

ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА

Музыкальная карьера Владимира Горовица – одна из самых продолжительных в истории фортепианного искусства. Шестидесятилетний творческий путь одного из самых известных музыкантов-исполнителей XX ст. стал своеобразным заключительным аккордом «золотой эры пианизма» – эпохи романтического искусства. Поэтому изучение эволюции индивидуального исполнительского стиля В. Горовица позволяет не только вычленить «ядро» исполнительского стиля пианиста – параметры, сохранившие стабильность на всем протяжении музыкальной карьеры, но и раскрыть механизмы реализации романтических традиций пианизма в творчестве музыкантов-исполнителей. В этой связи **актуальным** является исследование *периодизации* творчества В. Горовица.

Целью статьи является формирование «биографического сценария»¹ В. Горовица. Как известно, Д. Рабинович [2] различал четыре этапа в творческой жизни пианиста:

- «*предыстория*» – детство;
- 1921–1938 – жизнь странствующего виртуоза;
- 1938–1953 – эпоха артистической зрелости (репертуар освобождается от виртуознических шлягеров, пианист предстает как режиссер-постановщик);
- с 1954 – победа В. Горовица-музыканта над В. Горовицем-виртуозом.

Заметим, что работа, в которой предлагается приведенная периодизация, была написана в 1978 г. и в ней никак не могли быть учтены изменения, произошедшие в исполнительском стиле В. Горовица в последние годы его жизни. Трудно признать критерием периодизации и отказ В. Горовица от виртуозности, поскольку в действительности как раз последнее всегда оставалось «визитной карточкой» пианиста.

¹ Сущность предложенного Н. Савицкой понятия «биографический сценарий» состоит в «<...> в надані драматургійно-фабульної форми минулому з акцентом на доленосних подіях. Їх послідовність завжди унікальна, непередбачувана – на кшталт сценічних творів з гостро закрученою інтригою. Стрімкість, напруженість або заповільненість, безподівність індивідуального ритму життя, різна міра його насиченості надають кожному сценарію рис одиничності» [4, с. 18].

Г. Пласкин [6] и Г. Шенберг [7] в исследованиях, посвященных жизни и творчеству В. Горовица, особо выделяли периоды, связанные с творческими кризисами музыканта. Так, Г. Пласкин отразил кризисные события в творчестве исполнителя в разделе «Уход со сцены», выделяя в биографии В. Горовица три периода. В книге Г. Шенберга та же периодизация жизненного пути пианиста излагается в главах «Исчезновение» и «Крах».

Н. Савицкая полагает, что кризис – неотъемлемая и важнейшая часть процессов, присущих творческой ищущей личности, которая приводит «<...> к паузам молчания и, как следствие, прерванной эволюции» [4, с. 16]. Автором сформулированы признаки прерванной эволюции:

- гиперинтенсивный режим профессиональной деятельности, которую можно сравнить с творческим самоожжением;
- материальные проблемы, общественное непризнание;
- физическая или душевная болезнь.

Если за прерванной эволюцией следует «<...> преодоление кризиса – это радикальная трансформация личности. Позитивная модель выхода из кризисной ситуации стимулирует духовный рост и последующее усовершенствование, рождает новое художественное качество стиля; негативная приводит к стагнации, преждевременному исчерпанию духовно-художественного тезауруса» [4, с. 16]. Учитывая изложенное выше, остановимся на вопросе периодизации творчества В. Горовица более детально.

Исходная точка для анализа эволюции индивидуального исполнительского стиля пианиста не вызывает сомнений. Это – 1920 год, момент окончания консерватории: освободившийся от неизбежной опеки преподавателей В. Горовиц волен в выборе дальнейшего пути своего профессионального развития. Столь же очевиден и момент окончания первого периода творчества пианиста – 1936 год, когда В. Горовиц резко прервал концертную деятельность. Этот первый уход со сцены длился недолго – около трех лет.

Вернувшись к концертной деятельности в 1939 г., В. Горовиц на протяжении следующих 35 лет постоянно находился между «кризисом и сценой», дважды прерывая выступления (с 1953 по 1965 гг.; с 1969 по 1974 гг.). В общей сложности с 1939 по 1974 год В. Горовиц не выступал в концертных залах семнадцать лет (!). Если добавить к этому предыдущие три года перерыва, получится, что из шестидесяти девяти лет концертной карьеры почти двадцать В. Горовиц не вы-

ступал на публике. И только после 1974 г. выступления пианиста стали стабильно равномерными. Опуская пока причины столь «рваного» характера концертной деятельности В. Горовица, выделим 1974 г. как дату окончания второго периода его творческой биографии.

По результатам наших наблюдений предлагается такая периодизация творчества В. Горовица:

- **1920 – 1936 – первый период;**
- **1936 – 1974 – период творческой зрелости;**
- **1974 – 1989 – поздний стиль.**

Начало **первого периода** (1920–1936) совпало с политическими потрясениями в России, непосредственно повлиявшими на творческую судьбу музыканта. До революции В. Горовиц серьезно задумывался о занятиях композицией. Однако в новых условиях, когда от недавнего выпускника Киевской консерватории стало зависеть материальное благополучие семьи, В. Горовиц принимает решение посвятить себя карьере пианиста. В России все сложилось удачно. Молодой, безудержный, страстно влюбленный в рояль и феерически виртуозный В. Горовиц без труда завоевал сердца слушателей. Вот как вспоминает об этом первый импресарио пианиста П. Коган: *«Овеянная памятью великих художников, камерная петроградская эстрада в начале двадцатых годов как бы осиротела. И вот, как раз во время затишья, – Горовиц. Увлечение Горовицем захватило самые широкие круги петроградских слушателей. Вокруг его имени начали слагаться легенды. И как ни велик был успех Мильштейна, получившего прозвище “чародея смычка”, все же властителем дум был Владимир Горовиц. Попасть на его концерт в громадный зал филармонии было делом чрезвычайно сложным. Очередь устанавливалась за много дней, а в вечер концерта к зданию подходили студенты и брали его штурмом»* [1, с. 35].

Д. Рабинович точно подметил, что тот или иной тип исполнителя определяется целью исполнения. Соответственно, в разные периоды творчества, каждый исполнитель по-разному видит и сверхзадачу выступления. Очевидно, что целью В. Горовица в первый период творчества было завоевание публики. Цель эта сформировалась под влиянием нескольких факторов. Во-первых, это, конечно, возраст и характер пианиста. Одаренный и достаточно тщеславный молодой исполнитель не мог не желать успеха и оглушительных оваций. Это обстоятельство накладывалось на взрывной «демонический» темперамент пианиста, который неизменно отмечался в рецензиях на концерты В. Горовица

вплоть до семидесятых годов прошлого века. Н. Мильштейн вспоминал: *«Говорили, что Владимир Горовиц такой темпераментный, что, когда он играл, “рояли выходили из строя”!»* [5, с. 26].

Во-вторых, виртуозное дарование пианиста нуждалось в адекватной реакции слушателя. Виртуозное искусство не может существовать без «обратной реакции» воспринимающей стороны. Великолепная техника В. Горовица позволяла ему играть сложнейшие произведения фортепианного репертуара на уровне, вызывавшем восторг у публики и зависть коллег. Его желание добиться необходимого эффекта не только обуславливало принципы построения программы, но и порождало возникновение некоторых смелых новаторских «улучшений» авторского текста, целью которых было усиление эстетической и виртуозной составляющих воздействия на аудиторию исполняемого произведения.

В-третьих, публику, перед которой выступал В. Горовиц в первые годы карьеры, необходимо было «завоевывать»: пианисту приходилось играть перед неподготовленной аудиторией, впервые воспринимающей классическую музыку. В этом случае только артистизм исполнителя в сочетании с удачно подобранным репертуаром могли обеспечить *хотя бы почтительный интерес* у зрителей.

Проблема покорения публики не утратила свою актуальность для пианиста и после его отъезда за границу. Долгое время творческое положение артиста было крайне неопределенным: В. Горовиц, в полной мере ощутивший вкус славы на Родине, столкнулся с непониманием и холодным равнодушием западной публики. Над ним постоянно висела угроза провала и возвращения в Советскую Россию. В. Горовиц понимал, что единственный шанс для него – добиться положительных рецензий и стабильно больших сборов от концертов. Для этого он воспользовался уже апробированным в России подходом: «беспрюграммный» репертуар, виртуозный блеск и максимальное нагнетание динамической мощи инструмента. *«Горовиц играл почти во всех европейских странах, Португалии, Англии, Норвегии, Швеции, Германии и Италии и очень трудно разыскать хотя бы один отрицательный отзыв о молодом Горовице. У критиков можно найти замечания по поводу того или этого, но все отмечали высокий накал игры и мощь музыканта»* [6, с. 62].

В первый период творчества В. Горовица в его исполнительском стиле доминируют романтические черты. На это указывает анализ его репертуара. Уезжая из России, В. Горовиц подготовил более 10 кон-

цертных программ², составлявших основу его репертуара в первые годы карьеры за границей, хотя некоторые произведения после отъезда из России не исполнялись³. Центральное же место занимали произведения композиторов-романтиков. В то время В. Горовиц был всецело увлечен музыкой Ф. Листа, с блеском исполняя сложнейшие «Венгерские рапсодии» (многие из которых В. Горовиц транскрибировал), «Мефисто-вальс», трансцендентные этюды и этюды по каприсам Н. Паганини, оба фортепианных концерта и, конечно, сонаты. Вместе с тем, в первый период творчества классицистические тенденции искусства В. Горовица уже определяли его исполнительские решения и служили своеобразным сдерживающим фактором природной виртуозности. В частности, это отчетливо видно при обращении пианиста к музыке Й. Гайдна. Несмотря на то, что трактовки произведений венских классиков вызывали наиболее резкие нападки музыкальных критиков, В. Горовиц не просто включал их в свой репертуар, но и постоянно добавлял новые.

Карьера В. Горовица в Европе развивалась стремительно. Более того, в конце 20-х годов В. Горовиц получил приглашение от влиятельнейшего американского артистического менеджера Артура Джадсона дать серию концертов в Америке. Открывающиеся перспективы манили В. Горовица, опасавшегося, тем не менее, что достичь успеха равного европейскому в Америке будет нелегко. Предстоящие гастроли также давали возможность В. Горовицу наконец-то познакомиться со своим кумиром – Сергеем Рахманиновым. Принятое в конечном

² «Я дал эти двадцать концертов в период с 15 октября 1924 г. по 18 января 1925 г. Вместе это составило 44 крупных произведения и 60 небольших. Из работ Листа я играл сонату си-минор; “Испанские рапсодии”; “Мефисто-вальс”; “Погребальное шествие”; “Тарантеллу” из “*Venezia, Napoli*”; “Дон Жуана”; “Женитьбу Фигаро” и др. транскрипции, а также Первый концерт для фортепиано. Среди произведений Шумана были фантазия до-мажор, “Симфонические этюды”, “Карнавал” и три романса. Из произведений Шопена баллады в тональности соль-минор, фа и фа-минор; полонез ля-бемоль, вторую и третью сонаты; “Баркаролу”, четыре скерцо; концерт фа-минор; и, конечно, разные мазурки, этюды, прелюдии и вальсы. В те дни мне нравился Равель, и я исполнял его сонатину и “*Alborada del gracioso*”... Из Рахманинова я исполнил Второй и Третий концерты для фортепиано и еще несколько небольших произведений. Я играл большое количество сочинений Метнера и всегда Баха-Бузони: в программе были токкаты и фуги; токката, адажио и fuga в тональности до и чакона» [7, с. 38].

³ Так, упоминаемый Второй концерт С. Рахманинова В. Горовиц на Западе не исполнял. Так же произошло с концертами Ф. Шопена и музыкой Н. Метнера.

итоге решение определило всю дальнейшую жизнь пианиста: с конца 20-х годов концертная деятельность В. Горовица главным образом была сосредоточена в Америке.

Итак, цели, которые ставил перед собой В. Горовиц, покидая Россию, – карьера пианиста-виртуоза и мировая слава, финансовая стабильность и возможность поддержания аристократического уровня жизни – были достигнуты. В этот самый момент, на пике славы В. Горовиц вдруг покинул сцену.

Что же обусловило отказ от концертных выступлений? Назовем несколько причин. Среди них и та, которую называют чаще всего, но, на наш взгляд, она наименее существенна – это стремление исполнителя стать чем-то нечто большим, нежели виртуоз. Несомненно, виртуозность дарования превалировала, она в значительной мере обеспечила мировой успех В. Горовица. Однако во второй половине 30-х годов у пианиста сложилось устойчивое мнение, что публика воспринимает его *исключительно* как виртуоза, полностью игнорируя как музыканта.

