

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-

ство различных работ (как студенческих, так и солидных научных разработок), в которых авторы строят свои теоретические концепции на основе так называемого исполнительского анализа. Представляется очевидным, что под данным термином могут скрываться самые различные приёмы исследования, связанные с исполнительством. Но на практике чаще всего мы встречаемся с использованием одного приёма – сравнительной характеристики исполнительских версий какого-либо музыкального произведения или ряда музыкальных произведений. Исследователь имеет дело с несколькими записями исполнений одного сочинения и, исходя из поставленных целей, задач и полученных результатов, делает выводы относительно интерпретационных возможностей, заложенных в произведении и (или) реализованных в процессе исполнения, творческих установок самих исполнителей и так далее.

Совершенно понятно, что понимание и использование исполнительского анализа не исчерпывается таким видом работы. Например, если исполнитель играет новое произведение, которое никогда ранее не исполнялось (или исполнялось крайне редко), либо отсутствуют записи его исполнений, то, кроме «обычной» работы с нотным текстом, он может и (в определённом понимании слова) должен анализировать нотный текст и собственно музыку, музыкальный текст в самых разнообразных аспектах. Исполнитель, как правило, изучает различные стороны музыкального произведения – форму, средства выразительности, характер музыки, метро-ритмические и динамические указания, штрихи и многие другие обозначения, музыкальное и внемузыкальное содержание, редакции и так далее. Ставит или не ставит специально перед собой музыкант-практик научно-исследовательские цели, но, согласно специфике его деятельности, настроенности его мышления, он анализирует музыкальное произведение с точки зрения исполнителя, как бы его «глазами», подключая бессознательно или сознательно свой технико-моторный и художественно-эмоциональный опыт (который всегда есть опыт творческий, сравниваемый как минимум с собственными установками и пониманием конкретных задач в каждом отдельном случае, а как максимум – с исполнительским опытом всего музыкального искусства).

Автору данного исследования как практикующему музыканту представляется очень важным пройти такой путь понимания музыкального произведения с самого начала – от анализа формы до возможностей исполнительской интерпретации. Тем более что в нашей ситуации, с одной стороны, мы ограничены отсутствием записей разных исполнений избранных произведений, с другой – ставим задачу осмысления закономерностей, которые действуют в музыкальной, в частности, фаготной, практике, приводя к появлению новых тенденций и явлений – а именно к бурному развитию практики игры на фаготе соло.

Произведения для фагота соло создавались на протяжении всей истории существования инструмента. Известны сочинения, написанные на ранних этапах развития фаготной практики, когда композиторы только начинали обращать своё внимание на возможности сольного исполнения на данном инструменте.

Интересным и редким примером таких ранних произведений для фагота соло являются «Solo» для фагота **Жана Даниэля Брауна**, изданные в Париже в 1740 году. Это издание, содержащее несколько пьес для фагота без сопровождения, является приложением к Сонате того же композитора, написанной для флейты и фагота. В пояснении, которое предваряет данные произведения в американском издании 1983 года, написанном Ярославом Кейпк Митолмройдом, среди прочего сказано, что почти все из этих пьес (кроме тех, что написаны в *C-dur*) могут быть исполнены либо на флейте, либо на фаготе (нужно лишь выбрать соответствующий ключ), что показательно для репертуарной практики деревянных духовых инструментов: ноты, созданные для флейты, довольно легко могут быть «транскрибированы» для фагота и наоборот.

Использование слова «*Suite*» в данном сборнике очень интересно. Учитывая, что одной из задач, которой отвечает создание данных пьес, есть задача инструктивно-педагогическая и методическая, то факт группировки частей согласно ключам вполне может быть расценен как своеобразный формообразующий, сюитный принцип (подобно, например, ХТК И. С. Баха).

Однако порядок различных типов движения, который важен для сюит инструктивного происхождения, здесь нередко случаен, и это

даёт основания полагать, что пьесы не формируют сюиты в строгом смысле. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что инструктивная, учебная функция данного сборника не только не единственная, но и, пожалуй, не главная. Скорее всего, перед нами один из первых образцов пьес, которые сочетают в себе преследование методической и художественной цели, ибо эти соло представляют вниманию исполнителя и слушателя целую палитру технических и выразительных возможностей фагота того времени.

