

RU

Ансамблевая природа полифонической фактуры как условие художественного взаимодействия ее элементов

Шатов А. В., Раделицкий В. М., Шатова В. А.

Аннотация. Цель исследования - определить художественное взаимодействие вертикальных элементов полифонической (в наиболее широком смысле) фактуры, обусловленное ее ансамблевыми прототипами. В статье рассмотрены прототипы трех основных типов фактуры: гомофонно-гармонической, линейно-полифонической, подголосочно-полифонической. Показано, что если динамическая иерархия их элементов подчиняется единому принципу «стереоэффекта», то временная в каждом случае имеет свою специфику. Научная новизна работы состоит в том, что различные типы фактуры впервые рассмотрены в ракурсе их ансамблевых прототипов и особенностей взаимодействия партнеров в них. В результате в различных типах фактуры выявлена специфика временного взаимодействия ее элементов, принципиальная для исполнения.

EN

Ensemble Features of Polyphonic Texture as Condition for Inter-Elemental Interaction

Shatov A. V., Radelitsky V. M., Shatova V. A.

Abstract. The paper aims to reveal specificity of vertical elements interaction in polyphonic texture (in broad understanding of the term), which is determined by its ensemble features. The authors examine prototypes of three basic types of textures: homophonic-harmonic, linear polyphonic, multi-timbral polyphonic. It is shown that their dynamic hierarchy is arranged according to the “stereo-effect” principle, whereas temporal hierarchy is specific. Scientific originality of the study lies in the fact that polyphonic textures are for the first time considered taking into account their ensemble prototypes and specificity of partners’ interaction. The research findings are as follows: the authors reveal specificity of temporal arrangement of polyphonic textures, which is important from the viewpoint of performance.

Введение

В музыковедческом обиходе термин «полифония», при всей широте значений, употребляется применительно к вертикали, представляющей собой совокупность **мелодических линий**, непрерывных (линейная полифония) или кратковременных (подголосочная). Такую полифонию принято противопоставлять гомофонно-гармонической фактуре (мелодия + аккомпанемент), которая несовместима с линейной полифонией, но может образовывать эпизодические сочетания с подголосочной.

В массовом обиходе, однако, со времени появления многоголосных («полифонических») рингтонов для сотовых телефонов закрепилось более широкое значение этого слова: «полифония» – любая музыкальная вертикаль, в том числе и гомофонно-гармоническая фактура.

В задачи данной статьи не входят терминологические споры, однако такое расширенное значение слова «полифония» более удобно для описания **ансамблевой природы** всякой фактуры, включающей в себя вертикаль. Оговорим, что речь идет о фактуре как о «чистой» структуре – безотносительно к инструменту, для которого создан какой-либо ее образец. Музыкальная вертикаль в симфонической, фортепианной, органной или баянной музыке, при всем различии ее конкретики, имеет общее устройство, заданное структурной логикой, а не особенностями инструментов. Эта логика и обусловлена ансамблевой природой полифонической (в максимально широком смысле) фактуры.

Несмотря на то, что многие инструменты могут извлекать множество звуков одновременно, в большинстве случаев логика этой вертикали восходит к некоему **ансамблевому прототипу** – к какой-либо разновидности коллективного музицирования. Такой прототип предполагается уже самой по себе ладовой дифференциацией

тонов вертикали: каждый из них содержит потенциал индивидуализации. Исключение из этого правила лишь одно: сонорные комплексы в авангардной музыке, где отдельные тоны не дифференцируются слушателем как ладовые ступени, а сливаются в едином «гармониембре», перенимая роль обертонов. Первыми образцами сонористики, видимо, нужно считать произведения Айвза, позднего Скрябина и Вареза. Прочие случаи, в том числе и в музыке XX-XXI вв., восходят к трем ансамблевым прототипам:

- 1) линейная полифония – к вокальному коллективу (певческий ансамбль либо хор);
- 2) подголосочная полифония – к инструментальному коллективу (оркестр, а также расширенные камерные ансамбли – квинтеты, секстеты и т.п.);
- 3) гомофонно-гармоническая фактура – к ансамблю солиста (вокалиста) и аккомпаниатора.

Обусловленность каким-либо из названных прототипов показывает не исполнительский состав, оптимальный для данной фактуры, а логику отношений ее элементов по вертикали. Актуальность данной работы обусловлена тем, что понимание этой логики чрезвычайно важно для исполнителя. Именно от нее зависит **динамическая и временная иерархия фактуры**. Практика показывает, что оба фактора часто оказываются ключевыми: недостаточное их понимание и небрежное воплощение могут «перечеркнуть» все исполнение.

