

**ФГБОУ ВО «МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО»**

На правах рукописи

РУСАНОВА Наталья Викторовна

**ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСВЯЩЕНИЙ
В РУССКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

**Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент Д. Р. Петров

Москва

2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Музыкальные посвящения в русской музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков	14
1. Исторические аналогии и предпосылки	14
2. Особенности развития русской музыки, способствовавшие распространению музыкальных посвящений	18
3. Музыкальные посвящения в творчестве отдельных композиторов (обзор)	21
4. Виды музыкальных посвящений (обоснование классификации, используемой при распределении материала в следующей главе)	56
Глава II. Композиционные и стилевые аспекты музыкальных посвящений	64
1. Создание нового целого на основе музыки другого композитора	64
2. Жанр и форма в камерно-инструментальных циклах мемориального характера	68
3. Стилиевые заимствования	74
4. Новое решение известных музыкально-драматургических концепций	104
5. Тематизм. Цитаты и аллюзии	119
Глава III. Поэтика музыкальной эпитафии	140
1. Предпосылки и музыкально-исторический контекст	140
2. Музыкальная форма и тематизм мемориальных пьес Глазунова, Штейнберга, Стравинского	145
3. Из истории восприятия музыкальных эпитафий	165
Заключение	168
Список использованной литературы	173

ВВЕДЕНИЕ

Знакомясь с музыкальными произведениями, мы часто обнаруживаем закономерность, давно ставшую привычной, — многие из них имеют посвящения. Посвящения могут быть разнообразны и адресоваться, например, учителям или покровителям композитора, его близким, друзьям-музыкантам, исполнителям соответствующих сочинений, разным деятелям искусства, с которыми композитор сотрудничал, и даже большим коллективам (оркестрам и проч.).

В работе речь пойдет о посвящениях особого рода. Их мы будем называть *музыкальными*.

Музыкальным посвящением мы называем произведение, посвященное другому композитору и обнаруживающее признаки сознательного обращения автора к творчеству адресата (к характерным для него стилевым особенностям, методам работы, кругу идей и др.). Обычно адресатом выступает либо композитор прошлого, либо современник автора, принадлежащий к старшему поколению. Внешним выражением идеи музыкального посвящения чаще всего служат посвящения словесные, то есть обычные формулировки типа «Посвящается...» и проч., помещаемые в качестве подзаголовка, реже — особые названия («Прелюдия памяти...» и т. п.). Встретившись с таким названием или посвящением, уместно задаться вопросом, не вызвано ли оно какими-либо специальными особенностями композиторского замысла, не указывает ли на своеобразный диалог автора с адресатом посвящения? Если это предположение действительно находит подтверждения в процессе анализа, мы и говорим о таком сочинении как о музыкальном посвящении.

Имеется в виду, что посвящения композиторам нужно рассматривать как отдельный случай: они, возможно, имеют совершенно особое значение и косвенно указывают либо на общую концепцию сочинения, либо на особенности его стиля, музыкального материала, методов работы с ним. Исходя из того, кто является адресатом посвящения, мы способны определенным образом настроить наше восприятие на улавливание ассоциаций со стилем адресата.

Трудность, однако, состоит в том, что посвящения другим композиторам вовсе не обязательно несут на себе именно такую смысловую нагрузку. Иначе говоря, не все их следует заранее относить к посвящениям музыкальным в принятом нами смысле. Ведь они, как и любые другие посвящения, могут объясняться не только особенностями музыкального замысла, но и внешними обстоятельствами. Так, обратившись к наследию А. К. Глазунова, мы обнаружили множество сочинений, посвященных другим композиторам (не менее 20-ти). Однако утверждать, что эти посвящения соответствуют определенному музыкальному замыслу, оказалось возможным не всегда. Многие из них (особенно в творчестве раннего периода) возникли, скорее всего, лишь как изъявление благодарности учителям, как знак признательности старшим коллегам и т. п. Зато примерно в половине случаев (преимущественно в более поздних сочинениях) посвящения, несомненно, соответствуют определенному музыкальному замыслу.

Помимо тех многих примеров, когда указание на музыкальное посвящение дается в виде обычной формулировки («посвящается...»), помещаемой после названия произведения (на титульном листе или перед нотным текстом), встречается и другое. На музыкальное посвящение может косвенно указывать само название¹ или подзаголовок (например, «Памяти...»). Наконец, обнаружились отдельные, редкие случаи, когда, на первый взгляд, ничто не указывает на замысел музыкального посвящения, при знакомстве же с музыкой он раскрывается с полной ясностью: произведение посвящено не композитору, но мысль об адресате посвящения выражена в сочинении через музыкальные ассоциации или цитаты².

¹ Так, названия оркестровых сочинений А. К. Глазунова «От мрака к свету» (ор. 53, 1894) и «Песнь судьбы» (ор. 84, 1908) невольно отсылают нас к творчеству Л. Бетховена. Глазунов, обращаясь ко всем известным темам (в общехудожественном и конкретно музыкальном смысле — в ор. 84 используется «мотив судьбы» из Пятой симфонии), пытается по-своему их представить, переосмыслить бетховенские концепции (см. об этом Главу II, раздел 4).

² К такому роду посвящений мы относим музыкальные эпитафии Глазунова: Прелюдию памяти В. В. Стасова (ор. 85 № 1, 1906) и Элегию памяти М. П. Беляева (ор. 105, 1928). Особенности этих сочинений заставляют также признать их посвящения музыкальными. Они содержат

Таким образом, вопрос о том, каков смысл посвящения, имеем ли мы дело с посвящением музыкальным, должен решаться в каждом отдельном случае на основе анализа.

Актуальность исследования. Предлагаемая работа находится в русле актуальных на сегодняшний день тем, касающихся художественной культуры рубежа XIX–XX веков. В последние десятилетия русское музыкальное искусство этого периода интересует многих исследователей. Выявлены его характерные черты, которые, в частности, стали своеобразной питательной средой для появления музыкальных посвящений: ретроспективность, обращение к наследию прошлого, в том числе недавнего, возросшее внимание к композиционно-технической стороне творчества, стремление обогатить эту сторону музыкального искусства.

Интертекстуальность как свойство, присущее разным явлениям искусства рубежа веков, в музыкальных посвящениях находит особое, подчеркнутое выражение. Может быть, яснее, чем где бы то ни было (будто под увеличительным стеклом) именно в музыкальных посвящениях открывается современному сознанию принадлежащие стилю их авторов множественность, диалогичность, выступающие не как недостаток, а как закономерная особенность художественного мышления, близкая сегодняшнему дню. Таким образом, тема работы заостряет внимание на определенном аспекте музыкальной культуры Серебряного века, важном для понимания эпохи в целом. Кроме того, исследование призвано осветить некоторые малоизученные страницы русской музыки рубежа веков.

материал уже существующих произведений, в которых Глазунов обращается не к чужому творчеству, а к своему. Это цитаты из музыки, особенно нравившейся адресату (В. В. Стасов), или же тема, не раз использованная в коллективных сочинениях беляевского кружка и представляющая собой звуковую анаграмму фамилии мецената (*b-la-f*). Несомненно, это позднее сочинение Глазунова — не только дань памяти давно умершему благотворителю, но и своего рода воспоминание о музыке, создававшейся в беляевском кружке, и ее авторах (подробнее см. об этом в Главе III).

Материал исследования. Основной материал работы составили сочинения композиторов, большинство которых относится к следующему за Чайковским и кучкистами поколению (Глазунов, Танеев, Аренский, Ляпунов). Привлекаются также произведения композиторов старшего (Балакирев) и младшего поколений (Рахманинов, Штейнберг, Стравинский), написанные в тот же период. Сочинения разных авторов нередко служат благодарным материалом для сравнительного анализа³. Таким образом, хронологические рамки исследования охватывают музыку, созданную преимущественно в последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие XX-го. В отдельных случаях рассматриваются сочинения, созданные за рамками обозначенного периода. Это делается, главным образом, в связи с А. К. Глазуновым, давшим образцы музыкальных посвящений в разные периоды своего творчества. Именно в наследии этого композитора особенно многочисленны примеры музыкальных посвящений. Поэтому в работе ему уделено наибольшее внимание, что вызвано не только количеством опусов, но, главное, разнообразием, с каким воплощается у Глазунова идея музыкального посвящения.

