

новлено, що кожен тип виконавського стилю має домінуюче жанрово-творче джерело, що визначає вибір твору та принципи роботи з ним.

**Ключові слова:** жанр, стиль, інтонація.

**Sukhlenko I. Genre aspect of performing intonation.** The article deals with the question of the legality of the use of genre approach to the study of performing intonation. Definitely, that being the smallest element and at the same time the quintessence of the individual performing style, intonation is a manifestation of the creative genre and began work. It was found that each type of performing style has a dominant genre and creative principle, determining the choice of the work and how to work with them.

**Key words:** genre, style, tone.

УДК 784 + 786

*Хуан Цзя*

## **ИНТОНАЦИОННАЯ СИНЕРГИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Ансамблевое музицирование – сложная и разнообразная в жанрово-стилевом отношении область музыкально-исполнительского искусства. Она ставит перед музыкантами особые технические и художественные задачи, обусловленные необходимостью согласования звукотворческих действий, их подчинения общей «интонационной модели» (В. Москаленко), нахождения особого психологического тонуса взаимодействия. Эти задачи с предельной рельефностью обнаруживают себя в ансамбле фортепиано – одного из самых богатых своими звуковыми возможностями инструмента – и голоса – самого тонкого и чуткого в психологическом отношении источника музыкального звучания.

Цель данной статьи состоит в выявлении общих свойств и главных особенностей динамического взаимодействия певца и концертмейстера в процессе ансамблевого интонирования.

В научно-исследовательской и музыкально-педагогической литературе, посвященной концертмейстерскому мастерству, вопрос динамики интонирования специально не рассматривается. Вероят-

но, он считается простым и ясным. Вместе с тем, отдельные наблюдения обобщающего порядка и замечания методического характера встречаются в трудах К. Виноградова, М. Воротного, Л. Живова, Н. Крючкова, Е. Кубанцевой, А. Люблинского, Дж. Мура, Л. Повзун, И. Польской, О. Филатовой, Е. Шендеровича, Р. Шпилльмана и других авторов, пишущих об искусстве концертмейстера.

На наш взгляд, динамическая сторона ансамблевого музицирования заслуживает специального анализа. Во-первых, поскольку она имеет непосредственное отношение практически ко всем сторонам интонационной формы, начиная от уровня акустического материала и заканчивая уровнем художественной концепции музыкального произведения в целом. Во-вторых, изучение динамики интонирования позволяет выявить базовые принципы взаимодействия музыкантов ансамбля, в частности – принцип синергии.

В разработке предлагаемого подхода к изучению концертмейстерского искусства мы опирались на положения теории музыкальной интерпретации (работы И. Браудо, О. Катрич, Н. Корыхаловой, В. Москаленко, А. Сокола, А. Самойленко, Л. Шаповаловой и др.), деятельности музыканта-концертмейстера И. Польской [5] и Л. Повзун [4], где данная деятельность рассматривается как целостный объект во всей его структурно-функциональной сложности.

В контексте проблематики нашей статьи *концертмейстер* понимается как исполнитель-ансамблист, специфической функцией которого является достижение музыкально-интонационной синергии. *Синергия* (от греческого *sin* – вместе и *ergos* – работающий) в современном научном знании (работы Р. Пиотровского, И. Пригожина, И. Стенгерса, Г. Хакена и др.) трактуется как *системный результат совместного действия нескольких актантов* (физических или биологических сил, механизмов, организмов, людей, коллективов и т. д.). В теологии существует свое понимание синергии как совместной духовной работы. В искусствоведении это понятие применяется пока еще редко (сошлемся на работу И. Ергиева, где автор размышляет о синергичных свойствах искусства музыкальной интерпретации [3]).

Принцип синергии универсален и проявляется во всех сферах человеческой деятельности. В музыкальном искусстве он обнаруживается на разных уровнях: физиологическом, психологическом, ментальном. Например, в работе голосового аппарата музыканта-ис-

полнителя принимают участие группы мышц (физиологи называют их синергетиками), которые вместе совершают некоторое целесобразное действие. Так, в процессе генерирования вокального тона синергетиками выступают мышцы опорного дыхания, мускулы гортани и артикуляционного аппарата. На психофизиологическом уровне явственно обнаруживает себя синергия слухового, зрительного, осязательного, моторного восприятия, результатом которой выступают эмоционально окрашенные синестетические образы. Психологическая синергия – важнейший фактор личностного общения и совместной деятельности музыкантов оркестра, хора, ансамбля.

