

Щербаков Юрий Викторович

ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО РИТМА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

В статье проводится анализ ансамблево-исполнительских задач, связанных с интерпретацией фортепианным дуэтом ритмического потенциала в музыке танцевальной направленности. Выявляется значение музыкально-инструментальных выразительных средств (метроритмическая организация, агогическая характеристика, ансамблевое взаимодействие) в воплощении танцевальной идеи. Предлагаются к рассмотрению некоторые особенности исполнительского взаимодействия во время ретрансляции ансамблем пианистов танцевального образа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2015/11/38.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (101). С. 125-127. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2015/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

составляющей текста. Бывают случаи, когда композитор в названии произведения, наряду с указанием жанра, дает вербальный (программный) заголовок. В данной ситуации он, используя коммуникативно-информационное программирование, создает для слушателя комфортные условия, помогающие адекватно воспринять замысел музыкального произведения, и влияет на формирование семантической репрезентации. Так, например, Сюита № 1 для двух фортепиано оп. 5 С. В. Рахманинова, которую он также называл «Фантазия» и «Картины», обладает в каждом случае различной семантической репрезентацией. Если первое название концентрирует внимание на жанре, второе добавляет возможность свободной интерпретации содержания, а третье вызывает в воображении реципиента ассоциации из области изобразительного искусства или визуальные образы, обогащая восприятие этого сочинения. Подобных примеров в истории музыки встречается немало.

Заметим, что использование различных методологических принципов и подходов при изучении вопросов, связанных с жанровыми основами музыки, помогает рассмотреть их с разнообразных точек зрения, что, в свою очередь, дает возможность в более полном объеме проанализировать жанровую специфику текстов музыкальных произведений. Ведь жанр принадлежит к таким типологическим категориям, которые не вмещаются в «прокрустово ложе» однозначных определений и требуют непременно дифференцированного и гибкого подхода, который поможет отразить присущую ему многозначность.

Список литературы

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 471 с.
3. Вагнер Г. К. Проблема жанра в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. 268 с.
4. Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1964. 519 с.
5. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
6. Клиш В. О музыке. Теория жанра и жанры фортепианной литературы. К.: Музична Україна, 1985. 351 с.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1996.
8. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. 960 с.
9. Популярная художественная энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. В. М. Полевой. М.: Советская энциклопедия, 1986. Т. 1. 447 с.
10. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей. М.: Музыка, 1971. 365 с.
11. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 102 с.
12. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.
13. Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours / sous la direction de L. Armentier. Paris, 1986. 234 p.

MUSICAL COMPOSITION IN THE CONTEXT OF THE THEORY OF GENRE

Shcherbakov Yurii Viktorovich

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ukraine
ogapiano@yandex.ru

The article deals with various theoretical and methodological approaches to the study of the category of genre. The author focuses on their connection with musicological researches in the conditions of the modern informational environment. The paper reveals the commonality of the formal features that characterize genre content in the works of various forms of art.

Key words and phrases: genre; musical composition; musical genre; musicological researches; various forms of art.

УДК 786.2+781.6

Искусствоведение

В статье проводится анализ ансамблево-исполнительских задач, связанных с интерпретацией фортепианным дуэтом ритмического потенциала в музыке танцевальной направленности. Выявляется значение музыкально-инструментальных выразительных средств (метроритмическая организация, агогическая характеристика, ансамблевое взаимодействие) в воплощении танцевальной идеи. Предлагаются к рассмотрению некоторые особенности исполнительского взаимодействия во время ретрансляции ансамблем пианистов танцевального образа.

Ключевые слова и фразы: танец; ритм; движение; исполнительская интерпретация; фортепианный дуэт.

Щербаков Юрий Викторович

Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Украина
ogapiano@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО РИТМА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА[©]

Художественно-концертная практика свидетельствует о перманентном и значительном влиянии роли потенциала танцевальной семантики на профессиональное композиторское творчество. Необходимость и актуальность

данного исследования обусловлены многочисленностью обращений в учебно-педагогическом процессе, а также в концертной практике к произведениям для фортепианного дуэта, художественная структура которых предполагает исполнительскую интерпретацию ритмических основ танцевального языка, выраженного музыкальными средствами.

Проблематика взаимовлияния средств музыкальной выразительности и исполнительской интерпретации затрагивается в работах Г. Богданова, М. Готлиба, Н. Давыдова, Э. Жан-Далькроза, Б. Теплова и других исследователей. Инструментальное исполнение танцевальной музыки и хореографическое воплощение танца объединяет наличие временного и процессуального факторов. При внешнем сходстве некоторых параметров организационно-выразительных средств (темп исполнения, ритм исполнения, ускорения или замедления движения, акценты, цезуры и др.), пианисты должны учитывать специфику выразительных средств, заложенных композитором для воплощения танцевального движения.

