

ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

---

# О музыке Рахманинова

2-Е ИЗДАНИЕ



Григорий Ганзбург

# **О музыке Рахманинова**

2-е издание

Издательские решения

По лицензии Ridero

2015

УДК 39  
ББК 71  
Г19

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

**Ганзбург Григорий**

Г19 О музыке Рахманинова : 2-е издание / Григорий Ганзбург. —  
[б. м.] : Издательские решения, 2015. — 24 с.  
ISBN 978-5-4474-0566-3

Публикация объединяет две из четырех работ известного ученого-музыковеда, директора Института музыковедения Григория Ганзбурга об особенностях авторского стиля гениального композитора и пианиста Сергея Рахманинова.

**УДК 39  
ББК 71**

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4474-0566-3

© Григорий Ганзбург, 2015  
© В. И. Россинский, иллюстрации, 2015

# Предисловие

В данной публикации объединены две из четырех работ Г. Ганзбурга, касающихся творчества С. В. Рахманинова. Одна из них впервые была представлена в докладе на юбилейной научной конференции 2003 года «Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры», организованной Рахманиновским центром в Тамбове. Эта работа в разных вариантах была потом опубликована в московском журнале «Музыкальная академия» (2003, №3) и в научном сборнике Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова (2005). Варианты второй работы напечатаны в научном сборнике харьковского фестиваля «Рахманинов и украинская культура» (С. Рахманинов: на переломе столетий. Вып. 3. Харьков, 2006.) и в научном сборнике Харьковского университета искусств им. И. П. Котляревского (2013). Для настоящего издания обе работы заново пересмотрены и дополнены автором.

# Рахманиновский титанизм

Рассказывают, что В. Горностаева, говоря о конкурсе пианистов имени Рахманинова, сказала так: «Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана». Этим остроумным сравнением подчеркнуты вовсе не технические дефекты исполнения (с пианистической техникой у современных выпускников консерваторий всё в порядке). Имелась в виду мыслительная, интеллектуальная сторона интерпретации музыки большинством конкурсантов, — неадекватность их **понимания** Рахманинова. И одновременно подразумевалась некая глубинная особенность рахманиновского стиля, с которой исполнителю нелегко совладать и которая осознается наблюдателем как несоразмерность, несопоставимость масштаба личности композитора и интерпретатора (примеряющего «костюм великана»). Казалось бы, трудность такого рода для музыканта-исполнителя привычна и не связана специально с интерпретацией Рахманинова. Масштабностью личности композиторы почти всегда превосходят исполнителей. Шуман, Шопен, Лист, Брамс — гиганты в сравнении с большинством пианистов, играющих их музыку. Но если сказать об исполнителях Шопена, что они примеряют на себя костюм великана, эта фраза «не прозвучит» (во всяком случае, не прозвучит так убедительно, как в случае с Рахманиновым). Очевидно, дело не в масштабе личности, а в секрете композиторского стиля, к которому не найден ключ.

Среди качеств рахманиновской музыки есть особый эффект, интуитивно многими ощущаемый, но пока не получивший названия и объяснения. Этот эффект стал проявляться после выхода композитора из творческого кризиса 1897—1901 годов и отчетливо дал о себе знать

в Сюите №2 для двух фортепьяно и в Концерте №2 для фортепиано с оркестром — первых послекризисных сочинениях. Речь идет о новом свойстве, которое приобрела музыка Рахманинова во *втором периоде* творчества, по существу, о новом стиле,

Периодизацию творчества следует ставить в зависимость не от возраста композитора (ранний период, средний, поздний) и не от места проживания (русский период, зарубежный). Смена периодов творчества происходит, как правило, в результате стилевых кризисов. Происходящая на всем протяжении истории музыки стилевая эволюция протекает не плавно, а толчкообразно. История музыки как бы пульсирует, а ударами пульса, толчками являются творческие кризисы, случающиеся в жизни каждого крупного композитора.

Под *творческим кризисом* надо понимать закономерный этап в жизни композитора, когда возникающие художественные замыслы не удается воплотить в материале при помощи имеющихся технических приемов, когда он *хочет* сделать одно, а *может* другое. Тогда композитор настолько интенсивно напрягает свои профессиональные возможности, что рождаются новые музыкально-языковые средства, нужные для воплощения новых идей. В результате происходит *стилистический сдвиг* и появляются произведения, написанные в новой манере. **Период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами.**

Причины, характер течения и последствия творческих кризисов в истории музыки настолько многообразны, что потребовалось бы специальное исследование для создания их типологии. (Один из типов творческого кризиса, характерный для романтиков первого поколения, описан в моих публикациях о Дж. Россини и М. Глинке.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> См. : Ганзбург Г. И. Россини и Глинка // Проблемы взаимодействия, педагогики та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. Вип. 10 / Упорядник Л. І. Шубіна. За загал. ред. Н. Є. Гребенюк. — Київ: Науковий світ, 2002. — С. 85—93; Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176-184.

# Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия

Творческий кризис Рахманинова 1897 — 1901 годов, случившийся после неудачной премьеры Первой симфонии, всем хорошо известен, но едва ли всеми осмыслен. В литературе о Рахманинове много сказано о причинах этого кризиса, но не о его сущности и последствиях для стиля композитора. То есть, музыковедение пока не всё знает о стиле Рахманинова, это ограничивает наши возможности понимать и верно интерпретировать его музыку. Гёте говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем.<sup>1</sup> Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения — сделать музыку понятной всем. Музыковедение — **служба понимания** музыки (здесь я перефразирую высказывание С. Аверинцева о филологии<sup>2</sup>). Цель этой статьи — прояснить одну из глубинных особенностей музыки Рахманинова, непонимание которой делает исполнение его произведений стилистически неадекватным.

Стиль Рахманинова до и после кризиса — разный.

В те годы эмоциональная открытость, искренность переживания и непосредственность выражения чувств в искусстве ощущались как досадный анахронизм, нежелательный пережиток недавнего прошлого. Это был момент

---

<sup>1</sup> См. : Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте. — Ереван, 1983. — С. 7.

<sup>2</sup> См. : Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре. — М., 1988. — С. 8.



пресыщенности, усталости восприятия от некоторых качеств музыки предыдущего периода, от романтической стилистики с ее эмоциональной открытостью, искренностью высказывания, чувственностью, чувствительностью, которую долго и успешно культивировали композиторы-романтики трех поколений. (Н. Я. Мясковский даже говорил, что для музыки чувствительность — «элемент разлагающий».<sup>1</sup> Это означало, что музыка, содержащая такой элемент, недолговечна, не имеет будущего, следовательно, не является высоким искусством.) Именно поэтому, начиная со второй половины 1890—х годов и до середины XX столетия, стиль Рахманинова многими воспринимался с недоумением, вызывал стойкое неприятие, а нередко и сомнения в истинности его композиторского таланта. (Характерно высказывание П. П. Сувчинского: «Рахманинов весьма второстепенный композитор, с очень дешевой и подозрительной чувствительностью».<sup>2</sup>) Разумеется, не все были против такого рода музыки, публика охотно ее принимала. Слушатели малоискушенные (а таких большинство) всегда хорошо реагируют на чувственность в музыке. Но люди, более глубоко и тонко разбирающиеся в искусстве, в тот период явственно ощущали потребность в музыке иного стиля. Парадоксальность ситуации в том, что Рахманинов сам был одним из них, сам остро чувствовал, что меняется эпоха и не ко времени оказывается привычная романтическая манера; но при этом он не готов был принять и современных ему стилей, радикально модернизовавших музыкальный язык.

Неприятие привычного, с одной стороны, и неготовность к стилевым новациям, с другой, — таков психоло-

---

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. — Т. 1. — М. : Музыка, 1964. — С. 323.

<sup>2</sup> Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Л. Бретаницкая.. — М. : Композитор, 1999. — С. 329.

гический фон рахманиновского кризиса. Напомню кратко его внешнюю фабулу. 15 марта 1897 года А. К. Глазунов исполнил в Петербурге Первую симфонию Рахманинова (сочиненную еще в 1895 году). Симфония произвела отрицательное впечатление, в том числе и на автора. По распространенному мнению, виной провала Симфонии была небрежность Глазунова (мало репетировал, неправильно понял музыку, плохо исполнил). Сам Рахманинов скуп и неохотно высказываясь о причинах неудачи, говорил в основном о своих просчетах в инструментовке. Он наложил запрет на повторные исполнения и на издание Симфонии, партитуру не сохранил. И главное: в 1897 году наступила длительная пауза в сочинении музыки: новые произведения, обнародованные автором, датированы 1901 годом.

Принято видеть причины этого кризиса в действиях и мнениях многих людей: небрежности исполнителей, невнимании публики, недоброжелательстве критики. Всё это могло стать лишь поводом, но причина кризиса иная. Внешние причины могут привести не к кризису, а к депрессии. *Творческий* кризис наступает только в результате внутренних причин творческого характера, связанных с органическими процессами мутации стиля. Когда композитору претит его собственный стиль, возникает парадоксальное творческое затруднение: он хочет сделать по-другому, а может по-старому, — это и есть типичная ситуация кризиса, иногда приводящая даже к творческой парализации. Можно сказать, что наступление стилевого кризиса у Рахманинова шло по обычному «сценарию», но выход из кризиса имел неожиданные особенности, требующие специального обсуждения.

Напомню, что в истории музыки бывали разные варианты. Например, Бетховен вышел из затяжного кризиса обновленным, создав новый, по существу, романтический жанр вокального цикла («К далекой возлюбленной») и выработав радикально новый язык, неприятно озадачивший

современников в его поздних квартетах. Бывало и так, что композитор, войдя в фазу кризиса, как в пике, не смог из этого выйти, такое произошло, например, с Россини...

В случае с Рахманиновым можно было ожидать, что он, обретая в кризисные годы творческого молчания новый стиль, избегающий эмоциональной открытости, отойдет от анахроничной *романтической манеры*, казавшейся тогда не соответствовавшей духу времени. Однако, послекризисные сочинения показали, что «очищения» стиля не произошло, чувственность, пылкость высказывания сохранились, «океан страстей», свойственный раннему стилю Рахманинова, не исчез. Новизна была в том, что, оставаясь *океаном* страстей, безбрежным и необозримым, он одновременно стал той *каплей*, на которую направлен окуляр микроскопа. По другую сторону окуляра — наблюдатель, разглядывающий каплю, и видящий в ней кипение океана. В этом уникальная рахманиновская двуплановость: есть два субъекта происходящего, между ними разница в масштабе. Субъект переживания и субъект наблюдения — одна и та же личность, мысленно пребывающая по обе стороны микроскопа. Эффект, разделяющий две ипостаси субъекта — не дистанцирование, а масштабирование, они разделены, но их величины несоизмеримы. Личность автора пребывает одновременно и «в», и «над»: в бушующем безбрежном океане страстей и *над* ним, как над микроскопической каплей. Психологическая раздвоенность лирического субъекта, который переживает эмоциональные бури в микромире персонажа и одновременно наблюдает за переживаниями из макромира автора, может быть условно определена как *рахманиновский титанизм*.

При всей доходчивости, ясности музыкального языка и кажущейся простоте намерений композитора, слушатель должен сложным образом ощущать рахманиновскую лирику как двуплановую, двумасштабную. Но для того, чтобы слушатель *так ощущал*, нужно, чтобы исполнитель

так осознал музыку. Мало передать горячие чувства. Требуется вместо наивной одноплановой чувственности уметь разыгрывать параллельно «театр переживания», и «театр представления». Когда исполнитель этого не делает, а только бурно переживает, приходится говорить о карлике, примеряющем костюм великана, то есть про того, кто живет в микромире (плавает в капле под микроскопом), но не может видеть этого сверху, из макромира.

В «первом стиле» Рахманинова был только один уровень непосредственного переживания. После кризиса добавился новый уровень, по отношению к нему «первый стиль» стал объектом рефлексии, взгляда со стороны (иногда с иронией), материалом манипуляции, интеллектуальной игры. Возникшую двуплановость можно понятийно определять по-разному, например, как человеческое и надчеловеческое. У Чайковского они пребывали в конфликте, у Рахманинова человеческое и надчеловеческое — уровни одного общего (двуединого) субъекта переживания.

Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился И. Ф. Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох. Но чтобы играть ими, нужно занять такую позицию, откуда они кажутся маленькими, игрушечными, нужен масштабирующий эффект. Стравинский нашел такую интеллектуальную позицию, откуда стили композиторов видятся как крошечные объекты. Их можно мысленно брать пинцетом и рассматривать со всех сторон, можно комбинировать, переключать, пересыпать... Так возникло шокирующее знатоков и эпатазирующее публику «стилевое чудо» Стравинского: выход даже не в межтональное пространство, как это бывало у Скрябина, Айвза, нововенцев, а в **межстилевое пространство**. Современники восприняли это как *варварство* (= чужестильность). Но раньше Стравинского подобным образом начал действовать Рахманинов, когда после творческого

кризиса научился видеть с высоты, издали (как бы в уменьшенном масштабе) свой собственный докризисный стиль, что дало возможность этим стилем манипулировать. Подобного «гулливеровского» эффекта не знали музыканты прошлого: в эпоху Барокко, во времена классицизма и романтизма композитор не мог даже мысленно выйти за пределы своего стиля. В те эпохи за пределы стиля идти некуда: других стилей нет или они закрыты, как, например, для романтика-исполнителя закрыт стиль барокко и ему приходится «романтизировать» музыку Баха (вместо того, чтобы свободно переходить от стиля к стилю, как это стало возможным в исполнительском искусстве нашего времени). Произошедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму, кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства.

То, что удалось совершить Рахманинову при выходе из творческого кризиса, он сделал первым, и в этом историческое значение его опыта. Потом это стало делом ряда композиторов нового века: Стравинский осуществил выход в межстилевое пространство, после чего многие авторы стали практиковать полистилистику; путь Шёнберга — уход от всех стилей прошлого в новую, неведомую стилевую область, открывшуюся в результате изобретения додекафонической техники. Возможность манипулировать не только жанрами и формами, но играть стилями, манерами и техниками композиции — стала фундаментальным отличием музыки XX века от предыдущих эпох.

# Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова

Один из вопросов, которые ставит перед собой исследователь индивидуального стиля композитора, можно сформулировать так: есть ли в структуре содержания произведений данного стиля образ автора, и есть ли в форме, в музыкальной ткани произведений специфические языковые элементы, представляющие от автора?

В искусстве бывают случаи, когда автор произведения собственной персоной предстаёт перед публикой, как бы выходя из-за кулис на сцену в качестве персонажа. Разумеется, в структуре произведения фигурирует не сам автор, а его образ, переданный в материале данного вида искусства. Для этого в структуре произведения нужен специальный носитель идеи «я», идентифицируемый как образ автора. В музыке такой носитель может создаваться мелодическими, ритмическими, гармоническими, фактурными, тембровыми средствами.

В истории музыки известны такие стилевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность композитора и вводит ее в структуру содержания произведений. К такого рода явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И.-С. Баха, Р. Шумана, Д. Д. Шостаковича. Во всех трех перечисленных случаях источником темы-символа, своего рода персонального клейма, послужили монограммы, буквенные сочетания, присущие фамилии или имени (BACH, SCHU, DSCH), прочитанные как ноты, расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков. Такой символ создает эффект *присутствия автора* (как субъекта высказывания или персонажа произведения).

Например, Бах умеет в нужный (важный) момент появиться в музыке сам, определенным образом лично *предстать* (перед кем предстать? перед публикой? пред Богом? перед потомками?). Что означает в Мессе *h-moll* наличие двух разных фуг на текст *Kyrie eleison*? Объяснить это можно тем, что первое *Kyrie eleison* — общинная молитва, а второе *Kyrie eleison*, которое начинается темой *BACH* (в си миноре эта формула принимает вид мелодии *h-c-ais-h-cis*) — сугубо личное, от собственного имени произнесенное молитвенное слово Баха.

О. В. Сурминова приводит большой перечень случаев использования в музыке монограмм и анаграмм имени автора. Она пишет:

«В музыкальном искусстве употребление термина анаграмма (изоморфного понятию монограмма) — совершенно закономерно, так как композиторы порою составляют свои ономафонии путем свободной селекции букв имени, что усиливает их скрытый смысл. Например: как зашифрованная фамилия (*SHCHED* — Шедрин, *La-do-f* — Лядов, *B-la-f* — Беляев), инициалы (*DSCN* — Дмитрий Шостакович, *A (D) SCH* — Альфред Шнитке, *AB* — Альбан Берг, *EsG* — Софья Губайдуллина, *ED (Es)* — Эдисон Денисов), как комплекс избранных „литер“ (*AD SCHBEG* — Арнольд Шёнберг, *ABA BEG* — Альбан Берг и *A EBE* — Антон Веберн в Камерном концерте А. Берга; *EsEF AD* — Йозеф Гайдн, *FA EsCHBE* — Франц Шуберт, *BE EsCHA* — Роберт Шуман, *FE DEsH BA* — Феликс Мендельсон-Бартольди, *HAEEs B* — Иоганнес Брамс, *CHAD GE* — Рихард Вагнер, *HA EsAEs* — Иоганн Штраус, *CHAD Es* — Рихард Штраус, *A BCE* — Антон Брукнер, *GEs ANE* — Густав Малер, *A EG* — Макс Регер, *A HDE* — Пауль Хиндемит, *CA F* — Карл Орф, *HA EsE* — Ханс Эйслер, *A DEsEEsA* — Пауль Дессау, *ANE EsC* — Карлхайнц Штокхаузен, *AC E* — Мау рисио Кагель, *HA EsE* — Ханс Хенце в Третьей симфонии А. Шнитке)»<sup>1</sup>.

Изучая стиль С. Рахманинова, мы интуитивно ощуща-

---

<sup>1</sup> Сурминова О. В. Ономафонические формулы в контексте «диалогического слова» М. Бахтина (на примере композиторов XX-XXI веков) //

ем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова *личностнозависима*, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа... Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, несущие и вносящие в произведение семантику аутоперсонификации.

Наблюдения музыковедов пока не выявили монограмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, при том, что известный вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

В настоящей работе описана рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как это традиционно бывало в после-баховских стилях, ни с какой буквенной комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» — произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шуточной манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако, именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз, очевидно, не намеренно дал нам «ключ», зафиксировал вербально ту



интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу — аналог своего имени в музыке. О том, что это было сделано естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски скомпоновано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии, автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «*Ваш Сергей Рахманинов*» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах в его серьезных сочинениях. «Письмо К. С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».

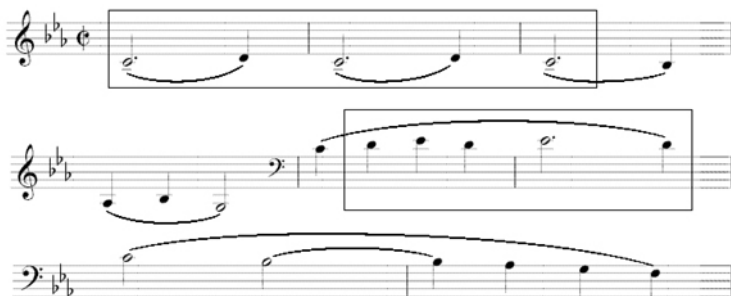


В «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34—35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinатное чередование основного

и нижнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке — оstinатное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона в пунктирном ритме, 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке — то же, но равными длительностями. Все эти варианты темы встречаются в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива.

Привожу лишь несколько примеров.

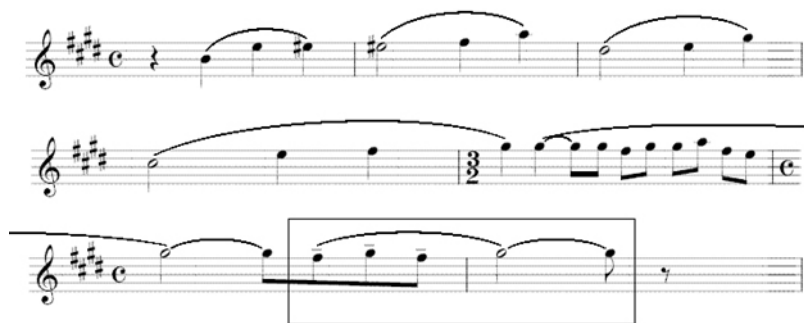
Тема I части Второго концерта:



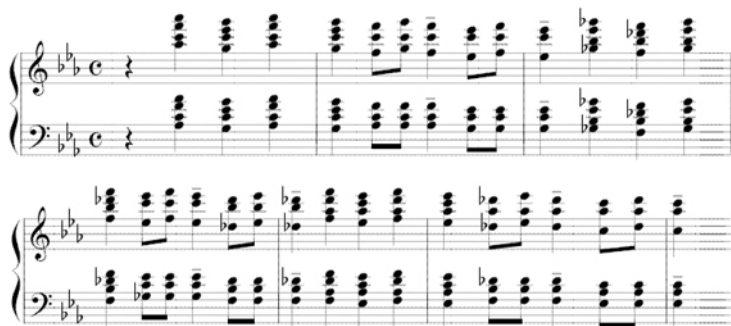
Модификации темы на гранях формы, например:



Лейтмотив, встроенный в тему II части Второго концерта:



В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «я» в разнообразных фактурных обличьях и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвенцирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс секвенцирование мотива по секундам вниз внутри фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы).



Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» - построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления.

Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим,

что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора — важный композиционный прием, который позволяет создавать и культивировать в музыке рефлексию. Иначе говоря, темы-монограммы служат одним из инструментов музыкальной рефлексии. По В. фон Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли».<sup>1</sup> «Чтобы рефлексировать, дух должен [...] подобно предмету противопоставиться самому себе».<sup>2</sup> Именно такую функцию стал выполнять лейтмотив «я» в произведениях Рахманинова, сочиненных после выхода из творческого кризиса 1897—1901 годов. Лейтмотив «я» — одно из композиционных средств, обеспечивших новые свойства послекризисного стиля, сущности которого посвящена моя предыдущая статья о Рахманинове.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. под ред. Г. В. Рахмишвили. — М.: Прогресс, 1984. — С. 301.

<sup>2</sup> Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. под ред. Г. В. Рахмишвили. — М.: Прогресс, 1984. — С. 301.

<sup>3</sup> См.: Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия [Москва]. — 2003. — №3. — С. 171-173.

# Список литературы

1. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. — 645 с.
2. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. — Т. 1, 2. — 5-е изд., М.: Музыка, 1988.
3. Ганзбург Г. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип.. 3. / Під ред. Л. А. Трубнікової. — Харків, 2006. — С. 101—105.
4. Ганзбург Г. Образ композитора в музыкальном произведении / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М», 2013. — С. 191—201.
5. Ганзбург Г. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176—184.
6. Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. — 2003. — №3. — С. 171—173.
7. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. под ред. Г. В. Рахмишвили. — М.: Прогресс, 1984.
8. Келдыш Ю. Рахманинов и его время, М., 1973.
9. Мясковский Н. Я. Собрание материалов в двух томах. — Т. 1. — М.: Музыка, 1964.
10. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: Монография. — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013

11. Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Л. Бретаницкая. — М.: Композитор, 1999.

12. Сурминова О. В. Ономафонические формулы в контексте «диалогического слова» М. Бахтина (на примере композиторов XX-XXI веков) // Музыкаловедение. — 2009. — №8. — С. 285—293.

13. Фролов С. Памяти Ручьевской. К истокам одного термина в рахманиноведении // Музыкальная академия. — 2014. — №1. — С. 109—112.

14. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. — М.: Композитор, 2011.

# Оглавление

Предисловие .....	3
Рахманиновский титанизм .....	4
Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия .....	7
Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова .....	13
Список литературы .....	21



**Григорий Ганзбург**

О музыке Рахманинова  
2-е издание

*Иллюстратор* В. И. Россинский

Публикация объединяет две из четырех работ известного ученого-музыковеда, директора Института музыкознания Григория Ганзбурга об особенностях авторского стиля гениального композитора и пианиста Сергея Рахманинова.

ISBN 978-5-4474-0566-3



9 785447 405663 >