В данный момент нас интересует синергийный эффект, возникающий на уровне художественного мышления, который возникает при творческом взаимодействии двух и более музыкантов, объединяющих свои усилия ради достижения художественно мотивированного целостного интонационного результата. Таковую синергию будем называть *музыкально-интонационной*.

Концертмейстер ансамбля – музыкант, который не просто решает задачу создания (или воспроизведения по нотной записи) некоторой звуковой формы. Его особая миссия заключается в проявлении заботы о достижении целостного интонационного эффекта соединения *всех музыкальных партий*. Столь трудная задача возлагается обычно на самого лучшего исполнителя. Недаром немецкое слово *Konzertmeister*, утвердившееся в славянской профессиональной лексике, можно буквально перевести как «мастер слаженного звучания» (здесь слово *концерт* соотносится не с *соревнованием*, а с латинским словом *consortio* – соучастие, общность) [2, с. 188]. Аналогичной задаче, заметим, подчинена деятельность дирижера и педагога.

Разумеется, наивысшей целью («сверхзадачей» по К. Станиславскому) интонационной синергии является достижение эстетической гармонии и художественного совершенства формы. Не будем сейчас поднимать сложный вопрос определения и критериев оценки этих качеств. Сосредоточим внимание на музыкально-интонационных действиях концертмейстера как таковых, имея в виду их синергийную цель и мотивацию.

В зависимости от качества элементов взаимодействия (актантов) и уровня образования системно-целостного эффекта их соединения, можно теоретически выделить целый ряд типов музыкально-интона-

ционной синергии. Наиболее очевидными являются синергии: а) динамическая, создающая эффект усиления громкости; б) денситарная (от латинского *densitas* – плотность), создающая эффект уплотнения звукового спектра; в) тембральная, результатом которой является эффект появления новой звуковой краски; г) ритмическая, создающая различные образы сложной структуры движения; д) синтаксическая (эффекты аддитивной и неаддитивной сочленённости музыкальной речи); е) фактурно-функциональная (эффекты образования рельефо-фоновых отношений).

В рамках данной статьи невозможно охарактеризовать и обосновать все названные типы, а также и не упомянуты некоторые из них (представленный выше ряд можно продолжить). Остановимся лишь на одном из них, а именно – на динамической интонационной синергии. Сразу оговоримся: под *динамикой* будем понимать, в соответствии с этимологией термина, *силу производящего звук действия*. Иное значение термина *интонация*, также принятое в музыковедении и связанное с представлениями о процессе, движении музыкальной формы, мы далее не будем иметь в виду.

Динамические градации звука, а ещё в большей степени варьирование громкости – важнейшее средство выразительности в музыкальном искусстве. Причем, это средство находится почти целиком в распоряжении музыканта-исполнителя. Как бы тщательно композитор ни фиксировал в нотах желаемые оттенки громкости, только музыкант-исполнитель, оттолкнувшись от условной записи и руководствуясь своим пониманием музыки, может придать динамике интонирования нужное, художественно оправданное качество.

Динамика звучания приобретает особенную значимость в ансамблевой музыке, поскольку исполнители вынуждены контролировать не только громкость собственного звучания, но также и динамический эффект совместного интонирования. В наибольшей степени ответственность за это возлагается на концертмейстера камерного вокально-клавирного ансамбля. Фортепиано обладает богатым динамический потенциалом, этот инструмент способен выделяться даже на фоне звучания симфонического оркестра. В ансамбле с голосом фортепиано может без специальных усилий со стороны концертмейстера заглушить вокальную партию. Это, однако, всегда разрушительно для художественного впечатления. Поэтому одной из главных

и вечных задач концертмейстера является соизмерение громкости инструмента с линией голоса. Об этом красноречиво свидетельствует название одной из книг выдающегося британского концертмейстера Джеральда Мура: «Не слишком ли я громко играю?».

