

А. Н. МЕРЗЛОВ

*Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-1056-5016*

Первая симфония оп. 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса

В статье определяется суть творческого кризиса Сергея Рахманинова, последовавшего после премьерного исполнения в 1897 году его Первой симфонии оп. 13 d-moll. Рассматриваются воспоминания композитора и его современников, связанные с событиями творческой жизни Рахманинова 1896–1897 годов. Проводится анализ музыкально-тематических и содержательных взаимосвязей между Первой симфонией и произведениями среднего и позднего периодов творчества: Первой фортепианной сонатой оп. 28, симфонической поэмой «Остров мёртвых» оп. 29, Третьим фортепианным концертом оп. 30, вокальным циклом «Шесть стихотворений» оп. 38, фортепианным циклом «Этюды-картины» оп. 39, Рапсодией на тему Паганини оп. 43. Также определяется характер влияния кризиса на дальнейшее формирование композиторского стиля Рахманинова. Выдвигается предположение о соотнесённости особенностей стилизового мышления Рахманинова с творческим кризисом 1897–1901 годов. В контексте исследований М.Г. Арановского о структуре и свойствах музыкального текста формулируется положение о внутрестилевой интертекстуальности авторского стиля Рахманинова. Анализируются категории «эмпирического» и «априорного» в системе композиторского языка Рахманинова.

Ключевые слова: Рахманинов, Первая симфония, творческий кризис, композиторский стиль, интертекстуальность, музыкальная лексема

Для цитирования / For citation: Мерзлов А.Н. Первая симфония оп. 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 38–47
DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.038-047

ARSENY N. MERZLOV

*Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1056-5016*

Sergei Rachmaninoff's First Symphony Op. 13: the Creative Crisis Consequences

The article defines the essence of the creative crisis of Sergei Rachmaninoff, which followed after the premiere performance of his First Symphony, Op. 13 d-moll in 1897. The composer's and his contemporaries' memoirs, connected with the events of Rachmaninoff's creative life in 1896–1897 are considered. The author analyzes the musical-thematic and content interactions between the First



Symphony and the works of the middle and late periods of his creativity: The First Piano Sonata, op. 28, the symphonic poem “Isle of the Dead” op. 29, the Third Piano Concerto, op. 30, vocal cycle “Six Poems” op. 38, piano cycle “Etudes-Pictures” op. 39, Rhapsody on a Theme by Paganini, op. 43. The crisis influence on the further formation of Rachmaninoff’s composer style determines in the article as well. It is suggested that there is a direct interrelationship between the peculiarities of Rachmaninoff’s style thinking and the 1897–1901 creative crisis. In the context of M. Aranovsky’s researches on the structure and properties of a musical text is proposed a thesis about the internal intertextuality of Rachmaninoff’s individual style. The categories of “empirical” and “a priori” in the system of Rachmaninoff’s composer language are analyzed in this article.

Keywords: Rachmaninoff, “First Symphony”, creative crisis, composer’s style, intertextuality, musical lexeme

Как и в жизни любого крупного композитора, развитие авторского стиля Сергея Рахманинова происходило отнюдь не плавно. Смены периодов творчества, каждый из которых характеризуется индивидуальными стилевыми особенностями, у композитора являлись прямым следствием «творческих кризисов». Под этим определением следует понимать переломный момент в жизни художника, когда в его сознании, часто под воздействием внешних факторов, определяемых художественной средой, возникает диссонанс между новыми художественными замыслами и средствами, не способными в полной мере их воплотить [3, с. 263–264]. В результате преодоления подобного состояния композитор обогащает музыкальный язык новыми художественными средствами; появляются произведения, написанные в новой манере.

