

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 8–15.

Actual problems of high musical education. 2024. No 2 (73). P. 8–15.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.002

Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира

Валькова Вера Борисовна

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: veraval@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Аннотация. Созданные на рубеже 1920–1930-х годов произведения С. В. Рахманинова — Четвертый концерт, «Три русские песни» и Вариации на тему Корелли (1926–1931) — рассматриваются как единый художественный мир. Его границы определены отличиями от более поздних сочинений зарубежного периода, среди них главные: отсутствие очевидных цитат *Dies irae*, избегание открытой конфликтности, особая интровертность, сдержанность, подчеркнутая рациональность, принципиальная установка не на сквозное развитие, а на монтаж образов.

Трагическое видение мира, объединяющее все шесть поздних циклов, в первой триаде отодвинуто в глубинные подтексты, скрыто за горьким юмором и самоиронией. В первой триаде зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария — в Концерте это сухие и холодные реплики, сопровождающие островки лирического высказывания, в «Трех русских песнях» — оркестровый пласт как воплощение трагического подтекста фольклорных мелодий, в Вариациях на тему Корелли — сами вариации, образующие многозначный комментарий к теме старинной фолы. Смысловые константы и музыкальные подтексты первой триады поздних сочинений Рахманинова складываются в некое исключительно сложное и многозначное целое, осмысление которого должно быть продолжено.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, Четвертый концерт, «Три русские песни», Вариации на тему Корелли, единство художественного мира

Для цитирования: Валькова В. Б. Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 8–15 <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

The first triad of the late works of S. V. Rachmaninoff: the boundaries and edges of the artistic world

Valkova Vera B.

Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

E-mail: veraval@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Abstract. Rachmaninoff's works, created at the turn of the 1920s and 1930s – the Fourth Concerto, “Three Russian Songs” and Variations on a Theme of Corelli – are considered as a single artistic world. Its boundaries are determined by differences from later works of the foreign period, among them the main ones: the absence of obvious citations of *Dies irae*, avoidance of the open conflict, a fundamental focus not on end-to-end development, but on the montage of images.

The tragic vision of the world, which unites all six later cycles, in the first triad is relegated to deep subtexts, hidden behind bitter humor and self-irony. In the first triad of the foreign cycle, Rachmaninoff for the first time widely uses the technique of ironic commentary – in the Concerto these are dry and cold remarks accompanying islands of lyrical statements, in “Three Russian Songs” – the orchestral layer as the embodiment of the tragic subtext of folk melodies, in Variations on theme of Corelli – the variations themselves, forming a polysemantic commentary on the theme of the ancient Folia.

The semantic constants and musical subtexts of the first triad of Rachmaninoff's later works form an extremely complex and multivalued whole, the comprehension of which must be continued.

Keywords: Rachmaninoff, the Fourth Concerto, “Three Russian Songs”, Variations on a Theme of Corelli, unity of the artistic world

For citation: Valkova V. B. The first triad of the late works of S. V. Rachmaninoff: the boundaries and edges of the artistic world. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 8–15 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

В 1926 году Рахманинов, отказавшись от концертных выступлений, вернулся к композиторскому творчеству, и первыми произведениями, созданными им после почти девятилетнего перерыва, были Четвертый концерт, «Три русские песни» (1926) и Вариации на тему Корелли (1931). Все они приходятся на рубеж 1920–1930-х годов и могут быть рассмотрены как единый художественный мир. При всех очевидных различиях концепций и жанровых решений эти опусы объединяет ряд общих черт. Они образуют некий «под-цикл» внутри более крупного целого, в который складываются все поздние сочинения композитора. Общность некоторых художественных позиций в первой триаде связана с особым значением в творческой судьбе Рахманинова рубежа межвоенных десятилетий. Сошедшиеся в это время события и обстоятельства сплетены в сложный проблемный узел и заслуживают отдельного обсуждения, что не входит в задачи предлагаемой статьи¹.

Каждое произведение этого времени является собой сложный и неповторимый мир, осмысление его во всех деталях и подтекстах здесь вряд ли возможно. Обратим внимание только на знаки общности в концепциях трех опусов рубежа 1920–1930-х годов.

Прежде всего необходимо обозначить не только хронологические, но сущностные, эстетические границы художественного мира выделенной триады. Их можно очертить только с учетом более широкого контекстного поля, то есть всего позднего творчества композитора, которое, в свою очередь, образует некое единство, давно описанное — хотя и очень по-разному — во множестве специальных исследований.

Как и другие произведения зарубежного периода, первые три из них имеют циклическую, многочастную структуру, демонстрируя опору на традиции и в то же время воплощая идею контрастного сопоставления разных граней художественного мира.

Смысловое и стилистическое единство всех шести циклов, претендующее на статус «макроцикла» убедительно показано в исследовании А. В. Ляховича «Символика в поздних произведениях Рахманинова» [1]. Его трактовка представ-

ляется во многом адекватной и плодотворной, отдельные ее положения будут использованы в наших наблюдениях.

Прежде всего позднее творчество Рахманинова рассматривается, вопреки все еще бытующим представлениям о его «отсталости» и «несвоевременности», как одно из наиболее полных и сильных художественных воплощений главных коллизий своего времени. Это и составляет главную особенность и центральную идею художественного мира позднего Рахманинова. Отраженная в музыке живая и полная конфликтов современность пропущена здесь сквозь призму христианской мифопоэтики, увиденной в апокалиптическом ключе как предвестия и образы конца света. Подобный подход включен в уже сложившуюся традицию отечественного музыкознания — эсхатологические мотивы в поздних (точнее, в последних трех) сочинениях Рахманинова рассматривают, например, Н. В. Бекетова [2], Е. И. Вартанова [3], В. Н. Грачев [4], И. Д. Ханнанов [5]. Апокалиптические смыслы отмечает в «Трех русских песнях» С. В. Фролов [6].

Эта мифологема включает в себя как одну из важнейших идей мысль о метафизической вине, связанной с трагической судьбой России в XX веке. Некоторые авторы (И. Д. Ханнанов, А. В. Ляхович) напрямую связывают этот смысловой компонент с отъездом Рахманинова из России, его добровольным отказом от родины. Думается, точнее было бы определить эту коллизию несколько иначе — это не столько раскаяние беглеца, оставившего Родину, сколько острое переживание своей причастности к трагической судьбе России, личной ответственности за нее. Мотив покаяния, вины и личной расплаты за нее, действительно, пронизывает все поздние произведения, явно усиливаясь в сочинениях второй, последней их триады. Он отчетливо проступает в постоянно сопровождающем лирические фрагменты вторжениях инородного материала, а в последней триаде — в смысловых подтекстах цитаты *Dies irae*.

Важнейшими сквозными смысловыми сферами при этом выступают три компонента. Первый из них — символы собственной личной судьбы, воплощенные в ретроспективном материале (русском или общеевропейском как знак «вечных ценностей»),

чаще всего представленные в ре-бемоль-мажорных эпизодах (15-я вариация цикла на тему Корелли, 18-я вариация Рапсодии на тему Паганини, побочная партия первой части Четвертого концерта, вторая часть Третьей симфонии, средний эпизод финала Симфонических танцев). Вторым компонентом — чужая, внешняя сфера, представленная модифицированными моделями джаза, авангарда и «виртуозного китча» (по выражению Ляховича [1, с. 121]). Третий компонент — внечеловеческие, потусторонние силы, частью которых выступает мотив «*Dies irae*». В известном письме к балетмейстеру М. М. Фокину по поводу балетной постановки «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинов однозначно связывает этот мотив с «нечистой силой», однако реально он вырастает в некий универсальный символ, особенно если учесть характер его использования в более поздних сочинениях. *Dies irae* — образ жестокой, не подвластной человеку силы, трактуемый в соответствии с первоисточником как знак Божьего гнева. Ужас, который внушает этот символ, может выступать как безусловное зло, но, по справедливому замечанию Ляховича, «зло наказующее, карающее, в конечном, высшем измерении — справедливое. *Dies irae* — катализатор личного покаяния и спасения» [1, с. 124].

Все поздние произведения 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. В такие моменты чуждое начало «присваивается» композиторским «Я», становится его второй, ущербной и греховной ипостасью (лирические эпизоды, основанные на эстрадном материале — 12-я и 16-я вариации Рапсодии, вторая часть Симфонических танцев и др.).

В финалах крупных поздних сочинений в поток «проклинаний» и «осмеяния» часто оказываются вовлечены и образы высоких лирических откровений — попытка очищения собственного «Я» покаянием и страданием оказывается утопией. Условная «идеальная» ре-бемоль мажорная сфера, так же как «присвоенные» знаки чужого мира, несет в себе тайный яд иронии и самобичевания. Здесь можно было бы развернуть аналитическую аргументацию всех положений, но это вывело бы изложение за рамки поставленной задачи, которую составляет осмысление специфики первой триады поздних произведений².

Сочинения 1926 и 1931 годов, безусловно, вписываются в представленную модель, и вместе с тем

образуют самостоятельный вариант ее воплощения.

Здесь смысловой комплекс «позднего цикла» только еще формируется. Со всей полнотой он будет представлен во «второй триаде»: Рапсодии на тему Паганини, Третьей симфонии и Симфонических танцах. Однако дух и строй первой триады самодостаточны: это «другой» Рахманинов, впервые в своем композиторском творчестве вступивший в диалог с новым для него миром межвоенных десятилетий.

Одно из самых заметных отличий рассматриваемой группы сочинений от более поздних — отсутствие очевидных цитат *Dies irae*, хотя, как и во многих прежних сочинениях, можно заметить отдаленные интонационные аллюзии на нее. Так, А. В. Ляхович находит намеки на *Dies irae* в 17-й вариации на тему Корелли [1, с. 99, 155], Е. Р. Скурко — в вариациях 3, 6, 10 [7, с. 52]. Истоки подобных ассоциаций заключены в самой теме с ее сосредоточенностью на секундовых мелодических раскатах и секвентном их развитии. Нет в произведениях первой триады и конфликтного противопоставления образов. Все эти сочинения объединяет особая интровертность, сдержанность, скрытность, избегание резких столкновений, подчеркнутая рациональность, принципиальная установка не на сквозное развитие, а на монтаж образов.

Среди внешних свойств первой триады — разнообразие жанров и исполнительских составов (фортепианный концерт, хоровой цикл, вариации для фортепиано соло). Вторая триада целиком сосредоточена на жанровых эталонах симфонии, включая «Рапсодию», концепция которой отличается несомненной симфоничностью.

Трагическое видение мира, объединяющее все шесть поздних циклов, в первой триаде отодвинуто в глубинные подтексты, скрыто за горьким юмором и самоиронией. Отсутствие главного знака внечеловеческой сферы — мотива *Dies irae* — свидетельствует о том, что в этих сочинениях все внимание сосредоточено на постоянном и тайном противостоянии собственного духовного мира и впервые воплощаемой внешней, чуждой реальности.

Особое смысловое наполнение получает в первой триаде сам авторский мир (уже упоминавшиеся фрагменты лирической сферы — побочная партия первой части и основная тема второй части Четвертого концерта, тема и ее 15-я вариация из цикла на тему Корелли, фольклорная мелодическая составляющая в «Трех русских песнях»). Этот смысловой пласт несет в себе подчеркнутую аскетичность, создавая эффект «отстраненной» лирики, вслушивания в некие пока не открывши-

еся, но судьбоносные глубины собственного «Я». В упомянутых эпизодах Концерта и Вариаций прозрачность, «разреженность» фактуры, разорванной многозначительными паузами и цезурами, словно погружает в созерцание чего-то важного, глубоко скрытого, недоступного взгляду извне.

Исток таких звучаний можно услышать в фортепианной пьесе «Осколки», написанной в ноябре 1917 года, перед самым отъездом из России. Это странный и холодный мир, завораживающий своей многозначительностью, скрывающий некие неведомые бездны и смыслы. В нем проступает тайное родство с «астральной пустыней», о которой, по свидетельству Л. Л. Сабанеева, упоминал А. Н. Скрябин в связи со своими прелюдиями оп. 74 [8, с. 313].

В Концерте созерцательные эпизоды образуют хрупкие островки среди жестких и агрессивных звучаний. В Вариациях уже сама тема несет в себе характерную интровертность и эмоциональную закрытость. Следующие за ней вариации — череда настойчивых попыток проникнуть в этот отчужденный мир с его холодной красотой. В «Трех русских песнях» соединяются две параллельные смысловые линии — подобие единовременного контраста. Одна из них — подлинные фольклорные мелодии, другая — жесткий и многозначный оркестровый комментарий к ним. Здесь, как и в других опусах первой триады, звучит «косвенная», «отстраненная» лирика, подчеркнутая аскетизмом хоровой фактуры, почти полностью сведенной к унисонам низких голосов — альтов и басов. При этом заданный извне фольклорный материал словно маскирует слишком личное и болезненное обращение к теме утраченной России.

Знаки внешнего современного Рахманинову мира ярче всего представлены в Концерте. Не случайно именно в нем после премьеры в 1927 году американский критик Леонард Либлинг заметил черты джаза. Вот фрагмент из его рецензии: «В финале инициатива композитора проявилась преимущественно в области ритма, и можно заметить в нем последствия постоянного пребывания Рахманинова в Америке с 1918 года. Пульсирующая энергия музыки, сложное соотношение метрического постоянства и изменчивости свидетельствуют о близком знакомстве — о, крамольная мысль! — с нашим родным джазом. Точнее, это уже русифицированный джаз и, кроме того, сильно облагороженный. Джаз Рахманинова в своем олимпийском обличье действует неотразимо. Грохочущий вихрь в завершении Концерта смел всякое сопротивление слушателей. Они вызывали довольного композитора снова

и снова. Пианизм Рахманинова был великолепен и эффектен, как всегда» [9].

Мощная витальная энергия основных тем Концерта несет в себе подчеркнутую амбивалентность, допускающую принципиально разные трактовки. Так, В. Н. Брянцева акцентирует трагическую обреченность всех попыток Рахманинова вернуться к «полнокровной» лирике Второго и Третьего концертов, на этой идее выстраивается психологический сюжет произведения. В нем «...узнаются трагедийные заветы Первой симфонии, созданной, как и Четвертый концерт, на трудном кризисном творческом рубеже» [10, с. 525]. Другой автор, Е. М. Кузнецова, напротив, настаивает на том, что «...концерт предстает как одно из наиболее оптимистичных зарубежных произведений Рахманинова» [11, с. 203], с особым значением родственной Прокофьеву эффектной токкатности. А. В. Ляхович включает Концерт в сферу мифопоэтической эсхатологической символики, объединяющей поздние опусы композитора (см.: [1, с. 128]).

Для всех приведенных истолкований есть основания в музыке Концерта. В ней парадоксально соединены увлекательность остро современных звучаний, лирические откровения, разоблачительная самоирония и злой гротеск. Это первое в творчестве Рахманинова последовательное и глубоко субъективное осмысление коллизий нового послевоенного мира, напряженное вслушивание в его судорожные ритмы, готовность сродниться с ними и в то же время стремление подчинить их своей воле. Не свойственная прежним крупным сочинениям принципиальная незавершенность, разорванность отраженной в Концерте реальности сказывается в характерных срывах, особенно заметных в кодах первой и третьей частей.

Художественный мир первой триады поздних произведений Рахманинова близок парадоксу И. Ф. Стравинского, который, комментируя некоторые свои сочинения, мог с равной категоричностью утверждать: «Эта музыка суха и холодна...» [12, с. 44] и в то же время: «Эмоции есть в моей музыке во всех случаях...» [12, с. 111].

В первой триаде зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария, целью которого, по определению, является разоблачение скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Такой комментарий может обретать разные оттенки — от сухой холодной реплики до обнажения трагического смысла там, где его, казалось бы, не должно быть. Примером такого приема могут быть интонации,

завершающие каждое из двух проведений главной партии в начале первой части Четвертого концерта: в конце первого проведения восторженное гимническое звучание словно расхолаживается никнущим, неуверенным *Poco ritardando*, второе проведение обрывается откровенно скептическими репликами солиста (*A tempo poco meno mosso*) (Пример 1).

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 (Примеры 2, 3, 4).

