

12. Яценко І. Д. Б. Р. Гмиря як спадкоємець школи П. В. Голубєва // *Борис Гмиря. Погляд з XXI століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. – К., 2006. – Вип. 39. – С. 46–55.

ЛЕВЧЕНКО А. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ П. В. ГОЛУБЄВА ЯК ФУНДАТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ. Висвітлюються засади педагогічної діяльності П. В. Голубєва як спадкоємця італійської вокальної школи та учня Ф. Бугамеллі.

Ключові слова: педагогічні принципи, вокальна школа, опора дихання, опора звука, кантилена, італійська традиція співу, тембр, голос, діапазон.

ЛЕВЧЕНКО А. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ П. В. ГОЛУБЕВА КАК ОСНОВАТЕЛЯ ХАРЬКОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. Освещаются основы педагогической деятельности П. В. Голубева как последователя итальянской вокальной школы и ученика Ф. Бугамелли.

Ключевые слова: педагогические принципы, вокальная школа, опора дыхания, опора звука, кантилена, итальянская традиция пения, тембр, голос, диапазон.

LEVCHENKO A. PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE P. V. GOLUBEV AS FOUNDER OF THE KHARKOV VOCAL SCHOOL. Light up principles of pedagogical activity of P. V. Golubev as heir of Italian vocal school and student of F. Bugamelli.

Keywords: pedagogical principles, vocal school, breathing support, support of sound, kantilena, Italian tradition of singing, timbre, voice, range.

УДК 78.071.2:786.2.082.4

Дмитрий Дзюбак

ПЯТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ К. АРРАУ И В. ГОРОВИЦА

Выявление характерных черт исполнительских интерпретаций имеет важное значение в контексте современного музыкального искусства. Интерес представляет и то, каким образом достигается исполнительская реализация классического наследия выдающимися пианистами XX века? *Актуальным* при этом остаётся определение границ допустимых отклонений.

Целью статьи является сравнительный анализ интерпретаций В. Горовица и К. Аррау Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена

на. Нахождение общего и различий в трактовках этих мастеров послужит неоценимым опытом в осознании феномена исполнительской интерпретации.

Пятый фортепианный концерт последнего венского классика представляет собой произведение, своеобразие которого обусловлено композиторской трактовкой жанра. Концерт обычно определяется как «крупное музыкальное произведение, написанное для одного (или нескольких) солирующих инструментов с оркестром» [5] с присущими ему типичными чертами: «блестящий, виртуозный характер сольной партии, состязание солиста с оркестром» [6]. Однако в Пятом концерте композитору удастся достичь чего-то большего: жанровая двусмысленность произведения Л. Бетховена проявляется в сочетании виртуозного характера сольной партии с глубокой содержательностью музыки и подлинной симфоничностью развития.

В его основе по традиции лежит соревнование *solo* и *tutti*. Как и в любом другом концерте, они «словно оспаривают друг у друга первенство в непрерывном диалоге» [4, с. 18]. Однако, обостряя противопоставления, композитор одновременно объединяет партии оркестра и солиста в единый симфонизированный поток. При этом помимо соревновательности проявляется демонстрационность, что сказывается в подчёркнутой контрастности звуковых и артикуляционных элементов, в резкой смене *f* и *p*; внезапных *sforzando*, что в свою очередь противопоставляются *legato*¹.

Ещё более существенным фактором демонстрационности служит виртуозность солиста. Его партия насыщена выразительными эффектами: бравурными пассажами, развитой октавной, аккордовой техникой; расширяется звуковой объём фортепиано, особенно за счёт дискантового регистра. Вместе с тем, виртуозность всегда подчинена внутреннему содержанию и является органическим элементом драматургии, тематическая значимость фортепианно-оркестрового ансамбля нигде не утрачивается, не переходит в чистую моторику.

Композиторский замысел Пятого фортепианного концерта довольно масштабен: его общее звучание составляет приблизительно 36 минут (причём, около 20 минут занимает I часть). Такие пропорции и протяжённость звучания более характерны для симфоний, нежели

¹ «Бетховен умел добиваться таких ярких контрастов, такой живописности звучаний, такой мощи оркестровых масс, которые не превзойдены и следующим поколением композиторов» [1, с. 238].