Вышеуказанная цель исследования предполагает следующие его задачи:

- раскрыть содержание понятия «ансамблевый прототип», обозначить степень его универсальности;
- проанализировать ансамблевые прототипы фактуры на конкретных примерах;
- рассмотреть ансамблевые прототипы фактуры в ракурсах логики музыкальной структуры (с одной стороны) и восприятия (с другой);
- обозначить роль ансамблевых прототипов фактуры для ее динамической и временной организации;
- проанализировать специфику этой организации в фактуре каждого из типов.

Методы исследования традиционны для работ подобного жанра: в работе использован метод теоретического музыкознания (в анализе фактуры), метод сравнительного анализа (при сопоставлении различных ее типов), метод исполнительского анализа (очерчивание круга выразительных средств, требуемых данной фактурой).

Теоретическая база. В данной работе мы опирались на учение Ю. Тюлина [12; 13] о фактуре, на исследования по данной теме В. Холоповой [15], М. Скребковой-Филатовой [11], а также на исследования по теории ритма Г. Конюса [8], Э. Ансерме [1], М. Харлапа [14] и в особенности М. Аркадьева [2-6], чья концепция музыкального времени легла в основу нашего подхода. Кроме того, мы опирались на концепцию музыкальной интерпретации В. Москаленко [10], где авторский текст трактуется как бесконечный потенциал интерпретаций, однако проводится грань между формальным (буквальным) и творческим (комплексным) его прочтением, которое необходимо для художественного воплощения метрического конфликта, рассмотренного в данной работе.

Практическая значимость работы обусловлена ее методической (комплексной исполнительско-педагогической) направленностью, состоящей в определении интерпретационных путей через закономерности нотного текста. Данная работа может служить практическим руководством для всякого исполнителя на любом полифоническом инструменте.

Понятие ансамблевого прототипа

Приставка «прото-» подразумевает, что данное явление является причиной, корнем, истоком чего-либо, а не следствием или целью. Соответственно, ансамблевые прототипы фактуры не подразумевают, что всякий образец данной фактуры может быть исполнен таким ансамблем. Нередко образцы фактуры, восходящей к тому или иному ансамблевому прототипу, трудноисполнимы либо вообще неисполнимы подобным ансамблем. В качестве примера можно указать фугу из Двадцать девятой сонаты Бетховена, которую вряд ли возьмется петь какой-либо вокальный ансамбль или хор, либо труднооркеструемое подголосочное «плетение» многих произведений Шопена, таких как Ноктюрн ми мажор ор. 62 № 2, либо виртуозные речитативы в музыке Листа, подобные кульминации Сонаты си минор, превосходящие возможности любого вокалиста.

Сделаем также важную оговорку. В некоторых случаях фактура имеет не ансамблевый прототип, а сольный инструментальный. Это касается разного рода фигураций и общих форм движения, не подкрепленных другими индивидуализированными пластами. Таких примеров больше всего в барочной клавишной и органной музыке. Казалось бы, здесь можно говорить о полном тождестве фактуры своему прототипу, как в случае исполнения фуги вокальным ансамблем.

Однако «в чистом виде» такая фактура встречается лишь в виде отдельных вкраплений. В начале первой части Четырнадцатой сонаты Бетховена (Пример 1) подобные фигурации звучат только первые четыре такта, далее вступает сольный голос, превращающий фактуру в типичный ансамбль солист + аккомпаниатор. Больше того, и первые четыре такта имеют ансамблевую структуру (бас + фигурации).

Возможно, ее не имеют «чистые» фигурации, не подкрепленные иными пластами фактуры (скажем, линией баса)? Начало Хроматической фантазии и фуги Баха (Пример 2) – однополосный речитатив; однако уже в третьем такте появляется скрытое двухголосие, превращающее формально двухголосную линию в диалог двух линий.

Начало Фантазии ре минор Моцарта К. 397 (Пример 3), казалось бы, представляет собой «чистые» фигурации, но и в них благодаря скрытой полифонии с первого же такта индивидуализируется нисходящий поворот верхнего скрытого голоса («ре-фа-ре»), а с седьмого такта в этом голосе возникает интонация вздоха («ре-ля-соль»), которая уже является тематическим элементом.

Пример 1

Пример 2

Пример 3

Можно сделать вывод: даже фактура, формально имеющая единичный (инструментальный) прототип, «обрастает» ансамблевыми ассоциациями благодаря минимальной (линия баса) или даже скрытой полифонии, которая индивидуализирует отдельные элементы фигураций, «отчуждает» их от видимой единичности, превращая ее в множественность.