Формальным поводом для творческой паузы стала необходимость операции. Однако действительной причиной, побудившей В. Горовица прервать выступления, стали физическая усталость и эмоциональная истощенность. После отъезда из России гастрольный график пианиста был настолько напряженным, что В. Горовиц практически был лишен возможности вести нормальную жизнь: отдыхать, рационально питаться, и, наконец, профессионально совершенствоваться. Поэтому репертуар пианиста, ранее стремительно расширявшийся, состоял из нескольких программ постоянно исполняемых произведений. В. Горовиц, признавался: «<...> я больше не мог их слышать, даже когда мои пальцы исполняли их» [7, с. 100]. В 1936 г. В. Горовиц отменяет все концерты и на три года уходит со сцены.

Период творческой зрелости (1936–1974). Трехлетний перерыва хватило для того, чтобы В. Горовиц восстановил душевное равновесие, физическую форму и вновь ощутил желание играть на публике. Неоценимое значение здесь имела поддержка друзей, в особенности С. Рахманинова, настаивавшего на том, чтобы В. Горовиц вернулся к концертной деятельности.

И в конце 1939 г. В. Горовиц возвращается к концертной деятельности, вначале в небольших залах и городах. Постепенно география выступлений расширяется, но насыщенность концертного графика ограничивается пианистом, желавшим иметь больше времени на лич-

ную жизнь. В 1953 г. В. Горовиц вновь берет таймаут. Он истощен, нездоров, внутренне неудовлетворен: *«Публика в основном слушала, как быстро я играл октавы, но не музыку, ей было скучно. Я играл два часа, но аудитория помнила только последние три минуты концерта. Меня не удовлетворяло то, что я делал и чувствовал, и я должен был что-то изменить для реализации своей индивидуальности в качестве музыканта»* [7, с. 121].

Покинув сцену, В. Горовиц жил отшельником более 12 лет. Его близкие и музыкальные критики считали, что мир больше не услышит великого пианиста. Несмотря на то, что творческие поиски продолжались и достаточно часто появлялись студийные записи В. Горовица, выросло целое поколение, никогда не слышавшее пианиста вживую. Эстетика «новой простоты» в музыкальном искусстве воспитала поколение музыкантов и критиков, для которых все, связанное с романтическим направлением в искусстве, представлялось архаичным. Поэтому возвращение В. Горовица в 1965 г. произвело эффект разорвавшейся бомбы. В день концерта зал *Карнеги-холл* был полон знаменитостей, пришедших послушать живую легенду исполнительского искусства, а сам «отшельник» так прокомментировал свое возвращение: *«Жизнь взяла своё. Неожиданно я понял, что молодое поколение совсем меня не знает. Я понял, что должен снова начать играть»* [7, с. 142].

Следующие четыре года В. Горовиц редко, но регулярно выступает, а в 1969 г., после разгромной рецензии вновь прерывает выступления до 1974 г. Здесь уместно привести мнение Н. Мильштейна, считавшего, что, прерывая выступления, В. Горовиц просто поддерживал интерес публики к своей персоне: *«<...> более вероятная причина – Володина невероятная чувствительность по отношению к своей аудитории. Когда Володя выступал, это был не просто концерт, это было явление природы огромной значимости. И Володя хотел, чтобы публика чувствовала это»* [5, с. 127].

Остановимся на эволюции исполнительского стиля В. Горовица в зрелый период творчества.

Необходимо отметить серьезные изменения в репертуарной политике пианиста. Существенно расширяется сектор, связанный с *неромантической* музыкой. В 40–50-е гг. В. Горовиц включает в свой репертуар несколько произведений современных композиторов, в том числе и русских – Д. Кабалевского, С. Прокофьева (последнее объясняется желанием выразить поддержку народу, который сражается

с фашизмом). Однако существенно более важными с точки зрения влияния на стилистику исполнения оказывается увлечение В. Горовица музыкой ранних классиков М. Клементи и Д. Скарлатти. Качественные изменения происходят и в романтическом репертуаре В. Горовица. На смену виртуозным шедеврам Ф. Листа приходят произведения Ф. Шуберта и Р. Шумана. В них слушатели видят «нового» Горовица – мечтателя. Эта важная часть мироощущения пианиста всегда оказывала влияние на его исполнительские решения. Однако в зрелый период творчества для В. Горовица было особенно важно, чтобы его оценивали не как технически оснащенного пианиста, а как восприимчивого и переживающего человека.

Поздний стиль (1974 – 1989). В 1974 г. Владимиру Горовицу исполнился 71 год. Его уход со сцены в 1969 г. многие объяснили преклонным возрастом пианиста, физической невозможностью дальше продолжать карьеру. Однако В. Горовиц смог не только вновь вернуться на сцену и завоевать публику, но и продемонстрировать новые грани индивидуального исполнительского стиля. Последние пятнадцать лет жизни В. Горовица были крайне продуктивными в творческом отношении. Творчество позднего стиля характеризуется не статическими, а динамическими, развивающимися тенденциями.

Последние годы жизни В. Горовиц, всегда ранее страдавший от необходимости вести кочевую жизнь гастролера, вдруг полюбил путешествия. Выступление в Метрополитен-опера в мае 1974 г. стало отправной точкой большого «Прощального тура», концерты которого прошли в городах Америки, Англии, Германии, Австрии, Японии. Особняком в этом списке стоят концерты Горовица в России (1986). Играя в Москве и Ленинграде, пианист не просто вернулся в залы, в которых начиналась его карьера. Он словно замкнул временной круг: встретился с собой молодым – двадцатилетним виртуозом, упительная нежность стиля которого в полной мере была осознана только шестьдесят лет спустя.

Концерты в России – вершина позднего периода творчества пианиста. На пути к ней В. Горовиц неожиданно для многих сумел привнести ряд новых черт в индивидуальный исполнительский стиль.

В области репертуара имели место разнонаправленные тенденции. С одной стороны, В. Горовиц, готовясь к серебряному юбилею своей концертной деятельности в Америке, восстанавливает несколько давно неисполняемых произведений: Сонату *h-moll* Ф. Листа, «Арабески» и «Карнавал» Р. Шумана; с другой – в концерты пианиста

включается все меньший круг произведений. Так, программы выступлений в Москве и Ленинграде практически идентичны, за исключением того, что в ленинградском концерте вместо Сонаты В. Моцарта прозвучала «Крейслериана» Р. Шумана. Избежав однообразия в русских концертах, В. Горовиц в точности повторяет ленинградскую программу в Берлине месяцем позднее.

Еще одним важным показателем позднего стиля В. Горовица стало возвращение к жанру концерта с оркестром. Отмечая в 1978 г. 50-летие со дня дебюта в Карнеги-холл, В. Горовиц вновь обращается к Третьему концерту С. Рахманинова. Дирижировать приглашают Юджина Орманди. Критика была неоднозначной. Факт исполнения концерта такой сложности в возрасте семидесяти пяти лет вызывает восхищение. Но наряду с динамическим накалом и октавными шквалами, отмечены были излишние манерность и детализация. Действительно, всегда внимательный к мелочам, В. Горовиц в последнем периоде творчества иногда преувеличивал их значение. Это давало критикам повод упрекать пианиста в надуманности и вычурности трактовок. Ведь даже в таком изысканно простом произведении, как «Грезы» Р. Шумана он проявлял украшательскую изошренность, увлекаясь балансировкой мелодических линий и подголосков. Отвечая на вопрос, почему не играть «Грезы» хотя бы чуть-чуть проще, В. Горовиц, подумав, ответил: «Я постоянно себе повторяю, что должен это сделать так <...> но когда я на сцене, я просто не могу этого сделать» [7, с. 118]. Увлеченность деталями в поздний период творчества могла быть также вызвана неосознанным желанием компенсировать с возрастом уходящие качества стиля, например, динамической мощи.

Еще одним концертом для фортепиано с оркестром, исполняемым в эти годы, стал новый для В. Горовица Концерт *A-dur* В. Моцарта, музыка которого прежде была мало представлена в творчестве пианиста. В последние годы жизни В. Горовиц вдруг «открывает» для себя богатства моцартовской музыки и объявляет о том, что именно в ней видит идеал музыкального искусства. Примечательно, что подобно другим великим музыкантам В. Горовиц говорит о сложности внешне простой музыки великого венца: *«Теперь, в последние годы своей жизни, я возвращаюсь к Моцарту потому, что он самый сложный композитор»* [7, с. 248].

Для записи моцартовского концерта В. Горовиц отправился в Милан и почти месяц работал с дирижером Карло Джулини и оркестром

La Scalo. Результатом стала запись, являющая миру «нового» В. Горовица – музыканта, исполнение которого отличала простота и естественность. В версии моцартовского Концерта *A-dur* В. Горовица нет соревнования, но есть созерцание; нет преодоления материала, но есть эстетическое удовольствие от его совершенства; нет драматизма, но есть абсолютно моцартовское ощущение радости бытия. Г. Шенберг отмечает эти качества как основные в последние пять лет жизни пианиста: «Горовиц излучал радость, наслаждаясь своей игрой, будучи весьма расслабленным. Это была зрелая музыка, состоящая из бесконечных нюансов: ненапряжённая, простая и естественная, приятная и мелодичная» [7, с. 118].

ВЫВОДЫ. Исходя из типологических моделей «биографических сценариев», предложенных Н. Савицкой, можно утверждать, что подобно Ф. Листу и С. Рахманинову, В. Горовиц принадлежал к той плеяде музыкантов, чей ранний дебют сменяется продолжительной поступательной эволюцией, охватывающей значительный временной интервал. При этом в целом, развитие индивидуального исполнительского стиля В. Горовица заключалось не в переходе на качественно новый уровень, а в углублении и прояснении основных параметров стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коган П. П. *Вместе с музыкантами* / П. Коган. – М. : Музыка, 1964. – 216 с.
2. Рабинович Д. А. *Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция* / Д. А. Рабинович // *Исполнитель и стиль : избранные статьи* / Д. А. Рабинович. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 197–228.
3. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : избранные статьи. Проблемы пианистической стилистики* / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
4. Савицька Н. В. *Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво* / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – 36 с.
5. Milstein N. *From Russia to the West : The Musical Memoirs and Reminiscences* / Nathan Milstein, Solomon Volkov. – New York : Limelight Ed., 1991. – 174 p.
6. Plaskin G. *Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz* / Glenn Plaskin. – London & Sydney : Macdonald & Co, 1983. – 607 p.
7. Schonberg H. C. *Horowitz: His Life and Music* / Harold C. Schonberg. – Sydney : Simon & Schuster, 1992. – 432 p.

СУХЛЕНКО И. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. ГОРОВИЦА. Уточняются периодизация и «биографический сценарий» творчества В. Горовица.

Ключевые слова: исполнительский стиль, «биографический сценарий», репертуар.

СУХЛЕНКО І. ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В. ГОРОВИЦЯ. Уточнено періодизацію та «біографічний сценарій» творчості В. Горовиця.

Ключові слова: виконавський стиль, «біографічний сценарій», репертуар.

SUKHLENKO I. STAGES OF EVOLUTION OF THE PERFORMING STYLE OF V. HOROWITZ. Specified periods and “biographical scenario” create of V. Horowitz.

Keywords: performing style, “a biographical script” repertoire.

УДК 781.5

Евгений Андреев

ПОДГОТОВКА ЗВУКОЗАПИСИ РОК-КОМПОЗИЦИИ К РАСШИФРОВКЕ

Ряд затруднений, связанных с анализом рок-музыки, возникает из-за отсутствия графического нотного текста – привычного объекта исследования в академическом музыкознании. Основной формой фиксации рок-композиции является звукозапись. Запись, сделанная в студии, как мы отмечали ранее [1], выполняет в роке функцию оригинала композиции. Именно она попадает в ротацию на радио и телевидении, издается в составе альбома или в виде сингла, участвует в хит-парадах и чартах, делая рок-музыкантов известными массовой аудитории. Из этих соображений исходит А. М. Цукер, предлагая исследователям рок-музыки обращаться к анализу звукозаписей. Как отмечает автор, такое исследование «требует повышенной слуховой активности, выдвигая на первый план принципов слухового анализа» [3, с. 282]. С этим трудно не согласиться, однако слуховое восприятие индивидуально и организуется по-разному в зависимости от множества причин. Здесь и причины, связанные с физиологическими особенностями слуха, и причины, обусловленные профессиональной деятельностью слушающего, а также качество воспроизводящей аудиотехники