

*Ключевые слова*

*Рахманинов, теоретическое исследование, терминология, гармония, инструментовка, семиотический анализ, рахманиновский аккорд, диссертации, дипломные и курсовые работы, пособия, хрестоматии.*

*Петухова С. А.*

# Библиография как данность и источник (на примере обращения к некоторым теоретическим аспектам изучения творчества Рахманинова)

*Аннотация*

Статья отражает поэтапные изыскания автора в сфере исследования гармонии и оркестра Рахманинова. Установление авторства и исторической преемственности разработки некоторых теоретических терминов и понятий потребовало расширения круга библиографических источников за счёт ученических текстов (дипломных и курсовых работ), которые обычно не фигурируют в научных трудах. Изучение совокупности работ, объёмные списки которых приведены в приложениях, позволяет обосновать объективную невозможность появления в современных условиях обобщающего фундаментального исследования о музыкальном стиле Рахманинова.

*Key Words*

*Rakhmaninov, theoretical study, terminology, harmony, orchestration, semiotical analysis, Rakhmaninov's chord, dissertation, student degree works, term papers, manuals, reading-books.*

*Svetlana Petukhova*

## **Bibliography as a Reality and as a Source (Exploring Some Theoretical Aspects of Rakhmaninov's Oeuvre)**

*Abstract*

The article reflects its author's long-standing interest in the investigation of Rakhmaninov's harmony and orchestration. Trying to establish the priorities and historical continuity in connection with the use of some theoretical terms and notions, the author had to enlarge the scope of bibliographical sources by students' writings (term papers, degree works), which are usually disregarded in scholarly literature. Having studied the whole body of texts enumerated in the supplements to the present article, the author comes to conclusion that the time for a generalizing fundamental study of Rakhmaninov's musical style has not come yet.

Музыковедение, подобно любой науке, движется вперёд усилиями специалистов, стремящихся создать «новое, никогда не бывшее». Научный интерес привлекают прежде всего те области, где существующих исследований немного. Однако между дипломатичным «немного» и категоричным «отсутствуют» иногда находится довольно обширное поле, охватывающее сложные качественные критерии новизны и пользы, актуальности и востребованности, подходов к проблематике и стилей выражения.

В этом смысле для теоретических изысканий ключевым представляется определение *первенства* в констатациях процессов, формулировках понятий и введении терминов. Научное открытие — увидеть то, что существовало и прежде, — здесь передаётся в словах и выражениях, устанавливающих компоненты структуры и специфику её изменений, а затем нередко объединяющихся в устойчивые схемы, которые принято употреблять без подробных обоснований и расшифровок.

В такой ситуации любое наблюдение, сделанное и зафиксированное ранее, позволяет не «изобретать велосипед» заново. Обращение к источникам традиционных толкований приобретает особенную важность в современных условиях, когда музыкальная аналитика постепенно расширяет круг проблемных подходов. А музыкальная терминология и в предшествовавшие времена — безо всяких, сознательных либо невольных, попыток присвоения «чужого» — во многом оставалась явлением, коварно ускользающим от регистрации. Дефиниции, ныне кажущиеся всегда существовавшими, на самом деле, как правило, кем-то когда-то сформулированы, однако поиски их авторства зачастую затруднены<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ««...» Определение мелодии как одногласно изложенной мысли [в скобках написано — [И.В.] Способин] на самом деле даётся в книге [Л.В.] Кулаковского, о чём я Ю.Н. Холопову, автору статьи "Мелодия", сказал, но уже было поздно», — заметил В.А. Цуккерман в своих воспоминаниях. [См.: В.А.Цуккерман — музыкант, учёный, человек. Статьи, воспоминания, материалы / Отв. ред. Г.Л. Головинский. М.: Композитор, 1994. С. 126].

Популярность творчества Рахманинова как в исполнительской, так и в исследовательской сферах не подлежит никакому сомнению. И тем не менее оказывается, что и в данном случае общеизвестные установки подобного поиска довольно сложно соблюдать, предпринимая достаточно развёрнутый (каквширь, так и вглубь) подход к исследовательской литературе. Размышления об этапах и итогах, полученных в области теоретического изучения наследия Рахманинова, положены в основу предлагаемого очерка.

\* \* \*

Осмыслению выразительных свойств музыки Рахманинова посвящено немало число отдельных работ<sup>2</sup>. В основном это неопубликованные диссертации, а также разделы и статьи, разнообразные по объёму и направленности. При ознакомлении с содержанием трудов можно выделить условную иерархию тем, интересующих учёных:

формообразование,  
мелодические и ритмические структуры,  
фактура,  
полифония (с акцентом на осмысление принципов развития русского церковно-певческого стиля),  
гармония (с преимущественным вниманием позднему периоду),  
инструментовка (издана одна статья).

Таким образом, в целом корпус текстов, объединённых в Приложениях I—II<sup>3</sup>, оставляет почти без внимания две выразительные сферы музыки Рахманинова — гармонию раннего периода<sup>4</sup> и приёмы оркестровки. Традиционные приоритеты науки подтверждаются и содержанием недавней книги И.Д. Ханнанова,

<sup>2</sup> Под этим определением понимаются как исследования, целиком посвящённые данной теме, так и отдельные законченные разделы в трудах более общей направленности. Разумеется, конкретные наблюдения в сфере элементов музыкального мышления присутствуют и в фундаментальных монографиях о жизни и творчестве композитора, однако не являются там доминирующими: рассредоточенные в тексте, они по большей части базируются не на введении и обосновании ранее отсутствовавших терминов и понятий, а на использовании традиционных.

<sup>3</sup> Следует подчеркнуть, что западные исследования выразительных средств музыки Рахманинова, появившиеся позднее российских (в начале 1960-х), естественным образом переняли уже разработанные подходы и тематические приоритеты, о которых говорится далее. В процессе развития эти тенденции закреплялись и в области диссертационной практики (причём довольно оперативно: см., например, Приложение I, № 5 и 6). Поэтому в приложениях приведены лишь некоторые работы — в основном первые.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. в моей первой статье настоящего цикла: *Петухова С.А. «Рахманиновский» аккорд: истоки возникновения // Искусство музыки. Теория и история. № 17 (2017). С. 143–170. [http://imti.sias.ru/upload/iblock/3e9/imti\\_2017\\_17\\_143\\_170\\_petuhova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/3e9/imti_2017_17_143_170_petuhova.pdf) (дата обращения 02.10.2018).*

где центральное место — структурно и по смыслу — занимают два Этюда-картины из ор. 39, № 5 и № 6 («Красная Шапочка»), написанные в 1917 году, а цель автора можно определить как установление диалога между принципами музыкального мышления Рахманинова и теми внемузыкальными контекстами, которые оно, возможно, отражает.

«<...> Ни на Западе, ни в России ещё не было опубликовано отдельного крупного исследования собственно теоретического характера о музыке Рахманинова <...> отдельного и самостоятельного труда, в котором основное внимание уделялось бы анализу его произведений как в узком, композиционном, понимании (в аспектах музыкальной формы, гармонии, полифонии и фактуры), так и в широком, образно-эмоциональном, семиотическом и философском, представлении о музыке как социальном, коммуникативном феномене», — указывает Ханнанов на первой странице своего исследования<sup>5</sup>.

Семиотический анализ, зачастую неожиданный и смелый, подкреплён здесь обоснованием прежде всего индивидуальной композиторской технологии соединения гармонических структур, выстраиванием системы координат, по идее пригодной для определения места и значения каждой вертикали. В процессе развёртывания рассуждений устоявшиеся функциональные связи аккордов приобретают непривычные векторы движений и тяготений (например, «верхняя доминанта» на своём обычном месте и её зеркальное отражение — «нижняя доминанта», то есть субдоминанта, «падающая» на тонику снизу в условиях воображаемой «антигравитации»<sup>6</sup>).

Тщательно изложенные теоретические доказательства, очень современные, апеллирующие в том числе к геометрическим схемам и компьютерной программе, созданной специально для презентации данной систематики, тем не менее вряд ли воспринимались бы сейчас адекватно без предварительной подготовки в виде обращения к работам отечественных учёных.

Из собранных в приложениях текстов на первое место справедливо поставить статью Т.С. Бершадской «О гармонии Рахманинова» (1996), в которой заложена (и ещё далеко не исчерпана) основа практически для всех дальнейших изысканий. Наблюдения и выводы предшественников и автора здесь объединены стройным порядком рассуждений, естественно привлекающих также особенности мелодического языка, полифонии, фактуры. В частности, определение «замедленность функционального движения» по отношению

<sup>5</sup> Ханнанов И.Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. С. 4.

<sup>6</sup> Там же. С. 66–67.

к рахманиновским последовательностям впервые дано именно здесь<sup>7</sup>.

Другой вопрос, что по направленности подхода этот текст — сугубо теоретический, отвечающий на вопросы «как» и «что», а не «почему» и «зачем». В таком своём качестве он суммирует период накопления констатаций («инвентаризационный» по устному определению Е.В. Назайкинского) в изучении гармонического мышления композитора. Практически все работы, появившиеся позднее, из совокупности данных констатаций акцентируют внимание на нескольких, привнося в их толкование причинно-следственные связи исторического, психологического, социального характера. Таким образом методология усложняется, а охватываемое ею поле сжимается.

По этой причине второе по значимости место в описываемой области принадлежит «рахманиновскому» разделу небольшой монографии А.Н. Мясоедова «О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики)» (1998). На немногих страницах учёным изложено обоснование для расширения пространства трактовок рахманиновского гармонического высказывания. Это обоснование — в принадлежности ключевых опор системы «вертикального» развёртывания музыки композитора русскому почвенному мышлению.

«Если во главе гармонии венской классики находится лад мажорный, минорный же занимает подчинённое положение, как в количественном, так и, что особенно важно, в функциональном отношениях, то в русской музыке как раз наоборот! Здесь ведущим ладом оказывается лад *минорный*, в котором наиболее яркая и характерная неустойчивость сосредоточена в аккордике не доминантовой, а *субдоминантовой* группы», — утверждает исследователь<sup>8</sup>.

В процессе предложенного Мясоедовым рассмотрения гармонии Рахманинова с точки зрения «“осубдоминанчивания” доминант» (термин неудобно произносимый, но ясный по смыслу) остаётся сделать один только шаг до следующего по логике тезиса: об узурпации аккордами субдоминантовой функции доминантовой роли. Сам Мясоедов этот шаг не делает, что не отменяет закономерности его дальнейшего появления.

<sup>7</sup> Бершадская Т.С. О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К. Михайлова, Е.М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1996. С. 156. Факт появления указанного определения, как выяснилось, недостаточно известен учащимся, так как оно без ссылки (и курсивом, в качестве важного вывода) дублируется в курсовой работе студентки МГК Е. Мусаелян (с. 64).

<sup>8</sup> Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. Изд. 2-е. С. 6. Полиграфические выделения в текстах (курсивы, подчёркивания, разрядки и использование жирного шрифта) здесь и далее принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

Данная закономерность выдвигает на третье место статью Т.С. Кравцова «Реликтовое звучание возвышенных чувств (О гармонии С.В. Рахманинова)» (2004). Несмотря на эффектное название, ожидаемое скорее в заголовке музыкально-исторической или полидисциплинарной работы, текст этот в основе теоретический: исследователь вводит, в pendant к употребляемому определению «рахманиновская субдоминанта», понятие «рахманиновской доминанты», предлагая относить к ней аккорды группы *минорной доминанты*, в том числе с альтерированными ступенями — d7 с пониженной квинтой (по звучанию идентичный уменьшённому с квартой) и натуральный VII7 с пониженной терцией (структурно равный s7). Такой подход действительно приводит к симметричности относительно тоники функций D и S, одинаковых по звучанию, и позволяет воспринимать их в качестве отражений друг друга.

На фоне даже кратко описанных здесь заключений и концепций монография Ильдара Ханнанова предстаёт естественным и традиционным продолжением по крайней мере одной — «гармонически-функциональной» — линии отечественных изысканий<sup>9</sup>. Однако труд этот воспринимается как новаторский прежде всего потому, что в нём осмысление особенностей функционирования *русского самосознания и русского мышления* в качестве основ для русской систематики выразительных средств (исключая обращение к оркестровым приёмам) впервые завершается становлением *идеи рахманиновской эмоциональности*, обусловленной происхождением композитора и его географическим местонахождением в дореволюционный и после-революционный периоды.

Сама по себе данная идея также не является абсолютно новой. Впервые к этой теме обратился Л.А. Мазель в статье «О лирической мелодике Рахманинова» (1947). Анализируя закономерности соотношений динамических нарастаний и спадов мелодических построений, учёный пришёл к выводу о чрезвычайной важности для музыкального высказывания композитора состояния послекульминационной «статики», охватывающего «<...> медленное расходование накопленной энергии, длительное изживание эмоции»<sup>10</sup>. Сравнивая алгоритмы развития тем и мотивов Чайковского и Рахманинова, Мазель подчёркивал: «Если большая роль статического элемента и большая эмоциональная откровенность были порознь и раньше

<sup>9</sup> Полемику учёного с точками зрения и приоритетами западных коллег в данном случае уместно оставить в стороне, как имеющую лишь косвенное отношение к собственно музыке Рахманинова.

<sup>10</sup> Мазель Л.А. О лирической мелодике Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сб. ст. и материалов / Под ред. Т.Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 171.

свойственны русской лирической музыке, то сочетание этих сторон — специфически рахманиновская черта. Черта эта, нередко обуславливающая <...> особое обострение и “прорыв” долго сдерживаемой эмоции, по-видимому, связана также с некоторыми общими свойствами эмоционализма в искусстве конца XIX и начала XX века. Имеется в виду специальное сосредоточение на передаваемой эмоции особого внимания сознания, утверждение ценности переживания, иногда даже провозглашение права на сильное, яркое чувство <...> Этот элемент своеобразного “смакования” передаваемой лирической эмоции отчасти и выразился у Рахманинова в <...> соотношении устремлённого порыва с “пребыванием” на достигнутом уровне, с медленным “расставанием” с кульминационным напряжением, с длительным спадом, в котором при всей эмоциональной искренности рационально-экономно и постепенно расходуется накопленная энергия»<sup>11</sup>.

Эти наблюдения необходимо отметить в качестве второго важного истока, питающего концепцию Ханнанова. В его книге описанный принцип длительного изживания кульминационной эмоции распространён также и на особенности психологии Рахманинова и развёрнут в рамках объёмного временного периода (1917–1943). Расставание композитора с Родиной трактуется как событие неповторимое «<...> в хайдеггеровском смысле, со-бытие как встреча с неизбежным, встреча личности со своей судьбой в просвете бытия»<sup>12</sup>. Кульминационность этого момента жизненного пути, по мысли Ханнанова, нашла отражение в создании кульминационного произведения — Этюдов-картин ор. 39, в музыке которых автор «<...> как бы предупредил и сам пережил революцию»<sup>13</sup>. Прорыв неизбежности, явленный единично, затем изживался Рахманиновым до самой смерти, реализуясь в сочинениях и их особенностях, не являющихся, по мнению исследователя, ни выдающимися, ни характерными для зрелого стиля композитора.

Таким образом специальное рассмотрение музыкального текста естественно выходит в области социо-психологических и философских заключений, «<...> вечных и общечеловеческих тем — тех, которые необходимо иметь в виду при любом теоретическом анализе музыки», — настаивает учёный<sup>14</sup>.

Однако насколько традиционно-теоретической представляется такая концепция? И может ли она — иногда опирающаяся на конкретные семиотические доказательства, а зачастую и на более общие

<sup>11</sup> Там же. С. 173–174.

<sup>12</sup> Ханнанов И.Д. Цит. изд. С. 252.

<sup>13</sup> Там же. С. 271.

<sup>14</sup> Там же. С. 266.

рассуждения — в принципе декларироваться в качестве цели теоретических исследований?

С формальной точки зрения — безусловно нет. Музыкальная семиотика, благодаря имманентным качествам предмета изучения, не является (и никогда не станет) точной наукой. Тем не менее — при всех неточностях и субъективизме — пока что она остаётся существенным направлением теоретического музыкознания, стремящимся к идеалу наиболее полного (или хотя бы относительно достоверного) понимания смысла творчества. А при обращении к музыке Рахманинова только теория, так или иначе анализирующая структуру высказывания, может оградить его от до сих пор раздающихся констатаций «простоты», поверхностности и однозначности.

Никогда и нигде при обучении и в исследовательской литературе мне не приходилось сталкиваться с таким недоумением и даже раздражением именно теоретиков по поводу названных характеристик, как при обращении к сочинениям Рахманинова. Ещё недавно остававшиеся в стенах лекционных аудиторий, в последнее десятилетие определённые высказывания на эту тему всё чаще начинают появляться на страницах опубликованных работ<sup>15</sup>.

Например, во второй статье Тараса Кравцова (2005): «“Рахманинов? Да у него ничего нет!”<...> “А ведь действительно! Что-то есть, пожалуй, только во “Всенощной” <...> Мысль о том, что в музыке Рахманинова-композитора нет ничего, заслуживающего внимания, высказывалась и в далёком прошлом. Среди музыковедческой рахманианы весьма редко обнаруживаем исследования теоретико-аналитического характера. В большинстве своём направленность их синтетическая, нашедшая преимущественно выражение в эстетических обобщениях и с явным уклоном от необходимости коснуться “кухни” творческого процесса композитора»<sup>16</sup>. Или у Ханнанова (2011): «Как-то сразу Рахманинов попал в категорию музыкантов с очень трогательной биографией, но его музыка представлялась неинтересной для анализа и теоретического осмысления. Только людям, не получившим должного музыкального образования в парадигме педагогики XIX века, может показаться “простой” или “эклектичной” гармония Рахманинова. Во всяком случае, при всех

<sup>15</sup> А целиком обсуждению данной темы впервые посвящена небольшая статья, вышедшая сразу после кончины композитора: *Gray-Fisk C.* Rachmaninoff's Seventieth Birthday // *Musical Opinion*. 1943. Vol. LXVI. No. 787. Apr. P. 221–222.

<sup>16</sup> *Кравцов Т.С.* Ещё раз о гармонии Рахманинова // *Сергей Рахманинов: история и современность* / Ред.-сост. Н.В. Бекетова, А.М. Цукер. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. С. 366, 367, 368.

жалобах и критике никто из них ещё не отважился проанализировать хотя бы одно небольшое произведение Рахманинова целиком»<sup>17</sup>.

В этой связи необходимо привлечь к обзору библиографии ещё одну работу, теоретическую лишь отчасти. Статья Петера де Йонга (2002), помещённая в специальный журнал для пианистов, интересна прежде всего не предметом рассмотрения (барочные — конкретно баховские — традиции в искусстве Рахманинова), а широтой постановки проблемы.

Текст начинается «от противного» — с иронического (и риторического) вопроса, стоит ли в принципе анализировать «<...> русскую музыку, которая идёт “от сердца к сердцу”, погружая нас в восхитительный экстаз голливудского саундтрека?»<sup>18</sup>. Видимо, подразумевается, что такую музыку достаточно только исполнять и слушать. И потому истоком для авторских рассуждений стали две обширные цитаты из высказываний артистов, в свою очередь, взаимно полемические.

Это точка зрения известного (в том числе и «рахманиновского») пианиста Рональда Браутигама (1997): «У меня аллергия к трудной музыке, написанной ради самой трудности. В таких случаях меня легко одолевает скука. Возьмите, например, Второй концерт Рахманинова. Раньше я играл его часто и получал большое удовольствие. Но вскоре я начал “копать” и достиг дна, поняв, что это просто потеря времени с малыми шансами открыть что-либо стоящее. С другой стороны, давайте послушаем сонату Моцарта или Бетховена. Вы можете потратить всю жизнь, откапывая скрытые в них богатства. Чтобы музыкальное произведение подходило для долгого исследования, оно должно обладать необходимой глубиной»<sup>19</sup>.

В качестве контрастирующего приведено мнение предшественника и коллеги Браутигама Владимира Ашкенази (1972): «Никто не думал ставить Рахманинова в один ряд с Бетховеном или Моцартом, равно как никто не сомневался в искренности его творчества. Но сколь далеко заходит глубина и весомость его музыки — этому ещё должна быть дана истинная оценка. Но время для такой оценки настанет только тогда, когда те критики, которые в данное время

<sup>17</sup> *Ханнанов И.Д.* Цит. изд. С. 5–6, 93. Заметим, что в данной цитате уровень резкости куда более высокий. Думается, причины нерационально искать только в принципиальной полемичности почти всего этого текста. Скорее, дело в том, что в процессе исследования музыки Рахманинова, продолжающемся уже более столетия, градус и недоумения, и раздражения профессионалов естественно возрастал. Книга Ханнанова недавняя, и поэтому там этот градус пока максимальный.

<sup>18</sup> *Йонг П. де.* Рахманинов и барокко: «новый стиль» контрапункта и гармонии / Пер. с англ. В.М. Белостоцкого // *Фортепиано*. 2002. № 1 (15). С. 28.

<sup>19</sup> Там же. С. 28–29.

видят в Рахманинове не более, чем “музыку кино”, придут к пониманию своих потерь, обедняя себя такими запретами»<sup>20</sup>.

Отталкиваясь от великих имён Бетховена и Моцарта, понимаемых в качестве антитезы Рахманинову, далее Йонг обращается к традиции их предшественника — Баха — в творчестве Рахманинова (что несложно: баховские приёмы развития при желании можно найти практически у любого исполнителя и композитора послебаховских эпох).

Прямолинейной оппозиции «простоты» и мастерства в данной статье нет. Возможно, такую оппозицию стоит домысливать в качестве аллюзии — и это несомненная удача для автора.

Историк вправе выстраивать повествование исходя из сопоставления фактов. В то время как перед теоретиком — в качестве совокупности перечисленных позиций — находится нотный текст. Внутри него, при анализе, соотношения структур и элементов также могут составить сюжет — отображений и воссозданий, преемственностей и заимствований, — иногда куда менее заметный, чем концепции «жизни в творчестве», однако при этом намного более реалистичный.

Вот и самое расхожее представление профессионалов о рахманиновской гармонии в целом легко обеспечивается одним-единственным знаком (особенностью, отличием или даже символом — вопрос формулировки) — «рахманиновским аккордом».

Интересно, что аналитики в основном рассматривают его как данность, кристаллическое образование, не заостряя внимания на процессах — этимологии и причинах появления именно тогда, когда он впервые возник в музыке Рахманинова. Вдобавок и частота использования этого аккорда — неравномерная, от очень большой в молодой период до сравнительно малой в поздний — пока не становилась истоком для выводов.

Как выяснилось при обращении к изданной библиографии, искать их почти что нигде: самой известной рахманиновской вертикали целиком посвящена одна статья (В.О. Беркова, 1960) и отчасти — тоже одна (Г.П. Прокофьева, 1909 — всего несколько фраз, но крайне важных), в которой, как отметил Берков, впервые в музыковедческой литературе встречается осознание, хотя и не наименование, «рахманиновской гармонии».

Недостаточность исследовательских изысканий в областях, представляющихся общеизвестными, — не редкость в научной практике. Подобные ситуации, хотя и привычные, накладывают на автора дополнительную (возможно, избыточную) ответственность.

<sup>20</sup> Там же. С. 31.

Её усугубляет в настоящем случае теоретическая направленность поиска, акцентированная в начале данного текста: а вдруг кто-то давным-давно уже заметил, определил, классифицировал те явления и понятия, о которых только возникло желание написать? И эти наблюдения зафиксированы не в отдельной работе с соответствующим названием, а, скажем, в учебнике, или не в опубликованной, а в рукописи?

В связи с этим возникла необходимость расширить сферу привлекаемой литературы, сперва в сторону учебных пособий по причине их доступности. И практически сразу обнаружилось, что в отечественных изданиях, считающихся сейчас классическими, не только отсутствуют упоминания о «рахманиновском аккорде», но даже и примеры (любые) из сочинений композитора почти не используются<sup>21</sup>.

Разумеется, собственно вертикаль в пособиях встречается, причём иногда именно в том варианте записи, который считается «рахманиновским». В учебнике Н.А. Римского-Корсакова в приложении, добавленном в 1936 году, находится образец модуляционной прелюдии Н.А. Соколова, где «рахманиновская гармония» присутствует в первых тактах в мажорном (с чистой квартой, т. 2) и минорном (с ум. квартой, т. 4) видах, однако без каких-либо комментариев<sup>22</sup>. В учебнике Г.Л. Катуара (1-е издание 1924) минорный септаккорд с пониженной квинтой приравняется сперва к уменьшённому терцквартаккорду с повышенной терцией (d-f-as-c=d-f-gis-his), естественно разрешаемому в мажор, а уменьшённый септаккорд с квартой — к такому же квинтсектаккорду с повышенной квинтой (h-f-as-es=h-f-gis-dis; ситуация аттестована как «энгармонизм между двумя случайными сочетаниями»)»<sup>23</sup>. Наконец, в первом издании знаменитого сейчас «бригадного» учебника минорный септаккорд с пониженной квинтой заменяется уменьшённым секундаккордом с повышенной квинтой (d-f-as-c=d-eis-gis-his), прима которого,

<sup>21</sup> В частности, в 4-м (самом употребительном) издании «бригадного» учебника таких примеров два на соседних страницах в теме «Предъём». А в 1-м издании учебника Е.Н. Абызовой (сейчас находящегося на второй позиции по востребованности преподавателями) подобных примеров три. См.: Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин С.В., Соколов В.В. (в первой части). Учебник гармонии. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. Изд. 4-е. С. 286, 287; Абызова Е.Н. Гармония. Учебник. М.: Музыка, 1994. С. 61, 99, 252.

Исключение представляют «теоретические курсы гармонии» С.С. Григорьева и Ю.Н. Холопова (там таких примеров много), по которым педагоги-практики не работают.

<sup>22</sup> Римский-Корсаков Н.А. Практический учебник гармонии / Под ред. М.О. Штейнберга. Предисл. М.О. Штейнберга, И.И. Витоля [к 9-му изданию, 1912; к 13-му изданию, 1924; к 16-му изданию, 1936]. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. Изд. 22-е. С. 141.

<sup>23</sup> Катуар Г.Л. Теоретический курс гармонии. В двух частях. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1925. Изд. 2-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. С. 67, 71—72.

в свою очередь, является задержанием снизу к септимере доминантового терцквартаккорда с пониженной квинтой (d-fis-gis-his). Раздел называется «более редкие приёмы энгармонической модуляции», с чем, конечно, спорить бессмысленно, — последовательность не просто редкая, а уникальная и вряд ли перспективная для композиции<sup>24</sup>.

Эти комбинации столь подробно расписаны здесь не по прихоти автора: из примеров энгармонизма ясно видно и то, что иногда они надуманны и далеки от художественной практики, и то, что рахманиновское разрешение данной вертикали, которое в практике наличествует в изобилии, в изданиях почему-то обходится. Добавим отсутствие «рахманиновской гармонии» во всех просмотренных публикациях (см. Приложение III), кроме учебника Е.Н. Абызовой<sup>25</sup>, и станет понятно, что ни о какой обусловленности, диктуемой политическими соображениями и отношением власти к Рахманинову во времена советского тоталитаризма, речь здесь идти не может.

Однако нельзя исключать обусловленность другого рода — традиционных профессиональных приоритетов. В упомянутых пособиях в принципе почти не уделяется внимание «именным» гармониям, за исключением «шубертовой медианты», — ни вагнеровским, ни скрябинским, ни прокофьевским<sup>26</sup>. Гораздо более настораживает редкое обращение к *любим* примерам из музыки Рахманинова, где вполне достаточно устойчивых лексических сочетаний и ярких, запоминаемых моделей, почти сразу после появления, как явствует из статьи Г.П. Прокофьева, привлечших внимание критики и слушателей и с годами приобретших отчётливые семантические значения.

Следовательно, для подтверждения отсутствия интереса специалистов необходимо обратиться к работам, в которых по логике развития исследовательской мысли выразительные составляющие музыки Рахманинова имеют полное право на внимание учёных.

Это, в частности, три текста разного времени, но сходной направленности. В статье А.С. Оголевца «О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки» (1960), на которую поныне ссылаются исследователи индивидуальных музыкальных

<sup>24</sup> Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин С.В. Практический курс гармонии. Ч. I. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. С. 345.

<sup>25</sup> Абызова Е.Н. Гармония. Учебник. М.: Музыка, 1994. С. 180.

<sup>26</sup> В исследовании С.С. Григорьева в разделе «Мнимые и условные аккорды» присутствует один пример «прокофьевской доминанты» — не взятый из музыкального произведения, а построенный схематически. «Рахманиновская» же вертикаль также дана в виде схемы, не названа и аттестована не как аккорд, а как созвучие, полученное в результате камбиаты. См.: Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. С. 88, 119.

стилей русских композиторов<sup>27</sup>, рассмотрена семантика аккордов, включающих интервалы уменьшённой терции и увеличенной сексты. Отдельные подробные очерки написаны об использовании таких гармоний у Глинки и Чайковского, менее подробно рассматривается творчество Мусоргского и Римского-Корсакова. Как известно, в вокальной музыке Рахманинова немало подобных примеров, однако даже упоминаний его имени я не нашла.

Вторая статья (2004) принадлежит перу Г.Л. Головинского и посвящена сходной семантической ситуации — обращению композиторов к «роковой гамме» (нисходящему поступенному последованию басовых или мелодических голосов) в трагических разделах сюжетов. Исследовательское поле здесь велико — от «Ариадны» Монтеверди (1608) до Седьмой симфонии Прокофьева (1947). Однако в числе персоналий Рахманинова также нет, и между Шестой симфонией Чайковского (1893) и Пятой симфонией Шостаковича (1937) остаётся ощутимая лагуна.

Анализ ярких образцов из сочинений Рахманинова отсутствует и в диссертации Т.В. Клименко «Гармонические системы в русской музыке XVII—XIX веков» (2009). «Настоящая работа представляет собой не столько “очерки гармонических стилей”, сколько исследование систем русской гармонии <...>, — указывает автор. — Поэтому <...> мы не рассматриваем гармонию всех композиторов <...> но избираем произведения, наиболее показательные с точки зрения гармонического письма. <...> Мы ориентируемся не только на новизну принципов гармонии <...> но и на типичность гармонического письма для своей эпохи и своего художественного направления <...>»<sup>28</sup>.

По-видимому, обсуждение вопросов, является ли гармоническое мышление Рахманинова системным и типичным, не входило в планы исследовательницы. Саму возможность постановки таких вопросов надо отметить как симптоматичную в отношении рахманиновского музыкального языка, что очень отчётливо будет видно далее, на примере обращения к оркестровым приёмам.

А на данном сюжетном повороте мы перемещаемся в область неопубликованных трудов о Рахманинове — диссертаций, дипломов и курсовых.

В 1947 году были написаны две первые диссертации о музыке композитора, в которых значимое место занимают аналитические разделы. В частности, в работе З.А. Апетян сделана первая попытка

<sup>27</sup> См., например: Ганзбург Г.И. Фатум-аккорд у Чайковского // Музыка изменяющейся России. Курск, 2007. С. 106–107.

<sup>28</sup> Клименко Т.В. Гармонические системы в русской музыке XVII–XIX веков: вехи исторической эволюции. Дисс. ... канд. иск. МГК, 2009.

обобщения ключевых ситуаций использования «рахманиновской гармонии» (здесь она еще не получила такого наименования). Необходимо отметить рассмотрение рахманиновских выразительных средств в их неразрывной связи с музыкальным мышлением русских композиторов — предшественников и современников, формирование комплексной теории преемственных и индивидуальных элементов языка. Внимательная, скрупулёзная работа автора с музыкальным текстом позволила выявить конкретные примеры аналогий в романсах Рахманинова с сочинениями Чайковского и Кюккистов, сделать выводы об определённых семантических ситуациях использования тех или иных последований и аккордов.

В их ряд естественно укладывается и «уменьшённый с квартой», здесь определяемый как «бифункциональный» с указанием на подчёркивание композитором «субдоминантового элемента»<sup>29</sup>. Апетян именуется эту вертикаль «ложной субдоминантой», попутно отмечая важную тенденцию: в «чистом» виде данный аккорд применяется композитором преимущественно в ранний период творчества, а затем, хотя и «<...> не перестаёт интересовать Рахманинова и в <...> период [19]10-х годов, но в этот период времени он уже появляется в усложнённом виде»<sup>30</sup>.

Существенным представляется и наблюдение о структурных путях формирования данной гармонии: «В некоторых случаях Рахманинов приподнимает завесу и показывает, откуда берёт начало этот аккорд. Так, в романсе “Дума” этот аккорд трактуется как задержание в доминантовой гармонии 5-й ступени»<sup>31</sup>. Идя по пути усложнения бифункциональности этой гармонии <...> (в романсе “Полюбила я на печаль свою” [хронологически следующий опус; т. 1, 19]) <...> Рахманинов находит яркий и эмоционально обострённый гармонический комплекс, который создаётся применением ложной субдоминанты на тоническом органном пункте»<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Апетян З.А. Музыкально-выразительные средства романсов Рахманинова // Апетян З.А. Романсы Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. МГК, 1947. Рукопись. Ч. 2. С. 361. При цитировании текстов, написанных с соблюдением отличных от нынешних правил орфографии и пунктуации, здесь и далее сохранён оригинальный стиль изложения, безоговорочно откорректированный лишь в тех случаях, когда соблюдение таких правил затрудняет понимание смысла.

<sup>30</sup> Там же. С. 362.

<sup>31</sup> Здесь можно отметить две ситуации подобных задержаний. Первая — в т. 9, 11 и 13, 15 (два звена хроматической секвенции) — задержание в составе развёрнутой вертикали малого D9. Вторая — в т. 18 и 24 (тоже секвенция, укрупняющая масштабы волнового развёртывания) — двойное задержание: сперва внедрённая кварта уменьшённого «возвращается» обратно в терцию, затем септима (в басу) получившегося аккорда опускается вниз и делает его доминантовым вместо уменьшённого.

<sup>32</sup> Там же. С. 362.

Таким образом, уже в 1947 году на некоторые вопросы, возникающие в связи с «рахманиновской гармонией» — как она зарождалась и развивалась в музыке композитора, — появились ответы. Конечно, если бы тогда, как принято говорить сейчас, «время было другое», ответы эти несомненно вместили бы и обращение к западноевропейской тенденции использования вводного с квартой, и случаи сходства, и, наконец, расширение его «бифункциональной» трактовки.

В позднее появившихся рукописях наблюдения и выводы закономерно продолжили заданные ранее аспекты рассмотрения. Следующим по хронологии появления значимым исследованием стала диссертация Б.А. Сосновцева (1954). В ней бытование «многого септаккорда четвёртой ступени» прослежено также и в сфере симфонической и камерно-инструментальной музыки Рахманинова 1890–1900-х годов. Причём здесь аккорд уже определяется прежде всего не как бифункциональный, а как диссонансирующий: «насыщенность, напряжённость звучания объясняется также и диссонантностью входящих в аккорд компонентов (увеличенные кварта, секунда, малая септима), противоречивостью действующих внутренних сил (с одной стороны — неподвижная, “тормозящая” септима, с другой стороны — острое тяготение примы, терции, квинты)»<sup>33</sup>.

На протяжении 1950-х констатации важнейшей рахманиновской вертикали как типичной для стиля композитора постепенно входили в научный обиход. После диссертаций аккорд стал рассматриваться в дипломах: в работе Е. Буруновой об «Алеко» (1956) после краткого описания вводного с квартой дана ссылка на недавний труд Сосновцева<sup>34</sup>, а в тексте И. Уберт (1961) использовано и привычное сейчас определение «рахманиновская субдоминанта»<sup>35</sup> — наверняка после прочтения статьи Беркова (изданной в августе 1960 года), где, впрочем, именно такого определения нет.

Место небольшой работы Беркова значительно как хронологически первой публикации, где обрёл своё имя «рахманиновский аккорд». Деятельность по его выявлению и толкованию на этом этапе, по-видимому, уже стала считаться завершённой и до настоящего

<sup>33</sup> Сосновцев Б.А. Симфоническое творчество Рахманинова в период 90-х—900-х годов. Дисс. ... канд. иск. МОЛГК, 1954. Рукопись. С. 71. О том же с использованием более свободных выражений пишет и Ханнанов: «Его [аккорда] разрешение демонстрирует буквальное растяжение, разрыв на части. Нижняя часть аккорда <...> уходит вниз, как топор под воду. Верхняя часть горделиво следует вверх <...> или остаётся на прежней высоте <...>». — См.: Ханнанов И.Д. Цит. изд. С. 124.

<sup>34</sup> Бурунова Е. «Алеко» Рахманинова. Анализ художественных образов и главных средств их воплощения / Науч. рук. В.В. Протопопов. Дипл. раб. МОЛГК, 1956. Рукопись. С. 41.

<sup>35</sup> Уберт И. О ладовых системах в музыке Рахманинова / Науч. рук. С.С. Григорьев. Дипл. раб. МОЛГК, 1961. Рукопись. С. 47.



времени не получала продолжения нигде, в том числе в студенческих дипломах и курсовых, в которых можно отметить другие важные и интересные детали.

В частности, в упомянутом дипломе Ирины Уберт проанализированы все использованные в музыке Рахманинова типы и виды ладовой переменности. Разумеется, что выводы в период написания текста могли базироваться только на принадлежности этих типов отечественной традиции, однако в данном случае идеологическая установка удачно совпала с сущностью музыкального мышления композитора. «То, что у Шуберта или Брамса имеет облик одноимённого или параллельного мажоро-минора, у Рахманинова или Прокофьева нередко приобретает смысл переменной системы того или иного вида, возникшей под непосредственным влиянием русской народной и классической музыки»<sup>36</sup>, — в этой констатации главным является не противопоставление композиторских имён и приёмов, а определение в творчестве Рахманинова составляющих индивидуальной системы. Той самой, что многие десятилетия спустя получила фундаментальное обоснование в трудах Мясоедова и Ханнанова.

Среди курсовых работ, в том числе и принадлежащих студентам Московской консерватории, нередко встречаются перспективные исследования. Однако они в стенах этого и других образовательных учреждений не сохраняются. За одним исключением: в выпусках сборника *Musica Theorica*, существующего на правах рукописи, на протяжении последних 22 лет (с 1995 года) публикуются краткие статьи на базе курсовых работ, выполненных в классе Ю.Н. Холопова и его коллег и последователей и написанных в процессе освоения курсов гармонии и музыкально-теоретических систем. Таких работ, посвящённых непосредственно гармонии Рахманинова, в данных сборниках четыре (см. Приложение VI). Направления интереса в этих студенческих текстах в целом подтверждают, вплоть до выбора конкретных произведений, приоритеты «большой науки». Это «рубежные» сочинения композитора (романсы ор. 38 и Этюд-картина ор. 39 № 5), его канонические опусы («Всенощное бдение») и «Три русские песни».

Наряду с использованием специальных терминов «холоповской» школы (например, ДКЭ — «добавочный конструктивный элемент») исследователями вводятся и собственные определения. Иногда они дублируют уже имеющиеся, как в статье Елены Мусаелян (см. сноску 7), что не снижает оригинальности отдельных наблюдений этого автора. Примечательна выдержанность тона в рассуждениях

о выразительных средствах «Трёх русских песен» — опуса, вызывающего противоречивые мнения куда более маститых учёных. Не останавливаясь на качественных дефинициях в границах оппозиций «лучше/хуже, чем было на родине», студентка констатирует новый (окончательно сложившийся вне родины) приём гармонического мышления: «<...> Нигде на протяжении цикла Рахманинов не выходит за рамки данной тональности. Здесь нет ни одного отклонения. Обычного вида модуляции для Рахманинова заменяет быстрая смена состояний тональности: в каждом разделе части ощущается один и тот же тональный центр, но предстаёт он каждый раз в новом качестве, имеет новый колористический нюанс»<sup>37</sup>.

Конечно, невозможно сделать общие выводы об уровне, качествах, подходах, наличествующих в области ученических текстов в целом. Достаточно длительные поиски нестоличных дипломов без выездов «на места» не увенчались успехом, а любые курсовые бесполезно даже начинать искать. В данном тексте представлены только те опусы, которые удалось просмотреть, — и совершенно не известно, и никогда не станет известно, какой процент они составляют от общего числа студенческих исследований.

Поэтому приходится смириться с тем, что в ситуации относительной доступности лишь малой части неопубликованных работ и будущие определения, наблюдения, выводы, и установление этимологических связей рахманиновских выразительных приёмов вполне могут оказаться *вторичными* по отношению к возникшим в трудах, даже названия которых, возможно, неведомы сейчас.

Однако и среди имеющихся источников такого рода явно просматривается яркая тенденция, связанная с обращением к *рахманиновскому оркестру*.

\* \* \*

При всём обилии изданных текстов о гармонии, мелодике, фактуре Рахманинова констатация «нет отдельного крупного исследования» в какой-то степени оправданна. В рамках изучения инструментовки дело обстоит по-иному. С одной стороны, этому предмету целиком посвящена лишь статья С.С. Богатырёва, появившаяся в 1943 году и опубликованная в 1972-м. С другой стороны, две дипломные работы, написанные под руководством Ю.А. Фортунатова (1969 и 1978), до сих

<sup>36</sup> Уберт И. О ладовых системах в музыке Рахманинова. Цит. рукопись. С. 12.

<sup>37</sup> Мусаелян Е. Гармонические особенности «Трёх русских песен» С. Рахманинова / Науч. рук. Т.А. Старостина // Вып. 13 / Сост. В.С. Ценова, ред. Г.И. Лыжов. М.: МГК, 2008. С. 65.

пор остаются *единственными в мире* фундаментальными изысканиями в данной сфере, но они, разумеется, не опубликованы.

Обращение к учебным пособиям (Приложение IV) и здесь выявляет картину, подобную описанной выше. В руководствах по теоретическому инструментоведению примеры из музыки Рахманинова присутствуют в одном труде — четырёхтомном «Современном оркестре» Д.Р. Рогаль-Левицкого (1953, 1956). А отсутствуют — в книгах Д.А. Блюма, М.И. Чулаки, У. Пистона, А.М. Веприка, Л.И. Мальтера. В «Инструментовке для симфонического оркестра» С.Н. Василенко (1952, 1959), где в принципе приведены отрывки из сочинений *только русских* композиторов, нашлось место для фрагментов из двух романсов Рахманинова в инструментовке автора исследования. Среди специалистов, писавших об истории оркестра, внимание Рахманинову уделил лишь Г.И. Благодатов — четыре страницы в своей монографии.

Зато можно отметить куда более выигрышное положение творчества Рахманинова в практических пособиях по чтению и написанию партитур. Многочисленны отрывки из фортепианных пьес в учебнике С.П. Горчакова, один пример (Прелюдия *cis-moll*) отыскался у Г.П. Таранова, один симфонический фрагмент — в «Курсе...» М.Д. Готлиба, Я.М. Каабака и Е.П. Макарова и два — в хрестоматии О.Е. Вольф.

Симптоматично, что «соратником по несчастью» в отечественных работах оказался для Рахманинова Брамс, а, например, в объёмной книге Уолтера Пистона среди «пропущенных» персоналий преимущественно русские — Глинка, Бородин, Танеев и даже Глазунов, признанный мастер инструментовки. Не удивительно, что западные специалисты предпочитают ориентацию на более известные им и, возможно, более доступные, тоже западные, партитуры. Но ведь и в представлении российских авторов рахманиновское оркестровое мышление, по-видимому, совсем не достигает того уровня, который позволяет рассматривать приёмы этих инструментовок даже не как эталонные, а хотя бы как типичные, пригодные для инструктивных примеров.

Как известно, после кончины Василенко Фортунатов отредактировал и значительно дополнил второй том «Инструментовки» любимого учителя. «Почти заново написаны Ю.А. Фортунатовым главы о полифонии, оркестровой фигурации и оркестровой педализации <...> Им также добавлен ряд примеров, дополняющих в основном те главы, которые он наиболее основательно переработал. Эти примеры, как и основная часть партитурных образцов, выбраны из известных произведений русской классики и наиболее

значительных сочинений советских авторов», — указал в предисловии В.Я. Шебалин<sup>38</sup>. Действительно, предметное поле здесь расширено благодаря фрагментам музыки Арама Хачатуряна, Глиэра, Спендиарова, Мухатова, Пейко, Галынина, Ракова, Книппера, Рогаль-Левицкого. Многие из них Фортунатов таким образом сохранил для истории. А отрывки из опусов Рахманинова почему-то в пособие не поместил.

В такой ситуации появление в классе Фортунатова на достаточно короткой временной дистанции двух дипломов об оркестре Рахманинова сразу привлекает внимание.

Для педагогической практики Юрия Александровича неоднократное обращение к сходным объектам при подготовке ученических работ не характерно. (В их списке, приведённом в сборнике памяти учёного, каждый композитор, за исключением Рахманинова, представлен единожды<sup>39</sup>). Указанные сведения необходимо дополнить фактом научного консультирования Фортунатовым диплома Т.М. Андриановой «“Скупой рыцарь”» С.В. Рахманинова: к проблеме соотношения творческого процесса и творческого метода в работе композитора над оперой» (1998).

В целом это исследование источниковедческого характера, однако изыскания в области оркестровки здесь также занимают немаловажное место, а значимость влияния на них рассуждений выдающегося специалиста акцентирована в тексте: «По мнению Ю.А. Фортунатова (высказанному им в курсе консерваторских лекций), указанные свойства [тяжесть и даже тяжеловесность оркестрового звучания] обусловлены причинами прежде всего эстетическими: во-первых, образным строем пушкинской трагедии в соединении с рахманиновской ориентацией в тот период на стилистическое направление декаданса и музыкального символизма; во-вторых, заранее заданной композитором драматургической функцией оркестра, который призван донести до слушателей мировоззренческо-философскую и нравственно-эмоциональную позицию автора музыки и уже в силу

<sup>38</sup> Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 2 / Общ. ред. Ю.А. Фортунатова. С. 3.

<sup>39</sup> Список дипломных работ, написанных под руководством Ю.А. Фортунатова // Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой. Ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. М.: Композитор, 2004. С. 375–376.

этого обязан сказать нечто гораздо более глубокое и обобщённое, чем говорят герои оперного произведения»<sup>40</sup>.

При просмотре этой весьма качественной работы (возможно, единственной в своем роде) взгляд иногда невольно останавливается на фразах и выражениях, напоминающих устную речь Фортунатова. В частности, в разговоре о московской и петербургской школах оркестровки: «С одной стороны, Рахманинов наименее, чем кто-либо другой из “москвичей”, был принят “петербуржцами”, с другой — оказался как бы в тени скрябинских исканий»<sup>41</sup>.

Конкретные наблюдения в сфере особенностей и отличий этих двух столичных школ и сейчас отсутствуют в музыкальной науке. За исключением тех, что были высказаны Фортунатовым на лекциях и при подготовке ученических работ.

Из них приходится добавить в обзор ещё один пример — мою курсовую о центральном из «Симфонических танцев», написанную в классе Фортунатова в 1991 году. Разумеется, и количественно, и качественно это как раз тот случай, когда горы продолжились мышью. Однако есть существенные причины для её упоминания.

Тема была мне предложена, я её не выбирала. Возможно, так случилось и с другими учениками Фортунатова. Троекратное обращение к творчеству композитора заставляет задуматься о педагогических мотивациях. Почему именно Рахманинов, раз его инструментовки настолько не укладываются в представления о верном оркестровом письме, что недостойны в виде отрывков присутствовать на страницах пособий? И по какой причине трижды? (Я тогда не знала, но Фортунатов-то знал, что оба его дипломника<sup>42</sup> давно написали о «Симфонических танцах», и куда лучше, чем в принципе мог написать «теоретик» — не дирижёр, не композитор и даже не исполнитель-оркестрант).

Кроме того, мне посчастливилось наблюдать, как осуществлялось научное руководство Фортунатова по отношению к некоторым работам, сделанным в его классе, и, разумеется, я помню многие замечания и дополнения, вносившиеся затем в мой текст. Почти все они акцентируют преемственные черты позднего рахманиновского стиля

<sup>40</sup> Андрианова Т.М. «Скупой рыцарь» С.В. Рахманинова: к проблеме соотношения творческого процесса и творческого метода в работе композитора над оперой / Науч. рук. Е.М. Левашев, науч. конс. Ю.А. Фортунатов. Дипл. раб. МГК, 1998. Рукопись. С. 58.

<sup>41</sup> Там же. С. 10.

<sup>42</sup> Евгений Борисович Кальмансон (Зобков) ныне преподаёт дирижирование, чтение партитур и инструментовку в Московском военно-музыкальном училище. Илья Львович Калужский некоторое время работал в Камчатском колледже искусств как музыковед и дирижёр.

от раннего, конкретно от инструментовки разделов и тем Первой симфонии и номеров оперы «Алеко».

Яркие примеры — разработка характерного жеста, названного Фортунатовым «<...> идеей “вспышек-спадов”»: противопоставление объёмного звучания нескольких групп одновременно звучанию одного инструмента»; использование тембров «томно-тусклого кларнета» и английского рожка на фоне струнных в пляске женщин (№ 5) из «Алеко» и в центральном разделе основной темы «Вальса»: «<...> данный приём был найден композитором уже в юности, только в “Симфонических танцах” ему придаётся кардинально иной смысл»<sup>43</sup>.

И в принципе в процессе поиска сходных оркестровых средств я стремилась обращаться к сочинениям других композиторов, написанным в тот же период, что и «Симфонические танцы» (1940), а Фортунатов неизменно возвращал меня к Рахманинову, напоминая о партитурах симфоний и концертов, заостряя внимание на тех особенностях, что кажутся само собой разумеющимися и не требующими объяснений: «<...> обнажённая приподнятость, “оторванность” скрипок от основной массы оркестра <...> разрушение и истаивание призрачного, идеального образа (в оркестре — постепенное снижение, снижение звуковой энергии тембров от тромбонов до валторн) [ц. 49]»<sup>44</sup>.

В результате этого общения у студентки возникло (и по сей день сохраняется) впечатление неистребимой *цельности* рахманиновского стиля, его неукоснительной эволюции, причём не от неудач к удачам или, напротив, не от эмоциональной искренности к индустриальной холодности, а от оригинальных, однако нередко по-юношески однозначных решений — к не менее оригинальным и намного более сложным.

Добавлю, что Фортунатову — блестящему аналитику — в принципе было свойственно акцентировать не только достоинства, но и единичные недостатки оркестровых решений даже гениальных композиторов<sup>45</sup>. Возможно, это определённая традиция (в пособиях по гармонии, кстати, отсутствующая); например, в «Современном оркестре» Рогаль-Левицкого такого рода наблюдений, зачастую высказанных «с большевистской прямоотой», достаточно много. Не

<sup>43</sup> Петухова С.А. Рахманинов. «Симфонические танцы». Ч. II / Науч. рук. Ю.А. Фортунатов. Реферат. МГК, 1991. Рукопись. С. 7, 8. Здесь и далее во всех цитатах из данного курсового реферата использованы зафиксированные в процессе консультаций устные дополнения Юрия Александровича.

<sup>44</sup> Там же. С. 12.

<sup>45</sup> Одно из подобных указаний (речь там идёт о Первой симфонии Чайковского) сохранилось в опубликованных лекциях. [См.: Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Указ. изд. С. 79].

пропустил учёный и неверно выписанное glissando в партии тромбона в Четвёртом концерте Рахманинова<sup>46</sup>.

Нет сомнения, что при желании и Рогаль-Левицкий, и Фортунатов могли привести немало примеров куда более значительного свойства — неловких оркестровых оборотов из «неправильных» рахманиновских партитур. Как, например, это сделал в своей статье (1943) С.С. Богатырёв: «[в фантазии “Утёс” ор. 7] <...> склонность к низким кларнетам не осталась без последствий для общей оркестровки фактуры Рахманинова. <...> Низкая позиция кларнетов в гармонии неизбежно сталкивает их с валторнами. Рахманинов не видит ничего предосудительного в том, что валторны и кларнеты удваивают друг друга в первой октаве. А между тем получается чрезмерно густая звучность середины, валторны заглушают кларнеты в их негромком регистре, вторая октава лишается двух голосов гармонии и остаётся обнажённой. Поэтому мы часто видим пустые октавы флейт и гобоев мелодии вверху при пустой гармонии в середине. Принято, как известно, помещать кларнеты в гармонии выше, обыкновенно во второй октаве. <...> Обращает на себя внимание исключительно большое участие валторн. Это, прямо, какое-то засилье валторн! <...> В продолжение 78 % музыкального времени мы слышим валторны».

Не говоря о возможных предпосылках ранних рахманиновских решений, Богатырёв констатирует факты, уравнивая, однако, свои суждения одним из предварительных замечаний: «<...> Даже в промахах молодого автора надо уметь видеть не только его неопытность, но и черты нового <...> которое со временем расцветёт пышным цветом, получит общее признание и станет нормой»<sup>47</sup>.

Таким образом отношение специалистов в целом свидетельствует о том, что рахманиновское оркестровое мышление воспринималось и подавалось ими в качестве *феномена* — не до конца понятного, трудно объяснимого, требующего прежде всего предметных изысканий.

Критические же оценки Фортунатова относились только к тем случаям, когда он точно представлял себе и эффект, которого стремился добиться композитор, и верный (идеальный) путь достижения цели, и, наконец, те просчёты, что ему помешали. «Случай Рахманинова», без сомнения, иной. Такой вывод легко было сделать

<sup>46</sup> Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. Т. 1. С. 210.

<sup>47</sup> Богатырёв С.С. Оркестр Рахманинова [1943] // Богатырёв С.С. Исследования, статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г.А. Тюменева и Ю.Н. Холопов. М.: Сов. композитор, 1972. С. 103, 100.

из общения с Юрием Александровичем, даже не зная совершенно ничего о рахманиновском оркестре.

Между тем при обращении к неопубликованным текстам наряду с немногочисленными вдумчивыми и скрупулёзными работами неожиданно обнаруживаются однозначные заключения аспирантов и студентов разных лет, преимущественно о раннем творчестве композитора.

«Оркестровая партия в финале [Первого концерта] очень примитивна, в ф[орте]п[ианной] фактуре много несамостоятельного, — констатировано в дипломной работе В.Н. Брянцевой (1953). — Тематический материал не всегда достаточно ярок и, вообще, носит довольно сырой, малообобщённый, неотшлифованный характер. С этим неразрывно связано отсутствие симфонического развития материала и всей формы в целом, часто ощутимая механистичность в её построении. Как будет видно в дальнейшем, финалы циклической формы станут у Рахманинова с годами сложнее, весомее, но проблема общего итога останется острой и трудной и в значительно более позднее время»<sup>48</sup>.

В подобном стиле изложены и выводы, сделанные диссертантом Сосновцевым (1954) в отношении оркестровки Первой симфонии: «Недостатки развития вызывают дефекты в самой оркестровке, оркестровка усугубляет порою, обнажает особенно резко недочёты развития мысли. Так, например, вершина волны нарастания разработки Allegro, впитавшая ряд недочётов былого развития, звучит недостаточно ярко (42–44 стр.). Бледна восходящая целотонная гамма (контрабасы и туба), бледны и скользящие к ней варианты напева (флейты, гобои, кларнеты) <...> Не совсем убедительно оркестрована главная тема в начале репризы (44[-я] стр.). Интонации-возгласы недостаточно действенно, ярко контрастируют основному напеву (альты и кларнеты неравноценны здесь скрипкам)» и т. д.<sup>49</sup>.

Понятно, что такого рода высказывания не могли появиться на страницах дипломных работ без ведома их научных руководителей. Возможно, неудачная премьера Первой симфонии (1897), завершившая кризисом ранний период творчества композитора, явилась своеобразным звеном «генной памяти» музыкантов, передававшимся из поколения в поколение и оказывавшим влияние на формирование точек зрения учеников и последователей на все оркестровые

<sup>48</sup> Брянцева В.Н. Фортепианные концерты С.В. Рахманинова / Науч. рук. В.А. Цуккерман, Н.В. Туманина-Рукавишников. Дипл. раб. МОЛГК, 1953. Рукопись. С. 50.

<sup>49</sup> Сосновцев Б.А. Симфоническое творчество Рахманинова в период 90-х—900-х годов. Цит. рукопись. С. 140.

сочинения этого периода<sup>50</sup>. Во всяком случае, трудно представить (да я и не нашла — хотя искала, конечно, не столь пристально, как в текстах о Рахманинове) рассуждения, сходные с вышеизложенными, о симфонических опусах, например, Даргомыжского, Антона Рубинштейна или Аренинского — в этой области также не мастеров первого ряда.

По сравнению с указанными работами кардинально иное впечатление производит диссертация И.А. Гивенталь (1968). Возможно, по причинам не только ослабления к этому времени «генной памяти», но и потепления идеологического климата. В данном исследовании раннее творчество Рахманинова впервые и целенаправленно рассмотрено с точки зрения перспективных находок. Правда, избранные автором хронологические рамки позволяли сравнивать Первую симфонию и два первых концерта лишь со Второй симфонией, однако сделанные здесь наблюдения бесспорно могут служить основой для развёртывания аналитических рассуждений и на материале позднейших произведений композитора. В частности, немногочисленные критические пассажи Гивенталь предваряет *характеристикой* оркестрового мышления молодого Рахманинова: «<...> для [18]90-х годов оркестр первой симфонии был, конечно, большим шагом вперёд. Рахманинов придерживается здесь строгого разделения функций групп оркестра, противопоставляет одну другой, опирается на чистые тембры, очень мало применяя столь любимые им позже (и уже найденные в “Утёсе” и “Каприччио”) густые, смешанные краски. В оркестровке первой симфонии нет ничего “нарядного”, очень мало колористических моментов <...>. <...> Звучание главной партии первой части в экспозиции кажется тусклым, однотонным: она поручена одному кларнету (даже не а 2), который Рахманинов вообще очень любил. В некоторых случаях из-за неравномерного распределения тембров почти теряется триольный возглас — “эпиграф” или возгласы второй части (их можно услышать, слушая лишь с партитурой в руках). В первой части перед репризой, в кульминации, где у меди проводится главная партия, мало слышен “перезвон”, порученный лишь деревянным духовым (выделяется одна флейта-riccolo). Но это,

<sup>50</sup> Как известно, Первая симфония, восстановленная по оркестровым голосам А.В. Оссовским и Б.Г. Шальманом, была исполнена 17 октября 1945 года в Большом зале Московской консерватории Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением А.В. Гаука, а затем под его редакцией издана Музгизом в 1947 году. Благодаря этим двум событиям давние впечатления «генной памяти» музыкантов могли значительно обогатиться к началу 1950-х, когда были написаны цитированные работы. Однако если обогащение и произошло, то не до такой степени, чтобы сразу изменить общее направление подходов к нотному тексту.

конечно, частности. <...> Циклу недостаёт цельности, симфония не во всём и не до конца убедительна»<sup>51</sup>.

Обращение к цитированным фрагментам помогает понять, почему Юрий Фортунатов считал необходимым анализировать с учениками оркестровые приёмы не раннего, зрелого и позднего творчества Рахманинова по отдельности, а именно в процессе их становления и в совокупности.

Этот алгоритм рассмотрения в полной мере присутствует в дипломе Евгения Кальмансона «Характерные особенности позднего оркестрового стиля С.В. Рахманинова» (1969).

В главе I («Особенности инструментовки тематизма в позднем творчестве С.В. Рахманинова») свойства развития тем и разделов Третьей симфонии сопоставлены с решениями, найденными в Первой симфонии. При этом подчёркнуто, что на смену тенденции, проявившейся в ранний период, «<...> при которой проведение темы-мелодии целиком доверялось одному инструменту или однородной инструментальной группе, приходит трактовка более индивидуализированная, допускающая тембровое обновление уже в самой стадии изложения темы. [Главная] тема Первой симфонии выделяется синтаксической завершённостью <...> Такая песенная по характеру, классичная по структуре тема мыслится автором как единая законченная мелодия и поэтому излагается в постоянном тембре — в данном случае в тембре кларнета. Тембровое единство сохраняется и при проведении этой темы на ином динамическом уровне. Так, в репризе первой части Симфонии тема целиком изложена в унисоне первых и вторых скрипок <...> В отличие от приведённой темы главная партия Третьей симфонии предстаёт не как завершённое построение, а, скорее, как зафиксированный процесс развития исходного интонационного ядра. Вариантность <...> сближающая тему главной партии с интонационным развёртыванием в русской протяжной песне, обуславливает и тембровую смену внутри темы <...> При дальнейшем сравнении разработочных разделов <...> видим, что принципы единства тембра по горизонтали для ранних сочинений и тембровой дробности для поздних действуют и в моменты тематического развития»<sup>52</sup>.

Исследование продолжено на материале произведений среднего периода творчества, углубляя ракурсы рассмотрения за счёт

<sup>51</sup> Гивенталь И.А. Творчество молодого Рахманинова (конец 80-х — 90-е годы XIX века). Дисс. ... канд. иск. М.: ГМПИ, 1968. Рукопись. С. 265–266.

<sup>52</sup> Кальмансон Е.Б. Характерные особенности позднего оркестрового стиля С.В. Рахманинова / Науч. рук. Ю.А. Фортунатов. Дипл. раб. МГДОЛК, 1969. Рукопись. С. 7, 8, 9.

соотнесения особенностей рахманиновского оркестра с типичными чертами стилей Вагнера и Глазунова: «Вагнеровская техника оркестровки мелодии была связана с необходимостью дублировки, как средства сглаживающего тембровую смену, делающего эту смену незаметной. В творчестве Глазунова этот приём получил широкое применение, став тонко разработанной системой. Отличие позднего Рахманинова от этих авторов в том, что он, как правило, не стремится сгладить тембровую смену, а сопоставляет чистые тембры, находя между ними связь более тонкую — характерно-смысловую. Сказанное не означает, что техника Рахманинова проще: если дублировка в известной степени гарантирует надёжность решения, то непосредственное сопоставление тембров, подобранных по принципу мозаики, требует глубокой смысловой оправданности и — соответственно — особой чуткости к выразительным возможностям отдельных инструментов»<sup>53</sup>.

«Мозаичное» строение оркестровой ткани, её тембровая изменчивость, многоплановость, насыщенность партий в поздний период отнюдь не приводили к общему утяжелению фактуры. Скорее наоборот: приёмы, способствовавшие устойчивости конструкции и сохранению одного состояния материи (в частности, педаль и непрерывная линия баса), здесь использованы тонко и по-разному, нередко изменяя своим устойчивым функциям и приобретая свойства аллюзий. Внутри многослойной ткани мелодические проведения и «образная осмысленность фигурации», взаимно поддерживая друг друга, создали полифоническое пространство с неявными функциональными характеристиками отдельных групп, тембров, голосов.

Последнее качество подробно рассмотрено в завершающей главе диплома («О некоторых особенностях оркестрового развития в позднем творчестве С.В. Рахманинова») в контексте достижений русских композиторов XIX века. Важнейшее отличие оркестровых решений, свойственных представителям двух столичных школ, здесь изложено предельно ясно: «разработка жанрового элемента, вариационность» у «кучкистов» и «последовательное развитие (разработка) тематизма, направленное прежде всего на область самой мелодики», у Чайковского<sup>54</sup>. Однако и те, и другие приёмы опираются на традиционную иерархию тембров: «функциональная разграниченность групп использовалась композиторами “русской школы” как в отношении строения ткани “по вертикали”, так и в “горизонтальной” тембровой планировке сочинения. При этом тембровая смена приурочивалась,

<sup>53</sup> Там же. С. 14, 15, 17.  
<sup>54</sup> С. 57, 58.

как правило, к смене разделов формы, к введению контрастного материала. Рахманинов, не ступёвая функционального различия групп, допускает более свободное обращение с ними и сопоставляет различные тембры не по “рангам” возрастания насыщенности, силы звучания, а подбирая инструменты по смысловой характерности. Подчеркнём, что речь идёт о тембровой смене в пределах одного построения (например, темы), а не на грани смены разделов формы, что представляло бы собой явление вполне традиционное»<sup>55</sup>.

Совокупность аналитических наблюдений и сравнений позволила обосновать один из выводов, в предварительном виде представленный в начале диплома: «<...> Ростки собственного оркестрового мышления отчётливо выявились в раннем творчестве (Первая симфония) и всё более и более явно проступали по мере эволюции стиля композитора»<sup>56</sup>.

Продолжением и развитием данного направления изысканий стал написанный в 1978 году диплом Игоря Калужского «Об эволюции оркестрового стиля С.В. Рахманинова». Изложение содержания здесь предстаёт уже привычным в рамках системы научного поиска, предпринимавшегося под руководством Фортунатова:

«Глава первая. Оркестр Рахманинова в произведениях 1891—1917 гг.

Глава вторая. Оркестровый стиль поздних произведений Рахманинова.

### Заключение.

Цель работы предполагала обращение ко всему симфоническому творчеству композитора; подробно проанализированы партитуры концертов и симфоний, ранних оркестровых опусов и «Колоколов». Количество замечательных находок и нюансов, помещённых на 70 страницах в основной текст и сноски, в процентном соотношении с общим объёмом повествования является настолько большим, что выбор наилучших фрагментов для цитирования становится непосильной задачей. Вот два примера, находящиеся в русле актуальных трактовок позднего творчества композитора:

«Рахманинов <...> часто в последних сочинениях использует тембр трубы с сурдиной, тембр, создающий ощущение ещё большей лёгкости, почти невесомости и, вместе с тем, необычайной напряжённости (см. первую из “Трёх русских песен”, 2-ю часть Третьей симфонии,

<sup>55</sup> С. 66, 67, 72.  
<sup>56</sup> С. 4.

“Симфонические танцы” и др.). [Сноска:] Утверждения некоторых исследователей о том, что засурдиненные трубы в поздних рахманиновских партитурах есть следствие влияния на него американского джаза (как и использование саксофона в “Симфонических танцах”), необоснованы и не выдерживают, как нам кажется, критики»<sup>57</sup>.

«Своеобразный микст находим <...> во 2-й части Четвёртого концерта (ц. 35) [нотный пример-схема: флейта, валторна, 1-е скрипки, виолончели]. Казалось бы, что может добавить тембр низкой флейты к унисону скрипок, виолончелей и валторны, почему именно флейтовую партию композитор определяет как сольную? Видимо, флейта необходима здесь, чтобы снять открытую эмоциональность и теплоту тембра виолончель + валторна, придать звучанию большую объективность и отстранённость. [Сноска:] И.Ф. Стравинский определял тембр низкой флейты как “сухой”; быть может это менее картинно, чем определение “мистический”, данное Н.А. Римским-Корсаковым, но необычайно точно»<sup>58</sup>.

Первой симфонии традиционно посвящён отдельный раздел диплома, и нетрудно догадаться, что речь там идёт прежде всего не о недостатках, а о достижениях молодого композитора, в 24 года предложившего масштабную оркестровую «задачу» не только Глазунову, но и позднейшим поколениям дирижёров и исследователей.

«Оркестровая ткань этого произведения <...> глубоко оригинальна по сравнению с предшествующими Рахманинову традициями, — указывал Калужский. — Прежде всего — она опровергает уже устоявшееся мнение о рахманиновской фактуре, как о тяжеловесной, quasi-фортепианной. Налицо значительная лёгкость, прозрачность ткани, особенно в средних частях симфонии. Различного рода гармонические педали, пронизывающие собой большинство ранних рахманиновских партитур и придающие им густоту, тягучесть, здесь <...> почти незаметны. Их заменяют (а вернее маскируют) гармонические фигурации, выполненные с тонким вкусом и пониманием специфики тембра и плотности инструмента или инструментальных групп»<sup>59</sup>.

Чрезвычайно важным представляется вывод о соотношении в решении финала традиционных и новаторских, прогрессивных черт, унаследованных поздним творчеством композитора: «Наиболее интересный момент <...> кода (выделяющаяся, кстати, и образным своим содержанием). Самые суровые и мрачные краски накапливаются здесь для утверждения мажорного строя. Этот

<sup>57</sup> Калужский И.Л. Об эволюции оркестрового стиля С.В. Рахманинова / Науч. рук. Ю.А. Фортунатов. Дипл. раб. МГДОЛК, 1978. Рукопись. С. 47.

<sup>58</sup> Там же. С. 48—49.

<sup>59</sup> Там же. С. 8, 9.

гордый и трагический мажор — специфически рахманиновский; он будет слышен и в финале 4-го концерта, и в конце “Симфонических танцев”»<sup>60</sup>.

Подробный и зрелый анализ оркестровой ткани симфонии не стоит здесь обеднять продолжением точечного цитирования. Однако завершающий фрагмент — о причинах неудачной премьеры — необходимо привести целиком: «Существует и ряд объективных предпосылок, заложенных в самой партитуре. К ним можно отнести и необычное драматургическое решение цикла (трагический, “обратный” перелом в конце финала), не соответствующее эстетическим взглядам и убеждениям как дирижёра Глазунова, так и большей части авторитетной публики, и некоторые драматургические просчёты в отношении контрастов и единства (особенно во 2-й части и в финале) и, в особой степени, самую специфику оркестровой ткани, осознать и прочувствовать которую дирижёр не смог опять-таки в силу больших идейно-творческих расхождений с установками композитора. Отсутствие в ткани прочных, регулярных опор-вертикалей в сочетании с характерной для Рахманинова ритмической раскованностью и внутренней свободой превратило, по свидетельству современников, симфонию под руками Глазунова в аморфную звуковую массу. Это неудивительно, если учесть, что идеальной для Глазунова была такая оркестровка, которая звучит превосходно безо всяких усилий со стороны дирижёра. Партитура же Первой симфонии, наоборот, требует от дирижёра высочайшего мастерства, пристального внимания к каждому моменту звучащей вертикали. Только в таком случае, при условии активного, волевого дирижёрского отношения, симфония может быть “услышанной” публикой в полной мере»<sup>61</sup>.

Помимо ответа на основной вопрос (о причинах провала), рассуждения исследователя невольно заставляют задуматься о «побочной» теме повествования: что может случиться с оркестровкой, которая «играет себя сама», в ситуациях её попадания к «активному, волевому» дирижёру, привыкшему самостоятельно выстраивать симфоническое полотно в сюжет? И не из-за указанного ли свойства отдельные трактовки оркестровых опусов Глазунова оставляют ощущение либо бесконечной скуки (когда — в предельно комфортных условиях — скучает маэстро), либо выпячивания деталей (когда они, выстроенные автором единственно возможным образом, сопротивляются прочтению)?

<sup>60</sup> С. 11.

<sup>61</sup> С. 12.

Здесь зафиксирована лишь одна из возникших в процессе чтения «побочных» мыслей. Тексты обоих дипломов многомерны и в этом качестве, думается, отражают прежде всего совокупность творческих мотиваций своего вдохновителя — Фортунатова. Возможно, цель его возвращения к творчеству Рахманинова — время от времени *напоминать* ученикам и коллегам об оригинальности «неправильных» партитур композитора, пробуждая размышления о процессах возникновения и воплощения, восприятия и толкования типичного и нетипичного, универсального и уникального.

Тем более что Юрий Александрович точно знал — дипломы не будут опубликованы. Конечно, они сохранятся для истории — в «подвале» консерваторской библиотеки, откуда непросто напомнить о Рахманинове даже заинтересованному читателю.

Однако времена изменились, и сейчас издание этих текстов, написанных на крепком диссертационном уровне, как представляется, вполне осуществимо в цифровом формате. Введение данных трудов в научный обиход позволит решить проблему недостаточности исследований о принципах рахманиновской инструментовки. Во всяком случае, если иметь в виду собственно предметное, по преимуществу теоретическое её рассмотрение. Что же касается интерпретаций «в широком, образно-эмоциональном, семиотическом и философском, представлении о музыке как социальном, коммуникативном феномене», — то для возникновения подобных концепций публикация дипломов станет отправной точкой. И инструментоведческий анализ займёт — наряду с другими видами изысканий — значимое место в ряду современных трактовок.

Напротив, решение вопроса о необходимости создания обобщающего труда о музыке Рахманинова «в аспектах музыкальной формы, гармонии, полифонии и фактуры» не представляется столь однозначным. Как в очень многих случаях пристального изучения библиографии, здесь можно смело делать вывод о том, что исследование такого рода существует, хотя и в рассредоточенном виде.

На примере обращения к единственному и локальному элементу рахманиновской гармонии — вводу с кватрой — совокупность не только изданных, но и рукописных (точнее, машинописных) источников позволяет проследить движение отечественной исследовательской мысли, заполнить промежутки между датами публикаций и выяснить, когда впервые на бумаге зафиксировано выражение «рахманиновская субдоминанта», которое до настоящего времени воспринималось как «носившаяся в воздухе» метафора. Понятно, что если в неизданной литературе уделено внимание даже одной вертикали (да ещё отсутствовавшей в практических руководствах в качестве типичной), то гораздо больше места и усилий там потрачено на

такие особенности, как, скажем, «явление мелодического “стержня”» (формулировка Л.В. Кожевниковой), «кульминации-взрывы» (формулировка И.А. Гивенталь) или «ленточная» поддержка мелодии» (формулировка Т.С. Бершадской). Конечно, на давно написанных страницах остались пока ещё не термины и не музыковедческие фразеологизмы, а просто образные словосочетания, однако именно они фиксируют этапы установления музыкальных процессов и шлифовки понятийного аппарата.

Обобщающее исследование, закономерно объединив существующие «системы констатаций», очень многое, разумеется, будет вынуждено купировать для достижения ясности и стройности изложения. В такой ситуации забота об определении первичности и наблюдений, и терминологии справедливо отойдёт на дальний план. На практике это означает для автора неизбежность и вторичности подходов, и «изобретения велосипедов», а для читателя — необходимость дополнительного поиска сведений во множестве неучтённых текстов. Потому что за столетие обрели собственную историю как предметы рассмотрения, так и традиционный язык их описаний.

Время ушло. Нетрудно представить, насколько актуальным явилось бы фундаментальное исследование о выразительных средствах музыки Рахманинова, созданное в 1950–1970-е, — в период господства монографий и формирования современной системы понятий (во всяком случае в сфере изучения русской классической музыки). И *страшно* представить, какого размера библиографический пласт придётся освоить сейчас автору подобного труда только для того, чтобы ненароком кого-нибудь не повторить.

Библиография как данность значительно шире, чем может позволить себе охватить сложившаяся ныне музыковедческая трактовка научных источников для подготовки теоретической работы. Из собранных в приложениях единиц некий процент составляют те, что, с одной стороны, необходимы при изучении даже мелкого элемента рахманиновского музыкального языка, а с другой стороны — не могут быть помещены в список литературы о Рахманинове, поскольку о нём в этих текстах не написано. Разумеется, чем более обширным планируется исследование, тем более высоким будет и такой процент.

По-видимому, в настоящее время объединение информации, существующей в теоретических сферах изысканий, касающихся композиторов «первого ряда», в рамках единого — по стилю изложения повествовательного, а не справочного — исследования невозможно. И «обобщающий труд» закономерно уступает место «комплексному», заменяя объёмность предметного поля совокупностью его интерпретаторских толкований.



Автор выражает огромную благодарность сотрудникам читального зала Научно-музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева Московской Государственной консерватории и персонально проректору по научной работе, профессору Константину Владимировичу Зенкину, за предоставленную возможность подробного ознакомления с текстами неопубликованных исследований.

### БИБЛИОГРАФИЯ

(издания во всех разделах представлены согласно хронологии выхода до 2014 года включительно)

### ПРИЛОЖЕНИЕ I. ДИССЕРТАЦИИ И МОНОГРАФИИ О МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА

- 1 Архимович Л.Б. Оперы С.В. Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. МГК, 1947.
- 2 Сосновцев Б.А. Симфоническое творчество Рахманинова в период 90-х—900-х годов. Дисс. ... канд. иск. МОЛГК, 1954.
- 3 Брянцева В.Н. Фортепианные концерты Рахманинова. (Об основе жанрово-стилистического своеобразия творчества композитора). Дисс. ... канд. иск. МОЛГК, 1965.
- 4 Гивенталь И.А. Творчество молодого Рахманинова (конец 80-х — 90-е годы XIX века). ГМПИ, 1968.
- 5 Piggott P. Rachmaninoff Orchestral Music / Series "BBC music guides". Ed. L. Saltzer. London: BBC, 1974. Seattle: Univ. of Washington Press, 1974.
- 6 Woodruff B.W., Jr. Rachmaninoff's Orchestral Works: a Descriptive Commentary. Ph. D. diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1976.
- 7 Скурко Е.Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С. Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. МГДОЛК, 1978.
- 8 Бобыкина И.А. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова (мелодический тематизм и его формообразующие проявления). Дисс. ... канд. иск. МГК, 1979.
- 9 Скафтымова Л.А. Основные черты стиля С.В. Рахманинова предоктябрьского десятилетия. Дисс. ... канд. иск. ЛОЛГК, 1979.
- 10 Андреева (Орлова) Н.Н. О формообразующей роли кульминации в музыкальном произведении. (На примере фортепианных произведений С.В. Рахманинова). Дисс. ... канд. иск. Свердловск, 1980. Т. 1 (исследование), т. 2 (прил.).
- 11 Кандинский-Рыбников А.А. О взаимодействии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. МГДОЛК, 1980.
- 12 Prussing S.H. Compositional Techniques in Rachmaninoff's "Vespers, Opus 37". Ph. D. diss. The Catholic Univ. of America, 1980.
- 13 Вартанова Е.И. Черты стиля позднего симфонического творчества Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. Саратов, 1988.
- 14 Collins D.L. Form, Harmony and Tonality in S. Rakhmaninov's Three Symphonies. Ph. D. diss. The Univ. of

Arizona, 1988.

- 15 Смирнова Е.М. Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С.В. Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. ЛОЛГК, 1989.
- 16 Cannata D.F.B. Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure. Ph. D. diss. New York Univ., 1993.
- 17 Урванцева О.А. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX—XX вв. На примере творчества С.В. Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. Екатеринбург, 1997.
- 18 Ерахнович И.А., Гоголин М.Р. Знаменный распев во «Всенощном бдении» С.В. Рахманинова. Учебное пособие. Вологда: Русь, 1998.
- 19 Георгиевская О.В. Полифония С.В. Рахманинова как звуковой феномен. Дисс. ... канд. иск. МГК, 2004.
- 20 Davie S. Structure and Contour in Melodies of S. Rachmaninoff. Ph. D. diss. Sydney Conservatorium of Music Univ. of Sydney, 2009.
- 21 Johnston B.A. Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff. Ph. D. diss. Univ. of Michigan, 2009.
- 22 Ханнанов И.Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011.
- 23 Рахимова Д.А. Ориентализм в музыке С.В. Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2012.
- 24 Генебарт О.В. Семантика гармонических структур в камерных сочинениях С.В. Рахманинова 1910-х годов. Дисс. ... канд. иск. Тамбов, 2013.

### ПРИЛОЖЕНИЕ II. СТАТЬИ И РАЗДЕЛЫ ТРУДОВ О МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА

- 1 Прокофьев Г.П. Певец интимных настроений. (С.В. Рахманинов). Опыт характеристики // Русская музыкальная газета. 1909. № 48. Стб. 1133–1137; № 49. Стб. 1162–1168 [«Алеко»]; № 50. Стб. 1197–1200 [ор. 1–2]; 51–52. С. 1230–1233 [ор. 3–4].
- 2 Кастальский А.Д. «Всенощное бдение» Рахманинова // Русское слово. 1915. 7 марта.
- 3 Gray-Fisk C. Rachmaninoff's Seventieth Birthday // Musical Opinion. 1943. Vol. LXVI. No 787, Apr. P. 221–222.
- 4 Апетян З.А. Музыкально-выразительные средства романсов Рахманинова // Апетян З.А. Романсы Рахманинова. Дисс. ... канд. иск. МГК, 1947. Ч. 2. С. 314–448.

- 5 *Мазель Л.А.* О лирической мелодике Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сб. ст. и материалов / Под ред. Т.Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 155–175.
- 6 *Протопопов В.В.* Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сб. ст. и материалов. Указ. изд. С. 130–154.
- 7 *Носырев Е.Р.* Гобой в произведениях С.В. Рахманинова // *Носырев Е.Р.* К истории гобоя и исполнительства на нём. Дисс. ... канд. иск. МГК, 1959. С. 269–273.
- 8 *Берков В.О.* Рахманиновская гармония // Советская музыка. 1960. № 8. С. 104–109. Републикация: *Берков В.О.* Избранные статьи и исследования / Ред. И.Ф. Прудникова. М.: Сов. композитор, 1977. С. 345–353.
- 9 *Rubin D.* Transformations of the Dies Irae in Rachmaninov's Second Symphony // *The Music Review.* 1962. Vol. 23. No 2, May. P. 132–136.
- 10 *Кожевникова Л.В.* Некоторые вопросы гармонического стиля Рахманинова // Труды кафедры теории и истории музыки. М.: МОЛГК, 1966. С. 43–69.
- 11 *Царевич И.С.* Некоторые черты стиля Рахманинова на материале 24 прелюдий // Украинское музыковедение 1964. Научно-методический межведомственный ежегодник / Ред. коллегия Т.Я. Веске и др. Киев: Мистецтво, 1966. С. 259–267.
- 12 *Мирошникова Л.А.* Некоторые особенности гармонии Рахманинова // Теоретические проблемы музыки XX века / Ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С. 210–237.
- 13 *Yasser J.* The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype // *The Musical Quarterly.* 1969. Vol. 55. No 3, July. P. 313–328.
- 14 *Цуккерман В.А.* Жемчужина русской лирики [Adagio sostenuto из Второго концерта] // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970. Вып. 1. С. 505–528.
- 15 *Богатырёв С.С.* Оркестр Рахманинова [1943] // *Богатырёв С.С.* Исследования, статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г.А. Тюменева и Ю.Н. Холопов. М.: Сов. композитор, 1972. С. 99–114.
- 16 *Кандинский А.И.* Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. 1973. № 6. С. 88–98; № 7. С. 86–98.
- 17 *Norris G.* Rachmaninov's Student Opera // *The Musical Quarterly.* 1973. Vol. 59. No 3, July. P. 441–448.
- 18 *Скафтымова Л.А.* О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов / Общ. ред. и сост. Е.М. Орловой и Е.А. Ручьевской. Л.: Музыка, 1973. С. 103–122.
- 19 *Threlfall R.* Rachmaninoff's Revisions and an Unknown Version of his Fourth Concerto // *Musical Opinion.* 1972–1973. Vol. XCVI. P. 235–237.
- 20 *Андреева (Орлова) Н.Н.* О смысловой и динамической драматургии этюда-картины № 1 ор. 33 (ми бемоль минор) С.В. Рахманинова // Вопросы профессиональной подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов. Свердловск: ГПИ, 1974. С. 66–78.
- 21 *Бобыкина И.А.* Некоторые вопросы объединения цикла в симфонических произведениях Рахманинова // Вопросы теории музыки / Ред.-сост. Т.Ф. Мюллер. М.: МГДОЛК, 1975. Вып. 3. С. 157–175.
- 22 *Скафтымова Л.А.* О формообразующей функции гармонии у Рахманинова (средний и поздний период) // Вопросы теории музыки. М.: ГМПИ, 1977. Вып. 30. С. 90–100.
- 23 *Андреева (Орлова) Н.Н.* Динамика содержания первой части Второго концерта С.В. Рахманинова. (К вопросу о структурно-содержательной роли кульминаций и волновой драматургии формы) // Традиции русской музыки XVIII–XIX веков. М.: ГМПИ, 1978. Вып. 38. С. 114–128.
- 24 *Вартанова Е.И.* О двух принципах трактовки сонатной формы в позднем симфоническом творчестве С.В. Рахманинова (на примере Третьей симфонии) // Черты сонатного формообразования / Сост. Е.В. Овчинников. М.: ГМПИ, 1978. Вып. 36. С. 132–151.
- 25 *Бобыкина И.А.* О вариационности в поздних циклах Рахманинова // Проблемы организации музыкального произведения / Отв. ред. М.А. Смирнов. М.: МГДОЛК, 1979. С. 72–98.
- 26 *Вартанова Е.И.* К проблеме позднего стиля С.В. Рахманинова // Актуальные проблемы музыковедения и исполнительства / Саратовская Гос. консерватория. Саратов: Изд-во унив., 1979. С. 17–18.
- 27 *Coolidge R.* Architectonic Technique and Innovation in the Rachmaninov Piano Concertos // *The Music Review.* 1979. Vol. 40. No 3, August. P. 176–216.
- 28 *Серкова Е.В.* О мелодической основе фортепианной фактуры С. Рахманинова // Критика и музыкознание / Сост. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1980. Вып. 2. С. 140–153.
- 29 *Скурко Е.Р.* О специфике интегрирующего метода развития в творчестве Рахманинова // Вопросы искусствознания / Уфимск. Гос. ин-т искусства. Отв. ред. Е.С. Тейтельман, ред.-сост. Р.Ф. Зелинский. Уфа: Башкирск. книжн. изд-во, 1980. С. 53–62.
- 30 *Бобровский В.П.* О музыкальном мышлении Рахманинова // Советская музыка. 1985. № 7. С. 88–92.
- 31 *Karl G.* Cyclic Structure in Two Works of Rakhmaninov // *Music Research Forum.* 1988. Vol. 3, No 1. P. 5–22.
- 32 *Глядешкина З.И.* Гармония Сергея Рахманинова // Очерки по истории гармонии в русской советской музыке. М.: ГМПИ, 1989. Вып. III. С. 36–57.
- 33 *Кандинский А.И.* Литургия святого Иоанна Златоуста // Музыкальная Академия. 1993. № 3. С. 148–155.
- 34 *Назайкинский Е.В.* Русское в русской музыке // Сергиевские чтения-1: О русской музыке / Ред.-сост. Ю.Н. Холопов. М.: МГК, 1993. Сб. 4. С. 7–14.
- 35 *Бершадская Т.С.* Монодийные принципы в музыкальном мышлении Рахманинова // Рахманинов в художественной культуре его времени: тезисы докладов науч. конференции. Ростов: РГК, 1994. С. 93–95.
- 36 *Burba O.-J.* Rückblick und Abschied: Thematisch-motivische Prozesse in Rachmaninows später Symphonik // *Musica.* 1995. Vol. 49. No 3, May–June. P. 154–158.
- 37 *Васильев Ю.В.* Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993) / Ред.-сост. А.И. Кандинский. М.: МГК, 1995. Сб. 7. С. 172–184.
- 38 *Drude M.* Entdeckung Rachmaninow: Versuch über die 1. Sinfonie // *Musica.* 1995. No 3. S. 159–162.
- 39 *Кандинский А.И.* Хоровой цикл ор. 31 С.В. Рахманинова в контексте литургического богослужения // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. Указ. изд. С. 15–28.
- 40 *Келдыш Ю.В.* Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. Указ. изд. С. 8–14.
- 41 *Назайкинский Е.В.* Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. Указ. изд. С. 29–41.
- 42 *Скафтымова Л.А.* О Dies irae у Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. Указ. изд. С. 84–89.
- 43 *Скурко Е.Р.* О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. Указ. изд. С. 147–154.
- 44 *Бершадская Т.С.* О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К. Михайлова, Е.М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1996. С. 149–175.

- 45 *Мясоедов А.Н.* Рахманинов // Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки. (Корни национальной специфики). М.: Прест, 1998. Изд. 2-е: М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 78–84.
- 46 *Ярешко А.С.* Влияние колокольных звонов на особенности музыкального стиля С. Рахманинова // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике. Опыт коллективных исследований. Межвузовский сб. науч. тр. Екатеринбург: Урал-трейд, 2000. С. 44–52.
- 47 *Фролов С.В.* «Провинциальный текст» в Трёх русских песнях Рахманинова // Музыкальная Академия. 2001. № 3. С. 141–145.
- 48 *Йонг П. де.* Рахманинов и барокко: «новый стиль» контрапункта и гармонии / Пер. с англ. В.М. Белостоцкого // Фортепиано. 2002. № 1 (15). С. 28–31; № 2 (16). С. 22–26.
- 49 *Кустова А.М., Вартанова Е.И.* О драматургической парадигме сонатной формы в фортепианных концертах С.В. Рахманинова // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство. Межвузовский сб. науч. ст. по материалам регион. науч.-творч. конф. студентов и аспирантов. Саратов: СГК, 2002. С. 47–49.
- 50 *Георгиевская О.В.* К проблеме полифонии С.В. Рахманинова. Шопеновские истоки нетрадиционных полифонических форм // Фортепиано. 2003. № 4. С. 11–17.
- 51 *Кравцов Т.С.* Реликтовое звучание возвышенных чувств. (О гармонии С.В. Рахманинова) // С. Рахманинов: на переломе столетий / Сб. материалов науч. симпозиума. Под ред. Л.Н. Трубниковой. Харьков: «Майдан», 2004. Изд. 2-е, доп. С. 97–118.
- 52 *Кравцов Т.С.* Ещё раз о гармонии Рахманинова // Сергей Рахманинов: история и современность / Ред.-сост. Н.В. Бекетова, А.М. Цукер. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. С. 366–378.
- 53 *Рахимова Д.А.* Об «обертоновой» гармонии в вокально-симфонической поэме «Колокола» С. Рахманинова [ч. 2 и 3] // Проблемы художественного творчества. Сб. ст. по материалам науч. чтений, посвящ. Б.Л. Яворскому (25–26 нояб. 2003 г.). Саратов: СГК, 2005. С. 77–84.
- 54 *Ганзбург Г.И.* Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова // С. Рахманинов: на переломе столетий / Сб. материалов Междунар. симпозиума. Под ред. Л.Н. Трубниковой. Харьков: СПДФО Носань В.А., 2006. С. 101–105.
- 55 *Очеретовская Н.Л.* С. Рахманинов и проблемы стилистового анализа гармонии // С. Рахманинов: на переломе столетий / Сб. материалов Междунар. симпозиума. Под ред. Л.Н. Трубниковой. Харьков: СПДФО Носань В.А., 2007. Вып. 4. С. 67–73.
- 56 *Сарафанникова Н.В.* Субдоминанта: вопрос — ответ [Прелюдия ор. 32 № 10] // Музыковедение. 2007. № 2. С. 2–6.
- 57 *Сарафанникова Н.В.* Дихотомия тональностей cis-Des в музыке Сергея Рахманинова // Символы, коды, знаки. Сб. материалов 10-й конф. из цикла «Григорьевские чтения». М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 20–28.
- 58 *Ханнанов И.Д.* Опыт семиотического анализа Этюда-картины es-moll Сергея Рахманинова // Ad musicum: к 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания / Ред.-сост. В.Н. Холопова. М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2008. С. 142–152.
- 59 *Рахимова Д.А.* О некоторых чертах ориентализма в музыке С.В. Рахманинова (на примере произведений русского периода творчества) // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития. Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. (Волгоград, 3–5 июня 2009 г.). Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2009. С. 225–228.
- 60 *Сарафанникова Н.В.* P.S. О микротематизме [в творчестве Рахманинова] // Музыкальная Академия. 2009. № 3. С. 146–149.
- 61 *Генебарт О.В.* Гармоническая колористика и ее проявления в музыке С. В. Рахманинова // Исследования о русской и зарубежной музыкальной культуре: статьи, аналитические этюды / Ред.-сост. О.В. Генебарт. Тамбов: ГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2012. С. 49–57.
- 62 *Генебарт О.В.* Гармонические структуры микро- и макроуровня в Этюде-картине f-moll С.В. Рахманинова: к вопросу о музыкальной семантике // Музыкальная Академия. 2012. № 4. С. 158–163.
- 63 *Генебарт О.В.* О проявлениях тональной семантики в творчестве С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. Уфа: Гос. Академия искусств им. З. Исмагилова, 2012. № 1. С. 80–83\*.
- 64 *Цукер А.М.* Общительная музыка Сергея Рахманинова // Играем с начала [газета]. 2013. № 4 (109), апр. С. 4–5.
- 65 *Скурко Е.Р.* К вопросу формообразования в инструментальной музыке Рахманинова // Музыкальная Академия. 2014. № 3. С. 107–111.

\* Здесь приведены отдельные статьи исследовательниц Генебарт и Рахимовой, опубликованные в качестве раскрытия основных тезисов диссертаций. Всего этих небольших статей у Генебарт девять, у Рахимовой — 16; в основном они дублируют выводы и даже отдельные фрагменты указанных текстов.

### ПРИЛОЖЕНИЕ III. УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ И ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА ПО ГАРМОНИИ

- 1 *Катуар Г.Л.* Теоретический курс гармонии. В двух частях. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1925. Изд. 2-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. Изд. 3-е.
- 2 *Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин С.В.* Практический курс гармонии. Ч. I. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. Ч. II. М.: Гос. муз. изд-во, 1935.
- 3 *Римский-Корсаков Н.А.* Практический учебник гармонии / Под ред. М.О. Штейнберга. Предисл. М.О. Штейнберга, И.И. Витоля [к 9-му изданию, 1912; к 13-му изданию, 1924; к 16-му изданию, 1936]. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. Изд. 22-е.
- 4 *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Т. I. Основные проблемы гармонии / Под ред. Б.А. Фингерта и А.А. Адамяна. Л.: Музгиз, 1937.
- 5 *Мутли А.Ф.* Сборник задач по гармонии [с комментариями]. М.; Л.: Музгиз, 1948.
- 6 5-а. *Мутли А.Ф.* Сборник задач по гармонии [с комментариями]. М.: Музгиз, 1953. Изд. 2-е [перераб. и доп.].
- 7 2-а. *Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин С.В., Соколов В.В.* (в первой части). Учебник гармонии. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. Изд. 4-е [перераб. и доп.].
- 8 *Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г.* Учебник гармонии. Ч. I. М.: Гос. муз. изд-во, 1957.
- 9 *Оголевец А.С.* О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки // Вопросы музыковедения / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Музгиз, 1960. Т. III. С. 124–194.
- 10 *Мюллер Т.Ф.* Гармония. Учебник. М.: Музыка, 1976.
- 11 *Григорьев С.С.* Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981.
- 12 *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: «Музыка», 1988.
- 13 *Чебуркина М.Н.* К проблеме соотношения гармонии и музыкальной формы в русской музыке начала XX века (на примере произведений Скрябина, Прокофьева, Стравинского) / Науч. рук. Ю.Н. Холопов. Дипл. раб. МГДОЛК, 1989. Т. 1–2 (приложения).
- 14 *Абызова Е.Н.* Гармония / Учебник. М.: Музыка, 1994. Изд. 2-е: М.: Музыка, 2008.

- 15 Головинский Г.Л. Об одной семантически устойчивой звуковой последовательности в русской музыке XIX–XX веков («роковая» гамма) // Музыка России: от средних веков до современности / ГИИ; сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Композитор, 2004. Вып. 1. С. 219–240. Републикация: Головинский Г.Л. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. И.Г. Головинская, М.С. Капнист, Н.Г. Шахназарова. М.: Композитор, 2005. С. 136–161.
- 16 Клименко Т.В. Гармонические системы в русской музыке XVII–XIX веков: веки исторической эволюции. Дисс. ... канд. иск. М.: МГК, 2009.

**ПРИЛОЖЕНИЕ IV.  
УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ И ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА  
ПО ИНСТРУМЕНТОВКЕ**

- 1 [Carse A.]. The History of Orchestration by Adam von Ahn Carse. With sixty-six musical illustrations. London; N.Y.: K. Paul, Trench, Trubner & Co, ltd. [etc.], E.P. Dutton & Co, 1925.
- 2 Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Е.П. Ленивцева и В.Э. Фермана, под ред. М.В. Иванова-Борецкого. М.: Госиздат, 1932.
- 3 Видор Ш.М. Техника современного оркестра [1904] / Пер. с 7-го франц. издания, ред. и доп. Д.Р. Рогаль-Левицкого. М.: Гос. муз. изд-во, 1938.
- 4 Таранов Г.П. Курс чтения партитур / Под ред. Д.Р. Рогаль-Левицкого. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1939.
- 5 Блюм Д.А. Краткий курс инструментоведения. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1947.
- 6 Веприк А.М. Трактовка инструментов симфонического оркестра. М.; Л.: Музгиз, 1948. *Он же*: Трактовка инструментов оркестра. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. Изд. 2-е.
- 7 Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра. Л.: Союз Сов. композитов, Л.О. Музфонда, 1950.
- 8 Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. Т. 1.
- 9 Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. Т. I–II.
- 10 [Piston W.]. Orchestration by Walter Piston. New York: Norton, 1955.
- 11 Пистон У. Оркестровка / Пер. с англ. К.Н. Иванова. Под общ. ред. К.С. Хачатуряна. М.: Сов. композитор, 1990.
- 12 Готлиб М.Д., Каабак Я.М., Макаров Е.П. Курс чтения партитур / Учебник для слушателей Института военных дирижёров. М., 1956. Ч. I / Под общ. ред. Е.П. Макарова.
- 13 Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. Т. III–IV.
- 14 Горчаков С.П. Об особенностях переложения фортепианных произведений для духового оркестра // Труды института военных дирижёров. М., 1957.
- 15 Вольф О.Е. Хрестоматия по чтению партитур. Учебное пособие / Ред. М.В. Нюрнберг. Л.: Гос. муз. изд-во, 1958.
- 16 Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 2 / Общ. ред. Ю.А. Фортунатова.
- 17 Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей / Под ред. Л.В. Данилевича. М.: Сов. композитор, 1961.
- 18 Крейн Ю.Г. Стиль и колорит в оркестре. М.: Музыка, 1967.
- 19 Благодатов Г.И. История симфонического оркестра / Ред. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1969.
- 20 Мальтер Л.И. Инструментоведение в нотных образцах. Симфонический оркестр. М.: Сов. композитор, 1981.

## ПРИЛОЖЕНИЕ V. ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ О МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА

Место защиты	Год	Автор и название	Руководитель	Число стр.
МГК	[1939 <sup>1</sup> ]	Цфас Е. Стилистические особенности фортепианного творчества Рахманинова (на материале II-го концерта)	Не указан	86
МГК	1946	Сафронова Г. Музыкальный язык Рахманинова (раннего периода творчества)	Не указан	78
МОЛГК	1948	Долинская Л.А. Некоторые черты музыкального языка фортепианных произведений Рахманинова	И.В. Способин, В.О. Берков	102
МОЛГК	1950	Эйлер А.Б. Музыкальный язык раннего периода творчества С.В. Рахманинова	Не указан	127
МОЛГК	1953	Брянцева В.Н. Фортепианные концерты С.В. Рахманинова	В.А. Цуккерман, Н.В. Туманина-Рукавишникова	212
МОЛГК	1956	Бурунова Е. «Алеко» Рахманинова. Анализ художественных образов и главнейших средств их воплощения	В.В. Протопопов	82
МОЛГК	1956	Фахми Ф. Романсы Рахманинова 1900–1913 гг.	Н.В. Туманина	78
МОЛГК	1957	Кожевникова Л.В. Фортепианные циклы Рахманинова	Н.В. Туманина	157
МОЛГК	1958	Бать Н.Г. 3-я симфония Рахманинова и некоторые черты его позднего стиля	Л.А. Мазель, В.П. Бобровский	128
МОЛГК	1959	Зебряк Т.А. «Три русские песни для симфонического оркестра и хора» Рахманинова	С.С. Григорьев	68
МОЛГК	1959	Цицин Е. Оперно-кантатное творчество Рахманинова конца XIX — начала XX вв.	Н.В. Туманина	98
МОЛГК	1960	Андреанова Н.Б. «Симфонические танцы» Рахманинова	А.И. Кандинский	87
МОЛГК	1961	Кондахан К.В. Симфоническое творчество Рахманинова 90-х годов	А.И. Кандинский	128
МОЛГК	1961	Уберт И. О ладовых системах в музыке Рахманинова	С.С. Григорьев	101
ЛОЛГК	1963	Валевская Е.А. Некоторые особенности тематизма и его развития в Третьей симфонии С.В. Рахманинова	Т.С. Бершадская	
МОЛГК	1967	Валь Э. 4-й фортепианный концерт Рахманинова	А.И. Кандинский	67
МГДОЛК	1967	Ноккерт Н. Прелюдии С. Рахманинова	В.В. Протопопов	51
ЛОЛГК	1967	Перцовская А.И. Некоторые особенности начальных построений простых форм в прелюдиях Рахманинова	Т.С. Бершадская	
МГДОЛК	1968	Токарева Л.Х. Эволюция образов в симфоническом творчестве Рахманинова 1890-х и 1900-х годов	Н.В. Туманина	112
МГДОЛК	1969	Кальмансон Е.Б. Характерные особенности позднего оркестрового стиля С.В. Рахманинова	Ю.А. Фортунатов	77
МГДОЛК	1969	Николаева Г. Вариационные циклы Рахманинова	Ю.А. Розанова	76
МГДОЛК	1970	Скурко Е.Р. Методы варьирования в «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова	В.П. Бобровский	115
МГДОЛК	1974	Алексеева Л. О формообразующей роли поэтического текста в вокальной музыке (на материале романсов С.В. Рахманинова)	Е.В. Назайкинский	73
МГДОЛК	1974	Миловидов А. О творческом процессе Рахманинова. (На материале автографов и редакций)	В.В. Медушевский	89
ГМПИ	1975	Дерунец Е.О. О традициях русской натурально-ладовой гармонии в творчестве Рахманинова	А.А. Степанов	
МГДОЛК	1978	Калужский И.Л. Об эволюции оркестрового стиля С.В. Рахманинова	Ю.А. Фортунатов	72
МГДОЛК	1985	Гнилов Б.Г. Ритмика Рахманинова в ее исторических связях	В.Н. Холопова	90+44

Место защиты	Год	Автор и название	Руководитель	Число стр.
ЛОЛГК	1985	Смирнова Е.М. Фактура фортепианных сочинений С.В. Рахманинова как выражение характерных черт организации музыкальной ткани на рубеже XX века	Т.С. Бершадская	
МГДОЛК	1987	Евграфова В.Л. О гармонии Рахманинова в сочинениях для хора a cappella	Ю.Н. Холопов	86+43
ЛОЛГК	1988	Овсянников А.И. Повторные редакции С.В. Рахманинова как отражение эволюции его музыкального языка	Т.С. Бершадская	
СПБГК	1994	Галицкий А.Р. Рахманинов и музыка XX века	Т.С. Бершадская	
МГК	1998	Андреанова Т.М. «Скупой рыцарь» С.В. Рахманинова: к проблеме соотношения творческого процесса и творческого метода в работе композитора над оперой	Е.М. Левашев, Ю.А. Фортунатов	116+56
МГК	1998	Моргунова Е.Ю. Вторая симфония С.В. Рахманинова: к проблеме исторического контекста	А.И. Кандинский	77
МГК	2007	Святославова А.В. Симфонический цикл Рахманинова // Святославова А.В. О композиционных особенностях симфонии конца XIX – начала XX века (на примере симфоний Рахманинова и Брукнера). Т. 1. Гл. 3. С. 141–190	Т.А. Старостина	206+ 114
МГК	2012	Ракитина А.Л. Романсы С.В. Рахманинова: типология, поэтика, эволюция стиля	Р.А. Насонов	172
МГК	2012	Сварищевич Т.П. Фортепианные сочинения С.В. Рахманинова в различных авторских редакциях	Д.Р. Петров	107

**ПРИЛОЖЕНИЕ VI. СТАТЬИ НА БАЗЕ КУРСОВЫХ РАБОТ  
О МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА, ОПУБЛИКОВАННЫЕ  
В СБОРНИКЕ MUSICA THEORICA  
(МГК, НА ПРАВАХ РУКОПИСЕЙ)**

- 7 Скирдова А.А. Гармония в поздних романсах Рахманинова / Науч. рук. М.И. Катуня // Вып. 2 / Сост. Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. МГК, 1996. С. 109–114.
- 8 Мусаелян Е.С. Гармонические особенности «Трёх русских песен» С. Рахманинова / Науч. рук. Т.А. Старостина // Вып. 13 / Сост. В.С. Ценова, ред. Г.И. Лыжов. МГК, 2008. С. 59–69.
- 9 Богданович П.О. Древние напевы в гармоническом окладе. Искусство гармонизации во «Всенощном бдении» С.В. Рахманинова / Науч. рук. М.И. Катуня // Вып. 16 / Ред.-сост. Г.И. Лыжов. МГК, 2012. С. 88–94.
- 10 Юркин А.С. Романтическая гармония в XX веке (современность традиции на примере этюда-картины es-moll op. 39 № 5 С. Рахманинова) / Науч. рук. И.К. Кузнецов // Вып. 17 / Ред.-сост. И.К. Кузнецов. МГК, 2012. С. 94–104.

**BIBLIOGRAPHY**

(the items in each section are arranged in chronological order up to 2014)

**SUPPLEMENT I. DISSERTATIONS AND MONOGRAPHS ON RAKHMANINOV'S MUSIC**

- 1 *Arkhimovich L.B.* Operi S.V. Rakhmaninova. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1947.
- 2 *Sosnovtsev B.A.* Simfonicheskoe tvorchestvo Rakhmaninova v period 90-kh—900-kh godov. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1954.
- 3 *Bryantseva V.N.* Fortepianniye kontserti Rakhmaninova. (Ob osnove zhanrovo-stilisticheskogo svoeobraziya tvorchestva kompozitora). PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1965.
- 4 *Givental' I.A.* Tvorchestvo molodogo Rakhmaninova (konets 80-kh — 90-e godi XIX veka). Gnesins Institute for Music Education, 1968.
- 5 *Piggott P.* Rachmaninoff Orchestral Music / Series "BBC music guides". Ed. L. Saltzer. London: BBC, 1974. Seattle: Univ. of Washington Press, 1974.
- 6 *Woodruff B.W., Jr.* Rachmaninoff's Orchestral Works: a Descriptive Commentary. Ph. D. diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1976.
- 7 *Skurko E.R.* O roli variantno-variatsionnogo metoda razvitiya v tvorchestve S. Rakhmaninova. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1978.
- 8 *Bobikina I.A.* Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova (melodicheskiy tematizm i ego formoobrazuyushchie proyavleniya). PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1979.
- 9 *Skaftimova L.A.* Osnovnye cherti stilya S.V. Rakhmaninova predoktyabr'skogo desyatiletiya. PhD dissertation. Leningrad Conservatoire, 1979.
- 10 *Andreeva (Orlova) N.N.* O formoobrazuyushchey roli kul'minatcii v muzikal'nom proizvedenii. (Na primere fortepianniĥk proizvedeniy S.V. Rakhmaninova). PhD dissertation. Sverdlovsk, 1980. Vols. 1 and 2.
- 11 *Kandinskiy-Ribnikov A.A.* O vzaimodeystvii kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva Rakhmaninova. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1980.
- 12 *Prussing S.H.* Compositional Techniques in Rachmaninoff's "Vespers, Opus 37". Ph. D. diss. The Catholic Univ. of America, 1980.
- 13 *Vartanova E.I.* Cherti stilya pozdnego simfonicheskogo tvorchestva Rakhmaninova. PhD dissertation. Saratov, 1988.
- 14 *Collins D.L.* Form, Harmony and Tonality in S. Rakhmaninov's Three Symphonies. Ph. D. diss. The Univ. of Arizona, 1988.

- 15 *Smirnova E.M.* Strukturnie osobennosti i vırazitel'nye funktsii fakturi v muzike S.V. Rakhmaninova. PhD dissertation. Leningrad Conservatoire, 1989.
- 16 *Cannata D.F.B.* Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure. Ph. D. diss. New York Univ., 1993.
- 17 *Urvantseva O.A.* Proyavlenie avtorskogo nachala v kanonicheskikh zhanrakh russkoy dukhovnoy muziki rubezha XIX–XX vv. Na primere tvorchestva S.V. Rakhmaninova. PhD dissertation. Ekaterinburg, 1997.
- 18 *Erakhnovich I.A., Gogolin M.R.* Znamenniy raspev vo 'Vsenoshchnom bdenii' S.V. Rakhmaninova. Vologda: Rus', 1998.
- 19 *Georgievskaya O.V.* Polifoniya S.V. Rakhmaninova kak zvukovoy fenomen. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 2004.
- 20 *Davie S.* Structure and Contour in Melodies of S. Rachmaninoff. Ph. D. diss. Sydney Conservatorium of Music Univ. of Sydney, 2009.
- 21 *Johnston B.A.* Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff. Ph. D. diss. Univ. of Michigan, 2009.
- 22 *Khannanov I.D.* Muzika Sergeya Rakhmaninova: sem' muzikal'no-teoreticheskikh etyudov. Moscow: Kompozitor, 2011.
- 23 *Rakhimova D.A.* Orientalizm v muzike S.V. Rakhmaninova. PhD dissertation. Saint Petersburg: A.I. Herzen Pedagogical Institute, 2012.
- 24 *Genebart O.V.* Semantika garmonicheskikh struktur v kamernıkh sochineniyakh S.V. Rakhmaninova 1910-kh godov. PhD dissertation. Tambov, 2013.

**SUPPLEMENT II. ARTICLES, BOOK AND DISSERTATION CHAPTERS ON RAKHMANINOV'S MUSIC**

- 1 *Prokof'ev G.P.* Pevets intimnikh nastroyeniy. (S.V. Rakhmaninov). Opit kharakteristiki // Russkaya muzikal'naya gazeta. 1909. No. 48. Stb. 1133–1137; No. 49. Stb. 1162–1168 ['Aleko']; No. 50. Stb. 1197–1200 [or. 1–2]; 51–52. S. 1230–1233 [or. 3–4].
- 2 *Kastal'skiy A.D.* 'Vsenoshchnoe bdenie' Rakhmaninova // Russkoe slovo. 1915. 7 March.
- 3 *Gray-Fisk C.* Rachmaninoff's Seventieth Birthday // Musical Opinion. 1943. Vol. LXVI. No 787, Apr. P. 221–222.
- 4 *Apetyan Z.A.* Muzikal'no-vırazitel'nye sredstva romansov Rakhmaninova // Apetyan Z.A. Romansi Rakhmaninova. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1947. Part 2. P. 314–448.
- 5 *Mazel' L.A.* O liricheskoy melodike Rakhmaninova // S.V. Rakhmaninov. Sb. st. i materialov / Ed. by T.Ė. Tsitovich. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. P. 155–175.

- 6 *Protopopov V.V.* Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova // S.V. Rakhmaninov. Sb. st. i materialov. Op. cit. P. 130–154.
- 7 *Nosīrev E.R.* Goboy v proizvedeniyakh S.V. Rakhmaninova // *Nosīrev E.R.* K istorii goboya i ispolnitel'stva na nēm. PhD dissertation. Moscow Conservatoire, 1959. P. 269–273.
- 8 *Berkov V.O.* Rakhmaninovskaya garmoniya // Sovetskaya muzika. 1960. No. 8. P. 104–109. Reprint: *Berkov V.O.* Izbrannīe stat'i i issledovaniya / Ed. by I.F. Prudnikova. Moscow: Sov. kompozitor, 1977. P. 345–353.
- 9 *Rubin D.* Transformations of the *Dies Irae* in Rachmaninov's Second Symphony // *The Music Review*. 1962. Vol. 25. No 2, May. P. 132–136.
- 10 *Kozhevnikova L.V.* Nekotorie voprosi garmonicheskogo stilya Rakhmaninova // Trudi kafedri teorii i istorii muziki. Moscow: Moscow Conservatoire, 1966. P. 43–69.
- 11 *Tsarevich I.S.* Nekotorie cherti stilya Rakhmaninova na materiale 24 prelyudiy // Ukrainское muzikovedenie 1964. Nauchno-metodicheskiy mezhdzheodstvenniy ezhegodnik / Ed. by T.Ya. Veske et al. Kiev: Mistetstvo, 1966. P. 259–267.
- 12 *Miroshnikova L.A.* Nekotorie osobennosti garmonii Rakhmaninova // Teoreticheskie problemi muziki XX veka / Ed. by Yu.N. Tyulin. Moscow: Muzika, 1967. Issue 1. P. 210–237.
- 13 *Yasser J.* The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype // *The Musical Quarterly*. 1969. Vol. 55. No 3, July. P. 313–328.
- 14 *Tsukkerman V.A.* Zhemchuzhina russkoy liriki [Adagio sostenuto iz Vtorogo kontserta] // Muzikal'no-teoreticheskie ocherki i etyudi. Moscow: Sov. kompozitor, 1970. Issue 1. P. 505–528.
- 15 *Bogatīrēv S.S.* Orkestr Rakhmaninova [1943] // *Bogatīrēv S.S.* Issledovaniya, stat'i, vospominaniya / Ed. by G.A. Tyumeneva and Yu.N. Kholopov. Moscow: Sov. kompozitor, 1972. P. 99–114.
- 16 *Kandinskiy A.I.* Simfonizm Rakhmaninova i ego poēma 'Kolokola' // Sovetskaya muzika. 1975. No. 6. P. 88–98; No. 7. P. 86–98.
- 17 *Norris G.* Rachmaninov's Student Opera // *The Musical Quarterly*. 1973. Vol. 59. No 3, July. P. 441–448.
- 18 *Skaftīмова L.A.* O melodike Rakhmaninova // Stranitsi istorii russkoy muziki. Stat'i molodikh muzikovedov / Ed. by E.M. Orlova and E.A. Ruch'evskaya. Leningrad: Muzika, 1973. P. 103–122.
- 19 *Threlfall R.* Rachmaninoff's Revisions and an Unknown Version of his Fourth Concerto // *Musical Opinion*. 1972–1973. Vol. XCVI. P. 235–237.
- 20 *Andreeva (Orlova) N.N.* O smislovoy i dinamicheskoy dramaturgii etyuda-kartini No. 1 or. 33 (mi bemol' minor) S.V. Rakhmaninova // Voprosi professional'noy podgotovki studentov muzikal'no-pedagogicheskikh fakul'tetov. Sverdlovsk: State Pedagogical Institute, 1974. P. 66–78.
- 21 *Bobikina I.A.* Nekotorie voprosi ob'edineniya tsikla v simfonicheskikh proizvedeniyakh Rakhmaninova // Voprosi teorii muziki / Ed. by T.F. Myuller [Müller]. Moscow: Moscow Conservatoire, 1975. Issue 5. P. 157–175.
- 22 *Skaftīмова L.A.* O formoobrazuyushchey funktsii garmonii u Rakhmaninova (sredniy i pozdnyy period) // Voprosi teorii muziki. Moscow: Gnesins Institute for Music Education, 1977. Issue 30. P. 90–100.
- 23 *Andreeva (Orlova) N.N.* Dinamika sodержaniya pervoy chasti Vtorogo kontserta S.V. Rakhmaninova. (K voprosu o strukturno-soderzhatel'noy roli kul'minatsiy i volnovoy dramaturgii formi) // Traditsii russkoy muziki XVIII–XIX vekov. Moscow: Gnesins Institute for Music Education, 1978. Issue 38. P. 114–128.
- 24 *Vartanova E.I.* O dvukh printsipakh traktovki sonatnoy formi v pozdnem simfonicheskom tvorchestve S.V. Rakhmaninova (na primere Tret'ey simfonii) // Cherti sonatnogo formoobrazovaniya / Ed. by E.V. Ovchinnikov. Moscow: Gnesins Institute for Music Education, 1978. Issue 36. P. 132–151.
- 25 *Bobikina I.A.* O variatsionnosti v pozdnikh tsiklakh Rakhmaninova // Problemi organizatsii muzikal'nogo proizvedeniya / Ed. by M.A. Smirnov. Moscow: Moscow Conservatoire, 1979. P. 72–98.
- 26 *Vartanova E.I.* K probleme pozdnego stilya S.V. Rakhmaninova // Aktual'nie problemi muzikovedeniya i ispolnitel'stva / Saratov Conservatoire. Saratov University, 1979. P. 17–18.
- 27 *Coolidge R.* Architectonic Technique and Innovation in the Rakhmaninov Piano Concertos // *The Music Review*. 1979. Vol. 40. No 3, August. P. 176–216.
- 28 *Serkova E.V.* O melodicheskoy osnove fortepiannoy fakturi S. Rakhmaninova // Kritika i muzikoznanie / Ed. by O.P. Kolovskiy. Leningrad: Muzika, 1980. Issue 2. P. 140–153.
- 29 *Skurko E.R.* O spetsifike integriruyushchego metoda razvitiya v tvorchestve Rakhmaninova // Voprosi iskusstvovznaniya / Ufmsk. Gos. in-t iskusstva. Ed. by E.S. Teytel'man and R.F. Zelinskiy. Ufa: Bashkirsk. knizhn. izd-vo, 1980. P. 53–62.
- 30 *Bobrovskiy V.P.* O muzikal'nom mīshlenii Rakhmaninova // Sovetskaya muzika. 1985. No. 7. P. 88–92.
- 31 *Karl G.* Cyclic Structure in Two Works of Rakhmaninov // *Music Research Forum*. 1988. Vol. 3, No 1. P. 5–22.
- 32 *Glyadeshkina Z.I.* Garmoniya Sergeya Rakhmaninova // Ocherki po istorii garmonii v russkoy sovetskoy muzike. Moscow: Gnesins Institute for Music Education, 1989. Issue III. P. 36–57.
- 33 *Kandinskiy A.I.* Liturgiya svyatogo Ioanna Zlatousta // Muzikal'naya Akademiya. 1993. No. 3. P. 148–155.
- 34 *Nazaykinskiy E.V.* Russkoe v russkoy muzike // Sergievskie chteniya-1: O russkoy muzike / Red.-sost. Yu.N. Kholopov. Moscow: Moscow Conservatoire, 1993. Instalment 4. P. 7–14.
- 35 *Bershadskeya T.S.* Monodiyne printsipi v muzikal'nom mīshlenii Rakhmaninova // Rakhmaninov v khudozhestvennoy kul'ture ego vremeni: tezis dokladov nauch. konferentsii. Rostov: Rostov Conservatoire, 1994. P. 93–95.
- 36 *Burba O.-J.* Rückblick und Abschied: Thematisch-motivische Prozesse in Rachmaninows später Symphonik // *Musica*. 1995. Vol. 49. No 3, May–June. S. 154–158.
- 37 *Vasil'ev Yu.V.* Rakhmaninov i dzhaz // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993) / Ed. by A.I. Kandinskiy. Moscow: Moscow Conservatoire, 1995. Instalment 7. P. 172–184.
- 38 *Drude M.* Entdeckung Rachmaninow: Versuch über die 1. Sinfonie // *Musica*. 1995. No 3. S. 159–162.
- 39 *Kandinskiy A.I.* Khorovoy tsikl or. 31 S.V. Rakhmaninova v kontekste liturgicheskogo bogosluzheniya // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Op. cit. P. 15–28.
- 40 *Keldish Yu.V.* Poslednee proizvedenie Rakhmaninova // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Op. cit. P. 8–14.
- 41 *Nazaykinskiy E.V.* Simvolika skorbi v muzike Rakhmaninova (k prochteniyu Vtoroy simfonii) // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Op. cit. P. 29–41.
- 42 *Skaftīмова L.A.* O Dies irae u Rakhmaninova // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Op. cit. P. 84–89.
- 43 *Skurko E.R.* O zhanrovo-stilisticheskikh predposil'kakh variantnosti v instrumental'noy muzike S. Rakhmaninova // S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Op. cit. P. 147–154.
- 44 *Bershadskeya T.S.* O garmonii Rakhmaninova // Russkaya muzika na rubezhe XX veka. Stat'i, soobshcheniya, publikatsii / Ed. by M.K. Mikhaylov and E.M. Orlova. Moscow; Leningrad: Muzika, 1996. P. 149–175.
- 45 *Myasoedov A.N.* Rakhmaninov // Myasoedov A.N. O garmonii russkoy muziki. (Korni natsional'noy spetsifiki). Moscow: Prest, 1998. 2<sup>nd</sup> edition: Moscow: PSTGU, 2012. P. 78–84.
- 46 *Yareshko A.S.* Vliyanie kolokol'nikh zvonov na osobennosti muzikal'nogo stilya S. Rakhmaninova // Razvitie narodnikh traditsiy v muzikal'nom ispolnitel'stve, tvorchestve i pedagogike. Ekaterinburg: Ural-treyd, 2000. P. 44–52.



- 47 *Frolov S.V.* 'Provintsial'nyy tekst' v Trëkh russkikh pesnyakh Rakhmaninova // Muzikal'naya Akademiya. 2001. No. 3. P. 141–145.
- 48 *Yong P. de.* Rakhmaninov i barokko: 'novyy stil'' kontrapunkta i garmonii / Transl. from English by V.M. Belostotskiy // Fortepiano. 2002. No. 1 (15). P. 28–31; No. 2 (16). P. 22–26.
- 49 *Kustova A.M., Vartanova E.I.* O dramaturgicheskoy paradigme sonatnoy formi v fortepiannikh kontsertakh S.V. Rakhmaninova // Problemi kul'turi i iskusstva v mirovozzrenii sovremennoy molodezhi: preemstvennost' i novatorstvo. Saratov: Saratov Conservatoire, 2002. P. 47–49.
- 50 *Georgievskaya O.V.* K probleme polifonii S.V. Rakhmaninova. Shopenovskie istoki netraditsionnykh polifonicheskikh form // Fortepiano. 2003. No. 4. P. 11–17.
- 51 *Kravtsov T.S.* Reliktovoe zvuchanie vozvishennykh chuvstv. (O garmonii S.V. Rakhmaninova) // S. Rakhmaninov: na perelome stoletiy. Ed. by L.N. Trubnikova. Khar'kov: 'Maydan', 2004. 2<sup>nd</sup> edition, enlarged. P. 97–118.
- 52 *Kravtsov T.S.* Eshchë raz o garmonii Rakhmaninova // Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost' / Ed. by N.V. Beketova and A.M. Tsuker. Rostov-na-Donu: Rostov Conservatoire, 2005. P. 366–378.
- 53 *Rakhimova D.A.* Ob 'obertonovoy' garmonii v vokal'no-simfonicheskoy poëme 'Kolokola' S. Rakhmaninova [ch. 2 i 3] // Problemi khudozhestvennogo tvorchestva. Saratov: Saratov Conservatoire, 2005. P. 77–84.
- 54 *Ganzburg G.I.* Leytmotiv 'Ya' v muzike Rakhmaninova // S. Rakhmaninov: na perelome stoletiy / Ed. by L.N. Trubnikova. Khar'kov: SPDFO Nosan' V.A., 2006. P. 101–105.
- 55 *Ocheretovskaya N.L.* S. Rakhmaninov i problemi stilevogo analiza garmonii // S. Rakhmaninov: na perelome stoletiy. Ed. by L.N. Trubnikova. Khar'kov: SPDFO Nosan' V.A., 2007. Issue 4. P. 67–73.
- 56 *Sarafannikova N.V.* Subdominanta: vopros — otvet [Prelyudiya or. 32 No. 10] // Muzikovedenie. 2007. No. 2. P. 2–6.
- 57 *Sarafannikova N.V.* Dikhotomiya tonal'nostey cis-Des v muzike Sergeya Rakhmaninova // Simvoli, kod'i, znaki. Sb. materialov 10-y konf. iz tsikla 'Grigor'evskie chteniya'. Moscow: Moscow Institute for Humanities, 2008. P. 20–28.
- 58 *Khannanov I.D.* Opit semioticheskogo analiza Ètyuda-kartini es-moll Sergeya Rakhmaninova // Ad musicum: k 75-letiyu so dnya rozhdeniya Yuriya Nikolaevicha Kholopova. Stat'i i vospominaniya / Ed. by V.N. Kholopova. Moscow: NITS 'Mosk. konservatoriya', 2008. P. 142–152.
- 59 *Rakhimova D.A.* O nekotorykh chertakh orientalizma v muzike S.V. Rakhmaninova (na primere proizvedeniy russkogo

- perioda tvorchestva) // Khudozhestvennoe obrazovanie Rossii: sovremennoe sostoyanie, problemi, napravleniya razvitiya. Volgograd: Volgogr. nauch. izd-vo, 2009. P. 225–228.
- 60 *Sarafannikova N.V.* P.S. O mikrotematizme [v tvorchestve Rakhmaninova] // Muzikal'naya Akademiya. 2009. No. 3. P. 146–149.
- 61 *Genebart O.V.* Garmonicheskaya koloristika i ee proyavleniya v muzike S. V. Rakhmaninova // Issledovaniya o russkoy i zarubezhnoy muzikal'noy kul'ture: stat'i, analiticheskie ètyudi / Ed. by O.V. Genebart. Tambov: Rakhmaninov Institute for Music Education, 2012. P. 49–57.
- 62 *Genebart O.V.* Garmonicheskie strukturi mikro- i makrourovnya v Ètyude-kartine f-moll S.V. Rakhmaninova: k voprosu o muzikal'noy semantike // Muzikal'naya Akademiya. 2012. No. 4. P. 158–165.
- 63 *Genebart O.V.* O proyavleniyakh tonal'noy semantiki v tvorchestve S.V. Rakhmaninova // Problemi muzikal'noy nauki. Ufa: Z. Ismagilov Academy of Arts, 2012. No. 1. P. 80–85.
- 64 *Tsuker A.M.* Obshchitel'naya muzika Sergeya Rakhmaninova // Igraem s nachala [newspaper]. 2013. No. 4 (109), April. P. 4–5.
- 65 *Skurko E.R.* K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzike Rakhmaninova // Muzikal'naya Akademiya. 2014. No. 3. P. 107–111.

**SUPPLEMENT III. MANUALS AND GENERAL STUDIES ON HARMONY**

- 1 *Katuar [Catoire] G.L.* Teoreticheskiy kurs garmonii. V dvukh chastyakh. Moscow: Gos. izd-vo, Muz. sektor, 1925. 2<sup>nd</sup> edition. Moscow: LIBROKOM, 2012. 3<sup>rd</sup> edition.
- 2 *Dubovskiy I.I., Evseev S.V., Sposobin S.V.* Prakticheskiy kurs garmonii. Part I. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1934. Part II. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1935.
- 3 *Rimskiy-Korsakov N.A.* Prakticheskiy uchebnik garmonii / Ed. by M.O. Shteynberg. Prefaced by M.O. Shteynberg, I.I. Vitols [for the 9<sup>th</sup> edition, 1912; for the 13<sup>th</sup> edition, 1924; for the 16<sup>th</sup> edition, 1936]. Moscow: LIBROKOM, 2013. 22<sup>nd</sup> edition.
- 4 *Tyulin Yu.N.* Uchenie o garmonii. Vol. I. Osnovnie problemi garmonii / Ed. by B.A. Fingert and A.A. Adamyan. Leningrad: Muzgiz, 1937.

\* На титульном листе работы дата её защиты отсутствует. Однако имеется дата приёма на хранение в читальный зал НМБТ МГК — 12 ноября 1939 года.

- 5 *Mutli A.F.* Sbornik zadach po garmonii [s kommentariyami]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1948.
- 6 **5-a.** *Mutli A.F.* Sbornik zadach po garmonii [s kommentariyami]. Moscow: Muzgiz, 1953. 2<sup>nd</sup> edition.
- 7 **2-a.** *Dubovskiy I.I., Evseev S.V., Sposobin S.V., Sokolov V.V.* Uchebnik garmonii. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. 4<sup>th</sup> edition.
- 8 *Tyulin Yu.N., Privano N.G.* Uchebnik garmonii. Part I. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1957.
- 9 *Ogolevets A.S.* O viraizitel'nikh sredstvakh garmonii v ikh svyazi s dramatizmom vokal'noy muziki // Voprosi muzikoznaniya / Ed. by Yu.V. Keldish. Moscow: Muzgiz, 1960. Vol. III. P. 124–194.
- 10 *Myuller [Müller] T.F.* Garmoniya. Moscow: Muzika, 1976.
- 11 *Grigor'ev S.S.* Teoreticheskiy kurs garmonii. Moscow: Muzika, 1981.
- 12 *Kholopov Yu.N.* Garmoniya. Teoreticheskiy kurs. Moscow: Muzika, 1988.
- 13 *Cheburkina M.N.* K probleme sootnosheniya garmonii i muzikal'noy formi v russkoy muzike nachala XX veka (na primere proizvedeniy Skryabina, Prokof'eva, Stravinskogo) / Nauch. ruk. Yu.N. Kholopov. Student degree work. Moscow Conservatoire, 1989. Vols. 1 and 2.
- 14 *Abizova E.N.* Garmoniya. Moscow: Muzika, 1994. 2<sup>nd</sup> edition: Moscow: Muzika, 2008.
- 15 *Golovinskiy G.L.* Ob odnoy semanticheski ustoychivoy zvukovoy posledovatel'nosti v russkoy muzike XIX–XX vekov ('rovovaya' gamma) // Muzika Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti / Ed. by M.G. Aranovskiy. Moscow: Kompozitor, 2004. Issue 1. P. 219–240. Reprint: *Golovinskiy G.L.* Stat'i. Vospominaniya / Ed. by I.G. Golovinskaya, M.S. Kapnist and N.G. Shakhnazarova. Moscow: Kompozitor, 2005. P. 136–161.
- 16 *Klimenko T.V.* Garmonicheskie sistemiy v russkoy muzike XVII–XIX vekov: vekhi istoricheskoy èvolutsii. PhD dissertation. Moscow: Moscow Conservatoire, 2009.

**SUPPLEMENT IV.  
MANUALS AND GENERAL STUDIES ON ORCHESTRATION**

- 1 [Carse A.]. The History of Orchestration by Adam von Ahn Carse. With sixty-six musical illustrations. London; N.Y.: K. Paul, Trench, Trubner & Co, Ltd. [etc.], E.P. Dutton & Co, 1925.
- 2 *Kars A.* Istoriya orkestrovki / Transl. from English by E.P. Lenivtsev and V.È. Ferman, ed. by M.V. Ivanov-Boretskiy. Moscow: Gosizdat, 1932.

- 3 *Vidor Sh.M.* Tekhnika sovremennogo orkestra [1904] / Transl. from French, edited and supplemented by D.R. Rogal'-Levitskiy. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1938.
- 4 *Taranov G.P.* Kurs chteniya partitur / Ed. by D.R. Rogal'-Levitskiy. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1939.
- 5 *Blyum D.A.* Kratkiy kurs instrumentovedeniya. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1947.
- 6 *Veprik A.M.* Traktovka instrumentov simfonicheskogo orkestra. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1948. *Id.*: Traktovka instrumentov orkestra. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1961. 2<sup>nd</sup> ed.
- 7 *Chulaki M.I.* Instrumenti simfonicheskogo orkestra. Leningrad: Soyuz Sov. kompozitov, L.O. Muzfonda, 1950.
- 8 *Vasilenko S.N.* Instrumentovka dlya simfonicheskogo orkestra. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1952. Vol. 1.
- 9 *Rogal'-Levitskiy D.R.* Sovremenniy orkestr. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1953. Vols. I–II.
- 10 [*Piston W.*]. Orchestration by Walter Piston. New York: Norton, 1955.
- 11 *Piston U.* Orkestrovka / Transl. from English by K.N. Ivanov. Ed. by K.S. Khachaturyan. Moscow: Sov. kompozitor, 1990.
- 12 *Gotlib M.D., Kaabak Ya.M., Makarov E.P.* Kurs chteniya partitur. Moscow, 1956. Part I / Ed. by E.P. Makarov.
- 13 *Rogal'-Levitskiy D.R.* Sovremenniy orkestr. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. Vols. III–IV.
- 14 *Gorchakov S.P.* Ob osobennostyakh perevozheniya fortepiannikh proizvedeniy dlya dukhovogo orkestra // Trudi instituta voennikh dirizhërov. Moscow, 1957.
- 15 *Vol'f O.E.* Khrestomatiya po chteniyu partitur. Uchebnoe posobie / Red. M.V. Nyurnberg. Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1958.
- 16 *Vasilenko S.N.* Instrumentovka dlya simfonicheskogo orkestra. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1959. Vol. 2 / Ed. by Yu.A. Fortunatov.
- 17 *Veprik A.M.* Ocherki po voprosam orkestrovikh stiley / Ed. by L.V. Danilevich. Moscow: Sov. kompozitor, 1961.
- 18 *Kreyn Yu.G.* Stil' i kolorit v orkestre. Moscow: Muzika, 1967.
- 19 *Blagodatov G.I.* Istoriya simfonicheskogo orkestra / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1969.
- 20 *Mal'ter L.I.* Instrumentovedenie v notnikh obraztsakh. Simfonicheskoy orkestr. Moscow: Sov. kompozitor, 1981.

**SUPPLEMENT V.**  
**STUDENTS' DEGREE WORKS DEDICATED TO RAKHMANINOV'S MUSIC**

<i>Institution</i>	<i>Year</i>	<i>Author and title</i>	<i>Supervisor</i>	<i>Number of pages</i>
Moscow Conservatoire	[1939]	<i>Tsfas E.</i> Stilisticheskie osobennosti fortepiannogo tvorchestva Rakhmaninova (na materiale II-go kontserta)	Not mentioned	86
Moscow Conservatoire	1946	<i>Safronova G.</i> Muzikal'nyy yazik Rakhmaninova (rannego perioda tvorchestva)	Not mentioned	78
Moscow Conservatoire	1948	<i>Dolinskaya L.A.</i> Nekotorie cherti muzikal'nogo yazika fortepiannikh proizvedeniy Rakhmaninova	I.V. Sposobin, V.O. Berkov	102
Moscow Conservatoire	1950	<i>Ėyler A.B.</i> Muzikal'nyy yazik rannego perioda tvorchestva S.V. Rakhmaninova	Not mentioned	127
Moscow Conservatoire	1953	<i>Bryantseva V.N.</i> Forteipiannie kontserti S.V. Rakhmaninova	V.A. Tsukkerman, N.V. Tumanina-Rukavishnikova	212
Moscow Conservatoire	1956	<i>Burunova E.</i> 'Aleko' Rakhmaninova. Analiz khudozhestvennikh obrazov i glavneyshikh sredstv ikh voploshcheniya	V.V. Protopopov	82
Moscow Conservatoire	1956	<i>Fakhmi F.</i> Romansi Rakhmaninova 1900–1913 gg.	N.V. Tumanina	78
Moscow Conservatoire	1957	<i>Kozhevnikova L.V.</i> Forteipiannie tsikli Rakhmaninova	N.V. Tumanina	157
Moscow Conservatoire	1958	<i>Bat' N.G.</i> 3-ya simfoniya Rakhmaninova i nekotore cherti ego pozdnego stilya	L.A. Mazel', V.P. Bobrovskiy	128
Moscow Conservatoire	1959	<i>Zebryak T.A.</i> 'Tri russkie pesni dlya simfonicheskogo orkestra i khora' Rakhmaninova	S.S. Grigor'ev	68
Moscow Conservatoire	1959	<i>Tsitsin E.</i> Operno-kantatnoe tvorchestvo Rakhmaninova kontsa XIX — nachala XX vv.	N.V. Tumanina	98
Moscow Conservatoire	1960	<i>Andrianova N.B.</i> 'Simfonicheskie tantsi' Rakhmaninova	A.I. Kandinskiy	87
Moscow Conservatoire	1961	<i>Kondakhchan K.V.</i> Simfonicheskoe tvorchestvo Rakhmaninova 90-kh godov	A.I. Kandinskiy	128
Moscow Conservatoire	1961	<i>Ubert I.</i> O ladovikh sistemakh v muzike Rakhmaninova	S.S. Grigor'ev	101
Leningrad Conservatoire	1963	<i>Valevskaya E.A.</i> Nekotorie osobennosti tematizma i ego razvitiya v Tre'tey simfonii S.V. Rakhmaninova	T.S. Bershadsкая	
Moscow Conservatoire	1967	<i>Val' Ė.</i> 4-y fortepianny kontsert Rakhmaninova	A.I. Kandinskiy	67
Moscow Conservatoire	1967	<i>Nokkert N.</i> Preljudii S. Rakhmaninova	V.V. Protopopov	51
Leningrad Conservatoire	1967	<i>Pertsovskaya A.I.</i> Nekotorie osobennosti nachal'nikh postroeniy prostikh form v prelyudiyakh Rakhmaninova	T.S. Bershadsкая	
Moscow Conservatoire	1968	<i>Tokareva L.Kh.</i> Ėvolutsiya obrazov v simfonicheskom tvorchestve Rakhmaninova 1890-kh i 1900-kh godov	N.V. Tumanina	112
Moscow Conservatoire	1969	<i>Kal'manson E.B.</i> Kharakternie osobennosti pozdnego orkestrrovogo stilya S.V. Rakhmaninova	Yu.A. Fortunatov	77
Moscow Conservatoire	1969	<i>Nikolaeva G.</i> Variatsionnie tsikli Rakhmaninova	Yu.A. Rozanova	76
Moscow Conservatoire	1970	<i>Skurko E.R.</i> Metodi var'irovaniya v 'Rapsodii na temu Paganini' S. Rakhmaninova	V.P. Bobrovskiy	115
Moscow Conservatoire	1974	<i>Alekseeva L.</i> O formoobrazuyushchey roli poeticheskogo teksta v vokal'noy muzike (na materiale romansov S.V. Rakhmaninova)	E.V. Nazaykinskiy	73
Moscow Conservatoire	1974	<i>Milovidov A.</i> O tvorcheskom protsesse Rakhmaninova. (Na materiale avtografov i redaktsiy)	V.V. Medushevskiy	89
Gnesins Institute for Music Education	1975	<i>Derunets E.O.</i> O traditsiyakh russkoy natural'no-ladovoy garmonii v tvorchestve Rakhmaninova	A.A. Stepanov	
Moscow Conservatoire	1978	<i>Kaluzhskiy I.L.</i> Ob ėvolutsii orkestrrovogo stilya S.V. Rakhmaninova	Yu.A. Fortunatov	72
Moscow Conservatoire	1985	<i>Gnilov B.G.</i> Ritmika Rakhmaninova v ee istoricheskikh svyazyakh	V.N. Kholopova	90+
				44
Leningrad Conservatoire	1985	<i>Smirnova E.M.</i> Faktura fortepiannikh sochineniy S.V. Rakhmaninova kak vrazhenie kharakternikh chert organizatsii muzikal'noy tkani na rubezhe XX veka	T.S. Bershadsкая	

<i>Institution</i>	<i>Year</i>	<i>Author and title</i>	<i>Supervisor</i>	<i>Number of pages</i>
Moscow Conservatoire	1987	<i>Evgrafova V.L.</i> O garmonii Rakhmaninova v sochineniyakh dlya khora a cappella	Yu.N. Kholopov	86+ 43
Leningrad Conservatoire	1988	<i>Ovsyannikov A.I.</i> Povtornie redaktsii S.V. Rakhmaninova kak otrazhenie ėvol'yutsii ego muzikal'nogo yazıka	T.S. Bershadsкая	
St Petersburg Conservatoire	1994	<i>Galitskiy A.R.</i> Rakhmaninov i muzıka XX veka	T.S. Bershadsкая	
Moscow Conservatoire	1998	<i>Andrianova T.M.</i> 'Skupoy rıtsar' S.V. Rakhmaninova: k probleme sootnosheniya tvorcheskogo protsessa i tvorcheskogo metoda v rabote kompozitora nad operoy	E.M. Levashev, Yu.A. Fortunatov	116+ 56
Moscow Conservatoire	1998	<i>Morgunova E.Yu.</i> Vtoraya simfoniya S.V. Rakhmaninova: k probleme istoricheskogo konteksta	A.I. Kandinskiy	77
Moscow Conservatoire	2007	<i>Svyatoslavova A.V.</i> Simfonicheskiy tsikl Rakhmaninova // <i>Svyatoslavova A.V.</i> O kompozitsionnikh osobennostyakh simfonii kontsa XIX – nachala XX veka (na primere simfoniy Rakhmaninova i Bruknera). Vol. 1. Chapter. 3. P. 141–190	T.A. Starostina	206+ 114
Moscow Conservatoire	2012	<i>Rakitina A.L.</i> Romansi S.V. Rakhmaninova: tipologiya, poėtika, ėvol'yutsiya stilya	R.A. Nasonov	172
Moscow Conservatoire	2012	<i>Svaritsevich T.P.</i> Fortepiannie sochineniya S.V. Rakhmaninova v razlichnikh avtorskiikh redaktsiyakh	D.R. Petrov	107

**SUPPLEMENT VI. ARTICLES ON RAKHMANINOV'S MUSIC PUBLISHED  
IN THE COLLECTION MUSICA THEORICA (MOSCOW CONSERVATOIRE),  
BASED ON STUDENTS' TERM WORKS**

- Skirdova A.A.* Garmoniya v pozdnikh romansakh Rakhmaninova / Supervisor M.I. Katunyan // Issue 2 / Compiled and edited by Yu.N. Kholopov and V.S. Tsenova. Moscow Conservatoire, 1996. P. 109–114.
- Musaelyan E.S.* Garmonicheskie osobennosti 'Trĕkh russkikh pesen' S. Rakhmaninova / Supervisor T.A. Starostina // Issue 13 / Compiled by V.S. Tsenova, edited by G.I. Lızhov. Moscow Conservatoire, 2008. P. 59–69.
- Bogdanovich P.O.* Drevnie napevi v garmonicheskom oklade. Iskusstvo garmonizatsii vo 'Vsenoshchnom bdenii' S.V. Rakhmaninova / Supervisor M.I. Katunyan // Issue 16 / Compiled and edited by G.I. Lızhov. Moscow Conservatoire, 2012. P. 88–94.
- Yurkin A.S.* Romanticheskaya garmoniya v XX veke (sovremennost' traditsii na primere ėtyuda-kartinı es-moll op. 39 No. 5 S. Rakhmaninova) / Supervisor I.K. Kuznetsov // Issue 17 / Compiled and edited by I.K. Kuznetsov. Moscow Conservatoire, 2012. P. 94–104.