Цель статьи состоит в выявлении специфики интерпретации ритмического начала и ансамблево-исполнительских задач на пути раскрытия композиторского замысла. Рассмотрение некоторых важных компонентов интерпретации, в проекции на музыкально-танцевальный процесс, способствует эффективному проявлению потенциала танцевального ритма в инструментальном произведении. В связи с задекларированной целью в статье решаются следующие задачи: 1) раскрытие коммуникативных связей между танцем и пианистическими средствами выразительности; 2) анализ проявлений танцевального ритма в произведениях для фортепианного дуэта.

Разработанные Г. Богдановым теоретические положения о танцевальном языке как носителе информации определяют четыре информационных потока, содержащихся в танцевальных движениях: «кинетика», «контактность», «психика» и «телосложение». Исследователь подчеркивает, что эти потоки, несмотря на относительную самостоятельность, «...взаимосвязаны и взаимообусловлены. Любое танцевальное движение всегда информационно насыщено» [2, с. 8]. Представляется возможным экстраполировать определенные аспекты этих наблюдений на исполнение танцевальной музыки фортепианным дуэтом.

Следует заметить, что кинетическая информация танцевального движения, согласно Г. Богданову, «представляет собой темпы, ритмы движения, метрические акценты в нем, пластические интонации, амплитуды движения, ускорения или замедления и т.д.» [3, с. 10]. Без содержательной исполнительской трактовки метрической природы и ритмической организации невозможно адекватное постижение танцевальной музыки. Рассмотрим подробнее значение ритмической сферы как одной из основ интерпретации, соглашаясь с тем, что «ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля» [1, с. 277].

Можем определить как основополагающую роль ритма среди комплекса средств музыкальной выразительности в танцевальной музыке. В данном контексте уместно сослаться на работу «Психология музыкальных способностей» Б. Теплова, в которой ученый выделяет в ряду художественных разновидностей ритма танцевальный ритм, являющийся «выражением определенного содержания» [7, с. 198]. Многие зарубежные исследователи отмечают моторно-активную природу восприятия ритма и его связь с психофизическими реакциями человека. Т. Болтон заметил, что «большинство лиц чувствуют, что непреодолимая сила побуждает их делать мышечные движения, аккомпанирующие ритмам» [Цит. по: Там же, с. 189]. Двигательная основа музыкально-ритмического чувства отмечалась Э. Жак-Далькрозом, говорившим, что «без телесных ощущений ритма... не может быть воспринят ритм музыкальный» [Цит. по: Там же, с. 193].

Учитывая перечисленные наблюдения исследователей, можем предположить наличие мышечной, двигательной реакции на ритм танца и у танцоров, и у музыкантов, и, как следствие коммуникативной ретрансляции, у слушателей-зрителей. Стабильное сохранение четкости ритмической энергии, создание пластичного рельефа архитектоники произведения, построение ритмического каркаса произведения – это задачи, которые фортепианный дуэт постоянно решает в произведениях танцевального характера. Умение «пропитаться» метро-ритмической энергией танца, аккумулировать ее эмоционально-двигательный потенциал и через акт художественной интерпретации в концертном выступлении передать ее реципиенту-слушателю является важной составляющей особого состояния исполнителей, которое мы называем модусом исполнительской дансантиности. Это понятие обозначает особое психо-эмоциональное и физическое состояние музыканта, способствующее эффективному продуцированию и ретрансляции исполнительского образа танца. В определенной степени это состояние связано с исполнительским тонусом.

Говоря об исполнительском ритме, не можем не упомянуть о важной роли агогических средств (темповые отклонения, *tempo rubato*), «которые, как и нюансы динамические, пронизывают всю музыкальную ткань и без которых музыка просто не может существовать» [5, с. 69]. Отметим, что одной из наиболее сложных ансамблево-исполнительских задач является координация агогических отклонений в условиях соподчиненности дуэтных партий. Использование этого важного исполнительского средства может существенным образом повлиять на создание континуального развития танцевального материала при активности контролирующей функции со стороны слухового аппарата. Ощущение процессуальной линии агогических изменений при синхронизации двигательных-слуховых представлений, с последующим восстановлением основной пульсации, является важным навыком, который поможет фортепианному дуэту при реализации разных вариантов агогических нюансов в произведениях танцевальной направленности.

Иногда композитор настолько требователен к интерпретаторам танца, что стремится при помощи детальных ремарок открыть им путь к постижению основной семантической идеи. Такое насыщение нотного текста ремарками демонстрирует А. Казелла. В «Польке» из сюиты «Марионетки», после значительного

ускорения общего танцевального движения, автор подчеркивает устремленность к неожиданному и неподготовленному окончанию музыкального произведения словами *senza rallentare, rigorosamente in tempo*. Перед исполнителями стоит трудная задача достичь большой организованности синхронного движения при правильном управлении процессом ускорения. В подобных случаях один из участников ансамбля может при помощи внешнего жеста (кивок головы, показ взмахом руки и т.д.) способствовать синхронизации звучания.

Среди наиболее распространенных элементов ритмоформул танцевальной музыки назовем пунктированный ритм, использование которого может «способствовать эффекту активности, остроты, возбужденности» [6, с. 58]. В танцевальных произведениях композиторов XVIII века пунктированный ритм в большинстве случаев рассматривался как торжественный, патетический, величественный. В фольклорной музыке танцевального направления, «кроме своих непосредственных выразительных возможностей, пунктированный ритм способен, как и другие средства, воздействовать ассоциативным путем, вызывая при соответствующих условиях представления о тех жанрах (например, о мазурке) или о народной музыке тех стран (например, о венгерской музыке), для которых он характерен» [Там же, с. 60]. Следует также отметить особую смысловую и энергетическую функцию, которую выполняет пунктированный ритм как характерный признак танцев на джазовой основе.

Как и в других ансамблевых коллективах, участники фортепианного дуэта испытывают сложности в поисках соответствия в ощущении пульсации танцевального движения. Исполнительская практика свидетельствует, что восприятие ритма и чувство актуального темпа у каждого интерпретатора индивидуальны. В статье А. Готлиба затрагивается эта сторона ансамблевого взаимодействия. Исследователь пишет, что «при всей строгости и незыблемости общего коллективного ритма, он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля» [4, с. 97].

Наличие у каждого из исполнителей дуэта внутреннего, ясного ощущения метрических акцентов указывает слушателю на определенный жанровый прототип. С большой степенью отчетливости он обнаруживается в проявлениях двухдольности и трехдольности. «Чеканный шаг марша и плавное кружение вальса стали в музыке XIX века представителями двух различных сфер выразительности – активности, мужественности, торжественности, с одной стороны, и лиричности в самых разных ее проявлениях – от элегической мечтательности и меланхолии до лирического подъема, упоения жизнью – с другой» [6, с. 98].

Считаем, что решение упомянутых исполнительских задач должно базироваться на выработке общего видения образного потенциала каждого конкретного первоисточника, на котором базируется танцевальная семантика произведения. При игре в дуэте, чтобы добиться синхронизации темповых изменений, пианистам необходимо сочетать континуальный слуховой контроль во время исполнения с предварительным обсуждением плана интерпретации в репетиционном процессе. Можем рассматривать создание синергетики ритмических представлений у членов фортепианного дуэта при работе над произведениями с танцевальной основой как одну из наиболее актуальных задач.

Танцевальная музыка наполнена живой двигательной пульсацией, которая отличается интенсивной повторностью. Ритм конкретного танца, проявляемый в композиторской трактовке базовой ритмоформулы, составляет основу исполнения, в котором на первый план выходят ритмоволя, акцентирование и ансамблевая координация управления синхронизацией ритмического движения.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М. – Л.: Музыка, 1971. Кн. 1-2. 375 с.
2. Богданов Г. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения: учебно-методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2007. 192 с.
3. Богданов Г. Работа над танцевальной речью: учебно-методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2006. 160 с.
4. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной техники: сб. статей / под общ. ред. В. Натансона. М.: Музыка, 1971. С. 91-98.
5. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. 376 с.
7. Теплов Б. Избранные труды: в 2-х т. М.: Педагогика, 1975. Т. 1. 328 с.

PECULIARITIES OF DANCE RHYTHM IN PIANO DUO INTERPRETATION

Shcherbakov Yurii Viktorovich

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ukraine
ogapiano@yandex.ru

The article analyzes the ensemble-performing tasks related to the piano duo interpretation of rhythmic potential in dance music. The author reveals the role of the musical-instrumental means of expression (metronomic-rhythmic organization, agogic specificity, ensemble interaction) in the embodiment of the idea of dance. The paper also proposes to consider some peculiarities of performing interaction during the retransmission of the dance image by the ensemble of pianists.

Key words and phrases: dance; rhythm; motion; performing interpretation; piano duo.