

SÉRIE “Kultura”

[https://doi.org/10.52058/2695-1592-2021-1\(1\)-176-185](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2021-1(1)-176-185)

Станіслав Гумініук

*аспірант кафедри спеціального фортепіано № 2 (творча аспірантура)
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач
Київського університету ім. Б. Грінченка, м. Київ, Україна,
e-mail: stanislavguminiuk@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-4756-4263>*

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ЗАПИСУ НОТНОГО ТЕКСТУ С. В. РАХМАНІНОВА: ВИКОНАВСЬКЕ ВИРІШЕННЯ ТА СТРАТЕГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація. У статті висвітлені деякі аспекти розуміння авторського нотного запису С. В. Рахманінова. Дослідження його фортепіанних творів дозволяє простежити взаємовплив виконавської та композиторської творчості митця, ставлення до фіксації різних груп виконавських засобів виразності. Аналіз особливостей нотографіки С. В. Рахманінова подано в кореляції з міркуваннями композитора щодо проблем інтерпретації. На прикладах з варіацій, прелюдій та транскрипцій проаналізовано підхід композитора до нотування темпових, апікатурних, артикуляційних, агогічних, динамічних, педальних позначень, ремарок та образних характеристик.

Ключові слова: творчість С. В. Рахманінова, композиторський стиль, виконавський стиль, виконавський репертуар, нотний запис музичного тексту, виконавські засоби виразності, авторські ремарки.

Stanislav Guminiuk

Post-graduate student of the Special piano department №2 (Creative Post-graduate Studies) of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, teacher and lecturer at the B. Hrinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine, e-mail: stanislavguminiuk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4756-4263>

THE FEATURES OF THE AUTHOR'S TEXTUAL NOTATION IN MUSIC SCORES BY S. RACHMANINOFF: THE PERFORMING KEYS AND THE STRATEGY OF INTERPRETATION

Abstract. The article highlights some aspects of understanding the author's musical notation in piano works of S. Rachmaninoff. The relevance of chosen facet of the research is caused by the interplays of S. Rachmaninoff's composition and performing experience and their projections to the author's textual notation in music scores. The results might be used in the work of performer on the interpretation of piano music, and in the practice of teaching and the methodology of performance art. The purpose of this article is to study the author's textual notation in music scores in the field of S. Rachmaninoff's performance style that is fixed in the system of performance remarks.

Keywords: Rachmaninoff's art, composer's style, performing style, performing repertoire, musical notation, performing expressivity features, author's remarks.

Актуальність теми дослідження. Серед тенденцій сучасного музикознавства поряд з науковим осмисленням новітніх музичних феноменів та стилів, міждисциплінарною спрямованістю теоретичних та історичних векторів дослідження тощо, музична інтерпретологія, в якій класичне музикознавство корелюється з науковим осмисленням виконавського аспекту в музиці, стає все більш потужною та універсальною галуззю музичної науки. У цьому сенсі дослідження творчого доробку С. В. Рахманінова в аспекті перехрещень його композиторського та виконавського досвіду та їх проєкцій в його авторському записі нотного тексту постає доволі актуальним та перспективним.

Постановка проблеми. Особистості митців, які уособлюють в собі гармонічне поєднання творця та інтерпретатора-виконавця в музичному мистецтві скоріше правило, ніж виключення. Адаже дуальність природи музиканта формувалася паралельно зі становленням професійного музичного мистецтва, і взаємопов'язаність композиторства та виконавства існувала ще за часів барокової доби. І хоча, первинність чи домінантність певного виду діяльності музиканта у парі композитор-виконавець протягом історії музики змінювалась, тим не менш взаємовплив цих сфер творчості є безсумнівним та позачасовим. Дослідження виконавської сфери творчості митців минулих епох доступне здебільшого в історичному аспекті систематизації існуючих даних про їх виконавський стиль та концертне життя. Фокус уваги на авторському нотному записі – документі, в якому відображені та зафіксовані не лише компоненти композиторського, але й риси виконавського стилю, особливо продуктивним вбачається на матеріалі аналізу нотного тексту авторських творів та транскрипцій С. В. Рахманінова. При цьому авторський текст композитора відкриває свої нові смисли в щільній кореспонденції з виконавським контекстом (дослідження виконавської діяльності митця у

комплексі з аналізом його аудіо-записів та виконавського стилю).

