

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114



Рахманинов: аспекты пианистического воплощения концепции



Сергей Яковлевич Вартанов

*Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>*

Аннотация: Статья посвящена фундаментальной проблеме построения теории исполнительской интерпретации на основе понятия концепции, выдвинутого С. В. Рахманиновым. В двух его статьях-интервью «Моя Прелюдия cis-moll» и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», написанных в жанре мастер-класса пианиста-педагога, Рахманинов ставит понятие концепции во главу угла интерпретации и трактует его как имманентную скрытую программу, позволяющую исполнителю охватить систему отношений в тексте сочинения, его внутренние и внешние связи. Сравнение двух Прелюдий, op. 3 № 2 cis-moll и op. 23 № 7 c-moll, позволяет проникнуть в творческую лабораторию Рахманинова и проследить взаимообусловленность концепций и средств их пианистического воплощения. Прелюдии создавались параллельно концертам Рахманинова: Первому (op. 1, 1891, первая редакция) и Второму (op. 18, 2001). Десятилетие, разделяющее эти опусы, было ознаменовано жизненными кризисами и победами Рахманинова, которые вывели его творчество композитора и пианиста на новый уровень мастерства.

Ключевые слова: Рахманинов, понятие концепции, имманентная скрытая программа, интертекстуальные связи, мотивно-пластические знаки

Для цитирования: Вартанов С. Я. Рахманинов: аспекты пианистического воплощения концепции // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 94–114. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114

Performing arts

Original article

Rachmaninoff: aspects of the pianistic realisation of the concept

Sergey Ya. Vartanov

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

Abstract: This article is devoted to the fundamental problem of constructing a theory of performing interpretation based on the notion of concept put forward by S. V. Rachmaninoff. In his two interview articles "My Prelude cis-moll" and "Ten Characteristic Signs of Excellent Piano Playing", written in the genre of a master-class by a pianist-teacher, Rachmaninoff places the notion of the concept at the head of interpretation and interprets it as an immanent hidden programme that enables the performer to grasp the system of relations in the text of a work, its internal and external connections. A comparison of the two Preludes, op. 3 No. 2 in cis-moll and op. 23 No. 7 in c-moll, allows us to penetrate into Rachmaninoff's creative laboratory and trace the interdependence of concepts and the means of their pianistic realisation. The Preludes were composed in parallel with Rachmaninoff's Concerts: the First (op. 1, 1891, first edition) and the Second (op. 18, 2001). The decade separating these concertos was marked by Rachmaninoff's life crises and triumphs, which brought his work as a composer and pianist to a new level of mastery.

Keywords: Rachmaninoff, concept, immanent hidden programme, intertextual connections, motive-plastic signs

For citation: Vartanov S. Ya. Rachmaninoff: aspects of the pianistic realisation of the concept. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):94-114. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114

Рахманинов — величайший композитор-пианист XX века. Ему не довелось в жизни заниматься педагогикой, но две его статьи-интервью, опубликованные во время гастролей в США 1909–1910 гг. — «Моя прелюдия cis-moll» [1, 62–65] и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [2, 232–240] — написаны в жанре мастер-класса пианиста-педагога. В первой статье автор рассказывает о концепции Прелюдии cis-moll, заложенной в структуре сюжета. Автор относится к мотивам-персонажам Прелюдии как к участникам театрализованного действия, характеризуя их как мотивно-пластические знаки¹. Рахманинов выдвигает понятие

¹ Термин «мотивно-пластический знак» предложен автором статьи в монографии: Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова.

концепции во главу угла интерпретации сочинения, поскольку оно приобретает ключевое значение, становится основой решений пианиста, сравнимо с рычагом Архимеда, который утверждал: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю».

Значение второй статьи можно сопоставить с десятью заповедями пророка Моисея. Выстраивая иерархию признаков «прекрасной фортепианной игры», Рахманинов первым называет концепцию, стоящую в основе интерпретации. Несмотря на лаконичность, эти статьи-интервью содержат все контуры модели исполнительской интерпретации².

Работу над техническим мастерством Рахманинов в статье «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» с самого начала связывает с формированием концепции *«Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию... Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. <...> Само собой разумеется, что техническое мастерство — дело первостепенной важности для того, кто хотел бы стать первоклассным пианистом. Невозможно представить себе хорошее исполнение, которое не отличалось бы чистой, беглой, отчетливой, гибкой техникой. Технические возможности пианиста должны отвечать художественным требованиям исполняемого произведения. Конечно, могут встретиться отдельные пассажи, которые потребуют специальной работы, но, говоря вообще, техника не имеет ценности в том случае, если руки и мозг не натренированы настолько, чтобы преодолеть основные трудности, встречаемые в новых сочинениях»* [2, 232–233].

Техника для Рахманинова — инструмент, средство воплощения концепции: *«Лично я считаю, что требование глубоких технических знаний — проблема насущная. Понимание студентом техники должно быть всеобъемлющим»* [2, 234]. Аналогичное понимание техники встречаем у крупнейших мастеров, современников композитора. Так, Ф. Бузони утверждает: *«Приобретение техники есть не что иное, как приспособление данной трудности к собственным возможностям. Что это достигается в меньшей степени посредством физического упражнения, в большей — посредством духовного постижения задачи, есть истина, ставшая очевидной не для всякого, быть может, фортепианного педагога, но, конечно, для всякого исполнителя, достигшего цели путем самовоспитания и размышления»* [3, 160]³. Г. Нейгауз уверен: «чем яс-

М.: Композитор, 2013. 584 с. (Глава III. Пластический текст в концепции фортепианной интерпретации. С. 136–143.)

² О роли концепции мы писали в статье «Рахманинов, концепция в фортепианной интерпретации; прелюдия ор. 32 № 12 gis-moll: "Россия, зимняя дорога"» // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2024. № 2 (49). С. 104–120.

³ Аналогичной точки зрения придерживается и Б. Асафьев. Различия между внутренней и внешней сторонами проблемы он объясняет следующим образом: *«Есть две техники: "обезьянья" эпигонская и эволюционирующая. Обезьянья — это умение соблюдать выдуманное другими и, в лучшем случае, варьировать это. Эволюционирующая же техника — всегда завоевание новых приемов, новых выражений. В конце концов, техника есть умение*

нее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения. В этом разгадка техники действительно великих пианистов» [5, 96].

В пункте II «Техническое мастерство» Рахманинов подробно рассказывает о работе над техникой в консерваториях России. В ее основе — тщательное изучение упражнений Ганона, Таузига, этюдов Черни и Гензельта («они так прекрасны, что их следовало бы поставить рядом с такими пьесами, как этюды Шопена» [4, 234]). В рамках статьи-интервью Рахманинов не мог сообщить более подробных сведений — перед пианистами открывается единственный путь познания: изучать его сочинения. В них исполнитель находит авторские аппликатуры и приемы позиционного членения фактуры, а также фразировки и педализации. Этот ценнейший информационный ресурс мы объединяем в понятие *пластический текст интерпретации*. В контексте словесных ремарок автора он образует единый «мастер-класс» — пианист получает возможность ощутить живую плоть пьесы, увидеть связи между целями и средствами, обрести «всеобъемлющее понимание техники» [4, 233].

О поиске Рахманинова за роялем новых пластических приемов для передачи и уточнения концепций свидетельствуют его поздние редакции ранних сочинений⁴. Трудно удержаться от соблазна привести Сонет Микеланджело «La man che ubbidisce all'intelletto» («Рука, повинующаяся интеллекту»), в котором великий скульптор-поэт говорит о художнике, сросшемся со своим инструментом, направляемым его интеллектом.

*И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит⁵.*

Пианист запечатлевает образы и краски сочинения не в твердыне мрамора или бронзы, но на зыбком холсте звучащего пространства-времени. Если руками пианиста управляет концепция, проясняется цель и пластика образов,

делать то, что хочется. Но на всякое хотение есть терпенье. Надо добиться своим опытом своей выразительности» [4, 23].

⁴ О совершенстве игры Рахманинова-пианиста ходили легенды, ею восхищались современники. Н. Метнер писал: «Нам ценна... его природная связь с основными смыслами музыки, с ее образами и со всем ее существом... он поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл» [6, 358]. Б. Асафьев: «Кто-то остроумно заметил, что у пальцев Рахманинова-пианиста воображение сказочницы Шехеразеды. Не вернее ли сообщить его пальцам удивительный дар мускульной интеллектуальности или "ума осязания", то есть свойства, каким наделена вся античная скульптура, а также руки и кисть Микеланджело. Если удавалось кому-либо близко наблюдать за руками Рахманинова во время концерта с эстрады... тому не покажется странным определение работы его пальцев как осязания великих скульпторов» [7, 399].

⁵ Поэзия Микеланджело в переводе А. М. Эфроса. М.: Искусство, 1992. С. 96. Сонет № 60.

единство планов изображения и выражения. При этом рояль предоставляет поистине беспредельные возможности для достижения широчайшей палитры красок разными способами звукоизвлечения (удара, туше).

Гений может совершить свои открытия потому, что «стоит на плечах гигантов» — так отзывался Ньютон о своих предшественниках Галилее и Копернике⁶. Рахманинов также сознавал, что стоит на плечах гигантов, Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, и считал себя их преемником. Он пишет: *«прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также и к фортепианному исполнительству. Великие пианисты Рубинштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных ее ответвлениях. Им была известна каждая ступень музыкального развития. Вот в чем заключается причина их гигантского музыкантского взлета. Их величие заключалось не в пустой скорлупе приобретенной техники. Они з н а л и [разрядка С. Рахманинова — С. В.]»* [2, 237]. Рахманинов утверждал: *«Способность к упорному труду тоже есть талант, и только те немногие художники, которые обладают в равной степени музыкальным талантом и талантом трудоспособности, могут достичь вершин в своей профессии»* [8, 121].

Прелюдия c-moll op. 23 расскажет нам о взаимодействии рук и интеллекта в работе Рахманинова, она также позволит проследить синтез приемов и жанров в метатексте фортепианного искусства трех столетий — XVIII, XIX и XX. Концептуальный план Прелюдии op. 23 c-moll проясняют переклички с Прелюдией op. 3 № 2, концепцию которой автор изложил в статье «Моя Прелюдия cis-moll»⁷. В обеих Прелюдиях, cis-moll op. 3 № 2 (1891) и c-moll op. 23 № 7 (1901), заложен один и тот же конфликт антиподов, выраженный в противоборстве мелодии и баса, о котором пишет Рахманинов в своей статье [1, 62–65]. В этом противостоянии возможно увидеть воплощении личной истории композитора. В Прелюдии cis-moll op. 3 № 2, возможно, отражен конфликт середины 1890-х годов... С одной стороны, Рахманинов с триумфом, с Большой золотой медалью, окончил консерваторию как композитор и пианист, удостоился высших оценок Чайковского, предложившего поставить дипломное сочинение (оперу «Алеко») в Большом театре в один вечер со своей «Иолантой». С другой стороны — череда неудач⁸... Все это позволяет обозначить конфликт в Прелюдии как противостояние личности автора и судьбы.

⁶ Душенко К. В. История знаменитых цитат. Москва: КоЛибри, 2018. С. 295.

⁷ Подробный разбор статьи Рахманинова помещен в монографии автора статьи: Вартаков С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с. (Глава I. Восприятие и мышление пианиста в системе фортепианной (клавирной) культуры. С. Рахманинов. Статья «Моя прелюдия cis-moll» С. 61–69.)

⁸ Рахманинов переживал крах надежд по всем направлениям: смерть Чайковского; alma mater, вопреки традиции, не пригласила его на педагогическую работу — источник стабильного дохода.

Прелюдия с-moll op. 23 № 7 репрезентирует образ автора периода создания Второго концерта с-moll op. 18 (1901) — выхода из кризиса после провала Первой симфонии⁹. Очевидно, что Прелюдия с-moll продолжает идеи, заложенные в Концерте op. 18: становление воли героя, преодоление кризиса и утверждение веры в конечную победу.

К XX веку фортепианная культура накопила огромные традиции, которые, быть может, бессознательно получили отражение в Прелюдии. Представив панораму жанров и эпох, Рахманинов охватил пространство фортепианной культуры в целом.

Прототипы Прелюдии с-moll можно отыскать в моторных прелюдиях Баха: пульсация шестнадцатых *perpetuum mobile* в пассажах вызывает ассоциации с жанром *токкаты*, мерная поступь аккордов гармонии напоминает о *хорале*, а свободные *quasi*-каденционные пассажи восходят к прелюдированию, к *патетическим импровизациям*. Поскольку в эпоху барокко завершился исторический переход от «четырехпалой», лютневой, аппликатуры к современной «пятипалой», мы начинаем наш обзор именно с этой проблемы.

Рахманинов начинал установление контакта с сочинением с выбора аппликатуры, «переднего края» аппарата пианиста. В стабильности аппликатуры он видел основу техники: «Главное — приучить руки и голову к единственно возможной в каждой гамме аппликатуры с тем, чтобы рука произвольно применяла ее» [9, 87]. В работе Рахманинова-педагога поиск аппликатуры также был в центре внимания. Его ученица Е. Жуковская свидетельствует: «Принимаясь за изучение нового фортепианного произведения, сам Сергей Васильевич начинал с того, что вырабатывал и записывал самую удобную для себя аппликатуру, так как аппликатуры придавал очень большое значение. Многие ноты, бывшие в его личном употреблении, снабжены таковой» [10, 340]. В. Тропп, изучавший творческое наследие Рахманинова, обнаружил в семье его внучки «большой шкаф, специально заказанный Сергеем Васильевичем, который на каждой полочке содержал ноты с многочисленными пометками, в основном — аппликатурными. Это и было его рабочей нотной библиотекой. Первым делом свой урок Рахманинов всегда начинал с аппликатуры» [11, 284].

Год творческих побед оказался для молодого Рахманинова одним из тяжелейших. «Свободный художник» жил в долг, работал репетитором за гроши. Этот период отмечен также кризисом его первого большого чувства к Вере Скалон.

⁹ За десять лет Рахманинов вышел на новые рубежи творчества. Различие между прелюдиями того же порядка, что и между Первым (первая версия) и Вторым концертами, созданными одновременно с ними. Автор Прелюдии с-moll, «юноша — муж» («юноша — муж — бог», — так Лист характеризовал три стиля Бетховена) в сравнении с автором Прелюдии cis-moll («юноша») обладает «необычайно широким диапазоном знаний», изучил «фортепианную литературу во всех возможных ее ответвлениях» [2, 237]. Победа над кризисом закалила характер Рахманинова, несравненно вырос его пианистический потенциал. Новое облачение Прелюдии прекрасно передает дух времени и кипение молодых сил. Связи Прелюдии с Концертом очевидны и помимо общей тональности, Прелюдия представляет концентрированное выражение идей Концерта.

В тексте Прелюдии с-moll нет авторской аппликатуры, но для пианиста, владеющего репертуаром, она прочитывается на основе опыта. Основные формулы аппликатуры не изобретены, но восприняты Рахманиновым: «Когда ученик берется за произведения Бетховена, Шумана или Шопена, ему уже не приходится терять время на специальное изучение аппликатуры. Он почти интуитивно знает ее и может свободно отдаться внимательному изучению художественной стороны сочинения» [9, 89]. Принципы аппликатуры в Прелюдии обобщают наследие эпох.

Мелодические фигуры группетто в пассажах Прелюдии отсылают к фигурациям группетто в сочинениях Моцарта (финалы сонат F-dur, K 332; A-dur, K 331, Rondo alla turca) и исполняются аналогичной аппlikатурой: 4 3 2 1 3.

Пример 1. В. А. Моцарт. Соната № 11 A-dur, K 331. III. Alla turca, т. 1–4

Example 1. W. A. Mozart. Piano Sonata No. 11 A-dur, K 331. III. Alla turca, bars 1–4



Аппликатура фигуры группетто Прелюдии совпадает и с фигурой вращения в «Прялке» Мендельсона, одним из «коньков» репертуара Рахманинова-пианиста.

Пример 2. Ф. Мендельсон. «Песня за прялкой» op. 67 № 4, т. 1–2

Example 2. F. Mendelssohn. Spinning Song op. 67 No 4, bars 1–2



В Прелюдии фигура группетто выполняет функцию трамплина к вершине¹⁰. С эпохой венской классики связан и принцип естественной последовательности пальцев: после штиля мелодической вершины tenuto (пятый палец правой руки) предпочтительна пятипальцевая позиция, в которой движение кисти выполняет объединяющую функцию.

¹⁰ Е. Назайкинский, размышляя над фигурой группетто, утверждает, что «оно чаще всего воспринимается как мелизм, несущий в себе семантику размаха перед восходящим скачком... Как жанровое начало моторика, естественно, выявляется и реализуется чаще всего инструментальными средствами. Инструментальная логика — это логика пластической интонации исполнительского жеста» [12, 178]. Этот вывод соответствует семантике знака группетто в Прелюдии.

Трактовка жанра прелюдии как момента определенного настроения идет от **романтиков**; несомненно родство Рахманинова с Шопеном также в стремлении к вокализации арабесок мелодических фигураций. Сквозное моторное движение Прелюдии репрезентирует *жанр романтического художественного этюда* (ассоциации с этюдами c-moll Шопена: ор. 10 № 12, ор. 25 № 12).

Рахманинов максимально обогащает типичную для романтиков трехплановую фактуру. Органный пункт баса, наследник барокко, придает звучанию торжественность и величие. Он подчеркнут мощными акцентами *sf* и удержан педалью на протяжении трех тактов, обобщая сдвиги гармоний и звуковые планы. Мелодия вырастает из вершин фигураций, отмеченных штилями *tenuto*, только подключение веса-опоры сообщит насыщенность звучанию кантилены.

В среднем плане фактуры Рахманинов использует прием С. Тальберга «игра в три руки»: три плана фактуры распределяются между партиями двух рук. В ленточке мобильных шестнадцатых, перетекающих из руки в руку, свои три плана: помимо мелодии на слабых долях важна линия хроматических *quasi*-басов (*c-h-b-a*), поддерживающая устойчивость опор на сильных долях.

Наиболее многообразны связи пианизма Рахманинова с его вдохновителями — романтиками Шопеном и Листом. Рахманинов говорил: «*Любимые мои программы это — концерт из двух отделений: в первом — Шопен, во втором — Лист. В таких программах и себя не надо прибавлять*» (письмо В. Вильшау) [2, 76].

Рахманинов следует шопеновским принципам аппликатуры, индивидуальных особенностей пальцев: роль главной опоры руки Шопен поручает третьим пальцам. Для усиления весовой опоры пианисты нередко используют аппликатуру сдвоенных пальцев. В Прелюдии подобные опоры возможны: в мощных акцентах и *sf* колокольных органных пунктов басов; в колокольной раскачке *forte* — *crescendo* — *fortissimo* перед каденцией (т. 46–49); в каденции (т. 50–53), в переключках мотивов секвенций; в начале репризы — в восклицаниях пунктиров октав и одиночных звуков. В Прелюдии Рахманинов, как и Шопен в Этюде ор. 25 № 1 *As-dur*, особую роль отводит пятым пальцам обеих рук. Вслед за Шопеном, называвшим четвертый палец «сиамским близнецом» третьего, Рахманинов заботится о его активности в паре с третьим в группетто.

Искусство Листа также сообщило важнейшие стимулы Рахманинову¹¹. В Прелюдии он воплощает листовские принципы симфонической трактов-

¹¹ Его исполнение сонаты-фантазии Листа «По прочтении Данте» поражаало фресковым размахом; Асафьев отмечал, что в нем «со всей силой проступали мрачные краски зловещих, inferнальных образов дантовского Ада» [13, 157]. Рахманинов воспринял открытия Листа в сфере колорита через концерты Ант. Рубинштейна, они произвели на него неизгладимое впечатление еще в годы учения у Н. Зверева. Важное связующее звено Рахманинова с Листом — А. Зилоти, один из любимых учеников Листа. Но главное, Рахманинова вел безошибочный инстинкт художника.

ки рояля *al fresco* и колористического обогащения фактуры, программирует «фортепианную партитуру». Эффект инструментовки возникает из дифференциации пластов, их отношений «близко — далеко», «легко — тяжело». Выдержанная педаль интегрирует звучание, сообщает стереоскопичность голосам «оркестра», создает воздушную прослойку между регистрами¹².

Рахманинов претворяет максиму Листа о руках, постоянно пребывающих в полете над клавиатурой: *“Die Hände müssen mehr schweben, als an der Tasten kleben”* («Руки должны больше парить над клавиатурой, чем ползать по ней»)¹³. Однако Рахманинов идет дальше: ощущение рук в Прелюдии сравнимо с полетом не птицы, но летучей мыши, которая ориентируется не с помощью зрения, но ультразвуковой эхолокации пространства. В перманентном полете рук Рахманинов выделяет центр симметрии, осевой звук *g*¹, который берется попеременно произрастающими из него первыми пальцами двух рук. Аппарат пианиста при этом уподобляется «летающему крылу»: единой руки с девятью пальцами; правая и левая вырастают из общего корня первых пальцев, напоминая двуглавого орла. Предтечей Рахманинова является Лист: он придавал первому пальцу «исключительно важное значение, считая, что именно он дает руке определенную ориентацию, увеличивает беглость... Лист имел обыкновение исполнять выразительные октавы и аккорды высоко поднятой кистью и стоячим первым пальцем» [15, 132]. Рахманинов, таким образом, активизирует принцип симметрии движения, когда пластика выстраивается вокруг оси первых пальцев, перманентные изменения охватывают состояния рук от собранной щепотки до раскрытого крыла. Это позволяет решать проблемы синхронности и координации в фортепианной пластике¹⁴.

Прелюдия *c-moll* убеждает в универсальности принципов пластического мышления, которое стимулирует техническое мастерство, становится решающим фактором в понимании интертекстуальных связей виртуозности. «Стальные руки»¹⁵ Рахманинова управлялись его мощным интеллектом. Музыка Рахманинова, помимо эстетической и нравственной ценности, обладает благотворным физиологическим воздействием на аппарат пианиста. Известно, что Рахманинов, возвращаясь к работе пианиста после периодов дирижирования или сочинения, приводил свой аппарат в идеальную форму,

¹² По мысли Э. Курта, «пространственные впечатления, проникая в музыку и охватывая ее части, “загоняют процесс в формы”. Если бы пространственные представления не способствовали “обозримости”, “сведению к единому целому”, то мы имели бы дело с мгновенными впечатлениями, исчезающими при попытке соединить их с другими впечатлениями. Связь между кристаллической формой и ее “течением” основывается на том, что последнее облекается в образ движения» [14, 27].

¹³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры [5, 153]. Эта прекрасная метафора Листа точно передает ощущение рук пианиста в полете над клавиатурой.

¹⁴ С. Рихтер пишет: «Художник Роберт Фальк сказал мне одну вещь, которую я поспешил применить в игре на рояле: “Вам известно, что труднее всего дается в живописи? Сделать идеально правильный круг! Но это проще, если делать два круга одновременно и обеими руками”. Это в полной мере относится и к игре на рояле: симметрия! Все должно быть симметрично» [16, 89].

¹⁵ Характеристика Гофмана.

разыгрывая этюд Шлёцера. Однако Прелюдия с-moll не менее пригодна для оттачивания важнейших навыков пианиста:

- свободы, координации аппарата (первые пальцы — ось симметрии);
- мгновенной смены состояний рук: от весовой опоры до пальцевой игры;
- тонкой пластики пальцевого legato (традиции Шопена);
- партитурного мышления и «полетности» рук (традиции Листа).

Идею дифференциации планов фортепианной фактуры Рахманинов перенес в емкой метафоре: «Пальцы пианиста “прорастают” в клавиатуру на разную глубину: главные мелодические линии — на уровне корней деревьев. Менее насыщенные линии — на уровне корней кустарника; самые прозрачные — корешки травы у поверхности»¹⁶. Предельная ясность пианистического мышления Рахманинов — веская причина востребованности его музыки.

ПРЕЛЮДИЯ ОР. 23 № 7

В статье о Прелюдии ор. 3 № 2 Рахманинов отмечает трехчастную форму сочинения с кодой, а также обозначает четыре контрастные сцены: а) «*мотив из трех звуков... проходит на протяжении 12 тактов первого раздела*» (первая сцена); б) «*вступает средняя часть. Смена настроений резкая, на протяжении 29 тактов музыка устремляется подобно нарастающей буре*» (вторая сцена); в) «*первая тема вступает как кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке*» (третья сцена, реприза); г) «*Буря стихает, музыка постепенно успокаивается и — семитактная кода завершает сочинение*» (четвертая сцена) [1, 64].

Аналогично построена Прелюдия ор. 23 № 7, однако трехчастная форма в ней разработана более подробно, например, кода составляет 23 такта.

В основе лексикона текста двух Прелюдий, ор. 3 № 2 и ор. 23 № 7, — один и тот же сюжет, разыгранный сходными мотивами-персонажами. Противостояние личности и судьбы в Прелюдии ор. 3 № 2 Рахманинов характеризует следующим образом: «*Здесь два мелодически противоборствующих элемента, цель которых — завладеть вниманием слушателей. Сущность главной темы — массивный фундамент; контрастом ему становится гармонизованная мелодия; ее функция — рассеять мрак*» [1, 64]. Рахманинов разъясняет пластику прикосновения руки к клавиатуре в главной теме. «*Я старался приковать внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны про-*

¹⁶ Об этой метафоре Рахманинова пишет Г. Нейгауз: «Мы, педагоги, невольно и неминуемо пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о “срастании” пальцев с клавиатурой, о “прорастании” пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно погружаться, и т. д. Все эти весьма приблизительные определения все-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательльно-осознательный аппарат, так называемое “туше”» [5, 74].

звучать торжественно и угрожающе» [1, 64] (пример 3, т. 1–3). Этот мотив лежит в основе перезвона колоколов, символизирует эпическое начало, образ родины; его звучание определено динамикой *ff* и дополнительными акцентами на каждом звуке.

Пример 3. С. Рахманинов. Прелюдия *cis-moll* op. 3 № 2, т. 1–7

Example 3. S. Rachmaninoff. Prelude *cis-moll* op. 3 No 2, bars 1–7



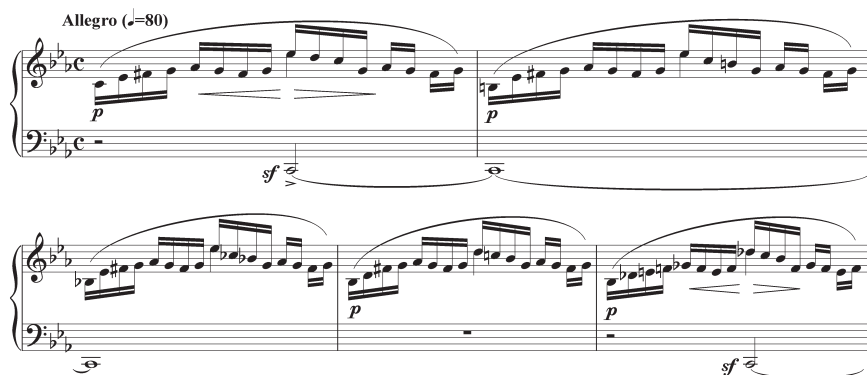
Образ антипода, лирического героя, передают мотивы в жанре *lamento*. Семантика нисходящих хроматизмов гармонизованной мелодии: *cis-e-dis*, *d-cis* (пример 3, т. 3, 4) восходит к интонациям плача-причитания, Рахманинов пишет: «Аккорды с мелодией в верхнем голосе нужно брать легко, лаская клавиши, и пианисту необходимо стараться, чтобы верхний голос в аккордах правой руки пел» [1, 65].

В Прелюдии *c-moll* этот конфликт приобретает иное воплощение. В первом разделе (т. 1–16) экспонируются мотивы-антиподы. В мощных *sf* басов (пример 4) очевидны связи со Вторым концертом¹⁷. Идея колокольных басов Концерта, репрезентирующая новую колористику фортепиано XX века, в Прелюдии трансформировалась в идею органных басов. Пластика колокольных звонов требует неударного звучания; здесь эффективна аппликатура сдвоенных пальцев, включая третий, или же броски руки на первый палец. (Аналогичные броски на первые пальцы находим в авторской аппликатуре четвертой вариации из цикла «Вариаций на тему Шопена» op. 22.)

¹⁷ Известно, что при его создании автор долго искал облик главной темы. «Лицом» I части стала колокольная раскачка басов — это художественное открытие принесло Концерту всеобщее признание, сделало его музыкальным символом России.

Пример 4. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 1–5

Example 4. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 1–5



Мелодия в Прелюдии c-moll, символ личностного начала, представлена двумя группами мотивов. Поступь равномерных четвертей *es-es-es-d* (т. 1–8) воспроизводит образ плача из Первой сюиты для двух фортепиано (№ 3 «Слёзы»). В окончаниях фраз (т. 9–16) кристаллизуются мотивы вздохов *lamento piano*, *pianissimo*, аналогичные мотивам *lamento* в op. 3 № 2. Средний голос в Прелюдии имеет самостоятельное значение: исполнение шестнадцатых требует идеальной ровности и плавности линий в переходах между руками¹⁸. Всевластие басов и бессилие мелодии (героя) в первом предложении прелюдии тождественны коллизии в Прелюдии op. 3 № 2. Лишь во втором предложении (т. 9–16), в отсутствие выдержанных басов, мотивы *lamento* выступают на авансцену.

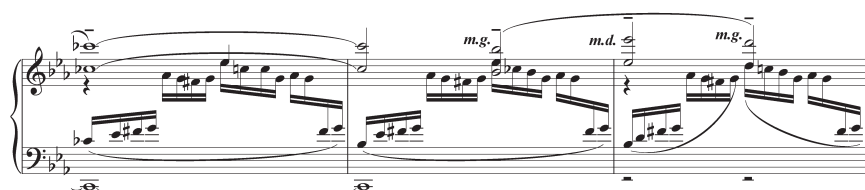
Во втором разделе первой части (т. 17–32, пример 5) диалог продолжается на том же динамическом уровне *p*, в мелодии возникают мотивы креста. Прозрачности звучания этих мотивов октав способствует изложение мелодии — в попеременном чередовании рук в состоянии полета.

Пример 5. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 15–20

Example 5. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 15–20



¹⁸ В фигурациях разворачиваются три плана: а) мелодические вершины tenuto, общие с мелодией *soprano*; б) мелодические опеования группетто — трамплины к вершинам на гребнях фактуры; в) хроматический спуск линии басов (*catabasis*), симметричной по отношению к мелодии.



Когда выдержанные басы снова уходят в тень (т. 26–32), мотивы вздохов в восходящей мелодии воплощают надежду на избавление от гнета, однако перелом на неаполитанском секстаккорде означает крах надежд — гармония возвращается в тонику, угасает динамика, все отступает в низкий регистр.

В среднем разделе Прелюдии (т. 32–53) противостояние антагонистов уходит с авансцены. Звучит типичная для Рахманинова линия нисходящих басов — «гамма судьбы»¹⁹. В трех ее секвенционных проведениях накапливаются ресурсы crescendo. В пластике мотивов необходимо подчеркнуть контраст между акцентами-tenuto в поступи половинных долей и прозрачными фигурациями при минимуме педали.

Пример 6. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 30–35

Example 6. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 30–35



В праздничной сцене (второй этап, т. 46–49) с перезвоном колоколов акценты в нижней и верхней точках колокольных биений Рахманинов визуализирует эффектными бросками «рука через руку» (пример 7, т. 1–4). Развернутая каденция на выдержанной педали органного баса *es* (третий этап, т. 49–52) рисует «пеющиеся волны» весенних ручьев в звонких переключках стреттных мотивов (пример 7, т. 5–6), близких романсу Рахманинова «Вешние воды» в той же тональности. Пробуждение природы совпадает с радужными надеждами героя на обновление, на совпадение своих устремлений с веяниями новой эпохи.

¹⁹ Об этом пишет также А. Кандинский [18, 141–161].

Пример 7. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 45–50

Example 7. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 45–50



Однако вместо светлого праздника реприза c-moll (т. 53–68) приносит крах иллюзий героя и упований на разрешение коллизии. На новом витке борьбы конфронтация мотивов-антиподов достигает максимума, их трансформации в многэтажной фактуре напоминают театр военных действий. Позиции сторон обозначены точками колокольных биений (пример 8, т. 3–6): мощным басам (в удвоенных октавах на сильных долях), олицетворяющим неутомимый рок, противопоставлены мелодические вершины на слабых долях, поддержанные восходящими взлетами фигураций шестнадцатых и восьмых. В этой схватке ощутимо предчувствие социальных бурь, революции 1905–1907 годов, так и не достигших своих целей.

Пример 8. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 51–56

Example 8. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 51–56

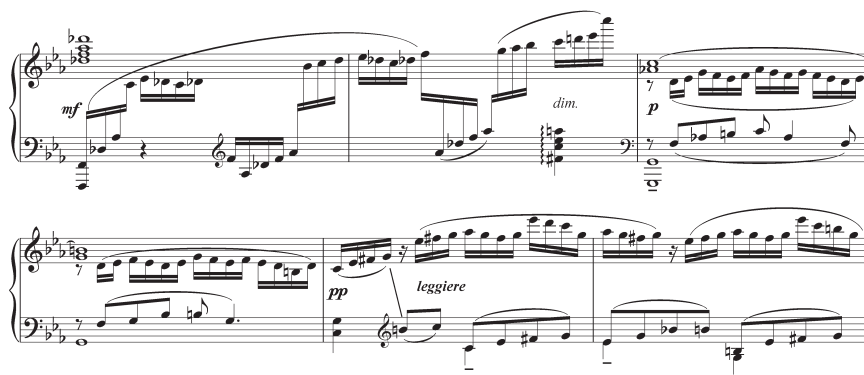


Уделяя внимание пластике исполнения, избегая ударности, Рахманинов указывает *mf; tenuto: il basso ben marcato*. Как и в первом разделе Прелюдии, психологический перелом приходится на II низкую ступень (пример 9,

т. 1–2) — сужение фактуры, *diminuendo*, *pp*, возвращение «с поникшей головой» в «роковую» тонику (пример 9, т. 5–6). Все свидетельствует о разочаровании героя, тщете его надежд и усилий.

Пример 9. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 65–70

Example 9. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 65–70



Парадоксальная неожиданная развязка сюжета в коде («второй разработке») становится ответом на несбывшиеся упования. Ее четыре этапа представляют единую волну роста энергии: от тишайшего *pianissimo*, бескрасочной черно-белой разреженной фактуры *leggiero*, передающей подавленность героя (первый этап, пример 9, т. 5–6), когда конфликт антагонистов снят (и вместо органных басов — «уколы» в мерцающих на слабых долях мотивов слез) через постепенное нарастание *crescendo*, расширение диапазона, появление далеких, на педали, басов (второй этап, т. 78–83) к прорыву в новое измерение (третий этап, т. 84–88). Рахманинов будто предвидел, подобно А. Блоку, грядущие события:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...²⁰

Действие максимально визуализировано: в кульминационной точке *ff* пространство между басом-педалью и вершиной достигает семи октав (пример 10, т. 2–3). С высоты четвертой октавы совершается прыжок через все регистры — вихревые фигурации, подобные слалому-гиганту, приводят к торжеству мажора (C-dur)!

²⁰ Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. (БВЛ) М.: Худ. лит., 1963. С 596. (Поэма «Возмездие»)

Пример 10. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 83–91

Example 10. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 83–91



Завершает коду (пример 10, т. 5–9) дерзкий вывод: изжило себя противостояние антиподов; уходят моторные пассажи, действие переводится из бытийного плана в символический. На авансцене остаются торжественные колокола хора и праздничные аккорды *ff sempre marcato* в гимническом звучании. Смысл развязки концепции прочитывается определенно. Прелюдия утверждает нерушимую веру Рахманинова в конечное признание, созвучное пророческим строкам юной М. Цветаевой: «Моим стихам, как драгоценным винам, Настанет свой черед!»²¹.

Разница концепций борьбы антиподов в Прелюдиях, при общности сюжетов, яснее всего видна в окончаниях. Гнетущая семитактная кода Прелюдии cis-moll заканчивалась риторическим вопросом «Доколе?», напротив, 23-тактная кода Прелюдии c-moll наполнена гордым самоутверждением. Прелюдия c-moll показывает гигантский рост личности и пианизма Сергея Рахманинова, владение арсеналом фортепианной культуры, великолепную визуализацию образов, театрализацию сюжета.

Пример 11. С. Рахманинов. Прелюдия cis-moll op. 3 № 2, т. 55–62

Example 11. S. Rachmaninoff. Prelude cis-moll op. 3 No 2, bars 55–62



²¹ Цветаева М. И. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Худ. лит., 1980. С. 38.



Рахманинов в своей статье о Прелюдии *cis-moll* имел все основания утверждать преимущества нового ор. 23 над ор. 3 № 2: «Надеюсь, что за время моего пребывания в Соединенных Штатах Америки окончательно прояснится следующее обстоятельство: помимо сочиненной мною Прелюдии *cis-moll*, у меня есть и другие веские причины претендовать на моё положение в музыкальном мире»²².

Много позже, в эмиграции, Рахманинов сделал знаменательное признание: «Однажды прелюдия просто пришла, и я записал ее. Она подступила с такой силой, что я не смог бы отделаться от нее, если бы даже попытался. Она должна была быть — и она стала»²³. Прелюдия подтверждает мысль автора: «В конечном счете музыка — выражение индивидуальности композитора во всей ее полноте... она должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать отражением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдете в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [1, 144–145].

Прелюдия *cis-moll* — автобиографический документ: с бетховенской мощью в нем воссоздана трагедийная коллизия схватки автора с судьбой, окончившейся его поражением. Ее феноменальная популярность, помимо гениальности автора, объясняется ощущением, что «здесь кончается искусство — и дышит почва и судьба»²⁴.

«Рахманинов был создан из стали и золота: сталь — в его руках, золото — в сердце... Никогда не было более чистой, более святой души, чем Рахманинов. Вот почему он был великим музыкантом...» [21, 3]. Эти замечательные

²² Рахманинов продолжает: «На родине для меня это сочинение стало уже пройденным этапом, оно было для меня в действительности далеким воспоминанием о юности, пока несколько лет тому назад я не поехал в Англию. К своему удивлению, я узнал там, что все молодые пианисты играют ее. Получив же после этого приглашение посетить Соединенные Штаты, я послал запрос, достаточно ли хорошо меня знают в этой стране, чтобы можно было рассчитывать на интерес публики к моим выступлениям. Вскоре меня уведомили, что в США каждый музыкант знает меня как автора Прелюдии *cis-moll*. При данных обстоятельствах, как мне кажется, я должен быть благодарен тому, что мною создана эта Прелюдия. Однако я не уверен, не обернулась ли для меня удачей моя оплошность, которая заключается в том, что я не сохранил за собой международного авторского права на это сочинение. Если бы я его сохранил, то приобрел бы от этого богатство, а также известность. Но, с другой стороны, я мог бы не достичь ни того, ни другого. Ведь, узнав о большом успехе этого маленького произведения, я написал цикл из десяти прелюдий ор. 23 и принял меры предосторожности, чтобы обеспечить авторское право у одного издателей в Германии. Нахожу, что музыка этих прелюдий значительно лучше моей первой Прелюдии, но публика не склонна разделять мое мнение» [1, 63].

²³ Цит. по: [20, 132].

²⁴ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1989. С. 412.

слова И. Гофмана, крупнейшего пианиста первой половины XX века, друга Рахманинова, которому он посвятил Третий концерт, много говорят о связи пианизма и личности в искусстве Рахманинова. Однако представляется необходимым дополнить их изречением Микеланджело: *“la man che ubedisce all intelletto”* («Рука, повинующаяся интеллекту»). Отмечая, в первую очередь, эмоциональную насыщенность музыки Рахманинова, большинство поневоле упускают из виду интеллектуальную составляющую его творчества. Причина этого очевидна — растворение его мощного интеллекта в «золотом сердце» и «стальных руках». Музыка Рахманинова, наверное, — самая гармоничная в фортепианном искусстве XX века, востребованная и любимая многими поколениями пианистов. Музыка, которая будет звучать, перефразируя стихотворение Пушкина «...доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один»... пианист²⁵!

Помимо величайшей эстетической и нравственной ценности, фортепианная музыка Рахманинова наиболее благодатная в пианистическом отношении: в мире фортепиано ходят легенды о ее физиологической целительности. Вспоминает В. Мержанов, один из авторитетных мастеров отечественной школы: в течение долгих лет службы в армии во время войны он был лишен возможности заниматься за роялем. Когда его консерваторский педагог С. Фейнберг предложил ему участвовать во Всесоюзном конкурсе, ученик недоумевал: «Это же авантюра! Столько лет не прикасаться к инструменту и участвовать в конкурсе, до которого осталось три с половиной месяца?». Профессор сам оканчивал консерваторию Третьим концертом Рахманинова, исполнив его одним из первых после автора. Он отверг сомнения В. Мержанова, прописав ему единственный рецепт: «Играй как можно больше Рахманинова, и придешь в форму». Действительно, этот мудрый совет помог пианисту совершить чудо: в кратчайший срок восстановиться и добиться успеха на всесоюзном конкурсе 1945 года — разделить первую премию со С. Рихтером!²⁶

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рахманинов С. В. Моя прелюдия cis-moll // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 62–65.
2. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 232–240.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / предисл., примеч. и пер. с нем. Г. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1 / сост. и ред. пер. Г. Я. Эдельмана. — Москва: Музгиз, 1962. — С. 141–175.

²⁵ Пушкин А. С. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. М.: Худ. лит, 1974. С. 385.

²⁶ Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Сов. Композитор, 1990. С. 221.

4. Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л.: Музыка, 1977. — 276 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. — Москва: Музгиз, 1958. — 319 с.
6. Метнер Н. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 357–362.
7. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 384–413.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 121.
9. Рахманинов С. В. Новое в пианизме // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 83–89.
10. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 255–350.
11. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на искусство фортепианной игры. — Москва: Классика-XXI, 2007. — 320 с.
12. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. — Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. — 248 с.
13. Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. — Москва: Изд. АН СССР, 1954. — Т. 2. — 384 с.
14. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. — Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2001. — 356 с.
15. Мильштейн Я. Ф. Лист. В 2 т. Изд. 2-е. — Москва: Музыка, 1970–1971. — Т. 2. — 157 с.
16. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугина. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 480 с.
17. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. — Москва: Композитор, 2013. — 584 с.
18. Кандинский А. Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. — Москва: Классика-XXI, 2007. — 164 с.
19. Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. — New York: New York University Press, 1956. — 464 p.
20. Брянцева В. С. В. Рахманинов. — Москва: Сов. композитор, 1976. — 648 с.
21. Гофман И. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Я. Вартанов — доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

REFERENCES

1. *Rachmaninov S. V. Moya prelyudiya cis-moll // Rachmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. [My Prelude in C-minor // Rachmaninoff S. V. Literary Heritage in 3 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1978. P. 62–65.*
2. *Rachmaninov S. V. Desyat` xarakterny`x priznakov prekrasnoj fortepia-nnoj igry` // Rachmaninov S. V. literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3 [Ten Characteristic Features of Excellent*

- Piano Playing // Rachmaninoff S. V. Literary Heritage: in 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1980. P. 232–240.
3. *Buzoni F.* O pianisticheskom masterstve. Izbranny'e vy'skazyvaniya / predisl., primech. i per. s nem. G. Kogana // Ispolnitel'skoe iskusstvo zaru-bezhny'x stran. Vy'p. 1 / sost. i red. per. G. Ya. E'del'mana [On Pianistic Mastery. Selected Statements / preface, notes and translation from German by G. Kogan // Performing Arts of Foreign Countries. Issue 1 / compiled and edited by G. Ya. Edelman]. Moscow: Muzgiz, 1962. P. 141–175.
4. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [A Book about Stravinsky]. L.: Muzyka, 1977. 276 p.
5. *Nejgauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga [On the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. Moscow: Muzgiz, 1958. 319 p.
6. *Metner N. S. V.* Raxmaninov // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 vol. / compiled, ed., commentary and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2. P. 357–362.
7. *Asaf'ev B. S. V.* Raxmaninov // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 vol. / compiled, ed., commentary and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2. P. 384–413.
8. *Raxmaninov S. V.* Literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3 [Literary heritage: in 3 volumes. Vol. 3]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1980. 121 p.
9. *Raxmaninov S. V.* Novoe v pianizme // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. T. 1 [New in pianism // Rachmaninoff S. V. Literary heritage in 3 volumes. Vol. 1]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1978. P. 83–89.
10. *Zhukovskaya E. Yu.* Vospominaniya o moyom uchitele i druge S. V. Raxmaninove // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [Memories of my teacher and friend S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 volumes / compiled, edited, commented and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 1. P. 255–350.
11. *Xitruk A.* Odinnadzat' vzglyadov na iskusstvo fortepiannoj igry [Eleven Views on the Art of Piano Playing]. Moscow: Klassik-XXI, 2007. 320 p.
12. *Nazajkinskij E.* Stil' i zhanr v muzyke [Nazaikinsky E. Style and Genre in Music]. Moscow: Humanitarian Publishing Center Vlado, 2003. 248 p.
13. *Asaf'ev B.* Izbranny'e trudy: v 5 t. [Selected Works: In 5 Volumes]. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1954. Vol. 2. 384 p.
14. *Kurt E.* Tonpsixologiya i muzykal'naya psixologiya // Homo musicus. Al'manax muzykal'noj psixologii [Tonpsychology and Musical Psychology // Homo musicus. Almanacs of Musical Psychology]. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2001. 356 p.
15. *Mil'shtejn Ya. F.* List. V 2 t. Izd. 2-e [F. Liszt. In 2 volumes. 2nd ed., vol. 2] Moscow: Muzyka, 1970–1971. 157 p.
16. *Monsenzhon B.* Rixter. Dialogi. Dnevnik / per. s fr. O. Pichugina [Richter. Dialogues. Diaries / trans. from French by O. Pichugina]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 480 p.
17. *Vartanov S. Ya.* Koncepciya v fortepiannoj interpretacii: pod znakom Francza Lista i Sergeya Raxmaninova [Concept in piano interpretation: under the sign of Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Kompozitor, 2013. 584 p.
18. *Kandinskij A.* Problema sud'by i avtobiografichnost' v iskusstve S. V. Raxmaninova // Kak ispolnyat' Raxmaninova [The problem of fate and autobiographical nature in the art of S. V. Rachmaninoff // How to perform Rachmaninoff]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 164 p.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

19. *Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music.* New York: New York University Press, 1956. 464 p.
20. *Bryanceva V. S. V. Raxmaninov [S. V. Rachmaninoff].* Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 648 p.
21. *Gofman I. Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [Memories of Rachmaninoff: in 2 volumes / compiled, ed., commentary and foreword by Z. Apetyan].* Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Sergej Ya. Vartanov — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Special Piano Department at L. V. Sobinov Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 17.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 02.02.2025

Принята к публикации / Accepted: 25.02.2025