

ВАРІАНТНІСТЬ В МУЗИЦІ РАХМАНІНОВА
(НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОЇ СОНАТИ)

УДК 78.082.2(470)

Ляхович А. В. Варіантність в музиці Рахманінова (на прикладі Першої сонати). Розглянуто співвідношення класико-романтичної та варіантної структур у Першій сонаті Рахманінова. Його твори базуються на класико-романтичній музичній драматургії з її парадигмою конфліктного симфонізму, а їх тематичний розвиток спирається передусім на метод монотематизму. Однак музика Рахманінова, крім класико-романтичної, має також і варіантну структуру, зумовлену інтонаційним матеріалом композитора — знаменним розспівом та дзвонністю. Рахманінов не лише адаптував знаменний розспів та дзвонність до класико-романтичних традицій, але й розкрив їхні власні автентичні структури, синтезувавши їх з класико-романтичними. У цьому творчість Рахманінова не має прямих аналогів у сучасній йому музиці, крім Стравінського. Варіантний розвиток Першої сонати Рахманінова проілюстровано нотними прикладами.

Ключові слова: варіантність, поспівка, розвиток, структура, тематизм.

Ляхович А. В. Вариантность в музыке Рахманинова (на примере Первой сонаты). Рассмотрено соотношение классико-романтической и вариантной структур в Первой сонате Рахманинова. Его произведения базируются на классико-романтической музыкальной драматургии с ее парадигмой конфликтного симфонизма, а их тематическое развитие опирается, прежде всего, на метод монотематизма. Однако музыка Рахманинова, кроме классико-романтической, имеет также и вариантную структуру, обусловленную интонационным материалом композитора — знаменным распевом и колокольностью. Рахманинов не только адаптировал знаменный распев и колокольность к классико-романтическим традициям, но и раскрыл их собственные автентичные структуры, синтезировав их с классико-романтическими. В этом творчество Рахманинова не имеет прямых аналогов в современной ему музыке, кроме Стравинского. Вариантное развитие Первой сонаты Рахманинова проиллюстрировано нотными примерами.

Ключевые слова: вариантность, попевка, развитие, структура, тематизм.

Liakhovich A. Variance in music of Rachmaninov (on the example of the First Sonata). Classic-Romantic and variance structures correlation in the First Sonata of Rachmaninov is reviewed. His works are based on the classic-romantic musical dramaturgy with its conflict symphony paradigm and their thematic development relies primary on the monothematicism method. But the music of Rachmaninov apart from classic-romantic structure also has a variance one due to the intonation material of the composer — monodia and belfry. Rachmaninov not only adapted monodia and belfry to classic traditions but also revealed their own authentic structures synthesizing them with classic-romantic ones. In this regard the Rachmaninov's creation has no direct analogues in contemporary music apart from Stravinsky. Rachmaninov's structure is masquerades as a direct expression of sincere feeling, and the listener has no idea what a sophisticated structure is hidden under "a stream of emotions". Variance development of the First Sonata of Rachaninov is illustrated by musical examples.

Keywords: development, popevki, structure, thematism, variance.

Постановка проблеми. Музику Сергія Рахманінова, принаймні його твори, написані до еміграції 1918 року, прийнято вважати прикладом пізньоромантичної традиції з властивими їй рисами музичної структури, зокрема, тематичного розвитку. І це є цілком слушним: справді, твори Рахманінова базуються на класико-романтичній

музичній драматургії з її парадигмою конфліктного симфонізму, а їх тематичний розвиток продовжує багаті традиції XIX ст., спираючись перш за все на метод монотематизму, пов'язаний з іменами Берліоза, Ліста, Чайковського. В афористичному тематизмі Рахманінова вбачали бетховенське коріння [5: 132–133]. І це, повторимо, є обґрунтованою, проте не єдиною інтерпретацією властивостей музичної структури Рахманінова.

В культурі відомі тексти, що мають не одну, а дві структури. Такі тексти створюються на зламі історичних діб, коли одна мистецька парадигма поступається іншій. В таких випадках митець користується усіма надбаннями «батьківської» традиції, з якої нібито проростає нова, неосвоєна, що співіснує з «батьківською» в нероздільному симбіозі.