Полагаем уместным ограничить материал инструментальной музыкой, что отражено в формулировке темы работы. Большинство из выявленных нами музыкальных посвящений относится к этой области и лишь в немногих случаях в список можно включить оперы (Римский-Корсаков), кантату (Балакирев). Если бы в работу был привлечен и этот материал, круг частных вопросов, которые так или иначе потребовали бы освещения, заметно бы расширился, но, как нам представляется, привносимые аспекты существенно не повлияли бы на общие положения работы и выводы.

В работе представлены некоторые отзывы современников на анализируемые сочинения. Восприятие современниками новых произведений и

³ Например, аналогом «Шопенианы» Глазунова является Сюита Балакирева, составленная из четырех пьес Шопена, Прелюдии Глазунова, посвященной памяти Римского-Корсакова — Прелюдия Штейнберга.

их характеристика полнее раскрывают исторический контекст затрагиваемого периода.

Цель исследования состоит в раскрытии феномена музыкальных посвящений на примере инструментальной музыки рубежа XIX–XX веков как характерного явления данного периода истории русского музыкального искусства. **Задачи исследования** заключаются, во-первых, в определении круга сочинений, относящихся к избранной теме (вместе с выработкой критериев такого отбора); во-вторых, в выяснении способов реализации идеи музыкального посвящения; в-третьих, в анализе образцов, иллюстрирующих эти способы.

Метод исследования можно охарактеризовать как комплексный, сочетающий в себе аналитическую работу с рассмотрением привлекаемых сочинений в исторической перспективе.

Первоначально необходимо было отобрать показательный для темы материал. Нужно было убедиться, что сочинение действительно создавалось с мыслями о другой музыке, в воображаемом диалоге с ней. Выявляя образцы музыкальных посвящений, мы обычно опирались на комплекс данных: это авторские указания, заключенные в посвящении или названии; сведения по истории создания произведения; наконец, данные, полученные в результате анализа самой музыки в сопоставлении с творчеством адресата посвящения. Этот последний, аналитический, аспект оказался особенно важным, поскольку, не находя для этого оснований в самой музыке, говорить о музыкальном посвящении не приходится. Кроме того, только в результате анализа можно установить, какое именно отношение отобранные произведения имеют к адресату посвящения. Далее, в опоре на полученные данные, нужно было систематизировать материал, сгруппировав его по качественному признаку, то есть ответить на вопрос: в чем конкретно проявилась специфика музыкальных посвящений (в стиле, в общей концепции сочинения, в тематизме; см. ниже).

Слово «поэтика» в формулировке темы призвано подчеркнуть, что исследование затрагивает не только идею музыкального посвящения, но и ее реализацию, а именно способы создания произведений подобного рода и

используемый при этом арсенал средств⁴. Музыкальные посвящения, на наш взгляд, осознаются композиторами как специальное творческое задание, для решения которого избираются особые приемы. Разумеется, эта поэтика очень дифференцирована, у разных авторов и в разных сочинениях выявляются различные ее возможности. В то же время можно отметить и общее: те или иные средства, примененные в отдельных случаях, служат достижению по сути одной цели — передать в музыке мысль об адресате посвящения.

Научная новизна и степень изученности темы. В работе впервые сформулировано и обосновано понятие музыкального посвящения. Впервые предложена классификация способов реализации идеи музыкального посвящения. В качестве примеров в исследовании впервые рассмотрены среди прочего малоизвестные сочинения, никогда ранее не выделявшиеся в литературе в особую группу, поскольку сам вопрос о музыкальных посвящениях ранее специально не разрабатывался⁵. Но и по отдельности большинство из выбранных нами произведений почти не удостоивалось внимания.

⁴Хотя слово «поэтика» употребляется, как правило, по отношению к литературному творчеству («наука о системе средств выражения в литературных произведениях», — М. Л. Гаспаров в статье из Большой Российской Энциклопедии. Т. 27. М., 2015. С. 325), нередко его используют (опираясь на этимологию, восходящую к древнегреческому ποιέω в общем значении *делать, изготавливать*) в более широком смысле, относя к искусству вообще или другим искусствам, в том числе музыкальному. Примеры относятся к музыкально-теоретическим трактатам XVI–XVII веков, а в XX веке выражение «музыкальная поэтика» стало употребительным, в частности, благодаря лекциям и книге И. Ф. Стравинского под таким названием. О распространенности слова «поэтика» в современной музыковедческой литературе свидетельствуют, например, книга Н. С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (М., 2002), сборник статей «Поэтика музыкального произведения: новые научные направления» (Астрахань, 2011); см. также статью С. С. Ермаковой «Поэтика как термин музыковедения и литературоведения» (Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1).

⁵ Показательно, что в крупных музыкальных энциклопедиях — в том числе в новейших изданиях «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (London, 2001) и «Die Musik in der Geschichte und Gegenwart» (Kassel, 1994–2008), а также в более ранней «Музыкальной энциклопедии» (М., 1973–1982) — соответствующих статей («Dedication», «Widmung», «посвящение») не имеется. С другой стороны, в обобщающих исследованиях, посвященных феномену «чужого слова» в музыке, функциям цитирования и проч. (они принадлежат М. Г. Арановскому, В. П. Варунцу, М. С. Высоцкой, В. Н. Грачеву, Г. В. Григорьевой,

В прежних работах встречаются, как правило, беглые описания или всего лишь упоминания этих опусов без специальной постановки вопроса о значении посвящений⁶. Это относится даже к наследию композиторов, которым посвящена довольно обширная литература (М. А. Балакирев, А. К. Глазунов, отчасти С. И. Танеев): сочинения, о которых идет речь в работе, изучены явно недостаточно⁷. Разве что Третья симфония А. К. Глазунова, Элегическое трио ор. 9 С. В. Рахманинова, «Двенадцать этюдов высшей трудности» С. М. Ляпунова неоднократно освещались в литературе; причем авторы, писавшие о них, так или иначе, затрагивали вопрос о посвящениях.

Теоретической базой диссертации стали идеи отечественных ученых. Т. Н. Левая в книге «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» поднимает темы ретроспективности культуры, связи классических традиций с новыми музыкальными веяниями (Глава 4. Предпосылки и симптомы нового классицизма. Хронология и типология; Глава 5. Московские «классицисты» и петербургские «неоклассики»). Схожая проблематика рассматривается в работе В. П. Варунца «Музыкальный неоклассицизм» (раздел о

Л. Г. Крыловой, В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой и другим), затрагиваются вопросы, близкие содержанию нашей работы. Отдельные находящиеся в них положения были нами учтены.

⁶ В качестве редкого исключения можно указать на статью об органной Прелюдии и фуге ор. 98 Глазунова, посвященной К. Сен-Сансу (*Мищенко М. П.* Два этюда об opus'e 98 А. К. Глазунова // *Мищенко М. П.* Приношение Глазунову: Очерки. СПб., 2006. С. 65–66); автор специально затрагивает вопрос о посвящении и находит некоторые аналогии между сочинением Глазунова и Прелюдией и фугой ор. 109 № 1 Сен-Санса (в той же тональности — d-moll).

В общем плане значимость посвящений у Глазунова отметил в связи с Третьей симфонией, посвященной Чайковскому, А. А. Гозенпуд: «Посвящения Глазунова обычно связаны с замыслом произведения» (*Гозенпуд А. А.* А. К. Глазунов и П. И. Чайковский // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. I. Л., 1959. С. 364).

Сочинение М. О. Штейнберга — Прелюдию памяти Н. А. Римского-Корсакова, ор. 7 — рассмотрел Ричард Тарускин с целью дать представление о том роде мемориальных пьес, к которому принадлежала и «Погребальная песнь» Стравинского, не известная во время создания книги; автор приводит нотные примеры, показывающие тематические заимствования (*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. Vol. 1. P. 402–408).

⁷ О сочинениях Балакирева, связанных с музыкой Шопена, специальную работу написала А. О. Митина (2005, не опубликована).

России внутри главы I), в статье В. М. Лензона «О реминисценциях стилистики прошлого в русской музыке на рубеже XIX–XX веков». Отдельные замечания по интересующим нас вопросам находим в исследовании И. А. Скворцовой «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков» (в разделах 4.6 — «Ассимиляция культурных традиций прошлого в модерне» и 6.9 — «Принцип многостильности в одном произведении»). Об интересе к стилевому диалогу с музыкой прошлых эпох упоминает В. Б. Валькова в своей статье «Александринская эпоха и XX век». Часто поводом к постановке вопроса о стилизации и стилевом диалоге в русской музыке последних десятилетий XIX века становились произведения Чайковского.

