

УДК 78.01/78.05+ 78.071.2

*М. Марушко***ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДИАЛОГА И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА**

*Статья посвящена проблеме диалога пианиста и дирижёра в процессе исполнения концерта для фортепиано с оркестром как одного из видов творческой коммуникации; выявляются типологические признаки и функции музыкального диалога. Материалом служат две исполнительские интерпретации М. Аргерих Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева в творческом содружестве с дирижёрами А. Превином и К. Аббадо.*

**Ключевые слова:** музыкально-исполнительская интерпретация, исполнительский диалог, фортепианный концерт, С. Прокофьев, М. Аргерих, А. Превин, К. Аббадо.

В основе любой интерпретации лежит личностное отношение к предмету интерпретации, то есть его особое, персональное понимание. Исполнительская интерпретация всегда есть своего рода самовыражение художника. Благодаря своему чувственному опыту исполнитель делает художественное произведение более интересным и многообразным, затрагивает глубины подсознания слушателя.

Интересующая нас *проблема диалога пианиста и дирижёра* находится непосредственно в плоскости решения проблемы интерпретации. В данной статье внимание сфокусировано на творчестве выдающейся пианистки нашего времени — Марте Аргерих, а именно на её интерпретациях Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева с не менее известными дирижёрами Андре Превином и Клаудио Аббадо.

Марта Аргерих — из числа тех музыкантов, которым подвластна музыка любого направления и любой сложности. Её исполнение всегда интеллектуально, самобытно, в высшей степени виртуозно, свидетельствует об изумительной технике.

Обе названные интерпретации М. Аргерих позволяют убедиться в том, что отличные друг от друга творческие концепции дирижёров дают возможность пианистке достигать построения двух различных семантических моделей одного и того же концерта, каждая из которых, оставаясь самобытной, соответствует драматургии композиторского текста.

Концерт, по сути своей, — явление диалогическое. Исполнительство — тоже. Исполнитель находится в постоянном диалоге с музыкой, композитором и слушателем. Концерт предполагает также диалог с дирижёром и, соответственно, оркестром. Для каждого человека диалог является неотъемлемой частью жизни, для музыканта же диалог — единственная форма творческого художественного самовыражения.

Диалог как важная составляющая музыкально-исполнительской интерпретации имеет свои особенности. Если для художника материалом интерпретации становятся видимый окружающий мир, природные явления, затем пробуждённые отношениями с ними игра воображения и личные переживания, а для писателя — сложные взаимодействия исторической, социальной и личностной детерминант жизненного опыта, то для музыканта-исполнителя объективной средой и базовым материалом является текст музыкального произведения, созданный и предпосланный иным автором, то есть чужой, но осваиваемый и присваиваемый в процессе исполнения как создания *новой* звучащей формы музыкального текста. Здесь можно провести аналогию с учением Платона об «идеях», тогда последовательность *идея — предмет — изображение предмета* будет тождественна последовательности *культурно-исторический опыт — авторский текст (композиторская интерпретация) — исполнительская интерпретация*.

Таким образом, для самого понятия интерпретации коммуникативный фактор является изначальным. Интерпретация сама по себе есть диалог. Последний бывает нескольких типов и может принимать различные формы. Так, существует *четыре основных типа диалога* — диалог согласия, диалог разногласия, «диалог глухих», диалог «по умолчанию». Данная типология оказывается достаточной для обозначения модификаций музыкально-исполнительской интерпретации в современной практике.

*Диалог согласия* предполагает сближение позиций участников диалога в их побуждении совместно достичь главного адресата (над-адресата) диалога. *Диалог разногласия* мотивирован стремлением создать в процессе коммуникации осязаемое напряжение, связанное с интенциональной выделенностью сознания каждого из субъектов диалога.

«*Диалог глухих*», как наиболее сознательно эгоцентричная форма коммуникации, является основой парадоксальных концепций и невозможен в ансамблевом или оркестрово-симфоническом исполне-

нии. Однако как прерогатива творческих усилий музыканта-солиста он способен служить проводником новых полистилистических — полисемантических концепций.

*Диалог «по умолчанию»* — ностальгическая форма, опосредованно осуществляющая связь с традицией путём стилизации или подражания, в том числе миметического воссоздания иной, не своей, музыкально-исполнительской интерпретации.