Так, роман Д. Джойса «Уліс» [9] цілком вписується в класичну наративну парадигму та з її позицій є надзвичайно детальним описом одного дня одного ірландця. Ніяких протиріч з нею, як то в романах Пруста з їх просторово-часовими химерами, в ньому немає, проте з точки зору такої парадигми він є малоінформативним та нудним. Зміст «Уліса» розкривається лише в контексті іншої його структури — інтертекстуальної. Його текст перенасичений алюзіями до інших текстів — як конкретних («Одисея», «Іліада», давньогрецька історія та міфологія), так і Міфу, Історії як всеохоплюючого Тексту європейської культури. В цьому контексті наративна, «батьківська» структура перестає бути самодостатньою та стає символом Людини в Історії, а її образи та персонажі набувають глобального значення — стають архетипами європейської культури. І «перша», наративна, і «друга», інтертекстуальна, структури є рівно актуальними, зміст тексту твориться саме в їх взаємодії.

Інший приклад, вже з музичної культури, — симфонії Густава Малера, сучасника Рахманінова, що почав свою творчість майже одночасно з ним. Всі вони мають так чи інакше традиційну структуру, особливо Перша, Четверта та Шоста симфонії, в яких немає ніяких формальних відступів від неї. Але суттєве збільшення масштабів (як часових, так і фактурних) призводить до незворотних якісних змін: такі грандіозні твори, не підкріплені театральною дією, не вписуються в рамки сприйняття, визначені «батьківською» класико-романтичною структурою. Вони стають неосяжними для

уваги слухача концерту та набувають більш письмового, аніж усного статусу, що є початком традиції «описування» музики, принциповою для розвитку авангарду. Нова структура, що народжується у відчуженні «батьківської» від нормативів сприйняття, зумовлених нею, є, як і в «Улісі», символічною: нові виміри драматургічних поворотів набувають нарративного значення, а вся драматургія в цілому стає мета-романом із безліччю колізій, що потребують письмового, позаконцертного осягнення [8].

У Рахманінова класико-романтична структура поєднується з варіантно-поспівною. «Ядро принципу, що організує становлення і розгортання рахманіновського матеріалу — поспівне варіювання мелосу і тематизму, що сходять до варіантності середньовічної монодії та передзвону» [12: 37]. Ці давні традиції відображені в творчості не лише Рахманінова, а й інших його співвітчизників — Мусоргського, Римського-Корсакова, Чайковського, Гречанінова, Кастальського. Проте Рахманінов, на відміну від них, не лише адаптував знаменний розспів та дзвонність до класико-романтичних структур, але й розкрив їх власні аутентичні структури, синтезувавши їх із класико-романтичними. В цьому творчість Рахманінова не має прямих аналогів у сучасній йому музиці.

Дану структурну модель «можна визначити як проекцію модально-варіантного мислення на класико-романтичні стильові та формотворчі принципи. Вона проявляється в надзвичайно економному використанні початкового інтонаційного матеріалу, що зводиться до структурно-змістового мінімуму — поспівки. Економність визначається варіантним проростанням матеріалу з поспівки (включаючи як тематизм, так і різні рівні музичної тканини — від сполучних і розвиваючих розділів форми до пластів фактури). Такий розвиток подібний до процесу живого проростання організму, де початкова поспівка-імпульс (далеко не завжди позначена у вигляді закінченої формули) уподібнюється зерну, шляхи її розвитку — паросткам і гілкам, а тематичні одиниці, оформлені в підсумку такого розвитку (який може лише матися на увазі), — плодам» [12: 37].

Певну паралель можна провести лише з творчістю композитора, чий інтерес та естетика були досить далекими від Рахманінова — із музикою Ігоря Стравінського, перш за все, з творами його «російського періоду». У «Весні Священній», у «Весіллячку», в «Байці про лиса, півня, козу да барана» та інших зразках неофольклоризму Стравінського основним методом розвитку є варіантність, зумовлена їх інтонаційним матеріалом (обрядовим фольклором) та генетично споріднена з варіантністю знаменного розспіву й дзвонності. Незважаючи на значні відмінності в ладо-гармонічній мові Стравінського та Рахманінова, тематичний розвиток зазначених

творів подекуди є вельми подібним до рахманіновських прийомів. Спільність тематичного розвитку визначає й спільну роль ритмічного «розпору», що є найбільш зовнішньо подібною рисою двох майстрів.

