

РАХМАНИНОВ И КИТЧ

А. Lyakhovich

RAKHMANNINOV AND KITSCH

Статья посвящена той грани творческого метода Рахманинова, которая связана с использованием и трактовкой бытового, «низкого» музыкального материала. Этот метод рассматривается в его эволюции.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, цыганская эстрада, творческий метод, китч, банальность.

The article is devoted to the side of Rakhmaninov's creative method that is connected with the use and the interpretation of everyday, «low» music material. This method is considered in its evolution.

Key words: S. V. Rakhmaninov, Gipsy variety art, creative method, kitsch, banality.

Сбытием музыки Рахманинова в современном музыкально-культурном пространстве связан некий парадокс, восходящий еще ко времени утверждения ее в культурном контексте рахманиновской эпохи. Тогда, в 1900–1930-е годы, на фоне стремительного развития авангардной культуры, музыка Рахманинова часто квалифицировалась как «банальная», «обывательская», «старомодная», что объяснялось «консерватизмом» эстетических установок автора [17, 54–57; 1, 396]. Сейчас, в исторической перспективе, очевидно не только непреходящее значение наследия Рахманинова, но и беспрецедентное новаторство Рахманинова-композитора, разработавшего уникальные художественные методы и приемы, отличные от генеральных путей музыкальной истории; при этом в профессионально-теоретической среде до сих пор нередко встречается мнение: «музыка Рахманинова банальна, ее эстетика – пошлость, проявления любви к ней – дурной вкус»¹. Автор данной работы лично сталкивался с достаточно обширным спектром такого рода характеристик музыки Рахманинова: от «цыганщины» до «попсы», от «вульгарности» до «дешевки» (авторы – авторитетные музыковеды из разных стран). Даже Артур Рубинштейн, блестяще исполнивший ряд произведений Рахманинова, говорил, что «музыка Рахманинова лишена благородства» [20, 47], а Альфред Шнитке замечал, что «бесстыдно эмоционально обнажаться» так, как Рахманинов делает это в своих романах [12, 30].

Подобная позиция по отношению к музыке Рахманинова, с одной стороны, представлена слишком малым числом индивидов – в сравнении с большинством музыкантов, любящих и ценящих его музыку, – для того, чтобы делать из нее некие выводы оценочного характера; с другой стороны, эта позиция и достаточно обширна (а музыканты,

разделяющие ее, достаточно квалифицированы и авторитетны) для того, чтобы объяснить каждый ее случай прихотью индивидуального вкуса.

Очевидно, эта позиция определена неким объективным качеством музыки Рахманинова, которое представители данной позиции зафиксировали, отказав при этом ему в «праве на существование» – в эстетической ценности. Вероятно, в этой же сфере лежит и объяснение другого, не менее загадочного феномена бытия музыки Рахманинова: уникального сочетания ее доступности, понятности самой широкой аудитории – со сложностью (в некоторых зрелых и поздних опусах – исключительной) музыкального языка. Очевидно, причина этого явления лежит не столько в сфере свойств музыкального стиля, сколько – в области специфики авторской поэтики, некоего глубинного качества творческого метода Рахманинова.

Определение этого качества и составляет объект нашего внимания. Т. Кравцов в статье «Еще раз о гармонии Рахманинова» руководствовался сходными целями, поставив перед собой задачу отследить особенности зрелого стиля Рахманинова, определяющие оригинальность творческого почерка композитора, несмотря на видимую традиционность его гармонического языка. Однако исследователь предложил пути решения в сугубо музыкально-языковой сфере – в области гармонического анализа, ограничившись ею и не затронув вопросов общеэстетического характера [16, 366–367, 371–375]. Именно поэтому в данной статье проблема освещается в более широком плане – в базовой для художественного творчества плоскости эстетических методов авторской работы с материалом. Таким образом, представляется возможным разрешить некоторые противоречия в эстетических оценках наследия Рахманинова и способствовать осмыслению его как одного из вершинных и наиболее оригинальных достижений художественной культуры XX века.

¹ К такой квалификации порой присоединяются сходные характеристики Чайковского и Мусоргского, а также Малера – правда, как правило, менее резкие.

При этом здесь сознательно не затрагиваются некоторые важные аспекты проблемы, не укладывающиеся в формат статьи и требующие дальнейшей разработки. Это принципы претворения цыганских интонаций у раннего Рахманинова, роль русской протяжной песни в формировании зрелого стиля Рахманинова, роль Рахманинова в музыкально-стилевом «словаре» эпохи и другие.

С самых первых опусов Рахманинова современниками была отмечена прямая преемственность традиции «Чайковский–Рахманинов» [1, 395]. В последнее же время на первый план выступили проявления иной преемственности: «Мусоргский–Рахманинов» [8, 76]: эпический масштаб, определяющая роль национально-почвенного материала (знаменный распев, колокольный звон), православная символика в самых ранних произведениях, начиная уже с Первого Концерта ор. 1 и Пьес-фантазий ор. 3, обозначены куда более рельефно, чем интимная камерность лирического высказывания, характерная для фортепианной и вокальной лирики Чайковского.

Тем не менее, основания для сближений с Чайковским, безусловно, были, и лежали они именно в сфере работы с материалом: оба композитора использовали бытовую, «городскую» интонационную сферу. Их общность в этой области нередко создает достаточно близкие музыкально-языковые аналогии: не учитывая некоторые наиболее ранние, не вполне самостоятельные опусы Рахманинова, в которых отчетливо проявилось прямое воздействие стиля Чайковского, – сравним побочную партию I части Трио ре минор ор. 9 Рахманинова с минорной вариацией II части Трио Чайковского; тему вариаций II части указанного Трио Рахманинова – с темой вариаций Фа мажор для фортепиано Чайковского².

В рамках этой аналогии есть одно различие, не слишком принципиальное с музыкально-стилевой точки зрения, но эстетически очень существенное. Бытовой материал, используемый Чайковским, восходит в своей основе к традиции *домашнего музицирования*; материал же, используемый ранним Рахманиновым, – к современной ему *цыганской эстраде*. Различие это, с одной стороны, достаточно условно, так как цыганские эстрадные коллективы, возникшие в России повсеместно в 1860–1890-е годы, использовали во многом репертуар, накопленный многолетней русской романсовой традицией. Тем не менее, в этой среде выработался свой характерный стиль, восходящий к значительно переработанной собственно *цыганской* традиции; особенности этого стиля распространялись на весь репертуар, исполняемый такими коллективами, подчиняя себе уже и

² В Трио, написанном памяти Чайковского, аллюзии с конкретными примерами стиля Чайковского, помимо интонационной общности материала, играют еще и семантическую роль полистилевого взаимодействия «Чайковский (адресат «музыкального приношения») – Рахманинов («приносящий»)».

не-цыганские эстрадные явления, и внеэстрадную традицию домашнего музицирования³ [24, 4–12]. Поэтому оба феномена музыкального быта имеют свои достаточно определенные интонационные «портреты», позволяющие идентифицировать их преломления в академической традиции⁴.

Эстетическое же различие здесь огромно; по сути, грань различия отделяет эстетику века девятнадцатого от сложной и дисгармоничной эстетики двадцатого века, «зреющей» в финальном витке культуры уходящей эпохи⁵. Лирический герой Чайковского еще не рефлексирует бытовой материал как банальный: как и Шуберт, и Мендельсон, и Брамс, он отождествляет себя с этой средой, ставит знак эстетического равенства между материалом и собственным отношением к нему. В ситуации раннего Рахманинова *бытовой* материал, становясь *эстрадным*, приобретает «ярлык» банальности – становится **китчем**, банальность которого в академическом культурном контексте невозможно проигнорировать. В этом отношении трактовка бытового материала ранним Рахманиновым кардинально отлична от Чайковского: здесь собственно банальность становится самостоятельным эстетическим фактором, равноправным взаимодействующим с другими факторами в системе образной драматургии произведения; поэтому Рахманинов в природе своей трактовки банально-го отходит от традиции Шуберта и Чайковского,

³ Появление цыганской эстрады знаменовало собой возникновение собственно *эстрадной музыки* в России. Исполнительский стиль подобных цыганских коллективов, опираясь на фольклорные таборные традиции, в то же время представлял собой уже совершенно отличный от них феномен, будучи по сути не фольклорным, а профессионально-эстрадным явлением. Репертуар таких коллективов охватывал весьма kaleйдоскопическую культурную панораму – от собственно таборных песен до русских романсов (основная часть репертуара) и западноевропейских куплетов; русский романс в рамках цыганской эстрадной традиции модифицировался в «цыганский», или «жесткий» романс: «В цыганском исполнении русские песни обретали новые стилистические свойства. Это дает основание говорить о возникновении в среде московских хоров городского бытового диалекта – цыганской „транскрипции“ русской песни, романса» [25, 57].

В отслеживании отражений этой культурной среды в творчестве раннего Рахманинова нужно учитывать и биографический фактор: молодой Рахманинов принимал деятельное участие в жизни московской богемы 1890-х гг. [4, 97–98] и даже, по свидетельству Л. Д. Ростовцовой, «Анна Александровна Лодыженская (сестра известной цыганской певицы Н. А. Александровой) была его горячей платонической любовью» [21, 243].

⁴ Нельзя провести *однозначную* грань между качеством бытового материала у Чайковского и раннего Рахманинова; общность эпохи способствовала сближению: у Чайковского можно найти образцы «цыганского» материала, а у раннего Рахманинова есть примеры использования интонаций «русской песни». Дело не столько в однозначных интонационных «ярлыках», сколько в эстетической *тенденции*, характерной для каждого из композиторов.

⁵ Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет...
(А. Ахматова)

косвенно примыкая к представителям новой эстетики – Малеру и Сати.

Согласно классификации, данной Г. Ермаковой [10, 203] для категории банального, существует две основные разновидности сознательного использования банального в художественном творчестве: **поэтизация** и **пародирование**. Если у Чайковского (Шуберта, Мендельсона и других представителей романтической традиции) банальное было объектом поэтизации, «облагораживания», при этом лирический герой не определял банальное как таковое (как некое оценочное качество); если в искусстве XX века – у Шостаковича, Хиндемита (а также у *позднего* Рахманинова) – банальное подлежит осмеянию и осуждению, то у раннего Рахманинова ситуация представляется уникальной: **банальное здесь выступает знаком высшей ценности без идеализации и оценочным качеством без осмеяния, сохраняя свою идентификацию автором как банального**⁶.

Понять этот парадоксальный духовно-эстетический феномен можно только в контексте некоторых специфических особенностей русской духовной традиции. Н. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма», исследуя философские традиции русской литературы, затрагивает вопрос, принципиальный для понимания одной из важнейших тенденций отечественного искусства: «Русские мыслители, русские творцы, когда у них была духовная значительность, всегда искали не столько совершенной культуры, совершенных продуктов творчества, сколько совершенной жизни, совершенной правды жизни... Русские писатели с необычайной остротой пережили трагедию творчества перед неизбежностью преображения самой жизни, осуществления правды в жизни. Гоголь и Толстой готовы были пожертвовать творчеством совершенных произведений литературы во имя творчества совершенной жизни. Русские писатели не закованы в условных нормах цивилизации и потому прикасаются к тайне жизни и смерти. Они выходят за пределы искусства» [3, 63–64].

Итак, для русского художника подобного типа собственно эстетический идеал не был конечным идеалом: такой художник стремится к «совершенной правде жизни» (не ограничиваясь «совершенной культурой»), и для достижения этой цели **«выходит за пределы искусства»**; подобный же «выход» позволяет «прикоснуться к тайне жизни и смерти». Очевидно, суть «выхода за пределы искусства» сводится не столько к некоему реальному размыканию игровой герметичности художественной деятельности (связь с социальной деятельностью и т. д.), сколько к некоему новому качеству самого искусства: преодолению всех ви-

димых ограничений и условностей, «срыванию всех и всяческих масок»⁷ для достижения высшей этической ценности – «совершенной правды жизни». Сугубо эстетическая ценность – «совершенная культура» – уступая «правде жизни» свое первенство в аксиологической иерархии художественного творчества, становилась в таком контексте одной из условностей-ограничений («масок»), подлежащих преодолению («срыванию») ради приближения к «правде жизни». Искусство приближалось к проповеди, культура – к моделированию (и – тем самым – приближению) «совершенной правды жизни», не менее значимому для ее реализации, нежели конкретные социальные действия. Парадокс – в том, что искусство при этом оставалось искусством, а видимая подмена высшей ценности, подмена красоты – истиной, эстетики – этикой приводила в одних случаях (при известной ограниченности дарования) к социализации, упрощению, утилитаризму искусства⁸, в других случаях (когда появлялся гений) – к небывалым высотам, к «подходу к границе жизни и смерти», к новой красоте, обогащенной опытом этико-философского откровения. В этом случае «преодоление ограничений» равносильно обращению «ко всем», вне зависимости от социального, культурного и всех прочих статусов субъекта восприятия; это обращение апеллирует к сущностному, исконно-человеческому началу в человеке, оно определено лишь одной доминантой – любовью, приобретающей всеобщий, вселенский, соборный характер, – и потому становится доступным максимально широкой аудитории.

В музыке XIX века такими гениями были Чайковский, Мусоргский и Рахманинов. Однако для Мусоргского и Чайковского не стоял библейский вопрос *«любви к прокаженному»*: человек для них – феномен сложный, амбивалентный, многоплановый, но цельный, неразорванный в этическом знаке своих музыкально-стилевых характеристик. Юродивый у Мусоргского – более объект поэтизации, средоточие авторской ценностной базы, нежели знак дистанции, отделяющей данный духовный феномен от авторского «Я»; и даже дистанция между Борисом-злодеем и Борисом-мучеником у Мусоргского выражена образно-интонационными средствами, без привлечения полистилевых оценочных характеристик. Появление же в поэтике Рахманинова *эстрадного китча* – свидетельство разрыва, дистанции между различными проявлениями человеческого духа, которую автор стремится преодолеть, и, тем самым, – характеристи-

⁷ Этот программный тезис Л. Толстого часто интерпретировался в сугубо социальном («разоблачительном») контексте, однако его содержание, вероятно, имеет большую глубину и родственно феномену, описанному Бердяевым.

⁸ Здесь можно вспомнить многочисленных представителей русской «бытовой» литературы второй половины XIX века (Успенский, Писемский и другие), «Что делать?» Чернышевского, а также творчество «передвижников» в живописи.

⁶ В этом отношении в мировой музыке можно найти только один феномен, до известной степени родственный раннему Рахманинову – творчество Малера (хотя различие традиций и эстетики создают совсем различную контекстуальную базу для обоих явлений).

ка «падшести», «разорванности» духа (термины Н. Бердяева); эстетическая оценка (банальное) трансформируется в этическую, становится ее символическим знаком. Недаром «цыганщина» раннего Рахманинова часто трансформируется в стихию хмельного разгула. Однако «падшесть» для Рахманинова – катализатор не осмеяния, а **сострадания**. В этом отношении именно поэтика Рахманинова явилась наиболее созвучным музыкальным «резонансом» этико-философских идей Достоевского.

Помимо своей роли этико-персоналистического знака, китч у Рахманинова выступает и знаком национальной самоидентификации⁹. Для Рахманинова национальная принадлежность – не объект поэтизации, не средоточие идеалов, а боль и мука, от которой он не отрекается, а принимает как Крестный Путь, самоотжествляясь с «убогим ликом» Родины, воплощенном в «цыганском надрыве». Эстетическая антитеза китчу – сакральная сфера знаменного тематизма – у Рахманинова, с одной стороны, служит мерилем этико-эстетической дистанции и разрыва; с другой стороны, она предельно сближена с китчем, в процессе интонационно-стилевого взаимодействия образуя с ним единое амбивалентное качество – «Я царь — я раб — я червь — я бог!» (Г. Державин). «Цыганское помогало касаться труднодоступных, скрытых пружин жизни... постигать невнятный язык карамазовского в человеке» [25, 24].

Таким образом, полистилевая антитеза-единство «сакральное–банальное», которая будет определять весь творческий путь Рахманинова, заложена в его поэтике с самых ранних опусов. Банальное у Рахманинова – знак сострадания к духовному качеству, им означаемому, в условиях «разорванности», «падшести» человеческого духа; знак персоналистической всеобщности и преодоления всех мыслимых ограничений, разделяющих людей-«братьев во Христе»; знак национальной самоидентификации с «нищей Россией» – **знак «губительной истины»** (Н. Бердяев), воплощенный полистилевыми средствами. Помимо традиционных параллелей «Рахманинов–Чайковский», «Рахманинов–Мусоргский», «Рахманинов–Блок» поэтому представляется актуальной также параллель «Рахманинов–Достоевский».

После творческого кризиса 1897–1899 годов стиль Рахманинова кардинально меняется¹⁰. Это проявляется в видимом исчезновении «цыганских» элементов из всех сфер творчества (кроме камерно-вокальной), и на основе этого – формировании во многом нового мелодического стиля и нового музыкального языка. Именно стиль 1900–1917 годов идентифицируется слушателем

⁹ Здесь Рахманинов сближается с Малером, открывая вместе с ним традицию, которая позднее будет продолжена Шостаковичем.

¹⁰ Образно-стилевой аспект этого периода подробно исследован в работе Г. Ганзбурга «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» [7, 266–268].

как наиболее характерная ипостась творческого облика Рахманинова.

Для этого стиля характерно **слияние сакрального и банального на глубинном образном и языковом уровне в непротиворечивое единство**. Если у раннего Рахманинова благодаря наличию внятно узнаваемого цыганского «знака» подчеркивался фактор изначальной разорванности, полярности духовных проявлений, требующий преодоления в сострадании, – то в зрелом стиле на первый план выходит фактор гармонии, целостности, слияния, всеединства. Это преобразование рахманиновского художественного «Я» воплотилось в великой интонационной реформе рахманиновского стиля, образная суть которой – единство сакрального и банального – в ранний период подлежала *обретению в процессе*, а теперь является уже как обретенная *данность*. Эта реформа выразилась в **абсолютном интонационном синтезе банального (бытового) и сакрального (знаменного и колокольного) материалов** – на основе знаменного распева¹¹, который, благодаря существенной «прививке» изначального банального интонационного субстрата, приобрел невиданную всеобщность и всеактуальность высказывания, сохранив сакральную чистоту и возвышенность.

Именно здесь лежит корень пресловутой *доступности* музыки Рахманинова. Язык может быть сколь угодно сложен, но сама его интонационная основа, как и стоящая за ней этическая идея, изначально ориентирована на всеобщность аудитории. В рамках такой установки образность музыки может быть сколь угодно далека от гармоничности, может характеризоваться скорбью (Прелюдия си минор ор. 32), демонизмом (скерцо Второй симфонии), катастрофичностью (третья часть «Колоколов» ор. 35), но высота этической идеи, стоящей за каждой из характеристик, насыщает их предельной общезначимостью, «гармонией Великого Всеединства человека и рода, человека и космоса, которой одаряет нас сегодня музыка Рахманинова» [2, 22]. Данный интонационный синтез – «завоевание», «сакрализация» и «очищение» сферы банального – был одним из величайших и непревзойденных достижений Рахманинова.

Поздний период творчества Рахманинова (1918–1943) отмечен исключительным своеобразием. Кардинальная переоценка и перестройка ценностей, эстетической системы, творческого метода, музыкального языка обусловили уникальность позднего стиля как в рамках стилевой эволюции Рахманинова, так и для данного периода музыкальной истории.

В позднем стиле сочетаются все описанные формы бытия китча: как специфически рахманиновский **синтез** сакрального и банального, так и традиционные формы, описанные Г. Ермаковой:

¹¹ Практически любую тематическую идею зрелого Рахманинова можно свести к обиходной либо колокольной формуле.

поэтизация (идеализация) и **пародирование** (сатира), почти никогда не встречаясь в «чистом», гармоничном, непротиворечивом облике, всегда сочетаясь друг с другом в двойственных, амбивалентных, порой парадоксальных и взаимоисключающих сочетаниях, рождающих полифонию символов и смыслов. **Китч как материал для стилиевой игры стал основным объектом художественного интереса позднего Рахманинова.**

Формы китча, используемые поздним Рахманиновым, разнообразны: помимо прежних, сугубо национальных источников, появились иные, связанные как со спецификой западной культуры 1920–1930-х годов, так и с общим интересом Рахманинова к взаимодействию традиций и стилей. Это различные формы западной эстрадной культуры, восходящие к джазу и кабаре; ретроспективной стилистики – от барокко до стиливых автоцитат из контекста «русского» периода; академического китча: от стиля современной Рахманинову салонно-виртуозной традиции – до обобщенного русского «сусального» стиля а la «Золотой век» русской музыки.

Принцип единения сакрального и банального, актуальный еще в ранний период и приведенный к высшему единству в период зрелости, в позднем творчестве принял наиболее парадоксальный облик – сочетания современной эстрадной стилистики со знаменным тематизмом, вплоть до джазовой или околоджазовой аранжировки прямых цитат из Обихода (Третья симфония, Симфонические танцы). В своей трактовке джаза и кабаре Рахманинов и традиционен, и уникален: как и у Стравинского, Хиндемита, Шостаковича, эстрадная сфера здесь – знак бездуховности, пошлости, банальности, подлежащей осмеянию; в то же время данная сфера неразрывно связана со знаменным тематизмом, и между этими крайними, несочетаемыми на первый взгляд полюсами традиций и смыслов есть взаимовлияние: древняя сакральная традиция не только девальвируется, дескарализируется, теряет свой высокий контекст под влиянием банального, но и возвышает банальное, придает ему мифологическую значительность и глубину. Банальное выполняет у позднего Рахманинова тройную функцию: сохраняет свое значение «падшести», переведенной здесь в субъективный план (все автохарактеристики словно отравлены всеразлагающей иронией кабаре); выступает знаком современности-«чужбины», и

в этой связи подлежит осуждению-осмеянию; и в то же время является частным проявлением некой мифологической грозной и внеличной силы. Символом этого парадоксального сочетания стала тема *Dies Irae*, органически включенная в знаменитый интонационно-стилевой контекст еще с ранних опусов Рахманинова и придающая данному сплаву явную **демоническую** окраску.

Иная ситуация – в других формах китча у позднего Рахманинова: все его разновидности, связанные с академической традицией прошлого, несут семантику идеализации, ностальгии по невозвратно утерянному прошлому. При этом само использование китча создает двойственность: факторы идеализации, остранения и иронии здесь сочетается с фактором «смены семантического круга»: интонации, ставшие китчем, «за время неупотребления очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им... традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной легкости, прозрачности, как не от мира сего»¹². Русский и квазибарочный академический китч у позднего Рахманинова – одновременно и символ Традиции, и символ невозвратимой ее утраты.

Обобщим: китч у позднего Рахманинова диаметрально изменил свою роль, превратившись из знака любви – в знак иронии. Сменилась этико-гуманитарная парадигма: Всеобщее стало массовым, Соборное – сборным, мир «братьев во Христе» – толпой, а автохарактеристика любви и сострадания – автоиронией фатального духовного родства с «толпой»; лирический герой превратился из исповедника в кающегося. Целостность зрелого периода сменилась новым витком спирали – разорванностью, непреодолимым дисбалансом, определив исключительную трагическую силу поздних опусов Рахманинова.

Подводя итог, можно отметить, что банальное действительно играет в творчестве Рахманинова огромную и даже принципиальную роль, что, однако, вовсе не свидетельствует о неких художественных недостатках, а напротив – демонстрирует исключительно мастерскую работу с этим эстетическим пластом и уникальность поэтики Рахманинова в историческом контексте музыкального искусства.

¹² Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. – Цит. по [13, 236].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. – М.: Музыка, 1974. – Т. 2. – С. 384–412.
2. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 11–41.
3. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Послесл. А. Андреева. – М.: Наука, 1990.
4. Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976.
5. Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 42–53.
6. Васильев Ю. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 172–184.
7. Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 263–269.
8. Долинская Е. Рахманинов в оценках Свиридова // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 67–81.
9. Ерахнович И., Гоголин М. Знаменный распев во «Всенощном бдении» С. В. Рахманинова: Учеб. пособие. – Вологда: Русь, 1998.
10. Ермакова Г. Категория «банальное» и ее место в художественной критике // Эстетические очерки. Избранное. – М.: Музыка, 1980. – С. 192–215.
11. Житомирский Д. Музыка для миллионов // Поп-музыка. Взгляды и мнения. – М.; Л.: Сов. композитор, 1977. – С. 31–66.
12. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994.
13. Кандинский А. Хоровой цикл ор. 31 Рахманинова в контексте литургического богослужения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 15–28.
14. Конен В. Пути развития американской музыки. – М.: Музыка, 1965.
15. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. – № 37. – С. 37–42.
16. Кравцов Т. Еще раз о гармонии Рахманинова // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 366–378.
17. Левая Т. Сергей Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 53–67.
18. Лианская Е. Отечественная современная музыка в ракурсе постмодернизма // Науки о культуре – шаг в XXI век : Сб. материалов ежегод. конф.-семинара молодых ученых. – М., 2001. – С. 236–238.
19. Нестьев И. Музыка быта в русской культуре 20-х годов // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 6–36.
20. Никитин Б. П. Чайковский. Старое и новое. – М.: Знание, 1990.
21. Ростовцева Л. Воспоминания о С. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. – В 2-х т. – М.: Музыка, 1974. – Т. 1. – С. 236–254.
22. Синявская Л. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 53–64.
23. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. – К.: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1993.
24. Штейнпресс Б. К истории «Цыганского пения» в России. – М.: Музгиз, 1934.
25. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. – М.: Музыка, 1984.