Если оценивать диалогические аспекты музыкального исполнительства с позиции слушателя, можно сказать, что наиболее удачной формой диалога между солистом и дирижёром является диалог разногласия, который возможен только тогда, когда исполнители «сочувствуют» друг другу, ощущая себя в этот момент создателями нового семантического пространства, в котором рождаются новые смыслы.

Ярким примером такого диалога, на наш взгляд, являются две исполнительские интерпретации Марты Аргерих, рассматриваемые в данной статье. Концептуально различные, они суть проявление высокой творческой свободы, одновременно способности к глубокой эмпатии каждого из исполнителей, что позволяет направлять личностно-стилевые интенции к воссозданию единого целостного художественного замысла, к достижению смыслового над-адресата как наивысшей цели творческого диалога.

Отличительной чертой исполнительской интерпретации М. Аргерих — А. Превина является их полное согласие друг с другом в отношении концепции концерта, что ощутимо благодаря органичности их исполнения, их мимике и жестам. Говоря об их интерпретации как о диалоге и сотворческом взаимодействии, нужно отметить, что оба исполнителя оказываются движимыми друг другом, в соответствии с контекстом исполняемого ими произведения, а также одновременно словно растворяются в музыкальном звуковом потоке, превращая тем самым собственное исполнение в некое сакральное действо.

Третий фортепианный концерт Сергея Прокофьева — одно из явлений жанра, вполне соответствующее первоначальному значению слова концерт: соревнование, предполагающее равноценность партий фортепиано и оркестра. Можно обнаружить, что фортепианная партия уже сама по себе оркестральна; это связано с симфоническим мышлением композитора и даёт возможность говорить о фортепиано как об инструменте-оркестре. Однако при этом оркестровая партия не является сопровождающей или фактурно облегченной: это вполне самостоятельный план музыкальной выразительности, представ-

ляющий мастерскую игру инструментальными тембрами. Нередким явлением становится обмен ведущими динамическими функциями между фортепианной и оркестровой партиями. Встречаются эпизоды, в которых фортепиано выступает как часть оркестра с особой темброво-кolorистической окраской. Тем не менее, даже в такие композиционные моменты С. Прокофьев не лишает исполнителя-пианиста технических трудностей; наоборот, он усиливает их, указывая тем самым на важное значение виртуозности в исполнительском оснащении пианиста.

Таким образом, можно сказать, что Третий концерт является не чем иным, как концертом-симфонией или симфонией для фортепиано с оркестром.

По сути дела мы сталкиваемся здесь с тем обстоятельством, что партия фортепиано и партия оркестра вполне равноправны и равнозначны по функциям. Кроме того, в данном контексте можно говорить о взаимозависимости данных партий. Иногда сольная партия такова, что не особо нуждается в помощи оркестра, ибо сама по себе фактурно усложнена и, соответственно, темброво разнообразна, что позволяет говорить об её оркестральности. Встречаются и такие эпизоды, когда оркестр выступает как главное действующее лицо. В таких случаях пианисту ничего не остаётся, как следовать за дирижёром, ибо последний — не только организатор темпоритма, но и создатель динамического поля.

На примере Третьего фортепианного концерта явно ощутимо, что Сергей Прокофьев — композитор, обладающий чутким симфоническим слухом и оркестровым мышлением. Это подтверждается как артикуляционными, так и фактурными приёмами внутри фортепианной партии. И одни, и другие находятся в прямой зависимости от оркестрового тембра, то есть инструмента и его штриховой палитры. Это означает, что С. Прокофьев трактует фортепиано как инструмент-оркестр, где каждый регистр и каждый тембр имеют свой аналог в оркестре, а артикуляция зависит от того, какой из штрихов характерен для каждого инструмента.

Интерпретация Аргерих — Превина особенно привлекательна именно с точки зрения взаимодействия пианиста с дирижёром, то есть их сотворческого диалога. Анализируя данное исполнение, можно обнаружить, что пианистка в большинстве случаев следует за дирижёром, стремясь трактовать концерт в наибольшем соответствии с композиторским замыслом.

Диалог Марты Аргерих и Андре Превина очень интересен для стилистического исполнительского анализа. Нужно сказать, что пианистка по своей натуре харизматична и вполне проявляет на сцене волевые качества солистки. В то же время для неё важнее не она сама, а её взаимодействие (взаимопонимание) с дирижёром, ради воплощения общей идеи и достижения главного смыслового над-адресата как наивысшей цели творческого диалога. Можно заметить, что, помимо своей собственной агогики в явно сольных эпизодах, пианистку интересует дирижёрский замысел, его цельность в отношении всего произведения, а потому Аргерих нередко находится в «плёну» агогики дирижера.

Оценивая исполнение этого же концерта с Клаудио Аббадо, мы обнаруживаем иную трактовку. Диалог Аргерих — Аббадо создает особое семантическое пространство, напоминая скорее лирико-эпическое повествование с элементами героики. При погружении в мир прокофьевской музыки в воображении, как наяву, проносятся картины героического прошлого родины композитора. Именно эта образная сфера выходит здесь на первый план, а игровое, комическое, праздничное — лишь небольшие зарисовки, которые вплетаются в канву основной сюжетной линии.

Интерпретация Аргерих — Превина полна игры, веселья, юмора (а иногда и гротеска) и особого лиризма медленных эпизодов; интерпретацию Аргерих — Аббадо можно характеризовать как героическую поэму.

Звучащий исполнительский текст позволяет заметить, что там, где Андре Превин создаёт атмосферу игры (всё происходит не всерьёз, понарошку) и привносит элементы театральности, для Клаудио Аббадо вполне серьёзно «веют вихри» трагического прошлого. Сфера лирического также представлена различно: в интерпретации А. Превина она приобретает романтические черты; в семантике исполнительской формы, создаваемой К. Аббадо, — окутана одновременно и сказочными (IV вариация из II части: *волшебное озеро в ледяной пещере*), и былинными образными ассоциациями (тема вступления из I части, V вариация из II части); предполагает картинность и изобразительные аллюзии (побочная партия III части: *тема восхода солнца*).

В связи с этим важным компонентом исполнительского интерпретативного пространства становится композиционно-организующая позиция дирижёра. Помимо общих для пианиста и дирижёра

груп прийомів (фразировка, артикуляція, темпоритм, динаміка) існують індивідуальні: для піаніста — це туше і педалізація; для дирижера — управління тембровими модуляціями оркестра (виведення на перший план того або іншого інструмента, групового тембра) і визначення динамічних функцій оркестра на різних етапах розвитку музичального вироблення.

Третій концерт — єдиний трьохчастний концерт С. Прокоф'єва, хоча друга частина його зовсім не є ліричним центром. Вона написана в формі варіацій, які сменяють одна одну, створюючи послідовність образів (як героїчних, так і ліричних). В цілому концерту притаманна мозаїчність характерів. В ньому з дивовижною легкістю уживаються шутівська веселість і гротеск, ліричне і героїчне, не протирічливо, але обумовлюючи одне одного.

Потрібно сказати, що в той час як Андре Превін виводить на перший план ігрову сферу, Клаудіо Аббадо акцентує увагу на тих образах, які пов'язані з ліричною і героїчною сферами. Завдяки цьому виникає різниця в розумінні і трактуванні III частини концерту. В інтерпретації Аргеріх — Превін III частина стає утвердженням радості (побочна партія) і досягненням в фіналі екстатичного веселля. В інтерпретації Аргеріх — Аббадо лірична побочна партія стає довгожданним розсвітом після нічної бурі, а фінал — торжеством світла і перемогою життя над смертю.

Ісполнительське мистецтво передбачає наявність у виконавця яскраво вираженого волевого початку. Це стосується як до соліста, так і до дирижера. Солоїст повинен суміти повести за собою, в той час як дирижер, являючись організатором темпоритму, повинен достатньо глибоко розуміти, чого хоче соліст, якою є його концепція. В відмінності від сольного виконання, діалогічні параметри якого достатньо вільні, в даному випадку діалог може бути оснований тільки на взаємному зацікавленому і усвідомленому розумінні.

Можливо виділити два основні типи дирижерів:

дирижери, які в першу чергу прагнуть втілювати концепцію соліста;

дирижери, які схильні вступати в полеміку з солістом заради втілення своєї власної концепції.

В свою чергу, існують солісти з різною вираженістю волевих якостей. Нерідко дирижери стикаються з цим обставинами

ством, что солист просто-напросто не знает, чего он хочет, но, в силу своих амбиций, не желает прислушаться ко мнению дирижёра. В таких случаях исполнение не становится интерпретацией, так как нет чёткой концепции, а есть лишь ощущение неясности из-за случайных спонтанных «разногласий».

