбинаций относительно свободные. Западная камерная музыка имеет выдержанную композиционную структуру, в которой можно без труда выделить системную творческую модель. Помимо этого, национальная камерная музыка Китая имеет привычку приукрашивать основную мысль произведения, чтобы более искусно описывать природный пейзаж или историческое событие. В западной камерной музыке исполнители больше сосредоточены на внутренних переживаниях, имеют обычай высказывать собственные эмоции, придавая произведению исключительную окраску.

Западная камерная музыка с рождения и до наших дней насчитывает уже 500 лет истории. Она не только расширила и обогатила форму музыкального искусства, но и в известной степени вдохнула новую энергию в симфоническую музыку. Развитие камерной музыки определенно имеет важное значение для музыки в целом. Благодаря камерной музыке, композиторы получили новый творческий простор, обладающий огромным потенциалом, а слушатели — новую художественную пищу для ума. Вслед за глобальными общественными изменениями и, вдобавок, реформами в технике исполнения облик, стиль и содержание камерной музыки также кардинально трансформировались. Уникальная природная сила очарования позволила добиться популярности и признания у масс. Значимость национальной камерной музыки Китая подчеркивается еще и тем, что она сформировалась на основе национального стиля, соответственно, для нее необходимо создавать характерные произведения. В музыкальном творчестве нельзя ограничиваться одними лишь существующими комбинированными методами, необходимо мыслить инновационно, раскрывать всю прелесть камерной музыки, использовать приемы западной камерной музыки для достижения более индивидуального, более аналитического образа мышления.

applewebdata://427A619C-5CAD-4FB8-B46D-41EDBB1C489D#_ftnref1 Конфуцианское учение «Тринадцатикнижие». «Книга ритуалов» *Ли Цзи*. «Записки о музыке». 19-я запись