Авторы, писавшие о стиле и художественном мышлении отдельных композиторов, в частности, Глазунова, оставили весьма ценные суждения, имеющие отношение к вопросам, которые ставят перед нами избранные сочинения. Особенно нужно выделить небольшую монографию Б. В. Асафьева (1924), где он заметил, что «для творчества Глазунова характерно наличие в музыкальном симфоническом языке, которым он мастерски владеет, разноязычных элементов – наследие многообразного звукозерцания»⁸. Асафьев обращает внимание на «сознательно им усвоенные и внесенные в творчество «иноязычные» элементы»⁹. Как видим, вопрос о «своем» и «чужом» у Глазунова уже ставился, но по отношению к стилю композитора в целом, не дифференцированно, без учета специфики конкретных творческих замыслов. То же самое можно сказать о статьях Е. Богатыревой (1954), Е. Ручьевской (2004), содержащих множество ценных замечаний о стиле Глазунова. В диссертации Н. Винокуровой (2002) отмечена роль Глазунова в эволюции русского музыкального искусства, направленной к утверждению неоклассицизма, на примере его симфоний рассмотрен вопрос трансформации классицистских тенденций в неоклассицистские, творческий метод Глазунова определен как «метод стилевого синтеза». Использование разных стилевых приемов, «диалог

⁸ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954. С. 230.

⁹ Там же.

прошлого и настоящего»¹⁰ акцентируют его связь с ретроспективными тенденциями эпохи. О. Владимирова (2004) в диссертации о творчестве Глазунова 80-х годов не только указывает на разнообразные истоки его авторского стиля, но даже усматривает в некоторых ранних сочинениях (Первая симфония) «игру в аллюзии»¹¹.

На фоне существующих работ особенность исследовательского подхода, предложенного в настоящей диссертации, состоит в том, что для раскрытия поставленной темы принципиально важным было отделить «влияния», которые могут быть усвоены и целиком претворены в индивидуальном стиле и под которые можно попасть неосознанно, от осознанного использования тех или иных стилевых и композиционно-технических приемов. Понятие «музыкальное посвящение» оказывается инструментом, помогающим заострить внимание на моментах *осознанной* диалогичности в музыке рассматриваемой эпохи.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы в общих и специальных курсах истории русской музыки в качестве дополнительного источника по изучению композиторского творчества рубежа XIX–XX веков. Знакомство музыкантов-исполнителей с содержанием исследования может способствовать расширению их репертуара и более точному представлению о стилистике отдельных сочинений.

Положения, выносимые на защиту:

— музыкальные посвящения составляют существенную часть композиторского творчества конца XIX — начала XX века, феномен музыкальных посвящений показателен для русской инструментальной музыки этого периода;

¹⁰ *Винокурова Н. В.* Симфонии А. К. Глазунова и художественные тенденции конца XIX—начала XX века: автореф. дис... канд. иск. М., 2002.

¹¹ *Владимирова О. А.* Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: автореф. дис... канд. иск. М., 2004. С. 22.

— в композиторском творчестве сформировались относительно стабильные средства воплощения идеи музыкального посвящения, а потому возможно говорить о поэтике музыкальных посвящений;

— музыкальная эпитафия выработала свои особенные средства (проявляя при этом общие для музыкальных посвящений черты);

— способы, которыми реализуется идея музыкального посвящения, заключаются: 1) в создании нового целого на материале музыки другого композитора; 2) в обращении к жанрам и/или музыкальным формам, ассоциирующимся с определенным произведением или группой произведений композитора-адресата; 3) в сознательном использовании элементов стиля адресата посвящения или отдельных характерных для него композиционно-технических приемов; 4) в новом решении известной музыкально-драматургической концепции, отсылающей к творчеству другого композитора; 5) в создании аллюзий на музыку адресата посвящения или использовании цитат из нее;

— сознательное обращение к опыту других композиторов отвечает собственным потребностям и интересам автора — постоянным или проявившимся на определенном этапе его творческой эволюции;

— при внешнем сходстве с позднейшими явлениями полистилистики и неоклассицизма музыкальные посвящения названного периода не предполагают легко заметного стиливого контраста между автором и адресатом посвящения.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась 17 мая 2017 года на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и была рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации освещались в докладах: «Музыкальные посвящения П. И. Чайковскому в русской инструментальной музыке конца XIX века» (международная научно-практическая конференция «Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве»), организованная Всероссийским музейным объединением музыкальной культуры им. М. И. Глинки и Государственным мемориальным музыкальным музеем-

заповедником П. И. Чайковского, 12–14 ноября 2014 г.); «Идея “музыкального посвящения” в творчестве С. И. Танеева» (международная научно-практическая конференция «С. И. Танеев и А. Н. Скрябин: Учитель и Ученик»; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25–27 ноября 2015 г.). По теме исследования подготовлены и опубликованы статьи, в том числе в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Общее представление о музыкальных посвящениях в русской музыке рубежа XIX–XX веков дано в I главе, где помимо анализа предпосылок к их появлению и обзора соответствующих сочинений (по авторам) обоснована систематизация материала. Во II главе последовательно раскрывается, что именно из музыки других композиторов получает отражение в музыкальных посвящениях. В III главе взят за основу жанровый критерий. Мы остановились на таком роде пьес, которые назвали музыкальными эпитафиями. В них идея музыкального посвящения воплощается особенно концентрированно. Музыкальные эпитафии рассматриваются как самостоятельный род композиций, которые в сложившейся к концу XIX века картине основных жанров русской инструментальной музыки занимают внешне скромное место, но обогащают ее. В заключении подводятся итоги исследования и объясняется, как феномен музыкальных посвящений в русской музыке рубежа XIX–XX веков соотносится с последующим стилевым развитием музыкального искусства.

Глава I

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОСВЯЩЕНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

1. Исторические аналогии и предпосылки

Прежде чем обратиться к музыкальным посвящениям в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX веков, уместно поставить вопрос об их аналогиях и предпосылках в музыкальном искусстве более раннего времени.

Так, для музыки барокко (преимущественно, французского) характерны музыкальные приношения, получавшие разные наименования: «*hommage*» (букв. «приношение»), «*tombeau*» (букв. «могила»), «апофеоз». Однако вплоть до XX века они были практически забыты. В XIX веке слово «*hommage*» в названиях музыкальных сочинений появлялось редко, обычно тогда, когда композиторы хотели особым образом назвать вариационные циклы на заимствованную тему¹². Возрождение «*hommage*» и «*tombeau*», как хорошо известно, наблюдается в начале XX века в фортепианном творчестве К. Дебюсси («Приношение Рамо» из 1-й тетради «Образов», «Приношение Йозефу Гайдну»), М. Равеля («Могила Куперена»). По отношению к русской инструментальной музыке рубежа веков это — явление хронологически параллельное. Каких-либо данных, позволяющих допустить влияние образцов новой французской музыки на творчество композиторов в России, у нас нет. Вероятно, и то, и другое — разные, самостоятельные проявления одной общей тенденции европейского искусства рассматриваемой эпохи.

Ориентиром для композиторов, желавших создать произведение, так или иначе обращенное к творчеству другого автора, могли становиться главные жанры виртуозного фортепианного репертуара середины XIX века — транскрипции, парафразы, вариации на заимствованные темы. На рубеже XIX и

¹² Например, у Игнаца Мошелеса — «Приношение Генделю», «Приношение Веберу» и т. п.; в английском издании Вариаций ор. 2 Ф. Шопена на тему из «Дон Жуана» им дано заглавие «Приношение Моцарту».

XX веков подобные сочинения, конечно, не были забыты, более того, продолжали создаваться. Однако в целом складывается впечатление, что за исключением некоторых пианистов, обращавшихся также к композиторскому творчеству¹³, для русских музыкантов эта традиция уже не была притягательной и интересной с точки зрения воплощения новых творческих идей. Разве что М. А. Балакирев до конца жизни (1910) не порывал с ней связи, о чем свидетельствует ряд его фортепианных сочинений¹⁴.

Ближе к актуальным для рубежа веков тенденциям оказывается иной род фортепианной музыки середины XIX века. Речь идет о характерных пьесах, воссоздающих черты творческого, музыкального облика другого композитора. Из известных примеров этого рода — «Карнавал» Р. Шумана с входящей в его состав пьесой «Шопен», его же пьеса из второй части «Альбома для юношества» под названием «Воспоминание» с вынесенной в подзаголовок датой смерти Ф. Мендельсона-Бартольди (4 ноября 1847). Идею кратких музыкальных портретов-посвящений по-своему будет воплощать в фортепианном творчестве П. И. Чайковский (см. ниже). Правда, более типичными для русской музыки рубежа веков станут случаи, когда эффект стилевого диалога создается не в фортепианной, а в симфонической и камерной музыке, и не в миниатюрах, а в более развернутых, крупных формах и даже многочастных композициях.

