

А. А. Трифонова

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство). Институт «Академия имени Маймонида»
115035, Российская Федерация, Москва, Садовническая улица, 52/45

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕМПОРИТМА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМ МУЗИЦИРОВАНИИ

Статья посвящена художественным и техническим аспектам темпоритма в камерном ансамбле. Сформулирован жанрообразующий признак камерного музицирования как равноправия попеременных темпоритмических инициатив партнеров. Рассмотрена технология синхронизации игры ансамблистов, выделен ее принцип — опора на изменения пульсации, а не на ее стабилизацию; развенчан миф о равномерности как основе синхронизации. Проанализированы особенности темпоритмического взаимодействия партнеров в камерно-ансамблевом репертуаре разных эпох и стилей (барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, XX век). Доказано, что каждая из эпох сформировала свой тип темпоритмических отношений. Для барокко характерен конфликт равномерной осевой пульсации, восходящей к танцевальному шагу, и агогически детализированной горизонтали. Для классицизма — большая интеграция мелкого пульса в крупный и, соответственно, большая равномерность, обусловленная танцевальными и дирижерско-симфоническими корнями музыкального материала. Для романтизма типична агогическая свобода мелодии и подчинение ей аккомпанемента, обусловленное принципом *tempo rubato*. Для импрессионизма — темпоритмическая значимость колористических «событий» и, соответственно, приоритет статики над развитием. Для традиций камерного ансамбля XX века отличительным свойством являются: направленность на переосмысление доромантических традиций и выход за рамки мажоро-минора.

Ключевые слова: агогика, вертикаль, горизонталь, конфликт, пульсация, синхронизация

DOI: 10.36871/hon.202201003

Статья поступила в редакцию: 30 сентября 2021 года

Рекомендована в печать: 16 декабря 2021 года

Сведения об авторе:

Трифорова Анна Алексеевна — доцент кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки

annyushin@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3534-1564

Камерно-ансамблевое музицирование — один из важнейших компонентов академической музыкальной культуры. По словам музыковедки И. И. Польской, «камерная музыка имманентно обладает неповторимыми, присутствующими только ей характерными эстетическими особенностями, детерминированными спецификой ее исторического происхождения, пространственного, социального, коммуникативно-психологического, темброво-акустического функционирования» [3, 47].

Наряду с сольным, камерно-вокальным, оркестровым, хоровым и сольно-оркестровым музицированием, камерно-ансамблевое имеет свою темпоритмическую специфику,

обусловленную: а) составом участников, характером их взаимодействия, б) логикой музыкальной фактуры.

Первое условие — жанрообразующий признак каждого из перечисленных выше типов музицирования. Если в сольном исполнении отсутствуют другие участники, а следовательно, и необходимость соотносить с ними игру; если в камерно-вокальном музицировании солист определяет львиную долю темпоритмической конкретики; если оркестровый музыкант и хорист соотносят исполнение и с партнерами, и с дирижером; если в сольно-оркестровом музицировании (опера, концерт с оркестром и др.) солист

находится в гибком диалоге с коллективом и с дирижером, то в камерном ансамбле диалог или полилог партнеров тяготеет к равноправию каждого из них.

Оговорим, что степень равноправия партии фортепиано с партиями партнеров зависит от ее музыкального материала: чем он более мелодизирован и тематически насыщен, тем важнее его роль в партитуре. Так, в традиционных камерно-ансамблевых жанрах с участием клавира — сонатах, трио, фортепианных квартетах, квинтетах и др. — клавир, как правило, равноправен другим инструментам, а в ряде случаев даже выходит на первый план (например, в Сонате для виолончели и фортепиано *op. 19* С. В. Рахманинова), однако в инструментальных миниатюрах и пьесах среднего масштаба его роль нередко сводится к аккомпанементу (например, в Ноктюрне-серенаде *op. 25* для скрипки и фортепиано П. Сарасате). Роли иных инструментов в партитуре также зависят от их тематического материала: так, в ансамбле струнных инструментов и фортепиано струнный, которого принято называть солистом, на деле солистом является не всегда, а лишь тогда, когда исполняет особо важный в музыкальном отношении материал; во время исполнения фигураций, аккомпанирующих теме у фортепиано (например, в начале Элегического трио *g-moll* С. Рахманинова) солистом является именно пианист.

