

6. Левик С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. – М. : Искусство, 1962. – 712 с.
7. Открытие оперного сезона // Киевлянин, 1875. – № 102. – 28 августа.
8. Русская опера в Киеве. "Жизнь за царя" – "Галька" – "Фауст" // Киевлянин, 1874. – № 120. – 8 октября.
9. Русские оперные спектакли // Киевлянин, 1875. – № 104. – 2 сентября.
10. Старк Э. "Фауст" Гуно // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – М. : Искусство, 1979. – Т. 3. – С. 61–71.
11. Старк Э. Стиль творчества Шаляпина // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – Т. 3. – М. : Искусство. – 1979. – С. 108–116.
12. Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания (ред. А. Гозенпуд). – Л. : Музыка, 1972. – 205 с.
13. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни : повести / Ф. И. Шаляпин / сост., вступ. статья, коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского. – М. : Кн. Палата, 1990. – 464 с.
14. Walsh Stephen. The Polish Singer // Stephen Walsh. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. – PHLICO, 2002. – P. 3–16.

References

1. Baskin, V. (1897). All-world illustrations. Vol.15 [in Russian].
2. Bogdanov-Berezovskiy, V. (1951). Fedor Stravinskiy. M.-L : Muzgiz [in Russian].
3. Braginskaya, N. A. (2010). Prints of the legendary library: about claviers of Berlios of F.I. Stravinsky's collection in the funds of Sacnt-Petersburg conservatory. Opera musicological, 2 (4), 21–40 [in Russian].
4. Gozenpud, A. (1973). Russian opera theatre of XIX century. 1873–1889. L. : Muzyka [in Russian].
5. Kiyevskiy telegraf. (1875), 104 [in Russian].
6. Levik, S.Yu. (1962). Notes of opera singer. M. : Iskusstvo [in Russian].
7. Opening of the Opera Season (1875). Kiyevlyanin., 102, 28 avgusta [in Russian].
8. Russian opera in Kiyv. "Life for tsar" – "Galka" – "Faust" (1874). Kiyevlyanin, 120, 8 oktyabrya [in Russian].
9. Russian opera performances (1875). Kiyevlyanin, 104, 2 September [in Russian].
10. Stark, E. (1979). "Faust" Guno. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications. M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
11. Stark, E. (1979). Style of Shalyapin creative activity. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
12. Stravinskiy, F. (1972). Aritcles. Letters. Recollection. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
13. Shalyapin, F. I. (1990). Pages of my life: stories. M. : Kn. Palata [in Russian].
14. Walsh Stephen. (2002). The Polish Singer. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882 – 1934. PHLICO [in English].

УДК 786.2

Шевченко Тетяна Олександрівна
асистент-стажист Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової
tatashev89@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРУГОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ С. РАХМАНІНОВА

Стаття присвячена інтерпретації Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова яскравими піаністами ХХ – початку ХХІ ст. Аналіз образно-смыслових, стильових особливостей сонати і специфіки її інтерпретації виявив твердження у виконанні комплексу динамічних, артикуляційних, темпових і метро-ритмічних ремарок сонати, а також моторно-вольового, моторно-пластичного і емоційно-моторного типу образності російського композитора.

Спираючись на методику виконавського аналізу О. Сокола, автор виявляє особливості інтерпретації фортепіанної сонати – агогічні відхилення і велика метрична свобода В. Горовиця, раціонально-інтелектуальний початок В. Ашкеназі.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, музичні ремарки, тип образності, виконавська партитура.

Шевченко Татьяна Александровна, ассистент-стажер Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Исполнительская интерпретация Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова

Статья посвящена интерпретации Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова яркими пианистами ХХ – начала ХХІ вв. Анализ образно-смысловых, стилиевых особенностей сонаты и специфики ее интерпретации выявил утверждение в исполнении комплекса динамических, артикуляционных, темповых и метро-

ритмических ремарок сонаты, а также моторно-волевого, моторно-пластического и эмоционально-моторного типа образности русского композитора. Опираясь на методику исполнительского анализа А. Сокола, автор выявляет особенности интерпретации фортепианной сонаты – агогические отклонения и большая метрическая свобода В. Горовица, рационально-интеллектуальное начало В. Ашкенази.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, музыкальные ремарки, тип образности, исполнительская партитура.

