

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.27>

Рубан Наталья Леонидовна

**ОБНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО В XX ВЕКЕ: ДИАЛОГ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ**

Предлагаемая в статье концепция рассматривает эксперименты в сфере звучания фортепиано на пересечении их теоретического обобщения и практической реализации. В качестве научного материала выступают наиболее значимые работы отечественных и американских исследователей рубежа XX-XXI веков. Композиторские опыты представлены отдельными фортепианными сочинениями А. Н. Черепнина: это позволило подойти к заявленной теме наиболее универсально - в её историческом и интеркультурном аспектах, а также объединить интересы не только композиторов и источниковедов, но и современных исполнителей.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/3/27.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/3/27.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 143-146. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/3/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

9. Ng S. Gendered by Design: Qipao and Society, 1911-1949 // Costume. 2015. Vol. 49. № 1. P. 55-74.
10. 百年时尚：香港长衫故事 (A Century of Fashion: Hong Kong Cheongsam Story. Hong Kong Museum of History, 2013. 196 p.).
11. 谈雅丽, 江南。旗袍 (Тань Яли, Цзян Нань. Ципао. Пекин, 2008. 144 с.).
12. 张爱玲。更衣记 // 流言 (Чжан Айлин. Записки о смене одежды // Пересуды. Пекин, 2012. С. 14-23).

### QIPAO DRESS: TRADITION AND MODERNITY

**Panteleva Vera Borisovna**

*Training Center "Intourist", Saint-Petersburg  
2634182@mail.ru*

The article is devoted to the Chinese qipao dress, which during the first half of the XX century was the most popular form of the Chinese women's costume. The object of the study is the qipao dress in a variety of its modifications; the subject is the qipao dress as the synthesis of traditional Chinese and western elements that determined the development of the Chinese women's costume in the first half of the XX century, and as the symbol of national identity. The objective of the work is to present the qipao dress in the aspect of the history of its formation as a costume form of the beginning of the XX century, synthesizing the tradition of the Chinese national costume and western influences. For the first time the article presents the qipao dress not only as a phenomenon of the history of China's costume and fashion, but also in the context of contemporary art, in which it plays the role of the marker of Chinese cultural identity.

*Key words and phrases:* qipao; Chinese costume; Shanghai fashion; Chinese fashion; fashion history.

УДК 78.01

Дата поступления рукописи: 13.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.27>

*Предлагаемая в статье концепция рассматривает эксперименты в сфере звучания фортепиано на пересечении их теоретического обобщения и практической реализации. В качестве научного материала выступают наиболее значимые работы отечественных и американских исследователей рубежа XX-XXI веков. Композиторские опыты представлены отдельными фортепианными сочинениями А. Н. Черепнина: это позволило подойти к заявленной теме наиболее универсально – в её историческом и интеркультурном аспектах, а также объединить интересы не только композиторов и источниковедов, но и современных исполнителей.*

*Ключевые слова и фразы:* история фортепиано; современная музыка; инструментоведение; нетрадиционные приёмы игры; Александр Николаевич Черепнин.

**Рубан Наталья Леонидовна**, к. искусствоведения

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
rubannatasha14@yandex.ru*

### ОБНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО В XX ВЕКЕ: ДИАЛОГ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Современное фортепиано рассматривается сегодня как один из самых «молодых» и вместе с тем самых универсальных инструментов; датой его условного появления принято считать 1709 год. На протяжении более чем трех столетий идет процесс работы над инструментом и приёмами игры на нём, во многом определяющий эволюцию его трактовки композиторами, исполнителями и инструментоведами. Однако кардинальное видение данной проблемы подверглось активным изменениям именно в XX веке. Этот процесс неизменно формировался параллельно реконструкции самого инструмента, созданию произведений для него и новым поискам в сфере исполнительства [1].

Разнообразие художественных возможностей современного фортепиано часто продолжает оставаться катализатором творческой фантазии композиторов, представляющих различные национальные школы стран Европы, Азии и Америки. Многие из них вошли в круг лидеров авангардного движения разных десятилетий. К примеру, И. Вышнеградский, Н. Рославец и В. Дешевов, Ч. Айвз, Г. Коуэлл и Д. Кейдж, П. Булез, А. Хаба, К. Штокхаузен и др.

