

Щербаков Юрий Викторович

**ОБРАЗ ИСПАНСКОГО ТАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮИТЫ МАНУЭЛЯ
ИНФАНТЕ "АНДАЛУССКИЕ ТАНЦЫ"**

В статье проанализирована образная сфера в инструментальном цикле, базирующемся на традициях испанской танцевальной культуры. Исследование ставит перед собой цель выявить влияние фольклорных истоков на образ инструментального танца в аспекте формирования исполнительской ансамблевой драматургии. Определяются важнейшие предпосылки, подготовившие появление фортепианно-дуэтного цикла в начале XX века в Испании. Аналитический метод исследования выявляет художественно-информативные особенности нотного текста, в котором музыкальные задачи соединены с пластически-жестовыми представлениями.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/59.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 209-212. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/

© 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: hist@gramota.net

REFORMS OF LOCAL SELF-GOVERNMENT IN RUSSIA: STATE INITIATIVES IN THE CONTEXT OF ELECTORAL OPPORTUNITIES

Shelkovnikova Natal'ya Vladimirovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Amur State University of Humanities and Pedagogy
72nata35@rambler.ru

The article analyzes changes in the organization of the structure and bodies of local self-government in the Russian Federation: the introduction of new types of municipalities – city districts with intra-city division, the order of representative bodies formation and the elections of mayors, the issues of interaction between federal, regional and local authorities and population in solving the problems of new municipalities formation. The author pays attention to the analysis of the expert assessments of the transformations, and also to the features of the electoral behaviour of the Russian citizens determining the opportunities and results of the reform.

Key words and phrases: local self-government; reform of local self-government; municipalities; intra-city areas; borough; authorities; city manager.

УДК 793.3:786.2

Искусствоведение

В статье проанализирована образная сфера в инструментальном цикле, базирующемся на традициях испанской танцевальной культуры. Исследование ставит перед собой цель выявить влияние фольклорных истоков на образ инструментального танца в аспекте формирования исполнительской ансамблевой драматургии. Определяются важнейшие предпосылки, подготовившие появление фортепианно-дуэтного цикла в начале XX века в Испании. Аналитический метод исследования выявляет художественно-информативные особенности нотного текста, в котором музыкальные задачи соединены с пластически-жестовыми представлениями.

Ключевые слова и фразы: фортепианный дуэт; фольклор; испанская танцевальная музыка; ритм; танцевальная сюита; ансамблевый диалог.

Щербаков Юрий Викторович

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина
olgapiano@yandex.ru

ОБРАЗ ИСПАНСКОГО ТАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮИТЫ МАНУЭЛЯ ИНФАНТЕ «АНДАЛУССКИЕ ТАНЦЫ»[©]

Историческое развитие и формирование музыкального языка в Испании отличалось большим многообразием и достаточно большой степенью региональной автономности. Черты самостоятельности особенно ярко проявились в фольклоре Андалусии (Севилья, Гранада), который обладает своеобразием ладового, интонационного и ритмического начал. Именно в Андалусии после арабского владычества сохранились явные ориентальные, мавританские влияния, а также влияния цыганской музыки. Наиболее известным типом андалусского (в статье автор использует предложенный И. Мартыновым вариант правописания – Ю. Щ.) фольклора является фламенко (малагенья, фанданго, севильяна, гранадина, ронденья), отличительными чертами которого являются импровизационная свобода, ритмические контрасты, патетичность, граничащая с крайним эмоциональным надрывом.

Своеобразие фольклорного базиса цикла «Андалусские танцы» (1921 г.) для 2-х фортепиано, получившее огранку в стилевом контексте творчества испанского композитора Мануэля Инфанте (1883-1958 гг.), было оценено рядом известных концертирующих фортепианных дуэтов XX-XXI столетий, включивших цикл в свой репертуар. При этом необходимо отметить, что музыковедческая литература не предоставляет достаточно информации о творчестве этого композитора, определенным образом ограничивая представление исполнителей о характере интерпретации его произведений.

Вопросы, связанные с интерпретацией музыкальных произведений танцевального характера, содержащих ярко выраженные фольклорные истоки, остаются актуальными на современном этапе, учитывая невозможность адекватной фиксации композитором в нотном тексте всех тонкостей и специфики национальных танцевальных ритмов. Выявление исполнителем в музыкально-художественном содержании инструментальной композиции ее фольклорной аутентичности (ритмика и ладовая организация), а также проникновение в эмоциональный тонус национально-окрашенной стилистики инструментального сочинения – все это относится к проблемам глубокого постижения нотного текста.

Исследование в данной статье круга исполнительских задач в «Андалусских танцах», направленное на донесение до реципиента конкретной национальной специфики музыкальной танцевальной сферы, на наш взгляд, внесет определенный вклад в разработку концепции постижения межкультурного пространства.

Цель статьи – исследование влияния фольклорных истоков на образ инструментального танца в «Андалусских танцах» для 2-х фортепиано М. Инфанте в аспекте формирования исполнительской ансамблевой драматургии.

Конкретные задачи статьи: 1) выявление в композиторском тексте «Андалусских танцев» инструментально-исполнительских параметров национально-характерного; 2) на основе изучения танцевальной специфики данного произведения и исследования ее жанровой трансформации дополнить сведения о направлениях, характеризующих жанр фортепианного дуэта.

Научная новизна исследования состоит в том, что проанализировано единство композиторского текста, развивающего фольклорную традицию, и исполнительского творчества, направленного на интерпретацию комплекса фольклорных средств, на основе фортепианно-дуэтного цикла М. Инфанте «Андалусские танцы».

Среди работ, посвященных вопросам ансамблевой исполнительской специфики, назовем труды А. Готлиба, Р. Давидяна, Т. Ворониной, И. Польской (о камерном ансамбле), А. Готлиба, Н. Катоновой, Е. Сорокиной, Н. Лукьяновой (о фортепианном дуэте).

В аннотированном каталоге «Мультиклавирные ансамбли» Н. Катоновой «Андалусские танцы» М. Инфанте анализируются с точки зрения краткой характеристики стиля и определения уровня исполнительских задач. Н. Катонova характеризует цикл как один из лучших образцов концертного жанра в стиле танцевальной сюиты. И это убеждает автора данной статьи в правильности выбора танцевального цикла Инфанте для более пристального научного рассмотрения.

М. Хинсон в своем аннотированном каталоге «Музыка для более чем одного фортепиано», не обходит вниманием цикл «Андалусских танцев», подчеркивая опору в нем композитора на характерные ритмы испанских танцев.

В своей диссертации, посвященной жанру фортепианного дуэта, Г. Мольденхауер называет фортепианно-дуэтные произведения испанского композитора Инфанте достаточно популярными среди исполнителей. В разделе о репертуаре фортепианных дуэтов находим упоминание о том, что танцевальный цикл исполнял дуэт Хосе и Ампаро Итурби [10, р. 367].

Из первой советской монографии об испанской музыке И. Мартынова удастся почерпнуть разнообразные подробности об андалусской музыке, в том числе и о танцевальной традиции. Сведения об исполнительской составляющей испанской музыкальной культуры помогают лучше оценить вклад Мануэля Инфанте в развитие инструментальной танцевальной музыки.

Среди композиторов, с интересом разрабатывающих танцевальный фольклор в жанре фортепианного дуэта на рубеже XIX-XX столетий назовем наиболее известных: А. Дворжак («Славянские танцы»), И. Брамс («Венгерские танцы»), В. Новак («Три богемских танца»), Л. Яначек («Моравские танцы»), Ю. Зарембский («Польские танцы»), Э. Григ («Норвежские танцы»). Можно предположить, что большинство этих танцевальных циклов фольклорной направленности так же, как и две тетради «Испанских танцев» М. Мошковского, вполне могли стимулировать творческую идею М. Инфанте. Добавим, что испанские музыканты тоже обращались к жанру фортепианного дуэта. Среди них И. Альбенис, исполнявший как пианист с огромным успехом свою «Испанскую рапсодию», в 1886 году создал ее вариант для 2-х фортепиано. Другой композитор и пианист Мануэль де Фалья исполнял в дуэте с Ф. Либихом «Иберию» Дебюсси для 2-х фортепиано. Один из ведущих пианистов испанской школы – Риккардо Виньес – с успехом играл в фортепианных дуэтах с Бланш Сельвой, Альфредом Корто и Эдуардом Ризлером. Такие, пусть немногочисленные, но все же **значительные обращения композиторов и пианистов – современников М. Инфанте – к жанру фортепианного дуэта становились почвой, подготовившей рождение его танцевального цикла.**

В сюите «Андалусские танцы» Мануэль Инфанте обратился к разработке музыкального фольклора Андалусии, представив его в большом разнообразии. Учитывая тот факт, что географически Андалусия граничит с Африкой, с точки зрения формирования культурных традиций, можем отметить, что эта часть Испании восприняла некоторые влияния культуры африканского континента. Изучая историческое развитие камерно-инструментальной музыки в начале XX столетия, Л. Раабен отмечает необычайное расширение диапазона интонационного словаря европейской камерной музыки, вобравшего в себя «мелодику, ритмику, элементы ладовых систем фольклора американского, негритянского, восточных народов» [8, с. 96].

Специфика музыкального фольклора андалусской местности, в котором смешались и искусство цыган, и мавританское влияние, и элементы европейской музыкальной культуры, привлекала как испанских (Э. Гранадо, М. де Фалья и др.), так и зарубежных (М. Глинка, М. Равель, К. Дебюсси и др.) композиторов.

Первый из трех танцев сюиты **«Ritmo»** своим названием как бы подчеркивает основную характерную особенность испанского фольклора, таящуюся в необычайно гибком и зажигательно-энергичном ритмическом начале. Для исполнителей в дуэте возникают некоторые необычные задачи, связанные с разнообразной сменой настроений при сохранении грациозного ритмического начала как характерного образа танцевальной сюиты. Например, Н. Корыхалова рассматривает определение термина *grazioso* в его связи с темповыми характеристиками музыки, исходя из которых, этот термин размещается на довольно умеренной темповой шкале (по мнению многих исследователей, приближаясь к темпу *andante*) [6, с. 242]. Однако в данном танце пианисты должны в совершенстве овладеть тонкими пальцевыми ощущениями, позволяющими в темпе

Allegro moderato артистически отразить пластику того изящества, которое является отражением многообразного характера танцевальных движений.

В этом танце перед пианистами стоит труднейшая задача преодолеть специфику фортепиано и создать иллюзию тембров различных инструментов. Например, *гитара* (традиционный инструмент для сопровождения испанских танцев) узнаваема в арпеджированных аккордах с ремаркой характера исполнения «*arrache*» («отрывисто»), в которых пианистам необходимо подражать гитарным «*gasqueos*» (арпеджированным аккордам, исполняемым «броском»). *Щелчки кастаньет* (специфического музыкального инструмента, который в мировой культуре всегда ассоциируется с испанской музыкой) узнаваемы в быстрых мордентах. *Барабанная дробь* изображена при помощи приема мартеллато аккордами. Скользящие пассажи тридцать вторых подобны переливам *арфы* (инструмента, известного с древних времен в Испании). Все эти темброво-инструментальные сочетания соединяются с выразительностью гибких и плавных мелодий, которые еще более рельефно очерчены постоянно воздействующим фоном ритма. Таким образом, каждый интерпретатор создает свой образ (*песенно-лирический или ритмизованно-двигательный*) с соответствующим набором жестикуляции и внутреннего психологически-эмоционального настроения. Подобный композиторский подход к ансамблевому взаимодействию двух пианистов, кроме единения различных жанровых задач, выражен также в образно-ассоциативной сфере, связанной с одновременным сочетанием в обеих партиях различных ремарок «гармонично – таинственно» или «выразительно – грациозно». В этом танце Инфанте отобразил «тончайшую разработанность ритмической стороны испанских танцев, когда печально-унылый монотонный напев сопровождает живо и увлекательно протекающий танец; когда ритм напева, пляски и инструментального сопровождения на первый взгляд не совпадают, а противоречат друг другу, в конечном счете, сливаясь в некое единое художественное целое» [3, с. 290].

М. Инфанте, учитывая широкий потенциал фортепианного дуэта, во втором танце цикла «*Sentimento*» развивает возможности «многослойной» фактуры. Это проявляется в тенденции одновременного сочетания нескольких «горизонталей», каждая из которых несет определенный образ. Здесь вспоминается особенность испанской музыки, которую в свое время подметил М. Глинка. Она состоит в одновременном соединении пения и ритма пляски, сопровождающегося ударами в ладони и притопыванием ногой (о чем напоминает активное акцентирование аккордов в басу), гитарными переборами (арпеджированные аккорды, ремарка «*un peu guitare*»).

Большая экспрессия, свойственная второму танцу, проявляется в обилии пассажной техники, охватывающей весь диапазон клавиатуры рояля; во внезапности (*brusquement*) и зажигательной пульсации (второй рояль), соединяющихся с порывистыми пассажами первого рояля (*Assez vite*); в тремоло аккордами на *fff* на фоне стремительных восходящих пассажей и основной лирической темы (*Moderato*); в эмоциональном подъеме с ремаркой «страстно» и акцентным подчеркиванием слабых долей такта в заключительном эпизоде «*Agitato*». Второй танец особенно ярко демонстрирует поэтически-возвышенный стиль с проникновенной эстетической интонацией «вообще нередкой в лирических жанрах андалусийской музыки» [9, с. 21].

Третий танец «*Gracia (el vito)*» посвящен известному испанскому пианисту Хосе Итурби, продолжившему, по мнению И. Мартынова, «концертную традицию Альбениса и Гранадоса» [7, с. 352]. Он базируется на теме популярной песни, которая привлекает доступностью мелодического материала. Эффекты разнообразного фактурного развития сопровождения мелодической темы (подражание бравурно-импровизационной манере игры на гитаре) в сочетании с динамическим нарастанием до «*fff*» становятся носителями сюжетного развития первой «танцевальной картины» заключительного номера сюиты Инфанте «*Gracia*». Поочередное в обеих фортепианных партиях акцентирование слабых долей, напоминающее удары в бубны, а также напористость движения (по громкости и темпу) с ремарками «блестяще» наполняет завершение данного номера той наступательной силой энергии, которая является откликом на завершение первого номера, и образует арку, соединяющую начало и конец танцевальной сюиты.

Говоря об ансамблевых проблемах, следует отметить равномерную насыщенность обеих фортепианных партий во всех номерах сюиты виртуозным письмом, которое предполагает, прежде всего, наличие равных технических возможностей у партнеров по дуэту. Интерпретаторам-исполнителям необходимо учитывать, что «мелодия, ритм и тембр, сливаясь в устойчивое конкретно-характерологическое единство, становятся неким подобием действующего лица» [4, с. 22] этих танцев. Красочность фортепианного звучания направлена на достижение разнообразного туше с учетом тех инструментальных имитаций (фонических эффектов), которые обнаруживают характерные признаки андалусской музыки, сопровождающей национальные танцы (*гитарные переборы, удары в барабан или бубны, переливы арфы, язычковая природа духовых инструментов, щелчки кастаньет*). Умение управлять музыкальным временем в соответствии с авторскими ремарками и в едином синхронном взаимодействии составляют также определенную трудность для исполнителей, так как частые отклонения от темпа, создающие впечатление «*rubato*», на самом деле строго регламентированы границами четкой ритмизации примыкающих эпизодов. Сочетание нежной мягкости и возбужденного движения, тонкая мелизматика, различные тонусы акцентированных долей, полиритмия между двумя партиями, частые темповые изменения – все это создает тот круг ансамблевых сложностей, преодолев который, фортепианный дуэт откроет слушателям пестрый и своеобразный колорит музыки андалусских танцев в полноте своеобразного сплава вокального и танцевального начал.

Танцевальная сюита М. Инфанте отражает наиболее типичные черты «ориентальности» андалусского фольклора, которые отмечала Д. Конен: «необузданный эмоциональный облик в целом; своеобразный гармонический строй, вызванный к жизни настройкой народных инструментов, не совпадающий полностью

с полутоновой темперацией симфонического оркестра и фортепиано; свободный ритмический стиль, неразрывно связанный с танцем и игрой кастаньет и отличающийся не только постоянной сменой двухдольного и трехдольного размеров, но сложным одновременным сочетанием полиритмии с остинатным повторением краткой ритмической фигуры» [5, с. 408]. Выводы М. Глинки о том, что «в Испании музыка и пляска неразрывны» [1, с. 129], тоже помогают понять особенности эмоционально-психологического настроения фортепианного дуэта в цикле «Андалусские танцы», в котором музыкальные задачи соединены с пластически-жестовыми представлениями.

Говоря об «эталонном» исполнении, вспомним дуэт Хосе и Ампаро Итурби. В том, что эта дуэтная пара пропагандировала музыку Инфанте, есть некоторое объяснение. Брат и сестра Итурби родом из Испании, и поэтому национальный характер этой музыки передавался ими с наибольшей степенью достоверности, особенно со стороны ритмики, эмоционального темперамента и чувства колоритности. Слушая «Андалусские танцы» в исполнении этого фортепианного дуэта, хочется отметить характерные черты их интерпретации: ансамблевое равновесие при переходах фигурационного и мелодического материала из партии в партию; «суровую патетику тона» [2, с. 169]; великолепное мастерство воспроизведения тембральных эффектов (гитарных переборов, сухости постукивания кастаньет, отчетливого тембра ударных инструментов); горделивую экспрессию агогики «ориентальных» мелодий стиля *flamenco*. В их игре присутствует «большой природный темперамент» и «внутренний нерв» [Там же], и также поражают обаяние и простота, за которыми скрывается импровизационная сущность андалусийского фольклора.

Учитывая тот «исполнительский дух», которым были наполнены фортепианные сочинения Э. Гранадося и М. де Фалья, можно говорить о Мануэле Инфанте как о достойном продолжателе данной линии в композиторском творчестве. Нельзя не отметить, что все названные представители испанской культуры, хорошо чувствуя ее самобытность, сумели создать своеобразный «альбом» испанской танцевальной музыки для фортепиано. Но обращение Мануэля Инфанте к жанру фортепианного дуэта, несомненно, обогатило концертную музыку ярчайшим образцом испанского фольклорного материала в высокохудожественной огранке. Виртуозное претворение испанского фольклора с учетом специфики звучания двух роялей и глубины *ансамблевого диалога* в цикле воссоздают в инструментальном варианте образ андалусских танцев с сохранением всей их художественной полноты (изобразительная пластика и эффектная инструментовка). Считаем, не будет преувеличением сказать, что в определенной степени сюита для двух фортепиано «Андалусские танцы», наряду с другими факторами, способствовала превращению регионального стиля фламенко в яркое явление мировой музыкальной культуры.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Академия наук СССР, 1952. Т. 1. 399 с.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: биографические очерки. М.: Сов. композитор, 1985. 472 с.
3. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М.: Музгиз, 1956. Ч. 1. 415 с.
4. Дебюсси и музыка 20 века: сборник статей. Л.: Музыка, 1983. 247 с.
5. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. 480 с.
6. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие, значение и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
7. Мартынов И. И. Музыка Испании: монография. М.: Сов. композитор, 1977. 359 с.
8. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
9. Розеншильд К. Энрике Гранадося: из истории испанской музыки. М.: Музыка, 1971. 88 с.
10. Moldenhauer H. Duo-Pianism: a dissertation. Chicago: Chicago Musical College Press, 1955. 400 p.

IMAGE OF THE SPANISH DANCE AND SPECIFICS OF INTERPRETING THE SUITE BY MANUEL INFANTE "ANDALUSIAN DANCES"

Shcherbakov Yurii Viktorovich

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

The article analyzes imaginative sphere in instrumental cycle based on the traditions of the Spanish dancing culture. The paper aims to reveal the influence of folkloric origins on the image of instrumental dance in the aspect of forming masterly ensemble dramaturgy. The author identifies the most important backgrounds for the appearance of piano duet cycle at the beginning of the XX century in Spain. The analytical method of testing reveals the artistic and informative peculiarities of musical notation, in which musical tasks are combined with plastic and gesture representations.

Key words and phrases: piano duet; folklore; the Spanish dancing music; rhythm; dance suite; ensemble dialogue.