

Александр Александрович Утробин – пианист, профессор
кафедры специального фортепиано Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
utalex51@mail.ru

Сун Чи – пианистка, выпускница ассистентуры-стажировки
по направлению подготовки 53.09.01 Искусство
музыкально-инструментального исполнительства –
Концертмейстерское исполнительство на фортепиано
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия, Китайская Народная Республика),
455451023@qq.com

Aleksandr A. Utrobin – pianist, Professor of the Piano Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
utalex51@mail.ru

Song Chi – pianist, postgraduate student enrolled
in the postgraduate training program 53.09.01 “Art
of instrumental performance – Art of piano accompaniment”
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation, People’s Republic of China),
455451023@qq.com

УДК 784 DOI 10.61908/2413-0486.2018.16.4.61-87

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ПИАНИСТА НАД ВОКАЛЬНЫМ ЦИКЛОМ «ВРЕМЕНА ГОДА» ЧЖЭН ЦЮЙФЭНА

SOME FEATURES OF THE PIANIST’S WORK ON THE VOCAL CYCLE “FOUR SEASONS OF OUR MOTHERLAND” BY ZHENG QIUFENG

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые особенности работы пианиста-концертмейстера с певцом на примере изучения вокального цикла «Времена года» китайского композитора Чжэн Цюйфэна. Проводится анализ основных направлений деятельности пианиста при реализации указанного творческого проекта – педагогическая работа с вокалистом, самостоятельная работа над фортепианной партией и совместная работа над интерпретацией. Приводится ряд практических рекомендаций по изучению и исполнению указанного цикла.

Abstract

The article discusses some specific features of the work of the pianist-accompanist with the singer through the example of studying the “Four Seasons of Our Motherland” vocal cycle by the Chinese composer Zheng Qiufeng. The analysis of the main activities of the pianist during the implementation of this creative project – pedagogical work with the vocalist, independent work on the piano part and joint work on the interpretation – is carried out. A number of practical recommendations for studying and performing the cycle are given.

Ключевые слова: Чжэн Цюйфэн, вокальный цикл «Времена года», концертмейстер, пианист, совместная работа концертмейстера и вокалиста

Keywords: Zheng Qiufeng, vocal cycle “Four Seasons of Our Motherland”, accompanist, pianist, collaboration of accompanist and vocalist

Вокальный цикл «Времена года» был создан совместно известным китайским композитором Чжэн Цюйфэном и поэтом-лириком Цюй Цуном в 1979 году. Это музыкальное произведение, признанное шедевром своего времени, оказало большое влияние на развитие вокальной музыки в Китае в 1980-х и 1990-х годах. Сочинение этого цикла – это смелая попытка создать большую художественную балладу, наполненную характерными китайскими национальными элементами с использованием западных методов композиции. Цикл явился истинным отражением социальной реальности Китая в период после разгрома Культурной революции; для своего времени это было инновационное явление, сразу ставшее частью истории музыки Нового Китая.

Чжэн Цюйфэн (*Zheng Qiufeng*) родился в 1931 году в городе Даньдун, провинция Ляонин. Сначала он получил военное образование, а затем обучался теории музыки и композиции в Центральной консерватории музыки в Пекине, завершив обучение в 1965 году. С 1967 года он работал в военном регионе Гуанчжоу, где занимал должность главного художественного руководителя

Ансамбля военной песни и танца при военном командовании провинции Гуанчжоу.

В большинстве музыкальных композиций Чжэн Цюйфэна – различные пейзажи современного Китая. Его самая известная работа – песня «Я люблю тебя, Китай!» (*“I Love You, China”*), написанная в 1979 году для фильма «Заокеанские патриоты» (*“A Loyal Overseas Chinese Family”*). Музыкальный стиль Чжэн Цюйфэна отмечен незабываемыми мелодическими линиями, разнообразием экспрессии и богатством национальных красок. Критики характеризуют композитора как «музыкального поэта эмоций». Вокальные произведения Чжэн Цюйфэна находят горячий отклик у широкой слушательской аудитории; они часто исполняются в концертах, а также входят в обязательный репертуар различных вокальных конкурсов.

Цюй Цун (*Qu Cong*), современный китайский поэт и писатель, родился 5 июля 1944 года в Гуаньян, провинция Сычуань. В настоящее время проживает в городе Чанша, провинция Хунань. Он окончил Уханьский Университет и поступил на работу в Китайскую Народно-освободительную армию в качестве гражданского генерала.

