

3. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / В. А. Захарова. – Санкт-Петербург, 2008. – 246 с.
4. Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) : Исследование / Т. В. Золозова. – К. : Музична Україна, 1989. – 216 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 240 с.
6. Мутузкин И. А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 161–164.
7. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / Ю. В. Шелудякова. – Тамбов, 2008. – 244 с.

УДК 7.071.2

I. С. КУРКОВА

**ЗБИГИ У ВИКОНАВСЬКОМУ РЕПЕРТУАРІ
С.В. РАХМАНІНОВА ТА В.С. ГОРОВИЦЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР РАХМАНІНОВА)**

У статті досліджено особливості виконавського репертуару С.В. Рахманінова та В.С. Горовиця у контексті творчих біографій. Розглянуто збіги в концертних програмах митців як важливий фактор їхньої творчої комунікації. Проаналізовано інтерпретації композитора та Володимира Горовиця деяких фортепіанних мініатюр С. Рахманінова.

Ключові слова: С. Рахманінов, В. Горовиць, виконавський репертуар, творча біографія, інтерпретація, фортепіанна мініатюра.

И. С. КУРКОВА

**СОВПАДЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ РЕПЕРТУАРЕ С. В. РАХМАНИНОВА
И В. С. ГОРОВИЦА КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКИХ БИОГРАФИЙ (НА ПРИМЕРЕ
ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР РАХМАНИНОВА)**

В статье исследуются особенности исполнительского репертуара С. В. Рахманинова и В. С. Горовица в контексте творческих биографий. Рассматриваются совпадения в концертных программах музыкантов как важный факт их творческой коммуникации. Проанализированы интерпретации композитора и Владимира Горовица некоторых фортепианных миниатюр С. Рахманинова.

Ключевые слова: С. Рахманинов, В. Горовиц, исполнительский репертуар, творческая биография, интерпретация, фортепианная миниатюра.

I. S. KURKOVA

**THE COINCIDENCES IN THE PERFORMING REPERTOIRE OF
S.V. RACHMANINOFF AND V.S. HOROWITZ AS A FACTOR OF CREATIVE
BIOGRAPHIES (FOR EXAMPLE RACHMANINOFF PIANO MINIATURES)**

The article studied the features of the performing repertoire of S. V. Rachmaninoff and V. S. Horowitz in the context of creative biographies. It is considered the coincidences in concerts

programs of artists as an important factor of their creative communication. Interpretations of some Rachmaninoff piano miniatures are analyzed by the composer and Vladimir Horowitz.

The communication between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz was very fruitful and resulted in their mutual artistic enrichment. It is particularly important that their friendship was a help to strong all-round development of the pianist, one result of which was a bright interpretation of Rachmaninoff's works by Horowitz. In this context, we emphasize the theory of communication as an important instrument to study in detail the stated problem.

We think that the theory of communication is necessary for a full understanding of the creative relationship between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz, for analysis of communication problems musicians as a sociocultural phenomenon contributes to a better understanding of the personality of the creator and his artistic creation, updating of the personal importance for the cultural heritage of society, which in our case, allows to explore different sides of the creative friendship between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz.

Virtually none of the researchers do not consider the personal communication between Rachmaninoff and Horowitz from the standpoint of the communication theory.

There were communication problems of creative people at all times, and modern scientists are trying to find the original sources of these difficulties and possible solutions of the psychological problems as well. Thus, the researchers identify a number of features specific peculiar to people with high creativity.

Creative communication between Rachmaninoff and Horowitz (besides the domestic one) was quite frequent and active, especially after the strengthening of the confidence of their friendship (this time interval is after the first period of Horowitz' silence, 30 years of the twentieth century). In this article we'll analyze the most revealing, from our point of view, the situation of the personal communication between two musicians who, in terms of communication theory, clearly reflect certain properties in communicating creative individuals, and are subsequently opened by the hidden meanings and subtexts.

Key words: *S. Rachmaninoff, V. Horowitz, performing repertoire, creative biography, interpretation, piano miniatures.*

У творчих біографіях Сергія Васильовича Рахманінова та Володимира Самійловича Горовиця – видатних музикантів та близьких друзів – ми зустрічаємо багато згадок про чудові миті їхньої творчої та особистої взаємодії. Вивчення особливостей цього спілкування в аспекті, який нас цікавить, зокрема розширення звичних рамок дослідження в питаннях впливу повсякдення та оточення на творчий процес, огляд їхньої комунікації як важливої складової творчих біографій з сучасної наукової позиції, досі не піднімалось, що і зумовило актуальність пропонованої статті.

Зазначимо, що в сучасних музикознавчих працях відомостей про творчу дружбу та комунікацію С. Рахманінова та В. Горовиця майже не знаходимо. Вперше на їхнє спілкування вказали С. Тишко та Ю. Зільберман [6; 7], а також авторка цієї статті у своїх попередніх публікаціях [8; 9; 10] та магістерському дослідженні, які присвячені творчим біографіям Рахманінова та Горовиця.

Матеріалом для вивчення репертуару обох музикантів стали дослідження В. Брянцевої, Ю. Келдиша, В. Крутова, І. Кузнецова, Д. Радзивана, А. Соловцова, Н. Туманіної, В. Цуккермана; епістолярна спадщина самого Рахманінова, а також спогади, статті, інтерв'ю та листи його сучасників; дослідження, присвячені піаністу, серед яких переважають англомовні монографії Д. Дюбаля, Н. Мільштейна, Г. Пласкіна, Г. Шонберга; монографії Ю. Зільбермана, його статті у співавторстві з С. Тишко, публікації В. Сирятського, А. Хитрука, С. Шипа та ін. Також ми зазначаємо праці, присвячені особливостям виконавських стилів Рахманінова та Горовиця. Серед них назвемо дослідження А. Алексеєва, Г. Когана, В. Музалевського, Д. Рабиновича та ін. Важливим джерелом для визначення часу, місця та кількості записів Горовиця стали «Концертографія» та «Дискографія», скомпоновані шведом К. Йоханссоном [13]. Опираючись на цю інформацію, ми виявили низку репертуарних збігів.

Мета статті – виявити закономірності у репертуарних збігах музикантів, що зумовило впливи та масштабний культурний резонанс у творчих біографіях композитора та піаніста у музичному товаристві.

Почнемо з того, що обидва митці покинули Батьківщину, і обидва назавжди. У 1918 році емігрував Рахманінов, а в 1928 р., за 10 років – Горовиць. Ця подія сильно вплинула на подальше життя музикантів, поєднавши їх в ностальгічних переживаннях від'їзду так, що, вочевидь, саме через подібність їхньої долі та поглядів творча дружба, яка виникла згодом у Рахманінова та Горовиця, стала потужним культурним явищем¹.

Вивчаючи відомості з концертографії та дискографії С. В. Рахманінова і В. С. Горовиця, виявляємо часті збіги в репертуарному виборі творів обома музикантами. Для того, щоб зрозуміти передумови подібних явищ, ми проаналізуємо особливості репертуарних переваг композитора та піаніста в їхніх концертних виступах та записах. Це дасть нам можливість повному поглянути на їхнє творче спілкування та взаємовпливи.

В існуючих біографіях Володимира Горовиця дослідники часто згадують спільне музикування Рахманінова та Горовиця [7], іноді вказуючи твори, які вони виконували. Так, влітку 1942 у Швейцарії музиканти грали рахманіновські «Симфонічні танці» ор.45, в 1943 р. «Добре темперований клавір» Й.С. Баха, а також Дві сюїти для двох фортепіано Рахманінова (ор.5 №17). У тому ж році, у маєтку в США, вони виконали Сонату К.447 для двох фортепіано, а 15 червня 1942 року на сімейному концерті в зірковому дуєті пролунав D-dur'ний концерт Моцарта.

Володимир Горовиць дуже любляв та неодноразово виконував твори Рахманінова ще з малечку², але із існуючих чотирьох концертів грав лише Третій (хоча фігурують протиріччя на рахунок виконання також Другого та Четвертого концертів). Особливо ж піаніст обожнював рахманіновські мініатюри та часто долучав їх до своїх концертних програм, особливо виконуючи на біс.

Звернемо увагу на те, що майже всі твори Рахманінова, які Горовиць виконував, піаніст неодноразово записував, на різних студіях звукозапису (сумнівні пов'язані лише із записом «Сюїти №2 для двох фортепіано, ор. 17»).

Перші твори Рахманінова в репертуарі Горовиця з'явилися досить рано, хоча виконував він їх потрохи, ніби придивлявся та обігравав. Ці думки хронологічно проектуємо на 1920, 1923 і 1926 роки. Та вже з 1928 року помічаємо іншу тенденцію – більш часту появу рахманіновських творів у концертних програмах Горовиця. У часових проміжках піаніст досить рівномірно виконує зазначені твори, мінімум декілька разів на рік, найінтенсивніше до декількох разів у місяць! (Безумовно, в перший період мовчання 1936–1939 рр., у зв'язку зі здоров'ям Горовиць взагалі публічно не з'являється та не концертує, тому хронологічна пауза в виконанні творів Рахманінова обґрунтована).

У 1943–1945 роках – у час смерті композитора та декількох наступних роках вбачаємо кількісний сплеск у грі близьких серцю творів друга та наставника піаніста Сергія Рахманінова³. Вшановуючи пам'ять, виражаючи повагу, любов та тугу, Горовиць особливо ревно виконує його твори, зокрема, грає улюблений Третій концерт для фортепіано з оркестром, а також деякі фортепіанні мініатюри Рахманінова.

Далі, з 1945 по 1947 роки, у репертуарі піаніста ми не знаходимо рахманіновських творів, у 1948 і 1949 рр. він виконує декілька мініатюр (досить мало, у 1948 році це лише Прелюдія соль мінор ор. 23 № 5 та Прелюдія соль мажор ор. 32 № 5. В 1949 році – Етюд-картини мі-бемоль мінор ор. 39 № 5 та ре мажор ор. 39 № 9). А в 1950 та 1951 рр. грає рахманіновський Третій концерт (раз у рік відповідно).

¹ Про це детальніше див. публікації автора [8–10].

² В монографіях Ю. Зільбермана [3; 4; 5], а також в спільній статті С. Тишко та Зільбермана [6; 7] більш детальна інформація.

³ Саме у 1942 році Рахманінов з Горовицем часто грали на двох роялях «Симфонічні танці» композитора [8].

У проміжку з 1951 по 1966 роки в концертних програмах Горовиця немає творів Рахманінова, що не дивно, адже це майже часові рамки його другого періоду мовчання – 1953–1965 роки (майже 12!).

з 1966 по 1969 роки піаніст поступово включає твори улюбленого вчителя у свій репертуар, та досить лаконічно – в програмі лиш декількох речиталів (близько 10) за три роки, при цьому Горовиць виконує виключно мініатюри, за винятком Сонату №2.

Третій період мовчання Горовиця, який тривав близько п'яти років, закінчився у 1975 р., та до 1982 року помічаємо новий сплеск публічної гри рахманіновських творів! Варто зауважити, що це здебільшого музичні моменти, етюди-картини, фінал Другої сонати, тобто піаніст знову звертає увагу переважно на фортепіанні мініатюри (можливо, такий жанровий вибір зумовлений природою мініатюри – романтичною та інтимною, лаконічною, але всеохоплюючою). Лише в 1978 році відбулася легендарна подія – були створені аудіо- (з диригентом Ю. Орманді) та відеозаписи (під керівництвом З. Мети) концерту, які стали останнім «матеріальним» свідченням виконання Третього фортепіанного концерту великим піаністом. Зазначимо, що з 1951 року це було єдине звернення Горовиця до такого важливого для нього твору.

В останні роки життя (1985–1987), Горовиць все менше виконує твори Сергія Васильовича, вони ніби промінчики серед його концертного репертуару нагадують про яскраву феєричну молодість, у якій був ще живий його близький товариш Сергій Рахманінов.

У репертуарних розвідках концертної та рекордової діяльності Горовиця містяться багато творів Рахманінова, які автор також виконував. Це, наприклад, Елегічне Тріо ре мінор ор.9, Соната для віолончелі соль мінор ор.19, Сюїта № 2 для двох фортепіано ор.17, Фортепіанний концерт №3 D-мінор, ор.30, Соната № 2 B-мінор ор. 36, Прелюдії (Соль мажор ор.32 No.5; мі мінор ор.32 No.4; соль-дієз мінор ор.32 No.12; до мінор ор.23 No.7; мі-бемоль мажор ор.23 No.6; соль мінор ор.23 No.5), Музичні моменти (сі-бемоль мінор ор.16 No.3; мі-бемоль мінор ор.16 No.2), Баркарола ор.10, No.3, Гумореска ор.10, No.5, Етюд-картина До мажор ор. 33, No. 2, Es moll ор.39 № 5 і D мажор ор.39 №8, а також Полька де V.R (безумовно, ми не стверджуємо, що це гарантовано повний перелік).

Із зазначених творів найбільш показові, на нашу думку, саме фортепіанні мініатюри, в яких яскраво виявились загальні тенденції та відмінні риси інтерпретацій піаністів з музичної точки зору їх зіставлення (а отже – безпосередньо індивідуальний стиль композитора). Зупинимось на трьох з них, а саме на Прелюдії соль мінор ор. 23 №5, «Гуморесці» та «Баркаролі» у виконанні Сергія Рахманінова і Володимира Горовиця.

Розпочнемо з прелюдії соль мінор ор. 23 No. 5, яку написав Сергій Васильович в 1901 році, вона є однією з 10 прелюдій, які складають цикл цього опусу. Про неї говорять як про музику, яка сповнена повнозвучними акордами та незабутньою мелодією¹.

Для зіставлення ми обрали студійний запис Рахманінова, зроблений у 1920 році, та «живий» запис Горовиця з концерту в листопаді 1981 року в Metropolitan Opera House, New York¹.

¹ Форма прелюдії – проста тричастинна, рондоподібна, що складається з 1 маршеподібного розділу, контрастної середини – сфери лірики і меланхолії, далі – реприза в первісному темпі. Незважаючи на активність і маршевість прелюдії, вона закінчується коротким висхідним арпеджіо на піанісімо. Дослідники знаходять у ній риси російської пісенності і пізнього романтизму.

Ось що про цю прелюдію писав відомий музикознавець А. Алексєєв: «Яскравим зразком образу маршу-ходи може слугувати прелюдія соль мінор ор. 23 (Alla Marcia) – композиція, яка отримала стабільну популярність та є ніби символ свого часу.

Далекий прообраз соль-мінорної прелюдії – Гумореска. Але прелюдія така зріла за стилем, така мужня за характером! Колишній гумор змінюється в ній суворою енергією, красою військової доблесті, могутнім натиском нищівного на своєму шляху до волі. Самобутньою в прелюдії є також середня частина з її типово рахманіновською широкою мелодією і складною тканиною поліфонічного розвитку.

При всій суворості колориту соль-мінорна прелюдія сприймається як твір оптимістичний, а її енергія – як носій людської творчої сили. ... Зі значною рельєфністю проявляється характерне для Рахманінова ритмічне зерно» [1, с. 111–112].

Зазначимо майже однакову тривалість обох зразків – у Рахманінова виконання триває 3 хвилини 35 секунд, у Горовиця – 3 хвилини 41 секунду, та, незважаючи на це, явно відчуваються темпові відмінності, зумовлені різним використанням агогіки, уповільнень чи, навпаки, екстатичних бурхливих сплесків.

Гра Рахманінова сповнена легкості, подиху у кожному звуці, ми відчуваємо повну відсутність важкості навіть у низхідних рухах та стрибках. В інтерпретації Горовиця зображений відчутно інший настрій, з більшою концертною ефектністю загальної концепції, деяким перебільшенням у звуковидобуванні – це, наприклад, наявність великої кількості маркато в головній темі першої частини.

У середньому розділі обидва виконавці малюють ліричну образну сферу, але якщо у Рахманінова вона чуттєва, меланхолійна і задумлива, то у Горовиця – швидше пристрасна й експресивна. При цьому обидва піаніста інтимно і неймовірно делікатно виспівують кожен звук прелюдії.

Зауважимо, що інтерпретація Горовиця саме цього твору найчастіше викликала бурю висловлювань і критики² у музичних колах.

Отже, ми вбачаємо очевидні загальні тенденції у виконанні Рахманінова та Горовиця цієї прелюдії в особливостях втілення образної сфери, тривалості звучання, а також інтимності та зворушливості гри, в той час відмінними є манера виконавського стилю та звуковидобування.

Звернемося далі до інтерпретації рахманіновської «Баркароли» ор.10 No.3¹ Сергієм Васильовичем 1919 року та Володимиром Самійловичем 1979 року.

¹ Існує також запис 1972 року номера на біс (після концерту піаніст часто обирав твори саме Рахманінова – задля ефектного заключного виходу на сцену), але за якістю відтворення вона поступається даній.

² У монографії Горовиця Д. Дюбаль, згадуючи свої особисті зустрічі з піаністом, описує один з вечорів, на якому вони обговорювали концертний репертуар:

«Горовиць відповів: «Я думаю зіграти соль мінор і соль-діз мінор».

Я практично закричав: «Ні, містер Горовиць, будь ласка, не грайте прелюдію соль мінор. Вона вже заграна до смерті».

Це, звичайно, правда. Але я не сказав Маестро, що мені ніколи не подобалося, як він грає особливо цю прелюдію. Його уявлення не збігалися з тонкістю і ніжністю інтерпретацій Рахманінова та Гофмана.

Місіс Горовиць приєдналася і додала: «Звичайно, Володню, послухай містера Дюбала. Я не можу виносити цю прелюдію».

«Маестро, – сказав я, – чому б вам замість прелюдії соль мінор не заграти прелюдію соль мажор, яку ви граєте з чудовою легкістю?».

«Я не знаю, – сказав він, – подивимося. Можливо, соль мінор я зіграю на біс».

«Звичайно, вибір за вами, але мені здається, що краще продумати все заздалегідь. Це не так вже й банально», – сказав я.

«Програма для другого відділення – хороша, – продовжував Горовиць, – але у мене має бути хороший твір на біс. Це дуже важливо. Мені потрібен один, дуже короткий, щоб не більше двох хвилин. Я зіграю Польку Рахманінова на біс, це більше чотирьох хвилин. Мій перший біс буде «Мрії» Шумана. Ось що я буду грати. Публіка чекає цього. Але всередині мені потрібно щось геніальне і коротке. Я не знаю, який твір вибрати. Вибір повинен бути влучним».

Був ще один показник, наскільки вибір програми був важливий для Горовиця. Він сказав мені: «Я хочу, щоб програма була побудована на контрастах і ще раз на контрастах» [14].

Із праці Г. Пласкіна можна зробити наступні висновки про репертуарні вподобання піаніста: «Англійська дочірня компанія HMV звукозаписуючої компанії «RCA Victor» не дарма витратила час, записуючи виконання Горовицем концерту Рахманінова. Тоді цей дебютний концерт з Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Альберта Коутса, що відбувся 29 і 30 грудня в Лондонському Kingsway Hall, був записаний на платівку. Концерт зайняв дев'ять сторін п'яти пластинок, на десятій стороні п'ятої платівки записали Прелюдію Рахманінова соль мінор, ор.23 №5 (як не дивно, нецікаве і недбале виконання)» [15]. Дивно, але подібні характеристики ми зустрічаємо вже не вперше. Створюється враження, що техніка і показні ефекти в декотрих випадках стояли на першому місці у піаніста в ранньому періоді творчості, тому занадто відверта динаміка і непродуманість структури композиції так очевидні слухачам.

Виокремлюючи загальні риси, знову позначимо подібну образну за сприйняттям сферу. Печаль і безвихідь, деяка трагічність присутні в трактуванні Баркароли обома піаністами. Також відзначимо продуманість динаміки і кульмінаційних місць як у Рахманінова, так і в Горовиця практично однаковою мірою. Загальне звучання 3 хвилини 50 секунд і 3 хвилини 55 секунд відповідно. Технічність і віртуозність музикантів не викликають сумнівів.

До основних відмінностей відносимо манеру звуковидобування. Не дарма туше називають дзеркалом душі піаністів. Особлива делікатність дотику Рахманінова відображається в філігранності вимови дрібної техніки, ніби бісерною текстурою. Туше Горовиця, м'яке і оксамитове, сприймається дещо більш відкритим у звучанні, ніж у композитора. Середній розділ трактує піаніст серйозніше, тоді як у автора він скерцозно-жартівливий. Але в цілому, незважаючи на зазначені відмінності, втілений у Баркарولی характер – туга і смуток, печаль і самотність – рівнозначно рефлексують в трактуваннях обох піаністів.

Останнім твором, на якому ми зупинимось, буде «Гумореска»². Для порівняння ми звернемося до студійного запису Рахманінова 1919 року та Горовиця 1979 року, яка також була здійснена в рамках його концертного виступу.

Як і в раніше проаналізованих творах, обидва виконання Гуморески містять спільні та відмінні риси. Так, інтерпретація Рахманінова вражає продуманістю інтонаційної основи п'єси, гармонічної мови, а також динаміки всього твору, в той час як у Горовиця відчутне деяке перебільшення вимови, більша агогіка. Гумореска відрізняється значною технічною віртуозністю, що втілюється музикантами різною мірою – якщо у Горовиця всі пасажи блискуче виграні і слухач це явно відчуває, то Рахманінов настільки легко їх проживає на одному диханні, що технічна складність нівелюється, звільняючи простір для народження ідейного задуму.

При цьому втілення образу скоморохів – жартівливого, зухвалого, і у Рахманінова, і у Горовиця вдається дуже гармонічно та схоже – певна картинність, жарт і драма, зав'язка і втеча від реальності обоє інтерпретують по-справжньому та наближено один до одного.

Безумовно, композитор вважав Горовиця не тільки талановитим піаністом, своїм одноступенем, але й висококласним віртуозом, а виконання рахманіновських творів, на думку музикознавця Ю. Понизовкіна, «розраховані на виконання першокласним артистом, справжнім художником. Музика Рахманінова, можливо, більше, ніж будь-яка інша, не терпить «середнього» виконання – нехай навіть бездоганного, але позбавленого справжнього таланту і натхнення» [11], з чим ми, безумовно, погоджуємося.

Проаналізувавши виконання рахманіновських творів самим композитором і Володимиром Горовицем, виокремимо декілька ключових моментів і важливих тенденцій в їхніх інтерпретаціях.

¹ Баркарола – одна з семи п'єс, які формують цикл для фортепіано ор. 10. Рахманінов створив його в період з грудня 1893 – по січень 1894 рр. В. Брянцева писала про неї: «У популярній донині сольній баркарولی ор. 10 прозорий фоновий пласт виконує функцію чуттєвого імпульсивного підтексту до співучої мрійливої мелодії. Вона затамувала свої пориви у тихій дрімоті, і лише іноді їх підкреслює «лейтгармоніями туги і самотності». Значення фону-підтексту в п'єсі поступово зростає: немов неспокійні брижі, вони починають хвилювати воду, спочатку відкрито зображають, а потім м'яко вуалюють душевні переживання» [2].

² «Гумореска» – одна з ранніх п'єс, які складають фортепіанний цикл «Салонні п'єси» 10 опусу, який присвячений професору Московської консерваторії П. Пабсту. Цикл, на думку деяких дослідників, містив невдалі зразки, такі, як Ноктюрн, Мелодію мі мінор і Мазурку. Але Баркаролу, Гумореску і Вальс вважали чудовими перлинками. А. Алексєєв вважав, що «Гумореска» відрізняється особливою новизною: «Вона становить один з перших зразків характерних надалі для Рахманінова швидких ходів-маршів. ... У Гуморески багато нових рис. Крім дводольного розміру і більш стриманого темпу, тут з'являються типово Рахманіновські елементи ритмічної організації – велика кількість синкоп і акцентів на слабких долях такту, що створюють своєрідні перебої і порушують моторну інерцію руху. Весь тон музики стає більш мужнім, суворим. У ньому більш виразно позначається художня індивідуальність композитора» [1, с. 78]. Позначаючи вже в назві циклу салонність п'єс, Рахманінов заздалегідь визначав їх стиль виконання.

Відмінності в прочитанні творів очевидні. Це передусім різна манера звуковидобування, але, будучи характерною відмінною рисою в індивідуальному стилі виконавця, несхожість туше лише відображає особистісні якості легендарних музикантів. Далі назвемо темпові зміни і динамічні контрасти, які віддзеркалюють суб'єктивне бачення музикантами ідейного задуму твору. Неоднакова тривалість виконання продиктована насамперед відмінністю артикуляційних прийомів, які використовували піаністи під час гри для вираження свого бачення твору.

Та певна спільність трактувань музикантами зіставлених вище творів полягає в декотрій «єдиній емоційній хвилі», спільному душевному пориві, пронесеному через рахманіновські твори і автором, і піаністом. Горовиць, не копіюючи індивідуальний стиль піанізму Рахманінова, розуміє його композиторський задум і вкладає в інтерпретацію, інтегруючи зі своїм власним баченням.

Як підсумок, процитуємо Рахманінова щодо інтерпретації власної музики з його статті «Композитор як інтерпретатор»: «Що стосується мене самого, я відчуваю, якщо моє виконання власних творів відрізняється від виконання чужих творів, це тільки тому, що свою музику я знаю краще. Як композитор я вже так багато думав над нею, вона стала як би частиною мене самого. Як піаніст я підходжу до неї зсередини, розуміючи її глибше, ніж її зможе зрозуміти будь-який інший виконавець. Адже чужі твори завжди вивчаєш як щось нове, що знаходиться поза тобою. Ніколи не можна бути впевненим, що своїм виконанням правильно здійснюєш задум іншого композитора. Я переконався, розучуючи свої твори з іншими піаністами, що для композитора може виявитися вельми нелегким ділом розкрити своє розуміння твору, пояснити виконавцю, як повинна бути зіграна п'єса» [12, с. 128]. Можемо сміливо допустити, що, враховуючи спілкування і музикування, Рахманінов робив Горовицю деякі зауваження або давав йому поради з приводу інтерпретацій своїх творів (також важливо згадати той факт, що піаніст чув гру композитора, і це сильно вплинуло на свідомість і стиль молодого виконавця). Вважаємо, Рахманінов робив це дуже тонко і делікатно, так, що Горовиць всією душею сприймав його теплі настанови, удосконалювався і продовжував слідувати за ними все своє життя, виконуючи і після смерті твори великого композитора, свого наставника і друга Сергія Рахманінова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Рахманинов / А. Д. Алексеев. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. – 215 с.
2. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1996. – 205 с.
3. Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы / Ю. Зильберман. – К., 2005. – 187 с.
4. Зильберман Ю. Володимир Горовиц в культурному середовищі Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Автореф. дис. на здоб. наук. ступеня ... канд. мистецтвознавства / Ю. А. Зильберман. – К., 2004. – 17 с.
5. Зильберман Ю. Семь очерков о Владимире Горовице. – К., 2011. – 144 с. : ил.
6. Зильберман Ю. Владимир Горовиц на родине и в эмиграции. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками) / Ю. Зильберман, С. Тышко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2007. – Вип. 25. – С. 221–237.
7. Зильберман Ю. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманинова В. С. Горовицу / Ю. Зильберман, С. Тышко // Музыкальная академия. – М., 2007. – № 2. – С. 125–150.
8. Куркова И. Владимир Горовиц как преемник Сергея Рахманинова в интерпретации Третьего фортепианного концерта / И. Куркова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія:

- Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – Вип. 2. – С. 49–55.
9. Куркова И. Проблема коммуникации творческих личностей на примере взаимоотношений Сергея Рахманинова и Владимира Горовица / И. Куркова // Київське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2014. – Вип. 49. – С. 168–177.
 10. Куркова И. Третий концерт С.В. Рахманинова во взаимоотношениях автора и В. С. Горовица / И. Куркова // Київське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2012. – Вип. 43. – С. 97– 102.
 11. Познизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений / Познизовкин Ю. В. – М. : Музыка, 1965. – 96 с.
 12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с.
 13. Concertography. A listing of Horowitz's concerts as a professional pianist. Prepared and Compiled by Christian Johansson. – <http://web.telia.com/%7Eu85420275/concertography.htm>
 14. Dubal D. Evenings with Horowitz. A personal portrait / D. Dubal. – New York, Carol Publishing Group Edition, 1994. – 321 p.
 15. Plaskin G. Horowitz. A Biography by Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – New York, 1983. – 789 p.
 16. Shonberg H. Horowitz. His life & music / H. Shonberg. – London, Simon & Shuster Ltd, 1992. – 427 p.

УДК 782.035 (477)

С. М. ЦАРУК

**У СПІЛЬНИХ ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ:
МИКОЛА ЛИСЕНКО ТА ОЛЕКСАНДР МИШУГА**

У статті розглянуто питання творчої співпраці видатного українського композитора, засновника Музично-драматичної школи Миколи Віталійовича Лисенка та знаного співака, вокального педагога, автора системи постановки голосу Олександра Пилиповича Мишуги. Досліджено проблему пошуку видатними митцями шляхів виховання у талановитій молоді ознак національно-культурної ідентичності.

Ключові слова: Микола Лисенко, Олександр Мишуга, Музично-драматична школа, педагогічна діяльність, виховання співаків, учні, творчі здобутки.

С. Н. ЦАРУК

**В СОВМЕСТНЫХ ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ:
НИКОЛАЙ ЛЫСЕНКО И АЛЕКСАНДР МИШУГА**

В статье рассматриваются вопросы творческого сотрудничества выдающегося украинского композитора, основателя Музыкально-драматической школы Николая Витальевича Лысенко и известного певца, вокального педагога, автора системы постановки голоса Александра Филипповича Мишуги. Исследованы проблемы поиска знаменитыми музыкантами путей воспитания у талантливой молодежи признаков национально-культурной идентичности.

Ключевые слова: Николай Лысенко, Александр Мишуга, Музыкально-драматическая школа, педагогическая деятельность, воспитание певцов, ученики, творческие достижения.