

3. Hordiichuk, M. (1979). Ukrainian folk music. Folklore and folklore science. (pp. 5-48). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Hoshovskyi, V. (1971). In origins of Slavic folk music. Essays about music Slavonic science. Moscow: Sovetskyi kompozytor [in Russian].
5. Demshyna, A. Iu. Visual arts in the situation of globalization of culture: institutional aspect. Retrieved from http://fictionbook.ru/author/a_yu_demshina/vizualnyie_iskusstva [in Russian].
6. Plakhotniuk, V. H. (2014). Ethnic cultural modes of pop culture in the forming of the variety (pop) collectives. Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal "Naukovyi ohliad", Vol.6, 5. Retrieved from <http://www.sciary.com/journal-scientific-scirew-article> [in Ukrainian].
7. Sadovenko, S.M., Bosyk, Z.O., Kukharieva, O.K. (2009). Historical peculiarities and modern condition of the keeping, recreation and popularity of the traditional folk holidays and rituals of Ukraine in the XXI century. Retrieved from http://www.culturalstudies.in.ua/2009_zv_5_2.php [in Ukrainian].
8. Chernysh, L. M. Computer technologies and Art. Retrieved from http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_16.php [in Ukrainian].
9. Eskott, R. Interactive art: at the beginning of the Post-biologic culture. Retrieved from <http://biomediale.nccakaliningrad.ru/?blang=ru&author=ascott> [in Russian].

УДК 786 + 78.085

Щербаков Юрій Вікторович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри концертмейстерства
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
olgapiano@yandex.ua

АНСАМБЛЕВО-ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ТАНЦЮ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

У статті розглядається та визначається коло ансамблево-виконавських завдань, спрямованих на інтерпретацію образу танцю. На прикладі сюїт для двоклавірного дуету українських та зарубіжних композиторів (М. Скорик, Ж. Колодуб, А. Казелла, Е. Шабріє та ін.) виявляється значення музично-інструментальних виразових засобів (темпо-ритмічна організація, агогічна характерність, динаміка виконання) у втіленні танцювальної ідеї. Пропонується до розгляду поняття "модус виконавської дансантиності" як особливий виконавський стан під час ретрансляції ансамблем піаністів образу танцю.

Ключові слова: образ танцю, ритм, рух, виконавська інтерпретація, сюїта.

Щербаков Юрій Вікторович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Ансамблево-исполнительские задачи интерпретации образа танца в инструментальной музыке

В статье рассматривается и определяется круг ансамблево-исполнительских задач, направленных на интерпретацию образа танца. На примере сюит для двухклавирного дуэта украинских и зарубежных композиторов (М. Скорика, Ж. Колодуб, А. Казеллы, Э. Шабрие и др.) выявляется значение музыкально-инструментальных выразительных средств (темпо-ритмическая организация, агогическая характерность, динамика исполнения) в воплощении танцевальной идеи. Предлагается к рассмотрению понятие "модус исполнительской дансантиности" как особое исполнительское состояние во время ретрансляции ансамблем пианистов образа танца.

Ключевые слова: образ танца, ритм, движение, исполнительская интерпретация, сюита.

Scherbakov Yuri, PhD in Arts, associate professor of the Piano chair, Odessa A. V. Nezhdanova national music academy

Ensemble and performance tasks of dance image interpretation in the instrumental music

In the article there is considered and determined a number of ensemble and performance tasks aimed at the dance image interpretation. On the example of the suites for a two-clavier duo by M. Skoryk, Zh. Kolodub, A. Casella, E. Chabrier and other composers there is revealed the meaning of musical and instrumental expressive means (tempo and rhythmic organization, agogic character, performance dynamics) in the implementation of dance idea. It is suggested to consider the notion of the "modus of performer's dancingness" as a peculiar performer's state during retranslation of the dance image by the pianists' ensemble.

Necessity and actuality of this research is ensured by numerous references to piano duo works, whose artistic structure suggests interpretation of the dancing semantics, in teaching and pedagogic process as well as in the concert practice. Instrumental performance of dancing music and choreographic implementation of the dance unites temporal and procedural factors. With the external resemblance of many parameters of organizational and expressive means (performance tempo, slowing down or acceleration of movement, accents, caesura etc.) pianists should take into consideration specifics of expressive means introduced by the composer in the music scores for individual realization of a dance idea.

The purpose of the article is to identify specifics of ensemble and performers' tasks on the way towards interpretation of the dance image. Consideration of several important components facilitating interpretation in the projection on music and dance performance will help to efficiently realize potential of dancingness in the instrumental piece. Based on the above mentioned goal, the following tasks are considered in the research: 1) manifestation of communicative ties between the dance images and piano expressive means; 2) analysis of the main manifestations of dance semantics in the piano duo pieces.

Manifestations of rhythm and tempo, of accelerations and slowing down, of plastics and amplitude of movements can be observed in the performance kinetics of a two-clavier duo while interpreting the music text of the suite of the dance type. It is not possible to perceive dance music without a comprehensive mastery interpretation of metric nature and rhythmic organization, which are connected with experiencing music motion.

The tasks, which a two-clavier duo constantly faces in the works of a dance character, are retaining precise rhythmic energy in a stable way, creating a plastic relief of the piece architectonics and building advanced rhythmic constructions. The ability to get soaked with a meter and rhythmic energy of the dance, to accumulate its emotional and motion potential and to convey it to the recipient-listener through the act of artistic interpretation during the concert performance are important elements of a peculiar state of performers, which we can be called a modus of performance dancingness. This notion signifies a peculiar psycho-emotional and physical state of the musician, promoting efficient production and retranslating performer's dance image. Performance experience of the author of this research gives grounds to consider creation of synergy of rhythmic ideas of piano duo members while working on the suites of a dancing type as one of the most actual tasks. Solutions for these tasks should be based on building a common vision of the image potential of each separate source, on which dance semantics of the piece is based. When playing in a duo the pianists need to combine continual hearing control during their performance with the previous discussion of the plan of interpretation during rehearsals in order to reach synchronization of tempo changes.

Complex consideration of approaches towards estimation of the use of music means helps to reveal determining trends on the way towards solving the issues of effective realization of dancing content in the duo interpretation. Combination of clarity of performers' ideas on the means found in the composer's dance image with practical retranslation of motion and plastics content lays basis for success of interpreter's activity. Understanding of the whole complex of musical and expressive manifestations of dancingness, of its links with characteristics of choreographic dancing plastics helps to achieve a live personal feedback of the participants of the two-clavier duo while performing suites. Interconnection of certain music means and kinetic information dance flow, which is clearly expressed in the instrumental piece, create preconditions for a positive result in the work of the duo members on the implementation of dancing semantics.

Key words: dance image, rhythm, movement, performer's interpretation, suite.

Художня практика музичної діяльності свідчить про перманентний та значний вплив ролі потенціалу танцювальної семантики на професійну композиторську творчість. Необхідність та актуальність даного дослідження зумовлена численними зверненнями у концертній практиці та в навчально-педагогічному процесі до творів, створених для двоклавірного дуету, художня структура яких передбачає інтерпретацію танцювальної мови музичними засобами.

Проблематика взаємовпливу засобів музичної виразності та виконавської інтерпретації висвітлюється у працях Г. Богданова, А. Готліба, М. Давидова, Е. Жан-Далькроза, Б. Сюти, Б. Теплова та інших дослідників. Інструментальне виконання танцювальної музики та хореографічне втілення танцю відзначені наявністю часового і процесуального факторів. Однак, попри зовнішню подібність багатьох параметрів організаційно-виразових засобів (темп виконання, ритм виконання, прискорення та уповільнення руху, акценти, цезури та інше), піаністи враховують специфіку виразових засобів, які закладені композитором у нотному тексті для індивідуалізованого втілення танцювальної ідеї.

Мета статті полягає у виявленні специфіки ансамблево-виконавських завдань на шляху до інтерпретації образу танцю. Розгляд певних важливих компонентів, які сприяють художній інтерпретації у проекції на музично-танцювальне дійство, допоможе ефективному вияву потенціалу танцювальності в інструментальному творі. У зв'язку із запропонованою метою у статті вирішуються такі завдання: 1) розкриття комунікативних зв'язків між образами танцю та піаністичними засобами виразності; 2) аналіз проявів танцювальної семантики у творах для двоклавірного дуету.

Теоретичні положення про танцювальну мову як носія інформації, розроблені Г. Богдановим. Він визначає чотири інформаційні потоки, котрі містяться у танцювальних рухах: "кінетика", "контактність", "психіка" і "тілесність". Дослідник підкреслює, що всі ці потоки, незважаючи на відносну самостійність "...взаємопов'язані та взаємообумовлені. Будь-який танцювальний рух завжди є інформаційно насиченим" [2, 8]. Бачимо можливість екстраполювати певні аспекти цих спостережень на виконання танцювальної музики двоклавірним дуетом.

Кінетична інформація танцювального руху, згідно з думками Богданова, "являє собою темпи, ритми, рухи, метричні акценти у ньому, пластичні інтонації, амплітуди рухів, прискорення або уповільнення тощо" [3, 10]. Прояви ритму і темпу, прискорень і уповільнень руху спостерігаємо і у виконавській кінетиці двоклавірного дуету, котра виникає при інтерпретації музичного тексту з танцювальною основою. Варто відзначити, що без змістовної виконавської трактовки метричної природи та ритмічної організації, що пов'язані з переживанням музичного руху, неможливо досягнути танцювальну музику. Більш докладно розглянемо значення сфери ритму як важливого фактору інтерпретації, погоджуючись, що "ритм відчувається як спрямована думка, як діюча воля" [1, 277].

Роль ритму серед комплексу засобів музичної виразності у танцювальній музиці можемо визначити як базову. У даному контексті звертаємось до праці Б. Теплова "Психологія музичних здібностей", в якій автор виділяє серед художніх різновидів ритму – ритм танцювальний. Згідно з його думкою, танцювальний ритм є виразником певного змісту [8, 198]. Багато зарубіжних дослідників (Т. Болтон, Р. Мак-Даугол, Ч. Ракміш та ін.) відмічають моторно-активну природу сприйняття ритму та його зв'язки з психофізичними реакціями людини. Болтон зазначив, що "більшість осіб відчувають, що непоборна сила спонукає їх робити м'язові рухи, які акомпанують ритмам" [8, 189]. Згідно зі спостере-

женнями Меймана, особлива ритмічна чутливість у гарних музикантів-виконавців пояснюється наявністю "ритмічних рухів" [8, 191]. Сишор писав: "Сприйняття музичного часу природно має моторну основу... Ці рухи можуть бути дійсними або уявними; частіше вони бувають як першими, так і другими" [8, 193]. Рухова основа музично-ритмізованого відчуття відзначалась Е. Жак-Далькросом, який писав, що "без тілесного відчуття ритму ... не може сприйматись ритм музичний" [8, 193].

Базуючись на даних спостереженнях, можемо зазначити наявність м'язових та рухових реакцій на ритм танцю у танцюристів, у музикантів і як наслідок комунікаційної ретрансляції – у слухачів концерту. Стабільно утримувати чітку ритмічну енергію, пластично накреслити рельєф архітекtonіки твору, побудувати складну ритмізовану конструкцію – це завдання, котрі двоклавірний дуєт постійно зустрічає у творах танцювального характеру. Вміння злитись з метроритмічною енергією танцю, акумулювати її емоційно-руховий потенціал, та через акт художньої інтерпретації у концертному виступі передати її реципієнту-слухачу є важливою складовою особливого стану виконавців, який ми називаємо модусом виконавської дансантиності. Це поняття визначає особливий психоемоційний і фізичний стан музиканта-інструменталіста, який сприяє продукуванню та ретрансляції виконавського образу танцю. В певній мірі такий стан пов'язаний з виконавським тонусом, який М. Давидов характеризував як "контрольований процес модифікуючого емоційного переживання виконавцем характеру звучання, адекватного розгортанню художньо-образної системи під час виконання музичного твору" [5, 24].

Говорячи про виконавський ритм, не можемо не згадати про роль агогічних засобів (темпові відхилення, *tempo rubato*), "котрі, як і нюанси динамічні, пронизують всю музичну тканину і без яких музика не може існувати" [6, 69]. Наступні спостереження зроблені автором даного дослідження у процесі підготовки до концертних виступів. Наприклад, у "Вальсі" із сюїти № 2 Жанни Колодуб (перед цифрою 28), уповільнення підкреслює перехід до заключного тематичного епізоду. Піаністам необхідно приготувати не тільки емоційно-радісне сприйняття реципієнтом повернення вальсового кружляння, а й чутко розрахувати міру даного руху з одночасним попаданням на першу долю теми вальсу. У подібних випадках один з учасників ансамблю може за допомогою зовнішнього жесту (кивок голови, показ змахом руки та ін.) сприяти синхронізації звучання.

Особливу складність становить виконання кількох послідовних змін темпу протягом одного танцю. Наприклад, це ми можемо спостерігати на прикладі зміни темпів у "Канкані" М. Скорика із сюїти "Три екстравагантні танці" (*rubato – ritenuto – accelerando; accelerando – accelerando – accelerando con prestissimo – accelerando*). Учасникам дуєту в аналогічних випадках рекомендується у репетиційному процесі погоджувати міру необхідних змін.

Іноді композитор настільки вимогливий до інтерпретаторів танцю, що намагається при допомозі детальних ремарок відкрити дорогу до досягнення основної семантичної ідеї. Таке інтенсивне наповнення нотного тексту ремарками демонструє А. Казелла. В одному з номерів сюїти "Маріонетки" ("Полька") після значного прискорення загального танцювального руху (*Allegro molto vivace e grottesco – Più mosso – Animato*) композитор підкреслює прагнення до неочікуваного та несподіваного закінчення музичної мініатюри ремарками *senza rallentare, rigorosamente in tempo*. Перед виконавцями виникає певне завдання досягнути чіткого уявлення про організацію загального синхронного руху за допомогою раціонального управління процесом прискорення.

Утім, виконавська практика свідчить, що сприйняття ритму та почуття актуального темпу в кожного виконавця індивідуальне. Як і в інших ансамблевих колективах, у двоклавірному дуєті виникає завдання пошуку відповідності у спільному відчутті пульсації танцювального руху. У статті А. Готліба порушується проблематика цього аспекту ансамблевої взаємодії. Дослідник пише, що в "ансамблі ритм повинен мати особливі якості: бути колективним", "при усій суворості та непорушності спільного колективного ритму він повинен бути цілком природним і органічним для кожного з учасників ансамблю" [4, 97].

Виконавський досвід автора нашого дослідження дає підстави розглядати утворення синергетики ритмічних уявлень у членів двоклавірного дуєту під час роботи над сюїтами танцювального типу для двоклавірного дуєту одним з найбільш актуальних завдань виконавців. Вирішення цих завдань повинно базуватися на створенні спільного бачення образного потенціалу кожного конкретно-танцювального прототипу, на якому базується танцювальна семантика твору. Під час гри в дуєті, щоб домогтись синхронізації темпових змін, піаністам необхідно поєднувати континуальний слуховий контроль з миттєвою реакцією рухового апарата на весь комплекс виконавських дій партнера.

Зазначимо, що одним з найбільш розповсюджених елементів ритмоформул танцювальної музики є пунктирований ритм, використання якого може "сприяти ефекту активності, гостроти, схвильованості" [17, 58]. У танцювальних творах композиторів XVIII століття пунктирований ритм у численних випадках використовується для створення урочистого, патетичного, величного настрою. У танцювальній фольклорній музиці "крім своїх власних виразних можливостей, пунктирований ритм здатен, як і інші засоби, діяти асоціативним шляхом, визиваючи при певних обставинах уявлення про ті жанри (наприклад, про мазурку) або про народну музику країн (наприклад, про угорську музику), для яких він характерний" [7, 60]. Безперечно, що особливу змістовну і енергетичну функцію він виконує, як і характерний елемент танців на джазовій основі.

Зауважимо, що наявність у кожного з виконавців дуєту внутрішнього, чіткого відчуття метричних танцювальних акцентів допомагає і слухачеві краще зрозуміти прикмети основного жанрового прототипу. З ве-

ликою мірою ідентичності він спостерігається у проявах дводольної чи трьохдольної пульсації. Погодимось, що "чеканий крок маршу і плавне кружляння вальсу стали у музиці XIX століття представниками двох різних сфер виразності – активності, мужності, урочистості з одного боку і ліричності у самих різноманітних її проявах – від елегантно мрійливості до ліричного піднесення, до захоплення життям – з іншого боку" [7, 98].

Отже, танцювальна музика наповнена живою руховою пульсацією, для якої характерною є інтенсивна повторність. Ритм конкретного танцю, що відображений у композиторській трактовці базової ритмоформули, є основним чинником успішного виконання, де на перший план виходять рухова ритмоволя, чітке акцентування та досконала ансамблева координація управління синхронізацією ритмічного рухового потоку. У даному контексті під акцентуванням розуміємо не тільки звукове підкреслення звуку (гучність), але, великою мірою, засоби, які сховані в глибині гармонії і мелодії, та пов'язані з фактурою, інтонуванням, комунікацією поміж двома фортепіанними партіями. Адже в їх звуковому просторі поєднані зовнішні акценти (графічно указані в нотах) з внутрішніми (які виявляються за допомогою гармонії, напруження мелодичної лінії).

Одне з найбільш складних ансамблево-виконавських завдань – координація агогічних відхилень в умовах взаємного підпорядкування фортепіанно-дуєтних партій. Використання важливого виконавського засобу суттєво впливає на створення континуального розвитку танцювального матеріалу, при активності контролюючої функції з боку слухового апарату. Агогічні зміни темпу і особливо зупинки на ферматі не повинні зруйнувати спільне ансамблеве дихання. Ритмічна стабільність та повторність у творах танцювального напрямку призводить до певної інерції сприйняття, яку дестабілізують агогічні відхилення. Відчуття процесуальної лінії агогічних змінювань при синхронізації рухово-слухових уявлень, з послідовним відновленням основної пульсації – є навик, котрий допомагає двоклавірному дуєту при реалізації різних варіантів агогічних нюансів у танцювальних номерах.

Синхронне виконання унісонних або паралельних мелодійних і фігураційних послідовностей потребує від двоклавірного дуєту спільності підходів до використання виконавського арсеналу технологічних прийомів, координації рухів, планування агогіки, слухового контролю. Розбираючи різноманітні приклади одночасного руху в дуєтних композиціях, А. Готліб спрямовує увагу на наявність трьох варіантів напрямку звукових ліній – паралельного, зустрічного, переплітаючого. Зауважимо, що ці звукосполучення можуть у певних випадках викликати у музикантів аналогію з паралельним, зустрічним, переплітаючим малюнками ліній переміщення танцюристів по сцені.

У контексті даного спостереження здається важливим проаналізувати деякі приклади одночасного руху у вальсових номерах із сюїт для двоклавірного дуєту. У "Вальсі" з сюїти ор. 17 С. Рахманінова виконавці повинні визначити ступень штриха *pop legato* у паралельному русі праних рук піаністів в темпі *Presto*, який відображає легкість і повітряність, необхідну для відтворення образу "мереживного" вальсового руху. У Вальсі № 1 із "Трьох романтичних вальсів" Е. Шабріє вишуканість вальсового руху створюється завдяки переплітаючому малюнку легкого *staccato* восьмими (розділ "А"). Далі (у розділі "Е"), паралельне розташування мелодії в обох партіях чотирма руками піаністів на "ff" з частими акцентами звуків, що створює провідний шар у двоголосному викладі, підіймає емоційний тонус до яркого образу яскравого танцювального дійства, який досягає звучання оркестрової потужності. У Вальсі № 4 (ор. 39) Й. Брамс розміщує вісімки акомпануючого характеру в партіях лівих рук обох піаністів. Виконавська проблема міститься у різноспрямованості одночасного руху груп восьмих нот, котрі сприяють утворенню візерункового музичного полотна, адже це потребує від виконавців синхронізації застосування рухових прийомів.

Активна моторика творів танцювального напрямку часто наповнена пасажами, які чергуються між двома фортепіанними партіями. Розвиток імітаційного виконавського діалогу припускає не тільки миттєву реакцію музикантів на обмін функціями, які виникають між ними (від фігураційних елементів акомпанементу мелодії до сольних, та навпаки), але і рівні можливості учасників дуєту в подоланні проблем, пов'язаних з піаністичною технікою. Чутливе використання прийомів переходів допомагає збереженню темпової звукової ідентичності звучання спільної пасажної фактури. Формування навичок дійового слухового контролювання обох ансамблевих партій сприяє створенню спільного музичного потоку, де взаємодія різних голосів виконує як мелодичну, так і орнаментальну функції. Виконавський досвід автора дослідження свідчить, що ансамблева взаємодія, спрямована на створення синергетики ритмічних дій одночасного спільного руху, є одним з найбільш пріоритетних завдань інтерпретації.

Серед розповсюджених варіантів застосування типових ритмоформул акомпанементу, що можуть сприйматися як індикатори конкретного танцювального змісту у фактурі двоклавірних творів, відзначимо сталу повторність (стабільність акомпанементу на протязі тривалого періоду часу) та неодноразову переміну функції акомпанементу на сольну у партії кожного виконавця. Наступний приклад підтверджує ці спостереження. Сухість та пружність, що імітують гітарні прийоми, та звучання протягом 58 тактів сталої ритмічно-гармонічної фактури у другій партії (епізод *Assez vif*), в поєднанні з несподіваними речитативними репліками першої партії, сприяють створенню ефекту автоматичного руху у танці "Sentimiento" Мануеля Інфанте. У цьому випадку від виконавців потребується володіння звуковою динамікою, яка змінюється разом з її функціональною роллю у партитурі, а також навички передавання фактурних елементів "з рук у руки" партнерами по дуєту.

Отже, різноманітні ритмоформули танцювальної спрямованості у багатьох випадках стають ритмо-гармонічною основою акомпанементу інструментальних танців, а також отримують додаткові

художні образні значення в індивідуальних проявах композиторського втілення танцю, інтегруючись з виразовими засобами двоклавірного дуету. Слід зазначити, що співставлення акцентних, реєстрових, тембрально забарвлених звучань пульсуючих сильних та слабих долей у танцювальному творі використовуються композитором не лише для відображення моторики танцювального руху. У багатьох випадках митець прагне використати художній потенціал двоклавірного дуету для відтворення деяких суттєвих колористичних прикмет танцю (звучання народних інструментів, стук каблуків, тощо) на базі використання органологічного ресурсу двоклавірного дуету.

На тлі функціональних проявів танцювальної семантики сформувалися важливі особливості, які стали характерними ознаками виконавської форми двоклавірного дуету. Серед них великого значення набувають реальне втілення принципу парності та притаманна йому діалогічність. Підкреслимо, що ці особливості великою мірою відбивають принципи парності та діалогічності, що були історично сформовані в традиціях виконання більшості танців. Ці принципи відіграли також важливу роль в процесі формування засад конфігурації танцювальних рухів (танцювальна комунікація). Цілеспрямоване використання потенціалу цих ансамблевих якостей та застосування арсеналу музично-артистичних можливостей виконавців (виконавська комунікація), а також інших засобів виконавської інтерпретації дозволяють розкрити специфіку проявів танцювальності в інструментальному творі.

Отже, можемо зауважити, що за умов адекватного ефективного використання доцільних емоційно-творчих дій піаністів танцювальна рухова основа в інструментальному творі трансформується у музично-пластичний діалог виконавців на двох фортепіанних клавіатурах. У цьому випадку кожен з музикантів стає частиною цілісного, живого гармонійно-злагожденного дуетного "організму", який здатен відтворити величезний обсяг художньої інформації щодо специфічних особливостей образу танцю, що була закладена композитором у нотному тексті інструментального твору.

Отже, проаналізований матеріал надає підстави відзначити, що одним з провідних напрямів актуалізації танцювальної семантики є реалізація характерних рис конкретного танцювального прототипу, який розглядається з урахуванням внутрішнього стилістичного змісту сюїти. Це сприяє створенню як композиторського, так і виконавського осмислення "образу танцю". Комплексний розгляд підходів до оцінки використання музичних засобів допомагає відкрити головні напрямки шляхів до вирішення питань ефективного втілення танцювального змісту в дуєтній інтерпретації. Поєднання чітких виконавських уявлень про засоби, які містяться у композиторському образі танцю з практичною ретрансляцією рухово-пластичного музично-танцювального змісту, сприяє успішності інтерпретаторського задуму. Розуміння всього комплексу музично-виразних проявів танцювальності, його зв'язків з хореографічною танцювальною пластикою, допомагає досягнути при виконанні інструментального твору живого особистого відгуку учасників-виконавців дуету. Взаємозв'язок конкретних музичних засобів і кінетичного інформаційного потоку танцю, який має яскраве втілення в інструментальному творі, створює передумови для позитивного результату у втіленні партнерами по дуету танцювальної семантики.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1–2. – 375 с.
2. Богданов Г. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учебно-методическое пособие / Г. Богданов. – М. : ВЦХТ, 2007. – 192 с.
3. Богданов Г. Работа над танцевальной речью : учебно-методическое пособие / Г. Богданов. – М. : ВЦХТ, 2006. – 160 с.
4. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Готлиб // Вопросы фортепианной техники : [сб. статей / под общ. ред. В. Натансона]. – М. : Музыка, 1971. – С. 91–98.
5. Давыдов Н. Аспекты исполнительского мышления / Н.А. Давыдов // Таврійські студії. Мистецтвознавство № 3. – Сімферополь : РВНЗ "Кримський університет культури, мистецтв і туризму", 2013. – С. 19–28.
6. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
7. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1991. – 376 с.
8. Теплов Б. Избранные труды в 2 т. / Б.В. Теплов. – М. : Педагогика, 1975. – Т.1. – 328 с.

References

1. Asafiev, B. Music form as process. (1971). Leningrad -Moscow : Music [in Russian].
2. Bogdanov, G. Work with composition and dramaturgy in choreography creation. (2007). Moscow : VZXT. [in Russian].
3. Bogdanov, G. Work with dance speech. (2006). Moscow : VZXT. [in Russian].
4. Gotlib, A. A first lessons by piano ensemble. The questions of piano technique. (1971). V. Natanson (Ed.). Moscow : Music [in Russian].
5. Davidov, N. The aspects of performer's idea. (2013). Tavrijski studii. Iskusstvovedenie № 3. Simferopol : RVNZ. [in Ukrainian].
6. Korihalova, N. Music-performer terminology. (2000). Sanct-Petersburg : Compositor. [in Russian].
7. Mazel, L. The questions of music analysis. (1991). Moscow : Sov. Compositor. [in Russian].
8. Teplov, B. Selected works . Vol. 1. (1975). Moscow : Pedagogica. [in Russian].