Пусть это покажется парадоксальным, но одной из основных, первичных целей взаимодействия певца и музыканта-инструменталиста была динамическая синергия, создающая эффект усиления звука. Стремление к громкому звучанию – заметное явление в развитии музыкального искусства. Оно объясняется, прежде всего, желанием того, чтобы звуковая форма была доступна восприятию всех слушателей в неблагоприятных условиях (открытое пространство, многочисленность аудитории, звуковые помехи). Во-вторых, громкий звук производит сильный психологический эффект (здесь можно сказать – аффект). Громкое звучание, независимо от других свойств интонационной формы, создает впечатление мощного движения, энергичного процесса, великого, массивного, грозного предмета.

Сильно действующий эффект громкого звучания был и остается востребованным в музыке во все времена. Ради него изобретались всевозможные способы усиления звука инструментов путем добавления и совершенствования резонаторов, использования механической и электрической энергии (микрофона, динамика).

Второй путь получения громких звуков, освоенный тысячелетней музыкальной практикой, – соединение усилий нескольких людей. Чем больше музыкантов действуют синергично – тем значительнее динамический эффект. Как известно, уже в древних культурах – китайской, индийской, ассиро-вавилонской, древнеегипетской и др. – существовала практика объединения десятков и даже сотен музыкантов в грандиозные храмовые или придворные ансамбли. Их громкое звучание выражало всемогущество грозных богов и правителей. Оно соответствовало грандиозным архитектурным сооружениям, монументальным изваяниям, многолюдным ритуалам.

Исторически первичный вид интонационной синергии в музыкальном искусстве, связанный с эффектом усиления звука, обнаруживается не только в монументальных жанрах, но и в камерной вокальной музыке. В некоторых случаях он выражен открыто. Например, в песне «*Im Rhein, im heiligen Strome*» из цикла «*Dichterliebe*» Р. Шумана (пользуясь известностью этого цикла, будем и далее ссылаться

ся на образцы шумановской вокальной лирики) динамика звучания партий солиста и фортепиано несет важную смысловую нагрузку: в восприятии слушателя должен возникнуть образ величественного собора, поднимающегося над широким течением Рейна. При условии лаконично-строгой фортепианной фактуры, здесь необходима достаточно высокая плотность и массивность звучания.

Однако было бы неправильно полагать, что концертмейстер должен здесь, как и в других подобных случаях, играть с применением максимальной физической силы. Напротив, в большинстве случаев предполагается такой способ усиления громкости, который не приводит к звуковому «перекрытию» вокальной партии. Форсированный звук вообще никогда не бывает хорошим в эстетическом смысле. Это справедливо как по отношению к вокальному звуку (когда в нем появляется тенденция перехода в крик), так и по отношению к звукам фортепиано (когда становится слышен стук молоточков о струны). Следовательно, если даже целью совместного действия является достижение мощного звучания, уровни громкости обеих партий должны быть, во-первых, соразмерны необходимому художественно-образному эффекту, а во-вторых – соразмерны друг другу.

Для того чтобы обеспечить такую соразмерность, пианист должен иметь хорошо сформированные навыки фортепианного туше. Речь идет, в первую очередь, о дифференциации звучания партий правой и левой рук, что не всегда является простой задачей для музыканта (здесь требуется устойчивое преодоление функциональной диссимметрии музыкально-исполнительского аппарата). Кроме того, левая и правая руки «отвечают» за разные регистры звучания фортепиано, заведомо неравноценные в отношении динамической отзывчивости. Массивные струны нижнего регистра, за счет количества обертонов и гармонических призвуков, при одинаковой силе туше дадут более громкий звук, чем струны среднего или высокого регистра.