Усложнение и дифференциация стилевого облика сочинений, связанных с творчеством иного композитора, обозначились ранее. Это можно наблюдать, если сравнить упомянутые пьесы Шумана, например, с созданными в 1850–60-е годы

¹³ Так, на 1880–90-е годы приходится ряд парафраз на темы опер и балетов П. И. Чайковского, автором которых был П. А. Пабст.

¹⁴ В музыке пианистов-виртуозов предшествующего времени можно найти аналоги, в том числе некоторым особым композиционным приемам, которые использовал Балакирев. Так, мысль соединить в одном произведении материал двух прелюдий Шопена (Экспромт, 1907) ранее была реализована в сочинении С. Хеллера (или Геллера) «Элегия и траурный марш» ор. 71, посвященного памяти Шопена (середина XIX века). Отметим, что музыка Хеллера входила в пианистический репертуар Балакирева (см.: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967. С. 145). Ср. упоминание этого опуса Хеллера как примера мемориального сочинения: *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М., 2009. С. 142.

вариационными циклами И. Брамса (на тему Шумана, тему Генделя; ор. 9 и 24 соответственно), в которых варьирование темы сопровождается аллюзиями на другие сочинения или на характерные для автора и его эпохи стилистику и жанры. И все это не исключает собственно брамсовских черт этих произведений¹⁵. До некоторой степени похожими на подобные сочинения можно считать вариации А. С. Аренского на тему Чайковского (из Второго струнного квартета), где русский композитор также постарался представить (помимо собственно темы) целый спектр ассоциаций с творчеством Чайковского.

Близкими по времени к рассматриваемому в нашей работе периоду были пьесы Ф. Листа, написанные в память о Вагнере («Р. В. — Венеция» и «У могилы Рихарда Вагнера», 1883). Впервые изданные только в XX веке, они не могли быть известными ранее. Тем не менее, о них нужно упомянуть как о явлении, созвучном тем мемориальным сочинениям русских композиторов, о которых пойдет речь.

Что же касается обычая посвящать музыкальное сочинение кому-либо, в том числе другому композитору, то он всегда представлял собой общераспространенную практику. Музыкальное наследие XVIII и XIX века дает массу примеров посвящений. Однако чаще всего они не были связаны с музыкальным замыслом сочинения (или же связь эта трудно уловима). Более того, еще в первой половине XIX века посвящения, как правило, появлялись в связи с изданием сочинения, а не присваивались ему изначально; иногда одно и то же сочинение могло в разных изданиях выйти с разными посвящениями. Примеры такого рода находим в наследии Ф. Шопена, Г. Берлиоза¹⁶. Вариативность

¹⁵ Е. М. Царева пишет о брамсовском «методе “вживания в стиль” при ярчайшем выявлении собственной индивидуальности на основе уже сложившегося, чужого, становящегося своим» (Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. М., 1990. С. 361).

¹⁶ Так, варьируются посвящения ряда опусов Шопена в прижизненных изданиях, вышедших в разных странах: Вариации ор. 2, посвященные в большинстве изданий Т. Войцеховскому, в Англии вышли с посвящением К. Черни; при английской публикации Этюдов ор. 10, посвященных в немецком и французском изданиях Ф. Листу, Шопен дал двойное посвящение — Ф. Листу и Ф. Хиллеру; Прелюдии ор. 28 посвящены во французском и английском изданиях К. Плейелю, в немецком — Й. К. Кеслеру. Решение посвятить

посвящения одного и того же опуса была возможна при условии, что посвящение, как правило, не связывалось напрямую с композиторским замыслом, а являлось изъявлением благодарности, знаком особого внимания, жестом, сделанным в надежде получить покровительство, поддержку и прочее.

Трудно сказать, когда именно посвящение начинает ассоциироваться с общим замыслом или с отдельными музыкальными особенностями самого сочинения. Вероятно, чаще всего такую связь можно обнаружить в тех случаях, когда посвящение адресовано исполнителю (как правило, первому), возможности которого композитор учитывал. Таковы, например, сочинения Моцарта и Бетховена, адресованные их ученицам. Впоследствии известны случаи, когда крупный исполнитель-солист, которому в результате композитор и посвящал свое сочинение, оказывал влияние на автора своей исполнительской манерой, виртуозной техникой и даже помогал композитору при разработке сольной партии (так произошло с Концертом для скрипки с оркестром Глазунова, посвященным Леопольду Ауэру).

Когда же один композитор посвящал свое сочинение другому, то это мог быть знак восхищения творчеством коллеги (например, посвящение Шопену «Крейслерианы» Шумана), признательности учителю от обретшего самостоятельность ученика (посвящение Гайдну фортепианных сонат ор. 2 Бетховена), состязательности в трактовке одного и того же жанра (взаимные посвящения в струнных квартетах Гайдна и Моцарта).

«Фантастическую симфонию» российскому императору Николаю I Берлиоз принял только при издании партитуры в 1845 году, то есть через 15 лет после создания сочинения (подробнее см.: *Петрова Г. В.* Посвящение «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. СПб., 2014). В специальной статье о посвящениях сочинений Бетховена говорится, что он «не стеснялся отказываться от уже обещанных кому-либо посвящений, если рассчитывал получить значительную поддержку от другого лица» (*Brosche G.* Widmungen // *Das Beethoven-Lexikon.* Laaber, 2008. S. 845). В качестве показательного примера автор называет Девятую симфонию, посвящение которой было обещано ученику Бетховена Фердинанду Рису; вышла же симфония с посвящением прусскому королю Фридриху Вильгельму III (*ibid.* S. 846).

Таким образом, предпосылки к появлению музыкальных посвящений в композиторском творчестве рубежа XIX–XX веков имелись, но случаи сознательного диалога с чужой музыкой все-таки оставались редкими и не складывающимися в целостную, пусть и дифференцированную картину.

2. Особенности развития русской музыки, способствовавшие распространению музыкальных посвящений

У русских композиторов рубежа XIX–XX веков мы найдем значительное количество сочинений, связанных с уже существующей музыкой. Зададимся вопросом: почему в русской музыке названного периода оказалось такое количество музыкальных посвящений? Импульсы к их распространению в творческой практике того времени следует искать не только в тех предпосылках, о которых говорилось в предшествующем разделе, но и в особенностях самой русской музыкальной культуры рубежа веков и предшествующих десятилетий.

В литературе нередко отмечается усиление ретроспективных тенденций в художественном творчестве рубежа веков, обращение к тематике и стилистике прошлого (например, в эстетике и художественной практике «Мира искусства»). Но главное, как нам кажется, заключалось в особенностях исторического развития в России самого композиторского творчества. На протяжении второй половины XIX века складывалось богатое наследие русской музыки, и происходило это чрезвычайно быстро. В одно и то же время, параллельно, развивалось творчество ряда крупных композиторов, нередко их пути тесно переплетались. Поэтому неудивительно, например, что члены балакиревского кружка («Могучей кучки») и близкие им композиторы часто посвящали друг другу свои сочинения. Значение посвящения уже у них могло выходить за привычные рамки и приобретать характер творческой декларации. Именно так воспринимается знаменитое посвящение «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому» на рукописи двух песен Мусоргского (1868; «Колыбельная Еремушке» и «Дитя» — песня, ставшая затем первым номером в цикле

«Детская»¹⁷. Достаточно определенно специфика музыкальных посвящений выражена у Чайковского начиная с 80-х годов (финал Второй сюиты, 1883 — «Дикая пляска» с подзаголовком «Подражание Даргомыжскому», сюита «Моцартиана», 1887, некоторые из фортепианных пьес ор. 72, а именно «Немного Шумана» и «Немного Шопена»¹⁸. У Чайковского же находим сочинения, которые пусть и не являются музыкальными посвящениями в принятом нами смысле (то есть не связаны с другой музыкой), зато в дальнейшем стали прообразом для музыкальных посвящений траурно-мемориального характера (III часть Третьего квартета, Фортепианное трио). Из композиторов того же поколения несколько позднее примеры музыкальных посвящений дали Римский-Корсаков (оперы «Моцарт и Сальери» — памяти Даргомыжского, 1897, «Пан воевода» — памяти Шопена, 1903) и Балакирев (ряд сочинений 1900-х годов, основанных на музыке Шопена).

Отметим, что композиторы, тогда представлявшие уже старшее поколение (Римский-Корсаков, Балакирев, несколько ранее — Чайковский), именно на рубеже веков создали отдельные образцы музыкальных посвящений. Однако наиболее характерным, типичным феноменом музыкальных посвящений стал не для них, а для поколения их учеников, то есть Глазунова, Аренского, Танеева, Ляпунова. Дело не столько в количестве подобных сочинений их авторства (хотя у Глазунова оно действительно значительно), сколько в том, что поэтика музыкальных посвящений, вероятно, находится в соответствии с важными качествами их творческого мышления и стиля.

В поколении их учителей — великие композиторы масштабного, смелого, яркого индивидуального мышления и стиля: Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Пусть и не все, они еще были живы, полны творческой энергии в то время, когда их ученики и младшие коллеги начали собственный

¹⁷ См.: *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // *Наследие М. П. Мусоргского.* М., 1989. С. 105.

¹⁸ Правда, Чайковский во всех подобных случаях указывал на специфику своего замысла не в посвящениях, а в названиях сочинений, но это, как мы уже сказали, принципиального значения не имеет.

путь. Глазунову, Танееву, Аренскому, оказавшимся как бы в тени столь мощных фигур, было трудно обрести столь же неповторимый индивидуальный стиль. Наверное, не случайно их относят к композиторам своего рода «промежуточного» поколения, оказавшегося между Чайковским и кучкистами¹⁹, с одной стороны, и следующими далее Рахманиновым, Скрябиным, с другой, у которых достаточно рано сформировалась своя узнаваемая индивидуальная манера письма (и, отметим особо, у которых музыкальные посвящения либо отсутствуют вовсе, как у Скрябина, либо возникают, как у Рахманинова, только на раннем этапе творческой эволюции²⁰). Иначе говоря, композиторы «переходного» этапа оказались под влиянием индивидуальных стилей своих старших современников и подчас должны были предпринимать специальные усилия для развития собственного музыкального мышления. Отсюда их сознательное изучение стилистических особенностей других композиторов, стремление разобраться со сложным, эклектичным составом средств, который находился в их распоряжении²¹. Может быть, именно поэтому музыкальные посвящения становятся характерным для них (и вместе с тем для того времени) явлением.

Ставя вопрос о сознательном обращении к стилистическим особенностям, к конкретной манере письма других композиторов, следует одновременно предположить, что такое обращение происходит в том случае, когда автор чувствовал или даже сознавал некоторые точки соприкосновения с «образцом» в собственном музыкальном мышлении. Наверное, в этом можно видеть общую закономерность творческой эволюции, развития стиля и мышления любого

¹⁹ Сформировавшееся мнение о «не первостепенных» композиторах надолго закрепилось в музыковедческой литературе. См.: *Келдыш Ю. В.* Композиторы петербургской и московской школ // *История русской музыки: в 10 т. Т. 9.* М., 1994. С. 338–339; *Корабельникова Л. З.* Введение // *История русской музыки: в 10 т. Т. 7.* М., 1994. С. 19. В. Б. Валькова в статье «Александринская эпоха и XX век» упоминает схожее отношение к данному вопросу А. В. Оссовского, В. Г. Каратыгина, Е. М. Орловой, Ю. В. Келдыша.

²⁰ Имеем в виду Элегическое трио ор. 9 «Памяти великого художника» (1893).

²¹ Глазунов вполне сознавал это. Известно его высказывание (из письма к С. Н. Кругликову, 1888), относящееся ко времени возникновения замысла Третьей симфонии (посвящена П. И. Чайковскому): «Ужасно трудно добиться единства стиля». См.: *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 105.

автора: выходя за круг привычных для себя средств и открываясь сторонним влияниям, он при этом действует в согласии со своим авторским «я», реагирует на то, что, так или иначе, находит отклик в его сознании. Стало быть, феномен музыкальных посвящений выявляет нечто важное для творческого сознания композиторов в целом.

3. Музыкальные посвящения в творчестве отдельных композиторов (обзор)

При каких обстоятельствах возникали музыкальные посвящения в творчестве русских композиторов рубежа веков, выясняется из фактов их биографии. Те или иные события в жизни авторов, круг их общения, художественных пристрастий нередко помогают понять мотивы, побуждавшие композиторов вступать в своих произведениях в диалог с чужой музыкой. В нижеследующем обзоре остановимся сначала на петербургских композиторах, связанных с Римским-Корсаковым и Глазуновым (это сам Глазунов, Штейнберг, Стравинский), затем на Балакиреве и близком ему Ляпунове и, наконец, на московских композиторах Танееве, Аренском, Рахманинове. При такой последовательности выявляются некоторые общие для каждой из групп интересы, отразившиеся, в том числе, в музыкальных посвящениях (посвящения памяти Римского-Корсакова в первом случае, сочинения на материале музыки Шопена — во втором, посвящения Чайковскому и его памяти — в третьем). Разумеется, при этом будет заметна и индивидуальность авторов, выразившаяся в уникальных для своей группы посвящениях, которые можно понять как отражение особой широты их творческих устремлений (у Глазунова это посвящение Чайковскому, у Танеева — Римскому-Корсакову).

А. К. Глазунов

Наследие Александра Константиновича Глазунова представляет нам множество примеров музыкальных посвящений. В них можно обнаружить и сознательное обращение к отдельным стилевым и композиционно-техническим

особенностям музыки других композиторов, и претворение сложившихся музыкально-драматургических концепций; имеются у Глазунова и обработки чужой музыки, и траурно-мемориальные пьесы. Не только количество таких опусов, но и многообразие в реализации идеи музыкального посвящения делает фигуру А. К. Глазунова ключевой для темы настоящей работы.

Сочинения, явно выражающие идею музыкального посвящения, возникали на разных этапах творческого пути Глазунова, при этом их появление всякий раз было вызвано особыми внутренними или внешними причинами, своими на каждом этапе.

Первую большую группу таких опусов составляют симфонические произведения конца 1880-х — начала 1890-х годов: фантазия для оркестра «Море» ор. 28, посвященная памяти Р. Вагнера (1889), симфоническая картина «Кремль» ор. 30, посвященная памяти М. П. Мусоргского (1890), Третья симфония ор. 33, посвященная П. И. Чайковскому (1890).

Этот период в творчестве Глазунова принято считать переходным. Произведения, созданные в это время, исследователи располагают между ранними, в которых композитор предстает наследником традиций «Могучей кучки», и последующими, демонстрирующими зрелый стиль Глазунова. К сочинениям, в которых признаки переходного этапа в творчестве композитора проявились наиболее определенно, относятся названные три партитуры, по жанровым и стилевым особенностям к ним примыкает фантазия для оркестра «Лес» ор. 19 (1887). Как можно заметить из названий, в эти годы Глазунов в своем симфоническом творчестве тяготеет к программности. И это неслучайно. Программность в музыке XIX века часто можно рассматривать как внешнее проявление новаторства, стремления обогатить музыкальный язык новыми средствами, усиливающими его характеристичность, образную наполненность, определенность. Так это и у Глазунова в сочинениях переходного периода. Ю. В. Келдыш отмечает, что произведения этих лет «характеризуются обилием различных экспериментов в области фактуры, формообразования, оркестрового

колорита»²². Исследователь указывает на чрезмерное увлечение внешними колористическими эффектами и связанную с этим оркестровую «гигантоманию» при сухости и бесцветности тематического материала. В частности, «Лес», «Море» и «Кремль» он называет «пышными и громоздкими, но не увлекающими содержанием музыки партитурами»²³.

Подобная точка зрения сложилась уже при жизни Глазунова. Произведения конца 80-х — начала 90-х годов вызвали неоднозначную оценку у музыкантов и критиков того времени. Так, М. А. Балакирев упрекал А. К. Глазунова в отсутствии настоящей симфоничности, а также в чрезмерной краткости тем и недостаточной самостоятельности музыкального материала²⁴. Ц. А. Кюи в 1887 году писал о «Лесе»: «...его привлекательные эпизоды теряются среди бесформенности, нагромождений и преувеличений»²⁵. В статье 1888 года «Итоги русских симфонических концертов. Отцы и дети» Кюи отметил три недостатка в произведениях Глазунова: «отсутствие тем, имеющих музыкальное значение, увлечение гармоническими курьезами и увлечение программами, вовсе для музыки не пригодными»²⁶. С подобной оценкой, вероятно, соглашался и Римский-Корсаков. Это следует из его известных слов о последующих сочинениях Глазунова, в которых он увидел выход своего ученика из кризисного периода: Глазунов «достиг пышного расцвета своего громадного таланта, оставив позади себя пучины “Моря”, дебри “Леса”, стены “Кремля” и прочие сочинения своего переходного времени»²⁷.