Это подводит к важному выводу: равноправие партнеров камерного ансамбля потенциально. Оно не проявляется непрерывно, а имеет свою очередность. Жанрообразующий признак камерного музицирования — возможность участия в диалоге (полилоге) инструментов на тех же правах, что и прочие ансамблисты: «...общеизвестно, что равноправие, равнозначимость партий ансамблевых партнеров — внутренне присущие, имманентные черты камерных жанров» [5, 8].

Второе условие, казалось бы, частный случай, вытекающий из первого: фактура каждой из партий обусловлена данным типом музицирования и ролью данного инструмента в нем. Однако это верно только до определенной степени: здесь принципиально количество не инструментов, а элементов полифонической вертикали. В партии голоса или духового инструмента может быть только один элемент, в партии струнного инструмента, как правило, один (редко два или больше), в партии фортепиано чаще больше одного. Иначе говоря, любая фортепианная

фактура, кроме одноголосия, концентрирует в себе «ансамбль воображаемых инструментов». Сказанное актуально, разумеется, и по отношению к сольной фортепианной музыке. Все типы фортепианной фактуры восходят к ансамблевым прототипам: линейная полифония — к хору, к вокальному, струнному или духовому ансамблю; подголосочная — к оркестру, к ансамблям с участием фортепиано; гомофонно-гармоническая фактура — к дуэту солиста и аккомпаниатора. Таким образом, фортепиано в камерном коллективе является своеобразным «ансамблем в ансамбле».

Два рассмотренных условия камерно-ансамблевого музицирования — потенциальное равноправие его участников и (при участии клавира) несовпадение количества реальных ансамблистов и логических элементов вертикали — в сочетании образуют сложную иерархию музыкально-тематического материала, которая и определяет темпоритмическую специфику камерного ансамбля. Второе условие подчеркивает также особую роль клавира: поскольку пианист (клавесинист) должен организовать свой «ансамбль в ансамбле» (в том числе и во времени), он превращается в его руководителя, который неизбежно становится руководителем реального ансамбля. Ведь темпоритмическое соотношение элементов фортепианной партии задает временную меру, обусловленную музыкальными «событиями», а также закономерность этой меры, которые нужно учесть всем ансамблистам. Кроме того, на этот масштаб влияет специфика тематического материала ансамблистов, а также природы их звукоизвлечения, приемов игры и других факторов. «В произведениях для фортепианных камерных ансамблей отмечается функциональная «гегемония» фортепиано, вытекающая из его потенциальных возможностей, вследствие чего нередко именно партия фортепиано оказывается наиболее развитым, насыщенным и многосложным компонентом партитуры. Поэтому совершенно естественной оказывается и режиссирующая роль этого инструмента — он направляет и «цементирует» все происходящее в данном произведении, являясь его стержнем и каркасом» [5, 8]. По словам Д. Д. Благого, «в совместном музицировании пианист играет организующую роль. Прежде всего, это связано с возможностью выявления пианистом звуковой вертикали, гармонической основы произведения» [2, 27].

Таким образом, обозначим специфику камерно-ансамблевого музицирования

как *взаимодействие персонализированных инициатив*, выраженных, как правило, в интонировании *горизонталей* (темы, мелодии, подголоска), но также и в пульсации, и в сменах гармонии. Подчеркнем, что мы намеренно используем понятие «персонализированных инициатив» вместо подразумеваемого «музыкантов»: в ансамблях с участием клавира их количество значительно больше, чем реальных ансамблистов.

Это взаимодействие осуществляется в музыкальном *пространстве*, выражаясь в динамическом балансе всех компонентов вертикали, и в музыкальном времени, что, в свою очередь, влияет на синхронизацию игры исполнителей. Раскрытие закономерностей взаимодействия ансамблистов во *времени* и является *целью* этой статьи, которая предполагает решение следующих *задач*:

- проанализировать принципы синхронизации игры ансамблистов;
- раскрыть темпоритмическую специфику отдельных элементов полифонической вертикали в ансамбле;
- обосновать жанровую природу этой специфики;
- рассмотреть исторически обусловленные типы темпоритмического взаимодействия в ансамблевой музыке барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма и XX века на конкретных примерах.