Отличительной особенностью XX века (по сравнению даже с XIX веком) является то, что на протяжении своей артистической карьеры многие композиторы-авангардисты выступали как яркие пианисты, продвигая тем самым не только собственные сочинения, но и наиболее существенные находки в области трактовки инструмента, нередко создавая его новый музыкальный образ. Назовем в этой связи имена Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Мосолова, Н. Лурье, О. Мессяна и Д. Лигетти.

Профессиональный интерес автора статьи к названному материалу и многочисленным вопросам с ним связанным обусловлен несколькими причинами. Во-первых, данный аспект фортепианной музыки XX века (наряду с жанровым) испытал значительные изменения в процессе эволюции [8]. Во-вторых, он имеет самое непосредственное отношение к творчеству большей части композиторов XX века. И, наконец, в-третьих –

обновление звучания фортепиано, на наш взгляд, чрезвычайно важно для современного пианиста – исполнителя, педагога и слушателя.

Наиболее системно фортепианная музыка XX века (в том числе и с позиций интересующего нас вопроса) представлена в признанном на сегодняшний день классическим труде Леонида Евгеньевича Гаккеля [2]. Именно он ввёл в отечественную исследовательскую практику понятие «интерпретация фортепиано» и уточнил специфику его *звуковых* и *звучащих* возможностей. Ему же принадлежит классификация ведущих тенденций фортепианного письма XX века, обусловленных трактовкой инструмента (к ней мы вернёмся в связи с практическими опытами). В качестве основных Гаккель выделяет реально-беспедальный и иллюзорно-педальный типы пианизма, реализуемые в первом случае посредством ударно-шумового, мануального способов звукоизвлечения, во втором – красочно-колористической манеры игры [Там же].

Совершенно естественно, что вопросы, поднятые отечественным исследователем, интересовали и крупнейших зарубежных ученых. В частности, выходу в свет труда Гаккеля предшествовало издание в 1952 году в Кембридже цикла лекций известного американского композитора и теоретика Аарона Копленда под общим названием “Music and imagination” («Музыка и воображение»). Здесь автор впервые вводит само понятие «звучащий образ» (“*the sonorous image*”), его создание и интерпретацию [9]. Так, назвав один из разделов первой части “*The sonorous image*” («звучащий образ»), автор предлагает и другой термин – «звуковой образ» (“*sound image*”), не проводя, однако, четкого разграничения между ними. При этом исследователь достигает своей главной цели, объединив представление композитора и исполнителя о реальном качестве звука. Не менее важным нам представляется сегодня замечание Копленда о том, что термин “*sonorous image*” применяется как по отношению к конкретному произведению, так и для характеристики новых акустических возможностей современного инструмента. Вместе с тем автор тесно связывает различные этапы эволюции фортепиано (с его специфической конструкцией и акустикой) и соответствующее творчество композиторов тех или иных периодов.

Через восемь лет (1960), развивая идеи Копленда, другой американский учёный – Питер Гарланд (Peter Garland) – попытался систематизировать современные инструменты, опираясь на географическую принадлежность самих открытий и поисков в этой области. Для обозначения новаторских идей американских композиторов последних десятилетий Гарланд вводит термин “*American piano*” («американское фортепиано»), противопоставляя его понятию “*European piano*” («европейское фортепиано»).

Научная ценность книги П. Гарланда заключается ещё и в том, что автор индивидуализирует принципы работы с инструментом, относительно творчества ведущих американских композиторов и предлагает в этой связи ряд новых понятий: *string piano* Кауэлла (игра на струнах без участия клавиатуры), *prepared piano* Кейджа (подготовленное фортепиано), *tag piano* Хэррисона (фортепиано с добавлениями) [7]. Заметим, что далеко не все композиторы выступают сторонниками дифференциации современного фортепиано на американское и европейское, предложенной П. Гарландом, к нему мы ещё вернёмся.

Среди работ последнего десятилетия, рассматривающих данную проблему глубоко и подробно, назовём здесь труды А. Малинковской и А. Тимошенко [4; 7]. Оба автора детально анализируют и структурируют основные характеристики фортепиано, включая приёмы игры и средства его выразительности. В том и другом исследовании предложена убедительная работа с такими понятиями, как «художественно-акустический облик инструмента», «звукокомплекс», специфика звукообразования и т.д.

