



Вера Борисовна Валькова

**ИНТОНАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В МУЗЫКЕ С.В. РАХМАНИНОВА**

Личность и музыка Н.А. Римского-Корсакова сыграли в творческой судьбе С.В. Рахманинова исключительно важную роль. Несмотря на давно замеченную и изученную преемственность мышления Рахманинова по отношению к отдельным сторонам наследия Римского-Корсакова (об этом писали В.Н. Брянцева, А.И. Кандинский, Ю.В. Келдыш, Д.А. Рахимова, С.В. Фролов¹ и др.), сущность и обстоятельства глубокой ментальной связи этих двух музыкантов еще требуют более специальной оценки и осмысления.

Использование интонационных моделей Н.А. Римского-Корсакова в музыке Рахманинова глубоко мотивировано особым отношением его к старшему современнику. Известно, что Н.А. Римский-Корсаков наряду с П.И. Чайковским был одним самых почитаемых и любимых Рахманиновым композиторов. Характер обращения Рахманинова к музыкальным образцам петербургского мастера определяется спецификой личных и творческих контактов двух музыкантов, о чем следует сказать в первую очередь.

¹ См.: [8], [7], [3], [11], [15].

Техника музыкальной композиции

Творческий диалог с Римским-Корсаковым продолжался в течение всей жизни Рахманинова. Ряд свидетельств его неизменного восхищения музыкой Римского-Корсакова запечатлели некоторые письма, воспоминания и газетные интервью. Несомненно, что Рахманинов часто высказывал свое восторженное отношение к музыке Римского-Корсакова в живом общении – и с ним самим, и с другими музыкантами. Это отношение резюмировал сам Римский-Корсаков, в одном из писем 1904 года заметив о Рахманинове: «Он охотник до моей музыки...»² [13, 84].

Прямые отсылки к корсаковским приемам и мотивам в сочинениях Рахманинова несут в себе указание на глубинное творческое родство двух художников. Это родство, по-видимому, особенно остро ощущал Рахманинов – как младший современник, ищущий опору для своих замыслов в опытах знаменитого мастера. Внутренняя близость двух музыкантов сказывается не только в общеизвестной приверженности их исконным русским корням, в свойственной обоим опоре на русскую песенность, в стремлении к новому осмыслению древнего русского певческого искусства.

Несомненна также и близость некоторых концепционных решений. Глубинные смысловые связи просматриваются, например, между финалом «Китежа» и завершающими тактами «Колоколов» Рахманинова: и здесь, и там – выход в иное, преображенное и очищенное испытаниями надмирное пространство Света и Красоты.

В ряде документов, в частности в мемуарах Людмилы Дмитриевны Ростовцовой и Александра Вячеславовича Оссовского, говорится о том, что в наследии Римского-Корсакова «творческой вершиной представлялся Рахманинову “Золотой петушок”» [14, 356; 10, 356].

² Письмо Н.А. Римского-Корсакова к В.В. Бесселю от 3 июня 1904 г.

Техника музыкальной композиции

О том же говорил Рахманинов в интервью американской газете “The Musical Observer” в 1927 году:

«Что касается Римского-Корсакова, то скажу Вам, когда после революции я вынужден был покинуть мой дом и мою любимую Россию, мне было разрешено взять с собой только по 500 рублей на каждого из четырех членов моей семьи, а из всей музыки я выбрал, чтобы увезти с собой, только одну партитуру – «Золотого петушка» Римского-Корсакова» [12, 96].

К этому следует добавить, что Рахманинов как исполнитель постоянно включал в свои концерты произведения Римского-Корсакова: увертюру «Светлый праздник», сюиты из опер «Садко» и «Ночь перед Рождеством», арии и романсы и особенно часто – «Сечу при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже».

