МРНТИ 18.41.91

М. Ван[1]
[1]*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*
(Алматы, Казахстан)

ПРОБЛЕМЫ ТРАКТОВКИ КИТАЙСКОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА «ВЛЮБЛЕННЫЕ БАБОЧКИ» ХЕ ЧЖАНХАО И ЧЕН ГАНГА. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Аннотация

В статье рассматриваются общие исторические сведения и даны исполнительские рекомендации по исполнению одного из важнейших сочинений китайской классической музыки, выдержанных в западной традиции – концерта для скрипки с оркестром «Лянчжу, или Баллада о влюбленных бабочках» композиторов Хе Чжанхао и Чен Ганга. Особенность концерта отмечена автором как сочетание жанров традиционного старинного китайского театра и европейского скрипичного концерта, также помимо музыкальной части произведение имеет литературную составляющую на основе сюжета древней китайской легенды о двоих возлюбленных. Произведение являет собой трудность по форме изложения, представляющей небольшую сюиту для солирующего инструмента с оркестром. Статья обусловлена необходимостью появления пояснительного материала для солиста-исполнителя с целью разъяснения одной из составных китайских музыкальных традиций. Автор приводит пояснения и примеры некоторых традиционных элементов в партии скрипки соло, специфические приемы которых вызывают ряд технических сложностей и вопросов, поскольку не являются приемлемыми в классической скрипичной школе и использованы композиторами с целью стилизации скрипичной исполнительской техники под аутентичное звучание китайского народного инструмента эрху.

Ключевые слова: скрипичный концерт, музыка Китая, исполнительская интерпретация.

Сегодня нет в мире уголка, в котором не слышали бы о китайской музыке. Она самобытна и не укладывается в жесткие каноны, привычной для нас, классической русской и западноевропейской музыки. Но так было не всегда. История становления китайской музыки не похожа на все то, что мы привыкли изучать по мировой музыкальной литературе, также как и сама китайская музыкальная культура отличается от западной.

В результате в китайской музыкальной традиции XX века возникает ряд сочинений, которые интересным образом сочетают в себе национальные мотивы в классическом оформлении, среди которых фортепианный концерт композитора Динь Шандэ, концерт для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки» композиторов Хе Чжанхао и Чен Ганга и поэма для струнного оркестра «Отражение луны в водах священного источника» композитора Ву Цу Кан.

Концерт для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки», написанный в 1959 году китайскими композиторами Хе Чжанхао и Чен Гангом (в то время выпускающимися из Шанхайской консерватории студентами), является ярким произведением, представляющим китайскую классическую музыку. Его премьера состоялась 27 мая 1959 года, солисткой выступила известная китайская скрипачка Юй Лина. Особенность этого концерта в том, что у этого инструментального произведения, помимо музыкальной части, имеется литературная составляющая – сюжет китайской легенды о двоих возлюбленных по имени Лян Шаньбо (кит. трад. 梁山伯 пиньинь LIANG SHAN BO) и Чжу Интай (кит. трад. 祝英台 пиньинь ZHU YING TAI), часто название сокращается до «Лянчжу» (кит. трад. 梁祝 пиньинь LIANG ZHU).

Интересным представляется то, что в этом сочинении мы видим сочетание традиционного старинного жанра китайского театра и жанра европейского скрипичного концерта. Слияние двух разных эстетик, представлений о форме и типах исполнительства

(импровизационность и строгая нотная фиксация), смешение двух видов музыкального инструментария на самом деле представляется необычным и эклектичным. В то же время, динамичное проникновение европейских традиций в культуры многих стран Азии в прошедшем веке диктовало такое направление творческого поиска.

Исполнение подобного сочинения, находящегося на стыке двух разных музыкальных традиций, требует максимальную осознанность исполнения тех или иных характерных красок, которые в классической школе обучения на скрипке считаются дурным тоном и не используются в западной музыке. Но данный концерт нуждается в пояснительном материале, который бы информационно помогал исполнителю понять смысловую основу, в данном случае – широко известную для китайского слушателя легенду, уходящую в тысячелетнюю историю. Этому посвящена данная статья, описывающая сюжет древней легенды, на котором строится драматургия концерта, а также подводящая к разъяснению исполнительских моментов.