Проблема регистрово-динамической диссимметрии даёт о себе знать также и при исполнении звуковысотных линий, охватывающих большой диапазон. Пианист-концертмейстер должен уметь действовать подобно «микшеру», плавно уменьшая и увеличивая громкость при переходах из одного регистра в другой. Рассмотрим в качестве примера композицию песни Р. Шумана «*Das ist ein Floeten und Geigen*». Это сочинение от начала и до конца скреплено непрестан-

ным и ровным «бегом» шестнадцатых в партии фортепиано. Причем, прихотливый мелодический рисунок партии правой руки охватывает широкий диапазон инструмента: от «ми» малой октавы до «ми» третьей октавы. Мелодия партии певца звучит на фоне стремительных звуковысотных перемен в верхнем голосе партии фортепиано. Общий динамический ориентир, зафиксированный композитором в нотах, – «пиано». Если концертмейстер будет стараться сыграть эти пассажи, выдерживая одинаковый уровень громкости, то более низкий регистр инструмента отзовется более мощным звуком. В образном плане такой характер звучания может быть, в какой-то степени, оправдан психологически и с точки зрения звукоизобразительности. Лирический герой цикла с отчаянием поет о свадебном празднестве, где сквозь звуки флейт, скрипок, труб и литавр он слышит горькие всхлипывания и стоны своей возлюбленной. И все же, пианист должен учесть резкий мелодический ход певца на септиму вниз в каденции первой полустрофы («си-бемоль – до»). Для того чтобы последний слог фразы не утонул в массивном и густом звучании шестнадцатых и для того чтобы не «испачкать» гармоническую краску, громкость звуков, извлекаемых правой рукой, нужно плавно варьировать в пределах от «меццо форте» до «двух пиано».

Отдельно отметим проблему интонирования динамически корректного созвучия, в частности – аккорда. Музыканты-практики говорят, что аккорд нужно уметь «построить». Имеется в виду не буквальное интервальное формирование конкретного созвучия (эта задача, будем считать, уже решена композитором или музыкальной традицией). Здесь подразумевается такое одновременное взятие аккордовых звуков, дающее эффект гармонично звучащего единства тонов, в котором каждый тон берется с нужной силой. Общий эффект звучания должен быть при этом адекватен художественно-эстетическому предназначению данного гармонического элемента. Для того чтобы добиться этого, пальцы обеих рук должны действовать синергично, быть в высокой степени реактивными и способными к тонкой градации туше.

Так, например, первый аккорд фортепиано в песне Р. Шумана «*Wenn ich in die Augen seh`*» представляет собой непростую пианистическую проблему. Он должен быть проинтонирован на «пиано». Вместе с тем, нужно, чтобы аккорд прозвучал достаточно полнозвучно, поскольку нотный текст предписывает ему длиться целый такт

в условиях медленного темпа (*Langsam*). Если все звуки этого аккорда (тонического трезвучия *G-dur*) будут сыграны одинаково громко, то возникнет нежелательный эффект акустической «кляксы», мутности колорита. Этот возможный результат легко объясним: близко лежащие тоны малой и первой октавы («соль-си-ре») создают свои обертоновые призвуки, которые вступают в диссонанс друг с другом (скажем, второй обертоном звука «си» – «фа-диез» рождает терпкий диссонанс с тоном «соль» и т. д.). Вряд ли композитор стремился к получению густой, вязкой, тревожной звуковой краски. Гораздо естественнее здесь создать плотный, но чистый и прозрачный оттенок, на фоне которого ясно звучит сдержанная декламационная фраза душевного признания лирического героя.

Обратим теперь внимание на то, что звуковая динамика «жестко» влияет на все важнейшие свойства интонирования. Во-первых, динамическое выделение отдельных тонов из слоя одноуровневого по громкости звучания – *акценты* – это основное для многих жанров и стилей средство метрической организации ритма. На этом принципе строится тактовая метроритмическая система европейской музыки. Периодические акценты имеют большое психологическое значение для певца. Они служат опорой для вокального интонирования. Конечно, акценты есть и в партии голоса, где они также необходимы. Однако они имеют здесь преимущественно вербально-речевое происхождение и фразировочный смысл, но малоэффективны в отношении привнесения в ритмическую структуру строгого метрического порядка.

Многие концертмейстеры подчеркивают большую практическую важность четкого метрического акцентирования. Однако и в этом должна быть соблюдена эстетическая мера, обнаружено понимание смысла музыкальной речи. Пианисту-концертмейстеру важно придерживаться двух основных положений: а) не следует стремиться к акцентированию всех метрически значимых звуков (сильных и относительно сильных долей такта); б) не следует стремиться к одинаковой громкости акцентов; наоборот – нужно стараться варьировать громкость выделенных тонов.

