



УДК 781+785

Хуан Цзя,

Южноукраинский национальный педагогический университет имени К.Д. Ушинского

ИНТОНАЦИОННАЯ СИНЕРГИЯ ПАРТИЙ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ

У статті розглядаються особливості інтонаційної синергії партій голосу і фортепіано у вокально-фортепіанних творах композиторів-романтиків. У центрі уваги перебувають темпова й ритмічна взаємодія партій в умовах ізоритмії, поліритмії та поліметрії. Розкривається значення темпового узгодження (синхронності та асинхронності) партій. Виявляється образно-виразний сенс темпоритмічної синергії в контексті поетики романтичного стилю.

Ключові слова: камерна музика, інтонаційна синергія, концертмейстер, ансамбль, ритм, метр, темп, романтизм.

В статье рассматриваются особенности интонационной синергии партий голоса и фортепиано в вокально-фортепианных произведениях композиторов-романтиков. В центре внимания находятся темповое и ритмическое взаимодействие партий в условиях изоритмии, полиритмии и полиметрии. Раскрывается значение темпового согласования (синхронности и асинхронности партий). Выявляется образно-выразительный смысл темпоритмической синергии в контексте поэтики романтического стиля.

Ключевые слова: камерная музыка, интонационная синергия, концертмейстер, ансамбль, ритм, метр, темп, романтизм.

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 rhythmic interaction between singer and accompanist.

Under synergy (from the Greek "sin" - together and "ergos" - action) means the system result of the of several actants' joint action (physical or biological forces, mechanisms, organisms, people, groups, etc.). The universal principle of synergy is found in the musical art at different levels: acoustic, physiological, psychological, mental. For example, in the process of generating vocal tone synergy is manifested as the work of breathing, laryngeal and articulatory apparatus. At the psychological level synergy is manifested as auditory, visual, tactile and motor perception. The given article is focused upon a synergetic effect on the level of music speaking (intonation process). It occurs under the creative interaction of two or more musicians combining their efforts to achieve artistically motivated holistic intonation result. This synergy is defined as a musical intonation synergy.

One of the most important aspects of intonation synergy is the tempo-rhythmic synergy. Types rhythmic synergies that are discussed in this article are subject to the aesthetics of Romanticism. They explained, first of all, the full emancipation of the piano. The sound of the piano becomes an inseparable component of the musical-poetry monologue of "Lyrical hero". Therefore, we believe that in the chamber vocal-clavier works of Romantic composers the art of piano accompanist gets full expression and the highest point in its development.

Key words: chamber music, intonation synergy, accompanist, ensemble, rhythm, meter, tempo, Romanticism.

Задача данной статьи – охарактеризовать особенности интонационного взаимодействия партий голоса и фортепиано в произведениях камерной музыки австро-немецкой романтической традиции. Эта задача входит в комплекс проблем диссертационного исследования «Деятельность концертмейстера в синергическом аспекте».

Деятельность концертмейстера в целом, и его художественно-творческая активность в частности составляет обширный предмет музыковедческих исследований, методических наблюдений, критических высказываний (работы К. Виноградова, Л. Живова, Е. Кубанцевой, А. Люблинского, Д. Мура, Л. Повзун, И. Польской, Е. Шендеровича и др.).



разрушиться полностью. Таким образом, важнейшим условием интонационного взаимодействия партий голоса и фортепиано является точное воспроизведение ритма в едином темпе. Это интонационное единство удобно обозначить одним словом – темпоритм.

Следует заметить, что пианист, в отличие от вокалиста, имеет возможность создавать одновременно несколько разных по своему ритму звуковых форм. Этому способствуют, во-первых, природные факторы: правая и левая руки пианиста обладают высокой степенью самостоятельности. При надлежащей тренировке они могут подчиняться кардинально различным программам действий. При этом, они легко соподчиняют свои ритмические партии одной заданной скорости движения (темпу интонационного процесса). В более сложных случаях функциональная независимость движений мануального аппарата пианиста позволяет ему воспроизводить одновременно не две, а три и более линейные звуко-ритмические структуры, не нарушая при этом темповой координации всех компонентов звуковой формы.

В том же случае, когда исполняется вокально-клавирное ансамблевое произведение, всегда появляется трудная задача темповой координации ритмических структур, создаваемых певцом и пианистом. В этой задаче есть важный и пока мало исследованный психологический компонент, связанный с индивидуальным переживанием времени, присутствием каждому человеку, а также со свойствами темперамента музыканта. Сейчас не будем касаться этой проблемы. Рассмотрим – как композиторы, создающие ансамблевые музыкальные произведения, учитывают и подчиняют художественным целям темпоритмическую интонационную синергию.

В большинстве случаев композиторы рассчитывают на максимально высокую степень темповой идентичности партий. Назовем это отношение синхронностью.

В условиях синхронности темпа самый распространенный и заметный синергийный эффект образуется за счет объединения интонационного материала вокальной и инструментальной партий в одну целостную ритмическую структуру.

Здесь мы выделяем несколько разновидностей. Первую из них назовем изоритмией. При данном соотношении ритмические структуры вокальной линии и партии инструмента совпадают. Теоретически такое соединение усилий не дает оснований для по-

явления нового интонационного качества. Но практически, если имеется в виду реальное интонирование, абсолютного ритмического и темпового совпадения партий не бывает. Для слухового восприятия ритмические рисунки партий порой неразличимы, порой немного расходятся, а порой расходятся весьма заметно. Причем, на практике нередко случается, что музыканты вовсе не стремятся к идеальному слиянию ритмических линий.

Есть такие музыкальные стили, где ритмика ансамблевых партий по существу идентична, но их темповое тождество намеренно не соблюдается. Примерами могут послужить стили многоголосной изоритмии ансамблевой музыки традиционных культур Востока – Китая (ансамблевое сопровождение к спектаклям пекинской оперы), Японии (га-гаку), Индонезии (гамелан). Еще один яркий пример – ритмика джаза, где строгое слияние ритмических рисунков инструментальных и вокальных партий чередуется с участками намеренного художественно-целесообразного рассогласования синхронности (один из комплексов эффектов, характеризующихся как *swing*).

Как бы ни были интересны подобные интонационные эффекты, они вряд ли уместны в традиции европейской камерной вокально-клавирной музыки, берущей свое начало в 16-17 веках. В целом, камерно-вокальной музыке романтического стиля не присуще изоритмическое соотношение партий голоса и фортепиано. Краткие эпизоды изоритмии в контексте иной ритмики – явление обычное. Однако в виде продолжительных эпизодов, особенно в материале, который имеет тематическое значение, такой вариант интонационной синергии встречается довольно редко. По нашим наблюдениям, такие эпизоды чаще всего бывают связаны со стилизацией хорального пения (как, например, в песне Р. Шумана на слова В. Гёте «Die wandelnde Glocke», Op. 79, № 18). Заметим, что жанровому стилю многоголосного хора, рожденному в горниле средневековой духовной музыки, присуща изоритмия голосов.

Единство ритма также может обнаружиться в музыке моторного типа, где оно выражает состояние энергичного, активного, волевого действия (песня Р. Шумана на слова Ф. Шиллера «Des Buben Schützenlied», Щр. 79, № 26). Все подобные случаи требуют от исполнителей строгой синхронизации интонирования. Данная исполнительская задача должна соответствовать замыслу композито-

ра, намеренно упростившего ритмическую структуру изложения приведением обеих ансамблевых партий к темпоритмическому тождеству.

Теперь рассмотрим гораздо более распространенные типы согласования ритмических структур партий голоса и фортепиано, которые можно в целом охарактеризовать словом «полиритмия». Здесь можно выделить две разновидности: а) изометрическую полиритмию и б) анизометрическую полиритмию.

Первая разновидность – самая распространенная на практике. Имеются в виду неисчислимы случаи, когда ансамблирующие партии имеют разные ритмические структуры, но при этом подчинены единому метрическому порядку. Метрический порядок может быть задан различным способом – простой периодичностью акцента, ритмической формулой (модусом), воображаемой пульсацией, чувством пропорциональности временных отрезков и др. [9, с. 78-85].

Элементарные варианты такого рода ритмической синергии можно проиллюстрировать известными «разрядами Фукса» – соотношениями ритмических структур полифонических линий, выражаемым пропорциями 1: 2; 1: 4; 1: 8 (например, ритмическая линия голоса выражена сплошным движением восьмыми нотами, а ритм партии фортепиано – четвертными нотами). В художественной практике сплошное изложение в режиме строго выдержанного пропорционального отношения голосов встречаются редко. А если и встречаются, то на протяжении небольших участков музыкального развития, прерываемых остановками или спорадическим «оживлением» ритмического рисунка.

Обычно же принцип полиметрической полиритмии выдерживается не столь последовательно. Причем именно в нестрогом своем действии он оказывается чрезвычайно распространенным, можно сказать – главенствующим принципом многоголосной ритмики в музыке всей классической эпохи – от конца XVI века до начала XX века.

Кроме изометричного взаимодействия партий, встречается, хотя и не так часто, анизометрическая полиритмия. Подразумеваются такие случаи, когда партии характеризуются разными ритмическими структурами, которые подчинены разным метрам (пульсационным процессам). К примеру, в партии фортепиано доминирует метрический принцип разделения тактовой доли на две единицы (дуоль), а в партии голоса такая же едини-

ца такта мыслится и интонируется как разделенная на три одинаковые длительности (триоль). То есть, одновременно сочетаются ритмические последовательности, подчиненные разным единицам измерения времени.

Примером может послужить ритмическая структура знаменитой «Серенады» (“Ständchen”) Ф. Шуберта на слова Л. Рельштаба, где триольные мотивы в партии голоса вступают в метрический конфликт с ритмической структурой фортепианной партии. При общем мягком и певучем характере интонирования, здесь создается яркий программно-образительный и, одновременно, психологический образный эффект скользящего движения, свободной текучести. При иных условиях полиметрическая полиритмия может вызвать образный эффект жесткого столкновения ритмических процессов, противоборства «деструктивных сил». Такое ритмическое взаимодействие партий более всего соответствует тем феноменам организованного хаоса, которые изучает синергетика.

Что можно сказать о темповом согласовании ритмически нетождественных ансамблевых партий? Для предромантических стилей европейской музыки доминирующим и непреложным является принцип синхронности. Для романтической музыки этот принцип уже не является абсолютно непоколебимым.

Синхронности темпового согласования партий в произведениях композиторов романтиков препятствует один очень важный фактор – художественная необходимость агогической подвижности, то есть, ускорений и замедлений интонационного движения. Агогическая пластичность интонирования свойственна, по идее, любой музыке. Однако в разных стилях она имеет различный вид, разные формы проявления. Для стиля барокко типичны, к примеру, замедления и ускорения движения в предельно малых масштабах, служащие задачам выразительной фразировки (особенно в органной музыке, где исполнитель не имеет возможности варьировать по своему желанию громкость извлекаемого звука). Стиль классицизма допускает применение темповых колебаний в очень ограниченных пределах (например, в композиционной зоне каданса). А романтической музыке темповые колебания органически присущи. Они чрезвычайно весомы в образно-выразительном отношении.

Для сольного исполнения музыкального произведения это стилевое свойство не составляет особой сложности. Но для музыки



ансамблевой требование темповой переменности рождает серьезную проблему. Это проблема синхронной темповой модуляции. Для того, чтобы осуществлять такие модуляции, музыканты ансамбля должны обладать, во-первых, чрезвычайно высокой чувствительностью к градациям изменения скорости звукового ритмического процесса. Во-вторых, они должны уметь моментально корректировать темпоритм своей партии, добиваясь синхронности в развертывании ритмической структуры интонационной формы.

Отметим еще одну сложность ритмической синергии партий голоса и фортепиано в произведениях романтического стиля. Речь идет о синхронном начале музыкальной фразы в обеих партиях. Именно в произведениях романтического стиля мы встречаем случаи того, что произведение начинается одновременным «включением» партий голоса и фортепиано (вопреки многовековой традиции готовить начальную фразу вокальной партии с помощью инструментального вступления). Показательный пример – песня Р. Шумана «Allnächtlich im Traume» из цикла «Любовь поэта». Оба исполнителя должны вступить сразу в нужном темпе, а затем, после предписанных колебаний темпа, сделать это еще несколько раз. Наиболее надежным средством выполнения столь трудной синергической задачи является визуальный контакт певца и пианиста, а также координация дыхания и синтаксического ритма (на такой способ достижения ансамблевой гармонии указывал в своих работах и письмах Б. Яворский).

Мы видим, таким образом, что в самой ритмической структуре вокально-фортепианных произведений композиторов-романтиков заложены основания для осуществления разнообразнейших форм интонационной синергии певца и концертмейстера. Как правило, небольшие, миниатюрные камерно-вокальные композиции романтической эпохи являют собой образцы сложной ритмики, сочетающей изоритмию и полиритмию, изометрию и полиметрию, синхронность и – в известных пределах – художественно оправданную асинхронность интонирования.

Выявленная интонационная синергия обусловлена, разумеется, поэтикой романтизма, художественно-образными причинами. Она объясняется, прежде всего, полной эмансипацией партии фортепиано. Партия фортепиано мыслится композиторами

романтиками и воспринимается слушателями не как изобразительно-выразительный фон к мелодической линии голоса, не в качестве комментария к тому, о чем поет солист-вокалист, а как органический компонент целостного «звукоинтонационного потока» (термин А. Сокола: 6, с. 25). Звучание фортепиано становится неразрывным компонентом целостного монологического высказывания лирического героя произведения, оно тоже осмысливается как речь «от первого лица».

Функциональное различие партий голоса и инструмента исчезает. Поэтому мы полагаем, что именно в творчестве композиторов-романтиков получает полное выражение и наивысшую точку в своем развитии искусство пианиста-концертмейстера камерного вокально-клавирного ансамбля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. – М.: Библос, 1992. – 168 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. – С. 156-178.
3. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. – М.: «Радуга», 1987. – 432 с.
4. Повзун Л.І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. Одеса: Фотосинтетика, 2009. – 106 с.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – Харків: Харьковская гос. академия культуры, 2001. – 395 с.
6. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. – Одеса: Астропринт, 2013. – 276 с.
7. Стёпин В.С. Синергетика и системный анализ // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. – М., 2004.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. — М.: Музыка, 1996. — 206 с.
9. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
10. Энциклопедический словарь / Под редакцией А. А. Ивина. – М.: Гардарики. 2004. Код электронного доступа: <http://www.term.ru/dictionary/187/word/sinergetika>