

Су Юйчен

ТРАКТОВКА ПРОГРАММНОСТИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ЧЭНЬ ГАН И ХЭ ЧЖАНЬ-ХАО «ЛЯН ШАНЬ-БО И ЧЖУ ИН-ТАЙ»

В статье Л.Н. Раабена «Концерт», опубликованной в «Музыкальной энциклопедии», выделены наиболее крупные разновидности инструментального концерта, начиная от барокко и до нашего времени. В музыке после Бетховена выделяются симфонический и виртуозный концерты, в романтической музыке дополнительно выделяются концерты малой формы (*концерт-штюк*) и концерты крупной формы, «...соответствующие по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла» [3, с.924].

В этих классификациях не представлен особый тип концерта для сольного инструмента с оркестром, который сформировался в творчестве китайских композиторов во второй половине двадцатого столетия. Назовём этот тип концерта «программным».

Программный китайский концерт для сольного инструмента с оркестром является самостоятельной жанровой разновидностью концерта. Для ее характеристики недостаточно раскрыть особенности музыкальной формы и музыкальной драматургии. Главной отличительной особенностью такого концерта являются содержание положенной в основу программы произведения и специфика ее реализации в музыке.

Программность является одной из наиболее характерных черт китайской инструментальной музыки. Например, для нее показательны пьесы малой формы, а также сюиты из таких пьес. Они имеют программные названия, которые связаны с легендами, китайской природой, с народным бытом.

Для инструментальной музыки типично обращение к темам, к которым китайские мастера ранее уже обращались в стихах, прозе, живописи, вокальной музыке (кантата, опера). Такие темы бывают не только известны, но и очень популярны в народе. В трактовке художественного образа здесь присутствуют такие черты как наглядность, опора на конкретные жизненные впечатления, понятность для восприятия рядовым китайским зрителем или слушателем.

Обратимся к особенностям претворения программности в Концерте для скрипки с оркестром «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай»¹. Это произведение было написано в мае 1959 года студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ган и Хэ Чжан-хао.

В основу программного замысла произведения положена легенда о любви юноши Лян Шань-бо и девушки Чжу Ин-тай. Она является одной из че-

¹ За пределами Китая Концерт получил известность под названием «Влюбленные бабочки». Это же название произведения дано в его партитуре. Созданный на материале легенды китайский художественный фильм носит название «Вечная любовь».

тырёх самых известных легенд китайского народа. В 2006 году шесть китайских городов подали в ЮНЕСКО просьбу включить легенду о любви Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай в список мировых шедевров устного культурного наследия.

У данной легенды есть множество аналогов в мировой литературе, среди которых особое место занимает пьеса Шекспира "Ромео и Джульетта". Но китайская легенда опередила творение великого английского драматурга на много лет. Самый ранний записанный вариант легенды относится к концу правления династии Тан (начало X века н.э.). Действие легенды происходит во времена правления династии Западная Цзинь (между 265 и 316 годами).

Перед композиторами стояла задача воплотить сюжет давней легенды в жанре концерта для скрипки с оркестром, обладающем своей спецификой. В первую очередь обратим внимание на выбор скрипки в качестве солирующего инструмента. Это инструмент становится как бы музыкальным резонатором лирической образной линии легенды.

Солирующей скрипкой передается весь широкий образно-эмоциональный спектр высказываний или комментариев двух главных «действующих лиц» легенды. Скрипка вводит нас в суть музыкального повествования. Ансамблями скрипки с виолончелью-соло выражаются «дуэты согласия» влюбленных. Интонационным противлением говорящих драматических интонаций скрипки-соло и массы оркестрового звучания иллюстрируется конфликтность индивидуальных чаяний героини и непреклонности традиций в лице отца.

Заметно, что в партии солирующей скрипки прослеживается близость к звучанию китайского народного инструмента – скрипке ЭРХУ. Этот инструмент обладает специфическими выразительными возможностями для передачи, с одной стороны особенностей китайской мелодики, кантилены или танцевального движения, а с другой – интонационной выразительности китайской словесной речи.

Ю. Хохловым выделяются два основных вида программности в европейской инструментальной музыке: *картинная* и *сюжетная*. В сюжетной разновидности, в свою очередь, различаются *обобщенно-сюжетная* и *последовательно-сюжетная* разновидности [4, с.444].

В Концерте «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» избран *сюжетный* тип программности в его *последовательно-сюжетной* форме. Такое решение способствует пониманию этой музыки широким китайским слушателем. В современном Китае сюжет древней легенды положен в основу множества сочинений разных художественных жанров. Так, большой популярностью пользуется народная опера «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». Она существует во многих вариантах и исполняется в сопровождении оркестра народных инструментов. На этот же сюжет в Китае создано много произведений живописи, около семидесяти художественных и мультипликационных фильмов.

Вне всякого сомнения, авторы Концерта для скрипки с оркестром были знакомы с этим культурным багажом и, в первую очередь – с оперой «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». Прослеживается стилистическая близость Концерта с Оперой, присутствуют также отдельные связи цитатного характера.

Обратимся к особенностям музыкального претворения легенды в Концерте для скрипки с оркестром «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». В сюжете легенды в крупном плане можно выделить ряд эмоционально очерченных событий, которые естественным образом могут быть претворены в музыкальной драматургии концертного типа. Они сконцентрированы вокруг главных перипетий в истории любви Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай:

1. Состояние весеннего обновления в природе как эмоциональный фон первой встречи Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай.

2. Счастье общения молодых людей в период совместного обучения в школе.

3. Тревога в сердце Чжу, вызванная необходимостью расставания.

4. Ее борьба с родителями за свое счастье.

4. Насыщенная эмоцией любви последняя встреча Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо, когда окончательно выяснилась невозможность их брака.

5. Смерть Ляна.

6. Невозможность для Чжу жизни без любимого и воссоединение с ним в «другой жизни».

7. Превращение душ влюбленных в бабочки.

Известно, что в процессе музыкального претворения словесной программы у композитора формируется некая творческая установка, конкретизированная общими параметрами строения будущего музыкального произведения. «Опережающая модель музыкального произведения на основе программы – это абстрактная конструкция, возникающая благодаря внемузыкальным понятиям и описаниям, однако, с воображаемой перспективой музыкального воплощения», – отмечает Л. Кияновская [1, с.8].

Опора на выстраиваемую исследователем «опережающую модель музыкального произведения» приближает нас к закономерностям музыкальной интерпретации. Один из ее ведущих методических принципов гласит, что «для достижения творчески эффективного результата интерпретатор должен пройти часть пути, который был ранее пройден композитором данного произведения» [2, с.148].

Наиболее родственными с драматическими коллизиями сюжета возможностями обладает классическая сонатная форма. Вместе с тем, последовательное использование сонатной структуры характерно скорее для *обобщенно-сюжетного* типа программности. Как уже говорилось, в Концерте «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» использована *последовательно-сюжетная* разновидность претворения программы. Сонатная форма здесь остается конструктивным стержнем музыкального претворения легенды, однако она, с одной стороны обогащается закономерностями других форм, а с другой –

в своей завершающей части (реприза) моделирует в иную, более масштабную область музыкального формообразования.

Основная часть Концерта, в которой использована сонатная форма, обрамляется почти идентичными по музыкальному материалу медленными частями (первая часть – *Adagio cantabile*: = 50; последняя часть – *Adagio cantabile*: =48). Вместе с тем, ими представлены совершенно различные ситуации: первая встреча Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай (вступление) и превращение душ влюбленных в бабочек (завершение-эпилог). Прием обрамления внимание слушателя фокусируется на основной части произведения, насыщенной активной событийностью.

Во вступлении и в заключении мы встречаемся с *картинным* подходом к претворению программы, о котором говорит Ю. Хохлов. Однако элементами картинности здесь раскрывается нечто большее – внутреннее состояние героев и почти зрительный образ весеннего обновления в природе и в душе человека.

Музыка вступительного *Adagio cantabile* характеризует первую встречу героев. Главный раздел *Adagio* предваряется вступительным соло флейты на фоне продленного оркестровой педалью нежного звучания струнных, на которое накладываются «падающие» капли звуков арфы. На этом воздушном фоне вступает каденция флейты, которой в высоком регистре воссоздается пение птичек. Имитация птичьего щебета является музыкальным аналогом начальной картины весеннего обновления в китайском кинофильме «Вечная любовь» (1963 г.), а также в китайской народной опере «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай».

После этого в характере мягкого неспешного повествования звучит лирический дуэт, исполняемый в сопровождении оркестра гобоем и альтами¹. Здесь впервые звучит «тема любви», которая позже приобретет сквозное значение в произведении. Она представлена формой дуэта, которой здесь и в дальнейшем как бы персонифицируется история любви Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо.

Музыка дуэта является, в свою очередь, предисловием к центральному разделу вступления, который написан в простой трехчастной форме с динамической репризой. Главным фактурным приемом здесь продолжают оставаться разнообразные дуэты солирующих инструментов (скрипка и деревянные духовые).

При *сюжетном* подходе к воплощению словесной программы трактовка повторяемого музыкального материала заслуживает отдельного внимания. В первой части простой трехчастной формы звучит мелодия, которую мы условно назовем темой «лирического общения». Исполняющая ее скрипка-соло вначале звучит в высоком регистре (вторая и третья октавы). При следующем проведении эта же мелодия дается на октаву ниже, в более густом,

¹ Интонационно эта музыка близка началу оперы «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай».

альтовом тембре. Повтор здесь воспринимается как ответное высказывание другого персонажа. Так возникает эффект беседы влюбленных.

В середине простой трехчастной формы возвращаются интонации «темы любви», которые теперь исполняются скрипкой-соло. Наконец, в репризе тема «лирического общения» из первой части исполняется хором струнных, приобретая патетический характер.

Завершает «историю» первой встречи еще одна реприза – на этот раз реприза вступительной картины весеннего обновления. Флейта здесь заменена солирующей скрипкой. В итоге возникает красивое обрамление встречи влюбленных.

Обе темы вступления – *тема любви и тема лирического общения* – в дальнейшем становятся основой для музыкальной персонификации образов главных героев легенды.

Быстрая, танцевальная по характеру главная партия условной сонатной формы (*Allegro con brio*: $\text{♩}=152$) включается как противопоставление лирической кантилене, повествовательности и картинности вступления. Здесь господствует энергия радости движения, оптимистичности мироощущения молодости.

Обратим внимание на внутреннее строение этой партии, которое само по себе имеет программное значение. Главная партия написана в сложной трехчастной форме. Этим строением показывается ее выделение как отдельной «главы» в общем сюжетном времени. Средняя часть трехчастной формы опирается на тему, звучащую в характере быстрого танцевального рефрена. Три проведения этой темы соответствуют трем годам обучения влюбленных в школе. Очевидно, что такое строение главной партии также было предварительно продумано композиторами. Иными словами, здесь также можно говорить о программной *композиционно-драматургической модели*.

Небольшая вступительная часть переводит слушателя в мир переживаний героини после ее возврата домой. Чжу Ин-тай тоскует о возлюбленном. Подобные вступительные построения играют особую роль в реализации программности. В данном случае слушатель из сферы коллективного (главная партия) перемещается в область камерного и личностного (побочная партия).

В сопровождении педальных звучаний струнных и арпеджио арфы звучит нежная жалобная песнь солирующей скрипки (*Adagio assai doloroso*: $\text{♩}=88$). Как бы в продолжение «темы любви» из вступления здесь звучат три высказывания в духе нежного «говорящего» *lamento*. В последнем проведении темы к соло скрипки присоединяется голос виолончели. Так воссоздается образ любви двух сердец.

После диспозиции действующих сил (экспозиция сонатной формы) наступает их активное взаимодействие (разработка).

Разработка сонатной формы открывается развернутой оркестровой «прелюдией» (*Più mosso affannato*): =104). Момент драматургического переключения в новую смысловую сферу показан способом вторжения, где начальная интонация «темы любви» преобразуется и приобретает угрожающий и агрессивный характер. В таком образном переключении нетрудно заметить прием масштабного конфликтного сопоставления сонатной экспозиции и разработки, который наиболее ярко представлен в ряде симфоний Д. Шостаковича.

Итальянское слово *affannato*, которым обозначено начало разработки, переводится как *беспокойно, тревожно*. Тревожно на душе у главной героини, которую склоняют к вступлению в брак с богатым, но нелюбимым женихом.

Проставленные в нотах исполнительские указания достаточно подсказывают связь музыки с конкретными событиями легенды. Этими обозначениями уточняется связь с соответствующим фрагментом сюжетных перипетий: борьбы Чжу Ин-тай с родителями за свое счастье. В дальнейшем сосредоточимся на этих указателях развития программной линии.

Начало следующего раздела разработки (=138) обозначено ремаркой *duramente* (*жестко*). В еще более быстром, токкатном движении звучат агрессивные репетиции аккордами. Свободные от этой гонки речитативы скрипки противостоят жесткой императивной линии оркестра (*recitando elevato ad lib.* – декламируя, рассказывая возвышенно, приподнято). Интонации речитативов скрипки производны от «темы лирического общения».

Эта же драматургическая линия продлевается в следующем разделе *Allegro molto risoluto* (=142), где в очень быстром движении в исполнении на скрипке дважды возвращается танцевальный рефрен из главной партии.

На «ff» в тугги всего оркестра на некоторое время возвращается *тема любви* (*patimento* – выражая страдание: =126). Здесь – лирико-патетическая вершина напряжения развивающейся драмы любви. И одновременно – крайнее выражение страдания из-за невозможности семейного счастья. Эпизод прерывается вторжением оркестровых тират (*rabbioso* – гневно, яростно, неистово: =132).

В кульминационный момент быстрое наступательное движение вдруг прерывается и после значительной паузы (почти два такта на фермате) происходит переключение в лирическую сферу. Этот эпизод соответствует последней встрече влюбленных перед трагическим исходом (*largimoso*: =148). В психологическом смысле мы как бы перемещаемся в другое, более камерное пространство. В партитуре начало эпизода обозначено двумя китайскими словами-иероглифами. Первый иероглиф означает «горевать», «печалиться», «сокрушаться», а второй – «высказывать». Чувства влюбленных высказываются лирическими дуэтами в характере *lamento*, которыми персонифицируются диалоги главных героев Лян Шаньбо Чжу Ин-тай.

Решение композиторов включить в завершение разработки медленную музыку (*largimoso*) объясняется не закономерностями сонатной формы, а желанием закрыть важную главу музыкального повествования. В сюжетном времени здесь рубежный момент, ведь это – последнее прижизненное общение влюбленных.

Ожидаемая сонатная реприза замещается в Концерте быстрой музыкой – тутти оркестра, напоминающей финальную часть сонатно-симфонического цикла (*Presto risoluto: =160*). Таково ощущение «крупного плана» музыкальной формы. Однако быстрое движение постоянно прерывается вступающими в сопротивление оркестру драматичными возгласами (*recit. lamentoso*) или быстрыми пассажами скрипки-соло. В партии скрипки развиваются лирические интонации «последней встречи» героев. Соревнование между солистом и оркестром здесь становится обобщенным выражением перипетий сюжета, которые мы условно обозначили как «смерть Лян Шань-бо» и ощущение невозможности для Чжу Ин-тай дальнейшей жизни без любимого.

Напряжение развивающихся противоречий между интонациями оркестра и скрипки доходит до предела. Продолжая «линию противления», солист исполняет ряд каденций. Особую роль здесь играет завершающая быстрый финальный эпизод *cadenza recitative ad libitum*. Каденция скрипки исполняется в очень высоком регистре и символизирует акт смерти-вознесения героини.

В значении кульминационного «резюме» в исполнении всего оркестра звучит «тема любви» (*Patimento: =54*), которая, по значению в общем музыкально-сюжетном повествовании, может быть названа итоговым «гимном любви».

Заключительное *Adagio cantabile* (= 48), построенное на материале вступления, возвращает слушателя в возвышенный мир первозданной красоты любви. Здесь возвращается тема любви из первого *Adagio*, звучание которой доводится кульминации в характере гимна. В последних тактах концерта на фоне арфообразных пассажей фортепиано в очень высоком регистре одна за другой звучат «воздушные» мелодии: соло скрипки и флейты. Это – музыкальные символы двух бабочек.

Подведем краткий итог нашим наблюдениям. Обратившись к сюжетному претворению легенды «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», композиторы встретились с проблемой сочетать сюжетный ряд с закономерностями концертной музыкальной формы.

Очевидно, что с самого начала работы над произведением в качестве солирующего инструмента была выбрана скрипка. Среди причин такого выбора – огромный лирический потенциал этого инструмента, а также близость его выразительных возможностей «китайской скрипке» ЭРХУ.

Для передачи лирического общения героев в медленных эпизодах используются «дуэты» скрипки с виолончелью или же с деревянными духо-

выми-соло. Подобных лирических эпизодов в Концерте четыре: это а) вступительное *Adagio cantabile*; б) расположенное в зоне побочной партии *Adagio assai doloroso*; в) *Lagrimoso*, помещенное между разработкой и финалом; г) завершающее весь Концерт *Adagio cantabile*.

Основная часть Концерта обрамляется родственными по музыкальному материалу *Adagio cantabile*. Это – *пролог* и *эпилог* повествования. Другие связанные с поворотными событиями сюжета музыкальные эпизоды также оттеняются музыкальными «ведениями».

Музыкальное развитие в основной части Концерта скрепляется формообразующими принципами сонатной экспозиции и разработки, а также музыкой в характере быстрого финала сонатно-симфонического цикла. Развитие в «финале» приводит к главной драматической кульминации произведения, после чего следует музыкальный эпилог свершившейся трагедии.

1. Кияновская Л. *Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»* / Л.А. Кияновская. – Ленинград, 1985. – 24 с.
2. Москаленко В.Г. *Лекции по музыкальной интерпретации*. – Киев.: Клякса, 2012. – 271 с.
3. Раабен Л.Н. *Концерт*. – В кн.: *Музыкальная энциклопедия*. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.2. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. — С. 922-925.
4. Хохлов Ю.Н. *Программная музыка*. – В кн.: *Музыкальная энциклопедия*. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.4. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 442-229.

Су Юйчен. Тракткування програмності в Концерті для скрипки з оркестром Чень Ган та Хе Чжань-хао «Лян Шань-бо та Чжу Ин-тай». В центрі уваги автора статті – особливий тип інструментального концерту для соліста з оркестром. В зв'язку зі специфічними властивостями твору, що розглядається, автор вводить в класифікацію інструментальних концертів з оркестром тип «програмного» концерту. На прикладі даного твору детально розглядається взаємодія послідовно-сюжетного типу програмності з процесом формоутворення.

Ключові слова: концерт для скрипки з оркестром, програмна музика, послідовно-сюжетна програмність, подія, формоутворення.

Су Юйчен. Трактовка програмности в Концерте для скрипки с оркестром Чэнь Ган и Хэ Чжань-хао «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». В центре внимания автора статьи – особый тип инструментального концерта для солиста с оркестром. В связи со специфическими свойствами рассматриваемого произведения, автор вводит в классификацию инструментальных концертов с оркестром тип «програмного» концерта. На примере данного произведения подробно рассматривается взаимодействие последовательно-сюжетного типа программности с процессом формообразования.

Ключевые слова: концерт для скрипки с оркестром, программная музыка, последовательно-сюжетная программность, событие, формообразование.

Su Yuichen. Interpretation of program music in the Concerto for Violin and Orchestra. In the focus of the article's author attention there is a special type of instrumental concerto for soloist and orchestra. Due to the specific properties of the work in question, the author expands the classification of instrumental concerto with the concept "program concerto". On the example of this work co-operating of consistently-subjective type of program music with the process of form-creation is examined in detail.

Keywords: Concerto for Violin and Orchestra, Program Music, Consistently-subjective Type of Program Music, Event, Form-creation.

Оксана Рынденко

«ВИДЕНИЯ АМИНЯ» ОЛИВЬЕ МЕССИАНА В АВТОРСКИХ КОММЕНТАРИЯХ КОМПОЗИТОРА

Уходящее в историю столетие оставило в музыкальном творчестве для исполнителей больше вопросов, чем ответов. И если музыкологический авангард многое успел интерпретировать, переосмыслить и систематизировать, то исполнительский цех, вынужденно оттачивающий свое мастерство на музыке дней давно отзвучавших, часто с опаской заглядывает на порой ставшие уже классикой XX века нотные страницы. Не являются исключением и многие из сочинений Оливье Мессиаана (1908–1992), которые представляют для пианиста творческую задачу трансцендентального уровня сложности не только в силу многотрудности музыкального языка и фактурной организации, но и благодаря масштабности художественной концепции и многомерности смысловых уровней образной системы.

В искусстве исполнительской интерпретации готовность музыканта к постижению и исполнению того или иного произведения определяется двумя основными факторами: техническая и духовная зрелость. Современное исполнительство из-за возросшего уровня совершенства первого зачастую стремится проигнорировать второй. Так, молодые пианисты, едва достигнув необходимого уровня технологической (или физиологической) подготовки к освоению сложных музыкальных текстов, смело включают в репертуар сочинения, которые еще полвека назад считались уделом избранных, так как требуют колоссальной духовной отдачи в процессе интерпретации. В программах «фортепианных тинэйджерсов» можно встретить и *Сонату си минор* Ф. Листа, и *Тридцать вторую сонату* Л. ван Бетховена, *Сонаты* Ф. Шопена, *Концерты* Й. Брамса, С. В. Рахманинова. Все чаще на концертной эстраде появляются и фортепианные полотна О. Мессиаана. При этом география национальных культур исполнителей далеко не всегда есте-