Обратимся в качестве примера к песне Р. Шумана «*Die Rose, die Lili*» Основная трудность этой прекрасной миниатюры заключается в эффектной ритмо-динамической синергии партий голоса и пианиста. Ритмическая структура образована сплошным пульсационным



ритмом шестнадцатых, причем один ряд (партия левой руки) попадает на начальные моменты метрических долей такта, а другой ряд (партия правой руки) как бы сдвинут относительно тактовой черты на одну шестнадцатую. За счет этого образуется сплошной ряд синкоп. Для того чтобы ансамбль голоса и фортепиано прозвучал интонационно и ритмически синхронно, концертмейстер должен обязательно обнаружить метрический «каркас» композиции. Но если он будет с одинаковой силой извлекать первый звук на сильной доле каждого такта, все обаяние музыки исчезнет, а партия фортепиано приобретет характер технического этюда. Р. Шуман тонко указал музыкантам на то, что ритмика должна быть прихотливой: в 11-м такте неожиданно «пропадает» сильная доля такта (залигованный звук «до-беклар»). Следуя этому намеку, концертмейстер должен, на наш взгляд, обязательно варьировать силу акцента первой доли во всех тактах, а иногда (допустим, в 4, 8, 10-м тактах) легко выделять звук на второй доле такта чуть больше, чем на первой доле.

Не менее значима связь динамики с тембром, артикуляцией и фразировкой. При взаимодействии партий вокально-фортепианного дуэта эта связь становится особенно влиятельной. В вышеупомянутом произведении Р. Шумана очень важно с самого начала найти верный динамический оттенок звучания партии фортепиано. При излишней громкости исчезает артикуляционная четкость двух фактурных пластов (появляется эффект гула, связывающий тоны и созвучия, вопреки задуманному эффекту отрывистого штриха, подобного пиццикато струнных инструментов). При недостаточной громкости блекнет колорит среднего регистра фортепиано, звучание становится бесплотным.

Наконец, только путем варьирования громкости каждого последовательно озвученного элемента фактуры можно достичь выразительной фразировки. Начальное музыкальное предложение в рассматриваемой песне, занимающее 4 такта, естественно проинтонировать как последовательность трех фраз. Две однотактовые фразы этого предложения могут содержать едва заметное крещендо ко второй доле такта, а третья фраза, занимающая 2 такта, «просит» иного направления модуляции громкости, а именно: диминуэндо в сторону приглушенного каданса.

Наконец, отметим еще одну важнейшую особенность динамической синергии партий фортепиано и вокала. Мы имеем в виду созда-

ние фактурных эффектов. Один из них, вероятно – самый главный, заключаются в варьировании степени резкости выделения мелодического рельефа из общего звучания. Второй, не менее распространенный эффект – варьирование количества и качества рельефных элементов. Все подобные случаи предполагают строго соизмеренное соотношение уровней громкости партий голоса и фортепиано.

Вспользуемся снова рассмотренным выше примером – песней Р. Шумана «*Die Rose, die Lili*». Очевидно, что на протяжении всей композиции основным рельефом в пространственно-звуковой картине, создаваемой нашим восприятием, выступает голос. Партия фортепиано создает фон. Если фон будет иметь ровный и приглушенный характер, то это усилит яркость вокальной линии. При условии динамического выделения мелодической линии левой руки возникает эффект второго рельефа, который сочетается и конкурирует с мелодией голоса. Это, с одной стороны, снижает резкость вокального рельефа, но, с другой стороны, создает эффект более богатой фактуры. В 9–16 тактах рельеф нижнего голоса в силу регистровых особенностей инструмента становится настолько ярким, что концертмейстеру уже не стоит прибегать к активному динамическому его выделению. Зато стоит обратить внимание на виртуозно намеченные Р. Шуманом побочные рельефы, порученные партии правой руки.

Итак, мы приходим к следующим **выводам**:

1. Атрибутивным свойством камерного вокального музицирования является художественно выразительная синергия певца и пианиста. Одна из важнейших сторон интонационной синергии музыкантов ансамбля – динамика звучания.

2. Наиболее простой с точки зрения музыкальной поэтики эффект интонационной синергии нескольких музыкантов (инструменталистов и/или вокалистов) заключается в получении громкого звука. Этот эффект динамической синергии всегда присутствует в ансамблевом музицировании, хотя не всегда представляет собой художественно-выразительное средство.

3. Более сложными и важными проявлениями динамической интонационной синергии являются разнообразные эффекты уравновешенного звучания, достигаемые точно рассчитанными и четко выполненными изменениями уровня громкости отдельных тонов, мотивов, фраз, композиционных разделов и партий ансамбля в целом.

4. Динамическая синергия певца и пианиста-концертмейстера оказывает большое влияние на все стороны и свойства музыкально-интонационной формы. В наибольшей степени от нее зависят свойства метроритма, тембра, артикуляции, фразировки и фактурного устройства. Поэтому важнейшей задачей концертмейстера является создание своеобразной динамической партитуры исполняемого ансамблевого произведения, где осознаны и учтены все необходимые эффекты и факторы.

5. Претворение динамической партитуры в жизнь обусловлено всеми профессиональными качествами концертмейстера, в первую очередь: а) умением варьировать характер пианистического туше, добываясь эффекта дискретного или плавного изменения громкости интонирования; б) умением адекватно оценивать, контролировать и корректировать собственными действиями общую динамическую «картину» ансамблевого звучания; в) пониманием интонационных функций и художественного смысла динамики как исполнительского средства.

6. Достижение пианистом-концертмейстером художественно выразительных эффектов динамической синергии опирается также на знания. Важнейшую роль играют эмпирические знания о динамических свойствах регистров фортепиано, эффектах педализации, способах звукоизвлечения, туше и т. д. Теоретические знания о физической природе звука, физиологии и психологии восприятия, гармонических и негармонических призвуках, резонансе, консонансе, диссонансе также весьма желательны.

Авторитетный музыкант и исследователь концертмейстерской профессии К. Виноградов справедливо говорил о том, что каждому концертмейстеру, начинающему свою деятельность, нужно «самостоятельно докапываться до многих истин», полагаться на «самообразование, собственную профессиональную пытливость, умение извлекать по крупицам опыт из работы с певцами, дирижерами, режиссерами» [1, с. 133].

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера : сб. статей / [ред.-сост. М. Смирнов]. — М. : Музыка, 1974. — С. 111–134.

2. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. — 3-е изд., испр. — М. : Рус. яз., 1986. — 840 с.

3. Ергиев И. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума // *Методологія, теорія і практика музичного виконавства / Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Випуск 107.* — К. : НМАУ, 2001. — С. 28–40.

4. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. — Одеса : Фотосинтетика, 2009. — 106 с.

5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И. И. Польская. — Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. — 395 с.

**Хуан Цзя. Интонационная синергия певца и концертмейстера: динамический аспект.** В статье рассматривается исполнительское искусство концертмейстера под углом зрения интонационной синергии партий голоса и фортепиано. Главное внимание уделяется динамическим эффектам ансамблевого взаимодействия партий, их связи с ритмом, тембром, артикуляцией, фразировкой и фактурой интонируемой формы.

**Ключевые слова:** концертмейстер, ансамбль, интонационная синергия, динамика, динамическое соотношение партий ансамбля.

**Хуан Цзя. Інтонаційна синергія співака і концертмейстера: динамічний аспект.** У статті розглядається виконавське мистецтво концертмейстера під кутом зору інтонаційної синергії партій голосу і фортепіано. Головна увага приділяється динамічним ефектам ансамблевої взаємодії партій, їх зв'язку з ритмом, тембром, артикуляцією, фразуванням і фактурою інтонаційної форми.

**Ключові слова:** концертмейстер, ансамбль, інтонаційна синергія, динаміка, динамічне співвідношення партій ансамблю.

**Huang Jia. Intonation synergy of singer and accompanist: the dynamic aspect.** The article discusses the accompanist's art from the perspective of intonation synergy of voice and piano. The main attention is paid to the problem of dynamic interaction between singer and accompanist. Examines the relations between sound dynamic synergy and rhythm structures, articulation process, phrasing and texture.

**Key words:** Musical ensemble, intonation synergy, dynamic ensemble.