Были ли эти пьесы предназначены прежде всего для флейты или нет (судя по предисловию, в первоисточнике это назначение либо не указано специально, либо даже при прямом указании вступает в силу своеобразное «родство» репертуара для флейты и фагота, которое почти «автоматически» делает ноты для фагота пригодными и удобными для игры на флейте и наоборот), широкое использование такого специфического приёма как широкие скачки в музыке для флейты сохраняет (а в некоторых случаях и усиливает) их эффектность и при исполнении на фаготе. Это удобно в том числе для использования в процессе создания очень востребованного материала для практики фагота соло.

Вопрос авторства этих пьес несколько проблематичен: титульный лист первоисточника, как уверяет автор поясняющего предисловия, говорит, что они созданы несколькими разными музыкантами. Большинство из них появляется в Копенгагенской рукописи частей, и пятнадцать из них были изданы в версиях для редактора Ф. Дж. Гисберт в 1930-х годах на основе рукописи, которая позже была утрачена (скорее всего, к сожалению, погибла) во время войны. Большинство пьес написаны, вероятно, непосредственно Жаном Даниэлем Брауном, поскольку использование широких скачков, подобных пассажам скрипки «поперек струн», является отличительной особенностью Сонаты с аккомпанементом, которая находится в том же сборнике.

Таким образом, мы видим, что уже некоторые из первых опытов написания произведений для фагота соло были связаны с учётом специфических технических, тембровых и выразительных возможностей этого инструмента (это притом что таковые возможности были тогда довольно ограниченными).

Ярким образцом произведения для фагота соло, написанного в традициях прошлого, может служить **Партита для фагота соло Гордона Джакоба (1970)**.

Перу Гордона Джакоба принадлежит целый ряд сочинений для духовых инструментов, такие как: Концерт для валторны со струнными (1951), Концерт для флейты со струнными (1952), Скерцо для двух труб, валторны и тромбона (1952), Концерт для тромбона с оркестром (1956), Концерт для гобоя (1956), Концерт для фагота, струнных и ударных (1947), Серенада для деревянного октета (1950), Сюита для тубы (1972), Сюита для фагота и струнных (1968) (посвящена У. Уотерхаусу) – и это ещё далеко не полный список тех произведений, в которых Джакоб обращался к духовым инструментам.

Данное произведение посвящено композитором его талантливейшему ученику Уильяму Уотерхаусу. Партита была окончена композитором 3 августа 1970 года и впервые исполнена в зале *Wigmore Hall* в Лондоне.

Итак, Партита для фагота соло в пяти частях (1-я часть – *Preludio*; 2-я часть – *Valse*; 3-я часть – *Presto*; 4-я часть – *Aria Antigua*; 5-я часть – *Capricietto*). 1-я часть – *Preludio* (ля-минор) – характеризуется главенством одного образа и соответственно одного ритмического штриха – пунктирного ритма.

2-я часть – *Valse* (фа-мажор). Для музыки этой части характерны не часто встречающиеся в нотах для фагота элементы полифонического многоголосия (9–12 т.), кроме того – форме части свойственны черты вариационной формы и формы рондо, что не случайно для избранного жанра вальса, которому свойственны «кружения» – повторы, возвраты и вариативное повторение.

3-я часть – *Presto* (до-мажор) – характеризуется игровым началом, что передаётся с помощью использования двойного стаккато. Для пьесы в целом свойственны черты финальности и скерцозности; чередование восьмых и шестнадцатых придаёт эффект игры между ними; длинные ноты с разными штрихами – тт. 24–25 – тенуто, тт. 33, 35 – мартеллято, т. 39 – без акцента – создают некие опорные точки, которые, с одной стороны, имеют формообразующее значение, с другой стороны, штриховое разнообразие вносит ощущение развития, «живого дыхания» музыки.

Кстати, надо сказать, что быстрые части (1-я, 3-я, 5-я) автор заканчивает «форшлагами» (настоящими, реальными либо ритмическими фигурами, становящимися форшлагами в восприятии при быстром темпе), которые создают эффект «капель», «брызг шампанского».

4-я часть – *Aria antiqua* (ре-минор) – «старинная ария». Облик темы этой части полифонический (можно даже сказать, она похожа на тему фуги) – лаконичная, строгая, изложена на пиано – как бы вполголоса. Форма части тоже близка к полифоническим формам – в ней сочетается двухчастность и трёхчастность. В репризе тема приобретает характер эспрессиво, звучит уже на полноценном форте – в репризе-коде. Важно отметить, что в репризе используется динамизация методами той же полифонии, например, при помощи скрытого многоголосия, что поддерживает стиль, заявленный в названии.

5-я часть – *Capricietto* (фа-мажор). Для интонационно-ритмического движения этой быстрой части характерны: ритмическая формула «две шестнадцатые – восьмая» в быстром темпе, которые звучат почти как пунктирный ритм, в связи с чем возникает впечатление «скачки»; важны также синкопы во 2, 4-м такте и далее, которые усиливают этот эффект. В 15-м такте размер с $2/4$ меняется на $3/8$, возникает лёгкая вальсовость (звучит на протяжении 12 тактов); с 27-го такта возвращается основная тема и первоначальный размер. В 32-м такте, снова на $3/8$, начинается второй фрагмент из предыдущего вальса (первого вальсового эпизода). В 40-м такте возвращается размер $2/4$ и основная тема. Таким образом, по музыке перед нами формула АВВА – по сути, это трёхпятичастная форма, разновидность рондо, которая является здесь отражением идеи «перпетуум мобиле» – вечного движения по своеобразному кругу жизни.

Финальность этой части подчёркивается привнесением виртуозных, технически сложных моментов – так, в последнем разделе, 45-й такт (с подготовкой в 44-м) – звучит ми второй октавы – предельно высокая нота диапазона фагота.

В целом можно сказать, что это произведение является показательным для стиля Гордона Джакоба. Оно продолжает традиции музыки классико-романтической эпохи, позволяя фаготу осваивать особенности и возможности стиля прошлых эпох, без авангардных интонационных, ладо-тональных и драматургических решений.

По технической и художественно-интерпретационной сложности данная партита «проще»¹, нежели рассмотренные ранее вариации и характеризуемая ниже фантазия.

Фантазия для фагота соло Малколма Арнольда, ор. 86 (1966) – одно из ярких сочинений, демонстрирующих новые тенденции в композиторском творчестве. С одной стороны, язык Фантазии более сложен и индивидуален, он отвечает эволюционным и революционным процессам, происходившим в музыке европейской традиции в 60-х гг. XX столетия. С другой стороны, благодаря такой свободе высказывания (интонационной, образно-содержательной, концептуальной, драматургической), композитор дал возможность фаготу проявить себя во всей оригинальности и яркости, показать свои разнообразные сольные возможности – как технические, так и выразительно-художественные, тембровые и т. д.

Форма Фантазии довольно сложная, синтетическая по природе, обусловленная спецификой жанра фантазии. В ней присутствуют черты рондо, но при этом вся пьеса пронизана явным сквозным развитием, отражённым и в интонационном изложении и развитии, и в динамическом плане сочинения.

Для всего произведения характерны игра динамики и регистров (своеобразные переключки, «перепады»), «вспышки» динамики на протяжении 2-х тактов и нескольких нот (от пиано до крещендо и назад) – что создаёт эффект так называемого «крупного плана». В партии фагота очень много нисходящих пассажей и движений – небольшие участки «попыток» восходящего движения почти сразу же прерываются обилием нисходящих «обрушений». 5–8-й такты цифры *F* представляют собой «игру светотени» – двутакт 5–6-го такта представлен сразу же в зеркальном фактурном проведении (7–8-й так-

¹ Конечно, речь ни в коем случае не идёт о том, что партита Гордона Джакоба менее ценна в художественном отношении или слабее в композиторском исполнении. Здесь можно говорить о «простоте» только в позитивном ключе, а именно о том, что музыка партиты Гордона Джакоба представляет собой следование европейской (барочно-классико-романтической) традиции с чёткостью и лаконичностью отобранных для воплощения образов средств. Такой подход позволяет фаготисту освоить и «усвоить» музыкальный материал эпох прошлого, в рамках которых фагот не имел ещё возможности проявить себя как полноценный сольный инструмент.

ты). 1-й «эпизод» – цифры *D-E-F* – написан в $\frac{3}{4}$, в то время как вся фантазия в $\frac{2}{4}$ – таким образом композитор подчёркивает, что перед нами разные образы и разные «части» произведения.

По темпам, как и по движению, Фантазия «направлена» вниз, как будто немного «пессимистична» – вроде бы осуществлялась общая динамизация движения, темпы постепенно ускорялись (*allegretto*, *allegro non troppo* – *D*, *Tempo I (allegretto)* – *G*, *Presto* – *K*), в конце же это динамическое нарастание «оборвано» проведением второго элемента темы (*Lento* – *M*), которое воспринимается здесь не только как репризное проведение рефрена, но и как кода-итог всей пьесы.

Образно-смысловое наполнение, конечно, во многом зависит от исполнителя, но можно отметить своеобразное «многоточие», возникающее благодаря нисходящему стаккатному ходу из первого элемента темы (5-й такт с конца). Тембр фагота часто рассматривают как сумрачный и при этом характеристичный, это такой «грустный» клоун, иногда саркастичный; на оттенках этих настроений строится вся эмоционально-образная игра Фантазии – так построена и сама тема, и штрихи (нисходящий ход на форте и легато свидетельствуют о том, что внутри первого элемента темы уже есть контраст, применена «вопросно-ответная» драматургия).

Возникает вопрос: почему такой контрастный материал содержит произведение для тембра соло? Почему такое противоречивое высказывание у фагота? Таким образом композитор добивается яркого контраста в едином целом – перед нами высказывание «о наболевшем», о внутренних противоречиях, причём благодаря постоянным «срывам» как по вертикали («обрыв» движений вверх и длительные нисходящие пассажные движения), так и по горизонтали («обрыв» общего динамического нарастания, которое так не получило логического выхода), эти противоречия и проблемы становятся как бы «закольцованными», принципиально непреодолимыми, внутренними. Время звучания Фантазии весьма непродолжительное, что даёт возможность композитору без труда воплотить такое одноаффектное состояние.

Содержащиеся в нотном тексте закономерности композитор умело подчёркивает исполнительскими возможностями: автор постоянно применяет один из высокохудожественных приёмов игры на фаготе – филировку звука: угасание динамики на одном дпящемся звуке, и этот

приём «затухания» подчёркивает состояние внутренней неустойчивости и неуверенности.

Таким образом, Гордон Джакоб по-новому смотрит на тембр фагота, трактуя его более психологично, используя своеобразие звучания инструмента как одну из важнейших и незаменимых, принципиально избранных составляющих музыки.

Произведение **С. Арзуманова** для фагота соло носит название **Монологи**. Название это знаковое, так как свидетельствует о личном плане авторского высказывания, что характерно для музыки последнего времени. В произведении 5 частей:

- I – *Allegretto* (размер 2/4),
- II – *Tempo di Valse* (размер $\frac{3}{4}$),
- III – (размер $\frac{3}{4}$),
- IV – *Allegro risoluto* (размер 4/4),
- V – *Andantino* (размер 6/8).

В плане традиций записи фаготной музыки и ключей это сочинение в целом выполнено в уже известных традициях. Что касается непосредственного решения, то композитор использует темброво-регистровые возможности фагота для создания разнообразных нюансов настроения, объёма и качества звука, разных характеров движения, темпов, динамических концепций, драматургий напряжений, штриховых контуров, уникальных образов-граней, которые создают внутреннее эмоциональное пространство и художественного мира сочинения в целом, и каждой его части, каждого монолога в отдельности.

При этом использование во второй части образа вальса (с соответствующим темпоритмом) вовсе не способствует переключению в жанр, а драматургически оттеняет личностную концепцию монолога, «дистанцируясь» таким образом от всего внешнего и создавая параллельные образные и эмоциональные планы.

Таким образом, композитор показывает палитру личностных состояний, настроений, используя выразительные возможности инструмента. Эта задача переключается с тем, что делает, например, Морис Аллард в своих Вариациях на тему Паганини, или Гордон Джакоб в Партите, или Франсуа Миньон в 16 Вальсах. Конечно, в каждом из этих сочинений индивидуальность фагота отражена на разных уровнях музыкального произведения, но тенденция, их объединяющая, на

наш взгляд, состоит в том, что композиторы стремятся показать многообразие инструмента в полноте образов одного типа либо одного художественного ряда.

Соната М. Алексеева посвящена известному фаготисту В. С. Попову. Её вроде бы традиционная трёхчастная структура в темповом отношении выглядит не совсем традиционно – *Largo, Allegretto, Largo*. Соотношение темпов «медленно – быстро – медленно» может говорить об углублённости, акценте на процессах мышления, интеллектуальном созерцании, характерном для камерной музыки второй половины XX столетия, особенно для музыки, созданной с помощью новых языковых средств.

Уже в первой части фактура музыкального произведения насыщена кластерами, аккордами, для неё характерны штриховое разнообразие, богатство исполнительских приёмов – различные авторские указания (динамические, темповые, штриховые) довольно подробно выписаны автором. Сонатной формы в классическом понимании здесь нет, как и оформленного линейно тематизма. Тем не менее, произведение носит название Соната, потому от первой части мы ожидаем некую концептуальность и драматургичность, связанную с неким преодолением. И преодоление здесь есть, но не преодоление некоего конфликта, а скорее преодоление самого себя. Указание композитора на повествовательность (*narrare*) подтверждает сюжетность, драматургичность первой части, придавая ей особые смысловые оттенки, заставляя исполнителя и слушателя внимательно следить за каждым звуком («словом»), за развитием музыкальной мысли и его результатами.

Можно сказать, что сонатность в первой части реализована в важнейших её признаках – в процессуально изложенной трансформации образа, дающего новое качество результативности. Сквозное развитие, использованное в этой части, способствует достижению данной цели, поэтому кажущаяся импровизационность компенсируется медленным темпом, превращаясь в серьёзную слуховую, эмоциональную и интеллектуальную «работу».

Вторая часть отмечена постоянной сменой метра и использованием смешанных размеров – 5/4, 7/4, 5/8, 7/8 (наряду с простыми), что придаёт музыке прихотливости, причудливости – не случайно автор

даёт обозначение *capriccioso*. Музыка здесь довольно сложна по исполнителству и по образному содержанию – но даёт огромное поле деятельности исполнителю для проявления художественных и технических возможностей инструмента, проявления интерпретационных способностей исполнителя. Иногда встречается использование скрипичного ключа (как будет и в третьей части), которое должно обеспечить лёгкость прочтения текста на некоторых участках.

Вторая часть довольно велика по размеру, её драматургический вес очень серьёзен, поэтому есть возможность исполнителю в целом цикл трактовать несколько иначе – первую часть реализовать как вступление, а активное действие перенести во вторую часть. Правда, тогда это сочинение будет отклоняться от собственно смысла сонаты, приобретая черты других жанров.

Третья часть создаёт арку повествовательности первой части – здесь композитор снова использует обозначение *narrare*. В ней по-своему объединились черты первой и второй части. Музыкальный материал состоит из контрастных элементов; применяется смена метра и размера, как во второй части, что придаёт музыке в медленном темпе свободы высказывания. Диапазон эмоциональных всплесков и напряжений здесь характеризуется более обострёнными полюсами – это большие скачки и пассажи на протяжении двух октав, сложные ритмические рисунки, сложная динамическая драматургия. Итог всей пьесы – почти речитативные интонации, завершающие всю сонату, «рассказность» приобрела личную эмоцию, слушатель «пережил» некие «события» вместе с композитором и исполнителем, и эмоциональные воспоминания об этом уже отпечатались в его памяти.

Композитор в этом сочинении использует фагот как полноценный сольный инструмент, поручая ему необыкновенно сложное по музыкальной концепции сочинение. Здесь используются все технические возможности фюгота, однако тембр его трактуется не как особенный, а как универсальный, способный передать полновесную сонатную концепцию.

Соната Д. Аббасова (1986), также написанная очень современным языком, ещё более оригинальна по форме и по своей концепции. Она складывается из пяти составляющих, где собственно основных больших частей две, и они обрамлены Прелюдией, Интерлюдией

и Постлюдией (*Preludio*, I часть – *Quasi improvisata, Interludio*, II часть (без названия, темп – почти престо), *Postludio*).

Интересно, что эти арочные структуры (Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия) абсолютно аналогичны, это один и тот же музыкальный материал. В чём их смысл? Видимо, они не только скрепляют части в единое целое – они придают симметричность и уравновешенность всей форме, создают ту репризность (граничащую с ощущением рондальности), которой недостаёт двухчастной структуре. Кроме того, рондальность может быть трактована как отражение бесконечности, движения по своеобразной «спирали» бытия. Кстати, точный повтор музыки здесь лишь усиливает это впечатление – если Прелюдия и Постлюдия одинаковы – значит, нет ни начала, ни конца в общем движении музыки. Характер музыкального материала «арок» спокойный, «объективный», это некий «театральный занавес», который отделяет разные жизненные конкретные «картины», ситуации, состояния.

Первая часть направлена на импровизационность высказывания. Оно по-своему присуще всему произведению (чему способствует также полная метрическая свобода – в сочинении нигде не указан размер и отсутствует деление на такты; внутри частей лишь встречается знак репризного повторения), однако эта импровизационность разная в разных частях. В первой, большей части, это свобода не только в движении, но и в эмоциональном наполнении. Здесь много контрастов ритмических и регистровых, требуется от исполнителя импровизация в работе со звуком, так как здесь заложено много возможностей эффектной подачи звука и его обработки (ускоряющиеся репетиции на одной ноте, глиссандо, моменты для импровизаций).

Вторая часть совсем другая по характеру, она вся вырастает из звука до-диез, интонации б. 7 до-диез – ре, которая здесь строится, постепенно добавляются звуки, осваивается звуковое пространство, заполняется ритмически (по горизонтали) и интервально (по вертикали). Это похоже на обертоны, на рождение из одной точки всей Вселенной, на «круги на воде», которые расходятся в пространстве во все стороны, порождая всё новые обертоны, заполняя всё вокруг. Широкие колебания отражаются в огромных скачках, которые охватывают крайние регистры диапазона фагота, а их объективность в том числе

отражена в ровных восьмых длительностях. Интересно, что, достигнув максимальной амплитуды колебаний в кульминации во второй части, звучащее пространство таким же образом постепенно «свёртывается» в конце концов в тот же интервал б. 7 и в ту же точку – до-диез.

Вторая часть технически очень нелёгкая, здесь также используются различные технические сложности – например, приём глиссандо к самой возможно высокой ноте. В арочных частях использован приём, скорее характерный для кларнета, валторны, тубы, трубы: это двухголосие, где верхний голос – выдержанный звук.

При большой технической сложности всего сочинения сложность представляет также воплощение авторской концепции. Соотношение основных частей, их облик и взаимодополнение вызывают ассоциацию с циклом прелюдии и фуги; этот миницикл также является формой универсального отражения целого, единства дуалистичности мира. Соотношение универсализма и дуалистичности вполне может отразить (хотя бы частично) суть сонатной концепции, создать такую содержательную и жанровую «арку».

Трактовка фагота в данном сочинении подобна той, которую мы видели в рассмотренном выше сочинении – это универсальность тембра, который может отразить всё то, что и любой другой инструмент с многовековой сольной карьерой, выразить любые эмоции и настроения, справиться с любым содержанием.

В заключение обратим внимание на оригинальное произведение **В. Левита – Сонату для двух фаготов**. Хотя это сочинение номинально не сольное, на самом деле оно подчёркивает и выделяет тембр фагота как особенный. Это также обуславливается оригинальным замыслом – соната посвящена фаготистам В. Попову и А. Попову (отцу и сыну).

Соната состоит из трёх частей: I – *Andante espressivo*, II – *Allegretto*, III – *Andante espressivo rubato*.

В первой части, которую начинает исполнитель на первом фаготе, на сцене находится только он, второй же фагот, «подключающийся» позже, играет за кулисами. Партия второго фагота очень скромна – это «сын», который только пока ещё учится «говорить». Во второй части оба исполнителя находятся на сцене, партии их равны по значению и взаимодополняют друг друга, создавая переключки, «зеркальные»

отражения в направлении движения и в интонационных выражениях – они одновременно и соперничают, и помогают друг другу, это два сильных проявления одного начала. В третьей части теперь исполнитель на первом фаготе играет за кулисами, второй – на сцене; «отец» уступает место «сыну». Их партии более равноправны, чем в первой части, однако всё-таки партия второго фагота теперь имеет ведущее значение.

Вот так интересно может быть дополнительно трактована сонатность с помощью одного тембра, хотя и двух инструментов. Они здесь представляют единство, хотя каждый остаётся сам собой, единственным и неповторимым – именно поэтому мы обратились к данному сочинению. Универсальность мира, определённая процессуальная сюжетность, в том числе связанная с некоторой борьбой и победой с новым результатом – вот новое прочтение сонатности, представленное здесь.

Выводы. Оригинальные произведения для фагота соло создаются, как правило, с учётом органо-логических показателей инструмента (характеристики тембра, исполнительские возможности – технические, артикуляционные и т. д.), что влияет на выбор жанра, образность и исполнительский потенциал. Жанровая палитра произведений для фагота соло свидетельствует о склонности композиторов к трактовке фагота как концептуально значимого тембра, ассоциированного с авторским высказыванием – отсюда внимание к жанру сонаты, фантазии, такое авторское определение как «соло», «монологи». Безусловно, это влияет и на исполнительскую интерпретацию, и на научное осмысление явления сольного фаготного искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апатський В. Експериментальні дослідження деяких особливостей акустичної природи фагота / В. Апатський // *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; [ред.-упор. Ю. Іванченко]. — К., 2007. — Вип. 8. — С. 113–120.

2. Бубнович В. Конструктивні удосконалення фагота і сучасне виконавство / В. Бубнович // *Актуальні питання теорії і практики виконавства на духових інструментах*. — М., 1985. — Тр. Гос. муз.-пед. ін-та ім. Гнесиних. — Вип. 80. — С. 122–140.

3. Ламзюк А. Из истории фагота и фаготного исполнительства / А. Ламзюк // Четверті магістерські читання : матеріали наук.-тв. конф., 28–29 квітня 2009 року / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [від. ред. Л. В. Шаповалова]. — Х., 2009. — С. 108–114.

4. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник : зб. ст. — № 20. — К., 2002. — С. 3–13.

5. Старчеус М. С. О коммуникативной направленности произведений в музыке XX века / М. С. Старчеус // Вопросы музыкознания. — Минск, 1981. — С. 98–104.

6. Усов Ю. А. Духовые инструменты в сольно-коцертном и камерно-ансамблевом творчестве советских композиторов / Ю. А. Усов // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. — М., 1989. — С. 3–26.

Пастухов Александр. Оригинальные произведения для фагота соло в аспекте исполнительского анализа. Стаття посвящена особенностям оригинальных произведений для фагота соло. Избранный исполнительский аспект анализа позволяет осмыслить связь композиторского композиционно-драматургического решения с органологическими показателями фагота. Отдельное внимание уделяется композиторской трактовке тембра фагота в её влиянии на жанр и концепцию музыкального произведения.

Ключевые слова: фаготное исполнительство, произведения для фагота соло, исполнительский анализ, тембр фагота.

Пастухов Олександр. Оригінальні твори для фаготу соло в аспекті виконавського аналізу. Статтю присвячено особливостям оригінальних творів для фаготу соло. Обраний виконавський аспект аналізу дозволяє осмислити зв'язок композиторського композиційно-драматургічного рішення з органологічними показниками фаготу. Окрема увага приділяється композиторській трактовці тембру фаготу з точки зору її впливу на жанр і концепцію музичного твору.

Ключові слова: фаготне виконавство, твори для фаготу соло, виконавський аналіз, тембр фаготу.

Pastukhov Alexander. Original works for solo bassoon in the aspect of performance analysis. The article is devoted to the peculiarities of original works

for solo bassoon. Elected the performing aspect of analysis helps evaluate the relationship of composition and dramatic decision, organological indicators bassoon. Special attention is paid to the composer's interpretation of the timbre of the bassoon in its influence on the genre and the concept of a musical work.

Key words: fagote performance, works for solo bassoon, performing the analysis, the timbre of the bassoon.

УДК [78.071.2 : 786.2] : 78.03

Виталий Данилов

СТРАТЕГИЯ КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРАММЫ В ФОРМАТЕ «KLAVIERABEND»

Концертная практика как один из способов коммуникации между композитором и слушателем имеет множество видов и форм своего существования. Практически всё, что происходит на концертной площадке, имеет значение и формирует целостное впечатление у слушателя (зрителя). Однако только два обстоятельства кардинально определяют содержание концерта и, соответственно, впечатление от него, складывающееся как результат прослушивания. Это – *кто* играет, то есть имя исполнителя, его статус, и – *что* играет, то есть *программа* концерта.

Уникальность музыкального события определяет именно пианист – центральная фигура коммуникативной триады «композитор – исполнитель – слушатель». Программа же, подобно фундаменту здания, создаёт основу происходящего и существует не только в процессе исполнения, но и вне него. Например, до начала концерта она информирует и определённым образом настраивает слушателя, а спустя некоторое время (например, в виде афиши) – является историческим документом, говорящим о том, *что* исполнялось, *кем* и *где*.

Анализируя коммуникативную функцию концерта, мы сознательно оставляем за скобками значение имени исполнителя и его влияния на слушателя. **Цель данной статьи** состоит в том, чтобы *определить и классифицировать базовые типы стратегий*, влияющих на выбор программы исполнителем, а также наметить основные направления