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, бесхитростными текстами. Однако и оркестровая партия несет в себе специфическую амбивалентность. Так, в первой песне, повествующей о безутешно горящем селезне, покинутом 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 коммента-

Пример 1. С. В. Рахманинов. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. Часть 1
Example 1. S. V. Rachmaninoff. Concerto No. 4 for piano and orchestra. Movement 1



Пример 2. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 3
Example 2. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 3



Пример 3. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 6
Example 3. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 6



Пример 4. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 10
Example 4. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 10



рия — скорбные вздохи оркестра предвеляют и отвергают ожидаемую, заявленную самим жанром песни непритязательность смыслов.

Итак, отмеченные смысловые константы и музыкальные подтексты первой триады поздних сочинений Рахманинова складываются в некое исключительно сложное и многозначное целое, осмысление которого должно быть продолжено.

Примечания

¹Обсуждение этих событий и обстоятельств предлагается автором в подготовленной к публикации статье «С. В. Рахманинов и американская пресса рубежа 1920-1930-х годов».

²Достаточно подробное и заслуживающее внимания аналитическое обоснование изложенных позиций представлено в работе А. В. Ляховича [1].

Список источников

1. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.
2. Бекетова Н. В. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманингова, 2005. С. 11-41.
3. 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.
4. Грачев В. Н. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – Видения апокалипсиса // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей. Москва; Уфа: Издательство Московской консерватории, Издательство Уфимской государственной академии искусств, 2007. С. 143-170.
5. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
6. Фролов С. В. Рахманинов: Музыкально-исторические этюды: сборник статей. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. 120 с.
7. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки [Music Scholarship]. 2016. №2. С. 50-56.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
9. Liebling L. Stokowsky gives New Compositions by Rachmaninoff // New York American. March 23, 1927.
10. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
11. Кузнецова Е. М. С. В. Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация. Дисс. ... канд. иск. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2015.
12. Стравинский – публицист и собеседник / Сост. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.

References

1. Lyahovich, A. V. (2003), *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyah Rahmaninova* [Symbolism in Rachmaninoff's later works], Publishing House R. V. Pershin, Tambov, Russia.
2. Beketova, N. V. (2005), "Sergei Rakhmaninov: on the edge of world (personality as a symbol of the cultural cycle)", *Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity], Publishing House Rachmaninoff Rostov State Conservatory, Rostov-na-Donu, Russia.
3. Vartanova, E. I. (2023), "«Symphonic dances» by S. V. Rachmaninoff: 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. Rachmaninoff, November 22-25, 2023], Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia.
4. Grachev, V. N. (2007), "«Symphonic dances» by S. Rachmaninoff — Visions of the Apocalypse", *Metodologicheskaya funkciya hristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej* [Methodological function of the Christian worldview in musicology: Interuniversity collection of scientific articles. Moscow Conservatory], Publishing House of the Ufa State Academy of Art, Moscow, Russia.
5. Hannanov, I. D. (2011), *Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov* [Music of Sergei Rachmaninoff: seven musical-theoretical etudes], Kompozitor, Moscow, Russia.
6. Frolov, S. V. (2014), *Rakhmaninov: Muzykal'no-istoricheskie etyudy: sbornik statej* [Rachmaninoff: Musical-historical etudes: collection of articles], RIO MURI, Ivanovka, Russia.
7. Skurko, E. R. (2016), "Piano variations by S. V. Rachmaninoff: on the issue of interpretation of the genre", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], vol. 2, pp. 50-56.
8. Sabaneev, L. L. (2000), *Vospominaniya o Skryabine* [Memories on Scriabin], Klassika-XXI, Moscow, Russia.
9. Liebling, L. (1927), "Stokowsky gives New Compositions by Rachmaninoff", *New York American*, vol. march 23.

10. Bryantseva, V. N. (1976), *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff], Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.
11. Kuznecova, E. M. (2015), “S. V. Rakhmaninov in emigration: sociocultural and creative adaptation”, Candidate dissertation, musical art, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
12. Varunts, V. (ed.) (1988), *Stravinskij – publicist i sobesednik* [Stravinsky – publicist and interlocutor], Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.

Информация об авторе

В. Б. Валькова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

V. B. Valkova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 25.04.2024; одобрена после рецензирования 06.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 25.04.2024; approved after reviewing 06.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.