Древняя китайская легенда о «Лянчжу» является неотъемлемой составной частью концерта. Невозможно исполнять данное произведение, не познакомившись с историей, передаваемой из уст в уста китайским народом уже на протяжении полутора тысячелетий и созданной во времена, задолго опередившие Шекспира. История Лян Шаньбо и Чжу Интай передается из поколения в поколение уже более 1460 лет. Считается, что герои легенды — своего рода китайские Ромео и Джульетта.

В статье советского музыковеда Л.Н. Раабена «Концерт», опубликованной в «Музыкальной энциклопедии», выделены крупные разновидности инструментального концерта, начиная от барокко и до современности. В послебетховенской музыке автором выделяются симфонический и виртуозный концерты, в романтической музыке добавлены понятия «концерты малой формы» (концертштюк) и «концерты крупной формы», «…соответствующие по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла» [1, 922-925 с.] Но, в этой работе никак не затронут особый тип концерта для сольного инструмента с оркестром, который сформировался в творчестве китайских композиторов во второй половине двадцатого столетия. Назовем этот тип концерта «программным».

Программность – это одна из наиболее показательных черт китайской инструментальной музыки. Для нее характерны пьесы малой формы, а также сюиты из таких пьес. Произведения имеют названия, которые связаны с народными легендами, сказками, китайской природой, традициями и с национальным бытом. Для инструментальной музыки типично обращение к темам, которые китайские мастера ранее уже использовали в поэзии, прозе, живописи и вокальной музыке (кантата, опера). Чаще всего такие темы бывают не только известны, но могут быть на слуху. В трактовке художественного образа здесь присутствуют такие черты как наглядность, опора на конкретные жизненные впечатления, понятность для восприятия рядовым китайским и не только зрителем или слушателем.

Обратимся к особенностям программности в Концерте для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай». Это произведение было написано в мае 1959 года студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ган и Хэ Чжан-хао. За пределами Китая Концерт получил известность под названием «Влюбленные бабочки». Это же название произведения дано в его партитуре.

Солирующая скрипка передает весь широкий образно-эмоциональный спектр высказываний двух главных «действующих лиц» легенды. Используется пентатоника, которая негласно является гармонической визитной карточкой китайской музыки. Скрипка вводит слушателя в музыкальное повествование. Интонационным противопоставлением «говорящих» драматических интонаций скрипки-соло и оркестрового звучания показан конфликт личных переживаний героини и непреклонности традиций. На протяжении всего концерта в партии солирующей скрипки прослеживается близость к звучанию китайского народного инструмента – 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.

Концерт изобилует элементами национальной музыки, которая выходит за рамки классического набора технической оснащенности и понимания нотного текста как такового. Естественно, все приемы играют роль «украшений» вокруг основной мысли, однако эти «украшения» определяют принадлежность к национальной тематике, и их несоблюдение будет разрушать выстраиваемую исполнителем картину. Также хочется напомнить, что солист, в первую очередь, в этом концерте играет главную женскую роль. Его игра должна быть мягкой, но не вялой.

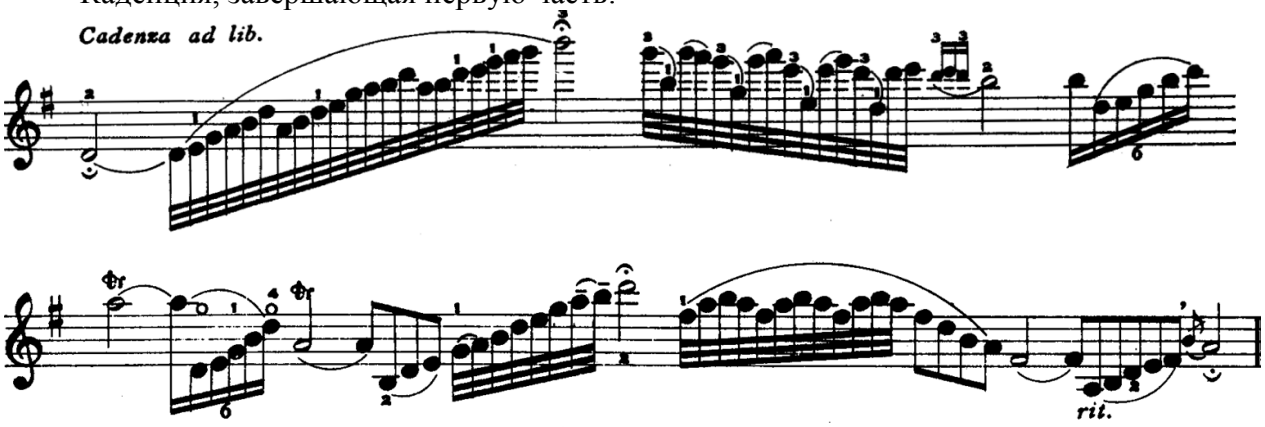
Произведение являет собой трудность по нетипичной форме изложения, представляющей небольшую театральную сюиту для солирующего инструмента с оркестром. В концерте отсутствует «классическая» объемная каденция солиста, но на смену ей появляется огромное количество небольших каденционных реплик, постоянно возникающих по мере развертывания произведения, словно личные раздумья главных героев легенды. Также необычен стиль концерта – абсолютно непривычный нашему исполнителю, а также и слушателю. Все глиссандо выписаны композитором в угоду стиля произведения, поэтому не лучшим решением будет игнорировать их или же злоупотреблять ими. Если в некоторых произведениях при переходах можно позволить интерпретатору сделать небольшой глиссандо, которые не обозначен в партии, то в данном концерте нужно точно знать, в каком случае глиссандо выписан в тексте, а в каком нет.

Обозначенные стрелочками глиссандо следует исполнять, выдерживая основную длительность практически полностью, не растягивая подъезд на всю длительность первой ноты. Также хочется отметить, что при исполнении этих стрелочек, палец на струне не ослабляет давление при переходе, как нас учат «чтобы скрыть переход». Если исполнять классическим приемом, то это будет изначально неверно, так как такой подход не даст нужной окраски и исполнитель потеряет в театральности. В данном случае прятать ничего не нужно, наоборот, следует чтобы весь переход от первой до второй ноты четко прослушивался. Также хотелось бы отметить, что большинство форшлагов, после которых стоит выписанный глиссандо до основной ноты, по аппликатуре, играется одним и тем же пальцем. Характерность такого глиссандо объясняется близостью к эрху. Чтобы понять механику игры на этом инструменте, советуем прослушать и посмотреть исполнение концерта «Влюбленные бабочки» на эрху с оркестром китайских народных инструментов.

Также существует несколько вариантов исполнения тех или иных характерных эпизодов. Расскажем подробнее про моменты, которые вызывают ряд сложностей и вопросов, на которые нет четких и однозначных ответов в классической манере игры.

Пример №1

Каденция, завершающая первую часть:



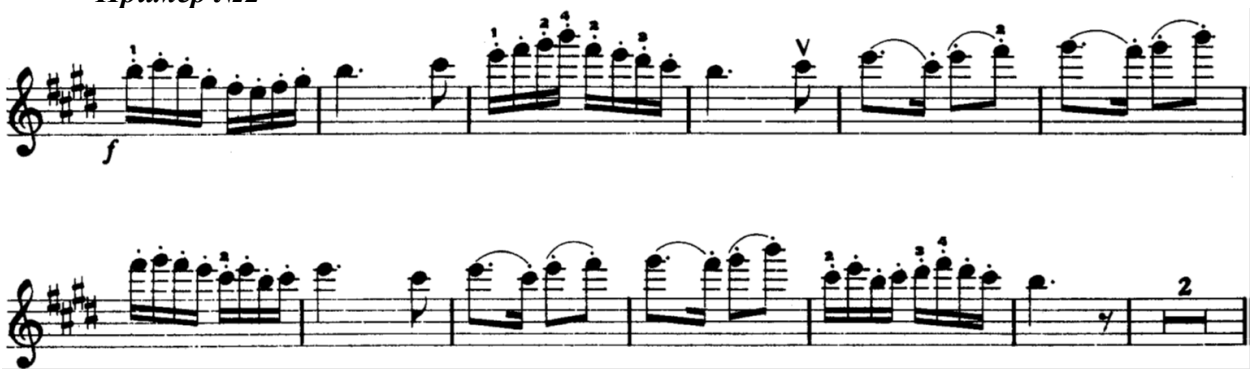
Первый пассаж не составляет каких-либо трудностей в понимании и может исполняться «классически» – «разгоном». Однако, сравнивая мировые исполнения концерта, существует вариант отличный от нашего нотного примера. В нем, дойдя до последней ноты пассажа, перед половинкой, делается остановка. Далее идет повтор последней ноты и традиционный глиссандо до ноты «ре» с ферматой.

Второй же пассаж имеет несколько вариантов: по два легато, по два стаккато, в разные стороны. Какой вариант был задуман изначально доподлинно неизвестно и споры не утихают до сих пор. Будем считать оба варианта равноценными, так как и тот и другой вполне отражают легкое настроение первой части, однако вариант со стаккато более виртуозный и звучит более технично.

Далее следуют два практически одинаковых случая, разницей в октаву – секстоль и половинная нота с трелью. Так как это каденция (следует обратить внимание на отсутствие тактовых черт), второй раз секстоль можно расширить и выделить две последние ноты, в особенности октавный флажолет «ре». Следующий восходящий пассаж также можно исполнять с остановкой на последних двух выделенных нотах. Далее следует фермата. Некоторые исполнители делают небольшой подъезд, к следующей ноте после фермaты, но в тексте она отсутствует. Последующий пассаж из двенадцати нот также исполняется в большинстве случаев с разгоном, останавливаясь на восьмых нотах после. Также можно сыграть его вне ритма, подобно классической скрипичной трели, но не на двух нотах, а на трех.

Пропуская остальное, доходим до последней ноты с форшлагом. Нами замечены случаи, когда солист после запятой, задерживается на форшлаге, чуть ли не превращая его в четвертную ноту. Вариант, на наш взгляд, нисколько не портит стиль общей картины, и, как мы считаем, имеет право на существование, параллельно с написанным композитором, текстом.

Пример №2



Существует альтернативная редакция этого эпизода в быстрой части. Все стаккатированные восемь шестнадцатых нот играются на легато, на один смычок, также и следующий за ними такт тоже объединяется лигой, для дальнейшего удобства игры последующих нот.

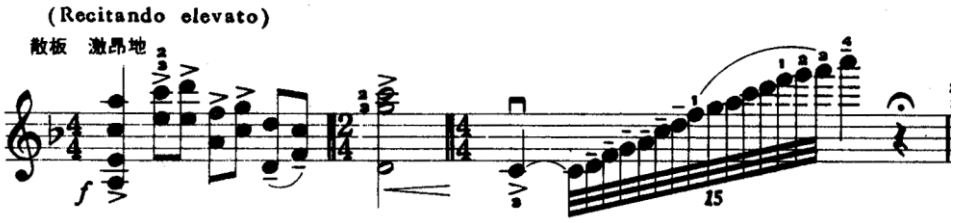
Пример № 3

В данном примере обращаю внимание скрипача на четвертый такт. В нем стоит запятая после первой восьмой ноты с точкой. Она крайне важна, так как после нее в партии

оркестра с солистом остается только флейта. На полтакта. Это выглядит как возвращение в реальность из далеких мечтаний и далее становится лишь отзвуком желанного.

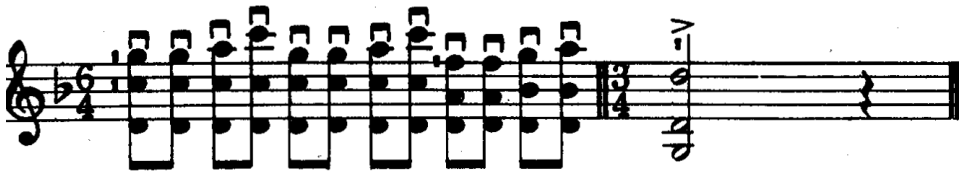
Пример № 4.

Первый речитатив солиста.



Хотелось бы отметить, что при всех указаниях размеров, это – прежде всего, речитатив. Оркестровая партия вступает вместе с первым аккордом солиста и замолкает, а в следующем такте заполняет собой половинную ноту солиста тремоло литавр. Поэтому разрешается некоторая свобода в двух речитативных репликах. Далее в перекличках с оркестром, все снова подчиняется общему темпу. Этот эпизод останавливает грандиозную оркестровую партию, которая набирает массу в продолжительном проигрыше. Солисту не стоит сильно растягивать речитатив, следует выдерживать общее направление фразы.

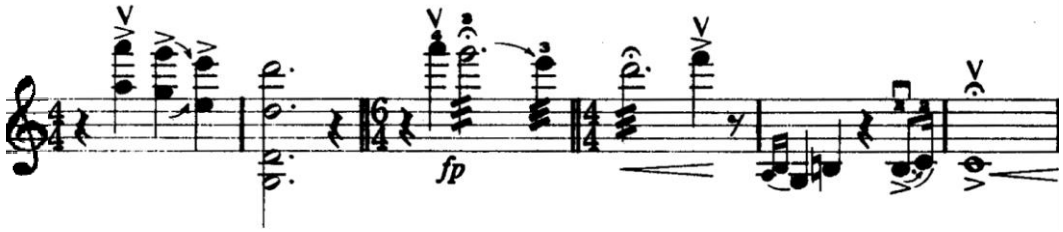
Пример № 5



Отдельного внимания заслуживают данные два такта. После восходящего пассажа и ферматной паузы, первая нота исполняется вместе с аккордом оркестра. Размер указан, но нет пометок, что речитатив закончился. Решить вопрос о темпе и ритме поможет дальнейшее отсутствие партии оркестра после первого аккорда, что дает свободу исполнителю в поиске выразительности. Скажем однозначно, что играть все аккорды метрически ровно не стоит.

Из этой части хотелось бы еще затронуть один момент:

Пример № 6



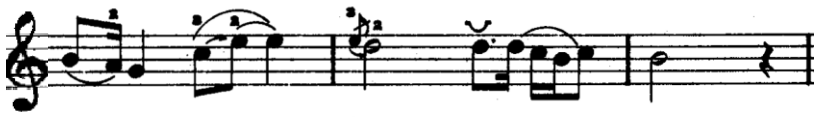
Первый аккорд примера вступает после трех аккордов медных инструментов. Четко и на акценте. Для уверенного вступления нужно жестко поставить первый и четвертый палец на гриф так, чтобы стукнули пальцы о гриф, и взять октаву, иначе весь апофеоз этого момента солист просто не сможет поддержать своей игрой.

Тремоло в партии солиста – довольно редко встречаемая вещь. И она значительно отличается от оркестрового тремоло. В этом моменте исполнителю нужно добиться максимальной четкости тремоло, чтобы оно было прослушиваемым и понятным. Также хотелось бы отметить обозначение *fp*. Очень важный «провал» в звуке, из которого вырастает дальнейшее полотно. В четвертом такте примера мы наблюдаем *crescendo* на ноте ре под знаком *fermata*. В этом моменте солисту нужно быть особо внимательным. Тремоло должно оставаться энергичным, с четким пониманием начала и конца в

проведении смычка. В следующем такте солист может позволить себе снова пренебречь общим темпом. Предыкт, завершающий весь речитатив, является очень напряженным моментом для исполнителя, также он является одной из ключевых проходящих кульминаций концерта, коих в нем несколько. Поэтому, предпоследние две ноты в следующем примере отдаются полностью на усмотрение солиста. По обыкновению делается большая фермата на ноте «си бекар» после паузы, которая буквально «вваливается» в разрешающую ее ноту «до».

Следующий эпизод встречается во второй медленной части. Здесь появляются характерные для китайского инструмента технические элементы, которые не используются в классической скрипичной школе:

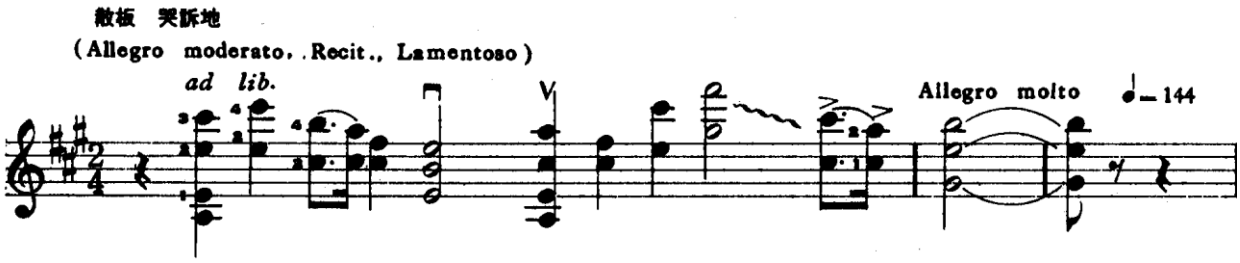
Пример № 7



Специфичный знак над нотой исполняется посредством плавного оттягивания пальца вдоль струны в сторону понижения звука на четверть (возможно и на половину) тона и с последующим возвратом его на исходную ноту. На протяжении всех этих движений давление пальца на струну и сила звукоизвлечения не уменьшается. То есть, следует представить себе как на народном инструменте эрху продавливается струна. Это движение аналогично привычной для нас, вибрации, только если вибрация покачивает палец в сторону повышения звучания и покачивания, то в этом случае то же самое, только движение в сторону понижения и всего одно покачивание кистью, а не несколько, как при вибрации. Или же существует другое объяснение как последовательное двойное глиссандо на полтона вниз и обратно наверх в пределах ритмического рисунка.

Консервативному исполнителю может показаться, что это проявление непрофессиональным владением техникой, однако мы смеем утверждать, что это технические приемы, применяемые ради передачи художественных образов и подражания китайскому инструменту, которые, наоборот увеличат профессиональный технический багаж скрипача-исполнителя.

Пример № 8



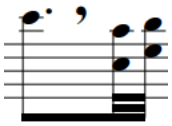
После второго медленного эпизода нам встречается еще одна перекличка солиста с оркестром. И снова сольные речитативы. Разберем по порядку.

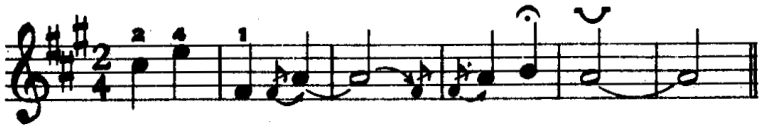
Существует несколько вариантов исполнения первого аккорда речитатива: первый – классическое разделение четырехзвучного аккорда «сломать на два и два»; второй – активное связывание всех четырех звуков; третий – является более утрированной версией первого варианта, которое в итоге звучит как незалигованный форшлаг к верхней сексте.

Далее трехзвучный аккорд на половинке, который завершает первую фразу – ломается по два.

Вторая фраза имеет два варианта завершения. Первый – так как написано в нотном примере. Второй – последние восьмая с точкой и шестнадцатая играются без лиги, между ними возможна даже пауза или люфт, и на месте последней шестнадцатой будут две тридцать вторые ноты как указано ниже.

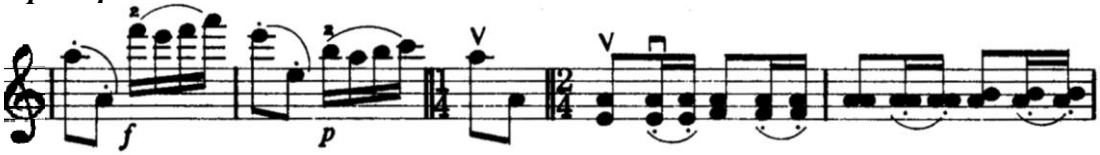
Пример № 9





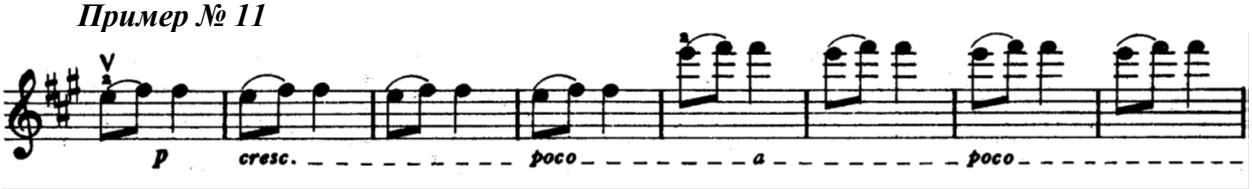
В предыдущем примере, в котором обсуждался специальный знак, он стоял над довольно короткой нотой и поэтому он мог не прослушиваться. В данном примере знак стоит над половинной нотой. Вся техническая составляющая остается такой же, как описано выше, но в этом случае все нужно сделать очень нарочито так, чтобы весь подъезд практически занял полностью первый такт. Именно этот момент максимально имитирует эрху. Все переходы буквально перетекают из одной ноты в другую, однако следует следить за тем, чтобы не выходить за пределы темпа и ритма.

Пример № 10



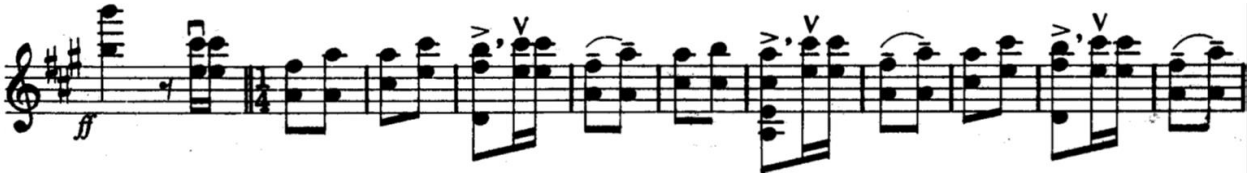
Следующий интересный случай – это вставной такт на размер ¼. Он является не таким сложным для исполнения солистом, однако может составить трудность в синхронизации с оркестром. Как заметно с первого просмотра, на нем не стоит никаких пометок, поэтому его нужно играть в том же темпе, в котором шло движение до этого момента. Однако хотелось бы отметить, что это все-таки отдельный такт, а не расширенный предыдущий. Поэтому будут две сильные доли подряд: на первую долю такта ¼ и первая доля следующего такта. Далее идут характерные ритмические формы которые содержат в себе одну восьмую и две рикошетные шестнадцатые, которые очень сильно напоминают скачки на лошадях.

Пример № 11



В следующем примере мы видим восемь одинаковых тактов, разницей только в октаву после четвертого такта. В самой партии не прописано никаких рекомендаций или пояснений к исполнению этого момента, кроме динамических. Однако если обратить внимание на мировые исполнения рассматриваемого мной концерта, ни один исполнитель не сыграл этот отрывок как написано – метрически ровно. Первый такт полностью останавливает все движение и исполняется практически в два раза медленней основного темпа. И после этого начинается постепенное нарастание в темпе и силе звука до исходного, далее снова стоит пометка *ad lib.*

Пример № 12



В конце предпоследней части встречается момент, когда общий размер переходит на 1/4. Автором статьи лично проведен опыт с целью попытки объединить такты под более «классические» размеры, однако, уменьшение размера до 1/4 приводит к тому, что, когда каждая метрическая доля становится сильной долей такта, то происходит форсирование общей фактуры, что невозможно при более крупных размерах, в которых имеются слабые и относительно сильные доли.

Подводя итог высказанным рекомендациям, хотелось бы посоветовать исполнителю, подготовиться к восприятию большого количества «мягкой, пластичной» музыки, которая, возможно, покажется однообразной, если не вникнуть в ее суть. Особенности исполнения данного концерта уникальны. Следует напомнить, что обучение музыканта помимо технических навыков владения инструментом и их улучшения, состоит также из образовательной части. Музыкант должен расширять свой кругозор, интересоваться историческими событиями и фактами жизни композиторов, которые создали исполняемые им произведения.

Список использованной литературы

1. ***Раабен, Л. Н***. Концерт. // Музыкальная энциклопедия, Т.2 – [Гл. ред. Ю. В. Келдыш..] — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – 960 с.
2. ***Хохлов, Ю. Н.*** Программная музыка. // Музыкальная энциклопедия, Т.4. – [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — 974 с.
3. ***Ауэр Л. С.*** Моя школа игры на скрипки, [пер. И.Гинзбург,М.Мокульская] СПб: Композитор. Санкт-Петербург. 2004 г. 274 с.
4. ***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.

References (transliterated)

1. ***Raaben, L. N. Kontsert.*** // Muzykal'naya entsiklopediya, T.2 – [Gl. red. Yu. V. Keldysh..] — M.: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor, 1974. ¬ 960 p.
2. ***Khokhlov, Yu.*** N. Programmnaya muzyka. // Muzykal'naya entsiklopediya, T.4. – [Gl. red. Yu. V. Keldysh]. — M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. — 974 p.
3. ***Auer L. S***. Moya shkola igry na skripki, [per. I.Ginzburg,M.Mokul'skaya] SPb: Kompozitor. Sankt-Peterburg. ¬ 2004 g. ¬ 274 p.
4. ***Kiyanovskaya L***. Funktsii programmnosti v vospriyatii programmnogo proizvedeniya: avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / L.A. Kiyanovskaya. – Leningrad, 1985. – 24 p.

М.Ван

«ВЛЮБЛЕННЫЕ БАБОЧКИ» ҚЫТАЙ СКРИПКАЛЫҚ КОНЦЕРТІНЕ ТҮСІНДІРУ ПРОБЛЕМАЛАРЫ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҰСЫНЫСТАР

Түйін

Концерттік ерекшелігінің автор дәстүрлі ежелгі Қытай театрының жанрлары мен Еуропалық скрипкалыққонцертінің үйлесімі ретінде атап өтті. Сондай-ақ, музыкалық бөліктен басқа, екі ғашық туралы ежелгі Қытай ақызының сюжеті негізінде әдеби жағы да баяндалады. Музыкалық шығарма

оркестр мен жеке аспапқа арналған кішігірім сюита формасында жазылғандықтан, орындаушыларға кейбір қиыншылықтар туғызады. Шығарманың әдеби көзімен тығызыз байланысы бар. Сондай-ақ,скрипка аспабында қалданылмайтын, тек халық аспаптарына ғана тән ерекше техникалық әдістер кездеседі.Мақала жеке орындаушыға қытайдың музыкалық дәстүрлерінің біріе көрсету үшін және түсіндірме материалмен найдалану қажеттілігімен байланысты. Автор соло скрипка партиясында дәстүрлі элементтерді қолдану барысында қандай техникалық қиындықтар туатынына бірқатар түсініктеме мен мысалдар туралы баяндайды

***Тірек сөздер*:** скрипкалық концерті, Қытай музыкасы, орындаушылық интерпретация.

M.Van

THE PROBLEM OF THE PERFORMING “THE BUTTERFLY LOVERS” CHINESE VIOLIN CONCERTO BY HE ZHANHAO AND CHEN GANG. PERFORMANCE RECOMMENDATIONS

Abstract

The peculiarity of the concert was noted by the author as a combination of the genres of the traditional ancient Chinese theater and the European violin concerto. Also, in addition to the musical part, the work has a literary component on the basis of the plot of the ancient Chinese legend about two beloved. The work is a difficult in the form of presentation, representing a small suite for the solo instrument with the orchestra. There is a close connection with the literary source. Also has special techniques that are used when playing traditional instruments and do not occur in violin. The article is conditioned by the necessity of the appearance of an explanatory material for the performing soloist in order to explain one of the complex Chinese musical traditions. The author gives explanations and examples of some traditional elements in the violin solo parts, the specific techniques of which cause a number of technical difficulties and questions.

Keywords: violin concert, music of China, performance interpretation.

Сведения об авторе:
Ван Максим Лицзеевич – магистрант 2 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, специальность оркестровое дирижирование.

Автор туралы мәлімет:
Ван Максим – Құрманғазы Қазақ ұлттық консерваториясы 2-ші курстың магистранты, оркестр дирижерлау мамандығы.

Information about the author:
Vam Maxim – 2 year’s graduate of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, orchestral conducting speciality.