Таким образом, «ансамблевость» фактуры – репрезентацию ею нескольких начал, а не одного, – можно считать и свойством **восприятия**, склонного персонифицировать индивидуализированные элементы фактуры. Поэтому редкие случаи фигураций, свободных от такой индивидуализации, чаще всего можно условно считать либо мелодией, как в начале Хроматической фантазии и фуги, либо аккомпанементом, временно звучащим без участия партнера, как в начале Четырнадцатой сонаты.

Влияние ансамблевых прототипов на динамическую (громкостную) и временную иерархию фактуры

Обусловленность фактуры тем или иным ансамблевым прототипом важна для исполнителя постольку, поскольку несет для него информацию о **динамической** и **временной** иерархии фактуры. Если динамическая иерархия актуальна только для тех инструментов, которые позволяют дифференцировать громкость вертикали (это возможно на фортепиано, лютне, гитаре, в различных инструментальных коллективах, но невозможно на клавесине, органе, баяне/аккордеоне), то временная иерархия актуальна во всех без исключения случаях.

Динамическая иерархия элементов фактуры (в тех случаях, когда она возможна) достаточно проста. Она сводится к принципу «что главнее, то и громче» или, иначе говоря, к «стереоэффекту» – созданию иллюзии звучания из разных точек пространства с помощью динамической дифференциации пластов фактуры. Если одного музыканта можно пространственно определить как «точку», то ансамбль – коллектив музыкантов – сам по себе уже предполагает некий объем пространства и отношения партнеров в нем.

В разной фактуре «стереозффект» выражается по-разному. В полифонической (в узком смысле) фактуре – это эффект «разноголосицы»: когда отдельные подголоски (в подголосочной полифонии) либо отдельные построения мелодических линий (в линейной) «общаются», передавая друг другу эстафету динамической инициативы так, как это возможно в любом музицирующем коллективе (хоре, оркестре, etc.). В гомофонно-гармонической фактуре – это эффект «первого» и «второго» плана: на первом плане (лицом к публике) солист, на втором (в отдалении) аккомпаниатор. Если гомофонно-гармоническая фактура сочетается с подголосочной полифонией – «разноголосица» в целом остается на втором плане относительно «солиста» (мелодии, темы).

Значительно сложнее **временная** иерархия элементов фактуры. Поскольку она актуальна для всех без исключения инструментов и коллективов, именно на ней мы и сделаем основной акцент в данной работе.

Как известно, темп и пульс – художественные, а не механические показатели. Мера временной одинаковости долей пульсации (пресловутая ровность) определяется не метрономом, а мерой однообразия материала: чем дальше от условного полюса неизменности (равномерное остинато на одном звуке), чем больше изменений и разнообразия в мелодии, гармонии, ритме, фактуре – тем сильнее они склоняют пульсацию к замедлению либо ускорению. В этом можно убедиться, включив запись какой-либо музыки, которая воспринимается как идеально «ровная», и подстроить метроном под ее пульсацию: он будет совпадать с записью на протяжении нескольких тактов, но вскоре безнадежно «разойдется» с ней. По М. Аркадьеву, музыкальные длительности «часто не имеют не только абсолютного, но и относительного физического временного смысла, и указывают не количественные временные соотношения, а скорее соотношения по смысловой, экспрессивной, психологической весомости. Это не значит, что точные математические отношения по длительности совершенно исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко; это значит, что эти отношения становятся вспомогательными и служат целям акцентуации в широком смысле, т.е. экспрессивного подчеркивания» [2, с. 55].

Полифоническая фактура (в любом смысле) сама по себе – фактор разнообразия: ее пласты отличаются друг от друга как минимум мелодически, а чаще и ритмически (в музыке XX-XXI вв. также и гармонически). Всякое изменение в каждом из них отражается на музыкальном времени, а следовательно, образует скрытый конфликт (изменение в одном пласте + неизменность в другом). Исполнителю надлежит интегрировать этот конфликт в синхронно звучащую вертикаль (разные пласты фактуры должны совпадать друг с другом), а следовательно, – найти среднюю, общую для всех пластов меру отклонений от неизменной пульсации – **агогики**.