Актуальность темы определена насущной практикой ансамблевого музицирования. Именно темпоритмический аспект в исполнении представляет наибольшую трудность для ансамблистов — сольный у пианистов и оркестровый у инструменталистов. Соответственно, студенты-пианисты порой тяготеют к «эгоцентричности» в ансамбле, к недостаточному взаимодействию с партнерами, а инструменталисты, напротив, к снижению инициативы, к подчинению формальным рамкам (например, механическому пульсу).

В этой связи раскрытие принципов темпоритмического взаимодействия в камерном ансамбле представляется практически значимой задачей, с решения которой начинается совместное освоение ансамблевой музыки. И здесь участников ансамбля подстерегает некий стереотип, гласящий, что основа совпадения — механический пульс. Он побуждает неопытных ансамблистов отказываться от агогики ради иллюзорной «равномерности», якобы обеспечивающей иллюзорное же «совпадение».

Действительно, основой синхронизации ансамблистов является пульс, общий для

всех партнеров. Принципиальная ошибка, однако, заключается в том, что «гарантией совпадения» считается «равномерность», то есть механическая неизменность этого пульса. Подобное заблуждение объясняется непониманием того, что музыка не нуждается в дополнительных, внемузыкальных мерах организации (таких как «математическая» равномерность пульса): у нее достаточно собственных ресурсов. Отличие музыкального пульса от метрономического можно продемонстрировать наглядно, включив запись музыки, которая производит впечатление математически равномерной (например, марш) одновременно с метрономом, настроенным на ее пульсацию. В первые же секунды музыкальная пульсация «разойдется» с метрономической, при том что по отдельности обе они кажутся одинаково «равномерными».

Именно «живая» динамика пульса, выраженная через интонацию и воспринятая как «направленность» музыки, и является наиболее красноречивым ориентиром для совпадения. Только она позволяет синхронизировать тончайшие темпоритмические градации музицирования партнеров-ансамблистов *на любом актуальном метроритмическом уровне* (условно говоря, от тридцатьвторых до целых): уже по двум звукам можно с высокой точностью «предсказать», когда прозвучат следующие.

Механический пульс, лишенный такой динамики, дезориентирует ансамблистов, что приводит к формальному совпадению в рамках крупных единиц метра (половинных, четвертей), но к рассогласованию в рамках мелких (шестнадцатых, тридцатьвторых). Искусственная «ровность» обеспечит лишь приблизительное совпадение на *одном, базовом метрическом уровне*, принятом за ориентир (чаще всего это единица выписанного размера, например четверть в размере 2/4). Иначе говоря, механический пульс обеспечит не совпадение как таковое, а отсутствие расхождений (предполагается, однако, что ансамблисты, играющие консерваторский репертуар, в состоянии верно прочесть нотный текст без «вспомогательных мер»).

Таким образом, распространенная ошибка состоит в том, что за основу синхронизации принимается *неизменность* равномерной пульсации, тогда как на самом деле ею являются именно ее *изменения*. Разумеется, в первую очередь речь идет о мельчайших градациях музыкального времени, зачастую неосознанных, ускользающих от внимания.

Но и более заметные градации, выраженные в *ritenuto* и *accelerando*, без труда воплощаются при условии синхронного «проживания» актуального пульса всеми ансамблистами.

Очевидно, что синхронизировать эти градации тем легче, чем однороднее ритмический рисунок ведущей линии. Однако этот рисунок часто бывает весьма прихотлив, как, например, во второй части Сонаты К. Дебюсси для виолончели и фортепиано *d-moll*. Наибольшую сложность для синхронизации представляют более крупные длительности после более мелких (например, четверти после шестнадцатых). Такие ситуации решаются совместным «проживанием» неозвученного мелкого пульса внутри озвученных крупных длительностей. Неозвученная мелкая длительность, предшествующая вступлению озвученной крупной (например, восьмая, предшествующая четверти), должна быть совместным ориентиром, который можно подчеркнуть и жестом. Такой ориентир принято называть ауфтактом. Важно, однако, понимать, что подобные ауфтакты необходимы не только перед совместным вступлением в начале произведения или раздела, но и в любой ситуации «крупные длительности после мелких», причем ауфтакта здесь требует всякая крупная длительность. Важно понимать и то, что неозвученный пульс столь же динамичен, как и озвученный. При разучивании фрагментов, проблемных для совпадения, полезно озвучить мелкий пульс внутри выписанных крупных длительностей, подчеркивая его агогику, которая в итоговом исполнении может быть «усилена» жестом.