Основні відмінності варіантності Рахманінова від варіантності Стравінського такі:

- Рахманінов поєднує варіантний розвиток із симфонічним, класико-романтичним, на відміну від Стравінського, який так чи інакше відмовляється від останнього. Варіантність Рахманінова сполучається з монотематичним розвитком, який перетворюється в її «надбудову», «горішні яруси». «Підвалину» його становить варіантно-поспівна структура, що охоплює значно глибші інтонаційні зв'язки, аніж то підвладне моно-тематичному методу: «якщо монотематизм передбачає смислову цілісність та закінченість початкової тематичної ідеї, то рахманіновська поспівка-зерно принципово розімкнута й потенціальна» [12: 38];
- у Стравінського структура, об'єднана єдиним поспівним корінням, рідко перевищує межі епізоду або розділу форми. У Рахманінова весь твір, ба навіть всі частини циклу, ба навіть багато самостійних творів об'єднані таким єдиним корінням.

Сказане є актуальним відносно майже всіх значних творів Рахманінова. Але Перша фортепіанна соната оп. 28 виділяється з них деякими специфічними рисами, що, на нашу думку, дозволяють взяти саме її як найпоказовіший зразок рахманіновської варіантності.

Класико-романтична парадигма, в жорстких межах якої довгий час розглядали музику Рахманінова, безумовно, визначила багато важливих рис сонати. Це й традиція лістівського концертного піанізму, і традиція драматичного симфонізму Чайковського, відображена у фортепіанному жанрі, і традиція «фаустіанства», що нею зумовлена образність сонати [10: 183; 11]. Але якщо обмежитися цими традиціями при підході до неї — вона справляє враження надмірно розтягнутого тексту, перенасиченого «зайвим» матеріалом. Головною вадою сонати тут вбачається «рамплісаж», властивий багатьом вторинним текстам романтичної концертної традиції — неекономне використання матеріалу, побудова фактури та розвитку з нової «цегли» замість їх створення з основного тематизму твору. «Особливо “водянистим” виявився в своїй основній частині фінал, головна партія якого наповнена загально-романтичним стихійним вируванням» [5: 385]; «найбезликішим вийшов “Фауст діючий”. Бо всі енергійно-дієві розділи першої частини, включаючи розробку, відрізняються великою загальною збудженістю при малій конкретній образній яскравості» [5: 385–386]. Тобто при такому підході маємо «ефект Уліса», описаний вище.

Але якщо «спуститися» з ярусів, підвладних класико-романтичним структурам (логічний мінімум тут — завершений мотив), глибше, у «підвалини», де логічним мінімумом буде поспівка з двох звуків — з'ясуємо дивну річ. Виявиться, що абсолютно весь матеріал сонати (всіх трьох її частин) побудований з поспівок, викладених в перших 16 тактах головної теми! Сюди входять не лише всі нові теми всіх частин, але й всі пласти фактури, надзвичайно багаті та різноманітні. «Ефект Уліса» обертається своїм закономірним підсумком: «батьківська» структура осмислюється як поверхня, «горішній ярус» прихованої, глибинної структури та означається відносно неї як індивідуальне відносно всезагального.

В цьому полягає «підступність» рахманіновської структури: вона «маскується» під безпосереднє вираження щирого почуття (як наратив «Уліса» маскується під натуралізм). Слухач і не підозрює, наскільки виважена структура прихована під «поток емоцій». В нашому дослідженні Рахманінов-романтик, Рахманінов-поет щирого почуття, звичний слухачеві, поступиться місцем Рахманінову-архітектору, Рахманінову-міфотворцю, ба навіть Рахманінову-математику.

Саме тому ми вибрали Першу сонату ор. 28 як найбільш показовий приклад рахманіновської варіантності: з одного боку, традиційна структура в ній не настільки «вводить в оману», як в інших творах Рахманінова, тому її варіантна «підвалина» є тут більш наочною; з іншого боку, грандіозність пропорції висхідного матеріалу та масштабів сонати (вона триває 45 хвилин) роблять її однією з найбільш вражаючих та складних музичних конструкцій свого часу.