Первый и, вероятно, наиболее глубокий творческий кризис Рахманинов пережил на рубеже XIX–XX веков. Неудачная премьера его Первой симфонии, op. 13 d-moll, состоявшаяся 15 марта 1897 года, повлекла за собой годы «молчания»: в течение последующих трёх лет композитор практически не сочинял. В статье предпринимается попытка определить степень влияния данного кризиса на фор-

мирование композиторского стиля Рахманинова, а также прояснить скрытые смысловые взаимосвязи между произведениями разных периодов творчества.

По воспоминаниям современников, как и по письмам самого Рахманинова, можно судить, что наиболее разрушительное воздействие на самосознание композитора оказали не рецензии критиков, не небрежность исполнителей или невнимание публики (комплекс внешних факторов), а его собственное мнение, сформировавшееся после того, как автор услышал свою Симфонию в живом исполнении. В письме к другу Александру Затаевичу от 6 мая 1897 года Рахманинов пишет: «Верно только то, что меня совсем не трогает неуспех, что меня совсем не обескураживает руготня газет – но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому моя Симфония, несмотря на то, что я её очень любил, после первой же репетиции совсем не понравилась...» [9, с. 261].

По всей видимости, перенесённые впечатления надолго подорвали уверенность композитора в собственной творческой состоятельности. Из воспоминаний поэтессы Мариэтты Шагинян можно узнать, что даже спустя почти двадцать лет, в 1916 году, Рахманинов «с ужасом и го-

речью» упоминал о событиях 1897 года [13, с. 157]. Примерно в это же время в письме к Борису Асафьеву от 13 апреля 1917 года композитор достаточно спокойно рассуждает о своей симфонии, отмечая в том числе и её положительные стороны: «До исполнения Симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания – мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка...» Но и здесь Рахманинов категорически утверждает: «Симфония очень плохо инструментована. <...> Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на скрипки...» [10, с. 101].

Известно, что композитор в течение жизни не раз перерабатывал многие собственные масштабные сочинения. Учитывая, что особых причин внешнего характера (к примеру, таких, как творческая полемика с другими композиторами, издателями, исполнителями) в каждом конкретном случае не существовало, можно полагать, что подобные процессы отчасти обусловлены влиянием на Рахманинова событий 1897 года.

В своих воспоминаниях о композиторе Шагинян так рассказывает об одной из встреч с Рахманиновым в 1916 году: «Не могу тут передать всей священной для моей памяти беседы, одной из тех, когда всё выворачиваешь до конца. <...> Сергей Васильевич рассказал мне и о своей Первой симфонии, а я тогда ещё не знала, как это сокровенно для него, и не придавала его словам большого значения. Он с каким-то усилием убедить меня отрицал её аморфность, уверял, что всё, о чём я ему постоянно пишу, в ней уже было и никто этого не увидел; привёл пример с деревом – если прищепить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищепили так” на самой заре, когда

он протянул свои побеги... Каждого, мнящего себя музыкантом, кому только не стыдно искать неблагополучия в музыке, венчают лаврами новатора, объявляют передовым, оригинальным и бог весть чем, а его новаторство придушили в зародыше... Сергей Васильевич говорил о невозможности жить в таком состоянии, в каком находится. И всё это страшным, мёртвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, больным лицом» [13, с. 157–158].

После выхода из кризиса (1901 год) Рахманинов намеренно трансформирует¹ собственный композиторский стиль, отчасти ориентируясь на популярные в обществе того времени музыкальные стили Петра Чайковского, Фредерика Шопена, Антона Аренского. Правомерно говорить о появлении в творчестве Рахманинова с начала XX века двух разных по стилю и содержанию направлений. Произведения первого направления связаны с намеренным привлечением Рахманиновым в собственный стиль определённого традиционализма. Они характеризуются ясной формой, напевной мелодикой, близкой к песенной, достаточно классическими фактурными решениями. Такие сочинения, как Вторая сюита для двух фортепиано op. 17, Второй фортепианный концерт op. 18 или «Этюды-картины» для фортепиано op. 33, всегда тепло принимались публикой и критиками. В произведениях второго направления, связанного с поисками Рахманиновым «подлинной оригинальности» [9, с. 146], раскрывается дар композитора как новатора. К числу общих отличительных черт большой группы произведений (Первая сюита для двух фортепиано op. 5, Первая фортепианная соната op. 28, «Шесть стихотворений» op. 38, Этюды-картины op. 39, Вариации на тему Корелли op. 42) можно отнести масштабность и необычность музы-



кальной формы, преобладание декламационного типа мелодики, насыщенную полифонизированную фактуру. Именно сочинения второго направления (которое становится доминирующим в позднем творчестве) так или иначе продолжают и развивают стилевые и содержательные линии Первой симфонии.

Одно из «возвращений» происходит спустя почти десятилетие с момента событий 1897 года. В период с 1906 по 1909 год композитор создаёт следующие крупные произведения: Вторую симфонию op. 27 e-moll, Первую фортепианную сонату op. 28 d-moll, Симфоническую поэму «Остров мёртвых» op. 29 a-moll, Третий фортепианный концерт op. 30 d-moll. Сопоставляя тематизм вышеназванных сочинений, можно обнаружить тематические арки-связи, дающие основания предполагать между отдельными произведениями некую ассоциативную соотнесённость на уровне художественного содержания. Так, материал главной партии Первой симфонии (пример № 1) можно сопоставить с главной партией Первой фортепианной сонаты (пример № 2). Обе темы основаны на схожих интонациях. Однако, если в Симфонии главная тема — это ясно оформленная музыкаль-

ная мысль, то в Сонате эпизод состоит из трёх кратких, как бы вопросительных мотивных структур. Возникает ощущение, будто перед нами «осколки» темы Симфонии. Также стоит отметить, что в обоих сочинениях музыкальный материал главной партии первой части является основным тематическим зерном для всей формы произведения.

В окончательном виде Первая фортепианная соната Рахманинова не имеет программы, однако имеется множество фактов, указывающих на её связь с «Фаустом» Иоганна Гёте [4, 6]. Принимая во внимание намерение Рахманинова «переделать» Первую сонату в симфонию [9, с. 434], можно предположить, что в 1907 году (накануне десятилетнего «юбилея» неудачи, сразу после написания Второй симфонии) трагические образы прошлого могли найти воплощение в «фаустовских» сомнениях Сонаты. По свидетельству Софьи Сатиной [11, с. 28], Рахманинов избрал эпитафией к Первой симфонии те же библейские слова, что и Лев Толстой в своём романе «Анна Каренина»: «Мне отмщение и аз воздам», смысл которых — в неизбежности справедливого возмездия для всех и каждого. Налицо сходство первичных внемузыкальных художественных об-

разов, главных «руководящих идей»: связь божественного и человеческого, вопросы о вере, смерти и любви.

Первый элемент главной партии Симфонии, символизирующий тему рока (пример № 3), «проскальзывает» и в Первой сонате, где звучит всего дважды². Факт подобной соотнесённости фортепианного сочинения с Первой симфонией можно было бы объяснить простым совпадением,

Пример № 1 Симфония № 1 op. 13 d-moll, I часть



Пример № 2 Соната № 1 для фортепиано op. 28 d-moll, 1907, I часть

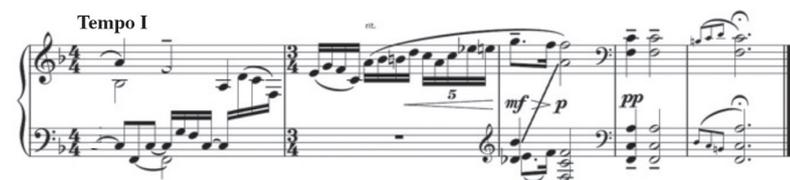


если бы не композиционное положение элементов в Сонате: в коде второй части (пример № 4) и в начале финала (пример № 5). Как и в Сонате, в Симфонии этому элементу отведена важнейшая композиционная роль эпитафия.

Пример № 3 Симфония № 1 ор. 13 d-moll, I часть



Пример № 4 Соната № 1 для фортепиано ор. 28 d-moll, II часть



Пример № 5 Соната № 1 для фортепиано ор. 28 d-moll, III часть



История происхождения данного элемента уходит корнями к Сонате для фортепиано h-moll Ференца Листа, также являющейся примером композиторской интерпретации «фаустовской» темы. У Рахманинова этот элемент можно обнаружить во многих произведениях среднего периода творчества, будь то Прелюдия ор. 23 № 3 d-moll, Вторая симфония ор. 27, e-moll, Третий фортепианный концерт ор. 30 d-moll или не изданный при жизни автора (позднее включённый в ор. 33) Этюд-картина c-moll.

Исследователи творчества композитора замечают, что особенно часто в

произведениях Рахманинова встречается тема-символ, в основу которой положена средневековая секвенция *Dies irae*. Как полагает Л.А. Скафтымова [12]: то, что часто воспринимается как *Dies irae*, на самом деле может быть или характерное для композитора колокольное «раскачивание» мелодии от исходного тона, или обороты, близкие к древнерусскому певческому искусству. Но, принимая во внимание внемузыкальную художественную первооснову Первой симфонии и Первой фортепианной сонаты, можно в данных случаях утверждать: имеет место обращение композитора именно к *Dies irae*.

Подобная семантика предполагается Рахманиновым и в симфонической поэме «Остров мёртвых» ор. 29, что широко известно и доказано с опорой на первичный внемузыкальный образ. В данном сочинении интонационное строение главной темы – темы «зова» – близко материалу главной партии Первой симфонии и соотносится с тематизмом Первой сонаты. Ещё более очевидной кажется ассоциативная связь музыкального материала Первой и Второй симфоний композитора. К примеру, главная тема второй части Второй симфонии, на материале которой строится и тема Финала сочинения, является практически точной цитатой главной темы Первой симфонии.

Отличительные черты мотивной символики композиторского языка Рахманинова, образной составляющей его произведений, действительно, были заложены в Первой симфонии. Каждый слушатель вправе самостоятельно судить, «амор-

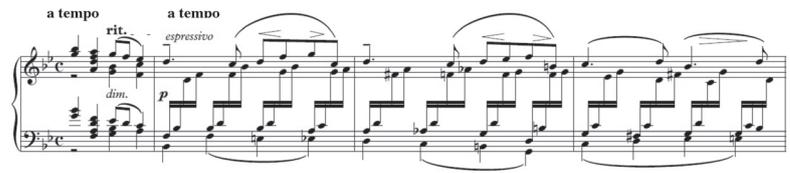


фно» [13, с. 158] ли это сочинение, но не подлежит сомнению, что основные принципы композиторской работы с формой, с построением общей драматургии в крупных произведениях, образными взаимосвязями также сформировались у Рахманинова в период создания Первой симфонии.

Зачастую у композитора в некоторых масштабных произведениях значительный комплекс музыкальных тем происходит от двух элементов, изложенных вначале (в первой части всей формы). Это характерно для Первой фортепианной сонаты, Первой симфонии, Третьего фортепианного концерта, Рапсодии на тему Паганини. Иногда данную особенность легко заметить, так как темы разных разделов того или иного произведения явно схожи, как в рассматриваемых Симфонии и Сонате, – или в Рапсодии, где суть драматургии составляет принцип взаимодействия основной темы и *Dies irae*. Однако часто композиторский метод изменения основного интонационного материала произведения приводит к кардинальному перерождению его изначальной смысловой характеристики. В таком соотношении находятся, к примеру, побочная тема первой части Третьего фортепианного концерта (пример № 6) и тема Финала сочинения (пример № 7). Интонационное развитие обеих тем происходит сходным образом: вначале — основной тон, затем восходящие секундовая и квартовая

Пример № 6

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром
ор. 30 d-moll, I часть, 1909



Пример № 7

Концерт № 3 для фортепиано
с оркестром ор. 30 d-moll, III часть, 1909



интонации, после этого – ритмическая секвенция (в Финале – полная секвенция).

На основе побочной партии Третьего концерта строится и главная тема второй части произведения (пример № 8). Последовательность секундовых и терцовых восходящих интонаций, составляющих суть темы побочной партии (на направленность интонирования указывают авторские лиги), во второй части Концерта преобразуется в комплекс нисходящих интонаций на основе той же интервалики.

Пример № 8

Концерт № 3 для фортепиано
с оркестром ор. 30 d-moll, II часть



Обе темы начинаются из вершины-источника и развиваются как линии, состоящие из нескольких интонационных волн.

В подобном принципе работы с материалом и формой заключается одно из проявлений своеобразия композиторских принципов Рахманинова, истоки которых, несомненно, лежат ещё в Первой симфонии и в последовавшем за ней творческом кризисе.

Следует отметить, что эксперименты Рахманинова с циклической формой в 1916–1917 годах в «Шести стихотворениях» ор. 38 [6, с. 76–77] и в «Этюдах–картинах» ор. 39 [14, с. 258–260] также отражают суть новаторства композитора. В данных опусах Рахманинов синтезирует морфологические характеристики цикла миниатюр и сонатно-симфонического цикла, создавая уникальный вид формы³. При этом тематический материал «Шести стихотворений» ор. 38 основывается на нескольких авторских музыкальных лексемах. Подобным образом организован и тематизм «Этюд-картин» ор. 39.

Как справедливо отмечает Г.И. Ганзбург, творческий кризис композитора рубежа XIX–XX веков стал импульсом для выхода Рахманинова в «межстилевое пространство» [3, с. 268], где «объектом рефлексии, материалом манипуляции и интеллектуальной игры» становится собственный, докризисный стиль композитора. Продолжая мысль Г.И. Ганзбурга и рассматривая последствия творческого кризиса с этих позиций, можно увидеть и первопричину стилиевой направленности Рахманинова на неоклассицизм, особенно характерной для позднего творчества композитора.

У каждого автора есть излюбленный круг интонаций и композиционных решений, повторяющихся в рамках индивидуального стиля, и в этом плане Рахманинов не отличается от других композиторов. К примеру, обращаясь к Первой симфонии,

нельзя не упомянуть о семантике тональности d-moll: о её сумрачном, лирико-трагедийном характере, о той роли, что она играет в музыке Рахманинова, хронологически охватывая всё его творчество: от юношеского неоконченного Скерцо для оркестра (1887 год) до «Симфонических танцев» (1940 год).

А.В. Ляхович в монографии «Символика поздних произведений С.В. Рахманинова» отмечает: «Вся мотивная ткань Рахманинова благодаря живому родству всего материала представляет собой гибкую и текучую среду аллюзий и смыслов» [5, с. 40]. Ввиду существования многочисленных ассоциативных связей между музыкальным материалом различных произведений композитора правомерно сказать, что одной из наиболее ярких черт индивидуального стиля Рахманинова является его внутренняя интертекстуальность (термин М.Г. Арановского [2, с. 65]). При этом многие авторские музыкальные лексемы происходят из материала Первой симфонии.

Родственные мотивные структуры, встречающиеся в разных сочинениях композитора, сохраняют за собой конкретную семантическую характеристику, с каждым последующим сочинением расширяя сферу смыслового наполнения. На данный факт косвенно указывают многие особенности биографии Рахманинова, его письма, воспоминания современников. Зная также, что в двух или более вокальных сочинениях автора, созданных в разное время, встречаются темы с близкими литературными образами и схожим музыкальным тематизмом, легко предположить, что подобный принцип распространяется и на инструментальное творчество Рахманинова⁴.