Солисты, которые достойны наименования интерпретаторов, создают новое семантическое пространство, подчиняя себе весь звуковой поток, в то же время следуя за музыкой и постигая ее имманентные свойства. Их исполнение всегда логически выстроено, одновременно увлекает, обладая качеством суггестии, предполагает избыточность смысловых значений и означений. С такими солистами дирижёр не может и, как нам кажется, не должен быть главным действующим лицом. Однако его роль от этого не становится менее ответственной, наоборот, дирижёру предоставлена серьёзная миссия — быть создателем новой концепции, даже если она всецело расходится с его собственным первоначальным замыслом. Для этого солист должен суметь убедить дирижёра.

В качестве примера приведём небольшой фрагмент из воспоминаний английского дирижёра Адриана Боулта. Боулт рассказывает, как однажды ему довелось исполнять ре-минорный концерт И. С. Баха с Вальгером Гизекинггом. Перед началом репетиции «Гизекинг вышел на эстраду старого «Куинсхолла» и с ужасом воззрился на сидевших рядами примерно семьдесят струнников — они ждали начала концерта ре-минор Баха. Этот концерт я всегда рассматривал (и исполнял с другими солистами) как сочинение полнокровное, энергичное... В ответ на вопрос Гизекинга я сказал, что оркестр умеет аккомпанировать, и предложил, чтобы узнать его мнение, проиграть одну часть. Когда мы кончили играть, он всё ещё находил, что оркестрантов слишком много... продолжал считать фактуру неправильной. Слово «фактура» поразило меня, и я сказал: «Господин Гизекинг, как вы думаете: этот концерт — фортепианный или клавишинный?» Он вскочил и ответил, что хотя ему и приходится играть на громадном концертном рояле, который мы ему предоставили, он всё время думает о клавишине. Я отослал примерно пятьдесят музыкантов домой, а оставшиеся двадцать играли «вполголоса», к полному удовольствию Гизекинга. Он спросил меня затем, понравился ли мне концерт в таком звучании. «Я всегда считал этот концерт более полнокровным сочинением, — признался я, — но счастлив, что наша публика... имела возможность услышать иную трактовку» [1, с. 164].

Кроме всего прочего, дирижёру легко работать со знающим своё дело исполнителем. Более того, именно при таких условиях возможен диалог двух художников (диалог разногласия), создающих музыкально-звуковое пространство, наделённое определённой знаково­стью, где рождаются новые смыслы. Собственно, для того и существует искусство, чтобы в определённой системе знаков выразить индивидуальное понимание сущности бытия, индивидуальный образ мира, свою философию жизни и искусства в ней.

Различие между двумя интерпретациями обнаруживается благодаря разности исполнительских приёмов. К ним относятся темпоритм, агогика, динамика, фразировка и артикуляция. Эти основные составляющие музыкального исполнительства дают жизнь музыкальному произведению и являются частями одного целого, которое мы именуем «музыкально-интонационный комплекс» (в терминологии А. Малинковской). Последний есть инструментом для смыслового наполнения произведения, то есть для создания его семантической нагрузки.

Различие трактовки связано также с внутренним состоянием исполнителя, с его самоидентификацией в данное время в данном месте. Понимание личностного «я» и «я-другого» (будь то композиторский текст или другой исполнитель) как своего собственного является важным критерием оценки художественного материала.

Нужно заметить, что, в отличие от других искусств (литературы, живописи, скульптуры и архитектуры), музыка — это то искусство, которое оживает во времени. Она становится осязаемой в пространстве лишь тогда, когда принимает звучащую форму. Это говорит о том, что музыкальное искусство невозможно без исполнительства. Если пространственные искусства «общаются» со своим реципиентом напрямую, то музыка, разворачиваясь во времени, немислима без посредника в лице исполнителя. В то же время роль исполнителя в музыкальном искусстве не ограничивается только лишь донесением до слушателя композиторского авторского текста. Музыкальное исполнительство, как и любое другое исполнительство, всегда индивидуально и может представлять полярные семантические конфигурации, показывая, таким образом, различные интерпретации одного и того же текста.