Мера и качество агогики определяются: 1) конкретикой музыкального материала (мелодической, гармонической, ритмической, фактурной), диктующей темпоритмические отношения элементов полифонической вертикали; 2) жанровой и стилиевой спецификой.

Рассмотрим подробнее оба пункта.

В обиходе главным критерием пульсации принято считать ее равномерность. Однако важно понимать, что эта равномерность не самодостаточна, а зависит от меры изменений данного материала. Чем стабильнее повторяются его элементы — тем равномернее пульсация (в рамках того метрического яруса, который включает в себя больше повторяемых элементов).

В пульсации одной и той же длительностью на одном и том же звуке, не сопровождаемой никакими иными фактурными и ритмическими элементами, нет никаких предпосылок

к удлинению или укорочению долей. Тем не менее даже такая пульсация не будет метрономически равномерной: живой исполнитель просто не сможет сохранить такую равномерность в течение сколько-нибудь длительного времени. Добавление к подобной пульсации хотя бы одного элемента (другого звука, другой длительности) уже создает предпосылку к ритмическому сопряжению этих элементов. Многократный повтор комбинации таких элементов склоняет музыканта к равномерности (чем короче комбинация — тем равномернее), но только на определенных уровнях пульсации. Наиболее равномерным будет уровень с максимальной повторностью (скажем, в повторяющейся ритмической фигуре  наиболее «ровными» будут четверти).

Очевидно, что длительные эпизоды, состоящие только из такого материала, встречаются в академической музыке редко. Суть музыкальной драматургии — изменения, разнообразие. Даже подобные остигатные эпизоды почти всегда включают мелодию, диктующую свое время, или как минимум разнообразную гармонию, которая тоже требует временного соподчинения. Тем более это касается базиса музыкальной драматургии — *развития*, когда музыкальный материал разрабатывается с бесконечным разнообразием времени! Повороты мелодического рисунка, смена ритмики, гармонии, регистра, типа изложения — все это требует времени, нарушая равномерность пульсации.

Мера темпоритмической инициативы данного элемента полифонической вертикали зависит:

1) от его тематизации и мелодизации. Мелодия всегда приоритетна перед аккомпанементом и в пространстве (должна звучать ярче), и во времени (требует агогики). В плетении мелодических линий приоритетна тема. Стретты и контрапункты тем требуют ситуативных решений: здесь темпоритмический приоритет обычно за тем голосом, который поддержан значимыми сменами гармоний, или за тем, который изложен ведущими единицами пульсации;

2) новизны в общем временном контексте. Ритмическое, гармоническое, мелодическое «событие» в любом пласте фактуры требует времени. Музыкальное время прямо связано с мерой гармонической напряженности и новизны. Особенно заметного времени требуют модулирующие гармонии. Напротив, длительный эпизод на одной гармонии нередко

«выравнивает» пульс. Такие элементы мелодии, как широкие и хроматические интервалы, требуют дополнительного времени. Его требуют и такие ритмические элементы, как пунктир, затакт, синкопа. Чем разнообразнее ритмика мелодии — тем более изощренная агогика уместна в ней.

Динамичность драматургии академической музыки, роль развития в построении формы определяют насыщенность любого пласта фактуры такими «событиями» (при сохранении приоритетов, указанных в п. 1). Таким образом, вся полифоническая вертикаль представляет собой «поле борьбы» конфликтных темпоритмических инициатив.

Их меру и качество диктуют жанровые корни музыкального материала — как мелодии, так и аккомпанемента.

Наибольшей темпоритмической инициативой обладает кантиленная мелодия, где требуется значительное время на дыхание и на звуковые переходы. Это обусловлено вокальной жанровой природой данного материала и особенностями певческого аппарата, требующими дополнительного времени. Особенности певческого аппарата (расход воздуха, а также специфическая для академического вокала вибрация) определяют иерархию времени в кантиленной мелодии: короткие длительности здесь тяготеют к удлинению, а длинные к укорочению. Помимо того, на агогику влияет и артикуляция: *staccato* исполнимо без едва заметной «оттяжки» каждого следующего звука, которая нередко требуется и в *non legato*; *marcato* — скандирование, едва заметно продлевающее каждый звук.

Танцевальный и особенно маршевый материал требуют более равномерного пульса. Между тем и другим есть, однако, принципиальное различие: танцевальный пульс подразумевает агогическое соподчинение долей такта (удлинение сильной и сокращение слабой), подчеркивающее опорный шаг, тогда как в маршевом все доли условно равноценны.

Соотношение мелодии и аккомпанемента, как бы они ни были распределены (между разными ансамблистами или между пластами фортепианной фактуры), отличается стабильностью темпоритмических ролей: мелодия — фактор индивидуализации агогики, аккомпанемент — ее типизации. В повторах, типичных для аккомпанемента (повторяться могут любые параметры музыкальной структуры вместе или по отдельности), воспроизводится и агогика, типичная для данного материала (скажем, танцевальное сопряжение

«раз — и...»). Мера нарушения этой типизации зависит от мелодии — как от ее проведения в других пластах фактуры, так и от мелодизации самого аккомпанемента.

Иерархия времени в аккомпанементе противоположна кантиленной мелодии: чем короче здесь длительность, тем к большему темпу она тяготеет. Условно говоря, шестнадцатые словно бы стремятся «убежать вперед», а четверти «не пускают» их. Это относится не только к фактуре, сочетающей те и другие длительности, но и к фактуре, где более медленные длительности не озвучены — например, к фактуре, состоящей только из шестнадцатых: четверти все равно «спрятаны» в ней и требуют времени, хоть и меньшего, чем если бы они были озвучены отдельным пластом.

В музыке разных эпох и стилей темпоритмический приоритет — за разными элементами полифонической вертикали. Соответственно, и организация музыкального времени в ансамблевых произведениях эпохи барокко, классицизма, романтизма и XX века весьма различна.

В полифонической фактуре барокко темпоритмический ориентир — так называемая осевая пульсация — длительности вдвое длиннее озвученных (в шестнадцатых — восьмые, в восьмых — четверти, и т. д.), равные условному танцевальному шагу. Хореографическая параллель неслучайна: для музыки барокко характерна пантанцевальность — широкое распространение ритмоформул танцев, преодолевшее жанровые границы. Танцевальный шаг — зримая аналогия, позволяющая исполнителю ощутить «живую» моторику осевой пульсации: она должна быть настолько равномерной, насколько того требует изящество танца (условного в данном случае), и при этом настолько гибкой, насколько выразительны *pas* танцора. Такая пульсация — «визитная карточка» барокко. Яркий пример — главная тема первой части Сонаты для виолы да гамба и клавира № 3 И.-С. Баха.

Осевая пульсация — «стержень» равномерности. Однако это не значит, что мелкие длительности должны быть лишены агогики: между опорными долями пульсации необходимы агогические, точнее, микроагогические отклонения, соответствующие мотивной структуре мелодии. Иными словами, мелодия и скрытая полифония, выраженные в мелких длительностях (шестнадцатых), образуют конфликт с осевой пульсацией, требующий воплощения во времени.

Струннику важно подобрать здесь нужный штрих, который сам по себе диктует «знаки препинания». У исполнителя на клавире, особенно у пианиста, отсутствует физическая обусловленность правильной микроагогики, поэтому так важно понять природу струнного штриха и использовать его (благо в имитационной полифонии ансамблисты постоянно меняются материалом). Однако на клавире тот же штрих требует большей микроагогики в силу природы звукоизвлечения на инструменте: то, что струнник может компенсировать качеством дления звука, пианист и клавиесинист могут показать только временем.

Особенно актуальна эта проблема в мелодии, изложенной ровными мелкими длительностями (например, в упомянутой выше первой части Сонаты И.-С. Баха — такт 9 у клавира и такт 11 у виолы). Если у струнника не существует «штриха по умолчанию», которым он мог бы сыграть такую мелодию, и он вынужден искать штрихи, соответствующие ее рисунку, то у пианиста такой штрих есть: это усредненное легато, которым иные студенты «легко отделяются» от всего интонационного разнообразия барочной горизонталы. Однако компетентный пианист, не поддаваясь этому искушению, подберет правильный штрих, исходя из мотивного дробления и скрытой полифонии.

Сходная темпоритмическая ситуация наблюдается в ансамблевой музыке эпохи классицизма, однако есть и существенные отличия. Они связаны с новизной классицистского мелоса относительно барочного и касаются именно интонирования мелких длительностей. Классицистский мелос менее детализирован; это касается и гармонии (меньшая насыщенность хроматизмами и проходящими звуками), и мелодического рисунка (меньшая извилистость, насыщенность скрытой полифонией). Соответственно, он требует меньшей агогики.

Пантанцевальность сохраняется и здесь, переходя на новый уровень — панмоторики, имеющей двойное происхождение: помимо косвенных связей с танцевальной (галантной) культурой, она восходит также и к дирижерскому пульсу формирующейся симфонической традиции. Оркестровое начало косвенно присутствует и в фортепианной, и в камерно-ансамблевой музыке данной эпохи. Яркий пример — первая часть Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 («Крейцера») Бетховена. Здесь на первом плане — стихия ритма, диктующая приоритет стремительной пульсации. Конфликт разных уровней метра

выражен не так ярко, как у Баха, поэтому шестнадцатые не требуют такой агогики.

В медленной музыке мера агогики выше, однако и здесь всякая мелкая длительность (во вступлении к первой части все той же Сонаты Бетховена — шестнадцатая), в том числе и не звучащая, должна быть «почитана» — проинтонирована внутренним слухом. В такой пульсации возможны и необходимы отклонения, обусловленные «событиями» в гармонии и фактуре (так, минор у фортепиано в пятом такте Сонаты требует дополнительного времени), однако в целом они не должны выходить за рамки дирижерского ритмического «стержня», необходимого для организации воображаемого в данном случае симфонического оркестра.

Специфику классицистского темпоритма удобно осмыслить в контексте традиции романтизма, которая в целом имеет принципиально иные корни: жанровый праэлемент здесь — не танец и не симфонический пульс, олицетворяющие классицистский порядок, а пение, олицетворяющее личностную свободу и самовыражение. Маркером свободы здесь становится дыхание, в любой лирической мелодии так или иначе восходящее к вокальному прототипу.

Такая жанровая природа требует переосмысления отношений разных уровней метра и элементов полифонической вертикали, которые становятся здесь отношениями мелодии и аккомпанемента, солиста и концертмейстера (оговорим: речь идет о логических отношениях элементов вертикали, а не реальных ансамблистов; одно может не совпадать с другим). Именно в академической вокальной среде, в оперной традиции *bel canto* сформировался прием *tempo rubato* («краденое время») — особые отношения мелодии и аккомпанемента, при которых мелодия словно «крадет» у аккомпанемента время, требуемое на необходимые компоненты вокального интонирования — дыхание, «вокальвесомость» интервалов, тесситуру и др.

Tempo rubato предполагает абсолютную темпоритмическую инициативу мелодии, заданную теми длительностями, которыми она записана. Если в барочной и классической традиции метрическая единица была неизменной на протяжении всего произведения, части цикла или, по крайней мере, большого раздела формы, то в романтизме она меняется вместе с ритмикой мелодии. Соответственно, если в барокко и классицизме темпоритмически значимы все уровни

пульсации, то в романтизме значим только уровень пульсации в данном фрагменте мелодии. Более мелкие длительности, представленные в аккомпанементе, не должны привлекать внимания слушателя, они, соответственно, образуют неразличимый временной поток, или фон. В противном случае аккомпанемент разрушит смысловое целое, обусловленное дыханием мелодии, навязав ему свой, более дробный синтаксис. Вокалисту под такой аккомпанемент будет неудобно петь: он начнет задыхаться. Разумеется, вокал актуален здесь как максимально общая жанровая предпосылка, как и танец в барокко, что не означает прямого вокального или танцевального происхождения любого материала, созданного в эти эпохи.

Таким образом, главное отличие романтического темпоритма от барочного — принципиально иное время в мелких длительностях. В романтическом материале, где они поручены, как правило, аккомпанементу, они должны звучать «фоном», «незаметно», подчиняясь фразировочной «волне» дыхания. Характерный пример — главная партия первой части Сонаты С. Рахманинова для виолончели и фортепиано *op. 19*. В иных случаях с мелодией сочетается другой голос, образуя дуэт (первый мажорный эпизод второй части, такты 22–37), где темпоритмическая инициатива распределена между голосами (с приоритетом солиста), но аккомпанемент подчиняется все той же закономерности.

В относительно малочисленных примерах импрессионистской традиции в камерном ансамбле возрастает роль колористики, и часто — роль фортепиано как звукокрасочного инструмента. Соответственно, колористические «события», всегда сопряженные с гармоническими, приобретают ведущую темпоритмическую инициативу. В силу своей природы они представлены не протяженностью, как мелодия или пульсация, а моментом, что приводит к типичному для импрессионизма эффекту статики, «картинности». В этом плане характерна вторая часть сонаты К. Дебюсси для виолончели и фортепиано — «Серенада»: вся ее музыкальная ткань состоит из отрывочных реплик, подобных возгласам и всплескам в сумраке. По словам К. Х. Аджемова, в этой части «резкие контрасты динамики — как угловатые движения экзотических танцев» [1, 105]. Пульсация становится чрезвычайно гибкой: в нее входит дополнительное время на каждую новую краску.

Камерно-ансамблевые традиции XX века весьма разнообразны. Каждый из мастеров

камерной музыки — Равель, Барток, Прокофьев, Мясковский, Хиндемит, Шостакович, Бриттен, Шнитке и др. — создал свою традицию, в равной степени и новаторскую, и состоящую в диалоге с другими традициями прошлого и современности. Однако мейнстримом камерно-ансамблевой музыки XX века, принципиально отличающим ее от предшествующего этапа, романтизма, представляются два фактора:

1) «нео» — направленность на переосмысление доромантических традиций в новых формах;

2) усложненная гармония, выход за рамки мажоро-минора.

Оба фактора значимы в темпоритмическом плане. Возрождение доромантических традиций проявляется прежде всего в фактуре, организованной по принципу линейного голосоведения, а не обертоновой колористики, как у романтиков и импрессионистов, и в жанровых предпосылках: вновь на первом плане моторика, а не вокальное дыхание. И то и другое возвращает нас к темпоритмическим моделям барокко и классицизма, даже если музыкальный материал далек от стилизации под эти эпохи. Пример — Соната Прокофьева для скрипки и фортепиано № 1. Ее первая часть подобна барочной пассакалии¹, где неизменность осевой пульсации (четверти у фортепиано) вступает в острый конфликт с экспрессией восьмых у скрипки, требующих микроагогики. Вторая часть — скерцо — основана на типичных классицистских формах движения, воплощающих панмоторику этой традиции.

Диссонантная гармония музыки XX века требует дополнительного времени уже в силу ее «сопротивления» привычным ладотональным нормам. Это особенно касается хроматизации. С отходом от мажоро-минора значительно повысилось напряжение музыкального материала, его конфликтность, воплощенная в противоречии гармонии с пульсацией.

Этот фактор, казалось бы, не согласуется с предыдущим, который предписывает стремиться к равномерности в небарочной и особенно в неоклассицистской фактуре. Однако такое противоречие заложено в самом музыкальном материале: время, требуемое на хроматизмы, постоянно «не укладывается» в пульсацию, предельно заостря напряже-

¹ По свидетельству М. Мендельсон-Прокофьевой, замысел Сонаты возник у автора под впечатлением от музыки Г. Генделя [4, 57].

ние. Пример высокохудожественного воплощения такой конфликтности — вторая часть прокофьевской Сонаты № 1 для скрипки и фортепиано в исполнении Ф. Хиршхорна и Е. Леонской: хроматизированная гармония и жесткая пульсация здесь словно «схлестнулись» в поединке. Особенно это касается материала заключительной партии с ее канонем в малую секунду, которую Я. Сорокер назвал «полифонией вражды» [4, 60]. Острогротескная вторая часть скрипичной Сонаты № 1 Прокофьева — пример образности *dance macabre*, типичной для музыки XX века.

Обозначим выводы нашего исследования. Камерный ансамбль — жанр музицирования, представляющий особые темпоритмические трудности в силу значительной индивидуализации элементов полифонической вертикали. В коллективах с участием фортепиано нужно различать реальный и условный ан-

самбль: первый тождественен составу участников, второй шире первого в силу полифонической природы фортепиано. Равноправие темпоритмической инициативы, состоящее в попеременном ее «перехватывании» — жанровый атрибут камерного ансамбля. Синхронизация игры возможна лишь при совместном «проживании» *изменений* пульсации, а не при искусственной ее неизменности.