Сколь бы обоснованной ни казалась критика переходных сочинений Глазунова в устах других музыкантов, важно понять, какие задачи ставил перед

²² Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 157.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 159.

²⁵ Там же. С. 157.

²⁶ Кюи Ц. А. Итоги русских симфонических концертов. Отцы и дети // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 383.

²⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 288.

собой сам композитор. Для понимания собственной позиции Глазунова важно учесть, что в тот период он сознает необходимость расширять свой творческий кругозор. На это особо обращал внимание Чайковский в письмах к молодому композитору, дарование которого он, в целом, оценивал очень высоко. Советы Чайковского, как можно понять из их переписки, вполне совпадали с самоощущением Глазунова.

Вероятно, не случайно большинство крупных сочинений Глазунова тех лет посвящены другим композиторам или их памяти. Посвящения, сформулированные обычным образом, то есть в виде подзаголовков к основным названиям (как правило, программным) становятся способом, каким Глазунов и декларирует свои творческие намерения в переходный период, намерения сознательно обогащать свою стилистическую палитру, свой арсенал композиторской техники — будь то одна определенная ее сторона (оркестровка в фантазии «Море»), или более широкий круг выразительных средств («Кремль», Третья симфония). В этом и состоит отличие посвящений в произведениях переходного периода от более ранних посвящений. Когда Глазунов посвящал первые симфонические опусы Римскому-Корсакову (Первая симфония) и Балакиреву (Увертюра на греческие темы № 1), это был знак благодарности его учителям. Конечно, в этих сочинениях можно усмотреть влияние учителей, но вряд ли оно могло быть следствием сознательного творческого решения молодого композитора, скорее оно проявлялось помимо его воли. Посвящение Второй симфонии памяти Листа — также, вероятнее всего, изъявление признательности выдающемуся музыканту, который поддержал Глазунова и его Первую симфонию. В сочинениях же конца 1880-х — начала 1890-х годов налицо специальное творческое задание, сознательно поставленное и отмеченное в посвящении. Напомним факты.

В период с 27 февраля по 21 марта сезона 1888/89 г. в оперной жизни Санкт-Петербурга произошло важное событие. Благодаря антрепренеру Анжело Нойману в Мариинском театре немецкой оперной труппой под управлением Карла Мука осуществилась постановка вагнеровского «Кольца нибелунга»

(четыре цикла по четыре вечера каждый). Из «Летописи» Римского-Корсакова узнаем, что этим событием был заинтересован весь музыкальный Петербург. А сам Римский-Корсаков вместе с Глазуновым посещал все репетиции, «следя по партитуре»²⁸.

В этом же году (1889), всецело увлекшись музыкой Вагнера, А. К. Глазунов написал симфоническую фантазию «**Море**», посвященную его памяти. В письме к С. Н. Кругликову он отмечает: «Про себя скажу, что переживаю ужасно тяжелое состояние. Работать немного полениваюсь, настроение грустное, жду лета – чтобы развлечься. Одно, что меня утешает, это мысли о задуманном сочинении «Море», с некоторым влиянием Вагнера, которого полюбил безотчетно, как женщину»²⁹.

Еще одним сочинением, доказательством творческого поиска и процесса композиторского самопознания стала симфоническая картина «**Кремль**» в 3-х частях для большого оркестра, ор. 30. Это произведение написано в тот же период и тоже посвящено памяти композитора, но уже русского — Модеста Петровича Мусоргского. Над картиной Глазунов работал в Озерках, первой была написана вторая часть — «У монастыря» (4 июля 1891 года), далее закончена третья — «Встреча и въезд князя» (31 июля), и, спустя несколько дней, Глазунов завершил первую часть под названием «Народное празднество» (3 августа)³⁰.

В эстетическом плане образ Московского Кремля был для композиторов, живших в петербургский период русской истории, символом национальной и культурной самобытности, он был настолько притягателен и настолько впечатлял, что долгое время являлся одной из важных тем для размышлений и переписки.

Так, М. А. Балакирев в письме к В. В. Стасову от 5 июля 1858 года сообщает о своем вдохновленном состоянии после прогулки по Кремлю:

²⁸ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 240.

²⁹ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 123.

³⁰ Из письма А. К. Глазунова М. П. Беляеву от 30 июля 1891 г. узнаем, что одновременно создавалось и переложение «Кремля» в 4 руки: «Я в настоящее время погружен в переложение «Кремля», и мне бы очень хотелось все кончить к приезду Николая Андреевича, чтобы быть тогда свободным» (*Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 164).

«Вечером мы с необыкновенным удовольствием гуляли в Кремле, который, как и всегда, привел меня в восторг. Вечер был чудный, вид на Замоскворечье бесподобный. В душе у меня родилось много прекрасных чувств, которых не умею пересказать Вам. Тут я почувствовал с гордостью, что я — Русский. — Я в своих немногих произведениях выразил некоторые частички Кремля, именно Кремлевские башни: но теперь вижу, что дело не обойдется без Симфонии в честь Кремля»³¹.

Признание Балакирева в том, что он выразил в своем творчестве «Кремлевские башни», чрезвычайно любопытно. Но, говоря о Кремле, прежде всего нужно вспомнить не Балакирева, а Мусоргского. Ведь именно он представил в своем творчестве образ Кремля через целую панораму исторических событий («Борис Годунов», «Хованщина»). Сам Мусоргский бывал в Москве, о чем с благоговением писал Балакиреву³².

Глазунов тоже был восхищен Москвой. Из его письма к Римскому-Корсакову от 7 июля 1882 года узнаем, что поездка Александра Константиновича в Москву и прогулка по Кремлю произвела на него благоприятное и сильное

³¹ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1. 1858–1869. М., 1935. С. 18. Как мы знаем, симфонии Балакирева в честь Кремля не последовало, зато у Глазунова родилась партитура симфонической картины «Кремль».

³² См. описание Москвы и Кремля в письме от 23 июня 1859 года, начинающееся фразой «Милый, наконец мне удалось увидеть Иерихон» (так в балакиревском кружке называли Москву). Приведем несколько выдержек: «...колокольчики и купола церквей так и пахнули древностию»; «...Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с невольным благоговением»; «...это святая старина»; «...мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке»; «...лучшая комната — бывшая Гран[овитая] палата, где судили, между прочим, Никона»; «В Арх[ангельском] соборе я с уважением осматривал гробницы, между которыми находились такие, перед которыми я стоял с благоговением, таковы Иоанна III, Дмит[рия] Донск[ого] и даже Романовых, — при последних я вспомнил “Жизнь за царя” и оттого невольно остановился» (*Мусоргский М. П. Письма*. М., 1984. С. 19–20). Продолжая размышления о Москве, Мусоргский далее признается в том, что она повлияла на его отношение к русскому вообще: «...Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но, не знаю почему, приятно на меня действующий) и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее» (Там же. С. 20).

впечатление, как ранее и на его старших товарищей. Более того, при виде Кремля он думал о Мусоргском: «Когда я был в Москве, то при виде Кремля я часто вспоминал Мусоргского. Какое приятное впечатление на меня произвела Москва, в особенности Кремль и церковь Василия Блаженного! Я влезал на колокольню Ивана Великого и Симонова монастыря. Вот так вид оттуда!»³³.

Таким образом, на фоне общих кучкистских черт посвящение «Кремля» именно памяти Мусоргского выглядит неслучайным.

На чем основывалось представление Глазунова о музыке Мусоргского? Он, несомненно, был знаком с оперой «Борис Годунов» — возможно, по постановке в Мариинском театре и, несомненно, по изданному клавираусцугу. Наиболее ранние из зафиксированных в письмах впечатлений — восторженные. Примечательно, что в том же письме к Римскому-Корсакову, в котором он делился впечатлениями от Москвы, читаем: «Как я наслаждаюсь “Борисом”! Какие там славные вещи! Какие славные 2 первые картины; корчма, фонтан, дума и последняя картина! Какой там въезд Самозванца Es-dur!»³⁴. Мы не знаем, что ответил Римский-Корсаков на это письмо (его писем к Глазунову этого времени не сохранилось). Однако уже в письме от 9 августа 1882 года находим несколько противоречивые суждения молодого композитора: «Какой Мусоргский безобразник! Сколько у него в «Борисе» бесподобных вещей, и только один номерочек вполне хорош. Это конец у фонтана. А то как поведет фальшь, так и играть не хочется. Как он чудесно начал въезд Самозванца, и потом вдруг с педали перескочил на какие-то аккорды. Или, напр[имер], мажорная трель на минорном нонаккорде!»³⁵. В следующие месяцы Глазунов имел возможность и дальше подробнейшим образом вникать в сочинения Мусоргского, поскольку помогал Римскому-Корсакову готовить к печати «Хованщину», хор «Иисус

³³ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1965. С. 61.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 64.