Инициатором агогических отклонений всегда выступает тот пласт фактуры (чаще всего мелодический голос), в котором произошло изменение. Мера такой агогики порой неуловима: слушатель воспринимает ее как «выразительную игру в одном темпе», не замечая отклонений от пульсации. Больше того: если не делать таких отклонений, подстраивая игру «под метроном», слушателю может показаться, что исполнитель ускоряет или замедляет темп. Типичный пример – переход на побочную партию в первой части Двадцать первой сонаты Бетховена (Пример 4): если сыграть и последние такты связующей, и первые такты побочной «под метрономом», у слушателя возникнет иллюзия, что исполнитель ускоряет в побочной. Мнимый парадокс такого впечатления объясняется тем, что слушатель подсознательно соизмеряет игру не с метрономом, а с мерой изменений в музыке, относительно которых исполнитель действительно «ускоряет», формально играя ровно. В данном случае появление певучего хора побочной после моторной пульсации заключительной требует дополнительного времени.

Пример 4



Здесь, однако, нет конфликта между разными пластами фактуры: все они выписаны одними длительностями. А вот в следующем предложении (Пример 5) тот же хорал дополнен триольными фигурациями в верхнем голосе, которые образуют метрический конфликт с ним: триоли, условно говоря, стремятся вперед, а половинки и четверти кантиленного хора «оттягивают» это стремление. Больше того, и в самом мелодическом рисунке верхнего голоса заложен конфликт благодаря скрытой полифонии: его повороты образуют самостоятельную гаммообразную линию с выразительными «вздохами».

Пример 5



Если сыграть эту музыку «под триоли», стараясь не нарушать их ровности, возникнет эффект, описанный выше: слушателю покажется, что пианист ускоряет. В данном случае такой эффект объясняется тем, что командным пластом фактуры всегда является тематический материал (а не эти фигурации, его «расцветивающие»); соответственно, в данном ансамбле триоли должны «идти» за темой, не «обгоняя» ее. К тому же у них есть и свой «тормоз» – выразительные «вздохи». Однако стоит им перенять протяжную агогику темы, и они зазвучат неуклюже, тяжело, а пианист неизбежно замедлит.

Данный пример показывает основную темпоритмическую проблему полифонической (в широком смысле) фактуры: метрический конфликт разных ее пластов, представленных разными длительностями и разным мелодическим рисунком, и необходимость интеграции этого конфликта в целостный «ансамбль», где все «партнеры» чутко слушают друг друга, интегрируя противоречивые метрические пласты в единый (гибкий, мобильный) темп. Данный конфликт присутствует и на более крупных – сверхтактовых – уровнях метра (их пределы обозначены в работе А. Винограда и В. Серячкова «Насколько крупным может быть музыкальный метр? Уровни метрической регулярности» [7]), однако он выражен тем слабее, чем крупнее выбран метрический масштаб.

Метрический конфликт в полифонической (в узком смысле) и в гомофонно-гармонической фактуре

Условия этого конфликта в данных случаях принципиально различаются, поскольку агогической инициативой обладает лишь мелодия.

В полифонии (в узком смысле) каждый голос обладает агогической инициативой, равной по самому факту инициативы, хоть и не равной по значению (солирующий голос более инициативен). Вместе они образуют конфликтную взаимосвязь, в которой итоговая инициатива переходит, как эстафета, от голоса к голосу.

В гомофонно-гармонической фактуре агогическая инициатива безраздельно принадлежит солирующему голосу. Аккомпанемент лишен ее по определению: его задача – «материализовать» время длящегося голоса, очертить его пульсацией. Агогические задачи мелодии и аккомпанемента противоположны.

Традиционно считается, что полифоническая (в узком смысле) фактура труднее гомофонно-гармонической. Это справедливо в аспекте **внимания**: одновременное исполнение нескольких линий требует интонационной дифференциации каждой из них. Однако в аспекте **музыкального времени** полифоническая фактура, как ни странно, проще гомофонно-гармонической, поскольку каждый голос здесь инициативен, а следовательно, каждая его доля несет в себе «заряд» этой инициативы. В аккомпанементе, однако, такой «заряд» несут только те доли, которые совпадают с метрическим масштабом мелодии (как правило, постоянно меняющимися). Прочие доли (например, пульсация мелкими длительностями во время длинной ноты у солиста) не имеют (не должны иметь) агогической инициативы и должны сливаться в неразличимый временной фон. В противном случае возникнет противоестественное смысловое дробление мелодии «по слогам». Типичным примером может служить любой ноктюрн Шопена, например, до-диез минор op. posth (Пример 6).

Пример 6



Взаимодействие мелодии и аккомпанемента здесь осуществляется согласно принципу *tempo rubato*, предполагающему временной приоритет физиологически обусловленной вокальной агогики – т.н. инерции пения (о влиянии физиологических предпосылок пения на агогику см.: А. Ляхович. «Феномен *tempo rubato* в процессе эволюции музыкальной ритмики» [9]).

