

(И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). Рассматривается влияние гендерного подхода на исполнительский процесс. Предложен понятийный аппарат, в котором содержатся как основные термины гендерной психологии, так и их музыковедческие аналоги.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, гендер, гендерно-исполнительский анализ, маскулинный тип исполнения, феминный тип исполнения, темброво-гендерная специфика, образно-гендерная модуляция, гендерно-исполнительская драматургия.

ГІГОЛАЄВА–ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ РОМАНСІВ С. РАХМАНІНОВА: «О нет, молю, не уходи» (І. Архіпова) та «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). Розглядається вплив гендерного підходу на виконавський процес. Запропоновано понятійний апарат, який містить як основні терміни гендерної психології, так і їх музичні аналоги.

Ключові слова: вокальне мистецтво, гендер, гендерно-виконавський аналіз, маскулінний тип виконання, ремінний тип виконання, темброво-гендерна специфіка, образно-гендерна модуляція, гендерно-виконавська драматургія.

GIGOLAEVA-JURCHENKO V. A GENDER OF THE PERFORMING ANALYSIS of ROMANCES of S. RAKHMANINOV: «About isn't present, i ask, don't leave» (I. Arhipova) and «I Have fallen in love on the grief» (B. Hristov). Influence of the gender approach on performing process is considered. The conceptual device in which contain both the basic terms of gender psychology, and their musicological analogues is offered.

Keywords: execution of vocal, a gender, a gender of the performing analysis, masculining type of execution, femining type of execution, the specificity of the gender with timbre, the modulation of the gender with figurative, a gender of the performing dramatic art.

УДК 78.03 : 78.071.1 (470)

Юрий Попов

АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА

Цель публикации – анализ работ, посвященных деятельности С. Рахманинова в аспекте изучения музыкально-артистической индивидуальности великого пианиста и композитора.

Объект исследования – феномен музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова-пианиста и его проявление в арти-

стическом наследии музыканта. **Предмет** исследования – теоретические проблемы изучения музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова в современном отечественном и зарубежном музыкознании.

Актуальность темы обусловлена ростом в современной музыковедческой науке интереса к проблематике, связанной с музыкальным исполнительством как искусством интерпретации и интонирования, его теоретическими и практическими аспектами, а также ролью исполнителя в музыкальной культуре.

В интерпретациях С. Рахманинова нашли отражение разные пианистические традиции западноевропейской и русской школ, что способствовало его многогранному и каждый раз новаторскому прочтению музыкальной классики. Это качество игры свидетельствовало, в свою очередь, об универсализме рахманиновского мышления и величайшем мастерстве музыканта, что, несомненно, заслуживает исследовательского внимания. Ведь, достигнув зенита мировой славы, С. Рахманинов был признан одним из самых значительных пианистов своего времени. Выдающееся рахманиновское дарование, нашедшее отражение в его артистическом наследии, оказало огромное влияние на культуру фортепианного исполнительства, о чем свидетельствует значительное число последователей его интерпретаторского искусства.

Первые отклики об игре С. Рахманинова содержатся в высказываниях его современников. Среди них авторитетные русские и зарубежные критики: Б. Асафьев [2; 3], В. Беляев [5], Г. Ларош, Л. Сабанев, В. Каратыгин [11], П. Коган [14], Ю. Энгель, В. Сокальский, Н. Кашкин [12, с. 337], Р. Эльдрич [12, с. 295]. Данные высказывания касаются, в первую очередь, манеры и техники исполнения С. Рахманинова: от принципов интонирования на инструменте, особенностей его звукоизвлечения до общего эмоционального тона в трактовке композиторских концепций.

О таланте С. Рахманинова и его непревзойдённой игре имеются свидетельства пианистов, в частности, А. Гольденвейзера, Г. Когана, И. Гофмана, В. Софроницкого, А. Горовица, а также композиторов-пианистов С. Танеева, Н. Метнера, Р. Глиера, непосредственно слышавших игру С. Рахманинова [7]. Пересекаясь с мнением представителей новой плеяды пианистов, в частности, В. Софроницкого, С. Рихтера и других, современники С. Рахманинова отмечали виртуозность

высшего порядка, оркестровую трактовку рояля, самого С. Рахманинова называли вдохновенным артистом, а некоторые пьесы в его игре – «лучшими ролями рахманиновского репертуара» [13, с. 230].

В воспоминаниях о С. Рахманинове многие авторы обращают внимание не только на игру пианиста, но и на факторы, порождавшие определенное качество этой игры. Речь идет о феноменальной одаренности и музыкальной памяти С. Рахманинова, способного за несколько дней подготовить к концертному выступлению сложнейшие произведения. Исполнители выделяют в пианистическом стиле артиста такие аспекты, как особенности интонирования мелодии, трактовка гармонических оборотов, артикуляция, акцентуация, динамика, агогика, умение выявить многослойность фактуры, синтаксическое членение музыкальной ткани, роль фразировки, тембра и тембровой драматургии. Его называли «певцом» фортепиано. К этому качеству добавим еще и его ораторскую речь, особое проявление рахманиновской риторики, пафоса, декламационности. В таких оценках исполнительского стиля выдающегося пианиста обретает значение личностный аспект, темперамент, одаренность художника, развитость его воображения, жанровая характеристичность, благодаря которым в его интерпретациях возникали образы родины, пейзажные зарисовки, ярмарочные сцены, изображения праздничных или траурных шествий.

Известно, что с некоторыми из названных выше музыкантов С. Рахманинов непосредственно выступал в ансамбле. Среди них не только пианисты, но и скрипачи, виолончелисты, вокалисты: А. Зилоти, И. Левин, А. Гольденвейзер, Ар. Рубинштейн, Ф. Шаляпин, А. Нежданова, З. Кошиц, Ф. Крейслер, А. Брандуков. Совместное творчество с упомянутыми музыкантами послужило толчком к созданию ряда рахманиновских сочинений, отмеченных диалогичностью музыкальной фактуры, в которой отразились принципы дуэтного музицирования. Примерами могут служить Соната для виолончели и фортепиано, Сюиты для двух фортепиано, «Вокализ», «Рапсодия на тему Паганини» и др.

На сегодняшний день существует ряд крупных монографий о С. Рахманинове, сориентированных на биографические сведения о жизни и творчестве русского музыканта, его окружении. Это труды отечественных авторов – Б. Асафьева [4], А. Алексеева [1], В. Брянцевой [6], Ю. Келдыша [12], О. Соколовой, А. Соловцова, а также зарубежных исследователей – С. Бертенсона и Дж. Лейды, Р. Метью-Уо-

кера, О. Риземанна [23]. Ценным является вывод современников о диалектическом взаимовлиянии в рахманиновском творчестве композиторского и исполнительского начал, когда, по словам Б. Асафьева, произведение создаётся как созерцание и одновременно его действительное артистическое воспроизведение, становясь «материалом для исполнителя-скульптора» [3, с. 297]. В творчестве С. Рахманинова данные ипостаси взаимосвязаны, что порождает феномен многогранной личности С. Рахманинова-художника: «Каждое сыгранное им произведение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали, вплоть до лепных потолков, дверных ручек и рисунка паркета, – все составляло единое целое. Это всегда была композиция» [8, с. 48].

Одной из основных задач исполнителя является дешифровка нотного текста, его живое озвучивание, поскольку исполнитель, в известной мере, является соавтором интерпретируемого произведения. В этом смысле исполнительские цели коррелируют с композиторскими, а исполнитель в качестве соавтора вправе вносить в текст чужой музыки своё авторское слышание, переживать музыку так, словно он её сочиняет. *Со-переживание, со-мышление* нередко приводят к естественному стремлению исполнителя адаптировать чужой текст и даже изменить его (вспомним рахманиновскую интерпретацию «Тройки» П. Чайковского, к которой артист добавлял несколько тактов, а также переносил фигурации сопровождения в другую октаву, осуществляя и другие текстовые изменения в оригинале). Этот фактор во многом обуславливает каждый раз новое прочтение музыки, отмеченное индивидуально-стилевыми исполнительскими моментами.

В литературной рахманиане на первом месте оказывается анализ не только техники игры как совокупности неких исполнительских приемов и навыков, но и воссоздание её звукового образа и даже «звукового впечатления», которое создается при восприятии рахманиновской игры. Среди отличительных черт рахманиновского исполнительского искусства современники отмечают некоторые особенности в трактовке самого инструмента, называя её вокальной.

Важным моментом в работах современников о С. Рахманинове является рассмотрение его деятельности в неразрывной связи с жизнью русского общества конца XIX – начала XX веков, во взаимоотношениях с творческой интеллигенцией Москвы и Петербурга – артистами оперных и драматических театров, поэтами, писателями, художниками.

Ряд работ, появившихся во второй половине XX века принадлежит критикам нового поколения. Это труды Д. Рабиновича, Г. Курковского, Ю. Понизовкина [17]. На первое место эти авторы выдвигают исполнительскую ипостась С. Рахманинова и даже называют его пианистом-композитором (а не наоборот). Ведь исполнительская деятельность во многом определяла облик С. Рахманинова-композитора, особенно в эмигрантский период, когда она достигла своего вершинного проявления.

Среди работ, непосредственно касающихся рахманиновского пианизма, назовем также исследования В. Носова, Н. Пискуновой, М. Смирнова, Л. Слуцкого [21]. Их значимость состоит в том, что авторы нередко обращаются к непосредственной характеристике конкретных примеров интерпретации артиста, вплоть до фиксации ими рахманиновского **исполнительского текста** как дополнения к нотному композиторскому тексту. Это стало возможным благодаря появлению записей игры С. Рахманинова (начиная с 1919 года по 1942-ой), позволивших исследователям сконцентрироваться на трактовке отдельного произведения в процессе его неоднократного прослушивания.

Речь идет не о сиюминутном непосредственном впечатлении от выступления артиста, а об аналитическом опыте самостоятельного методологического осмысления феномена рахманиновского исполнительского стиля – направление, которое было лишь пунктирно намечено в высказываниях пианистов-современников русского музыканта. Оно касается нескольких аспектов: это, во-первых, непосредственная характеристика звучания рахманиновского рояля, звукового образа инструмента, колористики, артикуляции, туше пианиста, особенностей трактовки исполняемых произведений, включая динамический план, педализацию, агогику; во-вторых, – изучение вопросов психологии исполнительства и художественного мышления. Так, исследователями подчеркивается такая особенность рахманиновского исполнительского процесса, как постоянное обновление творческого замысла в ходе его интерпретации, грандиозность и глубина творимых концепций [7; 8].

Еще одно направление затрагивает **влияние рахманиновского исполнительства на мировую пианистическую культуру**. В целом, авторы (Т. Бахмет, Ю. Понизовкин и др.) сходятся во мнении, что стиль С. Рахманинова-пианиста, при всей своей самобытности, проч-

но основывается на традиции мирового пианизма, причем речь идет не только о ее продолжении, но и обновлении – это естественная для яркого художника новизна в понимании традиции. Один из важнейших тезисов, высказанных в монографии Ю. Понизовкина «Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений», в частности, звучит так: «Воспитанный на лучших традициях школы Листа и братьев Рубинштейнов, Рахманинов завершил целую эпоху в развитии русского и мирового пианизма» [17, с. 5]. Подобные же суждения встречаем на страницах монографий других авторов, в частности Д. Рабиновича.

Исследователь относит С. Рахманинова к законодателям русской фортепианной школы. По мнению исследователя, С. Рахманинов, наряду с такими крупнейшими русскими композиторами-исполнителями, как М. Балакирев, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, С. Танеев, обогатил фортепианную литературу, расширил выразительные возможности рояля, заставил его звучать по-новому. В его работе «Исполнитель и стиль» [19] С. Рахманинову отведено место в одном ряду с корифеями мирового пианизма – Ф. Листом, А. Рубинштейном, а рахманиновская виртуозность противопоставлена виртуозничеству М. Розенталя, И. Фридмана, С. Барера. Автор устанавливает линию преемственности русской пианистической школы, ведущую через С. Рахманинова ко всему неоромантическому пианизму XX века.

В аннотируемых источниках исследователями поднимаются также важнейшие вопросы о роли комплекса исполнительских приемов пианиста-интерпретатора. Так, одной из самых неповторимых и самобытных сторон исполнительского почерка С. Рахманинова исследователями признаётся рахманиновское *rubato*, чувство музыкального времени, неразрывно связанные с областью метроритмического содержания музыки. Отмечаются метроритмическая свобода, частые ритмические сдвиги, сообщающие играемой музыке динамичность, образную пластику, непосредственность высказывания, экспресси; в то же время, ритмическая свобода и темповые *rubato* оттеняются прямо противоположными качествами – неумолимым стремлением к прежнему темпу, ритмической упругости и сдержанности, что приводит к стихийному волевому напору, скульптурности, очерченности образов, а в результате – к яркости замысла. В этом усматриваются творческие параллели между С. Рахманиновым и некоторыми ведущими

композиторами-пианистами XX ст.: С. Прокофьевым, Н. Метнером [6, сс. 171, 423]. Эти качества сообщают рахманиновскому исполнительскому стилю особый энергетизм. Последний ощущается и в отношении артиста к музыкальному времени, которое способно деформироваться как пружина [13, с. 239], что захватывает слушателя и удерживает его в постоянном напряжении. Такое острое чувство пульсирующего, живого тока музыки, изменчивость её «биоритма», как в зеркале, отражает рахманиновская агогика. Примерами служит рахманиновское исполнение собственных фортепианных концертов.

Область ритмики затрагивает и некоторые другие стороны исполнительского искусства пианиста. Среди них исследователи отмечают безупречную ясность артикуляции, наполненное, весомое туше, невероятную пальцевую беглость, например, в исполнении фигураций [13]. Рахманиновской игре присуща «реальная сила» чуть ли ни физического воздействия на слушателя, о чем писала племянница композитора З. Прибыткова: «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой Прелюдии (g-moll. – Ю. П.). Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом *crescendo* нарастало с такой чудовищной силой, что казалось – лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом...» [8, с. 64]. Как видим, в таком воздействии на слушателя немаловажную роль играет динамика. Она такова у С. Рахманинова, что создает «реальную иллюзию» происходящего события, как, например, в передаче средствами *crescendo* и *diminuendo* движения похоронной процессии в «Траурном марше» из Второй сонаты Ф. Шопена.

Одно из направлений, намеченных в трудах отечественных музыковедов, косвенно затрагивает аспект личности музыканта как отдельную область исследования рахманианы. Так, у Д. Рабиновича этот элемент рассмотрен в контексте пианистического искусства и связан с типологией исполнителя. У А. Кандинского [10, с. 9–10], А. Алексеева и некоторых других исследователей исполнительского творчества С. Рахманинова проблема личности затрагивается и в связи с типом мировоззрения художника, проецируясь на уровень его стиля. При этом последний осмысливается как продолжение романтической линии в пианизме, романтического мировосприятия и романтического типа художника. Отсюда наличие в интерпретациях пианиста отклонений от текста оригинала, присутствие в его репертуаре салонных пьес, порой не самой высокой художественной ценно-

сти, предоставляющих артисту-виртуозу возможность проявить силу своего интерпретаторского таланта, создать даже из посредственного материала яркую пьесу, значительный вес в репертуаре пианиста транскрипций. Право определения стиля рахманиновской игры как романтического дает огромный эмоциональный тонус, который отличает интерпретации пианиста («...не понятно, как он остается жив, источая такое количество энергии, и какой энергии!!!», – восклицает Н. Метнер [8, с. 510]).

Исследователи также отмечают, что игре С. Рахманинова присуще импровизационное начало, столь характерное для пианизма романтической эпохи. Эти особенности, по мнению авторов, характеризуют как исполнительский, так и композиторский рахманиновский стиль, который обозначен ими соответствующим определением – **романтический**.

Отдельным вектором рассмотрения рахманиновского творчества становится его музыкальный стиль. Этот аспект активно разрабатывается в музыковедческой рахманиане, а, следовательно, не утрачивает до сегодняшнего дня своей актуальности и даже нередко становится дискуссионным.

Взгляд на рахманиновский исполнительский стиль как на романтический в литературе сегодня не является единственным. В одной из последних публикаций о пианизме С. Рахманинова он кардинальным образом пересматривается. Речь идет о работе В. Чинаева [22], в которой рахманиновская исполнительская поэтика определяется как **модернистская**. Подобное же мнение, только в отношении композиторского творчества, высказывается и в других публикациях последнего десятилетия, в частности, в статье Б. Егоровой, где предпринята попытка разрушить сложившиеся в музыковедении стереотипы о принадлежности рахманиновского творчества к романтизму и реализму [20]. Автор, однако, не берется дать окончательный ответ на вопрос, является ли С. Рахманинов человеком эпохи модерна. В то же время отмечается: «в ближайшем окружении композитора были люди, связанные с этой культурой: сотрудники Московской частной оперы С. Мамонтова, К. Сомов, М. Врубель, братья Васнецовы, В. Серов, С. Дягилев... Программы концертов С. Рахманинова включали сочинения музыкантов, близких этой среде, например, Р. Штрауса и К. Дебюсси» [20, с. 10].

Немало ценных выводов содержат статьи педагогов-пианистов, опубликованные в сборнике «Как исполнять Рахманинова»:

Р. Илюхиной, М. Золотарева, Б. Землянского, И. Сухомлинова, С. Сенкова [9], а также И. Охаловой и Л. Рогулиной [16], П. Муляра [15]. Данные публикации, опираясь на рукописи рахманиновских произведений, в которых сам автор обозначал пальцевую технику, подсказывая исполнителям удобную позицию рук на клавиатуре, имеют методическую направленность.

ВЫВОДЫ. Раскрытие феномена музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова возможно только на основании **комплексного** анализа его композиторского и исполнительского творчества, интересов и увлечений, культурной среды, творческих связей, круга друзей. Предпосылкой артистизма как способности *вживаться в сценический образ* явились индивидуально-личностные качества музыканта, такие как демонстративность, лабильность, эмотивность и другие. Изучение феномена С. Рахманинова-артиста невозможно вне исследования свойств личности музыканта-интерпретатора, что напрямую связано с вопросами психологии исполнительского творчества.

В становлении артистических качеств С. Рахманинова, несомненно, следует видеть большое значение театра. Подчеркнем в этой связи взаимодействие исполнительского творчества и дирижирования в оперном театре (что недостаточно учитывается исследователями рахманиновского пианизма), которое стало для художника своеобразной школой режиссерского и актерского мастерства, сценического видения образа.

Категория артистизма как производная от понятия «артист» – это неотъемлемое свойство музыкального творчества, что подтверждается на примере исполнительства С. Рахманинова, отмеченного мастерством экстра-класса, вдохновенностью, широкой и яркой образной ассоциативностью, правдивостью переживания художественных образов, техническим совершенством игры, увлекающим аудиторию и способствующим яркой, впечатляющей интерпретации произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность / А. Д. Алексеев. – М. : Гос. муз. изд-во, 1954. – 240 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове других русских композиторах. – 1954. – 384 с.

3. Асафьев Б. В. *Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятых – начала тридцатых годов* / Асафьев Б. В. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 300 с.
4. Асафьев Б. В. С. В. *Рахманинов* / Асафьев Б. В. – М. : Искусство, 1945. – 27 с.
5. Беляев В. С. В. *Рахманинов. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни* / Беляев В. – М. : Худож. печать, 1924. – 30 с.
6. Брянцева В. С. В. *Рахманинов* / Брянцева В. Н. – М. : Сов. композитор, 1976. – 644 с.
7. *Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. [ред., автор предисл., коммент. и указ. Апетян З.]*. – М. : Музыка, 1988. – Т. 1. – 1988. – 528 с.
8. *Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. [ред., автор предисл., коммент. и указ. Апетян З.]*. – М. : Музыка, 1988. – Т. 2. – 1988. – 666 с.
9. *Как исполнять Рахманинова : сб. ст. [сост., автор вступ. ст. Грохотов С.]*. – М. : Классика – XXI, 2003. – 164 с.
10. *Кандинский А. А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»* / А. А. Кандинский. – М., 1980. – 22 с.
11. *Каратыгин В. Избранные статьи* / Каратыгин В. – М. : Музыка, 1965. – 352 с.
12. *Келдыш Ю. Рахманинов и его время* / Келдыш Ю. – М. : Музыка, 1973. – 470 с.
13. *Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи* / Коган Г. М. – М. : Сов. композитор, 1968. – 461 с.
14. *Коган П. Вместе с музыкантами* / Коган П. – М. : Сов. композитор, 1986. – 272 с.
15. *Муляр П. М. О неисчерпаемости исполнительских задач в этюдах-картинах С. В. Рахманинова (на примере этюда-картины ми-бемоль минор ор. 39 № 5)* / П. М. Муляр // *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник : зб. наук. праць*. – Одеса : Одеська консерваторія, 2001. – Вип. 2. – С. 338–344.
16. *Охалова И. Фортепианные концерты Бетховена и Рахманинова* / И. Охалова, Л. Рогулина // *Вопросы муз. педагогики : сб. ст. [ред.-сост. Царева Е.]*. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3. – С. 97–131.
17. *Понизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений* / Понизовкин Ю. В. – М. : Музыка, 1965. – 96 с.
18. *Попов Ю. Артистическое наследие С. Рахманинова и его влияние на фортепианное искусство XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03* / Попов Юрий Кириллович. – Х., 2008. – 259 с.
19. *Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Проблемы пианистической стилистики* / Давид Абрамович Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.

20. Рахманинов в художественной культуре его времени : тезисы докладов по материалам междунар науч. конф., 1994 г. [ред. А. М. Цукер]. – Ростов-н/Д. : РГК, 1994. – 113 с.

21. Слуцкий Л. И. Интерпретация С. В. Рахманиновым си-бемоль минорной сонаты Ф. Шопена / Л. И. Слуцкий // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства : сб научн. тр. [ред. Низовский Г.]. – Владивосток, 1984. – С. 34–42.

22. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова / В. Чинаев // Муз. академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.

23. Riesenmann O. Rachmaninoff's recollections / Riesenmann O. – L-N.Y., 1934. – 345 p.

ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА. Разрабатываются критерии анализа феномена артистической индивидуальности С. Рахманинова.

Ключевые слова: артистизм, театр, композитор, исполнитель, пианизм.

ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ С. РАХМАНІНОВА. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ПИТАННЯ. Розробляються критерії аналізу феномену артистичної індивідуальності С. Рахманінова.

Ключові слова: артистизм, театр, композитор, виконавець, піанізм.

YURIY POPOV. ARTISTIC INDIVIDUALITY OF S. RACHMANINOV. THE HISTORY AND THE THEORY OF THE QUESTION. In this article is worked out aspects of Rachmaninov's artistic individuality analysis.

Keywords: artistic skill, theater, composer, performer, pianism.

УДК 78.071.1 : 786.2

Сергей Терехов

НЮАНСЫ АГОГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА)

Идея о том, что музыка это временное искусство принимается с большей готовностью, чем любая другая. Специалисты одинаково уверены в том, что *время* для музыки – это, то же, что пространство для живописи, скульптуры, архитектуры. В философии за аксиому принимается деление искусств на временные и пространственные.