Навин», марш «Взятие Карса»³⁶ и, вероятно, другие вещи, занимаясь чтением корректур. Хоть публиковались они в редакции Римского-Корсакова, Глазунов, скорее всего, знакомился и с оригинальными текстами Мусоргского.

Третья симфония Глазунова была создана еще при жизни Чайковского, в период общения двух композиторов. Казалось бы, ее посвящение скорее можно считать обычным изъявлением признательности старшему коллеге, а не знаком особого музыкального замысла, но это не совсем так.

Симфония сочинялась в конце 80-х годов, была закончена летом 1890-го. В конце июля Чайковский познакомился с симфонией по рукописи и выразил желание услышать ее в оркестре. Возможно, в связи с этим симфония была впервые исполнена 3 декабря этого же года под управлением автора в программе музыкального вечера к 25-летию творческой деятельности Чайковского, состоявшегося в Петербургской консерватории. Через несколько дней, 8 декабря, симфония, снова под управлением Глазунова, прозвучала в Третьем русском симфоническом концерте³⁷. Отметим также одно из последующих исполнений: 20 ноября 1899 года в Первом русском симфоническом концерте симфонией, посвященной Чайковскому, дирижировал Римский-Корсаков³⁸.

В непростой для себя период поисков композитор, рано достигший успеха (уже в 17 лет), которому все прогнозировали великое будущее, начал испытывать чувство внутренней неудовлетворенности. Сочинение симфонии давалось ему с трудом: «Хотел я сначала окончить 3-ю симфонию за лето, потом решил хоть одну I часть приготовить, но она не сочинялась у меня, и я, дойдя до возвращения, потерял охоту продолжать. Нет ничего труднее, как заканчивать старые сочинения!»³⁹; «О себе скажу, что мне как-то не сочиняется и поэтому я

³⁶ Эти названия упоминаются в письмах. См.: Там же. С. 66–70.

³⁷ Современное обозрение. Петербург. Симфонические собрания Русского Музыкального Общества <...> // Артист. Год 2. № 12. М., 1891, январь. С. 183–184.

³⁸ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIБ. М., 1982. С. 98.

³⁹ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 105.

бездействующую»⁴⁰. Намеренное обращение к чужому творческому опыту способствовало расширению стилистической палитры Глазунова. Он сам признавал за Чайковским решающую роль в этом процессе: «Относительно себя скажу, что мои взгляды в искусстве расходились со взглядами Чайковского. Тем не менее, изучая произведения его, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов»⁴¹. В этом контексте посвящение Третьей симфонии Чайковскому (написанной, кстати, в той же тональности, что и Третья самого Петра Ильича – D-dur) никак не могло быть лишь жестом уважения, вызванным какими-то внешними обстоятельствами. Несомненно, ее мы вправе рассматривать как музыкальное посвящение.

Другая группа музыкальных посвящений появилась у Глазунова в центральный период творчества и также представлена крупными сочинениями для оркестра. Это сюита для большого оркестра «Шопениана» ор. 46, посвященная памяти Ф. Шопена (1892), фантазия «От мрака к свету» ор. 53, посвященная Ф. Бузони (1894), драматическая увертюра «Песнь судьбы» ор. 84, посвященная М. О. Штейнбергу (1908).

«Шопениана», название которой фактически дублирует посвящение («памяти Шопена») представляет собой оркестровку пьес польского композитора. Она относится к группе сочинений, которую открыл своей «Моцартианой» Чайковский и которая получит богатое продолжение в XX веке. У Глазунова это единственный случай составления сочинения целиком на чужом материале. Такие слова из писем Глазунова, как «Наслаждаюсь Шопеном» (1883)⁴², «Играю Шопена и Листа до того, что даже палец заболел» (1883)⁴³, «Музыкальной пищей служит Шопен и Лист» (1890)⁴⁴ и другие, объясняют позже возникшее желание композитора создать сюиту на основе шопеновских пьес. В письмах к

⁴⁰ Там же. С. 150.

⁴¹ Там же. С. 465.

⁴² Там же. С. 45.

⁴³ Там же. С. 48.

⁴⁴ Там же. С. 152.

Чайковскому Глазунов сообщал о процессе работы над «Шопенианой». Так, к 1 февраля 1889 года была окончена оркестровка Ноктюрна, к 9 марта — Полонеза и Мазурки⁴⁵. «Шопениана» с успехом была исполнена впервые в Москве 2 ноября 1896 года во втором собрании РМО под управлением В. И. Сафонова. В конце 1896 года в письме к В. И. Сафонову Глазунов писал: «Не скрою, что я очень дорожу своей работой, — это была моя давнишняя мечта, и я счастлив, что мог ее осуществить»⁴⁶.

«Шопениана», вероятно, своей стройностью, слаженностью привлекала внимание дирижеров и балетмейстеров. Так, она стала музыкальной основой для балета М. Фокина, в связи с чем несколько позже Глазунов добавил в сюиту Вальс *cis-moll* (у Шопена *op.* 64 № 2).

«Песнь судьбы» и «От мрака к свету» имеют как бы двухслойное посвящение: помимо обычного (Ф. Бузони и М. О. Штейнбергу соответственно) в обоих случаях имеется посвящение, скрытое в самом названии опуса и указывающее на обращение к чужому опыту. Музыкальное посвящение косвенно выражено здесь в самих программных названиях, завуалировано отсылающих к творчеству другого композитора, а именно к творчеству Бетховена, к бетховенскому осмыслению бытия. Таким образом, в фантазии и увертюре, обращаясь ко всем известным темам, Глазунов пытается по-своему их переосмыслить.

В композиторской иерархии Глазунов, разумеется, относил Людвиг ван Бетховена к разряду гениев. Не раз высказываясь по этому поводу, он восхищался бетховенской фантазией и мастерством. На торжественном заседании в Ленинградской филармонии в честь столетия со дня смерти Бетховена 27 марта 1927 года Глазунов выступил с докладом, который после был напечатан. В завершении этого доклада прозвучали слова истинного преклонения перед немецким композитором: «...ни один образованный музыкант не может не преклоняться перед гением великого художника, перед мощью его творчества,

⁴⁵ В сюите есть еще Тарантелла, о ее инструментовке Глазунов не упоминает.

⁴⁶ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 193.

перед красотами, настроением, глубиной и мастерством его созданий, не может не восхищаться смелостью, новизной и разнообразием его музыкальных мыслей, форм и технических приемов»⁴⁷.

Но отношение композитора к музыке Бетховена не всегда было столь однозначным, со временем оно менялось. Знакомство Глазунова с его творчеством началось с самого детства. Во второй половине 70-х годов, будучи еще совсем юным, он увлекался чтением с листа сочинений Бетховена: Глазунов переиграл почти все его сонаты, а также квартеты и симфонии в четыре руки (в то время он занимался с Н. Н. Еленковским). Как отмечает А. Оссовский в 1907 году (вероятно, со слов самого Глазунова), «это было вообще время увлечения Бетховеном до полного пресыщения», так что после сочинения Первой симфонии «у него появилось не только охлаждение, но даже прямо враждебное отношение к Бетховену. Он раздражался при всяком восхвалении гениальнейшего музыканта XIX века и находил, что он, Глазунов, по молодости лет “был глуп”, когда так восторгался Бетховеном»⁴⁸. Позже это охлаждение прошло, снова уступив «место благоговению перед величием германского композитора»⁴⁹.

Будучи уже зрелым художником, Глазунов в своем творчестве обратился к темам, так характерным для творческой мысли Бетховена. Представление о нем неразрывно слилось с выраженным в известнейших страницах музыки Бетховена образом судьбы, а также с идеей трудного пути-преодоления, ведущего к торжеству света. Видимо, осмысление таких вопросов волновало и Глазунова. Сначала появилась симфоническая фантазия «От мрака к свету», спустя четырнадцать лет — драматическая увертюра «Песнь судьбы».

Известно, что впервые фантазия «От мрака к свету» была исполнена 4 февраля 1895 года в программе Четвертого Русского симфонического концерта под управлением Н. А. Римского-Корсакова. «Песнь судьбы» впервые прозвучала

⁴⁷ Там же. С. 470.

⁴⁸ *Оссовский А. В.* Александр Константинович Глазунов. Его жизнь и творчество. 1882–1907: Очерк. [СПб., 1907]. С. 17.