«Времена года» (дословный перевод с китайского «Четыре сезона нашей страны») – вокальная сюита, сочинённая в 1979 году; она состоит из четырёх песен, посвящённых четырём временам года: весне, лету, осени и зиме. В сюите используется различный музыкальный материал для передачи образов сезонных изменений в ландшафтах и окружающей природе Китая. Цикл отличают прекрасные лирические мелодии, изысканный фортепианный аккомпанемент и совершенная гармония китайских и западных музыкальных композиционных техник.

«Весна Отечества», первая из песен цикла, характеризуется обращением к музыкальным стилям этнических меньшинств, что достигается за счёт использования в гармониях секундовых интервалов и чередования больших и малых терций в мелодических строках. Оба приёма характерны для музыки

народности мяо, проживающей в юго-западной части Китая. Текст первой песни, одновременно простой и прекрасный, повествует о приходе весны: «Тают льды и снега, земля просыпается, ласточка вернулась, кукушка поёт, расцвел персик, весенний ветер смеётся, сотни птиц поют, сотни цветов красивы, красное солнце сияет – пейзаж весенней Родины прекрасен!»¹

Вторая песня цикла, «Лето», имеет подзаголовок – «Чайка прилетает». В этой песне говорится о страстном желании китайских жителей острова Тайвань как можно скорее соединиться со своей материковой Родиной. «Посмотрите через море – там невдалеке Тайваньская провинция Родины; белоснежная чайка летит над бушующими волнами, сквозь молнии и гром, летит с красивого острова Тайвань. Она несёт с собой огненные сердца тайваньских детей!» В музыке – активное развитие, быстрый темп, трёхдольный ритм.

Третья песня сюиты, «Осень», – «Памир – как прекрасен мой родной город!» Она переносит слушателей в северо-западную часть провинции Синьцзян, в регион проживания таджикского народа. Песня начинается в размере 4/4, а затем переходит в танцевальный ритм в 7/8, что характерно для таджикской музыки. Лирика песни ассоциируется с музыкальным инструментом под названием «ястребиная флейта». Это инструмент таджикского народа, который сделан из кости крыла ястреба; его обычно используют на праздничных мероприятиях и свадьбах. Текст песни живописует природу и осенние пейзажи Памира: «Высоко в небе Памира жаворонок поёт песни; лунное озеро и красная роза на берегу; тихий ветер веет в долине. Покрытые снегом холмы, ясная луна над заснеженными соснами. Памирская осень, безграничная красота – как я могу не опьяниться своим сердцем?!» Эта песня в Китае самая известная и любимая из четырёх песен цикла.

Заключительная песня «Зима» на текст стихотворения «Ах, моя Родина!» – самая значительная в цикле. Она состоит из трёх контрастных

¹ Здесь и далее приводится перевод текста на русский язык, сделанный одним из авторов данной статьи – Сун Чи.

частей. В первой части изображён величественный образ площади Тяньаньмэнь – «Падает счастливый снег, красная слива созрела перед могильной плитой Героя, смотрящего на Родину. Какая очаровательная страна!» Быстрый средний раздел повествует о великих китайских горах и реках. «В горах Куньлунь летают счастливые драконы. Жёлтая река как очень медленный дракон. Солнечный снежный пейзаж особенно очарователен. В огромном снежном поле зазвучала песня, красный флаг развевался на башне – моя дорогая Родина стала Героем». Эффектный, в широком движении, заключительный раздел торжественно и гордо славит Родину – «Красное солнце сияет на небе! Таинственный Восток всё больше очаровывает! Страна открывает свои прекрасные пейзажи! Хорошие времена года Родины!»

Работа концертмейстера с вокалистом над циклом Чжэн Цюйфэна и Цюй Цуна «Времена года» должна строиться в соответствии со спецификой работы пианиста в данном ансамбле и включать три основных направления – педагогическая работа с вокалистом, самостоятельная работа над фортепианной партией и совместная работа над интерпретацией. В свою очередь весь указанный сложный комплекс работы над проектом реализуется в совместном творческом процессе, состоящем из нескольких этапов [см.: 3, с. 58; 4, с. 8–10].

В музыкальном тексте произведения вокалист может встретить ряд фрагментов и деталей, для верного исполнения которых ему потребуется помощь концертмейстера. Последний, в силу своих обязанностей, должен быть готов прийти на помощь солисту.

Первое, где понадобится помощь пианиста, – это работа над интонацией. Б. В. Асафьев считал, что интонация и есть содержание музыки; «...музыка же всегда интонационна и иначе “не слышима”» [1, с. 9].

Отметим несколько фрагментов, где у вокалиста могут возникнуть определённые сложности (пример № 1).

Пример № 1

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 26–27



В 27-ом такте в музыке происходит ладовая смена: *F-dur* меняется на *f-moll*, звук *A* через проходящий *F* меняется на *As*. Именно наличие этого проходящего звука затрудняет попадание на минорную терцию. Для чистого интонирования необходим хороший ладовый слух. Чтобы добиться верной интонации, концертмейстеру следует поработать с вокалистом, играя ему простую гармоническую основу – аккорды; можно послушать смену лада, чередуя мажор и одноимённый минор. При этом вокалист поёт только терцию лада – соответственно, *A* и *As*.

Аналогичная ситуация возникает в партии солиста через несколько тактов (пример № 2).

Пример № 2

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 38–39



Несколько сложнее вокалисту справиться с интонированием в такте 74 этой же пьесы. Партия солиста точно повторяет предыдущий пример, но в партии фортепиано композитором даны совершенно иные гармонии (пример № 3).

Пример № 3

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», т. 74



Подобная интонационная «картина» встречается до этого в тт. 61–62: движение здесь идёт в обратном направлении – от минора с As в мажор с чистым А (пример № 4).

Пример № 4

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 61–62



Во всех указанных случаях для достижения положительного результата можно воспользоваться предыдущим советом.

В тт. 46–50 («Весна») мелодическая линия у вокалиста располагается на звуках пентатоники. В фортепианном сопровождении в этот момент встречается ряд альтераций, которые образуют диссонантные сочетания: увеличенная кварта $F-H$, уменьшенная октава $Cis-C$ в следующем такте. Эти интервалы диссонируют с партией солиста (пример № 5).

Пример № 5

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 46–49

Для того, чтобы вокалист не потерял интонационный ладовый ориентир, следует внимательно поработать над музыкальным материалом в этих тактах. Пианист должен сыграть аккомпанемент очень тихо, аккуратно, чутко, чтобы не сбить солиста.

В третьей пьесе, «Осень», в партии вокалиста несколько раз встречается интервал нисходящей увеличенной секунды $H-A\sharp$ в движении вниз и вверх (пример № 6).

Пример № 6

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 60–62

Для верного интонирования в такой ситуации вокалисту следует верно услышать тяготения *As* в *G*, а *H* в *C*; в первом случае *As* поётся несколько «ниже», во втором случае – *H* несколько «выше».

Довольно сложный в интонационном отношении случай встречается в песне «Зима». Здесь партии солиста и пианиста находятся на расстоянии интервала увеличенной октавы: *Es–E* (т. 22), *As–A* (т. 26) (пример № 7).

Пример № 7

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 22–27

Музыкальный пример № 7 представляет собой фрагмент из цикла «Времена года» (Зима) композитора Чжэн Цюйфэн. Музыка записана для голоса и фортепиано. В нотном примере показаны две системы, каждая из которых включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. В вокальной партии используются ноты, которые в данном контексте являются «неладовыми» (Es и As). Фортепианное сопровождение включает сложные ритмические рисунки и мелодические линии, которые взаимодействуют с вокальной партией. Под нотами приведены китайские иероглифы, соответствующие тексту песни.

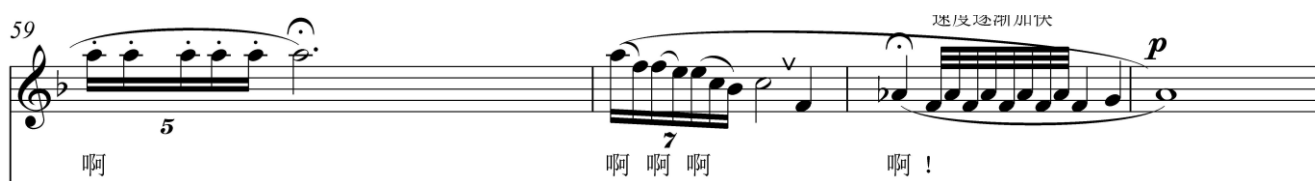
Пианисту следует тише играть в левой руке «неладовые» ноты *Es* и *As*. Также необходимо внимательно «пройти» эти такты с вокалистом, делая акцент на ладово-гармоническом «слышании» мелодии.