Аналіз досліджень та публікацій. Тематичний метод Рахманінова цікавив дослідників з перших часів їх звернення до спадщини композитора. Його інтерпретація в жорстких рамках класико-романтичної структури набула класичного вигляду в монографії В. Брянцевої, де дослідниця побудувала свою концепцію «афористичного» тематизму Рахманінова [5: 132].

Варіантне коріння рахманіновської структури стало привертати дослідницьку увагу пізніше, хоч і у Брянцевої зустрічається сполучення слів «тематизм» та «варіантний» [5: 120]. Вирішальними в цьому відношенні були дослідження В. Бобровського «Музичне мислення Рахманінова» [3] та його ж монографія «Тематизм як фактор музичного мислення» [4], де окремий розділ присвячено варіантному тематизму Рахманінова. Важливим внеском в розробку проблеми була робота Є. Скурко «Про жанрово-стилістичні передумови варіантності в інструментальній музиці С. Рахманінова» [16]. З новітніх досліджень виділяється теорія «мікротематизму» (певний синонім «варіантності»), запропонована Є. Скафтімо-

вою в роботі «Про мелодіку Рахманінова» [15] та розвинута Н. Сарафанніковою в роботі «P.S. про мікротематизм» [14]. Проблемі варіантного методу Рахманінова присвячена й певна частина нашої монографії «Символіка в пізніх творах Рахманінова» [12], де, зокрема, розглянуто питання доречності термінів «мікротематизм» та «варіантність» [12: 43].

Ціль роботи — продемонструвати невичерпне багатство варіантності в музиці Рахманінова, її значущість для розуміння змістотворення творів композитора. Дана ціль визначає такі **завдання** роботи:

- проаналізувати варіантний розвиток в Першій сонаті Рахманінова, включаючи основні тематичні утворення та типові зразки фактури;
- продемонструвати інтонаційні зв'язки Першої сонати з допомогою нотних прикладів;
- інтерпретувати змістовий пласт сонати, зумовлений її варіантною структурою.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Дане дослідження виконувалось згідно з планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та відповідає темі № 16 «Музична культура ХХ–ХХІ століть» перспективно-тематичного плану науково-дослідної діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перша соната ор. 28 була написана Рахманіновим у січні–грудні 1907 року [1: 387]. Автор повідомив К. Ігумнову, першому виконавцеві сонати, що на її написання його надихнув «Фауст» Гете [11].

В рамках головної теми, з якої починається соната, автор експонує весь «будівельний матеріал», з якого буде побудована вся грандіозна будівля циклу. Він складається усього з трьох «цеглинок»: квінти *A*, діатонічної секунди *B* та поєднання арпеджіо з хроматизмом *D* (приклад 1). Ці поспівки-«атоми» утворюють «молекули»: *C*, *F*, *G* (у прикладі 1 позначені великими літерами, тут виділені **напівжирним кеглем**). Від поспівки до поспівки маємо можливість наочно спостерігати розвиток-«проростання»:

- від *A* до *A1* і *A2* поспівка *A* ритмічно активізується, що призводить до трикратного ритмічного скорочення в *A2* та «вибуху» *D*, який являє собою хроматичне заповнення висхідного арпеджіо, що «проросло» з квінти;
- *C* є сумою *B* та $-B$. *F* є розширенням *C* ($C + E$, дзвонна інтервальна «розкачка» *B* з секунди до терції). *G* є напівінверсією *C*, *GI* — подальшою «розкачкою» *E* до кватири *H*.

Як побачимо далі, *D* має потенціал і арпеджіо, і хроматизму; *A* має потенціал і квінти, і кватири та в поєднанні з *B* ($-B$) змикається з *GI*.

Рушійні чинники варіантного розвитку тут:

- ритмічна активізація;
- інтервальна «розкачка».

Обидва чинники прямо походять з арсеналу дзвонного мистецтва (Приклад 1).

Приклад 1

Приклад 2

Весь матеріал має прихований потенціал гами, яка немов би «проривається» в «розкачці» *F* та в *D*, та репетиції (багатократне повторення *re*), яка буде використана в побічній темі.

