

Музыкальная семиотика

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52



О двух видах иронического высказывания в музыке



Вера Борисовна Валькова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
veraval@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>*

Аннотация: Ирония составляет важный аспект смыслообразования в музыке и может проявлять себя в различных формах. В статье рассматриваются два вида иронического музыкального высказывания. Первый вид может быть представлен пьесами А. Н. Скрябина («Загадка» из трех пьес, ор. 52; «Иронии», ор. 56 № 2; «Странность», ор. 63, № 2) и А. К. Лядова («Гримаса», ор. 64, № 1; «Искушение», ор. 64, № 3), второй — поздними опусами С. В. Рахманинова (Четвертый концерт, ор. 40; «Три русские песни», ор. 41; Вариации на тему Корелли ор. 42; «Равсодия на тему Паганини», ор. 43; Третья симфония, ор. 44). В пьесах Скрябина и Лядова это попытки уйти от какой-либо определенности смыслов. В поздних произведениях Рахманинова на заметное место выдвигается прием иронического комментария. Целью его является обнаружение скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Подобный прием, так же, как и иронические игры в музыке Скрябина, образует особую смысловую сферу, которую можно определить как «поэтику ускользающих смыслов».

Ключевые слова: ирония, Скрябин, Лядов, игра ускользающих смыслов, Рахманинов, иронический комментарий

Для цитирования: Валькова В. Б. О двух видах иронического высказывания в музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 39–52. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52

Musical semiotics

Original article

About two types of ironic statements in music

Vera B. Valkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
veraval@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Abstract: Irony in music is always hidden, deliberately subtextual, and revealed only through a specific perception. Among all possible manifestations of irony, it is proposed to distinguish two contrasting options: irony as a game of elusive meanings and irony as a revelation of apparent obviousness. The first type can be represented by the pieces of A. N. Scriabin ("The Riddle", op. 52 No. 2; "Ironies", op. 56, No. 2; "Strangeness", op. 63, No. 2) and A. K. Lyadov ("The Grimace", op. 64, No. 1; "The temptation", op. 64, No. 3), the second — by the late opuses of S. V. Rachmaninov (The Fourth Concerto, op. 40; "Three Russian Songs", op. 41; Variations on a theme by Corelli, op. 42; "Rhapsody on a theme by Paganini", op. 43; Third Symphony, op. 44). In Scriabin's and Lyadov's pieces, there is a kind of total irony that eludes any certainty, "playfully" changing the object and meaning of its game. In Rachmaninoff's later works, the technique of ironic commentary takes on a prominent role. Its purpose is to expose the hidden meaning that is opposite to the direct statement. This technique, as well as the ironic games in Scriabin's music, forms a special semantic sphere that can be described as the "poetics of elusive meanings".

Keywords: irony, Scriabin, Lyadov, the game of elusive meanings, Rachmaninoff, ironic commentary

For citation: Valkova V. B. About two types of ironic statements in music. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):39-52. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-39-52

Ирония как особый тип музыкального высказывания в соответствии с общепринятым определением имеет целью выявление скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Этот прием несет в себе способность отражать некие важные, сокровенные смыслы художественного текста, утаивая их и в то же время вызывая к их обнаружению. В музыке ирония особенно трудно уловима, соединяясь с иными приемами — простой скерцозностью, гротеском, характерной «жестовостью», пародией и т.п. Плодотворные идеи для раскрытия этой темы предложены в трудах В. Н. Хо-

лоповой, посвященных теории музыкального содержания¹. Непосредственно к феномену иронии обращены работы И. С. Стогний [2].

Опираясь на эти исследования, можно сделать вывод о том, что ироническое высказывание по природе своей исключительно обманчиво и уклончиво. Иронические смыслы всегда неочевидны, намеренно упрятаны в подтекст и раскрываются лишь при определенной установке восприятия.

Из всех возможных проявлений иронии в музыке выделим два контрастных друг другу варианта: ирония как игра ускользающих смыслов и ирония как разоблачение кажущейся очевидности.

В качестве первого вида иронии можно рассмотреть несколько пьес Скрябина, которые объединены подчеркнуто причудливым, гротескно изломанным характером, что отражено в авторских названиях — это «Загадка» ("Énigme") из трех пьес op. 52 (1907), «Иронии» ("Ironies") op. 56 № 2 (1908), Две поэмы op. 63 «Маска» ("Masque") и «Странность» ("Étrangeté") (1912). Хронологически они располагаются как бы «вокруг» опуса 60 — поэмы «Прометей», законченной в 1910 году. Поиски Скрябина в это время становятся особенно интенсивными, и выбранные пьесы отражают новый, стремительно меняющийся мир скрябинских фантазий. В соответствии с наблюдением К. В. Зенкина, *«по мере удаления от Третьей симфонии все большее место в скрябинской музыке занимают образы капризного, хрупкого скерцозного движения»* [3, 381]. Оставим в стороне вопросы, связанные с динамикой формирования подобных образов и эволюцией стиля композитора, сосредоточившись на специфике иронического высказывания в его музыке.

Несмотря на то, что ироническое начало отмечено в наименовании только одной из упомянутых пьес, все они оказываются носителями разных оттенков иронического восприятия мира.

Эта новая образная сфера прежде всего, конечно, отражает философскую позицию автора, согласно которой весь окружающий мир предстает как игра его собственных творческих сил, своевольно преобразующих привычную реальность. *«“Загадка” в этом мире, — пишет Зенкин, — как раз и становится выражением “истины в последней инстанции”»* [3, 382]. Это некая тотальная ирония, ускользающая от любой определенности, «играючи» меняющая и постоянно «дискредитирующая» объект своей игры. Она формирует в музыке особое *«пространство иронического смысла, “игровое поле”, необходимое для образования эффекта игры смыслами»* [2, 159].

В скрябинском «игровом» мире есть своя специфика: объекты игры обретают чувственную осязаемость и могут стать источником изысканного и рискованного наслаждения. Сабанеев в своих Воспоминаниях приводит очень характерный эпизод. Скрябин как-то предложил своей жене Татьяне Федоровне угадать, что изображено в его пьесе «Энигма». Она

¹ В частности, плодотворна идея формирования в музыке романтиков «эмоции осмеяния» [1, 249–250].

описала представившийся ей персонаж: «какое-то крылатое небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола, в ней есть что-то колющее и извивающееся, какая-то членистость. И оно страшно увертливое, в этой увертливости есть большое кокетство. И никак его не поймашь...» [4, 164].

Александр Николаевич, как рассказывает Сабанеев, подтвердил эту догадку:

«И ведь вообразите, какое изобразительное свойство музыки! ведь именно такое что-то я и представлял, когда писал. Такое странное создание, оно все-таки из элементарных, должно быть... Бедовое, — прибавлял он свое любимое слово» [4, 164].

Сабанеев продолжает описывать реакцию Скрябина:

— И оно у меня часто встречается, — дополнял он. И Александр Николаевич указывал еще несколько «энигматических» произведений, два из которых писались как раз в это время — «Etrangete» и «Роете» op. 69. В «Etrangete» он видел опять свою знакомую «энигму».

— Только тут она еще склизкая в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уже не поймашь. И он играл «Etrangete», причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали эту идею крылатого, членистого, женского существа, не то женщины-эльфы, не то насекомого, вдобавок «склизкую» и необычайно кокетливую, «бедовую». Особенно у него забавно выходил переход к репризе начала. После этих стремительных арпеджированных фигураций — внезапный неожиданный переход к кокетливому началу. — Как будто и ничего не бывало, — пояснял он лукаво, улыбаясь, точно он сам был эта «энигма» или «etrangete»» [4, 164].

В описании Сабанеева этот эпизод предстает как наивная ребяческая забава. Однако в музыке все «по-взрослому» серьезно — в ней запечатлен отчаянно смелый, требующий концентрации всех творческих сил прорыв к новой музыкальной реальности, пусть и подсказанный странными «бедовыми» существами.

В пьесе «Ирония» подобные ускользающие смыслы приобретают осязаемый язвительный оттенок. Приплясывающее движение сочетается с акцентированными репликами, словно ироническими усмешками. Можно обнаружить в этой пьесе и объект иронии — в среднем разделе обыгрываются типичные для Скрябина мотивы томления, почти цитирующие его Фантазию op. 28. Но и в этих мотивах запрятана ироническая игра — она заключена в пародийном преувеличении приемов. Наверное, не случайно французское название пьесы дано во множественном числе — «Иронии». Это все те же ускользающие «бедовые» персонажи (пример 1).

Пример 1. А. Н. Скрябин. «Иронии», оп. 56, № 2

Example 1. A. N. Scriabin. "Ironies", op. 56, No. 2



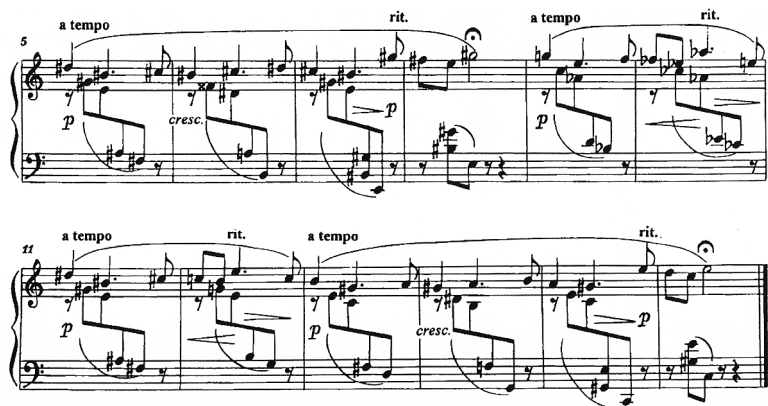
В созданный Скрябиным мир, насквозь пронизанный ироническими инсказаниями, неожиданно ворвался еще один странный «персонаж» — Четыре пьесы А. К. Лядова (соч. 64), первая из которых имеет красноречивое название «Гримаса» (пример 2).

Пример 2. А. К. Лядов. «Гримаса», оп. 64, № 1

Example 2. A. K. Lyadov. "Grimace", op. 64, No. 1



МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА



Этот опус до сих пор ставит в тупик поклонников и знатоков музыки Лядова, предлагая неразрешимую загадку. Нельзя не услышать в этих миниатюрах резкое изменение сложившегося стиля Лядова и прямую отсылку к Скрябину. Возможно, это пародия на его сочинения, в которых Лядов порой с негодованием отмечал «сплошные гримасы» вместо музыки². Однако не исключено, что в последнем цикле миниатюр намечился перелом в мышлении композитора, и он всерьез поддался искушению следовать идеям Скрябина (заметим: «Искушение» — название одной из пьес опуса 64, см. пример 3). Сам Лядов не дал никакого ключа к этому произведению. Сохранилось его беглое высказывание о нем в письме к Корсакевичам: «Я... сочинил две фортепианные пьески, которые короче хвостика вибриона, но зато очень милы и новы...»³. Серьезность тона здесь, казалось бы, не предполагает пародийного намерения. Однако известно, что Лядов имел пристрастие к гротескным причудливым фантазиям. Он признавался: «Дайте мне сказку, дракона, русалку, лешего, тогда я счастлив»⁴. Эти фантазии легко включают в себя самые неожиданные трансформации смыслов.

Пример 3. А. К. Лядов. «Искушение», оп. 64, № 3

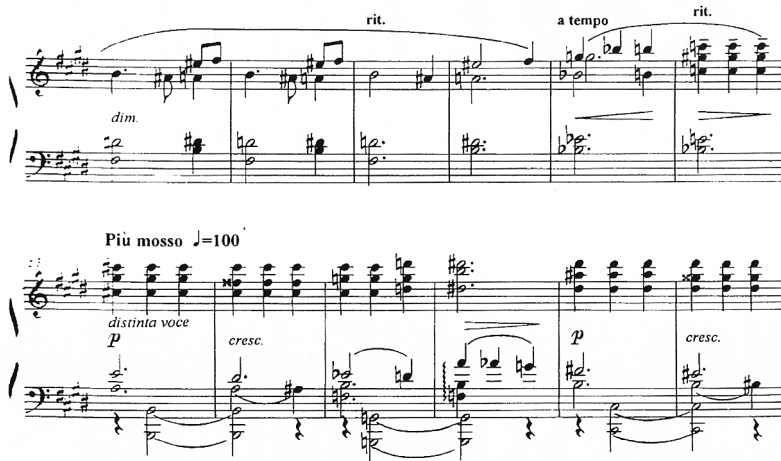
Example 3. A. K. Lyadov. "Temptation", op. 64, No. 3



² М. К. Михайлов приводит отзыв Лядова на начало одной из фортепианных пьес Скрябина (скорее всего, речь идет о «Сатанической поэме» оп. 36): «15 тактов гримас» [5, 148].

³ Цит. по: [5, 147].

⁴ Цит. по: [там же, 170].



Обратимся теперь к другому типу иронического высказывания. Ярким примером его может служить позднее творчество С. В. Рахманинова. Оно должно быть рассмотрено, вопреки все еще бытующим представлениям, как одно из наиболее полных и сильных художественных воплощений главных коллизий своего времени. Отраженная в музыке живая и полная конфликтов современность пропущена здесь сквозь призму христианской мифопоэтики, увиденной в апокалиптическом ключе как предвестия и образы конца Времен. Подобный подход был ярко заявлен в книге А. В. Ляховича [6] и в последние два десятилетия включен в уже сложившуюся традицию отечественного музыкознания — эсхатологические мотивы в поздних (точнее, в последних трех) сочинениях Рахманинова рассматривают, например, Н. В. Бекетова [7], Е. И. Вартанова [8], В. Н. Грачев [9], И. Д. Ханнанов [10]. Апокалиптические смыслы отмечает в «Трех русских песнях» С. В. Фролов [11].

Все поздние произведения Рахманинова пронизаны ироническими подтекстами и иносказаниями. Порой эпизоды, представляющиеся на первый взгляд простым следованием традициям, в контексте целого оказываются знаками суетного внешнего мира, пародируемого и отвергаемого.

Во всех опусах зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария, целью которого является уже не только выявление возможных скрытых смыслов, но намеренная дискредитация прямого высказывания. Такой комментарий может обретать разные оттенки — от сухой холодной реплики до обнажения трагического смысла там, где его, казалось бы, не должно быть.

Предвестия такого приема появляются уже в новой редакции Первого фортепианного концерта, над которой Рахманинов работал в конце 1917 года. Показательно, например, переосмысление фактуры связующей партии в первой части. В первой юношеской редакции этот эпизод представлен в полнзвучной аккордовой фактуре, оживленное движение которой есте-

ственно продолжает лирический поток главной партии. В версии 1917 года материал связующей партии превращается в подчеркнуто аскетическое сухое линейное звучание. Оно явно несет в себе намек на иронический подтекст к только что прозвучавшей кантилене главной темы.

Иронический комментарий тайно присутствует в Четвертом концерте, созданном почти девятью годами позже. Примером здесь могут быть интонации, завершающие каждое из двух проведений главной партии в начале первой части Концерта: в конце первого проведения восторженное гимническое звучание словно расхолаживается никнущим, неуверенным *Poco ritardando*, второе проведение прерывается откровенно скептическими репликами солиста (*A tempo poco meno mosso*). Они образуют глубокий контраст по отношению к начальным тактам темы, словно отрицая их. Устремленное вверх «единое дыхание» диатонической линии как бы «сбивается» краткими нисходящими хроматическими ходами (пример 4).

Пример 4. С. В. Рахманинов. Концерт № 4, op 40, g-moll для фортепиано с оркестром. Часть 1

Example 4. S. V. Rachmaninoff. Piano Concerto No. 4 in G minor, op. 40. Movement 1

The image displays a musical score for the first movement of Sergei Rachmaninoff's Piano Concerto No. 4 in G minor, Op. 40. The score is written for piano (piano part) and includes first and second endings. The tempo markings are 'rit.' (ritardando), 'a tempo', and 'Poco meno mosso'. The dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with first and second endings. The first ending is marked with a '5' and the second ending with a '6'. The score is written in G minor and 4/4 time.

В Вариациях на тему Корелли, где все следующие за темой трансформации могут быть истолкованы как комментарий к ней, практически сразу дают о себе знать иронические нотки, контрастирующие сдержанно-благородной старинной фоллии. Как разные грани иронического комментария могут быть

истолкованы третья (Tempo di Menuetto), шестая (L'istesso tempo), десятая (Allegro scherzando) вариации, в которых порой явственно слышатся шутовские ужимки и дьявольская усмешка. Средства реализации подтекста в этих случаях — подчеркнутая острая скерцозность с колкими стаккато, судорожно-переменчивой фактурой и танцевальными ритмами (примеры 5а, 5б, 5в).

Пример 5а. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, оп. 42. Вариация III, VI, X

Example 5a. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variations III, VI, X



Пример 5б. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, оп. 42. Вариация 6

Example 5b. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variation VI



Пример 5в. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли, оп. 42. Вариация X

Example 5c. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Theme of Corelli, op. 42. Variation X



Иначе реализован принцип иронического комментария в «Трех русских песнях». Здесь роль трагического подтекста берет на себя оркестровый пласт, комментируя простые фольклорные мелодии с их, казалось бы, бесхитростны-

ми текстами. Однако и оркестровая партия несет в себе специфическую амбивалентность. Так, в первой песне, повествующей о безутешно горящем селезне, покинутым уточкой, есть и подчеркнутая иллюстративность (крики селезня, настоящий птичий переполох в кульминации), и в то же время явные психологически заостренные знаки глубоко переживаемой драмы. Эти знаки легко прочитываются в подчеркнутой экспрессивности интонаций плача и даже в звукоподражательных «утиных» форшлагах духовых, которые порой напоминают надсадные горестные вскрики. Вступление к песне являет собой особый тип иронического комментария — скорбные вздохи оркестра предваряют и словно бы заведомо отвергают ожидаемую, заявленную самим жанром песни непритязательность смыслов.

Ироническими комментариями наполнена и партитура «Рhapsодии на тему Паганини». Один из наиболее выразительных примеров этого — переход к XIX вариации. После знаменитого *Andante cantabile* XVIII вариации оркестр подает несколько сухих острых реплик, которые подхватывает «дьявольское *quasi-pizzicato*» солиста. Этот язвительный комментарий способен придать неочевидные смыслы только что прозвучавшему лирическому откровению (пример 6).

Пример 6. С. В. Рахманинов. Рhapsодия на тему Паганини, op. 43. Переход к Вариации XIX
Example 6. S. V. Rachmaninoff. Rhapsody on a Theme of Paganini, op. 43.
Transition to Variation XIX

The musical score is arranged in five systems. The first system shows the Flute (Fag.) and Cor Anglais (Cor.) parts, both marked *sf* and *p*. The second system shows the Piano part, marked *quasi pizzicato*. The third system shows the String parts (Archi), with various articulations like *pizz.*, *sforzato*, and *p*. The fourth and fifth systems continue the orchestral texture with various dynamics and articulations. The tempo marking changes from *A tempo vivace* to *Var. XIX L'istesso tempo*.

Можно заметить, что судьба самой Des-dur'ной темы неожиданно рифмуется с темой из другой эпохи и другого мира, ставшей эстрадным хитом — танго из Первого Concerto grosso А. Шнитке. В контексте оркестрового произведения эта тема, полная трагической иронии, производит впечатление катастрофического срыва в некую гибельную пучину пошлости. Однако в общественном сознании эта тема обрела иную жизнь и иные коннотации. В случае с Рапсодией Рахманинова музыка XVIII вариации, сопровождаемая ироническими комментариями, далека от тех смыслов, которые ей придали вырванные из контекста многократно тиражированные популярные обработки.

Иронические подтексты прочитываются и в Третьей симфонии. Приведу только один пример — эпизод перед кодой финала. Здесь хрупкий островок лирики жестко прерывается вторгающимися резкими репликами альтов и валторн, из которых вырастает иронически пританцовывающий музыкальный персонаж (пример 7).

Пример 7. С. В. Рахманинов. Третья симфония, ор. 44. Часть 3

Example 7. S. V. Rachmaninoff. Symphony No. 3, op. 44. Movement 3

The image displays a page from a musical score, specifically measures 108 and 109 of the third movement of Sergei Rachmaninoff's Symphony No. 3, Op. 44. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 108 and 109, while the second system covers measures 110 and 111. The instruments listed on the left include Clarinets I & II (in A), Clarinet Bass (in A), Horns I & II (in F), Trombones I & II (in A), Trombone E-flat Alto (in F), Violins I & II, Viola, Violoncelli, and C-Bassi. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.*, *sforzando*, *con sordini*, and *ppp*. There are also performance instructions like *rit.* and *cresc.* (crescendo). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

После этого эпизода разворачивается целый клубок иронических иносказаний — некий вихрь стремительно проносящихся взаимоисключающих реплик. Примерно две последние минуты финала Третьей симфонии несут в себе исключительно емкий сгусток смыслов. Именно эти последние такты концентрируют в себе суть концепции всей симфонии. В то же время вложенные в них смыслы словно нарочито зашифрованы в слишком жестко спрессованном музыкальном потоке. Все заключенные в нем образы даже трудно поддаются точной фиксации. Упомяну только самые заметные. Тихий иронический перепляс (на искаженной лейттеме) сменяется открыто агрессивными интонациями *Dies Irae accelerando* в соединении с лейттемой, и следом (словно возрождающаяся энергия устремленного движения) возникает бодрый марш с провозглашением хроматического мотива (*Allegro vivace*), как бы отвергающего все предыдущее. Затем мгновенно проносится новое «видение» — возвращение условно праздничной темы главной партии (ц. 116), и после «восторженного» всплеска арфы и флейт в последних четырех тактах этот порыв жестко обрывают интонации в ритме иронической пляски с «осколками» лейттемы.

Иронические комментарии играют важную роль и в «Симфонических танцах». Так же как в Рапсодии и в Третьей симфонии, они появляются чаще всего после лирических фрагментов. Например, в первой части перед репризой после широкой кантилены темы саксофона (ц. 17. *A tempo più mosso*) звучат тихие (с ремаркой *misterioso*) реплики стаккато солирующего бас-кларнета. Они словно исподволь провоцируют возвращение начальных агрессивных возгласов главной темы. Есть подобные приемы и в других частях.

Во всех предложенных наблюдениях, в сущности, речь идет о своеобразной системе иносказаний, которые не очень принято искать в музыке Рахманинова. Между тем этот аспект его творчества, несомненно, заслуживает более пристального внимания.

Подобные приемы, так же как и иронические игры в музыке Скрябина, образуют особую смысловую сферу, которую можно определить как «поэтику ускользающих смыслов».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Холопова В. Н. Феномен музыки. — М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. — 384 с.
2. Стогний И. С. Некоторые приемы воплощения иронии в музыке // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 20–31 марта 2005 года. Вып. 3 / РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2006. — С. 158–164.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — Москва: Музыка, 1997. 415 с.
4. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. — Москва: Классика-XXI, 2000. — 391 с.
5. Михайлов М. К. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1985. — 207 с.

6. *Ляхович А. В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова. — Тамбов, Изд-во Першина Р. В., 2013. — 184 с.
7. *Бекетова Н. В.* Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. — Ростов-на-Дону: Изд-во РГК имени С. В. Рахманинова, 2005. — С. 11–41.
8. *Вартанова Е. И.* «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова: Проблема онтологического дискурса // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова 22–25 ноября 2023 г. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. — С. 36–47.
9. *Грачев В. Н.* «Симфонические танцы» С. Рахманинова — Видения апокалипсиса // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей. — Москва-Уфа: Московская консерватория, Издательство Уфимской государственной академии искусств, 2007. — С. 143–170.
10. *Ханнанов И. Д.* Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Москва: Композитор, 2011. 288 с.
11. *Фролов С. В.* Рахманинов: Музыкально-исторические этюды: сборник статей. — Ивановка: РИО МУРИ, 2014. — 120 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Вера Борисовна Валькова — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Holopova V. N.* Fenomen muzyki [The phenomenon of music]. Moscow-Berlin: Direkt-Media, 2014. 384 p.
2. *Stognij I. S.* Nekotorye priemy voploshcheniya ironii v muzyke [Some techniques for embodying irony in music]. Semantika muzykal'nogo yazyka. Materialy nauchnoj konferencii 20–31 marta 2005 goda. Vyp. 3 / RAM imeni Gnesinyh [Semantics of the Musical Language. Proceedings of the Scientific Conference held on March 20–31, 2005. Issue 3. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2006. P.158–164.
3. *Zenkin K. V.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow: Muzyka, 1997. 415 p.
4. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Skryabine [Memories on Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 391 p.
5. *Mihajlov M. K.* A. K. Lyadov. Oчерk zhizni i tvorchestva [An essay on life and creativity], 2-nd Edition. Leningrad: Muzyka, 1985. 207 p.
6. *Lyahovich A. V.* Simvolika v pozdних proizvedeniyah Rahmaninova [Symbolism in Rakhmaninov's later works]. Tambov: Izd-vo Pershina R. V., 2003. 184 p.
7. *Beketova N. V.* Sergej Rakhmaninov: na grani mirov (lichnost' kak simvol kul'turnogo cikla) [Sergei Rakhmaninov: on the edge of world (personality as a symbol of the cultural cycle)]. Sergej Rakhmaninov: istoriya i sovremennost' [Sergei Rakhmaninov: History and Modernity]. Rostov-na-Donu: Izd-vo RГK im. S. V. Rahmaningova, 2005. P. 11–41.
8. *Vartanova E. I.* «Simfonicheskie tancy» S. V. Rahmaninova: Problema ontologicheskogo diskursa [“Symphonic dances by S. V. Rakhmaninov: The problem of ontological discourse]. Problemy hudozhestvennogo tvorchestva. Sbornik statej po materialam

mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, posvyashchennyh B. L. Yavorskomu, K 150-letiyu so dnya rozhdeniya S. V. Rahmaninova, 22–25 noyabrya 2023 g. [Problems of artistic creativity. Collection of articles based on materials from international scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky, on the 150th anniversary of the birth of S. V. Rakhmaninov, November 22–25, 2023. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2023. P. 36–47.

9. *Grachev V. N.* «Simfonicheskie tancy» S. Rahmaninova — Videniya apokalipsisa [Symphonic Dances by S. Rakhmaninov — Visions of the Apocalypse]. Metodologicheskaya funkciya hristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej: Moskovskaya konservatoriya, Izdatel'stvo Ufimskoj gosudarstvennoj akademii iskusstv, Moskva-Ufa [Methodological function of the Christian worldview in musicology: Interuniversity collection of scientific articles. Moscow Conservatory]. Moscow-Ufa: Publishing House of the Ufa State Academy of Art. 2007. P. 143–170.
10. *Hannanov I. D.* Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov [Music of Sergei Rakhmaninov: seven musical-theoretical etudes]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.
11. *Frolov S. V.* Rakhmaninov: Muzykal'no-istoricheskie etyudy: sbornik statej [Rakhmaninov: Musical-historical etudes: collection of articles]. Ivanovka: RIO MURI. 2014. 120 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vera B. Valkova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the History Music Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 18.03.2026

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.04.2026

Принята к публикации / Accepted: 13.05.2026