Во всех своих композиционно-драматургических тенденциях музыка — самое условное искусство, поскольку лишена вербализации и может быть определена как система знаков, обращенных к опыту



чувственного сознания. Тем самым она ближе прочих художественных форм связана с представлениями о человеческой душе и с эстетической потребностью пробуждать «лучшие чувства».

По словам А. Ф. Лосева, музыка — это «подвижное единство в слитости» и «текущая цельность во множестве». «Оттого музыка способна вызывать слёзы — неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество — неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение — неизвестно к кому. Здесь слито всё, но слито в своей какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. ... Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить эти предметы». Лосев также пишет, что «чистое» музыкальное бытие находится вне пространства, «есть бытие хаотическое и бесформенное. ... Это сплошная неуволимость и в то же время всеприсутствие...» [3, с. 209–210].

Исполнительский диалог солиста и дирижёра, становясь объектом изучения, обнаруживает особые качественные критерии оценки, обусловленные, в том числе, отличием исполнительской формы концерта с оркестром от сольного произведения. Если в последнем случае пианист волен в выборе темпа, динамики, артикуляции и фразировки, то в диалоге с дирижёром он должен преднамеренно отказаться от мысли, что только от него зависит всё «происходящее». В связи с этим целесообразно опять вернуться к вопросу о том, в какой степени в жанре концерта представлены *принципы солирования*.

Концерт как творческий диалог исполнителя и дирижёра, становясь предметом изучения и структурного анализа, в качестве главного инструмента формообразования обнаруживает организацию темпоритма, ответственность за которую всецело лежит на дирижёре. Рассматривая две различные трактовки Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева, в качестве критериев оценки изберем те исполнительские средства, которые используют дирижёры для воплощения целостного художественного замысла.

А. Малинковская, говоря о тоно-процессуальной энергии как о важной составляющей фортепианного исполнительства, предлагает деление пианистов на такие типы, выявляя их качественные отличия: Virtuoz; Лирик; Повествователь; Импровизатор; Актёр (режиссёр, драматург); Странник; Архитектор (зодчий, строитель); Замедлитель времени; Мыслитель. Стараясь разобраться, какой из типов мог бы стать наиболее подходящим для дирижёрского исполнительства, мы пришли к выводу, что таковым является Архитектор. Вот определение, которое даёт А. Малинковская: «Зодчие — выдающиеся стратеги

формы; они всегда — «над текущим моментом»; большая перспектива, распаивающая пространство, сжимает и тем самым напрягает, что и заставляет вибрировать тоно-процессуальную энергию. У исполнителей данного типа преобладают формо-«кристаллизующие» принципы охвата целого, своего рода дедуктивная работа мысли — от общего к частному. Изначально схватывая отношения в крупных масштабах формы, они тренируют в своём мышлении механизмы обобщения-сжатия... мышление «большими единствами» заставляет их... использовать темпоритм как своего рода рычаг формосозидания» [4, с. 174].

Однако дирижёр является не только формосозидателем, но и субъектом, который организует время в его единстве и множественности, в его неделимости (цельности) и раздельности. Музыка есть выражение времени со всеми его коррелятивными инструментами: подвижностью и покоем; слитностью и делимостью.

Таким образом, важнейшим качеством такого рода исполнительского диалога является организованная темпоральность, управление параметрами времени, предвидение и предчувствие длительности и динамики движения. Понимание и предчувствие — вот опорные свойства исполнительского диалога между солистом и дирижёром, позволяющие охватить звучащий музыкальный поток целиком, то есть осознать его форму, чтобы затем определить ключевые моменты данной формы и придать им семантическую определенность. Естественно, что каждый дирижёр (да и вообще исполнитель) будет представлять смысловые акценты на тех слагаемых («участках») формы, которыми, по его мнению, наиболее обусловлена основная идея произведения.

В случае с концертом С. Прокофьева обнаруживается возможность по-разному воспринимать композиторский текст, то есть отмечать в партитуре различные опорные моменты, и, исходя из этого, предлагать ту или иную трактовку произведения. Говоря о двух вышеназванных интерпретациях данного концерта, мы можем с уверенностью констатировать, что у Андре Превина и Клаудио Аббадо опорные точки расставлены различно. Если Превин всё время старается придать концерту беззаботно-игровой характер, облегчая (везде, где только возможно) оркестровую фактуру, то Аббадо, придавая большое значение сфере героических образов, часто на первый план выводит группу медных духовых инструментов, которая у Превина в большинстве случаев оказывается сглаженной.