В целом отечественные авторы последних лет предлагают две группы принципов, позволяющих классифицировать работу композитора и пианиста с инструментом. В частности, А. Радвилович акцентирует внимание на идее создания композиторами XX века микроинтервального фортепиано [5]. Описав его звуковые возможности и основные трудности, возникающие при игре на нем, исследователь, специально подчеркивает экспериментальный статус инструмента, сохранившийся до сегодняшнего дня. Опираясь, в свою очередь, на концепцию Дж. Крама, А. Радвилович выделяет в самостоятельные группы ординарное фортепиано, препарированное фортепиано, расширенное, микроинтервальное и, как частный случай, усиленное фортепиано.

Важным представляется нам стремление отечественных музыковедов не только обобщать изменения, происходящие с инструментом, но и в некотором смысле прогнозировать его будущее. Так, Л. Горбовец видит два пути его дальнейшей эволюции: интенсивный, максимально проявляющий имманентные (характерные, природные) свойства, и экстенсивный, преодолевающий природные возможности фортепиано за счёт нетрадиционных приёмов его интерпретации [3].

Безусловно, хотелось бы с большим уважением отметить достаточно лаконичное, но как всегда глубокое и точное исследование Юрия Николаевича Холопова 2003 года «Новый музыкальный инструмент: рояль» [8]. В своей статье учёный практически стирает действительно искусственно возникшую грань между традиционными и нетрадиционными приемами игры, убедительно аргументируя свою точку зрения развитой сегодня кластерной техникой. Очевидно, что пристальное внимание исследователя привлекают не только звуковысотные, но и сонорно-колористические возможности инструмента.

Таким образом, к сожалению, до сих пор не существует единых критериев и, как следствие, единого научного труда, рассматривающих процесс эволюции фортепиано на протяжении XX – начала XXI в. Каждый из представленных здесь авторов решает, как правило, одну или несколько задач, что само по себе ещё раз убеждает нас в необходимости обратиться к практике современного пианизма, помогающей как композиторам, так и исполнителям яснее обозначать и осознать приоритеты по отношению к интерпретации инструмента.

Из всего многообразия фортепианной музыки, представляющей заявленную тему, рельефно выделяются сочинения А. Н. Черепнина (1899-1977). Мы не случайно предлагаем читателю обратиться к творчеству это-

го музыканта – одного из крупнейших представителей русской эмиграции, выдающегося композитора – пианиста, педагога и просветителя. Его богатое фортепианное наследие включает в себя более пятидесяти опусов, созданных на протяжении почти семидесяти лет именно для рояля.

Поистине уникальна артистическая карьера А. Н. Черепнина. На протяжении всей своей жизни музыкант плодотворно и активно гастролировал в качестве концертирующего пианиста в разных странах: России, Грузии, Франции, Китае, Японии, США, Англии и других, став, подобно многим художникам XX века, «гражданином мира». Именно взаимодействие исполнительской и композиторской практик позволяло музыканту успешно реализовать широкий спектр оригинальных творческих задач, связанных не только с ладовой и ритмической сторонами музыки в целом, но и с трактовкой фортепиано.

Сразу заметим, что в стремлении А. Черепнина к исполнительским новациям существенную роль сыграли молодые представители петербургского музыкального авангарда – его старшие современники. Как известно, для молодых музыкантов первого, второго десятилетий XX века огромную роль сыграла деятельность объединения «Вечера современной музыки» (1901-1912), на собраниях которых совсем ещё юный Черепнин приобщился к творчеству С. Прокофьева. Кроме того, в двенадцатилетнем возрасте Александр был свидетелем занятий Прокофьева по дирижированию в классе отца, что положило начало многолетнего интереса двух русских композиторов друг к другу. С. Прокофьев всегда оставался для А. Черепнина кумиром в области музыкальных новаций, что тот неоднократно открыто признавал: «Если говорить о том, что помогло формированию моих художественных вкусов, так это, прежде всего, Прокофьев. Меня в то время очень привлекала моторность Прокофьева...» [Цит. по: 6, с. 20].

Влияние экспериментаторского духа музыки Прокофьева на пианистическую практику А. Черепнина выразилось в усилении роли метроритма, моторики движения, использовании диссонантной вертикали и – что для нас особенно важно – доминировании ударного пианизма, преимущественно беспедальной трактовке инструмента и внимании к артикуляционной стороне исполнения – качествах, характеризующих артистическую манеру обоих пианистов.

Наряду с влиянием авангардных поисков С. Прокофьева нельзя не отметить важнейшую роль в становлении пианизма, принадлежащую другому русскому композитору-новатору – И. Ф. Стравинскому, творчество которого также вошло в жизнь юного Александра во многом благодаря отцу и содружеству «Мир искусства». Пианистический стиль А. Черепнина и И. Стравинского сближает антиромантический подход к трактовке фортепиано, что выразилось в преобладании ударно-мануальной манеры игры и беспедального звучания фортепиано, с характерной техникой прямого удара, отрицающей романтический принцип скользящего движения вдоль клавиатуры.

С другой стороны, обратим внимание и на то, что А. Черепнин продолжал эксперименты в данной сфере практически одновременно с американскими композиторами-авангардистами (к примеру, Г. Коуэллом и Дж. Кейджем). Однако он не был сторонником дифференциации современного фортепиано на американское и европейское. Его поиски, в частности, были связаны с расширением возможностей существующего инструмента и созданием электронного *piano*, о чём свидетельствуют высказывания музыканта: «Электронная музыка всегда привлекала меня, так как она расширяет наше понятие о музыкальном искусстве и даёт композитору новые средства для выражения творческих замыслов» [Цит. по: Там же, с. 18].

Кроме того, композитора-пианиста интересовали оба пути эволюции инструмента: как интенсивный (природные возможности), в большей степени, так и экстенсивный (в виде отдельных экспериментов, например, представленных в пьесе «Послание»). Более детальное рассмотрение именно этого сочинения обусловлено тем, что оно, возникнув в конце 20-х годов в Париже (1926), является первым и ярким примером новых экспериментальных идей А. Черепнина, связанных не только с абсолютизацией ритма, но и с новым звучанием инструмента. Сам композитор писал об этом периоде: «...в 20-30-е годы за фортепиано утвердилась с большей или меньшей прочностью одна функция – ударность» [Цит. по: Там же, с. 33]. Поэтому неудивительно, что именно в произведениях парижского периода метроритм приобретает для А. Черепнина первостепенное значение, часто становясь динамической основой формы. К примеру, в «Фортепианном трио» ор.34 (1925) ударная трактовка инструментов выступает объединяющим фактором, исходя из которой композитор строит мелодическую линию, а одна из частей Первой симфонии ор.42 (1927) – Скерцо – написана только для ансамбля ударных инструментов.

«Послание» относится к числу концертных масштабных пьес (наряду с такими, как две Токкаты ор.1, 20, «Славянские транскрипции» ор. 27, «Пять концертных этюдов» ор. 52), представляющих концертно-виртуозные грани пианистического стиля композитора. В этих сочинениях, в отличие от миниатюр, с присущей им камерной манерой письма и исполнения отражаются природные свойства артистического дарования А. Черепнина – динамизм, высокий уровень темперамента, масштабность, тяготение к эксперименту, а также виртуозное владение приёмами крупной техники. Новизна «Послания» поразила слушателей в первую очередь разного рода поисками и находками в звучании рояля.

Основная содержательная идея пьесы заключена в строго определённых ритмических формулах, органично сочетающихся в себе ординарные приёмы игры на фортепиано и нетрадиционные способы звукоизвлечения. Кроме того, композиция завершается выстукиванием ритмического рисунка основной темы на крышке рояля, имитируя звук пишущей машинки, телеграфного аппарата или даже компьютерной клавиатуры. Благодаря этому здесь, как и в других крупных концертных пьесах (в таких, к примеру, как «Танец» (1919) или «Полька» (1944)) [Там же, с. 119] значительно усилен один из ведущих посылов творчества Черепнина

в целом – диалог романтической и антиромантической эстетики. Он приобретает характер изобретательной игры, в основе которой лежат именно приёмы работы с инструментом.

Композитор и исполнитель по-новому воспринимают звуковое пространство, расширяя сонорно-колористические функции инструмента. Вместе с тем эксперимент Черепнина естественным образом вписался в новую – в эстетическом и технологическом отношениях – ветвь авангардных открытий 20-х годов в сфере фортепианной музыки. На первый план выходит антиромантическое по своей природе внимание к «анатомии» фортепиано, нетрадиционным исполнительским приёмам, в результате чего, сам инструмент воспринимается как объект игры.

Между тем название сочинения – «Послание» – апеллирует к романтической традиции фортепианных пьес, обращённых к тому или иному адресату. Ритмическая игра помещена в условия «экзотического» ладового колорита характерной для автора языковой среды. При этом материал пьесы пронизан не только сложной, изошённой ритмикой и специфической фактурой, но и общим насыщенным беспедально-стаккатным движением с большим количеством пауз, определяющих музыкальную материю как своеобразный интерпункт. По словам американских исследователей творчества А. Черепнина, «исходя из названия пьесы, создаётся впечатление, что это телеграфное сообщение, спрятанное в различных ритмических формулах» [10, р. 9].

В результате активного диалога романтических и антиромантических компонентов (с одной стороны, программной, ладовой красочности, сонорно-колористических эффектов фортепианной фактуры; с другой – кодирования темы в определённом ритмическом рисунке и озвучивания её на крышке инструмента) возникает остроумная динамичная игра. Цель композитора-пианиста – моделирование эстетической сферы, определившей важнейший этап его фортепианного творчества. Как нам кажется, за демонстративно «лёгкой» фантазией стоит значительно более глубокая идея – стремление «быть услышанным» через десятилетия.

Подводя итог сказанному, ещё раз подчеркнем высокий уровень исследовательского внимания и композиторского интереса к различным аспектам трактовки инструмента в фортепианной музыке XX века. При этом сама проблема диалога теории и практики по отношению к современному пианизму остаётся, на наш взгляд, открытой как в плане её теоретического обобщения, так и в многообразии возможностей практического решения.

#### *Список источников*

1. **Бородин Б. Б.** Апология фортепиано (к 300-летию юбилею инструмента) // Фортепиано. 2009. № 1-2. С. 40-51.
2. **Гаккель Л. Е.** Фортепианная музыка XX века: очерки. Л.: Советский композитор, 1976. 296 с.
3. **Горбовец Л. О.** О тембровой сущности фортепиано // Художественный образ в исполнительском искусстве: межвузовский сборник статей. Магнитогорск, 2004. С. 36-44.
4. **Малинковская А. В.** Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2005. 381 с.
5. **Радвилович А. Ю.** Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.): дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2007. 228 с.
6. **Рубан Н. Л.** Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: дисс. ... к. искусствоведения. Н. Новгород, 2017. 197 с.
7. **Тимошенко А. А.** Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2004. 254 с.
8. **Холопов Ю. Н.** Новый музыкальный инструмент: рояль // Человек и фоносфера. Воспоминания, статьи / ред. М. Е. Тараканов. М. – СПб.: Алетей, 2003. С. 252-271.
9. **Copland A.** Music and imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
10. **Lewis C., Gresham M.** Alexander TCHEREPNIN (1899-1977). Annotation to CD: Complete Piano Music, Giorgio Koukl, Piano. Grand Piano. 2012. Vol. 1. 20 p.

#### **RENEWAL OF THE IMAGE OF THE PIANO IN THE XX CENTURY: DIALOGUE OF THEORY AND PRACTICE**

**Ruban Natal'ya Leonidovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire*  
*rubannatasha14@yandex.ru*

The conception offered in the article considers experiments in the sphere of the sound of the piano at the intersection of their theoretical generalization and implementation. The most significant works written by domestic and American researchers at the turn of the XX-XXI centuries act as scientific material. Composer's experience is presented by separate piano compositions by A. N. Tcherepnin: this enabled to approach the announced subject most universally – in its historical and intercultural aspects and also to unite interests not only of composers and source-study experts, but also of modern performers.

*Key words and phrases:* piano history; modern music; study of instruments; non-traditional playing techniques; Alexander Nikolaevich Tcherepnin.