Выдающийся исследователь феномена музыкального текста М.Г. Арановский отмечает: «Тенденция индивидуализации,



летоисчисление которой ведётся обычно с Бетховена и которая продолжала неуклонно углубляться на протяжении всего романтического века, став его типологической чертой, не только не была оспорена (несмотря на неоклассицизм) композиторами XX века, но фактически оказалась ими продолжена и даже усугублена. Но если романтики индивидуализировали стиль композитора как целое, то теперь индивидуализация пошла вглубь, став принципом для каждого сочинения» [1, с. 147–148]. На первый взгляд, наследие Рахманинова отчасти укладывается в рамки романтической традиции. Однако, используя терминологию М.Г. Арановского, можно утверждать, что творческий кризис 1897–1901 годов привёл к тому, что, в контексте авторского стиля, «эмпирическое» у Рахманинова кристаллизовалось и перешло в категорию «априорного» [Там же]. Применительно к авторскому стилю Рахманинова формула интертекстуальности двух этих категорий⁵ будет «моё-моё», где первое слово означает «новаторство», которое, как писала Шагинян, «придушили в зародыше» [13, с. 157], а второе – индивидуальные черты каждого взятого в отдельности произведения Рахманинова. К последствиям опосредованного отношения Рахмани-

нова к собственному стилю относится появление авторской мотивно-интонационной системы. Масштаб использования её Рахманиновым *в качестве системы символов* позволяет провести параллель с музыкальным искусством доклассического периода, с культурой ренессанса и барокко. Принцип ассоциативного взаимодействия структур «эмпирического» и «априорного» в данных случаях также соотносим: в эпохи барокко и ренессанса – «общее-общее», у Рахманинова – «моё-моё».

С этих позиций Первая симфония Рахманинова предстаёт перед нами как своеобразная колыбель его авторского стиля среднего и позднего периодов творчества. В Первой симфонии ор. 13, d-moll формируется комплекс характерных методов развития музыкального материала, за конкретными музыкальными лексемами закрепляется определённое музыкальное содержание, продолжающее своё ассоциативно-образное развитие в последующих сочинениях Рахманинова. В итоге последствия кризиса, пережитого Рахманиновым в 1897–1901 годах, сводятся не только к трансформации его стиля, но и, в частности, к кристаллизации композиторской мотивно-интонационной системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трансформация – преобразование или изменение вида, формы, существенных свойств чего-либо (Большой современный толковый словарь русского языка. 2012).

² Подробнее об особенностях содержания и формы Первой фортепианной сонаты см. [8].

³ Подробнее о своеобразии формы «Шести стихотворений» ор. 38 и Этюдов-картин ор. 39 см. [7].

⁴ О взаимодействии слова и звука в творчестве Рахманинова речь идёт в статье автора [7].

⁵ Формулы интертекстуальности М.Г. Арановского относительно барокко – «общее-общее», классицизма – «моё-общее», романтизма – «моё-чужое» [2, с. 75-76].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Между априорным и эмпирическим // Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 140–150.
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
3. Ганзбург Г.И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: История и современность. Сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 263–269.
4. Из архива К. Игумнова // Сов. музыка. 1946. № 1. С. 85.
5. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2013. 184 с.
6. Мерзлов А.Н. Варианты нотного текста Сонаты для фортепиано № 1 Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 62–70.
7. Мерзлов А.Н. Вокальный цикл Сергея Рахманинова «Шесть стихотворений» для голоса и фортепиано, ор. 38: особенности музыкального содержания и формы // Художественное образование и наука. 2021. № 1 (26). С. 68–79.
8. Мерзлов А.Н. О «руководящей идее» Первой фортепианной сонаты ор. 28 Сергея Рахманинова // Музыкаведение. 2021. № 4. С. 3–11.
9. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
10. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. Письма. М.: Сов. композитор, 1980. 584 с.
11. Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1974. С. 11–116.
12. Скафтымова Л.А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. Л.: Музыка, 1973. С. 103–122.
13. Шагинян М.С. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1974. С. 90–158.
14. Шкарупа В.Д. Синтез художественного и виртуозного начал в этюдах-картинах ор. 39 С.В. Рахманинова // Музыка в системе культуры. Вып. 8. Екатеринбург: УГК, 2014. С. 258–286.