Рахманіновська варіантність «ні в якому разі не є імітацією модального мислення, реконструкцією середньовічних принципів або стилізацією. Генетичний зв'язок з модальною варіантністю проявляється не в окремо взятих структурних, інтонаційних або ладових особливостях, а на рівні інтонаційного мислення та принципу роботи з мате-

ріалом. Цей принцип зводиться до можливості квазі-модального переінтонування будь-якої формули, яка сходить до потенціалу нескінченних комбінацій тонів модальної мелодії, обмеженому лише діапазоном. Інше, генетично споріднене джерело — дзвін, в самій природі якого закладена можливість вільної варіантної перестановки використовуваних тонів (дзвонів) — «передзвону» [12: 37].

Далі розглянемо найближчий зразок фактури сонати — матеріал, що прямо продовжує розглянутий приклад 2.

Приклад 3

Приклад 4 (Зв'язуюча партія)

Тут, як і вище, літерами позначені поспівки, з яких побудовано матеріал. Гама, приховано окреслена в попередньому прикладі, тут «прорвалася на волю». Позначимо її літерою *L*.

Бачимо, що обидва пасажі є не «рамплісажем», а суворо дотриманими комбінаціями заданих елементів, що продовжують логіку «проростання». Поява *D* у темі здобуває тут «підкріплення» — «розкачку» *G1* аж до нони й до децими. Підсумовує розділ нова, найбільша «молекула» *K*, яка включає в себе новий інтервал – тритон (*L*), що з'явився внаслідок подальшої «розкачки» –*B*.

Тепер проаналізуємо основний тематизм сонати. Відразу після розглянутого матеріалу зв-

чить тема, яку можна назвати другою головною темою першої частини (Приклад 3).

Бачимо, що не тільки весь тематизм, але й вся фактура зроблені з висхідних поспівків. Оскільки вони представляють собою найелементарніші інтервали — будь-яка фактура матиме зв'язок із ними, який композитор підкреслює частим використанням «молекул» (Див. Приклади 4 і 5).

Літерою *M* тут позначена репетиція, побудована на тій самій ноті *re*. «Молекула» *G* перетворилася на чисто секундовий свій інваріант *G2*. (Див. Приклад 6).

Тут аккомпанемент побудований з нового інваріанту комбінації широкого інтервалу з секундою, позначеною нами раніше літерою *G*.

Приклад 5 (Побічна партія)

Приклад 6 (Заклучна партія)

Продемонструємо його метаморфози у розробці (Див. Приклад 7).

Тепер розглянемо тематизм інших частей сонати. Короткий вступ до другої частини складається з 3 праелементів — квінти *A*, терції *E* та хроматизму *D*. Сама тема — добре знайома нам «молекула» *G*. Акомпанемент складається з квінти *A* та того же *G* (Див. Приклад 8).

В середньому розділі знову з'являється секундове оспівування *G2* (Див. Приклад 9).

Головна тема фіналу побудована на висхідній гамі *L*, її акомпанемент — на квінті *A*. Ця квінта «народжується» з терції та квірти в короткому вступі. Мелодичний рух «терція-кварта-квінта» в поєднанні *ля* утворює «розкачку», аналогічну *F* (друга «молекула» головної теми 1 ч.) (Див. Приклад 10).

В зв'язуючій партії вперше в сонаті звучить в повному вигляді середньовічна секвенція *Dies*

Irae, побудована з «розкачки» *G* та нисхідної гами — *L*. Це є типовим для Рахманінова: і в інших творах, де звучить ця секвенція (Друга симфонія, Рапсодія на тему Паганіні та ін.), вона не дається як передзана цитата, а «набувається» в процесі варіантного «проростання» [7: 150–157].

Обидві побічні теми також створені з висхідного матеріалу: перша являє собою переінтоновану побічну партію 1 ч. (з терцією замість секунди), друга створена з взаємоспрямованих гам *L* та чергової комбінації терції та секунди (Див. Приклад 12, а,б).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз основного тематизму та типової фактури Першої сонати Рахманінова показав, що весь її матеріал є комбінаціями універсальних інтервальних формул, викладених в головній темі 1 ч. сонати.

a) (G1 + L)



b)



c) (G1 + D)



Приклад 9

Музична партитура для прикладу 9. Вона складається з двох систем. Кожна система має фортепіано (верхній) та контрабас (нижній) стани. Динаміка вказана як *p dolce*. Значки акордів: G5, G2+B, D, N. Динаміка *dim.* вказана в останній частині.