Аналіз останніх досліджень. Зважаючи на багатовекторність теми статті, яка охоплює широке коло теоретичних та історичних аспектів, а також аналітичних матеріалів, у процесі дослідження вищезазначеної проблематики було залучено монографічні праці та статті, що присвячені проблемам розуміння феномену музичного тексту та його музично-теоретичної інтерпретації (М. Г. Арановський [1], Н. П. Корихалова [6], А. В. Ляхович [8], В. Г. Москаленко [10], Є. В. Назайкинський [11], О. В. Сокол [16]); проблемам вивчення композиторського та виконавського стилю (О. І. Кандинський [3], Є. Я. Ліберман [7], М. К. Михайлов [9]); музично-історичні, історіографічні матеріали та теоретичні дослідження творчості С. В. Рахманінова (В. М. Брянцева [2], Ю. В. Келдиш [4], Г. М. Коган [5], Ю. В. Понізовкін [12], В. В. Протопопов [13]) та виконавська, літературна й мемуарна спадщина С. В. Рахманінова [14; 15] тощо.

Мета даної статті полягає у дослідженні особливостей нотного запису авторського тексту С. В. Рахманінова в площині особливостей виконавського стилю митця, які зафіксовані в системі композиторських засобів виразності та є ключовими координатами у виконавському вирішенні інтерпретації його фортепіанних творів.

Виклад основного матеріалу. Усталеною думкою є твердження, що однією з визначних особливостей, що вирізняє Рахманінова-композитора з-поміж сучасників є те, що в його творчій особистості об'єдналися композитор, диригент та піаніст. Чи можемо ми говорити у випадку С. В. Рахманінова про те, що якась із цих сторін є домінуючою і диктує свій власний шлях?.. Встановлення визначальної сфери діяльності С. В. Рахманінова кожен музикознавець вирішує в залежності від сфери наукового інтересу, але завжди на користь синтезу. Цікаві думки самого композитора щодо взаємозв'язку композиторської та виконавської складової в особистості музиканта-митця. В розділі «Спогади. Статті. Інтерв'ю» першого тому видання «С. В. Рахманінов. Літературна спадщина» виконавська проблематика є важливим стрижнем його мистецьких роздумів. Рахманінов розгортає цю проблему в площині авторського виконання твору та процесу пізнання композиторського твору виконавцем. «Як композитор я вже так багато думав над нею /своєю музикою – С. Г./, що вона вже стала частиною мене самого. Як піаніст я підхожу до неї зсередини, розуміючи її глибше, ніж її може зрозуміти будь-який інший виконавець. Адже чужі твори завжди вивчаєш, як щось нове, що знаходиться поза тобою. Ніколи не можна бути впевненим, що своїм виконанням правильно здійснюєш задум іншого композитора» [15, 128].

Продовжуючи лаконічні спостереження композитора, зрозуміло, що сфера розуміння спирається на розгортання сенсів і смислів автора. При чому, власне поняття нотного запису як таке не фігурує в його роздумах. Він акцентує увагу на контекстах: знання стилю епохи, інструментарію тощо. В той же час, маючи досвід роботи над власними творами з іншими

виконавцями, він підкреслював, що розуміння твору навіть при особистому спілкуванні з автором не є досконалим: «Я переконався, коли розучував свої твори з іншими піаністами, що для композитора може виявитись досить нелегким завданням розкрити своє розуміння твору, пояснити виконавцю, як повинна бути зіграна п'єса» [15, 128]. Таким чином, Рахманінов оминає питання взаємозв'язку, і тим більше, взаємовпливу композиторської та виконавської складової в творчості, хоча й розпочинає міркування зі згадки про Ф. Ліста та А. Г. Рубінштейна («Той факт, що два найвеличніших в історії піаніста – Лист і Рубінштейн – обидва були композиторами...» [15, 128]) та визначає домінуючою саме їх виконавську складову.

Питання розуміння та процесу пізнання композиторського твору виконавцем, що піднімається у суто виконавських дискурсах «Інтерпретація залежить від таланту та індивідуальності», «Нове про піанізм», «Десять характерних ознак фортепіанної гри» С. В. Рахманінова [14; 15], вирізняється великою деталізацією та конкретикою. Він звертається до різноманітних прикладів застосування виконавських засобів виразності (динаміка, рубато, педалізація, розвиток техніки), розмірковує над питанням виконавського репертуару та композиційно-драматургічними принципами інтерпретації. Говорячи про вивчення нового твору, в статті «Десять характерних ознак чудової фортепіанної гри» він підкреслює, що, «дуже важливо зрозуміти його загальну концепцію, необхідно спробувати зануритись у основний задум композитора. /.../ У кожному творі є певний структурний план. Насамперед необхідно його виявити, а потім вибудувувати композицію у тій художній манері, що властива його автору» [14, 232]. Ці тези митця свідчать про його глибоке й відповідальне ставлення не тільки до процесу виконавського пізнання концепції та композиційної структури музичного твору, але й до самого феномену авторської музично-композиційної драматургії. Адже як композитор, С. В. Рахманінов досить чітко розмежовував поняття «створювати» та «записувати» твір. Багато з його творів спершу створювались лише в творчій уяві композитора та лише потім текст фіксувався на нотному папері.

Спираючись на наукові позиції бінарної дихотомії музичного тексту (інваріант, який матеріалізований у нотному записі та звуковий варіант), спробуємо проаналізувати типові риси рахманіновського стилю фіксації нотного тексту музичного твору з акцентом на ті його компоненти, які спрямовані на суто виконавські засоби виразності. Слід зауважити, що окрім облігатних компонентів музичного тексту (зокрема, звуковисотна, ритмічна організація, а також деякі виконавські засоби виразності), в нотному записі композитор також фіксує цілу групу текстових позначень, трактування яких носить рекомендаційний характер, допускає варіантність у мірі втілення. Одна з тенденцій першої третини ХХ століття демонструє намагання композиторів розширити облігатні компоненти графічної форми нотного тексту. Так, традиційно варіантні виконавські засоби виразності у сфері артикуляції, динаміки, агогіки та педалізації в нотних текстах К. Дебюсі,

М. Равеля, О. М. Скрябіна тяжіють до більшої окресленості. Амплітуда динамічних нюансів розширюється (від *pppp* до *ffff*), агогічні вказівки набувають деталізації у розгортанні (композитори вказують тривалість та інтенсивність рубато), артикуляційні вказівки та педалізація набувають диференційованості, розширюється сфера образно-емоційних або програмних коментарів та ремарок.

На перший погляд Рахманінов йде іншим шляхом. Адже його нотні тексти не містять розгалуженої системи графічної фіксації всього комплексу виконавських засобів виразності, які є традиційним каналом зв'язку між композитором та виконавцем для тлумачення нотного тексту. Для Рахманінова «ключем до інтерпретації» є сфера пізнання семантичного рівню музичного тексту. Проте попри схожість оформлення нотного тексту з практикою композиторів-неокласиків, які стали апологетами прозорого стилю нотного запису (І. Ф. Стравінський, П. Гіндеміт та ін.), рахманіновська графіка фортепіанних творів в процесі аналізу відкриває приховані від недосвідченого ока секрети виконавських вирішень авторського задуму. Через вибірккові записи в області аплікатури, педалізації, артикуляції композитор наводить піаністу приклади інтонування (та/або технічного прийому) окремих фрагментів музичного тексту, які є ключем, кодом та виконавським принципом.

У сфері визначення темпу твору (характер руху та метрономічне значення) стиль рахманіновських ремарок продовжує класико-романтичну традицію. Лаконічність італійських темпових характеристик інколи доповнюються жанровими та образними визначеннями (*Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto*, *Andante cantabile*, *Allegro scherzando*, *Allegro con brio*, *Allegro appassionato*, *Tempo di Menuetto*, *Alla marcia*, *Grave*, *Maestoso* тощо). Щодо метрономічних вказівок звертає на себе увагу їх відсутність у виданнях після ор. 30 (*Концерт для фортепіано з оркестром № 3*). Така закономірність можливо пов'язана з тим, що С. В. Рахманінов бачив своїми потенційними виконавцями досвідчених музикантів, і напевно не вважав за потрібне остаточно фіксувати швидкість пульсу.

Вибірковість аплікатурних рекомендацій частково могла бути також спричинена сподіваннями композитора на певний виконавський досвід піаніста. «Коли учень береться за твори Бетховена, Шумана чи Шопена, /а також С. В. Рахманінова?.. – С.Г./ йому вже не потрібно витратити час на спеціальне вивчення аплікатури. Він вже майже інтуїтивно знає її та може вільно зануритись в уважне дослідження художньої сторони твору» [15, 89]. Цікаво, що С. В. Рахманінов вказує аплікатуру вкрай вибірково, якщо це оригінальне вирішення. Часом у цілому творі лише один пасаж супроводжується записом аплікатури. В той же час в інших місцях, навіть там, де аплікатура не є очевидною, композитор її не вказує, покладаючись на виконавця. Ключем до розуміння аплікатурних позицій інколи слугують ліги (інтонаційні, фразувальні).

Оригінальність аплікатурних вирішень С. В. Рахманінова пов'язана з

інтонаційними завданнями або оптимальними варіантами надскладних та нетипових фактурних викладів:

- аплікатура як артикуляційне вирішення («ковзання» в рамках однієї позиції – *Прелюдія ор.32 №2* тт. 22, 25, 37, *Прелюдія ор.32 №3* тт. 45; використання сильного першого пальця для підкреслення інтонаційного акценту – *Прелюдія ор.32 №3* т. 1, *Прелюдія ор.32 №8* т. 30, підлаштування позиційної логіки задля вірного інтонування – *Прелюдія* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт.124-126, варіація №20 з *Варіацій на тему Шопена ор.22* т.105 тощо);

- аплікатура як агогічне вирішення (використання великих стрибків в комплексі зі зміною позиції) – ор.22, варіація №4 з *Варіацій на тему Шопена ор.22* т. 4, *Прелюдія ор.32 №3* тт. 32-37, *Прелюдія* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт.124-126;

- аплікатура складних фактурних викладів (подвійні ноти в нестандартній інтерваліці) – варіація №21 з *Варіацій на тему Шопена ор.22* тт. 37-40, *Прелюдія ор.23 №9* тт. 1-2, 13-14, 30-34; пасажі з нетрадиційними мелодичними малюнками – *Прелюдія ор.32 №10* тт. 46-48;

- аплікатура, яка відображає властивості піаністичного апарату Рахманінова (велика розтяжка – *Прелюдія ор.32 №3* т. 6, пластичність та реактивність п'ястки – *Жига* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт.1, 2, 15).

Слід зауважити також, що особливості будови та розмірів руки та пальців С. В. Рахманінова багато в чому визначили новаторські риси його аплікатурних принципів. Його аплікатура завжди обумовлена художнім задумом і не завжди може бути екстрапольована на подібні за фактурою епізоди навіть в межах одного твору.

Педальні вказівки в фортепіанних творах С. В. Рахманінова зустрічаються дуже рідко. Наприклад в добірці *Прелюдій ор. 32* знак *Ped.* позначений лише один раз в кінці *Прелюдії ор. 32 №11*. Здебільшого на застосування правої педалі композитор вказує довжиною басових нот або витриманих акордів, так званими французькими лігами та ремаркою *laissez vibrer* (*Варіації на тему Кореллі ор. 42*, варіація №7). Таким чином в манері фіксації педалі С. В. Рахманінов продовжує традиції композиторів-романтиків та імпресіоністів. В той же час запис педалі довгими нотами та лігами доволі прямолінійний, імперативний. Адже вказівку зняття педалі виконавець може варіювати, а довжину довгих нот в авторському тексті неможливо ігнорувати. А в свою чергу довгі ноти дуже часто вказують на опорність або агогічно сильний такт побудови.

У визначенні програмних та образно-емоційних характеристик звучання рахманіновські фортепіанні тексти цілком відображають романтичну традицію запису. Коло його образних ремарок доволі вузьке та не відрізняється прагненням до ошатної вишуканості К. Дебюссі або О. М. Скрибіна. До того ж композитор неодноразово підкреслював його

прохолодне ставлення до програмності в музиці: «Абсолютна музика може навести на думку або викликати у слухача настрої, але її первинна функція – доставляти інтелектуальне задоволення красою і різноманітністю своєї форми» [15, 64]. У відповідь на питання про джерело натхнення та програму його *Прелюдії до дієз мінор*, композитор зазначав, що «Прелюдія за своєю природою абсолютна музика, та її не можна обмежити рамками програмної або імпресіоністичної музики» [15, 63]. Елементи програмності у його сольній фортепіанній музиці здебільшого виводяться у сферу визначення жанру або епіграф (за винятком *Полішинеля з П'єс-фантазій ор. 3* та *Першої сюїти для двох фортепіано ор. 5*). Цікаво, що порівняно зі О. М. Скрибіним, С. В. Рахманінов у свій текстовій стратегії йде зовсім іншим шляхом. Якщо видання творів О. М. Скрибіна доповнюється ошатним списком музичної термінології французькою мовою, то фіксація рахманіновського тексту на швидкий погляд вражає своєю традиційною прозорістю та простотою. Він не застосовує вишуканих термінів для уточнення емоційного відтінку відповідного фрагменту твору. Зрідка *dolce* та *misterioso* трапляються у темпово-образному визначенні руху або для підкреслення особливого відтінку звучання.

Динамічна палітра нюансів рахманіновських текстів розвиває романтичну традицію та характеризується багаторівневістю. Поліфонізація фактури напряду відображається в поліфонії динамічних процесів. І це пов'язано з оркестровим трактуванням інструмента, диференціацією фактурних пластів фортепіанної музики композитора.

Сфера артикуляції в фортепіанних творах С. В. Рахманінова включає декілька складових. Артикуляційні позначки, що пов'язані з прийомами звуковидобування, як і динаміка, в цілому продовжують напрацювання романтиків. Звертає на себе увагу велика ретельність виписаних штихів: наприклад в *Гавоті* з транскрипції *Сюїти Мі мажор для скрипки соло* Й. С. Баха кожна восьма нота позначена стакато, або тенуто, або поєднана короткою мотивною лігою. Дуже часто завдяки поліфонічному викладу багаторівневої фактури в одному акордовому комплексі композитор застосовує різні артикуляції. Тенуто, акцент, їх комбінація або відсутність одночасно у вертикалі можна зустріти зокрема на сторінках *Прелюдій ор.32. №2, 4, 9, 13* тощо. Такий детальний запис підсилює артикуляційні характеристики різних фактурних шарів музичної тканини та свідчить про надзвичайно вимогливий виконавський слух композитора.

Інший шлях застосування артикуляції для прояснення процесів музичної агогіки або мікромотивної побудови С. В. Рахманінов реалізує через комбінацію різноманітних знаків маркування та ліг різного рівня. Яскравим прикладом багаторівневості і багатофункціональності ліги у С. В. Рахманінова може слугувати *Прелюдія* з транскрипції *Сюїти Мі мажор для скрипки соло* Й. С. Баха. В ній ми можемо знайти короткі ліги, які вказують на інтонаційну будову та направленість мотиву; фразувальні ліги, які поєднують мотивні структури; агогічні ліги, які вказують на опорні доли побудови в цілому.

На перший погляд присутність цих трьох типів ліг в межах одного розділу п'єси (наприклад тт. 1-12) здається парадоксальною та видається випадковою. Проте при навіть побіжному аналізі розгалужена система лігатури в *Прелюдії* відкриває інтонаційні принципи С. В. Рахманінова як блискучого виконавця і знавця музики барокової доби. Адже за існуючими дослідженнями концертної діяльності та репертуару С. В. Рахманінова, його барокова добірка включала Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, Л. К. Дакена, численні барокові транскрипції Ф. Ліста, К. Таузіга, Ф. Бузоні, Л. Годовського. Рахманіновські записи цього репертуару в повній мірі демонструють його майстерність в інтерпретації старовинної музики та глибоке знання законів промовляння барокової музичної тканини.

Мотивні та фразувальні ліги *Прелюдії* відображають природу бахівського інтонування, в якому мелодичний потік складається з коротких мотивів переважно ямбічного типу. Таким чином вони є документальним свідченням рахманіновської виконавської системи інтонування Бароко. Агогічні ліги, що підкреслюють опорні долі побудов та вказують за зміну аплікатурної позиція втілюють виконавські технічні підказки С. В. Рахманінова як істинного майстра виконавського мистецтва.

Висновки. Слід зазначити, що послідовний виклад вибірових прикладів для демонстрації головних груп виконавських засобів виразності в композиторському записі авторського тексту не означає, що С. В. Рахманінов їх застосовує поза їхнім взаємозв'язком. Навпаки, дослідження його фортепіанних творів дає безмежну кількість можливих комбінацій одночасного застосування різних груп виконавських засобів виразності. Тому скрупульозне й ретельне вивчення рахманіновського нотного запису відкриває інтерпретатору не тільки ключ до розуміння, але й шлях до виконавського інтонування його тексту. Не применшуючи значення осягнення контекстних оболонок тексту музичного твору, необхідно розуміти, що нотний запис – це єдиний документальний канал спілкування між автором та виконавцем. Тому пошук виконавських вирішень та стратегій художньої інтерпретації слід шукати й відкривати саме у ньому. Адже Рахманінов-піаніст зашифрував ключі й коди інтерпретації, свій виконавський досвід саме у нотному записі.

Література:

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства /М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. – 645 с.
3. Кандинский А. А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова / А. А. Кандинский. – Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М.: МГК, 1980. – 22 с.-
4. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время /Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
5. Коган Г. Рахманинов-пианист // Коган Г. Вопросы пианизма: избр. ст. М.: Сов. композитор, 1968. С. 220–260.

6. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. — СПб.: Композитор, 2000. — 272 с.

7. Либерман, Евгений Яковлевич. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. - М.: Музыка, 1988. — 234 с.

8. Ляхович, А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. — 184 с.

9. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона: Вступит. статья М. Арановского. /М. К. Михайлов. — М.: Музыка, 1990. — 288 с.

10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие /В. Г. Москаленко. — К., 2012. — 272 с.

11. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

12. Понизовкин Ю. Рахманинов–пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. — М.: Музыка, 1965. — 274 с.

13. Протопопов В. Сергей Рахманинов: монография / В. Протопопов. — М.–Л.: ГМИ, 1947. — 158 с.

14. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // С. В. Рахманинов. Литературное наследие, Т. 3. — М., 1980. — С. 232-240.

15. Рахманинов С. В. Литературное наследие, Т. 1. — М., 1980. — 468 с.

16. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография / А. В. Сокол. — Одеса: Моряк, 2007. — 275 с.

References:

1. Aranovskii, M. G. (1998). *Muzykalnyi tekst: struktura i svoistva [Musical text: structure and properties]*. Moscow: Kompozitor [in Russian].

2. Briantceva, V. (1976). *S. V. Rakhmaninov [S. V. Rachmaninoff]*. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].

3. Kandinskii, A. A. (1980). O vzaimovliianii kompozitorskogo i ispolnitelskogo tvorchestva Rakhmaninova [About the mutual influence of the composer's and performing creativity of Rachmaninoff]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow: MGK [in Russian].

4. Keldysh, Iu. V. (1973). *Rakhmaninov i ego vremia [Rachmaninoff and His Time]*. Moscow: Muzyka [in Russian].

5. Kogan, G. (1968). *Rakhmaninov-pianist [Rachmaninoff the pianist]. Voprosy pianizma – Questions of pianism*. (pp. 220–260). Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].

6. Korykhalova, N. P. (2000). *Muzykalno-ispolnitelskie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenii i ikh ottenki, ispolzovanie v raznykh stiliakh [Musical performance terms: the emergence, development of meanings and their shades, their use in different styles]*. Saint Petersburg: Kompozitor [in Russian].

7. Liberman, E. Ia. (1988). *Tvorcheskaia rabota pianista s avtorskim tekstom [Creative work of the pianist with the author's text]*. Moscow: Muzyka [in Russian].

8. Liakhovich, A. V. (2013). *Simvolika v pozdnykh proizvedeniakh Rakhmaninova [Symbols in the late works of Rachmaninoff]*. Tambov: Izdatelstvo Pershina R. V. [in Russian].

9. Mikhailov, M. K. (1990). *Etiudy o stile v muzyke: Stati i fragmenty [Etudes about style in music: Articles and fragments]*. A. Vulfson (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].

10. Moskalenko, V. G. (2012). *Lektcii po muzykalnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev [in Russian].

11. Nazaikinskii, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Gumanit. izd. tcentr VLADOS [in Russian].

12. Ponizovkin, Iu. (1965). Rakhmaninov–pianist, interpretator sobstvennykh proizvedenii [Rachmaninoff the pianist, interpreter of his own works]. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Protopopov, V. (1947). *Sergei Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]*. Moscow–Leningrad: GMI [in Russian].
14. Rachmaninoff, S.V. (1980). Desiat kharakternykh priznakov prekrasnoi fortepiannoi igry [Ten characteristic features of an excellent piano playing]. *Literaturnoe nasledie – Literary heritage*. (Vols. 3). (pp. 232-240). Moscow [in Russian].
15. Rachmaninoff, S. V. (1980). *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*. (Vols. 1). Moscow [in Russian].
16. Sokol, A.V. (2007). *Ispolnitelskie remarki, obraz mira i muzykalnyi stil [Performing directions, image of the world and musical style]*. Odessa: Moriak [in Russian].