Каждая из эпох, рассмотренных выше, представляет свой тип взаимодействия темпоритмических инициатив ансамблистов. Их объединяет главное: необходимость *инициативы* — художественного интонирования, воплощенного в гибком времени, а не равнения на искусственную «линейку» механического пульса. Именно в живом диалоге голосов, в музыкальной коммуникации ансамблистов раскрывается содержательный потенциал камерного ансамбля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аджемов К. Х.* Избранные сочинения Клода Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сборник статей. М. : Музыка, 1979. С. 96–109.
2. *Бондюрянский А. З.* Фортепианные трио Иоганнеса Брамса. М. : Музыка, 1986. 78 с.
3. *Польская И. И.* Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: Харьковская государственная академия культуры, 2001. 395 с.
4. *Сорокер Я. Л.* Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М. : Советский композитор, 1973. 104 с.
5. *Царегородцева Л. М.* Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 224 с.

A. A. Trifonova

Russian State University named after A. N. Kosygin
(Technology. Design. Art)

State Classical Academy named after Maimonides
52/ 45 Sadovnicheskaya ul., Moscow, 115035, Russian Federation

ORGANIZATION OF TEMPO-RHYTHM IN CHAMBER ENSEMBLE MUSIC

The article is devoted to the artistic and technical aspects of tempo-rhythm in a chamber ensemble. The genre-forming feature of chamber music making is formulated as the equality of the partners' alternating tempo-rhythmic initiatives. The technology of synchronization of the ensemble playing is considered; its principle of relying on the pulsation changes instead of its stabilisation is highlighted; the myth of "uniformity" as the basis of synchronization is dispelled. The features of the tempo-rhythmic interaction of partners in the repertoire of different epochs and styles (Baroque, Classicism, Romanticism, Impressionism, XXth century) are analyzed. Each of the considered eras has formed its own type of tempo-rhythmic relations. The Baroque is characterized by a conflict of a uniform axial pulsation, which goes back to the dance step, and agogically detailed horizontal. Classicism is marked by a greater integration of a small pulse into a large one and, accordingly, by a greater uniformity, due to the dance

and conductor-symphonic roots of the musical material. Romanticism is agogic freedom of the melody and the subordination of the accompaniment to it, conditioned by the principle of tempo rubato. Impressionism is typified by the tempo-rhythmic significance of coloristic "events" and, accordingly, the priority of the moment over the process, statics over development. Distinctive features of the XXth century chamber ensemble traditions include the focus on rethinking the Pre-Romantic tradition and going beyond the major-minor. The first factor actualizes the Baroque and Classicist pulse with the priority of uniformity, the second conflicts with this uniformity due to the tension of dissonant harmony.

Keywords: agogy, vertical, horizontal, conflict, pulsation, synchronization

DOI: 10.36871/hon.202201003

Received: September 30, 2021

Accepted: December 16, 2021

Information about the author:

Anna A. Trifonova — Associate Professor of the Department of Piano Performance, Concertmaster Skills and Chamber Music
annyushin@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3534-1564

REFERENCES

1. Adzhemov K. Kh. Selected Works by Claude Debussy in Chamber and Piano Ensemble Class. *Kamernyi ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo [Chamber Ensemble. Pedagogy and Performance]*. Digest of articles. Moscow, 1979, pp. 96–109. (In Russian)
2. Bonduriansky A. Z. Fortepiannye trio Iogannesa Bramsa [Piano Trios by Johannes Brahms]. Moscow, 1986. 78 p. (In Russian)
3. Pol'skaya I. I. Kamernyi ansambl': istoriya, teoriya, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Kharkiv, 2001. 395 p. (In Russian)
4. Soroker Ya. L. Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva [Chamber Instrumental Ensembles of S. Prokofiev]. Moscow, 1973. 104 p. (In Russian)
5. Tsaregorodtseva L. M. Evolyutsiya zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya s uchastiem fortepiano [Evolution of the Genre of a Large Chamber Instrumental Ensemble with Piano]. PhD dissertation. Rostov-on-Don, 2005. 224 p. (In Russian)