Shevchenko Tatiana, assistant-trainee, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music.

The performing interpretation of the Second Piano Sonata of S. Rachmaninov

The article is devoted to the interpretation of S. Rachmaninov's Second Piano Sonata, one the brightest pianists of XX – early XXI century. The analysis of the figurative sense, the stylistic features of the sonata and its specific interpretation of the statement, identified by a complex dynamic, articulation, tempo and rhythm metro remarks sonatas, as well as motor-volitional motor-plastic and emotional-type motor imagery of the Russian composer are considered.

Based on the method of interpretative analysis of A. Sokol, the author reveals the peculiarities of interpretation of piano sonatas – agogical deviation and V. Horowitz's large metric freedom, the rational and intelligent start of V. Ashkenazy.

Key words: piano performance, music remarks, type imagery, performing the score.

Незважаючи на значну кількість робіт з історії російської музики й зростання останнім часом інтересу до мистецтва "срібного століття", існує низка тем, які дотепер недостатньо розроблені. До них належить російська фортепіанна соната кінця XIX – початку XX ст. Серед низки наукових та історичних праць, у яких автори торкаються проблем даного жанру, лише у двох роботах російська фортепіанна соната розглядається в історичній перспективі. Це – дисертаційні дослідження О. Сорокіної і Ю. Москалець¹. Якщо в першій роботі автор присвячує вищезначеній темі один розділ, акцентуючи увагу на сонатах С. В. Рахманінова, то в другому дослідженні хронологічні рамки й проблематика історії російської сонати розширюється.

Проте, початок XX ст. – час небувалого розквіту в російській музиці сонати для фортепіано. Такий стрімкий розвиток жанру, що досить пізно ствердився в Росії й довгий час перебував на периферії композиторських інтересів, заслуговує пильної дослідницької уваги. Усвідомлення причин таких особливостей долі розглянутого жанру, привнесеного з європейської музичної традиції, дає можливість глибше усвідомити характер еволюційних процесів, що протікали в російській культурі й відбилися в сфері музичної творчості, а також виявити специфічні риси епохи, що не тільки висунула на перший план фортепіанну сонату, але й сприяла проникненню сонатного мислення в інші сфери художньої творчості.

Усе це визначає актуальність дослідження, загальна спрямованість якого пов'язана з новими підходами у вивченні фортепіанної музики. Необхідність вивчення російської фортепіанної сонати пов'язана також з фактом явної переваги досліджень, присвячених західноєвропейській сонаті, у порівнянні зі ступенем вивченості аналогічного жанру російської традиції. Незважаючи на великий інтерес до зазначених творів як відомих виконавців (В. Горовиць, В. Ашкеназі, Д. Мацуєв і ін.), так і молодих піаністів, сонати С. Рахманінова поки не стали предметом спеціального музикознавчого й виконавського аналізу, що обумовлює актуальність вибраної теми роботи².

Російське фортепіанне мистецтво "срібного століття" – унікальне явище світової музичної культури. Увійшовши в конгломерат художніх одкровень епохи, воно виникло й розвивалося на гребені революційних змін у суспільній свідомості, по-своєму відбиваючи ці зміни. Висування на грані століть фортепіано як репрезентативного представника російського мистецтва в цілому, є прикладом реального багатобічного впливу онтологічної ситуації на різноманітні гносеологічні аспекти фортепіанної музики, втіленої в тріаді "композитор – виконавець – слухач".

Жанр сонати для фортепіано пройшов у російській музичній культурі складний шлях, перш ніж досяг свого розквіту в XIX – XX ст. Разом з тим, уже у двадцяті роки минулого століття соната поступається місцем іншим жанрам. Водночас досягнення "срібного століття", у тому числі й у жанрі сонати, продовжували служити джерелом натхнення для наступного покоління композиторів. Неминуца цінність цих добутків полягає в тому, що в них знайшли вираження глибинні людські почуття й думки, одержали відгук найважливіші проблеми людського існування. Тому не випадково кращі із сонат Скрябіна, Метнера, Рахманінова, М'яковського, Прокоф'єва давно й по праву входять до числа шедеврів світової музичної культури.

У XIX – XX ст. у Росії фортепіанна соната стала одним із тих жанрів, який найбільше повно втілює основні тенденції свого часу і, насамперед, прагнення до філософського осмислення дійсності та загостреним психологізм. У ній змогли реалізуватися ключові психологічні установки епохи: спрямованість на творчість, самопізнання, інтеграцію. Усе це деякою мірою дозволяє пояснити інтерес до жанру сонати, який зріс у означений період.

Поєднавши в собі світоглядні ідеї часу, фортепіанна соната увійшла в загальне русло мистецтва початку ХХ ст., де найскладнішим образом переплелися суперечливі напрями, серед яких найбільш впливовими виявилися символізм і стиль модерн. Символізм – як умонастрій епохи, її внутрішній зміст, модерн – як її зовнішній вигляд, вишуканий, почуттєвий, але разом з тим, логічний й гармонійний. Соната стала ідеальним вираженням цієї двоєдності, умістивши в логічно вибудовану форму багатозначність і філософську глибину змісту.

У фортепіанній сонаті, як і у всій фортепіанній музиці ХІХ – ХХ ст., музичний психологізм сприяє зростанню звукообразності, більшому проникненню в предметний зміст простору, відтворенню не тільки символів невидимого, ідеального світу, але й форм світу видимого у вигляді звукового аудіального аналога речі.

Повною мірою зазначений психологізм у його тісних взаєминах із психологічно наповненою звукообразністю виражений у фортепіанній сонаті №2 ор. 36 С. В. Рахманінова, яка була написана композитором у 1913 р. і відредагована ним у 1931 р.³ Так, якщо виконання оригінальної версії триває близько 25 хвилин, то переглянутий авторський варіант скорочений приблизно до 19 хв.

У 1940 р., за згодою композитора, піаніст В. Горовиць створив нову версію сонати, яка синтезує в собі версії 1913 р. й 1931 р. Багато піаністів, у тому числі Рут Ларедо й Елен Грімо, використовували саме це видання В. Горовиця під час виконання твору. Загальне звучання об'єднаної версії триває близько 22 хвилин.

Лірико-драматична й психологічно-поглиблена лінія пізньої творчості композитора виразила дух епохи та відбила провідну національну модель у російському музичному мистецтві ХІХ – ХХ ст. – прагнення навіть у тривожній нестійкості навколишнього світу знайти гармонію, творчий початок, джерела якого перебувають у душі самої людини. Музично-образна мова сонати відрізняється значною, сугубо романтичною драматичною напруженістю, великим ступенем складності всіх елементів музичної мови.

С.Рахманінов належить до авторів, музика яких не тільки допускає, але й вимагає активності виконавця. Тому вірний підхід до трактування творів С.Рахманінова, насамперед, варто шукати в його власній виконавській манері. "Рахманінов-виконавець не йшов назустріч тим властивостям, що лежали на поверхні його музики, а, навпаки, начебто намагався їх сховати, придушити. Відіграючи, він як би боровся з матеріалом, боровся із самим собою..." [1, 144].

Зазначене "боріння" є можливістю прояву сутнісних енергійних властивостей музики С.Рахманінова, з характерною для неї прихованою енергією й залізною волею, свідомо використане ним інтерпретаторське сприймання. Виходячи із цього, констатуємо, що виконавська манера С.Рахманінова відповідає природі його музики і є найбільш вірною, на наш погляд, для її інтерпретації. Властивості цієї манери треба намагатися зрозуміти й, наскільки це можливо, перейняти. Безумовно, йдеться про прагнення до проникнення в суть авторського підходу. "Не можна "вихоплювати" окремі деталі його трактувань, навіть точно їх копіюючи – у результаті неминуче вийде пародія. Це тим більш безглуздо відносно сонат і варіацій, оскільки про характер їхньої авторської інтерпретації нічого не відомо навіть зі свідчень очевидців. Виконавцеві цих творів необхідно засвоїти відзначені фундаментальні властивості трактувань Рахманінова, що допомагають виявити ідею добутку, очистити його від різного роду нашарувань, що при розумінні специфіки їх стилю зажадає особливих, нестандартних інтерпретаторських розв'язків" [3, 14].

Термін "код віртуозності", уведений українським дослідником О. Л. Мургою, має на увазі запрограмований у тексті музичного добутку ідеальний потенціал вищої виконавської реалізації, який включає суму сутнісних особливостей віртуозності й регулює два аспекти віртуозності: технологічний, тобто властиво виконавський, процесуально реалізований у виконанні, і т. зв. мусікійський, тобто ідеальний, даний автором виконавцеві як вищий естетичний імпульс [2, 10].

У випадку з фортепіанними творами С. Рахманінова ми апелюємо до другого аспекту зазначеного вище принципу віртуозності – мусікійського як втіленню вищого естетичного принципу, здатного гідно перетворити активні струми життєвості, творчої активності, динамічності й оптимістичного світобачення композитора, як відбиття діалектики перетікання складності в красу, а краси в складність. У С.Рахманінова принцип вищої, мусікійської віртуозності невіддільний від найглибшої змістовності філософсько-символістського рівня.

Розглянемо, як "звукоінтонаційний образ світу" С. Рахманінова (термін О. В. Сокола), відбитий у фортепіанних сонатах композитора, втілюється на рівні його музичного експресивно-мовного стилю.

Опорними у визначенні музичного стилю сонат для фортепіано С. Рахманінова для нас стануть музичні ремарки, які композитор використовував у позначених добутках. "Музичними (експресивно-стилістичними) ремарками є слова, словосполучення, що й заміняють їхні аббревіатури й гра-

фічні позначення, що виражають поняття про характер інтонаційно-художніх образів і про способи їх артистичного (виконавського) втілення" [4, 39].

Для більшої наочності при проведенні порівняльної характеристики авторської й виконавської інтерпретації, ми опиралися на виконавську схему, яка являє собою свого роду трилінійну партитуру, на якій представлені: тактовий розмір, темп, характер руху і його зміни (вказівки над верхнім рядком), позначення характеру інтонування, ознаки музичних образів (вказівки під верхнім рядком), рівні стабільної динаміки (над середньою лінійкою), процесуальної динаміки й динамічної артикуляції – s , s , r (під середньою лінійкою), графічні артикуляції верхніх голосів і постійно діючі артикуляційні ремарки – *legato*, *staccato* (над нижньою лінійкою), графічні артикуляції нижніх голосів, а також додаткові способи музичної вимови й виконання – *Ped.*, *glissando* (під нижньою лінійкою). Подібний графічний метод аналізу матеріалу дозволить наочно й у сукупності представити весь спектр ремарок аналізованого твору⁴.

Основою для виявлення особливостей виконавського прочитання Другої сонати С. Рахманінова стали записи виконання зазначеного твору двома видатними піаністами ХХ ст. – В. Горовиця (1903 – 1989) і В. Ашкеназі (1937), а також одеського піаніста О. Ботвінова (1964) і російського сучасного піаніста Д. Мацуєва (1975). Аудіозаписи рахманіновської Другої сонати для фортепіано були зроблені піаністами відповідно 13 квітня 1980 р. (В. Горовиць), у 1976 р. (виробник диска: Німеччина Аудіо кодек: FLAC Тип рипа: image+.cue Битрейт аудіо – В. Ашкеназі), а також на початку ХХІ ст. – 2002 р. (альбом "Алексей Ботвинов играет произведения Рахманинова") та 2008 р. (Д. Мацуев, альбом "Неизвестный Рахманинов", який був записаний в швейцарському маєтку Рахманінових "Сенар" на роялі С. Рахманінова Steinway, спеціально відреставрованому для запису; продюсер запису – Пилип Нідель).

В авторській версії присутні динамічні, артикуляційні, темпові й метро-ритмічні ремарки, що дозволяють виявити експресивно-мовну стилістику композитора. С. Рахманінов досить докладно виразив свою авторську версію про виконання свого твору: образний світ сонати представлений такими позначеннями як *veloce* (іт. – швидко, швидко), *dolce* (іт. – ніжно, приємно, ласкаво), *leggiero* (іт. – легко, невимушено), *pesante* (іт. – важко), *perdento* (іт. – гублячись, зникаючи), *agitato* (іт. – схвильовано), *commodo* (іт. – легко), *espressive* (іт. – виразно, експресивно). Найчастіше композитором застосовується ремарка *dolce*.

Різноманітні темпові позначення, що часто змінюють один одного: основний темп музики сонати позначений як *Allegro agitato* і зазначений темп досить стабільно присутній у творі, – лише двічі на короткий час зазначений темп змінюється на більш стриманий, але вже в початкових тактах С. Рахманінов активно застосовує вповільнення й наступні прискорення темпу, що створюють образ активний, що постійно змінюється (*ritenuto*, *poco ritenuto*, *ritardanto*, *accelerando*, *meno mosso*, *poco più mosso*). Усі зазначені засоби формують емоційний стиль музики, який, у свою чергу, вимагає відповідного виконавського підходу.

У сонаті композитор застосовує два типи динамічних позначень: ремарки, що відбивають стабільну динаміку (*p*, *f*, *mf*, *ff*) і вказівки, пов'язані з позначенням динамічного процесу (т. зв. процесуальні – *crescendo*, *diminuendo*). Найчастіше С. Рахманінов будує динамічну лінію свого твору на стрімкому наростанні й протиставленні крайніх динамічних відтінків, що надає музиці схвильовано-нестійкий емоційний характер.

Активні динамічні зміни, присутність постійних більших і малих *crescendo* і *diminuendo*, інтенсивне застосування уривчастих і активних артикуляційних ремарок, а також досить частої зміни розміру (основний розмір 4/4 і вже в 3-му такті відбувається зміна на 2/4, далі зміна на 6/8, 9/8, 12/8, і багаторазова гра розмірами 6/8 і 12/8 підсилює ту динамічність, тривожність і напруженість, які становлять основу емоційного тону сонати. Активну роль в авторському тексті добутку відіграє педаль, яка часто сполучається з активним штрихом (*sforzando* – раптовий акцент на якому-небудь звуці або акорді; *marcato* – виділяючи, підкреслюючи; *accent* – акцент, наголос), створюючи ефект суперечливого з'єднання тривожно-вольової цілеспрямованості з короткими сплесками лірично пофарбованої, протяжної інтонації.

Таким чином, проаналізувавши використовуване композитором коло виразних засобів, усю різноманітність динамічних, артикуляційних, темпових і метро-ритмічних ремарок сонати, ми можемо дійти висновку про присутність в аналізованому творі моторно-вольового, моторно-пластичного й емоційно-моторного типу образності (визначення О. Сокола).

Провівши порівняльний аналіз виконавських версій В. Горовиця, В. Ашкеназі, О. Ботвінова та Д. Мацуєва, ми доходимо висновку, що усі вказані піаністи ґрунтуються у своєму виконанні на авторських вказівках щодо динаміки, темпу, метро-ритму, артикуляції й, на наш погляд, зуміли повною мірою виразити той тривожно-неспокійний, динамічний, активно-вольовий образ, який був задуманий композитором. Індивідуально виконавський початок знайшов свій прояв у ряді динамічних і образних змін, що присутні у виконанні вищевказаних піаністів. Тому відзначимо явно виявлену індивідуальність у

виконанні В. Горовиця та В. Ашкеназі. Так, у першого виконавця явно прослуховується вольова складова образів сонати, що відбилосся в меншій, у порівнянні з авторською версією й виконанням В. Ашкеназі, ступені контрасту динамічних відтінків, у більш активному застосуванні артикуляційних ремарок.

Разом з тим, В. Горовиць більш глибоко, у порівнянні з виконанням В. Ашкеназі, втілює багатоплановість звучання фактури сонати, що виявилосся в одночасному звуковому проведенні в різних фактурних шарах добутку більшого виду відтінків від *p* до *ff*. Крім того, відзначимо також більш виражений контраст у виконанні В. Горовиця фрагментів динамічно-активного і лірико-протяжного образних шарів сонати, що, на наш погляд, ближче до композиторської стилістики пізнього Рахманінова. Також відзначимо таку характерну виконавську рису В. Горовиця, як агогічні відхилення від темпу й більший ступінь метричної волі, що дозволяють виразити вагомі смислові й емоційні акценти рахманіновського твору.

У виконанні В. Ашкеназі на перший план виходить раціонально-інтелектуальний аспект, що виявився в застосуванні більш рухливого темпу в порівнянні з авторським, у більш очевидному вибудовуванні драматургії сонати, у не завжди виконуваних численних авторських контрастних динамічних ремарок.

Примітки

¹ Сорокина Е. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России. – Дис. ... канд. искусств. в. – М., 1976. – 195 с.; Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. – Дис. ... канд. искусств. в. – М., 2004. – 232 с.

² У 1991 р. була написана дисертаційна робота С. Сенкова "Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С.В. Рахманинова" (М., 1991. – Автореферат дис. . канд. мистецтвозн. – 27 с.), в якій автор розглядає ряд елементів музичної мови і концепції вказаних творів Рахманінова [с. 3 вказ. роботи], але на жаль, практично, відсутній розгляд заявленої в назві роботи проблема інтерпретації сонат композитора, що цікавить нас.

³ Зазначимо, що фортепіанний стиль Рахманінова в другій версії стає майстернішим і більш вишуканим завдяки використанню композитором гнучкіших фігурацій, частим вплітанням хроматичних підголосків, об'ємнішій фактурі. Усі вказані властивості роблять цю авторську версію сонати цікавішою для виконавця.

⁴ Зразок означеної схеми дивися у Додатку. На жаль, по технічним причинам ми не можемо навести повністю означену схему, тому нижче надаємо результати аналізу ремарок у вигляді тексту.

Література

1. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган; предисл. В. Цуккермана. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
2. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX – початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Мурга. – К., 2003. – 18 с.
3. Скафтымова Л. Рахманинов и символизм / Л. Скафтымова // Сергей Рахманинов от века минувшего к веку нынешнему. – Ростов-на-Дону : РГК, 1994. – С. 16–26.
4. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография / А. Сокол. – Одесса : Моряк, 2007. – 275 с.
5. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / А.В. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 204 с.

References

1. Kogan, G. (1985). Selected articles. Issue 3. M.: Sov. Kompozitor [in Russian].
2. Murga, O. (2003). Principle of virtuous in Russian art culture of the second part of XIX – the beginning XX centuries and the evolution of the genre of Russian romantic piano concert. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Skaftimova, L. (1994). Rahmanynov and symbolism. Sergey Rahmanynov from the past to modern centuries. (pp. 16-26). Rostov-on-Don: RGC [in Russian].
4. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of world and music style. Odessa: Moryak [in Ukrainian].
5. Sokol, A. V. (1996). Theory of music articulation. Odessa: OKFA [in Ukrainian].

Додаток

Зразок виконавської партитури

темп, характер руху та його зміни	т. 1	т. 2	т. 3	т. 4	т. 5
характер інтонувания, ознаки музичних образів					

рівні стабільної динаміки					
процесуальні динамічні вказівки					

постійно діючі артикуляційні ремарки, штрихи					
артикуляція нижніх голосів, прийомі музичної вимови та виконання					