

**ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ КАК ПРЕЕМНИК СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРЕТЬЕГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА**

В статье исследуются особенности преемственности пианизма Владимира Горовица от его наставника Сергея Рахманинова. Рассматривается личность Горовица, особенности его пианистических характеристик. Проанализированы вербальные свидетельства игры С. Рахманинова, В. Горовица и определены признаки преемственности интерпретации.

Ключевые слова: С. Рахманинов, В. Горовиц, интерпретация, Третий концерт для фортепиано с оркестром, исполнительские характеристики.

I. S. KURKOVA

**ВОЛОДИМИР ГОРОВИЦЬ ЯК ПОСЛІДОВНИК СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРЕТЬОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ**

У статті досліджено особливості наслідування піанізму Володимира Горовиця від його наставника Сергія Рахманінова. Розглянуто постать Горовиця та особливості його піаністичних характеристик. Проаналізовано вербальні свідчення гри С. Рахманінова, В. Горовиця та визначено ознаки наслідування інтерпретацій.

Ключові слова: С. Рахманінов, В. Горовиць, інтерпретація, Третій концерт для фортепіано з оркестром, виконавські характеристики.

I. S. KURKOVA

**VLADIMIR HOROWITZ AS THE HEIR TO THE INTERPRETATION
OF SERGEI RACHMANINOFF'S THIRD PIANO CONCERT**

The article discusses the personality of Vladimir Horowitz, especially his pianistic performance. Analyzed verbal testimony games by Rachmaninov, Horowitz and identify signs of continuity of interpretation.

Key words: S. Rachmaninov, V. Horowits, interpretation, the Third Concert for the piano with the orchestra, performance characteristics.

В современном музыковедении и существующей критике истории пианизма хорошо известно, какое воздействие оказала личность С. Рахманинова на исполнительское творчество В. Горовица. Актуальность настоящего исследования состоит в том, что именно Третий концерт Рахманинова, который и сегодня находится в репертуарах талантливейших пианистов мира, становится краеугольным камнем в творчестве Владимира Горовица, и именно интерпретация обозначенного произведения способствует приобретению «звания» последователя рахманиновского исполнительского искусства.

Сведения о преемственности пианизма Горовица от Рахманинова можно обнаружить в мемуарах и эпистолярном наследии [6; 7; 21], а также в исследованиях о стилях выдающихся пианистов [13; 18]. Так, например, Д. Рабинович отмечает: «Преемственность Горовица от Рахманинова вроде бы не составляет предмета спора – аргумент – приверженность (особенно в молодости) к рахманиновскому искусству – в частности же, очевидная родственность авторскому исполнительскому замыслу трактовки Горовицем Третьего рахманиновского концерта» [18, с. 124]. Следует обозначить, что никто из исследователей творчества Рахманинова и Горовица специально не обращается к изучению их личных взаимоотношений в контексте интерпретации Третьего фортепианного концерта Сергея Рахманинова. Мы сконцентрировали всю существующую информацию об исполнительских характеристиках обоих пианистов и сконст-

руировали собственный взгляд на общность индивидуального стиля, особенно по отношению к исполнению Третьего концерта.

Цель нашего исследования – выявление тех особенных качеств и характеристик пианизма Владимира Горовица, благодаря которым его исполнение Третьего концерта Рахманинова стало легендарным событием в истории пианизма.

Многочисленные факты подтверждают, что Рахманинова всегда интересовала интерпретация Третьего концерта Горовицем, причем в разные периоды творчества пианиста – композитор высоко ценил его исполнительские возможности. Вот как об этом пишет Д. Дюбаль: «В доме Стейнвея Горовиц играл Третий фортепианный концерт Рахманинова, а автор аккомпанировал на втором инструменте. Это была самая заветная мечта пианиста, и она сбылась. Рахманинову очень понравилась интерпретация его концерта в исполнении Горовица, и они быстро стали друзьями. Эти дружеские отношения с годами становились все крепче и крепче» [31, с. 24]. Исполнение Горовицем Третьего концерта отличалось тем, что пианист формировал новое видение произведения Рахманинова, создавая на его основе совершенно инновационную трактовку популярного музыкального творения. Это, в свою очередь, подтверждает мысль о том, что интерпретация как явление культуры есть создание нового художественного целого и новых частных.

Следующая история, которую также поведал Д. Дюбаль, послужит примером творческого взаимодействия Рахманинова и Горовица: «После того, как Горовиц разыгрался, он исполнил для меня сонату № 2 Рахманинова. Он любил это произведение. Рахманинов опубликовал его в 1913 году. Со временем почувствовал, что Соната слишком длинная, и композитор сократил ее. Горовиц высказал свое мнение Рахманинову, считая, что он уж слишком ее сократил. На это Рахманинов ответил: «Господин Горовиц, вы хороший музыкант. Выберите то, что считаете лучшим из обеих версий, и сыграйте мне». Горовиц так и сделал, и Рахманинов это одобрил» [31, с. 53]¹.

Правда, существует и другой взгляд на подобные высказывания Рахманинова. Так, С. Волков в своем труде излагает мысль о непосредственной конкуренции музыкантов, в которой Рахманинов, признавая превосходство своего визави, предпочитал первым это огласить общественности, нежели услышать из уст критиков. Но в этой же монографии есть и описание событий, возможно, сглаживающих подобные отношения: «Володя Горовиц забавлял Рахманинова тем, что очень смешно имитировал разных пианистов. Например, показывал престарелого Игнаца Падеревского, который, выходя на сцену, не понимает – где же стоит рояль? Куда идти? И конфузится! Это было очень похоже!.. Еще Горовиц пародировал помпезного Артура Шнабеля или Вальтера Гизекинга: как Гизекинг задирает руки – будто для мощного удара, опускает их с размаху на клавиатуру – а звучит меццо-форте... Рахманинов от этих карикатур Горовица был в восторге! Пока Володя не изобразил ему однажды Рахманинова: как тот выходит – сгорбившись, тяжело таща ноги, на эстраду и, усевшись за рояль, характерным жестом проводит рукой по лицу. Тут Рахманинов обиделся...» [14, с. 132].

Исходя из вышесказанного в связи с отношениями С. Рахманинова и В. Горовица по поводу Третьего концерта, сложно однозначно ответить на вопрос, чего Рахманинов хотел от Горовица как интерпретатора его сочинения вообще. Монографии о творчестве Рахманинова и эпистолярное наследие композитора не дают однозначного ответа. Мы попытаемся его отыскать.

Как нам представляется, в первую очередь Рахманинов видел в Горовице своего единомышленника, продолжателя традиций русского пианизма (прежде всего – романтического). А Третий концерт, который содержит в себе очень яркие романтические черты, стал неким краеугольным камнем в их отношениях с Рахманиновым и сыграл особенно важную роль в творчестве В. Горовица как выразителя идей композитора.

На закате жизни Рахманинов искал себе партнера для игры в дуэте, и Горовиц, учитывая качества пианизма, которые особенно проявлялись в манере и особенностях его интерпретации Третьего концерта, стал для Рахманинова именно тем человеком, который знал, что не-

¹ Это высказывание приводят в несколько ином контексте в своей статье Ю. Зильберман и С. Тышко [11, с. 138].

обходимо для совместной игры (речь идет об общности взглядов, манере исполнения, взаимных идеях и др.).

Неоспоримо, что отношения Рахманинова и Горовица были не просто дружескими, а очень близкими духовно, и Рахманинов выступает в них уже не только опытным наставником, но еще и «ребенком»¹, который еще способен «распахнуть» душу в попытках отыскать родственную себе.

В статье «Композитор как интерпретатор» Рахманинов пишет: «Что касается меня самого, я чувствую, если моё исполнение собственных сочинений отличается от исполнения чужих произведений, это потому только, что свою музыку я знаю лучше. Как композитор я уже так много думал над ней, что она стала как бы частью меня самого. Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая её глубже, чем её сможет понять любой другой исполнитель. Ведь чужие сочинения всегда изучаешь, как нечто новое, находящееся вне тебя» [6, с. 128]. Подобное высказывание композитора отображает, насколько трепетно и критично он относился к интерпретации вообще, а собственных произведений тем более.

В таком контексте необходимо выделить благосклонность и симпатию Рахманинова к исполнению его произведений В. Горовицем и их теплые отношения. Третий концерт стал ориентиром, компасом, следуя которому, вернее, прочувствовав и поняв который, можно понять и композитора. И личностью, чье исполнение и мироощущение, как сердце, билось в едином ритме с сердцем Рахманинова, стал Владимир Горовиц. А его интерпретация Третьего концерта приобретает значение явления художественной культуры, будучи новаторской в истории традиции исполнения данного сочинения Рахманинова.

Рабинович писал, что отношения Рахманинова и Горовица – это «проходящая сквозь всю жизнь Горовица духовная связь с Рахманиновым, с его пианизмом, с его творчеством, с его личностью (еще ребенком самостоятельно разучил все имевшиеся в доме фортепианные пьесы Рахманинова)» [18, с. 128]. Тем самым в очередной раз подтверждая близость дружбы двух великих музыкантов.

Отмечая уникальность и красоту Третьего концерта, Б. Асафьев писал: «Страстная, темпераментная и насыщенная нетерпеливым бурным и протестующим пафосом лирическая музыка» [3, с. 201], акцентируя романтические черты стиля Рахманинова. Будучи смелым новатором в пианизме XX века, Рахманинов, по мнению В. Цуккермана, смело «ломал сложившиеся традиции известных интерпретаторов» [28, с. 252].

Для выявления критериев, определивших выбор Рахманинова в отношении к Третьему концерту, нужно рассмотреть сходство исполнительских манер Рахманинова и Горовица.

Об исполнительстве Горовица возникали следующие вербальные ассоциации: «Сочетание сказочной, «миллионовольтной» техники, феноменальных октав и пальцевых пассажей с огненным темпераментом, динамическим динамизмом, сплошной вулкан» [13, с. 350].

О пианизме Рахманинова Г. Коган писал так: «Он выразитель «интимных настроений»» [13, с. 259]. Далее в его работе встречаем характеристику индивидуального пианистического стиля композитора: «Его игра отличалась от игры остальных ... пианистов особой властью. Она отнюдь не шла навстречу слушателю, его ожиданиям, его пониманию исполняемого произведения; наоборот, она шла скорее наперекор этому, резко, жёстко противопоставляя ожидаемому иное толкование, беспощадно навязывая его аудитории ... Но в этом противопоставлении не чувствовалось ничего надуманного, нарочитого. Рахманинов играл так не потому, что стремился исполнять иначе, чем другие, а потому, что такова была его индивидуальность, его художественная натура, потому что он не мог играть иначе. Скрябин провозглашал верховенство воли художника, его «хочу»; Рахманинов ничего не провозглашал, он просто осуществлял своё «хочу», подчиняя ему зал. Власть этого «хочу» осуществлялась посредством сокрушительной, не знающей препон техники, напористой динамики, неслыханно мощного тона. Более же всего – через ритм. Ритм Рахманинова, стальной по непреклонной равномерности и «акцентности» в одних эпизодах, в других поражал своей гибкостью и кажущейся «сво-

¹ Эта аналогия приводится здесь для сравнения с чистотой и искренностью детского восприятия действительности, с присущим им неподдельным доверием и добротой.

бодой»; на самом деле это была «свобода» сгибаемой стальной пружины, сила сопротивления которой всё возрастает, чем больше её сгибают, пока она, вырвавшись, не возвращается в своё естественное положение. Сочетание, своеобразная гармония этих «отгибаний» и радостных, резко акцентированных возвращений в метр составляли главную, своеобразную и совершенно непреодолимую прелесть рахманиновского глубоко органичного ритма» [13, с. 259].

Эти две полярные характеристики раскрывают, с одной стороны, техничность в исполнительстве Горовица, а с другой – музыкальность у Рахманинова. Но важно то, что интерпретация Горовицем Третьего концерта всегда вызывала исключительно позитивные отклики, и почти всегда указывалось сходство Горовица с пианизмом Рахманинова в исполнении этого произведения. Благодаря уникальным исполнительским характеристикам и индивидуальному стилю Горовица, его интерпретация Третьего концерта – не просто качественная трактовка произведения, но и новое видение сочинения Рахманинова, при котором пианист вкладывает свою душу и создает поистине обновленное истолкование высокохудожественного творения на основе уже существующего.

Необходимо помнить о том, что Рахманинов отдавал предпочтение исполнению преимущественно своих произведений¹, в качестве доказательства приведем следующую мысль из статьи Ю. Зильбермана и С. Тышко: «Вообще же Рахманинов, как известно, был менее склонен к публичному исполнению чужих фортепианных сочинений, чем своих (это касается и фортепианных концертов). При необходимости играть чужую музыку он иногда испытывал известный психологический дискомфорт и вообще до некоторой степени сомневался в возможности пианиста адекватно воссоздать чужой авторский замысел» [11, с. 134]; Горовиц расставлял личные приоритеты в репертуаре подобно своему наставнику и также неподражаемо исполнял² сочинения именно Сергея Васильевича.

Еще исполнительство Горовица, по мнению Рабиновича, можно охарактеризовать так: «Ошеломляло качество этой виртуозности, соединившей в себе неслыханную моторность, блеск, неукротимость огненного темперамента, всепобеждающий напор с какими-то иными свойствами...» [18, с. 198].

Известная пианистка Е. Рихтер дает следующую характеристику молодому пианисту: «Горовиц – последний представитель эпохи салонного музицирования, музыкант с ярко выраженным виртуозно-эстрадным приоритетом, по своему амплуа – «художник-монументалист», непревзойденный интерпретатор масштабных, «симфонических», «концепционных» полотен»³.

¹ Здесь хочется упомянуть, как слушатели описывали игру Сергея Васильевича: «... образы, творимые Рахманиновым-пианистом, бесконечно глубоки, необычайно искренны и почти всегда безысходно трагичны. Бесконечная элегия бессилия и обреченности. Минор! Остатная, сквозная тема смерти! С. Рахманинов и в жизни нередко производил впечатление мрачного мизантропа, не верящего в свои силы, всего боящегося: людей, смерти, эстрады. По свидетельствам современников, с видом осужденного, поднимающегося на эшафот, шел он к роялю. Но начинался концерт, и Рахманинов ошеломлял всех властностью и сверхъестественной виртуозностью своей игры. Такую виртуозность просто невозможно не заметить. Она приковывает к себе внимание не только в фантастических темпах пассажей и громopodobных раскатах колокольных аккордов, но раньше всего в удаляющихся звучаниях, создаваемых звуками ощущения тишины: не текст, а подтекст, не действие, а поддействие, бездна, которая манит, заупокойная молитва, нисхождение» [24, с. 130–131].

² Игра Владимира Горовица рождала следующие ассоциации: «Парадоксальность его музыкального мышления была удивительна. Часто, с точки зрения здравого смысла принятых в музыкальном мире трактовок, его интерпретация была неправильной, не вкладывалась в рамки известных и узнаваемых концепций. Но она гипнотизировала, притягивала, не давала расслабиться ни на миг. Это была волшебная сказка гения, которую можно было оспорить, не принять... Но лишь потом, после концерта. Когда же она звучала, ее слушали и наслаждались, это было трансцендентное состояние, в которое погружал слушателя Маг» [8, с. 15].

³ «Горовиц как музыкальное явление, как пианист, как личность интересовал Генриха Густавовича чрезвычайно. Его восхищал совершенный пианизм Горовица, его «демоническая» техника, темперамент, острота ритмического рисунка и образной выразительности. Но вместе с тем Генриха Густавовича пугали и отталкивали в Горовице черточки пошлости и пустоты не только в суждениях, не касавшихся музыки, но порой и в суждениях, прямо с нею связанных. ...Генриха Густавовича удивлял «эстрадный» подход Горовица к музыке» [10, с. 10].

Его интерпретации отличаются глубиной проникновения в авторский замысел, колоссальной интенсивностью артистического переживания, стремлением донести до слушателя «сверхзадачу» концепции¹. Особенности его исполнений отражались в ярких характеристиках. Ю. Зильберман, например указывает следующее: «К основополагающим чертам пианизма и исполнительского стиля Горовица, выработанных уже на раннем этапе его творческой биографии, следует отнести безусловную принадлежность Горовица к романтическому направлению в фортепианном искусстве – скорее «рубинштейновской», чем «листовской» линии романтического пианизма. Речь идет о масштабности, оркестральности его мышления на инструменте как фундаментальных чертах пианизма Горовица. Это свойство роднит также исполнительский стиль Горовица с рахманиновским. Преемственность от Рахманинова и в таких романтических чертах пианизма Горовица, как темпераментность, страстность, даже «демонизм» его интерпретаций. С отмеченными выше чертами стиля Горовица непосредственно связано такое важное и всегда заметное свойство его пианизма, как вокальность, стремление к пению на инструменте, тембровое богатство и особая утонченность, разнообразие приемов звукоизвлечения» [9, с. 13].

В воспоминаниях дирижера и педагога Н. А. Малько о Рахманинове содержится особая характеристика пианизма композитора, которая свойственна и личности Горовица: «Он не преувеличивал выразительности исполняемой музыки, не делал Монблана из каждого нарастания, из каждого *crescendo*, не замирал сладостно при каждом *diminuendo* и *ritardando*, не выдумывал оттенков, не указанных автором, не гонялся за эффектами ради эффектов. Но в его исполнении было нечто более ценное – он знал то, что составляет чуть ли не главный секрет всякого исполнения – чувство меры – и он исполнял не себя, а музыку автора. А это является целью настоящего художественного исполнения» [7, с. 230]. Именно чувство меры и сделало исполнение Третьего концерта Владимиром Горовицем идеальным для Рахманинова, ведь молодой пианист не просто выражал заложенное композитором содержание, он вкладывал какую-то долю себя, своей души, но в таком идеальном соотношении, что создавалось нечто большее, чем даже предполагал Рахманинов. И эта интерпретация стала именно тем, к чему стремился и чего хотел композитор. Кроме того, указанные факторы привели к тому, что исполнение Горовицем Третьего концерта стало поистине легендарным событием, а именно – грандиозным явлением культуры.

В итоге Третий концерт стал фундаментом, сыгравшим колоссально важную роль в жизни Рахманинова и Горовица: этот Концерт их познакомил, связал воедино творческие пианистические предпочтения, завязал прочную дружбу на многие годы и «подпитывал» Горовица до самой смерти общением с Рахманиновым через его произведения. И самое главное, Третий

вица к выбору вещей для концертной программы. Горовиц составлял программы своих концертов, всегда учитывая при этом «законы утомляемости» публики и ее вкусы. Программы были, скорее, короткие. Зато Горовиц охотно и много играл на бис, обычно вещи, знакомые публике и любимые ею, технически блестящие, эффектные. Неутомленная короткой программой, аудитория слушала эти бисы с восторгом. И было чем восторгаться! Но этот постоянный учет вкусов аудитории внушал Горовицу порой сомнительные – в художественном смысле – эксперименты». Я ни за что не буду играть на концерте, – говорил Горовиц, – большую вещь, если она заканчивается *piano* или, еще хуже, *pianissimo*. Для публики надо играть большие вещи только с громким окончанием». Генрих Густавович понимал «профессиональное» происхождение этого принципа, но осуждал его как художник. С этой же точки зрения он осуждал «спортсменские» задачи, которые Горовиц часто ставил перед собой, разучивая вещь. «Я хочу, – говорил Горовиц, – сыграть этот этюд в одну минуточку...» [17]. Историки пианизма часто выдвигали обвинения Горовицу в некоторых особенностях его игры, в чем мы их не всегда поддерживаем.

¹ Развивая синонимичный ряд, можно продолжить: концепционность интерпретации, «крупный масштаб» выразительных средств, исключительная роль ритма, высокая степень интенсивности переживания, «симфоническое» фактурное и структурное мышление, тенденция к «гигантомании»: форсированная динамика, предельно заостренные контрасты, гиперболизированная агогика. В стилевом отношении игра Горовица – пример исторически-объективного подхода к каждому из интерпретируемых стилей. При этом в отношении средств выразительности Горовиц, как правило, достаточно скуп в отношении «внешних» проявлений (рубато, детализация) и основное внимание уделяет внутренней симфонической целостности произведения во всем его масштабе.

концерт став неким артефактом, пропитаним істинно рускими ідеями, завдяки якому їх дружба стала потужним толчком у розвитку російського мистецтва, вона підтримувала російських емігрантів, а також тих, хто залишився на Родині.

Таким чином, інтерпретація рахманіновського Третього концерта Горовицем заслуживає «титула» явлення культури завдяки втіленню в трактовці піаніста замислів Рахманінова, популяризації славянської музики та інтеграції російської культури на західних сценах, продовження російської традиції, народних мотивів та культурного життя. В горовицевському виконанні Концерту присутствує також некака еволюція замислів Рахманінова, нове осмислення ідей Третього концерта, яка виникла та розвивалася завдяки творчій дружбі Рахманінова та Горовица.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 288 с.
2. Арнонкур Н. Музыка как язык звуков / Н. Арнонкур. – С. : Собор, 2002. – 184 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
4. Берегова О. Комунікація в науково-освітньому просторі сучасності: дискурс креативності / О. Берегова // Українське музикознавство. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського : Центр музичної україністики. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 242–254.
5. Брянцева В. Фортепианне пьеса Рахманінова / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1996. – 205 с.
6. Воспоминания о Рахманінове: В 2-х т. Том 1 – М. : Музыка, 1988. – 528 с.
7. Воспоминания о Рахманінове: В 2-х т. Том 2 – М. : Музыка, 1988. – 666 с.
8. Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы / Ю. Зильберман. – К., 2005. – 187 с.
9. Зильберман Ю. Володимир Горовиц в культурному середовищі Києва кінця XIX – початку XX століття : Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства / Ю. А. Зильберман. – К., 2004. – 17 с.
10. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц на родині та в еміграції. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками) / Ю. Зильберман, С. Тышко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, ім. Р.М. Глієра, 2007. – Вип. 25. – С. 221–237.
11. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманінову. Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманінова В. С. Горовицу / Ю. Зильберман, С. Тышко // Музыкальная академия. – М., 2007. – № 2. – С. 125–150.
12. Келдыш Ю. В. Рахманінов та його час / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 432 с.
13. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – 464 с.
14. Мильштейн Н. В соавторстве с Соломоном Волковым. Рахманінов, яким я його знав / Н. Мильштейн // Из России на Запад. – Знамя. – № 11. – 1998. – С. 150–160.
15. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – М., 1981. – 232 с.
16. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): Исследование / В. Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
17. Нейгауз Г. Воспоминания, письма, материалы / Г. Нейгауз / [Сост. Е. Р. Рихтер]. – М., 1992. – 312 с.
18. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Критико-публицистические этюды. Избранные статьи / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
19. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Критико-публицистические этюды. Избранные статьи / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1981. – Вып. 2. – 229 с.

20. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с.
21. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов / [ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян]. – М. : Музгиз, 1955. – 603 с.
22. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 2 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 584 с.
23. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 3 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 576 с.
24. Сирятский В. Умирает ли техника в образах, создаваемых С. Рахманиновым-пианистом? (К вопросу об исполнительском типе) / В. Сирятский // С. Рахманинов: на переломе столетий. Сборник материалов международного симпозиума. – Харьков : Майдан, 2004. – С. 129–134.
25. Туманина Н. История русской музыки: В 5 т. – Том 3 / Н. Туманина. – М. : Музгиз, 1960. – 333 с.
26. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К., 1993. – 120 с.
27. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Часть 2. Глинка в Германии или Апология романтического сознания / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – К., 2002. – 508 с.
28. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
29. Шип С. Творчество Владимира Горовица и проблема анализа индивидуального исполнительского стиля / С. Шип // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття. – К., 2006. – С. 39–54.
30. Concertography. A listing of Horowitz's concerts as a professional pianist. Prepared and Compiled by Christian Johansson. – <http://web.telia.com/%7Eu85420275/concertography.htm>
31. Dubal D. Evenings with Horowitz. A personal portrait / D. Dubal. – New York, Carol Publishing Group Edition, 1994. – 321 p.
32. Plaskin G. Horowitz. A Biography by Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – New York, 1983. – 789 p.
33. Shonberg H. Horowitz. His life & music / H. Shonberg. – London, Simon & Shuster Ltd, 1992. – 427 p.

УДК 784.95

Н. С. ШЕВЧЕНКО

УНІВЕРСАЛЬНА ПРАКТИКА ВОКАЛІСТА-ВИКОНАВЦЯ У ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА

У статті окреслені питання актуальності практичної багатогранності сучасного виконавця. Детально проаналізовані вокальні композиції В. Павліковського та специфіка їхнього відтворення.

Ключові слова: *емоція, манера співу, технічні вокальні прийоми, практична багатогранність співака.*