Однако восторженное почитание явно сочеталось у Рахманинова и с объективно-критическим взглядом на наследие Римского-Корсакова, что важно иметь в виду и при анализе интонационных заимствований. Оценки Рахманинова далеко не всегда однозначны. Так, Б.В. Асафьев в своих воспоминаниях утверждает следующее: «При всем своем эстетическом восторге перед звуковой красочной роскошью тематически экономной партитуры “Золотого петушка” Рахманинов – это было в годы империалистической бойни – усомнился однажды в национально-этической ценности оперы и высказался в том смысле, что ему осталось непонятным: как это Римский-Корсаков с такой злой иронией посмеялся над глубоко народными идеалами защиты отечества, о которых он сам так мудро повествовал в “Китеже”. Между прочим, к такому мнению приближался и А.К. Глазунов, но с оговоркой – больше вина Пушкина» [1, 394]. Даже если переданные Асафьевым слова Рахмани-

Техника музыкальной композиции

нова вполне достоверны, они, разумеется, не опровергают несомненного глубокого почитания Рахманиновым личности и музыки Римского-Корсакова.

Не только притяжение, но и отталкивание в отношениях двух музыкантов выразительно подчеркиваются и заметным отчуждением, отличавшим отношение старшего мастера к младшему.

Некоторые более подробные свидетельства о характере общения двух композиторов оставил в своих воспоминаниях А.В. Оссовский. Он отмечает, что Римский-Корсаков всегда с восхищением отзывался о дирижерском даровании Рахманинова, но оставался холоден к его пианистической деятельности и к его музыке. Оссовский утверждает: «...Музыка Рахманинова не была внутренне нужна Римскому-Корсакову – так, как ему, в его личном плане, была нужна, близка и дорога музыка Глинки, Мусоргского, Бородина, Шопена» [10, 356]. Оссовский упоминает и о критическом отношении Римского-Корсакова к кантате «Весна». Вместе с тем все это не помешало Римскому-Корсакову поддержать выдвижение этого произведения на Глинкинскую премию в 1906 году. Упоминает Оссовский и о неприятии многих страниц Второй симфонии. Особенно чуждыми в ней показались строгому судье первая часть и финал. По словам мемуариста, «и тут, и там Римский-Корсаков усматривал моменты ненужной грузности письма и неприятной велеречивости...» [10, 357–358].

Именно таким – вежливо-доброжелательным, но внутренне равнодушным к его искусству – вошел Римский-Корсаков в творческую биографию Рахманинова. Нельзя не отметить, что все это составляет разительный контраст позиции другого рахманиновского «кумира» – Чайковского, который не упускал случая поддержать начинающего композитора и оставался горячим приверженцем его музыки вплоть до своей смерти в 1893 году.

Техника музыкальной композиции

В этом сплетении сложных взаимоотношений музыкантов есть некая глубокая проблематичность, достойная специального рассмотрения, что не входит в задачи предлагаемой статьи.

Погруженность Рахманинова в творческий мир Римского-Корсакова естественно отражалась и в его собственной музыке. «Корсаковский след» постоянно присутствует в ней. Из множества давно описанных в специальной литературе музыкальных пересечений с наследием Римского-Корсакова особый интерес представляют случаи, когда в произведениях Рахманинова возникает напряженное смысловое сопряжение собственного текста и заимствований из музыки Римского-Корсакова – явные аллюзии и цитаты, некоторые из которых давно замечены исследователями, другие же, менее очевидные, еще могут быть выявлены. Часто они служат для усиления, уточнения и расширения заложенных в произведении смыслов.

Уже в самом начале самостоятельных композиторских опытов Рахманинов смело вступает в диалог с музыкой старшего петербургского коллеги. Об этом свидетельствует написанная в год окончания фортепианного факультета консерватории (в 1891 году) «Русская рапсодия» для двух фортепиано (см. Пример 1 а)³. Она стала явным, почти демонстративным откликом на недавно исполненную в Москве «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Аллюзия на тему из ее третьей части очевидна, сохранена даже тональность оригинала – G-dur (Пример 1 б)⁴. Однако молодой автор обращается с заимствованным материалом очень своевольно, даже с определенным вызовом. Ориентальные обороты в духе Римского-Корсакова он в своей Рапсодии смело сращивает

³ Приводится по изданию: Сергей Рахманинов. Русская рапсодия для двух фортепиано. Senar. URL: <http://www.senar.ru/>. С. 1.

⁴ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Шехеразада. Симфоническая сюита по 1001 ночи. Переложение для фортепиано. М.: Гос. муз. изд., 1932. С. 34.

Техника музыкальной композиции

с характерным плагальным кадансом в «русском стиле» (также позаимствованным у петербургских коллег). Это очевидным образом идет вразрез с прочной установкой Римского-Корсакова и других кучкистов на обыгрывание контраста условного Востока и столь же условной «русскости».

Пример 1 а). С.В. Рахманинов. «Русская рапсодия» для двух фортепиано.

The image displays a musical score for two pianos, labeled "I ф-п." and "II ф-п.". The score is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked "Moderato". The first system shows the piano parts with dynamics markings *f* and *p*. The second system shows the grand staff with a first ending bracket labeled "1".

Техника музыкальной композиции

Пример 1 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Шехеразада». Часть 3.

Andantino, quasi allegretto (♩ = 53)

p Str.

Подобное отношение к образцу подражания можно описать в понятиях известной «теории литературных влияний» американского филолога Хэролда Блума. Впервые эта теория была изложена в двух его работах: «Страх влияния» (1973) [17] и «Карта перечитывания» (1975) [18]. Обе работы опубликованы в переводе на русский язык как одна книга в 1998 году. Идеи Хэролда Блума очевидным образом применимы не только к поэтическим, но и к музыкальным текстам, что уже отражено в некоторых музыковедческих публикациях⁵.

Тема «Русской рапсодии» Рахманинова вписывается в первый из шести предложенных Блумом типичных случаев «ревидии» чужого текста, когда возникает нарочитое искажение стиля «старшего», вплоть до тенденциозной ошибки в его понимании. Здесь явно возникает параллель с описанной Блумом ситуацией в поэтическом творчестве: младший автор как бы исходит «...из предположения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в

⁵ См., например: [16], [9].

Техника музыкальной композиции

котором движется новое стихотворение» [2, 18]. Именно так поступает Рахманинов с корсаковским образцом в своей «Русской рапсодии»: сначала все идет строго в соответствии с оригиналом, но потом в него вносятся существенная поправка.

Не менее явное свидетельство увлечения музыкой Римского-Корсакова – симфоническая фантазия «Утес» (сочинение 1893 года), где в одной из главных тем («теме тучки») давно замечено сходство с арией Снегурочки «С подружками по ягоды ходить». И здесь, как и в «Русской рапсодии», можно расслышать тайный спор с вдохновившим образцом: изящно-игривая тема перенесена из сказочного контекста в глубоко лирическое и психологически заостренное повествование.

В данном случае характер спора со старшим коллегой уже несколько иной. Это вторая «пропорция ревизии», осуществляющая, по Хэралду Блуму, «...доведение до логического предела интенции “старшего” и тем самым ее отрицание» [2, 18]. В таком прочтении «родительского» произведения, как пишет Блум, «...поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы его предшественнику не удалось пойти достаточно далеко» [2, 18].

Такой же тип диалога с моделями Римского-Корсакова обнаруживается и в Первой симфонии Рахманинова, исполненной и катастрофически провалившейся в Петербурге 15 марта 1897 года. Римский-Корсаков был свидетелем этого события. Еще на генеральной репетиции он, судя по воспоминаниям современников, прямо сказал автору симфонии, что она ему совсем не понравилась⁶. Возможно, в неудачном исполнении симфонии под управлением А.К. Глазунова Римский-Корсаков расслышал уже намечавшийся раньше, но ставший гораздо более

⁶ См., например: [5, 5].

Техника музыкальной композиции

дерзким вызов младшего коллеги. В симфонии очевидны корсаковские приемы – некоторые мелодические обороты, внетональные целотонные и хроматические последования, сделанные словно по образцам из первых изданий учебника гармонии Римского-Корсакова. Однако теперь они переосмыслились в рамках масштабной трагической концепции, обнажающей глубокую дисгармонию бытия. Сама концепция симфонии не была созвучна творческим установкам петербургского мастера, а использование в ней языковых приемов Римского-Корсакова могло только подчеркнуть это отчуждение⁷.

Ряд заимствований продолжают и квази-цитаты из Римского-Корсакова, встречающиеся в более поздних произведениях, например, в поэме «Колокола». В коде первой части возникает явная и отмеченная еще А.И. Кандинским [7, 94] отсылка к эпизоду из «Китежа» – «Хождение в невидимый град» (вступление ко второй картине четвертого действия; Примеры 2 а⁸ и 2 б⁹). Эта отсылка делает более универсальными смыслы рахманиновского текста, резко расширяя символические горизонты всей первой части. Музыкальный намек на концепцию «Китежа» обозначает здесь выход в некое мистическое, надмирное пространство. В него словно бы уходят и в нем растворяются все счастливые упования молодости, что может быть прочитано как мысль о трагической неосуществимости в земной реальности человеческих стремлений к Радости и Свету. Эти смыслы подтверждаются и сумрачным эпизодом «сна», разрывающим светлую ткань первой части.

⁷ Причины неприятия Первой симфонии и некоторых других произведений Рахманинова петербургскими музыкантами специально анализирует С.В. Фролов [15].

⁸ Приводится по изданию: С. Рахманинов. Колокола. Поэма для хора, солистов и симфонического оркестра. Переложение для пения с фортепиано в четыре руки. М.: Музыка, 1973. С. 35-36.

⁹ Приводится по изданию: Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Опера в 4-х действиях. Переложение для пения и фортепиано. М.: Гос. муз. изд., 1962. С. 301.

Техника музыкальной композиции

Пример 2 а). С.В. Рахманинов. «Колокола». Часть 1. Coda.

(Allegro, ma non tanto)
Meno mosso. Maestoso.

Пример 2-б. Н.А. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».
Вступление ко второй картине четвертого действия
(«Хождение в невидимый град»).

(Andante non troppo)
Piu mosso

В основной теме второй части «Колоколов» томно-страстные прихотливо вьющиеся хроматические линии в нежном тембре флейт и скрипок (цифра 35; Примеры 3 а¹⁰ и 3 б¹¹) вызывают явные ассоциации с тематизмом Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, что также было замечено и описано исследователями¹². Порой эти линии почти точно воспроизводят ритмический и высотный

¹⁰ Приводится по изданию: С. Рахманинов. Колокола. Поэма для хора, солистов и симфонического оркестра. Переложение для пения с фортепиано в четыре руки. М.: Музыка, 1973. С. 46.

¹¹ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Золотой петушок. Опера в трех актах. Клавир. М.: Музыка, 1977. С. 108.

¹² См. об этом [6, 77], [4, 58].

Техника музыкальной композиции

контур знаменитой арии царицы-искусительницы. Вместе с этими ассоциациями рождается смутное ощущение коварной обманчивости любовных грез, о которых повествует поэтический текст Бальмонта. И в этом случае отсылка к музыке Римского-Корсакова служит как бы указанием на тайные подтексты произведения. Здесь та же вторая «пропорция ревизии» по Блуму, в соответствии с которой, напомним, младший автор переосмысливает приемы своего предшественника, как если бы ему «не удалось пойти достаточно далеко» [2, 18].

Пример 3 а). С.В. Рахманинов. «Колокола». Часть 2.



Пример 3 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Действие второе. Песня Шемаханской царицы.



Представлен в музыке Рахманинова и еще один тип заимствований. В некоторых случаях Рахманинов радикально переосмысливает корсаковские приемы. Например, в побочной партии первой части Второй сонаты (сочинение 1913 года) возникает явная отсылка к лейтмотиву Бомелия из «Царской невесты» (Примеры 4 а¹³ и 4 б¹⁴) – сходны

¹³ Приводится по изданию: Сергей Рахманинов. Соната № 2. СПб.: П. Юргенсон, 2012. С. 9.

¹⁴ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Царская невеста. Опера в четырех актах. Клавир. М.: Музыка, 1971. С. 148.

Техника музыкальной композиции

здесь мелодические контуры с хроматическим заполнением узких интервалов, дублирование в дециму верхнего голоса. Однако змеящиеся хроматические линии совершенно лишаются свойственного им у Римского-Корсакова негативного смысла, указывающего на коварство персонажа. У Рахманинова сходные обороты включены в хрупкий одухотворенный образ. Если дать волю субъективной фантазии, то можно услышать в нем отражение кем-то отмоленной, умиротворенной и просветленной души лукавого лекаря из «Царской невесты». В объективном же плане – это знак внутреннего усложнения лирической сферы: она принимает на себя новые неоднозначные коннотации.

Пример 4 а). С.В. Рахманинов. Соната для фортепиано № 2 b-moll, op. 36. Часть 1. Побочная партия.

Meno mosso (♩.=♩)

The musical score for Example 4a consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat major). The time signature is 12/8. The tempo is marked 'Meno mosso' with a note equal to a quarter note. The dynamics are marked as *mf* and *p*. The score shows a chromatic accompaniment in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Пример 4 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Действие второе, сцена IV.

Поспешно выходит с фонарем из калитки

The musical score for Example 4b consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively. The key signature has three flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Поспешно' (Allegretto). The dynamics are marked as *p* and *pp*. The vocal line has the lyrics 'Вой - дем ко'.

Техника музыкальной композиции

Подобное радикальное преобразование корсаковской «знойной» хроматики возникает и в коде Прелюдии h-moll op. 32: отчетливо проступающие в ней интонации песни Индийского гостя из «Садко» звучат скорбным похоронным послесловием – воспетый экзотическим гостем чудесный «камень-яхонт» с райской птицей Феникс словно преобразается в тяжелое мучительное воспоминание (Примеры 5 а¹⁵ и 5 б¹⁶).

Пример 5 а). С.В. Рахманинов. Прелюдия h-moll, op. 32. Coda.

The image displays a musical score for the Coda of the Prelude in A minor, Op. 32 by Sergei Rachmaninoff. The score is presented in two systems of staves. The first system shows the right and left hands with various chords and melodic lines. The second system continues the piece, featuring dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and includes fingerings like 6 and 3. The piece concludes with a final chord and a fermata.

¹⁵ Приводится по изданию: Рахманинов С.В. 24 прелюдии для фортепиано. М.: Музыка, 1966. С. 100.

¹⁶ Приводится по изданию: Римский-Корсаков Н.А. Садко. Опера-былина. Клавир. Л.: Музыка, 1975. С.237.

Техника музыкальной композиции

Пример 5 б). Н.А. Римский-Корсаков. «Садко».
Действие третье. Песня Индийского гостя.

Есть на теплом море

pp sempre legato assai

чудный камень я хонг;

В обоих этих случаях знаки романтического экзотизма вырастают в субъективную лирику, внося в нее болезненно-изломанную ноту нового искусства начала XX века.

К этим тайным заимствованиям также можно применить описание Хэролда Блума. Здесь мы имеем дело с последней, шестой «пропорцией ревизии» по Блуму. Исследователь описывает ее как возвращение в позднем творчестве (или в заключительной части произведения) «младшего» автора подавленных влияний «старшего» (обратим внимание, что в последнем примере из Прелюдии Рахманинова это действительно заключительная ее часть). Эффект состоит в том, что, как пишет Блум, «...новое стихотворение кажется нам не таким, как

если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника» [2, 19]. То есть «младший» автор настолько органично ассимилировал достижения «старшего» и настолько убедителен в своем его перетолковании, что может встать в тот же ряд великих творцов. Это означает, по Блуму, преодоление страха влияния: младший автор сам начинает «воздействовать» на предшественника, точнее — на представление о нем последующих поколений.

Давно признано, что художественная индивидуальность Римского-Корсакова стала для Рахманинова опорой в поисках собственного творческого лица. Однако важно и то, что его диалог с наследием старшего современника нес в себе сложное взаимодействие притяжений, отталкиваний и даже споров. Характер этого взаимодействия высвечивает неповторимые особенности творческого облика каждого из двух музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Издание пятое, дополненное. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 373—400.
2. *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.
3. *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976.
4. *Валькова В.Б.* Интертекстуальные диалоги в поэме Рахманинова «Колокола» // Наследие Рахманинова в культурном универсуме: сборник статей по материалам Международного симпозиума 21-23 марта 2013 года / Науч. ред и сост. М.Р. Черная. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 52—64.

Техника музыкальной композиции

5. *Гедике А.Ф.* Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х томах. Издание пятое, дополненное. Т. 2. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 4–17.
6. *Демченко А.И.* «Колокола» С. Рахманинова как социально-психологический феномен // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. педагогического университета, 1994. С. 74–82.
7. *Кандинский А.И.* Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола»: Очерк второй // Советская музыка. 1973. № 6. С. 86–98.
8. *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
9. *Крейнина Ю.В.* Выбор влияния, или тест Роршаха: Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 4. С. 46–54.
10. *Оссовский А.В.* С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х томах. Издание пятое, дополненное. Т. 1. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. – С. 343–385.
11. *Рахимова Д.А.* Ориентализм в музыке С.В. Рахманинова. Волгоград: ВИИ им. П.А. Серебрякова, МИРИА, 2013.
12. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. В 3-х т. / Сост. ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма.
13. *Римский-Корсаков Н.А.* Сборник документов. / Под ред. В.А. Киселева. М.-Л.: Музгиз, 1951.
14. *Ростовцева Л.Д.* Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Издание пятое, дополненное. Т.1. М.: Музыка, 1988. С. 232–250.

Техника музыкальной композиции

15. *Фролов С.В.* Рахманинов: музыкально-исторические этюды. Ивановка: РИО МУРИ, 2014.
16. *Щепатова Т.М.* Шуберт и Бетховен: «тема радости» в финале Большой симфонии С-dur // Процессы музыкального творчества: Сборник трудов 185 (12). РАМ им. Гнесиных. М., 2012. С. 66—84.
17. *Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1973.
18. *Bloom H.* A Map of Misreading. Oxford University Press, 1975.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.V.* S.V. Rahmaninov [S.V.Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 2. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 373—400.
2. *Blum H.* [Bloom H.] Strah vliyaniya. Karta perechityvaniya. [The Anxiety of Influence. A Map of Misreading]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, [The Uralsk University Publishers], 1998.
3. *Bryanceva V.N.* S.V. Rahmaninov [S.V. Rakhmaninov]. Moscow: Sovet. komp., [Soviet Composer], 1976.
4. *Valkova V.B.* Intertekstual'nye dialogi v poeme Rakhmaninova "Kolokola" [Intertextual Dialogs in Rakhmaninov's "The Bells"] // Nasledie Rakhmaninova v kulturnom universume: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnogo simpoziuma 21-23 marta 2013 goda / Nauchn. red i sost. M.R.Chornaya. [Rakhmaninov's Heritage in the Cultural Universe: Collection of Articles from Materials of the International Scientific Symposium, March, 21-23, 2013 / Editor, Compiler M.R.Chornaya.]. Saint-Petersburg:

Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena [A.I.Gertsen's RGPU Publisher House], 2015. P. 52-64.

5. *Gedike A.F.* Pamyatnye vstrechi [The Memorable Meetings] // Vospominaniya o Rahmaninove. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 2. [Recollections of Rakhmaninov. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1988. P. 4–17.

6. *Demchenko A.I.* “Kolokola“ Rakhmaninova kak socialno-psihologicheskij fenomen [Rakhmaninov's “The Bells” as a Socio-Psychological Phenomenon] // Sergey Rakhmaninov: ot veka minuvshogo k veku nyneshnemu [Sergey Rakhmaninov: from the Past Century to the Present Century]. Rostov-Don: Izdatel'stvo Rostovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [State Pedagogical University Publisher House], 1994. P. 74–82.

7. *Kandinskij A.I.* Simfonizm Rahmaninova i ego poema «Kolokola»: Oчерk vtoroj [Rachmaninov's Symphonism and His Poem “The Bells”. Second Essay] // Sovetskaya muzyka. [The Soviet Music]. 1973. № 6. P. 86–98.

8. *Keldysh YU.V.* Rahmaninov i ego vremya. [Rakhmaninov and His Time] Moscow: Muzyka, [Music], 1973.

9. *Krejnina YU.V.* Vybor vliyanija, ili test Rorshaha: Iogann Sebast'yan Bah i kompozitory XX veka [Choice of Influence, or Rorschach Test: Johann Sebastian Bach and XXth Century Composers] // Uchonye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. [Scholarly Notes: Russian Gnesins Academy of Music]. 2014. № 4. P. 46–54.

10. *Ossovskij A.V.* S.V. Rahmaninov [S.V. Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. T. 1. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword,

comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol.1]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 343–385.

11. *Rakhmaninov S.V.* Literaturnoe nasledie v 3 t. / sost.-red., avt. vstup. st., komment., ukaz. Z.A. Apetian [S.V. Rakhmaninov's Literary Heritage in 3 Vol.; compiling, editing, preface note, commentaries, index by Z.A. Apetian]. Vol. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma [Vol. 1. Memoirs. Articles, Interviews, Letters]. Moscow: Sov. Kompozitor [Publishing House "Soviet Composer"], 1978.

12. *Rahimova D.A.* Orientalizm v muzyke S.V. Rahmaninova. [The orientalism in Music by S.V. Rakhmaninov]. Volgograd: V.I.I. im. P.A. Serebryakova, MIRIA, [Volgograd: The Volgograd Institute of Arts, MIRIA], 2013.

13. *Rimskij-Korsakov N.A.* Sbornik dokumentov. / Pod red. V.A. Kiseleva. [The Collection of Documents / Ed. by V.A. Kiseliiov]. Moscow-Leningrad: Muzgiz, [The State Music Publishing House], 1951.

14. *Rostovceva L.D.* Vospominaniya o S.V. Rahmaninove [The Recollections of Rakhmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove v 2-h tomah. Izdanie pyatoe, dopolnennoe. / Sost., red., predisl., komment., ukazateli Z.A. Apetyan. Vol. 2. [Recollections on Rakhmaninov in 2 Vol. Edition 5th, supplied. / Compiling, editing, foreword, comments, indexes by Z.A. Apetian. Vol. 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1988. P. 232–250.

15. *Frolov S.V.* Rahmaninov: muzykal'no-istoricheskie etyudy. [Rakhmaninov: The Historic-Musical Essays]. Ivanovka: RIO MURI, [Rakhmaninov Museum Publisher House], 2014.

16. *Shchepatova T.M.* Shubert i Bethoven: «tema radosti» v finale Bol'shoj simfonii C-dur [Schubert and Beethoven: "Theme of Joy" in the Final of the C-Major Big Symphony] // Processy muzykal'nogo tvorchestva: Sbornik trudov [The Musical Creative Processes]. 185 (12). Moscow: RAM im. Gnesinyh, [Russian Gnesins Academy of Music], 2012. P. 66–84.

Техника музыкальной композиции

17. *Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1973.
18. *Bloom H.* A Map of Misreading. Oxford University Press, 1975.