Об авторе:

Мерзлов Арсений Никитич, преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. Mezhdru apriornym i empiricheskim [Between the a Priori and the Empirical]. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'yu, vospominaniya* [Music. Thinking. A life. Articles, Interviews, Memoirs]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2012, pp. 140–150.
2. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
3. Ganzburg G.I. Stilevoy krizis Rakhmaninova: sushchnost' i posledstviya [Rachmaninov's Style Crisis: Essence and Consequences]. *Sergey Rakhmaninov: Istoriya*



i sovremennost'. Sbornik statey [Sergei Rachmaninov: History and Modernity. Digest of articles]. Rostov-on-Don: RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2005, pp. 263–269.

4. Iz arkhiva K. Igumnova [From the archive of K. Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946. No. 1. p. 85

5. Lyakhovich A.V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya* [Symbolism in Rachmaninoff's Late Works: Monograph]. Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka». Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2013. 184 p.

6. Merzlov A.N. Varianty notnogo teksta Sonaty dlya fortepiano № 1 Sergeya Rakhmaninova [Variants of the Musical Text of Sergei Rachmaninoff's Piano Sonata No. 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019. No. 3, pp. 62–70.

7. Merzlov A.N. Vokal'nyy tsikl Sergeya Rakhmaninova «Shest' stikhotvoreniy» dlya golosa i fortepiano, op. 38: osobennosti muzykal'nogo sodержaniya i formy [Sergei Rachmaninoff's vocal cycle “Six Poems” for voice and piano, op. 38: features of musical content and form]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2021. № 1 (26), pp. 68–79.

8. Merzlov A.N. O «rukovodyashchey idee» Pervoy fortepiannoy sonaty op. 28 Sergeya Rakhmaninova [On the “guiding idea” of the First Piano Sonata, Op. 28 Sergei Rachmaninoff]. *Muzykovedenie*. 2021 [Musicology]. № 4, pp. 3–11.

9. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 1. Vospominaniya, stat'i, interv'yu, pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Volume 1. Memories, Articles, Interviews, Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.

10. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 2. Pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Volume 2. Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 584 p.

11. Satina S.A. Zapiska o S.V. Rakhmaninove [Note about S.V. Rachmaninoff]. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 1* [Memories of Rachmaninoff. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1974, pp. 11–116.

12. Skaftymova L.A. O melodike Rakhmaninova [About Rachmaninoff's melodies]. *Stranitsy istorii russkoy muzyki. Stat'i molodykh muzykovedov* [Pages of the History of Russian music. Articles of Young Musicologists]. Leningrad: Muzyka, 1973, pp. 103–122.

13. Shaginyan M.S. Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove [Memories about S.V. Rachmaninoff]. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 1* [Memories About Rachmaninoff. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1974, pp. 90–158.

14. Shkarupa V.D. Sintez khudozhestvennogo i virtuoznogo nachal v etyudakh-kartinakh op. 39 S.V. Rakhmaninova [The Synthesis of Artistic and Virtuoso Principles in Etudes-Paintings, Op. 39 S.V. Rachmaninov]. *Muzyka v sisteme kul'tury. Vypusk 8* [Music in the System of Culture. Issue 8]. Yekaterinburg: UGK, 2014, pp. 258–286.

About the author:

Arseny N. Merzlov, Teacher of the Special Piano Department, Graduate Student at the History and Theory of Performing Arts Department Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru

