

**INVESTIGAÇÃO DAS COMPOSIÇÕES DE PEQUENAS FORMAS DE S. V.
RACHMANINOV (ANÁLISE HERMENÊUTICA)**

***INVESTIGACIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE PEQUEÑAS FORMAS DE S. V.
RACHMANINOV (ANÁLISIS HERMENÉUTICO)***

***INVESTIGATION OF THE S. V. RACHMANINOV'S COMPOSITIONS OF SMALL
FORMS (HERMENEUTIC ANALYSIS)***

Victoria V. NOVIKOVA¹
Elena A. PETELINA²
Larisa I. SEVERINOVA³
Nikolai P. KHARKOVSKY⁴

RESUMO: A formação de um músico no nível moderno de desenvolvimento da arte performática exige a busca de novas formas e meios de analisar o texto musical para compreendê-lo e interpretá-lo adequadamente. Os textos de obras de pequenas formas de S. Rachmaninov em que os elementos da valsa desempenham um papel único como manifestação da polissemântica na estrutura da obra e a originalidade do jeito de compositor do autor estão envolvidos na análise. Este artigo visa mostrar a possibilidade de encontrar um caminho fundamental para a formação da cultura performática de um músico através da compreensão de algumas páginas da obra do compositor, utilizando o método de análise hermenêutica. O estudo lançou uma luz mais clara sobre algumas novidades, até então despercebidas pelos pesquisadores, características da obra do compositor e chamou a atenção dos alunos para uma análise mais aprofundada do texto musical.

PALAVRAS-CHAVE: Hermenêutica musical. Análise hermenêutica. Texto musical. Alunos.

RESUMEN: *La formación de un músico en el nivel moderno de desarrollo de las artes escénicas requiere la búsqueda de nuevas formas y medios de análisis del texto musical para comprenderlo e interpretarlo adecuadamente. Los textos de las obras de formas pequeñas de S. Rachmaninov en las que los elementos del vals juegan un papel único como manifestación de la polisemántica en la estructura de la obra y la originalidad de la forma del autor del compositor están involucrados para el análisis. Este artículo tiene como objetivo mostrar la*

¹ Universidade Pedagógica do Estado de Voronezh, Voronezh – Rússia. Doutora em Pedagogia, docente; Departamento de Educação Musical e Cultura Artística Popular. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5750-8214>. E-mail: no.vik@mail.ru

² Universidade Pedagógica do Estado de Voronezh, Voronezh – Rússia. Doutora em Pedagogia, Professora Associada; Departamento de Regência Coral e Vocalismo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5125-1393>. E-mail: lemononline@mail.ru

³ Universidade Pedagógica do Estado de Voronezh, Voronezh – Rússia. Doutora em Pedagogia, Professora Associada; Departamento de Educação Musical e Cultura Artística Popular. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7775-6821>. E-mail: severinolarisa@rambler.ru

⁴ Universidade Pedagógica do Estado de Voronezh, Voronezh – Rússia. Doutora em Pedagogia, Professora Associada; Departamento de Belas Artes e Design. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1746-2012>. E-mail: tancan@rambler.ru

posibilidade de encontrar uma forma fundamental de formar a cultura interpretativa de um músico a través de la comprensión de algunas páginas de la obra del compositor, utilizando el método de análisis hermenéutico. El estudio arrojó una luz más clara sobre algunas características nuevas, previamente desapercibidas por los investigadores, del trabajo del compositor y llamó la atención de los estudiantes a un análisis más completo del texto musical.

PALABRAS CLAVE: *Hermenéutica musical. Análisis hermenéutico. Texto musical. Alumnos.*

ABSTRACT: *Training a musician at the modern level of development of performance art requires the search for new forms and means for analyzing the musical text to understand and interpret it adequately. The texts of works of small forms by S. Rachmaninov in which the waltz elements play a unique role as a manifestation of polysemantic in the work structure and the originality of the author's manner of a composer are involved for the analysis. This paper aims to show the possibility of finding a fundamental way of forming a musician's performing culture through comprehension of some pages of the composer's work, using the method of hermeneutic analysis. The study shed a clearer light on some new, previously unnoticed by researchers, features of the composer's work and recalled the students' attention to a more thorough analysis of the musical text.*

KEYWORDS: *Musical hermeneutics. Hermeneutic analysis. Musical text. Students.*

Introdução

Rachmaninov como compositor e intérprete tem um lugar especial na história da música russa e mundial.

Como observado por V. V. Medushevsky em uma das conversas, não é provável encontrar um compositor “mais brilhante, mais pungente, único, reconhecível, nacional, muito apreciado cada vez mais a cada ano que passa, a cada pesquisa sobre ele, estando fora de estilos, tendências e escolas, um símbolo da época, não respondendo à moda, nem às regras recém-inventadas” (MEDUSHEVSKY, 2005, tradução nossa). Medushevsky lembrou as palavras do pianista japonês Sadakatsu Tsuchida de que “todos Bach, Beethoven, Chopin juntos” estavam em Rachmaninov (MEDUSHEVSKY, 2005).

Muitos estudos de autoridade foram escritos sobre Rachmaninov. Há tentativas de compreender sua obra analisando cada período, cada etapa de sua vida (NIKITIN, 2008), para compreendê-la sob o ponto de vista das observações profissionais mais astutas (KHANNANOV, 2011), como é feito nos estudos teórico-musicais de I. D. Hannanov. Em suas outras obras dedicadas ao compositor, nota-se que as composições de S. Rachmaninov contêm os símbolos (tópicos) de flores, sinos, derramamentos, que as melodias se distinguem por voltas frequentes e imprevisíveis.

Os pesquisadores também notaram a “poli-estilisticidade” e a apreciável “autocitacionalidade” das obras do compositor (LYAKHOVICH, s./d.), a presença de símbolos conhecidos (o toque dos sinos, Dies Irae motif etc.).

No entanto, Rachmaninov continua sendo um gênio pouco estudado, não totalmente explorado e não totalmente dominado por músicos e teóricos praticantes, bem como por educadores que ensinam um futuro intérprete a ver, sentir o estilo do compositor, interpretar suas obras em alto nível de cultura musical, que requer sensibilidade aos detalhes minuciosos do texto do autor.

A análise hermenêutica dos textos de suas obras permite ao músico revelar novos aspectos do modo criativo do compositor. Para isso, o músico deve possuir competência hermenêutica, que fornece as ferramentas da análise hermenêutica (NOVIKOVA; PETELIN, 2019).

Referencial Teórico para o Estudo

A hermenêutica é um método de compreensão, interpretação, que implica “a capacidade de fazer entender qualquer mensagem significativa” (SHULGA, 2002, tradução nossa), este é um procedimento para revelar o “significado real” (SHULGA, 2002), “a arte de transmitir e interpretando o conteúdo latente” (SHULGA, 2002, tradução nossa). Assim, E. N. Shulga define o conceito e as tarefas da hermenêutica cognitiva, hermenêutica da mente, hermenêutica filosófica.

A hermenêutica musical, que surgiu no início do século XX nas obras de G. Krechmar, desenvolvida nas obras de S. Belyaeva-Exemlyarskaya, A. Schweitzer, A. Shering, K. Dalhaus, A. Blagaya, A. Trifonov, S. Filippov, T. Cherednichenko e outros, tornou-se uma área de pesquisa urgente tanto para o compositor quanto para o intérprete e (especialmente) para o estudioso de música.

A hermenêutica musical requer uma “escuta absorta” (BONFELD, 2021), acrescentaríamos “sensibilidade”, pois podemos concordar que falar de uma compreensão direta da música sem atrair sentimentos dificilmente é possível. A hermenêutica musical é, segundo M. Bonfeld, uma área especial de “domínio da arte da música”, destinada a “tirar o espaço da incompreensão”, trata-se de uma nova “área de familiarização com a música” (BONFELD, 2021). Ao usá-la, o problema de compreensão e interpretação de textos musicais é resolvido.

Aplicado à música, este é um entendimento de todo o complexo de sons apresentados na pauta musical, combinações de sons, frases musicais, toda a obra e a definição do papel de cada unidade em um todo musical complexo. Ou seja, segue o “círculo hermenêutico” proposto na época por Schleiermacher.

Como salienta V. N. Kholopova, fundador da hermenêutica musical, G. Kretschmar “acreditava que toda a forma musical, começando com um intervalo, motivo, tema, vem de um certo afeto predeterminado” (KHOLOPOVA, 2014, tradução nossa) que o significado de uma peça da música requer uma explicação de seu significado e a conquista da compreensão.

Uma escrupulosa análise hermenêutica permite encontrar e revelar momentos inexplorados e ainda não compreendidos numa peça musical.

A hermenêutica musical é a hermenêutica da cognição das obras de arte musical, a hermenêutica da criatividade artística musical. Isso nos dá o direito de falar de hermenêutica criativa, a hermenêutica de um criador: o criador da obra, o músico-intérprete, o ouvinte/espectador que percebe essa obra e tenta compreendê-la e aceitá-la, encontrar um lugar adequado para ela em sua própria consciência e memória, o estudioso da música que analisa a obra, “verifica a harmonia com a álgebra”. A hermenêutica equipa o professor com uma ferramenta que permite ao futuro intérprete revelar os segredos das revelações do compositor, expressas em sons.

Análise hermenêutica das composições de pequenas formas de S. V. Rachmaninov

Consideremos o significado das inclusões de valsa na estrutura das zonas de culminação das obras de S. Rachmaninov do ponto de vista da *hermenêutica criativa*.

A valsa está associada à beleza, amor, ternura natural, chique imperial, a momentos importantes da vida. Na música russa das valsas de A. S. Griboyedov, A. N. Verstovsky, M. I. Glinka, passando pelas valsas sentimentais e pomposas de P. I. Tchaikovsky, através de sua valsa quártupla psicologicamente construída na Sexta Sinfonia, há uma linha para a valsa de Rachmaninov. A valsa como dança em sua forma mais pura é improvável na música sinfônica, trata-se de uma espécie de isolamento da obra de arte original do gênero. A valsa de Rachmaninov é baseada na atividade cinética da invenção temática. Valsas de F. Chopin, C. Debussy, M. Ravel, S. Prokofiev, D. Shostakovich são determinadas pela estrutura do gênero, mas dificilmente podem fazer parte de programas de dança. A música dos compositores acima, chamada A Valsa, estimula o ouvinte a buscar a profundidade do sentimento humano, com autopercepção e consciência de seu próprio lugar neste mundo. M. I. Glinka significou a

formação da cultura russa com a valsa, e S. V. Rakhmaninov surgiu durante a traição global da humanidade à fé, à oração e a todos os fundamentos espirituais e morais da vida. A obra de Rachmaninov é uma voz de consciência para o mundo.

A valsa para Rachmaninov é um fator importante da existência da cultura musical, com uma necessidade urgente de penetração no sentido, muitas vezes criptografado, alegórico, expresso na linguagem da música “sobre a essência da ordem filosófica e existencial, sobre o bem e o mal, vida e morte, Deus e o diabo” (LYAKHOVICH, s./d., tradução nossa).

O recurso de Rachmaninov à valsa mais vela do que mostra e tenta revelar o conteúdo principal (sobre “o horror de uma pessoa antes da morte”, segundo O. Sokolova, ou o tema religioso e o papel religioso da Rússia no mundo, segundo V. Grachev).

É sabido que trabalhar em miniatura, segundo N. K. Metner, “material melódico primário”, costuma ser mais trabalhoso e envolvente, é mais fácil lidar com uma tela ou uma composição sinfônica, onde timbres, texturas e as cores “funcionam” para a imagem. Na miniatura instrumental, pianoforte, não há o que esconder, a ideia temática deve ser condensada e sem digressões, sucinta, contundente.

Rachmaninov muitas vezes inclui a valsa na textura da música de várias composições no ponto da seção áurea na zona de culminação. Por exemplo: Estudo – Cena 8, Op. 39, (1917) vv. 87-92, Elegy, Op. 3, №1, vv. 63-70, Canção Romântica “Fragmento de Musset”, Op.21, №6, vv. 24-28.

Etude – Cena 8, Op.39 em d-moll baseia-se não tanto na invenção temática, mas na tríplice rítmico-meditativa. É difícil dizer se isso é uma linha melódica ou um “deslizamento” harmônico, um canto melódico da tônica ou apenas uma ideia de movimento. O elemento valsa: música de três tempos com uma métrica difícil de definir, na mão esquerda – dátilo, refletido para anapesto, na direita – anapesto, oposto ao dátilo, refletido “para trás”. Segundo a expressão de Schnabel, “passa a minha compreensão”. Um tema tranquilo e calmo, baseado no canto da tônica, depois todos os degraus abaixo em sua própria ordem, surgiu de entonações próximas às da igreja, um pouco parecidas com um canto znamenny. A liberdade interior e a mansidão em ré menor são, segundo São João Climacus, “uma borda protetora no oceano da irritabilidade cotidiana” (MEDUSHEVSKY, 2005, tradução nossa). Há vivacidade, dimensionalidade, inteligência e filosofia na música, tudo é construído e calculado, não há improvisação (como ela pode se desenvolver, onde as mãos podem arremessar, então vamos anotá-la). Segue-se que o compositor constrói a forma não em seu formato esquemático padrão, mas por razões de significado, o conteúdo interno do som, a relação desse conteúdo com a altura e as relações internas de timbre-registro entre frases, motivos, outras construções e partes do

formulário. Muito tempo, quase 86 compassos - um monólito de várias zonas, o que levou à introdução da valsa na textura. A lógica do surgimento de sub-vozes, múltiplas camadas de textura, proporções de intervalo, ritmo batendo em estritos “grilhões” de três tempos, entonações de seis, depois sete sons, ou seja, crescendo, transbordando de novos significados e experiências em o início, construído sobre o princípio da soma (v. 1-10, v. 29-40), ou divisão do mesmo material temático (v. 72-80) é compreensível. Eles são abraçados pelo compositor, dependendo das réplicas expositivas, e também determinam tanto a valsa no compasso 87 quanto o degelo repetido. Assim, todos esses componentes de intervalo, altura, ritmo e textura também são formativos. Não há descanso, há excitação em graus variados, batendo em ritmo de três tempos a dois tempos (26-27 vv.), ou seja, troche de duas sílabas com dátilo no acompanhamento. E o próprio acompanhamento muda para duoles (v. 23), mantendo a tercina em uma parte melódica:

A textura é pianística, sem dúvida, confortável, cabe nos próprios dedos, e ao mesmo tempo orquestral. Tutti mede 43-47 com uma mudança “batida por batida” de orquestração é pelo menos uma polifonia de quatro partes.

A polifonia é de sete partes do compasso 66; a densidade verdadeiramente orquestral dos compassos 55-57 com cromatismos de seis tempos quase sequenciais de seis tempos descendo na melodia e ascendente na “parte tenor” evoca reminiscências com os cromatismos “deslizantes” dos primeiros compassos da parte III das *Danças Sinfônicas* .

A execução culminante do tema e da textura do acompanhamento nos compassos 74-80, “direto” do ponto de vista da polifonia, permite afirmar a monumentalidade do som sinfônico em, de fato, uma pintura para piano, estudo, miniatura. Rachmaninov se apoia talvez na perfeição da valsa, compasso 9/8, mas a própria valsa, com total apoio no tempo forte, com pedal suspenso reto enfatizando o tradicional 1 tempo na valsa clássica, a valsa “imperial” aparece como reminiscência apenas nos vv. 88-92.

A valsa “matura”, ganha força, desdobra-se, quase literária, quanto mais texturizada, dinâmica, timbre. Não apenas acumula, mas acumula “meditadamente”, “sobe” como uma massa e, como resultado, jorra. A próxima valsa é uma culminação. A zona de culminação é destacada com a valsa. O que é primário para Rachmaninov? Dificilmente podemos explicar se J. Strauss inseriu a valsa na zona de culminação, por exemplo, *A Abertura do Morcego* (há, aliás, duas zonas de culminação da valsa), ou a presença do aparecimento da valsa determina a culminação em si mesma? Talvez a tensão aumente a cada construção motivica, atinja o ponto mais alto e seja retirada no compasso 87. Não se trata de “tensão-relaxamento” imaturo. Isso é ansiedade, expectativas, por assim dizer: o ouvinte é impulsionado pelo crescimento da

ansiedade, do medo, da beleza. A valsa dá dramaticamente os estados de liberação e tranquilidade, “voando para longe”, “derretendo”, reinando até a última nota suave da imagem de estudo. Rachmaninov construiu sua própria forma, ainda inexplicada, inexplorada, que não se encaixava em padrões conhecidos até agora.

Pode-se supor que a ideia da obra *Estudo-Figura № 8 Op.39* e da monumental obra sinfônica *Danças sinfônicas. Parte II. Crepúsculo* continha um grão da valsa, um método que revela o significado da valsa após longas construções de desenvolvimento, transições tonais e temáticas que vieram de um ritmo-temático seminal holístico, bem como, aparentemente, um contexto psicológico-sensível.

A elegia, Op. 3, № 1 em es-moll, foi escrito pelo compositor aos 19 anos, embora Rachmaninov seja um autor maduro e sábio aqui. Como todas as obras de Rachmaninov, a música é primordialmente russa, alimentando-se de raízes russas, permeada de entonação russa, e por isso é amada por todos, sem exceção. Tristeza, que só pode ser expressa por sons de Rachmaninov, mas não por palavras. Muito timidamente, você pode considerar dicas de perfeição e a valsa em compasso, por exemplo, 10, onde a perfeição da valsa aparece pela primeira vez na peça, ou melhor, isso é apenas uma dica até agora.

Então a emoção, a entonação aparecem. A valsa como tal no tempo 4/4 composicionalmente não é usada por Rachmaninoff, embora zona de culminação nos vv. 63-70 é a valsa. Geralmente é executada de acordo com a reprodução da melodia e de acordo com a proporção de perspectiva vertical e perspectiva horizontal. Tradicionalmente, a execução do piano é baseada no uso de meios de pronunciar a melodia, bem como material de textura horizontalmente. A vertical chama a atenção por si mesma, mantendo a tradição da valsa do gênero, pedal reto e clareza estrita, recomenda-se uniformidade, gostaríamos de ouvir a igualdade absoluta do acompanhamento de três tempos e da linha melódica de dois tempos executada.

As características da performance e da entonação: oratória, confessional, lamentável-patética, pensativa-elegíaca – revelam, segundo A. Malinkovskaya, “a característica da estrutura do enunciado sonoro na performance de uma determinada obra..., a interpretação de o estilo ou um determinado período da obra do compositor” (MALINOVSKAYA, 2017, tradução nossa).

Outro exemplo da valsa na culminação de Rachmaninov é a famosa atuação na Canção Romântica “Fragmento de Musset”, Op. 21, № 6, fis-moll.

A estética do simbolismo influenciou significativamente a pintura, a música e a cultura russa na virada dos séculos XIX e XX. A música da canção romântica sendo a mais brilhante

em sua tragédia é uma espécie de resultado da impressão do jovem Rachmaninov do movimento simbolista, que, segundo, por exemplo, K. Balmont não tinha raízes na Europa Ocidental (Nietzsche, Schopenhauer), mas russos (F. Tyutchev, A. Fet, K. Fofanov, até mesmo A. Pushkin e M. Lermontov até certo ponto). A atenção ao simbolismo nos círculos literários e musicais da Idade de Prata, desenvolvendo-se, atraindo novas forças para seu canal, atesta a base nacional, suas raízes certas na cultura espiritual da Rússia. A ansiedade obscura na poesia, na música, em geral, na arte dita a necessidade de formas mais refinadas de expressar sentimentos e pensamentos. Tanto a poesia dos simbolistas quanto a música de Rachmaninov atendem a essa necessidade, embora ele próprio não se atribua a nenhum movimento, incluindo o expressionismo e o simbolismo. O artigo de K. Balmont descreve algumas das características da poesia dos simbolistas: uma linguagem especial, rica em entonações, a capacidade de despertar um clima complexo na alma. “O simbolismo, segundo K. Balmont, é uma força poderosa que procura adivinhar novas combinações de pensamentos, cores e sons e muitas vezes as adivinha com especial convencimento”.

S. Rachmaninov é essencialmente um simbolista. Por exemplo, o famoso acorde Rachmaninov (h-d-eis-a), resolvido na tônica com uma terça no topo, simboliza o drama, enfatiza a entonação do choro trágico com histeria, o horror da solidão, dormência (minha cela está vazia). A presença do acorde Rachmaninov com uma subsequente explosão de emoções (performance de piano) coloca a Canção Romântica “Fragmento de Musset” a par com seus “sucessos” de piano – Prelúdios cis-moll, g-moll, Segundo e Terceiro Concertos para Piano.

Convém falar da modalidade valsa nas composições de Rachmaninov, ou seja, a valsa é esperada, amadurece em todas as esferas da estrutura musical, expressividade e, portanto – na esfera da leitura do material pelo músico. Pode-se também tocar a valsa “como uma valsa”, contando com um primeiro tempo profundo, com um segundo tempo um pouco atrasado e um terceiro tempo um pouco prolongado, ou seja, com características de uma valsa de jazz, próxima ao falecido Rachmaninov, com um e pedal de valsa claro, com amor pela tradição da valsa.

Pode-se até “comportar-se como um rufião”, segundo A.V. Malinkovskaya, por exemplo, introduz uma valsa na música como um impulso dos elementos e da beleza de Rachmaninov, “toca na esfera da performance, refina a imaginação entoacional, toca a valsa, prepara a valsa, ...”, calcula as zonas de culminação, introduzindo na valsa todas as linhas dramáticas, dinâmicas e entoacionais, “tentar libertar o ouvido das camadas da rotina acadêmica” e trazer para a performance “a liberdade e o gozo da liberdade, a facilidade, tanto o motivo psicológico quanto o corporal, a fim de envolver o ouvinte no processo performático

através da atuação, da intriga, da sinistra “personagem mefisto”, do xamanismo sagrado etc. coisas, conectando os mundos do real e do ideal?” (MALINOVSKAYA, 2017, tradução nossa).

Tal análise realizada de forma fragmentada em sala de aula com os alunos permitirá que eles ouçam e compreendam o compositor de uma nova forma, abordem a execução de suas obras de uma forma diferente: não apenas “ler um texto musical”, mas expressam não apenas o pensamento do autor, mas também sua própria atitude em relação à obra e propõem “ouvir” música em sua própria interpretação.

Conclusão e síntese

O trabalho de S. Rachmaninov, de acordo com A.V. Malinkovskaya, é uma revelação (MALINOVSKAYA, 2017). E de acordo com a opinião de M. M. Makovsky, na revelação há “um sentimento de alegria, uma sensação de alívio e êxtase, uma sensação de paz e silêncio, em consonância com o som de uma concha do mar, uma sensação de encontrar um único corpo arcaico” (MAKOVSKY, 1996, tradução nossa), e na música – uma sensação de penetração da imagem, a mesma sensação de encontrar um único corpo arcaico, neste caso “turbilhão-êxtase”, “sincronização dos ritmos do Cosmos, ondas oceânicas, fluxo sanguíneo, movimento corporal e respiração” (MAKOVSKY, 1996, tradução nossa).

The investigation carried out makes for several conclusions:

1. O uso de meios expressivos: melódico, textura, timbre, ritmo-tempo, registro, tanto racional-empírico quanto emocional conduz nas culminações das obras de Rachmaninov à valsa como expoente das emoções mais poderosas e íntimas do compositor
2. As culminações de valsa são um poderoso meio de expressão na obra de S. Rachmaninov, testemunhando o surgimento e o desenvolvimento de sua percepção autoral individual do mundo e seu reflexo na maneira do compositor original.
3. A análise hermenêutica do texto musical e da valsa nas zonas de culminação das formas musicais de Rakhmaninov ajudará os alunos a identificar a ideia principal das obras e a executar a música de forma vívida e precisa, de acordo com a intenção do autor.
4. Para um músico, um intérprete, uma indicação do modo de compreensão da ideia interior da música, uma visão no processo de compreensão da espiritualidade de Rachmaninov, a tradição da valsa de Glinka e Tchaikovsky passando por Rachmaninov até a música do século XX é uma garantia de tratamento cuidadoso e gentil com uma obra de arte musical e interpretação individual competente.

O estudo enriqueceu tanto o professor quanto os alunos com uma compreensão mais sutil do mundo interior do compositor, a capacidade de ver o próprio compositor por trás do texto musical, sua alma e escolher o estilo certo de execução, direcionar a execução na direção certa, cheio de compreensão e empatia.

REFERENCES

- BONFELD, M. Musical Hermeneutics and The Problem of Understanding Music. **Harmony. International Culturology Journal**, Moscow, n. 1, 2021. Disponível em: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=180>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- KHANNANOV, I. D. Sergei Rachmaninov's Music. *In: Seven Musical-Theoretical Etudes*. Moscow: The Composer, 2011. 287 p.
- KHOLOPOVA, V. N. The Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics Musical Semantics: Similarity and Difference. **The Journal of Russian Society for Theory of Music**, n. 3, p. 20-42, 2014. Disponível em: <https://docplayer.ru/27624294-Holopova-v-n-teorii-muzykalnogo-soderzhaniya-muzykalnoy-germenevtiki-muzykalnoy-semantiki-shodstvo-i-razlichiya.html>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- LYAKHOVICH, A. V. **Programmaticity of “Symphonic Dances” by Rachmaninov: The Secret Code or Mystification?** Musicological Detective, [n.d.]. Disponível em: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-programmnost-simfonicheskikh>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- LYAKHOVICH, A. V. **Symbolism in Rachmaninov's Subsequent Works**: Monography. A. V. Lyakhovich; S. V. Rachmaninov's Memorial Estate “Ivanovka”. Tambov: R. V. Pershin's Press, 2013. 184 p.
- MAKOVSKY, M. M. Comparative dictionary of mythological symbolism in indo-european languages. *In: The World Image and The Worlds of Images*. Moscow: VLADOS, 1996. 416 p.
- MALINOVSKAYA, A. V. **The Art of Pianoforte Intoning**: Manual for TVET. 2. ed. Moscow: Urait, 2017. 383p.
- MEDUSHEVSKY, V. V. **Music – Natural Gift**. Conference as Part of the Forth St. Michael's Orthodox Readings “Orthodox Christianity and Modernity”. Minsk: Saints Methodius and Cyrill Institute of Theology, 2005. Disponível em: <https://3rm.info/publications/23372-beseda-s-professorom-moskovskoy-konservatorii-vv-medushevskim-o-vysokoy-muzyke-muzyka-dar-bozhiy-i-dr-video.html>. Acesso em: 23 jan. 2021.
- NIKITIN, B. S. **Sergei Rachmaninov**. Two Lives. Moscow: The Classics-XXI, 2008. 208 p.

NOVIKOVA, V. V.; PETELIN, A. S. **Hermeneutic Learning by a Musician in the Process of University Education**: Monography. Voronezh: Voronezh State Pedagogical University, 2019. 220 p.

SHULGA, E. N. **Cognitive Hermeneutics**. Monography. Moscow: IPRAS, 2002. 235 p.

Como referenciar este artigo

NOVIKOVA, V. V.; PETELINA, E. A.; SEVERINOVA, L. I.; KHARKOVSKY, N. P. Investigação das composições de pequenas formas de S. V. Rachmaninov (análise hermenêutica). **Revista on line de Política e Gestão Educacional**, Araraquara, v. 25, n. esp. 6, p. 3672-3682, dez. 2021. e-ISSN:1519-9029. DOI: <https://doi.org/10.22633/rpge.v25iesp.6.16127>

Submetido em: 17/04/2021

Revisões requeridas em: 19/08/2021

Aprovado em: 29/11/2021

Publicado em: 30/12/2021

Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação.
Revisão, formatação, normalização e tradução.