для концерта. Это стало возможно благодаря: 1) опоре на развёрнутый тональный план (например, уход в далёкую, нехарактерную для сонатного аллегро тональность VI низкой ступени в П.П. солиста); 2) трактовке коды как второй разработки (I часть).

С одной стороны, в произведении усиливается значение партии фортепиано (солист вступает со своей виртуозной каденцией лишь после одного оркестрового аккорда *tutti*); с другой – Л. Бетховен придерживается симфонического плана развития, т.е. солист совместно с оркестром пространнее и динамичнее разрабатывает тематизм первой экспозиции. При этом импровизационная свобода пианиста ограничивается еще и тем, что автор вписывает каденцию солиста непосредственно в партитуру. Более того, он расширяет коду после каденции солиста и, вопреки традиции, вынуждает пианиста участвовать в ней. Следовательно, благодаря глубокому взаимопроникновению партий солиста и оркестра в Пятом концерте Л. Бетховена возрастает роль монолитности, увеличивается акустическая мощь и усиливается оркестровая звучность вследствие добавления медной группы. Всё это свидетельствует о симфонизации жанра фортепианного концерта.

Двойственность художественного мира концерта выражается в его стилиевой направленности: в нём преобладают свойства венского классицизма, но в сочетании с чертами романтизма: магией воздействия игры, всепоглощающим темпераментом, поэтической приподнятостью переживания. Двойственность содержится уже в первом аккорде. Как отмечают *Charles Hazlewood* и *Stephen Johnson*, «...первый аккорд *tutti* оркестра не содержит в своей гармонии си-бемоль» [9]. Следовательно, взятая вертикаль может принадлежать как *Es-dur*, так и *c-moll*, лишая начальный тематический импульс тональной определённости. Главная тональность утверждается лишь в пассажах солиста. Отмеченные свойства порождают принципиальную возможность противоположных интерпретационных подходов к произведению, исходящих, соответственно, либо из виртуозных возможностей сочинения, либо из вдумчивого диалога с автором².

Для сравнительной характеристики были избраны исполнительские версии В. Горовица с дирижёром Фрицом Райнером и *RCA Victor Symphony Orchestra* (1951) и К. Аррау с дирижёром Колином Дейвисом и Лондонским симфоническим оркестром (1988).

² Безусловно, существуют исполнения промежуточного типа, но избранные в статье прочтения выступают в качестве наиболее показательных.

Обратимся к версии **В. Горовица**. В его широком и разнообразном репертуаре явно преобладает музыка романтизма. Ему импонируют бравурные пьесы. Исполнитель не боится браться за произведения, изобилующие техническими трудностями и требующие оживленного и виртуозного исполнения. Данная тенденция хорошо прослеживается и в собственных транскрипциях В. Горовица, таких как «Свадебный марш» Ф. Мендельсона – Ф. Листа, фантазия на темы «Кармен». Их целью является не углубление содержания пьесы, а усиление её эффектности.

Интерпретациям В. Горовица присущ ослепительный блеск техники, артистическое воображение и красочная палитра; *rubato* с безупречным вкусом, превосходное сочетание деталей и целого. У пианиста никогда не бывает двух одинаковых интерпретаций. В них – поразительное колористическое разнообразие; предельно краткая, сжатая, но отчётливая, ясная и выразительная уравновешенность мелкой техники; громадный звуковой потенциал, развитые контрасты, эффектные динамические противопоставления. «Фортепианная игра состоит из здравого смысла, сердца и технических средств. Всё должно быть развито в равной мере: без здравого смысла вы потерпите фиаско, без техники вы дилетант, без сердца – машина» [3, с. 114]. Интерпретации В. Горовица поражают техническим вихрем, утончённостью чувств, рельефностью деталей.

Известно, что Пятый фортепианный концерт вошёл в репертуар В. Горовица благодаря А. Тосканини, предложившему исполнить этот концерт с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в апреле 1933 г. До этого пианист опробовал Пятый концерт в Чикаго с дирижёром *Frederick Stock*.

Как утверждает *Jonathan Summers*, В. Горовиц «не был уверен в своей интерпретации этого произведения, но когда он встретился с А. Тосканини в Нью-Йорке, у них были схожие представления о темпах» [11]. В. Горовиц дал концерт 23 апреля после одной репетиции с оркестром! Он нечасто играл это произведение на публике. В 1951 г. была сделана запись Пятого фортепианного концерта с *Fritz Reiner* и *RCA Victor Symphony Orchestra*. Для такого случая *RCA* использовала пустой зал *Carnegie Hall*. Первая часть была записана днём 8-го мая 1951 г., оставшиеся две части – днём 10-го мая. Вероятнее всего запись была вызвана появлением в начале 1950-х *LP record* (долгоиграющей пластинки). В. Горовиц сообщил, что *Fritz Reiner* хорошо отозвался о его игре: «Он сказал, что это был

аристократический император; что все остальные его просто наигрывали» [11]. По всей видимости, пианист согласился исполнить классический концерт вследствие того, что находился на подступах к углублению в его интеллектуальный мир. Анализируемая запись была произведена в эпоху артистической зрелости исполнителя (1938–1953). В это время его игра становится более серьёзной, а трактовки более содержательными. Несмотря на новые тенденции, проявившиеся в этот период, пианист подошёл к концерту как артист романтического темперамента, сохранив виртуозность, хотя она и утрачивала доминирующее положение.

Интерпретация В. Горовица Пятого фортепианного концерта обладает известной магией – это высоконапряжённое, эмоциональное исполнение. Пианист в это время находился на пике своей артистической отдачи и, вероятно поэтому, спустя два года в результате нервного изнеможения вынужден был удалиться от появлений на публике на 12 лет. *Joan Chissell* написал в 1990 г.: «Много записей Горовица я прослушал за последние годы, эта не оставляет мне никаких сомнений в том, почему он стал легендой» [11].

Анализ записи выявил, что пианист вносит некоторые коррективы в авторский текст: введение октавных удвоений в финале в местах *fortissimo* главной темы (или темы рефрена). Для того, чтобы дать оценку этому факту, необходимо напомнить, как Л. Бетховен работал над извлечением мощного *fortissimo*. басах он применял 3-й и 4-й пальцы одновременно для уплотнения звучности. Очевидно, ему не хватало акустической мощи и диапазона инструмента.

Отмеченная ретушь В. Горовица выглядит, по всей видимости, уместно и логично. Присущие исполнителю феноменальная техничность, блистательное мастерство, стихийный темперамент соединяются с романтической мечтательностью, нежной и тёплой лиричностью. Уже со вступления, с каденционных построений I части, техника солиста выходит на первый план и призвана быть эффектной. С первых звуков ощущается стремительность, воздушность, идеально выровненная, до блеска отшлифованная пальцевая белость. Виртуозные пассажи подобны «жемчужной», «бисерной» игре. Ещё более это проявляется в восходящем октавном пассаже каденционного построения в репризе, а также в основной каденции солиста. Такая виртуозность имеет феерический оттенок и способна наэлектризовать аудиторию.

Завладеть восприятием публики – основной замысел артиста!³ Г.П. исполняется им нежно и мягко, *rubato* слегка романтизировано, находясь в пределах хорошего вкуса. Минорное проведение П.П. звучит легко и затаённо, в мажорном проведении раскрываясь с особенно утончённой агогикой и последующим волевым посылом, а З.П. «невесомыми», стремительными гаммами и арпеджио подводит развитие к оркестровому *tutti* разработки.

Кульминация I-й части звучит недраматично. Аккорды исполняются с душевной отвагой, победительно, властно увлекая за собой, сменяясь оживлённо-задорными октавами, которые впоследствии переходят в выразительно певучую мелодическую линию. В целом, драматичные тона не свойственны стилю В. Горовица – в его исполнении всегда ощущается присутствие любви к жизни.

Вторая часть концерта погружает в неотразимо обаятельную, обволакивающую стилевую ауру В. Горовица: разнообразие звуковых красок, туше, колористическое мастерство, виртуозное владение педалью создают иллюзию нескончаемо тянущегося фортепианного звука. Выразительные темы звучат мягко, лирично, тепло. Зато трактовку финала отличает неслыханный блеск, неудержимость огненно-го темперамента, всепобеждающий напор.

Резюме. В Пятом фортепианном концерте Л. Бетховена В. Горовиц-артист выступает как блистательный рассказчик, умело интригующий публику ожиданием музыкального сюжета. В результате произведение становится носителем трансцендентного пианистического мастерства, дарящего слушателям высокое эстетическое наслаждение. Выявленная двойственность жанровых свойств концерта у В. Горовица раскрывается в пользу концертно-соревновательного, романтического прочтения.

В известном смысле противоположную по направленности трактовку предлагает **Клаудио Аррау** (1903–1991). В своих интерпретациях классической музыки чилийский пианист стремился достоверно воссоздать стиль каждого автора. Для этого, по его словам, необходимы: «... богатая эрудиция, серьёзное знание эпохи, с которой связан композитор, его психологического состояния в момент творчества» [3, с. 22]. Особое внимание исполнитель уделял наиболее полной трактовке произведения, в чём он сам

³ Подтверждение этому можно найти в его словах: «Я устал играть перед микрофоном. Хотелось играть для людей...» [3, с. 116].

признавался: «Я стремлюсь путём анализа каждого произведения создать себе почти визуальное представление о характере звука, который бы наиболее точно ему соответствовал» [там же, с. 21]. О том, что рождает такой кропотливый труд, наилучшим образом сказано у Д. Рабиновича: «Чистое, благородное и умное искусство!» [8, с. 85].

Для искусства К. Аррау характерны «... при интеллектуалистской доминанте, вкрапления эмоционалистских черт. Отсюда столь отчётливая открытость искусства <...> для романтических стилевых вторжений» [7, с. 238].

Репертуар К. Аррау отличается универсальностью. Сделанные им записи охватывают разные эпохи, стили, жанры. В противовес В. Горовицу, у которого обращение к Пятому концерту Бетховена имело эпизодический характер, К. Аррау избрал это произведение постоянным спутником творческой жизни. Эстетически близкое пианисту, оно постоянно удерживалось в его репертуаре. Музыкант исполнял его по нескольку раз в год, в разных странах, с разными оркестрами и дирижёрами. Стоит взглянуть на перечень выступлений маэстро, которые на протяжении пяти лет предшествовали телевизионной трансляции, приуроченной к его 85-летию.

Итак, 1983 г. Франция. Пятый концерт исполняется под руководством Д. Баренбойма в сопровождении *L'Orchestre de Paris*. В том же году – в Канаде, *Kazuyoshi Akiyama* дирижирует *Vancouver Symphony Orchestra* и Польше с Варшавским филармоническим оркестром, дирижёр Казимеж Корд.

1984 г. Чили. *Victor Tevah Tellias* дирижирует *La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile*. Германия – Берлинский филармонический оркестр под руководством Л. Маазеля.

В 1985 г. состоялось целых пять выступлений. Первые два – в Германии, *Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (Radio Audizioni Italiane)* под руководством *Moshe Atzmon* и *Sarrebrück Radio Symphony Orchestra [Radio-Sinfonieorchester Sarrebrück]*, с дирижёром *Myung-Whun Chung* [97]. Третье – в Англии с Лондонским Симфоническим Оркестром под руководством сэра Колина Р. Дейвиса; Четвёртое и пятое – в США с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, дирижёры Зубин Мета и *Jiri Belohlavek*.

1986 г. Германия – Берлинский филармонический оркестр под руководством *Eugen Jochum*; США – *Brooklyn Philharmonic Orchestra*, дирижёр *Lukas Foss*.

1987 г. Швейцария, *Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana* под руководством *Marc Andrae*, США, Филадельфийский оркестр и *David Zinman* в качестве дирижёра. И там же, *Waterloo Festival Orchestra*, дирижёр *Gerard Schwarz*.

Выступление в 1988 г. предшествовало юбилейному, состоявшемуся во Франции (дирижёр Д. Баренбойм в сопровождении *L'Orchestre de Paris*).

В основу предлагаемого ниже анализа положена запись Пятого концерта Л. Бетховена под руководством дирижёра Колина Р. Дейвиса в сопровождении Лондонского симфонического оркестра (февраль 1988). Она приурочена к 85-летию юбилею маэстро. Творческая дружба, сыгранность с дирижёром и совместная обдуманность концепции Пятого концерта очевидны. К Пятому концерту под руководством сэра Колина Р. Дейвиса К. Аррау обращается в 1965 г. в сопровождении Лондонского симфонического оркестра, в 1975 г. с *Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam [Das Königliche Concertgebouw Orchester Amsterdam]*, в 1984 г. *Staatskapelle Dresden* и в 1985 г. (Англия) с Лондонским симфоническим оркестром.

Важно отметить, что совместная работа Колина Р. Дейвиса и К. Аррау не ограничивалась Пятым концертом Бетховена. Их исполнения включали целый ряд других фортепианных концертов, среди которых: концерты В.-А. Моцарта, Ф. Листа, И. Брамса, Э. Грига, Р. Шумана, П. Чайковского.

В интерпретации Пятого концерта Бетховена К. Аррау обращает внимание, прежде всего, его чувствительность к ладовому и тембровому колориту, за счет чего достигается едва уловимая, тонкая палитра эмоций. Даже в самых мимолётных включениях минора подчёркивается взволнованность как *чисто бетховенский* лирико-драматический нюанс; как результат, более контрастно звучат моменты просветления (как в разработке I-й ч.; или e-moll-й эпизод в разработке III-й ч.).

О динамике К. Аррау можно говорить как о весомой, глубокой в *forte* и невесомой, лёгкой в *piano*. По всей видимости, играет роль особый контакт с клавиатурой. При изменениях в динамике отчётливо слышна разница туше: очень лёгкое прикосновение рождает воздушное *p*. С добавлением *f* увеличивается вес руки. В результате даже мелкие длительности могут звучать не только легко, но плотно, густо, сочно. При сохранении метроритмической ровности свобода в партии солиста достигается в основном за счёт динамики. Подтверждение

этому находим в его собственных словах: «Избегать догматизма. И важнейшее усвоение “поющей фразы“, т. е. того технического совершенства, благодаря которому не существует двух одинаковых нот в кресчендо и декресчендо» [3, с. 22]. Везде слышны идеальной точностью выверенные возрастания звучности *crescendo* и плавные уходы *diminuendo*. Таким образом, в области динамики К. Аррау достиг мастерства необычайной высоты.

При первом прослушивании кажется, что пассажи солиста во вступлении первой части исполняются медленнее обычного. При втором прослушивании начинает осознаваться особого рода техника, которую исполнителю удаётся отодвинуть на второй план. По всей видимости, это достигается агогикой или даже чем-то большим – свободой темпоритма. В первом кадансировании трель играет медленнее; в то же время нисходящий пассаж исполняется быстро, отчётливо, без лишнего расходования энергии; в арпеджио каждый регистр выделяется своим тембром; в аккордах хорошо прослушивается фактура.

Аккорды Г.П. исполняются очень легко. В пассажах после проведения Г.П. ощущается совершенство владения пианистом динамическими линиями *crescendo* и *diminuendo*. Обычно исполнители здесь делают общее *crescendo*, ведущее к тоническому аккорду, однако К. Аррау успевает сделать «микро-вилочки» внутри общей линии *crescendo*. И возникают несколько естественных волн, образующихся от пассажей сверху – *crescendo* и вниз – *diminuendo*.

При подходе к первой теме П.П. ясно ощущается, как меняется характер интонирования мажорного лада в минорный (несмотря на то, что длительности и ритм остаются неизменными). Вслед за этим учащается биение пульса, за которым наступает первая тема П.П., трепетная со множеством интонационно-динамических градаций. Особое внимание уделено повторяющимся мотивам, звучащим как эхо. Поразительно, как всё это происходит внутри строгого ритма и на *pianissimo*! Кажущееся варьирование темпа достигается за счёт туше и веса руки.

И вновь, уже при подходе ко второй теме П.П. пианист подчеркивает ладовое изменение (мажор!), пропевая его более весомой динамикой. Вновь слышно «мини-вступление» – теперь уже к заключительной партии. Тем не менее, данный приём сопровождается явным подчёркиванием – небольшой оттяжкой сильной доли такта в момент её начала. Это приводит к тому, что уже первый звук З.П. ясно очерчивает её волевой характер, а уже далее очень плотно пропеваются все мелкие длительности.

В начале разработки ни одна трель не остаётся ровной, служащей просто для заполнения аккордов оркестра: все они динамически разнообразны. Обращает на себя внимание спад после кульминации. Октавные проведения уходят не ровным *diminuendo*, а более мелкими, угасающими волнами. В последующей теме (G-dur) подчёркивается VI ступень, что придаёт звучанию особо тёплый, душевный оттенок.

Поэтичнейшая II-я часть цикла содержит широкий спектр динамических оттенков и отличается метроритмической свободой. Агогика порой переходит в сферу *rubato*, не разрушая общей пульсации и мерности шага. Уже первая фраза фортепиано содержит неожиданные динамические уходы. *Rubato* дополняется очень гибкой динамикой, что, тем не менее, не разъединяет одну фразу, одну мысль как целое. Здесь нет бурных порывов: мелодические линии плавно перетекают одна в другую, создавая атмосферу тихой, спокойной ночи с её мечтательностью и таинственностью. Иногда в непредсказуемости развития музыкальных линий кроется загадка. Наконец, когда слушатель полностью растворяется в этой атмосфере, внезапно врывается ярко праздничная финальная цикла.

Игривость теме рефрена III части цикла придают лиги – отчётливо выделенные, сгруппированные по две доли. Подчёркнутая артикуляция задаёт следующей теме танцевальный, причудливо пикантный оттенок. Обращает на себя внимание замедление перед разработкой, которое делает солист. Совершенно неожиданно решён e-moll'ный эпизод разработки, обычно «теряющийся» в интерпретациях других пианистов (как отголосок какого-то негативного явления). В трактовке К. Аррау он подчёркнут напряженностью звучания, пунктирным ритмом, и как результат, резко контрастирует с жизнерадостным настроением финала.

Резюме. Отличительной особенностью исполнительской версии К. Аррау является то, что он не демонстрирует механику молоточкового фортепиано, а словно одушевляет инструмент. Показательно, что кульминация в его исполнении приходится не на первую часть или финал, а на медленную часть цикла. Такая интерпретация раскрывает наиболее отличительное свойство Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена – мир человеческих переживаний.

ВЫВОДЫ. На основе сравнительного анализа двух исполнительских версий Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена выявлено различие его творческих трактовок выдающимися исполнителями XX в. Так, особенность стиля В. Горовица заключается в способности

поражать аудиторию. Отсюда на первый план выходит индивидуальность артиста-виртуоза, его стремление покорить публику; фортепиано способно соперничать с оркестром в отношении виртуозности. Такая исполнительская концепция содержит в себе стремление к самоутверждению: у В. Горовица «захватывающе» преобладает над «торжественно».

Исполнительский подход К. Аррау призван сообщить нечто более важное, таящееся в художественном мире музыки Л. Бетховена. Партии фортепиано и оркестра объединены в единый организм: соревнование происходит на паритете инструментов. Если у В. Горовица любой пассаж звучит виртуозно, на одном движении, то для К. Аррау важна каждая деталь общей партитуры. Он чувствует ответственность за каждую ноту бетховенского текста, и тем самым обращает публику к вдумчивому стилю восприятия.

Следовательно, каждый мастер по-своему раскрывает музыкальное содержание бетховенского опуса, и одновременно – безграничные возможности исполнительского искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен : очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
2. Бетховен Л. Концерт № 5 для фортепиано с оркестром : партитура / Л. Бетховен. – М. : Музыка, 1969. – 185 с.
3. Григорьев Л. Современные пианисты : биогр. очерки / Л. Григорьев, Я. Платек [под ред. З. Палюх. И. Минеева]. – М. : Сов. композитор, 1985. – 472 с.
4. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена : путеводитель / М. С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1973. – 88 с.
5. Ефремова Т. Ф. Большой современный толковый словарь русского языка в 4 томах [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – Режим доступа : <http://lingvo.abbyuonline.com/ru/>, свободный. – Онлайн-словарь АBBYU Lingvo – английский, русский, немецкий, французский, испанский, итальянский, украинский словарь online.
6. Раабен Л. Н. Концерт (муз. произведение) // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] / Л. Н. Раабен. – Режим доступа : [http://slovari.yandex.ru/ книги/БСЭ/Концерт \(муз. произведение\)/](http://slovari.yandex.ru/ книги/БСЭ/Концерт (муз. произведение)/), свободный. – Концерт (муз. произведение) – БСЭ – Яндекс. Словари.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи / Д. Рабинович [под ред. А. Гапич]. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : критико-публицистические этюды / Д. Рабинович ; [под ред. А. Гапич]. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 229 с.

9. *Beethoven – the ‘Emperor’ Concerto. Charles Hazlewood, Stephen Johnson [electronic resource] / [London, UK], 2008 – Режим доступа : <http://www.bbc.co.uk/radio3/discoveringmusic/audioarchive.shtml> , свободный. – BBC. – на англ. яз.*

10. *Ludwig van Beethoven, Konzert für Klavier Nr. 5 (Es-Dur) op. 73, Klavierstimme, Breitkopf und Härtel, 1613. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C op. 73 [electronic resource] / [Bonn, Germany], 2008 – Режим доступа : <http://www.beethoven-haus-bonn.de/> , свободный. – Digital archives of the Beethoven-Haus Bonn. – на англ. яз.*

11. *Summers J. About this Recording (8.110787) [electronic resource] / J. Summers. – Режим доступа : http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.110787&catNum=8110787&filetype>About%20this%20Recording&language=English , свободный. – BEETHOVEN: Piano Concerto No. 5 / RACHMANINOV: Piano Concerto No. 3 (Horowitz) (1951–1952).*

ДЗЮБАК Д. ПЯТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ К. АРРАУ И В. ГОРОВИЦА. Рассматривается жанровая двойственность Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена. Предложен анализ отличительных особенностей двух противоположных интерпретационных подходов выдающихся пианистов XX в. – К. Аррау и В. Горовица.

Ключевые слова: интерпретация, концерт, сравнительный анализ, исполнительское искусство, соревнование, симфонизация.

ДЗЮБАК Д. П'ЯТИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧОМУ ПРОЧИТАННІ К. АРРАУ І В. ГОРОВИЦЯ. Розглядається жанрова двоїстість П'ятого фортеп'янного концерту Л. Бетховена. Запропоновано аналіз відмінних особливостей двох протилежних інтерпретаційних підходів видатних піаністів XX ст. – К. Аррау та В. Горовиця.

Ключові слова: інтерпретація, концерт, порівняльний аналіз, виконавське мистецтво, змагання, симфонізація.

DZYUBAK D. BEETHOVEN'S FIFTH PIANO CONCERTO IS IN ARRAU AND HOROWITZ'S CREATIVE INTERPRETATION. Duality that was put into author's text of Beethoven's fifth piano concerto is examined in the article. Distinctive features that two opposite interpretative approaches by prominent pianists of the 20th century are analysed by Arrau and Horowitz's performance versions.

Keywords: interpretation, concerto, comparative analysis, performing arts, competitiveness, symphonic.