В целом можно обозначить две линии критериев, по которым мы оцениваем и сравниваем обе интерпретации, рассматривая их как творческий диалог: 1) темпоритмическая сторона как организация времени; 2) тембровая выразительность, отвечающая за динамическую сторону развития музыкального произведения и становящаяся величиной, обладающей концепционной значимостью.

Нужно сказать, что темпоритм музыкального произведения в процессе исполнения будет зависеть от внутреннего биоритма исполнителя. Театральный педагог и кинорежиссёр С. В. Гиппиус в книге «Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств» предлагает шкалу разных темпоритмов, в которых может находиться человек (актёр), условно разделив их на 10 градаций. Среди них он называет предельную пассивность, «постепенный переход к бодрому самочувствию», готовность к любому действию, темпоритм «настороженного внимания», «лихорадочный пульс жизни», потеря способности осознавать и регулировать свои действия [3]. Притом эти темпоритмы способны сменять друг друга в процессе действия. Для харизматической личности (в данном случае таковой является как дирижёр, так и солист) наиболее характерными обнаруживаются темпоритм «настороженного внимания» (ему свойственны решимость, быстрота реакции на смену настроения и т. д.) и «готовность к любому действию». Они являются удобными для творческого взаимодействия, что и наблюдается в рассмотренных нами выше интерпретациях.

Ощутимо, что в процессе исполнения биоритмы солистки и дирижёров созвучны друг другу, потому можно обозначить данный процесс как художественное вчувствование или творческую эмпатию.

Всё вышесказанное даёт нам возможность обозначить несколько ключевых моментов исполнительского процесса и позволяет сделать такие выводы:

1) диалог, обнаруживая различные формы, является неотъемлемой частью музыкально-исполнительского искусства. Наиболее качественной формой диалога между солистом и дирижёром является диалог разногласия, который возможен только при наличии у исполнителей ярко выраженной интенциональности, а также эмпатических качеств, благодаря которым музыканты достигают целостности художественного замысла;

2) концерт как творческий диалог солиста и дирижёра важным компонентом интерпретативного пространства обнаруживает композиционно-организующую позицию дирижёра; последний являет-

ся як формосозидателем, так и организатором времени (темпоритма). Важнейшими качествами такого рода исполнительского диалога являются предвидение и предчувствие длительности и динамики движения;

3) различие интерпретаций, обнаруживаемое в ходе сравнительного анализа, определяется внутренним состоянием и степенью сосредоточенности исполнителей (дирижёра и солиста) на темпоритмической стороне процесса, следовательно, и их способностью превращать чувствуемое (слышимое) время в феномен музыкального звучания.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Боулт А. Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7 / [сост. Г. Эдельман; ред. Л. Баренбойм]. — М.: Музыка, 1975. — С. 164.
2. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psyllib.ukrweb.net/books/gippi01/index.htm>
3. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 209–210.
4. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие. — М.: Владос, 2005. — С. 174.

**Марушко М. Типологічні функції музично-виконавчого діалогу і сучасна виконавська практика.** Стаття присвячена проблемі діалогу піаніста та диригента у процесі виконання концерту для фортепіано з оркестром як одного з видів творчої комунікації; виявляються типологічні чинники та функції музичного діалогу. Матеріалом служать дві виконавські інтерпретації М. Аргеріх Третього фортепіанного концерту С. Прокоф'єва у творчій співдружності з диригентами А. Превіном та К. Аббадо.

Ключові слова: музично-виконавська інтерпретація, виконавський діалог, фортепіанний концерт, С. Прокоф'єв, М. Аргеріх, А. Превін, К. Аббадо.

**Marushko M. Typological functions of music and performing dialogue and modern performing practice.** The article deals with the problem of dialogue pianist and conductor in the performance of Concerto for piano and orchestra as one of the types of creative communication; typological factors and features musical dialogue. As a material are performing two interpretations of the S. Prokofiev Third Piano Concerto by M. Argerich in creative collaboration with conductors K. Abbado and A. Previn

Keywords: musical and performing interpretation, performing dialogue, Piano Concerto, S. Prokofiev, M. Argerich, A. Previn, C. Abbado.