Таким образом, мы видим, что метрический конфликт в разных типах фактуры полностью обусловлен их ансамблевой природой: равноправным взаимодействием («общением») мелодических партнеров либо разнорольным взаимодействием солиста и аккомпаниатора, где первый является ведущим, второй – ведомым.

Заключение

На основании проделанного исследования сформулируем следующие его выводы. Исполнение всякой музыки – ее воплощение во времени. Соответственно, временной аспект является одним из самых существенных для исполнителя на любом инструменте. В полифонической (в широком смысле) фактуре этот аспект обусловлен ее ансамблевым прототипом: взаимодействием равноправных мелодических партнеров (полифония в узком смысле) или ведущего (солист) с ведомым (аккомпаниатор). Обе ситуации по-разному воплощаются во времени: если полифоническая (в узком смысле) фактура является метрическим конфликтом, где инициатива его участников выражена в каждой метрической доле каждого голоса, то ансамбль мелодии и аккомпанемента требует подчинения его пульсации метрическому масштабу мелодии.

Данный вывод, на наш взгляд, весьма важен для исполнителя, поскольку наиболее распространенный недостаток исполнения полифонической (в узком смысле) фактуры – ее подчинение некоему единому «лекалу», нивелирование конфликтного разнообразия, «общения» мелодических партнеров. Соответственно, наиболее частый недостаток исполнения гомофонно-гармонической фактуры – излишняя инициатива аккомпанемента, «навязывающего» мелодии свою пульсацию и дробящего музыку «по слогам». Именно здесь проходит фактическая грань, отделяющая ремесленно-сухое исполнение от творческого, механическое – от свободного, рассудочное – от вдохновенного.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим не только в более подробном изучении ансамблевой природы различных фактурных ситуаций, но и в создании методического пособия для исполнителей, предлагающего им систему выразительных приемов, своего рода фактурно-временной тезаурус, основанный на ансамблевой природе типов фактуры.

Список источников

1. Ансерме Э. Структуры ритма // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1986. С. 35-38.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1993. 168 с.
3. Аркадьев М. Ритм в музыке // Ритмология культуры: очерки / под ред. Ю. Ю. Ветютнева, А. И. Макарова, Д. Р. Яворского. СПб.: Алетейя, 2012. С. 177-201.
4. Аркадьев М. Ритм и время // Ритмология культуры: очерки / под ред. Ю. Ю. Ветютнева, А. И. Макарова, Д. Р. Яворского. СПб.: Алетейя, 2012. С. 129-142.
5. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция: монография. Рига: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
6. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 2-13.
7. Виноград А. Э., Серячков В. В. Насколько крупным может быть музыкальный метр? Уровни метрической регулярности [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=3004> (дата обращения: 26.11.2020).
8. Конюс Г. Э. Метро-тектоническое разрешение проблемы музыкальной формы // Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Музыка, 1965. С. 87-97.
9. Ляхович А. Феномен *tempo rubato* в процессе эволюции музыкальной ритмики [Электронный ресурс]. URL: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-fenomen-tempo-rubato-v> (дата обращения: 26.11.2020).
10. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дисс. ... д. иск. К., 1994. 212 с.
11. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
12. Тюлин Ю. Н. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практический курс: для теорет.-композит. фак. муз. вузов: в 2-х кн. М.: Музыка, 1980. Кн. 1. Задания. 311 с.
13. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: учеб. пособие для ист.-теорет. и композиторских фак. муз. вузов: в 2-х т. М.: Музыка, 1977. Т. 2. Мелодическая фигурация. 382 с.
14. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 48-104.
15. Холопова В. Н. Фактура. М.: Музыка, 1979. 87 с.

Информация об авторах | Author information



Шатов Александр Владимирович¹
Раделицкий Василий Михайлович²
Шатова Валентина Алексеевна³

^{1, 2, 3} Белгородский государственный институт искусств и культуры



Shatov Alexandr Vladimirovich¹
Radelitsky Vasiliy Mikhailovich²
Shatova Valentina Alekseevna³

^{1, 2, 3} Belgorod State Institute of Arts and Culture

¹ sashatov@yandex.ru, ² stringsmaker@gmail.com, ³ shatova_hor@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.12.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): агогика; гомофонно-гармоническая фактура; линейная полифония; подголосочная полифония; вертикаль; agogics; homophonic-harmonic texture; linear polyphony; multi-timbral polyphony; vertical.