

Об интонационном взаимодействии фортепианной и вокальной партий в песнях Э.Сабитоглу

Резюме: Представленное исследование посвящено анализу интонационного взаимодействия фортепианной и вокальной партий в песнях Э.Сабитоглу. В рамках исследования автор проводит анализ песен композитора, вошедших во все его сборники. В центре внимания автора проблема взаимосвязи фортепианной и вокальной партий в песнях Э.Сабитоглу. Эта проблема в исследовании освещена с нескольких аспектов. Автор выделяет основные типы такого взаимодействия.

Ключевые слова: песня, фортепианная партия, тематизм, интонация, взаимодействие

Камерно-вокальная лирика – это та область академического композиторского творчества, которая, возможно, раньше всех остальных сфер находит свой путь к сердцам широкой слушательской аудитории. Песни выдающегося азербайджанского композитора Э.Сабитоглу - яркие, мелодичные – являются очень показательным примером этого. Любимые многими поколениями эти песни представляют большой интерес для музыковедческой исследовательской мысли.

Изучение произведений камерно-вокального творчества того или иного композитора всегда подразумевает глубокое исследование каждого из компонентов, слагающих эти произведения, а именно вокальной партии, партии аккомпанемента и словесной основы сочинения. Особенно важным в процессе изучения является определение степени взаимодействия этих компонентов.

Исходя из этого одним из этапов нашей работы по исследованию песен композитора Э.Сабитоглу, стало изучение роли фортепианной партии в его песнях, а также характер взаимодействия в них партий солиста и фортепиано. Светланава С.Т. в своей статье «Значение фортепианной партии в камерно-вокальной музыке на занятиях по фортепиано» выделяет три типа такого взаимодействия: сочинения с приоритетом вокальной партии, с приоритетом фортепианной партии и «шедевры камерно-вокальной музыки, в которых достигнут идеальный баланс между солистом и концертмейстером» [4].

С этой точки зрения практически все песни Э.Сабитоглу представляют собой образец органичного взаимодействия партий солиста и фортепиано, при ведущей роли вокальной партии.

Одной из первых характеристик, на которую обращает внимание при изучении роли фортепианной партии в песнях Э.Сабитоглу, является мелодическое единство обеих партий исполнителей. Выражается такого рода единство по-разному, чаще при помощи поддержки, а точнее дублирования партией аккомпанемента мелодической линии вокальной партии. Примеров такого рода в вокальном творчестве Э.Сабитоглу очень много. При этом поддержка аккомпанирующей партией может быть всеобъемлющей (что встречается крайне редко), либо частичной. Частичное дублирование мелодической линии вокальной партии сопровождением можно наблюдать в песне “Sahildə” из сборника “Lirik mahnılar”. Развитие этой песни демонстрирует особый тип взаимодействия вокальной и фортепианной партий, когда фортепиано, дополняя более сжатые вокальные фразы отдельными интонациями, будто бы «договаривает» за неё. Кроме того, в фортепианном изложении, которое осуществляется параллельно с вокальным, общие между партиями интонации звучат более насыщенно, благодаря имеющимся у фортепиано возможностям октавных и аккордовых удвоений.

Пример №1



В миниатюре есть и самостоятельные фортепианные эпизоды (вступление и эпизод внутри развития), которые, однако, интонационно не связаны напрямую с мелодической линией вокальной партии. В этих эпизодах фортепиано раскрывает иные грани основного художественного образа песни.

Другой тип мелодического единства может быть выражен наделением самостоятельного фортепианного раздела, как правило, вступления, тематизмом, заимствованным из партии солиста. Пример такого рода демонстрирует песня “*Velə ola həmişə*”, вошедшая в сборник “*Bakı, sabahın xəyir*”. Её развитие начинается развёрнутое фортепианное вступление, построенное на проведении двух тем. Каждая из тем выражена в форме периода. При этом первая тема в дальнейшем становится заключительной частью куплета, а вторая – основой припева. Таким образом интонационно самостоятельным эпизодом, не связанным со вступлением, во всей песне становится только начальная часть куплета. Отметим несколько важных аспектов. Во-первых, выраженный тематизм в партии фортепиано имеется только во вступлении. С началом развития партии солиста роль фортепианной партии ограничивается лишь аккомпанирующей функцией, выраженной типичным сочетанием баса и гармонических аккордов. Во-вторых, дальнейшее изложение уже прозвучавших во вступлении тем партией солиста несколько меняется. Особенно это касается темы, ставшей впоследствии частью куплета. Дело в том, что при проведении этой темы у солиста её интонации несколько преобразуются, приобретая почти речевую выразительность, что отражается на их ритмической организации и отчасти мелодическом рисунке. Кроме того, во вступлении тема звучала унисонно, без какой-либо гармонической поддержки. Во второй раз, благодаря всё той же партии фортепиано, мелодический контур темы приобретает новые краски. Что же касается второй темы из вступления, то и её мелодический рисунок, и гармонический аккомпанемент при втором проведении в партии солиста звучат так же. Меняется лишь тесситура, тема переходит в более низкий регистр.

Один из ярких примеров схожего типа взаимодействия вокальной и фортепианной партий демонстрирует песня “*Dağlar*” “*Gözümdə Leylisən*”. Структура этой песни также опирается на куплетно-припевное развитие. При этом существенная роль принадлежит самостоятельным фортепианным эпизодам. В отличие от предыдущего примера, здесь помимо вступления соло партии фортепиано имеется в середине припева. Фортепианный отыгрыш в этом эпизоде отделяет две темы, составляющие основу припева. Нужно отметить то, что, не дублируя партию солиста в эпизодах совместного звучания, фортепианная партия вместе с тем в солирующих фрагментах развивается на основе тех же тем, что и вокальная партия. Так, основой вступления становится тема, которая в дальнейшем звучит во второй половине куплета и во второй половине припева. Основой фортепианного отыгрыша внутри припева становится первая тема припева, то есть та тема, которая в партии солиста непосредственно предшествовала фортепианному отыгрышу. Необходимо также отметить ещё одно существенное отличие настоящего примера от предыдущего. Проведения и одной, и другой темы партии солиста и пианиста заметно отличаются. В исполнении вокалиста с фортепианным сопровождением эти темы звучат значительно более камерно, гармоническое сопровождение здесь скромнее, а сама мелодическая линия более гибкая, прихотливая, обогащённая мелизматикой и декламационностью. В фортепианном изложении темы проводятся в аккордовой фактуре, аккомпанемент более густой и насыщенный, динамика усилена, а ритм более чёткий ровный. В результате используя одни и те же интонации, но в вариантных

изложениях, композитор максимально широко раскрывает выразительные возможности тем, лежащих в основе данной песни. Результатом всего этого становится обогащённая эмоциональная палитра песни, несмотря на её скромные масштабы.

Пример №2

The image shows a musical score for a piece titled "Нэгэрат" (Nagarat). It consists of three systems of music. The first system is a vocal line in treble clef with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are: "Бир на-гам бу дүн-ја-да, бир күн өм-рүм ке-дэр ба-да." The second system is a piano accompaniment in treble and bass clefs, also with a dynamic marking of *mf*. The third system is a first ending for the piano accompaniment, marked with "1." and a dynamic marking of *f*.

Нередко оба типа интонационного единства, описанные нами выше, а именно дублирование партией аккомпанемента мелодической линии вокальной партии и наделение самостоятельного фортепианного раздела, к примеру вступления, тематизмом, заимствованным из партии солиста, находятся во взаимодействии.

Ярким примером такого рода взаимодействия является песня "Ana Kür", вошедшая в сборник композитора под названием "Dəgələr". Общая структура этой песни представляет собой куплет с припевом, развитие которых начинается с фортепианного вступления. Данное вступление относительно масштабов куплета и припева достаточно объёмное (8 тт.) и представляет собой замкнутую музыкальную форму - период. При этом мелодическая линия, выраженная в партии правой руки, представляет собой точное дублирование темы, которая в дальнейшем появится в вокальной партии. Так, первое предложение – это четырёхтакт из второй части куплета и припева, а второе предложение – это начало куплета. Таким образом можно отметить, что во вступление два интонационных образования появляются в порядке, обратном от того, в котором они прозвучат в вокальной партии. Важно также подчеркнуть, что с момента вступления в развитие партии солиста, мелодическая поддержка аккомпанемента не прекращается. Она продолжается именно в тех эпизодах песни, в которых в вокальной партии проходят уже знакомые нам по фортепианному вступлению тематические образования. Таким образом без фортепианного дублирования мелодической линии партии солиста проводятся только отдельные эпизоды припева, а именно его начало и завершение.

Характерна в этой песне ещё одна особенность. Дальнейшее проведение изложенных во вступлении тематических образований совместно с партией солиста не одинаково. Так, первая фраза вступления, которая в дальнейшем становится важной частью и куплета, и припева каждый раз совместно с солистом проводится практически точно, без каких-либо существенных изменений. А вторая фраза вступления, напротив, меняется. Это особенно очевидно, поскольку оба проведения непосредственно соседствуют друг с другом: вслед за фортепиано тема переходит в партию солиста. При этом внезапно меняются динамика (с форте на пиано) и фактура изложения (вместо унисона возникают широко раскинувшиеся выдержанные аккорды, придающие звучанию особую объёмность).

Пример №3

Гораздо реже в песнях Э.Сабитоглу можно встретить примеры полного отсутствия интонационного взаимодействия между партиями исполнителей. В такого рода примерах, как правило, фортепианная партия наделяется очень характерными интонациями, не менее яркими и запоминающимися, чем в партии солиста. При этом такие интонации нисколько не противоречат и не противостоят основному художественному образу, а лишь оттеняют его многочисленными грани. Самый знаменитый пример такого рода – это песня “Balkə də”, написанная к пьесе Анара “Keçən ilin son gecəsi” и вошедшая в сборник “Dərlər”. Эта песня благодаря своим ярким, выразительным интонациям приобрела большую любовь и популярность у слушателей. При этом очевидно, что тема фортепианного вступления анализируемой песни, внешне интонационно не связанная с основной темой в партии солиста, выдержана в характере общего развития всей песни. Вместе с тем данная тема ничуть не менее выразительная и запоминающаяся, чем тема вокальной партии.

Пример №4

Подводя итоги своему исследованию по вопросу интонационного взаимодействия фортепианной и вокальной партий в песнях Э.Сабитоглу, мы пришли к следующим выводам. Во-первых, в своих песнях Э.Сабитоглу отдаёт предпочтение тому типу взаимодействия между вокальной и фортепианной партиями, в котором обе партии исполнителей развиваются в русле общих или максимально схожих интонаций. Примеров обратного рода достаточно мало. Во-

вторых, такого типа интонационное единство может выражаться двояко: буквально, когда тематизм и фортепианной, и вокальной партий почти или совсем идентичен, и относительно, когда проведение одной и той же темы или её элемента в разных партиях имеет свои особенности. В результате образуется целостное и неделимое развитие, выдержанное в характере единого по своему настроению художественного образа.

Литература:

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. - 352
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 4.2 - Интонация; Ч.3 - Композиция. - М.: Музыка, 1978. -367 с
3. Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка // Музыка XX века: Очерки / Ред. Д. В. Житомирский. М.: Музыка, 1976 кн.1. С. 278-302.
4. Светланаова С.Т. Значение фортепианной партии в камерно-вокальной музыке на занятиях по фортепиано <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-forteppiannoy-partii-v-kamerno-vokalnoy-muzyke-na-zanyatiyah-po-forteppiano/viewer>

E. Sabitoğlunun mahnılarında fortepiano və vokal hissələrinin intonasiya qarşılıqlı əlaqəsi haqqında

Xülasə

Təqdim olunan tədqiqat E.Sabitoğlunun mahnılarının fortepiano və vokal partiyalarının intonasiya qarşılıqlı əlaqəsinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Tədqiqat çərçivəsində müəllif bəstəkarın silsilələrə daxil edilmiş mahnılarının təhlil edir. E.Sabitoğlunun mahnılarının fortepiano və vokal partiyalarının qarşılıqlı əlaqəsi problemi müəllifin diqqət mərkəzindədir. Bu problem tədqiqatda bir neçə aspektdən işıqlandırılıb. Müəllif bu qarşılıqlı əlaqənin əsas tiplərini müəyyənləşdirir.

Açar sözlər: mahnı, fortepiano partiyası, tematizm, intonasiya, qarşılıqlı əlaqə

On the intonation interaction of the piano and vocal parts in the songs of E. Sabitoglu

Summary

The research is devoted to the analysis of the intonation interaction of the piano and vocal parts in the songs by E.Sabitoğlu. Within the research author analyzes the songs of the composer included in all of his collections. The author focuses on the problem of the relationship between piano and vocal parts of the songs by E.Sabitoğlu. In the research this problem is covered in the article from some aspects. The author identifies the main types of such interaction.

Key words: song, piano part, theme, intonation, interaction.