В некоторых фрагментах цикла вокалисты могут встретиться с ритмическими трудностями. На помощь в решении этих и других подобных проблем должен прийти концертмейстер.

В песне «Весна» в тт. 59–61 в партии вокалиста представлена небольшая каденция, в которой есть квинтоли, септоли и октоли (пример № 8).

Пример № 8

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 59–62



С одной стороны, каденционный тип изложения позволяет исполнять ритмические фигуры с определённой долей свободы, что облегчает задачу. Исполнение септоли, к примеру, легче выстроить через выписанную автором группировку.

Каденционная свобода несколько облегчает ритмическую задачу вокалиста в тт. 17 и 19 песни «Осень» (пример № 9).

Пример № 9

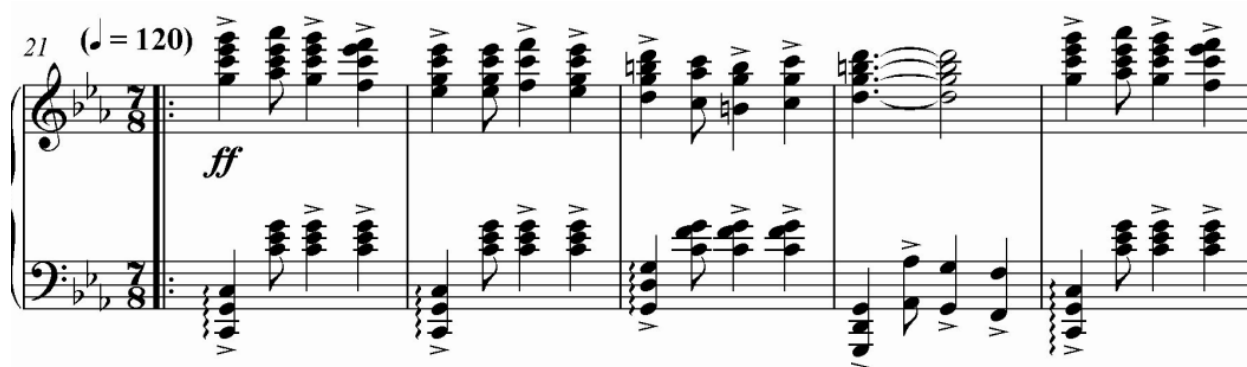
Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 17–20



Но следом идёт эпизод, представляющий собой настоящую ритмическую проблему для обоих исполнителей, как для вокалиста, так и для пианиста. Это второй эпизод песни, таджикский танец в размере 7/8 (примеры № 10, № 11).

Пример № 10

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 21–25



Пример № 11

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 30–34

1. 云雀唱着歌在天上飞，帕米尔啊，
2. 十五的月亮在这般明媚，帕米尔啊，

Размер сложный; достаточно сказать, что даже профессиональные артисты исполняют этот эпизод на 6/8 (запись на канале YouTube²), что противоречит воле автора. Чтобы точно ритмически исполнить данный эпизод, необходимо сгруппировать размер 7/8, разделив его на две маленькие группы 3/8 и 4/8 и делать небольшие акцентные опоры на 1-й и 4-й восьмых нотах в такте.

Большое значение для совершенного исполнения имеет расстановка цезур для взятия дыхания у вокалиста. Концертмейстер должен помочь певцу

² См.: Zheng Qiufeng – *Four Seasons of Our Motherland: No. 3 Autumn – Pamir, How Beautiful my Hometown is*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OV-r9kz3Y40>

определиться с этим вопросом, исходя не только из чисто физиологического удобства, но прежде всего с учётом фразировки музыкальной и смысловой текстовой.

В первой песне цикла «Весна» в большинстве случаев фразировка идёт по два такта. Таким же образом следует расставить цезуры для взятия дыхания. Исключение составит фрагмент с 53-го по 62-й такт, где дыхание можно брать в каждом такте.

Во второй песне «Лето» фразировка и дыхание меняются каждые четыре такта.

В первом импровизационном разделе третьей песни «Осень» цезуры для взятия дыхания можно расставить, исходя из удобства для солиста. Во втором разделе – таджикском танце – дыхание берётся на каждые четыре такта.

Аналогичная ситуация в заключительной песне цикла «Зима». В первом разделе *rubato* дыхание можно не регламентировать, но цезуры расставлять в соответствии с вокальным фразированием. А во втором и третьем разделах дыхание берётся на каждые два такта.

Концертмейстеру следует обратить внимание певца на использование в сольной партии различных штрихов. Основной вокальный штрих во всём произведении *legato*. Но есть и иные штриховые указания. Так, в первой песне «Весна» в тт. 46–49 есть активное *staccato* на одной восьмой, помогающее передать игривый образ ласточки – в тексте говорится о том, что «ласточка вернулась, ласточка поёт в горах» (пример № 12).

Пример № 12

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 46–49



Следом в тексте – слова «кукушка зовёт». Композитор вновь выписал штрих *staccato*, которое необходимо использовать как элемент звукописи (пример № 13).

Пример № 13

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 50–52



Во всех номерах цикла «Времена года» значительная роль отведена фортепиано. Партия фортепиано чрезвычайно развёрнутая, разнообразная. Пианист не только аккомпанирует певцу, но зачастую и сам солирует. Развёрнутые фортепианные вступления даны в первой, третьей, четвёртой песнях цикла. В третьей песне фортепиано поручено исполнение вступления ко второму разделу – таджикскому танцу. Наконец, в четвёртой песне фортепиано исполняет монументальное заключение всего цикла.

Композитор неспроста поручил пианисту исполнение определённых сольных фрагментов в цикле; это сделано не только для того, чтобы дать некоторую необходимую передышку солисту-вокалисту. Фортепианные сольные фрагменты играют важную драматургическую роль: они помогают создать необходимое эмоциональное и психологическое настроение, раскрыть художественный смысл песен цикла, им принадлежит роль главного средства звукописи в музыкальном повествовании. В этой связи уместно привести слова выдающегося мастера аккомпанемента Дж. Мура о работе концертмейстера-пианиста, который должен исполнить для солиста «нечто больше, чем просто ноты» [7, с. 39].

В этой связи очевидно, что пианист-концертмейстер должен в совершенстве изучить и исполнить фортепианный аккомпанемент.

Развёрнутое фортепианное вступление к песне «Весна» имеет свою внутреннюю драматургию. Оно начинается в *F-dur* в яркой динамике (*f*), изложено в плотной аккордовой фактуре. Несмотря на триольное сопровождение, которое часто вносит некоторую взволнованность в музыку, автор выставляет размер 4/4 и довольно сдержанный счёт по метроному (четверть = 72), что придаёт музыке мерную торжественность, сдержанную радость весеннего пробуждения (пример № 14).

Пример № 14

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 1–6

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 72. It begins with a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by a dense texture of chords and triplets. The first system shows a series of chords in the right hand and triplets in the left hand. The second system continues this pattern with more complex chordal structures and triplets. The third system shows a change in the right hand's texture, with more sustained chords and triplets in the left hand. The fourth system concludes the excerpt with a final chordal structure and triplets in the left hand.

После кульминации динамика переключается на *p*. Плотность в первой половине фортепианного вступления сменяется разреженностью во второй половине – в некоторых тактах пианист играет лишь один разложенный или тремолирующий аккорд. Таким образом автор готовит вступление солиста (пример № 15).

Пример № 15

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 22–25



Пианист должен внимательно продумать фразировку первого раздела вступления – акценты выставлены композитором в начале каждого нечётного такта. В этой связи следует избегать акцентирования каждого такта, так как это может утяжелить общее движение, «приземлить» весеннюю радость. Во избежание последнего следует продумать педаль – возможно взятие одной педали на первую и вторую четверть такта (длинный аккорд), а затем отдельно на третью и четвёртую четверть. Для передачи лёгкой, лучезарной весенней атмосферы необходимо хорошо дифференцировать фактуру – аккорды гармонического сопровождения играют тише мелодии, а в октавах правой руки следует звонко играть верхний голос.

Непродолжительный проигрыш композитор поручает фортепиано в тт. 41–45; фактура и динамика напоминают о первом разделе вступления, но всё-таки этот короткий фрагмент воспринимается скорее как соединение, связка, а не как самостоятельное изложение основной мысли (пример № 16).

Пример № 16

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Весна», тт. 41–45



Небольшие по размеру вступление и завершение во второй песне цикла выполняют свою традиционную аккомпанирующую функцию в вокальном произведении.

Заметную драматургическую роль играет фортепиано в третьей песне цикла – «Осень». Развёрнутое вступление живописует красочную картину Памира. Здесь и имитация пения птиц в партии правой руки, и тремоло в партии левой руки, повествующее о тайнах гор, и всплески-отблески в горных озерах. Всеми фактурными средствами композитор передаёт прекрасные образы природы (пример № 17).

Пример № 17

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 1–12



Концертмейстер в этом месте должен точно показать смену динамики – *f* и *p* – это напоминает контрастную смену двух цветов, использующуюся как способ динамизации действия в пекинской опере. Таким образом вступление к

песне готовит слушателя к стремительному, акцентировано графичному движению, которое преобладает во второй части песни.

Большое сольное вступление ко второму разделу – это зажигательный таджикский танец на 7/8. Темп, динамика, ритм, синкопы, акцентуация – все эти средства выразительности должны быть применены концертмейстером для смены настроения и создания второго контрастного образа в песне. Здесь можно говорить о применении упомянутого выше принципа пекинской оперы уже на макроуровне – уровне разделов, а не на микроуровне – внутри единого замкнутого построения (пример № 18).

Пример № 18

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Осень», тт. 21–29



Таким же сольным фортепианным фрагментом автор завершает третью песню.

В наиболее развёрнутом и ярко концертном виде предстает фортепианная партия в завершающей песне цикла «Зима».

В первом разделе в фортепианной партии много аккордовой фактуры, широких арпеджио, тремолирующего звучания – эти средства выразительности в союзе с поддерживающей педалью следует использовать для создания величественного и монументального образа главной площади Китая. Пианисту следует обратить внимание на сдержанную динамику *mp* ещё до вступления солиста, и очень чутко отнестись к звучанию фортепиано с момента вступления певца (пример № 19).

Пример № 19

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 1–9

Rubato

郑秋枫曲

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a dynamic marking of *mp* and a *Rubato* instruction. It features a wide arpeggio in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The second system features a large, sweeping arpeggio in the right hand. The third system shows a complex, multi-measure rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Фактура фортепиано во втором разделе песни передаёт в оstinатном движении шестнадцатых в партии правой руки и восьмых в партии левой руки образ могучего течения рек (пример № 20).

Пример № 20

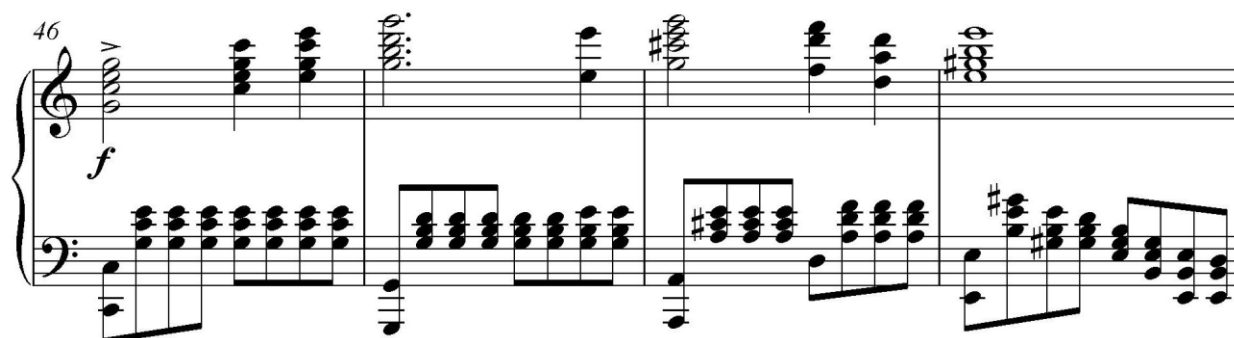
Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 22–27



Так композитор тонко реагирует на стихотворный текст песни. Когда стихи повествуют о грандиозных горах Китая, фортепианная фактура сменяется на аккордовую (пример № 21).

Пример № 21

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 46–53





Третий раздел четвёртой песни является апофеозом всего цикла «Времена года». Интересно, как композитор откликнулся здесь на поэтическое слово. Текст в партии солиста, начиная с такта 57, повествует о таинственном Востоке, величественных очаровательных пейзажах Китая, и повторяется дважды (второй раз с т. 65). В первом случае (тт. 57–64) фактура фортепианного сопровождения аккордовая (пример № 22).

Пример № 22

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 54–63



Начиная с такта 65 появляется фигурационное сопровождение в партии левой руки, прямо ассоциирующееся с мелодизированным аккомпанементом в этюде Шопена до минор ор. 10 № 12. При этом мелодия и аккордовый склад в партии правой руки четвёртой песни цикла «Времена года» остаются практически неизменными (пример № 23).

Пример № 23

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 65–71





Завершает весь вокальный цикл фортепианное сольное заключение – это грандиозное, масштабное по звучанию прославление Родины. Плотная фактура изложения, мелодия в виде аккордов и октав, аккордовый аккомпанемент, триольная пульсация, громкая звучность *ff* – всё отсылает к сольному фортепианному вступлению первой песни цикла и образует фактурное обрамление цикла (пример № 24).

Пример № 24

Чжэн Цюйфэн. Цикл «Времена года»: «Зима», тт. 74–83

Хотя здесь представлен иной мелодический рисунок, фактура сходна с фактурой предыдущих разделов, поэтому пианисту при исполнении данного сольного фрагмента можно воспользоваться советами, данными относительно вступления ко всему циклу.

При совместной работе концертмейстера и вокалиста над интерпретацией цикла Чжэн Цюйфэна «Времена года» необходимо также тщательно продумать общий исполнительский план, связанный с использованием темпа, агогики, динамики. Главным критерием при этом должен стать содержательный аспект, настроение, эмоциональный фон произведения, непосредственно музыка и слово, а также авторские указания в нотном тексте. Достижение органичного единства партий солиста и пианиста, погружение в синтез музыкального и вербального текстов – это неотъемлемые качества профессионального пианиста-концертмейстера. Замечательный концертмейстер и педагог Е. М. Шендерович высказался по этому поводу так: «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим концертмейстером, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента» [6, с. 22]. Аналогичных взглядов на этот предмет придерживался Ц. Кюи, который считал, что для творческой деятельности аккомпаниатора необходимы особые психологические особенности, такие как «музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно, подчиниться, где нужно, руководить им» [5, с. 144].

Подводя итоги, перечислим специфические особенности музыкального текста цикла Чжэн Цюйфэна «Времена года», о которых и вокалисту, и концертмейстеру необходимо помнить во время работы над циклом и подготовки его к исполнению.

В первой песне цикла «Весна» темп спокойный (четверть = 72), размеренный. Неторопливое движение на 4/4, триольный ритм – всё это помогает создать мерную торжественность начала всего большого цикла. Динамика *f* в фортепианном вступлении к моменту вступления певца затихает. С 28-го такта наступает некоторое оживление движения, чему способствует оstinатная пульсация восьмых в сопровождении, а также авторское темповое указание (четверть = 76). После небольшого фортепианного проигрыша (тт. 41–45) динамика постепенно возрастает и достигает своей кульминации в тт. 54–57. Появившиеся в партии сопровождения шестнадцатые и тридцать вторые длительности создают эффект некоторого устремления вперёд в движении. Затем с т. 58 музыка возвращается к спокойному повествованию, в последних трёх тактах *ritenuto* и динамическое растворение до *ppp*. Такой в целом неконфликтный план развития первой песни позволяет представить её на макроуровне в виде экспозиции всего цикла.

Во второй песне «Лето» происходит некоторая динамизация общего настроения цикла. В первую очередь это обусловлено стихотворным текстом, смысл которого заключён в многолетнем страстном и искреннем желании народа Тайваня воссоединиться со своей материковой Родиной. Драматизм переживается внутренне – в пропеваемом тексте. Но есть и внешние факторы динамизации – быстрый темп, активные триоли сопровождения, ритмичность мелодической линии; при этом выдержанная скромная динамика, преобладающий *C-dur*. В самом конце песни исполнители не должны пропустить *ritenuto* в тт. 85–87, после которого следует шеститактовое фортепианное заключение на *ff*.

Третья песня «Осень» – своеобразная лирико-драматическая кульминация всего цикла. Представленный в ней яркий контраст по принципу пекинской оперы – контраст двух красок на двух уровнях: в темпе и динамике. Первая часть – живописание очаровательной природы Памира в фортепианной партии и прекрасная, искренняя исповедь-импровизация солиста; движение свободное,

темп *rubato*. В первой половине вступления динамика отличается элементами контраста, во второй половине – экспрессия солиста передаётся на фоне фортепианного *pp*. Во второй части следует отметить быстрый темп (четверть = 120), острый синкопированный ритм 7/8, динамика *ff*. Композитор использует все указанные средства для создания яркого драматичного двуединого образа. В этой связи задача исполнителей – точно следовать авторским указаниям.

Четвёртая песня «Зима» – это уже грандиозная, монументальная кульминация всего цикла. Основной образ здесь – соединение образов гор и рек, бескрайних просторов, героического прошлого, пейзажей современного Китая. Песня представляет собой трёхчастную композицию, построенную по принципу контраста, с явно выраженным движением к своей финальной кульминации. Исполнители должны представить логичный и убедительный план реализации авторского замысла. На макроуровне осуществить это можно с помощью динамики и темповых изменений.

Первый раздел выдержан в динамике *tr*. Движение здесь свободное, темп *rubato*. Небольшое усиление динамики наблюдается перед вторым разделом. Он представлен автором в быстром темпе (четверть = 136), а уплотнение фактуры производит эффект повышения динамического уровня исполнения. Поэтому пианисту не следует дополнительно играть громче. Перед третьим разделом автор выписывает *ritenuto*, но темп движения третьего раздела песни не обозначает. Этот темп – размеренный, торжествующий – исполнители должны определить исходя из смыслового итога заключительного фрагмента всего цикла – прославление Родины, во все времена года и периоды её жизни.

В целом следует отметить, что выступление концертмейстера с вокалистом – это одновременно и кульминационная вершина работы над проектом, и ансамбль двух творческих индивидуальностей. Наличие воспитанных в процессе совместной работы ансамблевых качеств является необходимостью и особенностью в работе концертмейстера с вокалистом.

Непреложным качеством профессионального концертмейстера И. Гофман считал наличие особой ансамблевой чуткости к намерениям партнера: «...старайтесь... всё время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента» [2, с. 177].

Чуткость, синхронность, чувство баланса – вот те качества, которыми должен обладать концертмейстер. В процессе исполнения концертмейстер должен выстроить соотношение динамики и темпов, выверить баланс партий солиста и своей по «вертикали». Синхронность необходимо рассматривать на нескольких уровнях – это может быть и одновременное взятие и снятие звука, и действительно совместное исполнение всего произведения, и параллельное, в случае наличия авторских указаний, движение в отношении динамики, штрихов, фразировки, темпа и его отклонений. И, что не менее важно, – совпадение по мысли, чувствам, эмоциям, образам.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. М.: Музгиз, 1961. 224 с.
3. Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в деятельности концертмейстера-пианиста: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов: Музыкальное искусство, 2015. 217 с.
4. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие. М.: Academia, 2002. 192 с.
5. Кюи Ц. Избранные статьи / под ред. Ю. Кремлёва. Л.: ГМИ, 1952. 690 с.
6. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 206 с.
7. Moore G. The Unashamed Accompanist. London: Ascherberg, Hopwood & Crew Ltd., 1943. 77 p.

References

1. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Gofman I. *Fortep'jannaja igra. Otvety na voprosy o fortep'jannoj igre* [Piano game. Answers to the questions on piano game]. Moscow: Muzgiz, 1961. 224 p.

3. Kalinina V. D. *Bazovye komponenty i professional'naja specifikacija v dejatel'nosti koncertmejestera-pianista: dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Basic components and professional specification of the activities of an accompanist-pianist; author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Saratov: Muzykal'noe iskusstvo, 2015. 217 p.
4. Kubanceva E. I. *Koncertmejesterskij klass: ucheb. posobie* [Accompaniment class. Study guide]. Moscow: Academia, 2002. 192 p.
5. Kjuj C. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Edited by JU. Kremljov. Leningrad: GMI, 1952. 690 p.
6. SHenderovich E. *V koncertmejesterskom klasse. Razmyshlenija pedagoga* [In the concertmaster class. The thoughts of a teacher]. Moscow: Muzyka, 1996. 206 p.
7. Moore G. *The Unashamed Accompanist*. L.: Ascherberg, Hopwood & Crew Ltd., 1943. 77 p.