Приклад 10

Музична партитура для прикладу 10. Вона складається з двох систем. Кожна система має фортепіано (верхній) та контрабас (нижній) стани. Динаміка вказана як *ff marcato*. Значки акордів: L, A.

Перспективи такого дослідження зумовлені невичерпним багатством музики Рахманінова та відносною нерозробленістю проблеми варіантності в його музиці.

Отже, варіантна структура в сонаті співіснує з класико-романтичною, утворюючи її «підвалину». Дві структури — два світи. Перший, зовнішній, — звичний, подієвий, динамічний причинно-наслідковий світ класико-романтичної драматургії з її розвитком, характеристиками, конфліктом і т. ін. Другий, глибинний, — замкнутий, статичний міфологічний «світ-у-собі».

Ця двоїстість, звичайно ж, наділяє «перший» світ зовсім іншою роллю. Світ класико-романтичної музики ототожнює себе з музикою взагалі і зі світом взагалі. Поза класико-романтичної моделі, якщо дивитися зсередини неї, немає ані музики, ані смислу. Але тут класико-романтична модель, як виявляється, камфулює те, що

її заперечує. Симфонізм — це дія і протиріччя, а варіантність — це статика і єдність. Симфонізм спрямований вперед і зовні, а варіантність — всередину себе. У звичному Рахманінов розкриває давнє, глибинне, і область звичного виявляється не цілим, а частиною іншого цілого.

Суть і «Уліса» Джойса, і сонати можна охарактеризувати однаково: вбудовування сучасної раціональної структури, яка претендує на всеосяжність, в ірраціональну структуру міфу, де перша розчиняється, як геометрично правильна сніжинка у воді. З цієї точки зору і «Уліс», і Перша соната Рахманінова — тексти про людину і людство, про історію та культуру як таких. Обидва автори побачили в сучасному давнє й «повсякчасне». В цьому контексті область реального (звичного) виявляється не цілим, а частиною іншого великого цілого — історії, культури, міфу.



Література:

1. Асафьев Б. С. В. Рахманинов / Б. Асафьев // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.]; сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — [Изд. 4-е, доп.]. — М., 1974. — Т. 2. — С. 384–412.
2. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) / Н. Бекетова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 11–41.
3. Бобровский В. Музыкальное мышление Рахманинова / В. Бобровский // Совет. музыка. — 1985. — № 7. — С. 88–92.
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / В. Бобровский. — М.: КамКнига, 2008. — Вып. 2. — 304 с.
5. Брянцева В. С. В. Рахманинов / В. Брянцева. — М.: Совет. композитор, 1976. — 646 с.
6. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Валькова // Музыка и миф: сб. трудов / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1992. — Сб. 118. — С. 40–61.
7. Васильев Ю. Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм» / Ю. Васильев // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст.; [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 131–166.
8. Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом (Часть первая) [Электронный ресурс] / Герман Данузер. — Режим доступа: <http://mahler.narod.ru/articul03.html>. — Загл. с экрана.
9. Джойс Д. Улисс / Д. Джойс. — М.: Азбука-классика, 2008. — 992 с.
10. Зенкин К. «Фауст» в музыке С. В. Рахманинова / К. Зенкин // Гёте в русской культуре XX века: сб. ст.; под ред. Г. В. Якушевой. — М., 2001. — С. 182–191.
11. Зенкин К. С. В. Рахманинов и фаустовская тема [Электронный ресурс] / К. Зенкин // Музыкальный журнал «Израиль XXI». — Режим доступа: http://www.2israel-music.com/Rachmaninov_Faust.htm — Загл. с экрана.
12. Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова / А. Ляхович: монография. — Тамбов: Музей-усадебка С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013. — 181 с.
13. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 160 с.
14. Сарафанникова Н. Р. С. о микротематизме / Н. Сарафанникова // Музык. академия. — 2009. — № 3. — С. 146–149.
15. Скафтьмова Л. О мелодике Рахманинова / Л. Скафтьмова // Страницы истории русской музыки: ст. молодых музыковедов / [общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской]. — Л., 1973. — С. 103–122.
16. Скурко Е. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. Рахманинова / Е. Скурко // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 147–155.

Рецензент статті: Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського