

ВЛИЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ НА СРЕДСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: К ПРОБЛЕМЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ СВЯЗЕЙ

Фортепианная техника как ключевая проблема методики обучения игре на клавишном инструменте в разные эпохи оказывалась в центре внимания пианистов-исполнителей, педагогов, музыкальных критиков и музыковедов. Выходя за рамки узкоремесленных задач, она неразрывно связывается с художественно-образным уровнем постижения конкретного произведения. Заметим, что по мере развития музыкального искусства в «библиотеке» фортепианного исполнительства оказывается множество своеобразных «интонационных словарей» (выражение Б. Асафьева), отражающих особенности существования различных эпох, стилей, жанров и т. д., ориентироваться в которых современному юному пианисту достаточно непросто. Чем дальше от сегодняшнего дня находится время, в котором жил и творил композитор, тем сложнее понимание и нахождение *свободы* исполнительского выражения. Ведь любая интерпретация предполагает *quasi-взаимное* общение исполнителя (слушателя) с автором. Мы оказываемся бесконечно далеки от условий бытования музыки прошлого, нам, по сути, чужды особенности разговорной речи, костюма, этикета, танцевальной культуры и пр. ушедших столетий¹.

Одним из возможных путей решения обозначенной проблемы может стать осмысление жанрово-танцевальной природы исполнительской интонации-движения. Именно наличие чувственно-двигательного опыта танца способствует достижению высокохудожественной и гармоничной интерпретации, обеспечивая искомую *свободу* творческого самовыражения. В качестве примера будут рассмотрены исполнительские версии А. Рубинштейна и В. Горовица Полонеза фа-диез минор, ор. 44, Ф. Шопена. Показательно, что проблема не-

¹ В этом отношении более понятной предстает современная музыка, если, конечно, не опираться на «шаблонность» восприятия, сформированную, в том числе, академической традицией.

свободы современного Человека, скованного требованиями общества, чувством долга, «бешеным» ритмом жизни, достижениями прогресса, навязыванием ложных стереотипов и пр. оказывается одной из насущных на сегодняшний день. При этом танец в сложившейся ситуации предстает мощным гармонизирующим средством, о чём свидетельствует, в частности, появление танце-двигательной терапии. Заметим, что формирование художественного звукообраза и его воплощение средствами исполнительской выразительности, неотъемлемой частью чего является комплекс пианистических движений (в том числе, и как технологический аспект) – это одна из стержневых задач фортепианного искусства, что определяет **актуальность** предложенной темы.

Объектом исследования выступает творческая деятельность исполнителя-пианиста², **предметом** – влияние танцевальной специфики на формирование музыкально-речевых ресурсов исполнителя, обуславливающих выбор необходимых средств выразительности. **Цель** статьи заключается в уяснении особенностей взаимосвязи музыки и танца на образно-двигательном уровне и осмыслении возможных путей их использования в музыкальной педагогике. В числе основных **задач** статьи назовём:

- выявление влияния образного мира и двигательной пластики танцев Полонеза и Мазурки на пианистические движения на примере концертных выступлений А. Рубинштейна и В. Горовица;
- осмысление исполнительского жеста, шире всего комплекса игровых движений, как своеобразного «индикатора» творческой работы пианиста, определение их функций;
- рассмотрение «алгоритма» действия танц-терапии и возможностей его активации в сфере музыкальной педагогики.

Прежде всего, отметим, что в соответствии с теорией синкретизма, взаимосвязь музыки и танца проявляется в своеобразном «художественном тандеме», где более зависимым видом искусства

² За основу взята исполнительская деятельность пианиста, но при соответствующей корректировке высказанные соображения применимы и к представителям других специализаций.

оказывается танец. Поскольку музыка явление вполне самостоятельное, а вот танец без музыки (или любого-иного звукового сопровождения) – это скорее исключение, чем правило. Взятые отдельно друг от друга, музыка и танец имеют сходные задачи, решаемые при помощи «созвучных» средств выразительности, и требуют непосредственного участия исполнителей для осуществления процесса коммуникации между автором (композитором, балетмейстером-постановщиком) и публикой. И в музыкальном, и в хореографическом искусстве воплощение художественного образа и содержания достигается посредством композиции как архитектоники целого, ритма и движения, которое и оказывается в центре дальнейшего рассмотрения. В данном контексте движение будет рассматриваться не как процесс развёртывания музыкальной мысли, связанный с построением мотивов, фраз, периодов, особенностями развития звуковой материи, тематизма, фактуры и т. д. За основу взято одно из значений данного понятия в толковом словаре Д. Ушакова, где движение трактуется как «изменения положения тела или его отдельных органов в пространстве, жест» [6, с. 109].

Напомним, что к исполнительским средствам музыкальной выразительности относятся: звукоизвлечение, артикуляция, темпоритм, агогика, динамика, педализация и прочее. Использование данных средств нацелено на воссоздание гармонической образно-содержательной художественной целостности авторского произведения, осмысленного сквозь призму творческой индивидуальности. Выбор выразительных средств диктуется исполнителю, с одной стороны, имеющимися в его арсенале двигательными навыками (сложно организованной координацией движений), то есть *физиологической составляющей*, с другой – «разгаданной» в произведении художественной идеей, пропущенной сквозь призму собственного мировосприятия и воссозданной при помощи звукотворческой воли (термин К. Мартинсена), то есть *психической составляющей*. Эти два аспекта неделимы и немислимы друг без друга. Именно единство пианистического движения и воплощаемого в звуках образа выступает залогом стабильности исполнения, так как обеспечивает гармонию телесного и духовного, что, в свою очередь, «рождает» ощущение личностного комфорта, тем самым нивелируя дестабилизирующие факторы

эстрадного волнения и перевода его в иную плоскость – творческого «горения-желания-стремления».

Если сложившимся концертирующим пианистам, обладающим сформировавшейся фортепианной техникой (в широком смысле этого слова), выбор тех или иных средств выразительности диктуется художественным образом, особенностями индивидуальной интерпретации заложенного в произведении содержания, что условно можно отобразить в следующей схеме:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ⇨ **НЕОБХОДИМОЕ ДВИЖЕНИЕ** ⇨ **«БИБЛИОТЕКА» ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ**

где, дыхание, движения рук, корпуса, головы, педализация автоматически подчиняются творческим импульсам музыканта, обеспечивая специфику звукоизвлечения, фразировки, интонирования, туше и так далее, то логично предположить, что в процессе формирования исполнителя (то есть на этапе обучения) можно задействовать принцип обратной связи данной «цепочки»:

«БИБЛИОТЕКА» ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ⇨ **НЕОБХОДИМОЕ ДВИЖЕНИЕ** ⇨ **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ**

когда постижению искомого художественного образа способствует первичное осмысление и нахождение пианистического приёма-движения в согласованности с требованиями нотного текста, то есть композиторским замыслом.

Один из предлагаемых путей в этом направлении связан с осмыслением *танцевальной пластики*, отличающей тот или иной жанр танца, способный к интеграции в музыкальное произведение. В этом отношении важную роль играет умение распознать в фортепианной фактуре отдельные жанрово-танцевальные предпосылки. При этом важно не столько формальное знание конкретного танца, включающее информацию об особенностях бытования, ритмического рисунка, общей образно-характерной сферы, сколько знакомство (визуальное или практическое) со спецификой используемой танцевальной пла-

стики³. Заметим, что к средствам выразительности танца относятся хореографическая лексика, определяющая так называемый «язык» танца, его основные движения, положения тела и различные жесты, и композиционный рисунок. В зависимости от национальной принадлежности и исторической родины танца варьируется и характер (скорость, плавность, акцентность) исполнения движений рук, ног, головы, корпуса. Примечательно, что в обучении хореографии (как классической, так и народной) одним из самых сложных этапов является овладение координацией рук и корпуса.

Знание и представление так называемого «движущегося танца» или танца как исполнительского процесса даёт возможность прочувствовать его колорит на эмоционально-физиологическом уровне, когда формируются определённые мышечные ощущения (напряжения-расслабления, прыжки-шаги, воздушность-угловатость и прочее), и уже на основе этих ощущений скорректировать собственные пианистические движения. В этом отношении нотная запись является обеднённой и весьма условной. Обозначенные штрихи, оттенки, лиги, акценты лишь указывают направление для художественного поиска, ведь разновидностей *staccato*, *legato*, *non legato* огромное множество, так же, как и типов акцентов и цезур, градаций *forte* и *piano*.

В постижении внутренней природы средств музыкальной выразительности, нахождении меры их использования и соответствующих приёмов исполнения, опирающихся на мышечное «осмысленное вчувствование», значительное место занимают, на наш взгляд, танцевальные жанры в их визуально-практическом освоении. Обратимся к некоторым конкретным примерам.

В творчестве Ф. Шопена танцевальные жанры полонеза и мазурки определяют облик многих музыкальных тем, нередко встречаясь в одном произведении, как, например, в Полонезе фа-диез минор, ор. 44, где срединный раздел обозначен автором как *Tempo di Mazurka*. Выбор композитора неслучаен, вышеназванные танцы по образному строю, танцевальной лексике и манере исполнения являются контрастными.

³ Оговорим, что сама тема данной статьи «родилась» из концертмейстерской работы в классе классической хореографии, т. е. подкреплена практическими наблюдениями и не является «чистым» теоретизированием.

Так, полонез как жанр танца отличается торжественностью, масштабностью (тяготеющей к грандиозности), предполагающей массовость и парность исполнения, а также неспешностью, горделивостью осанки, указывающей на достоинство личности и высоту её происхождения. Полонез исполняется неторопливым шагом, при этом ведущим является кавалер, то есть главенствует мужское начало. Мазурка же исполняется лёгким, как бы «летающим» над паркетом бегущим шагом, характеризуется свободной композицией и доминированием женского начала, её образная сфера связана с весельем, игривостью, кокетством. В мазурке, по характеристике В. Яцковского, «мы встречаемся со спокойным положением танцующих, плавными скользящими шагами, лёгкими пристукиваниями, ритмичным и мягким бегом, <...> изящным узором движений рук» [7, с. 5].

В шопеновском полонезе соблюдены все жанровые атрибуты этих танцев. Бравурные октавы, типичная ритмоформула аккомпанемента, особенности метрической пульсации, определяющие шаговость движения, динамическая насыщенность свойственны полонезу крайних разделов и, наоборот, динамика *sotto voce*, прозрачность фактуры, скользящие двойные терции сопровождают звучание серединной мазурки. Таким образом, мужское и женское начала, определяющие сценическую природу заданных танцев, Ф. Шопен реализует в музыке при помощи фактурно-композиционных приёмов. Это уровень композиторской интерпретации (термин В. Москаленко). В чём же специфика исполнительской?

С точки зрения игровых пианистических движений интересно, на наш взгляд, обратиться к имеющимся видеозаписям концертных исполнений этого сочинения двумя выдающимися музыкантами Артуром Рубинштейном и Владимиром Горовицем⁴, принадлежащими к плеяде «всемирно известных мастеров пианистики» (выражение Н. Кашкадамовой) [2, с. 257]. Оба музыканта, обладая совершенством технического мастерства и индивидуальным исполнительским стилем, реализуют обозначенные танцевальные особенности в собственных игровых движениях. Заметим, что именно концертное

⁴ Примечательно, что обоих этих пианистов критики нередко называли «баловнями судьбы».

исполнение полностью соответствует системе коммуникации «исполнитель – публика», включающей необходимое визуальное взаимодействие и позволяющей рассматривать пианистический жест комплексно: и как компонент индивидуального исполнительского стиля (фортепианной техники), и как отражение внутреннего видения артистом художественного образа сочинения, и как одно из средств его общения со слушателем-зрителем.

Исполнение шопеновских сочинений *Артуром Рубинштейном*⁵ отличалось, по свидетельству современников, «необыкновенной элегантностью», «пластичностью и естественностью», «рельефным, глубоким и ясным звучанием» [4]. Произведения Ф. Шопена вошли в репертуар пианиста в 30-х годах XX века, в период зрелости артиста, и с тех пор пользовались его неизменной любовью⁶. В видеозаписи исполнения [8] рассматриваемого шопеновского Полонеза в крайних разделах, презентующих собственно танец-полонез, можно выделить ряд «стержневых» моментов, среди которых: «подпрыгивающие», рессорные руки, их пружинистость; широта используемых горизонтальных движений словно «шагающих» рук, определённая размахистость; монументальность (увесистость) звукоизвлечения, что подчёркивается показательными движениями корпуса («подпрыгиваниями» пианиста на стуле); крупность, фресковость звука, преобладание глубокого *portamento*, нарочитая резкость акцентов. Совершенно иная «картина» движений сопровождает звучание срединного раздела, основанного на жанре танца-мазурки. Здесь можно наблюдать скупые движения рук, находящихся близко к клавиатуре и словно скользящих над ней. Если в левой руке – это максимально сглаженное, ползучее движение, то в правой – преобладание мелких пальцевых движений, объединённых лёгким покачиванием чуть дышащей

⁵ Сведения об исполнительском стиле и творческом пути Артура Рубинштейна достаточно скупы. Например, в современном учебнике Н. Кашкадамовой [2], посвящённом вопросам исполнительской интерпретации в XX столетии, имя пианиста лишь упоминается на отдельных страницах, характеристика же его фортепианного стиля или репертуарных предпочтений, к сожалению, отсутствует.

⁶ Показательно в этом отношении, что по инициативе Артура Рубинштейна был создан фонд имени Ф. Шопена, цель которого включала оказание помощи пострадавшим в годы войны артистам и музыкантам.

кисти, что «рождает» и образ, и звук, словно наполненный воздухом, легкий и парящий, что полностью соответствует танцевальной природе мазурки.

Иная посадка и манера фортепианной игры отличает Владимира Горовица⁷. Даже во внешнем облике пианиста – феерического виртуоза и самобытного интерпретатора, современники видели сходство с обликом Ф. Шопена. В исполнительской интерпретации шопеновского Полонеза В. Горовицем [9; 10] также можно заметить два блока используемых игровых движений. В крайних разделах обращают на себя внимание взмывающие вверх руки, артистичность как бы отброшенного жеста, токкатность октав, преобладание краски нижнего регистра, то есть звучания левой руки, широкие арки движений обеих рук на *forte*. В серединной мазурке, напротив, скользящие движения рук, порхающие, лёгкие, словно мягко-кошачьи, наполненные воздухом. Показательно, что здесь руки пианиста иногда как бы на мгновение замирают, словно зависая над клавиатурой, что воспринимается своеобразной двигательной антиномией показательно брошенных движений «полонезных» разделов. Возникающая демонстративная артистичность жестикуляции вероятно является сколком «непреодолимой потребности успеха у слушателей» (выражение Н. Кашкадамовой [2, с. 142]) как одной из доминант исполнительского стиля В. Горовица. «Граючи твори різних авторів, він створював свій власний світ, – отмечает Н. Кашкадамова, – і брав на себе повну відповідальність за те враження, яке твір справляє на слухачів» [там же].

Как представляется, обладая индивидуальной фортепианной техникой, оба исполнителя демонстрируют обращение к сходным комплексам **контрастных игровых движений**, взаимосвязанных с жанровой природой исполняемой музыки, то есть отражают и характерные особенности предполагаемой танцевальности. Следовательно, игровые движения (или шире все исполнительские движения) выступают своеобразным материальным воплощением передаваемо-

⁷ «Ще в київські роки сформувалася особлива манера гри піаніста, що йшла всупереч прийнятим нормам піаністки – отмечает Н. Кашкадамова, – він любив грати пласкими, витягнутими вперед пальцями, контактуючи з клавішами не їхніми кінчиками, а подушечками» [2, с. 147].

го художественного образа, выполняя три функции: 1) технологическую; 2) коммуникативную, образуя при концертном исполнении дополнительный визуальный ряд; 3) когнитивную (познавательную), выступая своеобразным «зеркалом» исполнительского «видения-чувствования» исполняемого образа-содержания:

ФУНКЦИИ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ		
ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ: освоение навыков фортепианной игры и достижение технического мастерства	КОММУНИКАТИВНАЯ: осуществление визуальной поддержки передаваемым художественным образам	КОГНИТИВНАЯ: отражение исполнительского «видения» образа-содержания исполняемого сочинения

В качестве подтверждения высказанным наблюдениям, уместно привести слова старейшего профессора Московской консерватории, народного артиста СССР Виктора Мержанова (1919–2012), который, говоря об особенностях игровых движений пианиста, подчёркивает, что в них заключена «важная визуальная информация для слушателя. Жесты должны соответствовать художественному образу и оказывать зрительное воздействие на публику. Разумеется, – уточняет музыкант, – здесь есть граница, определяемая требованиями хорошего вкуса» [3, с. 127]. В качестве рекомендации В. Мержанов предлагает осуществлять видеозаписи подобной работы [3, с. 128]. Сходные замечания можно встретить и в высказываниях его консерваторского педагога С. Фейнберга. «Каждое движение продиктовано целесообразностью в достижении определенного звучания, – указывает С. Фейнберг и добавляет, – эти необходимые движения в игре пианиста всегда сопровождаются и движениями-жестами, в которых он часто помимо своей воли выражает своё отношение к образной стороне исполняемой музыки» [1, с. 50]. Говоря о целесообразных пианистических движениях, педагог-пианист выделяет рациональные приёмы звукоизвлечения, наглядно-выразительные и эмоциональные (что соответствует выделенным функциям игровых движений) и подчёркивает важность их комплексного использования [1, с. 50]. Заметим, что всех исполнителей С. Фейнберг разделяет на два типа: те, у кого «преобладает внешняя пластика, наглядно выражающаяся в широких движениях рук, мимике» и прочего; и те, жестикуляция которых «ограничивается самой необхо-

димой скромной пластикой движений, направленных непосредственно на воплощение художественного замысла» [там же].

Таким образом, движения пианиста, осуществляемые во время процесса исполнения, отражают его понимание и чувствование образно-драматургического мира музыкального сочинения. Следовательно, они могут выступать как «маркером» верности найденных образных характеристик, так и средством их возможной корректировки по направлению «снизу – вверх», от технологии к художественному образу. Конечной целью в любом случае является достижение органичности исполнения, невысказанной без физической и духовно-эмоциональной свободы.

Показательно, что осознание через самоощущение и самочувствование собственного «Я» посредством движения является и одной из главных задач танце-двигательной терапии, характеризующейся интенсивным распространением в современном обществе. В основе данного терапевтического процесса юнгианский аналитик и танце-терапевт Джоан Смолвуд (*Joan Smallwood*) выделяет три ключевых компонента⁸:

- 1) осознание (частей тела, дыхания, чувств, образов), когда наблюдается диссонанс между вербальным и невербальным сообщением человека;
- 2) увеличение выразительности движений (развитие гибкости, спонтанности, разнообразия элементов движения, включая факторы времени, пространства и силы движения, определение границ своего движения и их расширение);
- 3) аутентичное движение (спонтанная, танце-двигательная импровизация, идущая от внутреннего ощущения).

В сфере музыкального обучения и воспитания, где движения выступают орудием построения музыкального целого, предложенная система проектируется на: 1) осознание художественного образа и его

⁸ Практически все электронные ресурсы, связанные с методиками танце-терапии содержат данную классификацию, что позволяет считать её хрестоматийно известной и не выносить отдельной ссылкой в список литературы. Ниже приводятся некоторые из возможных источников: <http://saitar.com/stuff/16-1-0-5248>, или <http://www.potancuem.com/methodic/>, или <http://medlec.org/lek-43074.html>, или <http://biofile.ru/psy/11752.html>, или <http://mir.zavantag.com/istoriya/124523/index.html> и мн. др.

двигательного эквивалента; 2) нахождение выразительной пластики движения, обеспечивающей свободу пианистического аппарата, косвенно подтверждающую и психологическую раскрепощённость исполнителя; 3) достижение эстрадного артистизма, вносящего в структуру игровых движений элемент импровизационности, подчиняющийся творческому вдохновению.

Таким образом, танцевальная лексика может рассматриваться как возможный «помощник», одно из вспомогательных звеньев в формировании музыканта-исполнителя, поскольку, будучи визуально и двигательно воспринята пианистом, позволяет «прочувствовать» и игровое движение, тем самым осуществляя познание музыкального произведения в иной двигательно-образной плоскости. При этом к функциям игровых движений добавляется новая – когнитивная, связанная с отражением индивидуального исполнительского «видения» образа-содержания исполняемого сочинения. Уяснение специфики жанрово-танцевальной природы в каждом конкретном сочинении позволит найти необходимые исполнительские интонации-движения, способствующие воссозданию целостной творчески свободной и пианистически удобной интерпретации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин В. Педагогика С. Е. Фейнберга / В. Бунин. — М. : Музыка, 2000. — 80 с., нот.
2. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. — 344 с., іл.
3. Мержанов В. Музыка должна разговаривать : сб. ст. / сост. Г. Крауклис. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 320 с., нот., ил., тв. пер.
4. Про пианино: Великий пианист Артур Рубинштейн [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://propiano.ru/velikij-pianist-artur-rubinshtejn>. — Загл. с экрана.
5. Ткаченко Т. Народные танцы / Т. Ткаченко. — М. : Искусство, 1975. — 352 с.
6. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. — М. : «Аделант», 2013. — 800 с.

7. Яцковский В. Ф. 100 фигур мазурки / В. Яцковский. — Изд. 2-е., испр. — СПб. : Издательства «Лань», «Планета музыки», 2010. — 224 с.

8. Rubinstein – Chopin Polonaise F-sharp minor op. 44 NEW VIDEO part. 1 (год не указан) (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vdosk.ru/video/7WsNpPrJIHM/Rubinstein-Chopin-Polonaise-F-sharp-minor-Op-44-NEW-VIDEO-part-1.html>.

9. Vladimir Horowitz 1968 TV concert from Carnegie Hall. Frederik Chopin: Polonaise In F SHARP Minor Opus 44 (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dailymotion.com/video/xuin1v>.

10. Vladimir Horowitz 1968 TV concert from Carnegie Hall. Frederik Chopin: Polonaise In F SHARP Minor Opus 44 (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=Pdc5xkGj5E8>.

Подпоронова Е. В. Влияние танцевальных жанров на средства исполнительской выразительности: к проблеме междисциплинарных связей. В статье рассматривается взаимосвязь танцевальной пластики, определяемой жанром танца, и фортепианной техники. Аргументируется влияние на формирование художественного образа исполняемой музыки двигательной пластики пианиста, исходящей из жанровой специфики танца, лежащего в его основе. В избранном ракурсе представляется анализ двух концертных исполнений Полонеза *fis-moll*, оп. 44, Ф. Шопена Артуром Рубинштейном и Владимиром Горовицем.

Ключевые слова: жанр танца, фортепианная техника, движение, пластика, средства выразительности, полонез, мазурка.

Підпоронова К. В. Вплив танцювальних жанрів на засоби виконавської виразності: до проблеми міждисциплінарних зв'язків. В статті розглядається взаємовплив танцювальної пластики, що визначається жанром танцю, і фортепіанної техніки. Аргументується вплив на формування художнього образу виконуваної музики пластики рухів піаніста, що пов'язана з жанровою специфікою танцю, який лежить в основі музичного твору. В обраному ракурсі представляється аналіз двох концертних виконань Полонезу *fis-moll*, оп. 44, Ф. Шопена Артуром Рубінштейном і Володимиром Горовицем.

Ключові слова: жанр танцю, фортепіанна техніка, рух, пластика, засоби виразності, полонез, мазурка.

Podporinova K. V. The influence of genres of dance to means performing expressiveness: the problem of interdisciplinary links. This article discusses the relationship dance plastics and genres of dance with piano technique. Noted the impact of plastic movements of the pianist on the formation of the artistic image of the music. Presents the analysis of two performances of the same piece – Polonaise fis-moll op. 44 by F. Chopin plays A. Rubinstein and V. Horowitz.

Key words: genre dance, piano technique, movement, plastic, expressive means, Polonaise, Mazurka.

УДК 78.071.2 : 788.8

Александр Пастухов

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФАГОТА СОЛО В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Сольное фаготное исполнительство, являясь частью общей истории развития практики музицирования на деревянных духовых инструментах, активным развитием и убедительными в художественном отношении результатами свидетельствует о том, что на данном этапе искусство игры на фаготе переживает свой подлинный расцвет. На данный момент создано внушительное количество оригинальных произведений для фагота, в частности, для сольного исполнения, что привлекает внимание исполнителей и слушателей. Тем актуальнее становится вопрос научного осмысления закономерностей, формирующих данное явление, как в русле историко-теоретического, так и исполнительского музыковедения.

Объект исследования – академическая европейская музыка для фагота соло, **предмет** – специфика оригинальных произведений для фагота соло в зеркале исполнительского музыковедения. **Цель** – выявить специфику оригинальных произведений для фагота соло в свете особенностей исполнительского анализа.

Приступая к характеристике произведений для фагота соло, важно оговорить понимание автором статьи термина и сути «исполнительского анализа». В последние годы появилось огромное количе-