⁴⁹ Там же.

в заключении Третьего Русского симфонического концерта 8 марта 1908 года по управлению Ф. Blumenфельда.

Третью группу образуют сочинения, носящие характер музыкальной эпитафии⁵⁰. Такого рода пьесу мы находим уже среди сочинений Глазунова 80-х годов — Элегия памяти Ф. Листа (1887). Связана ли музыка этой Элегии с Листом — вопрос открытый; если и связана, то неочевидно⁵¹. Главным же примером музыкальных посвящений в этой группе являются **мемориальные прелюдии ор. 85** для симфонического оркестра, которые появились как музыкальные отклики на смерть друзей — памяти В. В. Стасова (№ 1, 1906) и памяти Н. А. Римского-Корсакова (№ 2, 1908). Их потерю Глазунов переживал очень тяжело и остро. В первые годы своего директорства в Санкт-Петербургской консерватории (с 1906-го) он чувствовал себя осиротевшим и подавленным, утратив вскоре людей, дружба с которыми долгие годы освещала его творческий путь.

Во взаимоотношениях Стасова, Римского-Корсакова и Глазунова мы находим пример искренней дружбы людей трех поколений. Римский-Корсаков младше Стасова на двадцать лет, в свою очередь Глазунов — на двадцать один год младше Римского-Корсакова. Но столь большая разница в возрасте отнюдь не мешала теплоте общению, взаимопониманию и взаимной привязанности Глазунова и его друзей. Наоборот, такие отношения давали возможность молодым развиваться профессионально и личностно, перенимать опыт более зрелых друзей, а старшим — получать новые впечатления, чувствовать свою связь с дальнейшим развитием искусства.

⁵⁰ Ю. В. Келдыш относит их к сочинениям «юбилейно-мемориального» характера (*Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 228*), имея при этом в виду, что у Глазунова есть сочинения, написанные не только по случаю смерти, но и к юбилеям своих друзей («Шествие, сочиненное по случаю дня рождения славного русского народника Николая Андреевича Римского-Корсакова», «Величальная песня по случаю дня рождения М. П. Беляева»).

⁵¹ Позднее написанная пьеса С. М. Ляпунова под тем же названием — Этюд ор. 11 № 12. «Элегия памяти Листа» (1904) — была, напротив, задумана как «музыкальная характеристика Листа» (*Мильштейн Я. И. Ф. Лист. Т. 1. М., 1956. С. 423*).

Эпистолярное наследие Глазунова, в котором одно из центральных мест занимают письма к Н. Римскому-Корсакову и В. Стасову, помогает понять и взаимную симпатию друзей, и круг связывающих их интересов. Глазунов и Стасов часто встречались, горячо обсуждали различные творческие проблемы, их письма продолжают эти увлекательные беседы. Глазунов с большим уважением и доверием относился к мнению Владимира Васильевича, очень дорожил им (в отношениях с Римским-Корсаковым, своим учителем, это разумелось само собой), поэтому часто играл ему свои новые сочинения, а в письмах посылал нотные примеры из них. Зная горячий интерес Стасова ко всему, что создавали его друзья, Глазунов в письмах к нему рассказывал и о работе других композиторов. Владимир Васильевич не менее трепетно относился к своему младшему товарищу, которого в письмах нередко называл Самсонычем; аллюзией на имя библейского героя Стасов выражал восхищение мощью таланта композитора⁵².

Стасов заметил талант Глазунова с первых опусов. В работе «Двадцать пять лет русского искусства» он писал: «Последним между новейшими нашими композиторами выступил — Глазунов и сразу представил собою явление истинно изумительное как композитор, проявивший громадный талант в самые ранние годы юношества, почти на границах детства»⁵³.

После смерти Стасова состоялся I Русский симфонический концерт, посвященный его памяти (25 ноября 1906 г.). «Русская музыкальная газета» сообщает, что именно к этому концерту Глазунов сочинил свою Прелюдию памяти Стасова (ор. 85 № 1). Одновременно с ней на концерте было исполнено и его «Торжественное шествие»⁵⁴.

Огромную ценность представляют письма Глазунова к Римскому-

⁵² См. переписку А. К. Глазунова с В. В. Стасовым: Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 2. Л., 1960. С. 270–316.

⁵³ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1952. С. 566.

⁵⁴ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1906. № 49. 3 декабря. Стб. 1170–1171.

Корсакову⁵⁵. Из них явствует, что Глазунов был не только его учеником, но и другом. С середины 90-х годов в письмах Глазунова и Римского-Корсакова нередко встречаем одинаковые обращения адресатов друг к другу (часто — «Дорогое Маэстро!»), это говорит о том, что прежние учитель и ученик стали чувствовать себя на равных. Еще раньше Глазунова и Римского-Корсакова сблизил их совместный труд над окончанием оперы Бородина «Князь Игорь», начавшийся сразу же после кончины автора и продолжавшийся несколько лет. Позднее они вместе подготовили новые издания опер и симфонических произведений Глинки к столетию со дня его рождения⁵⁶.

Из бесед Б. В. Асафьева с Глазуновым известно, что, при всем равноправии в общении друзей и коллег, «в отношении Глазунова к Римскому-Корсакову доминировало одно чувство: сыновнее благоговение. Дело тут не в беспрекословном согласии всегда и во всем. Но даже в расхождениях Глазунов, не пряча их, старался подчеркнуть, что образ Римского-Корсакова, тонкого художника и дисциплинированнейшего музыканта, для него остается навсегда гармоничнейшим»⁵⁷. После смерти композитора Глазунов одним из первых откликнулся на это горестное событие и поместил в газете свои воспоминания о Римском-Корсакове⁵⁸. А в связи с 25-летием со дня смерти великого русского композитора Глазунов, будучи уже за рубежом, опубликовал свои воспоминания о нем во французском журнале⁵⁹.

Вскоре после смерти Н. А. Римского-Корсакова, наступившей 8 (21) июня 1908 года, его памяти был посвящен ряд концертов. На них звучали как произведения самого композитора, так и сочинения учеников, написанные в

⁵⁵ См. переписку Н. А. Римского-Корсакова с А. К. Глазуновым (1882–1908): *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1965. С. 47–200.*

⁵⁶ Подробно история взаимоотношений Римского-Корсакова и Глазунова прослежена в предисловии Э. Э. Язовицкой к публикации их переписки. См. там же. С. 49–58.

⁵⁷ *Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954. С. 221.*

⁵⁸ *Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 439.*

⁵⁹ Там же. С. 449.

качестве музыкального отклика на смерть учителя и посвященные его памяти. Из газетных источников узнаем, что одним из таких событий был первый из концертов А. Зилоти сезона 1908/09 года, состоявшийся 11 октября. В программу концерта вошло новое сочинение М. О. Штейнберга, исполненное впервые по рукописи — Прелюдия памяти Н. А. Римского-Корсакова для большого оркестра ор. 7⁶⁰. Несколько позже, 22 декабря, в Михайловском театре прошел концерт Придворного оркестра (дирижер Г. Варлих), где была исполнена Прелюдия самого Римского-Корсакова «Над могилой» ор. 61, которую он сочинил в память о М. П. Беляеве (1904)⁶¹. А уже в новом году, 17 января 1909 (Большой зал Консерватории, дирижер Ф. М. Blumenфельд), состоялся посвященный памяти Римского-Корсакова Первый русский симфонический концерт, в программе которого прозвучали Элегия А. К. Глазунова (именно так был обозначен жанр пьесы, известной теперь как Прелюдия ор. 85 № 2)⁶² и «Погребальная песнь» И. Ф. Стравинского ор. 5 (о ней и о «Прелюдии» Штейнберга см. ниже). Отзывы об исполнении этих сочинений можно найти в III главе настоящей работы.

Назовем еще одно мемориальное сочинение, о котором также пойдет речь в III главе — **Элегию для струнного квартета памяти М. П. Беляева ор. 105 (1928)**. Это произведение не является посвящением композитору (как и Прелюдия памяти В. В. Стасова), однако его, как будет показано в III главе, все-таки можно отнести к музыкальным посвящениям в принятом нами смысле. Беляев оказался значимой фигурой в жизни и творчестве как Глазунова, так и всей новой русской школы в целом. Направление его меценатской деятельности⁶³ «на пользу русской музыки определилось тем нравственным переворотом, который совершился в нем

⁶⁰ Концерты А. Зилоти. Сезон 1908–1909 гг.: [сводная программа] // Русская музыкальная газета. 1908. № 39/40. 28 сентября–5 октября. Стб. 859–860.

⁶¹ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1909. № 1. 4 января. Стб. 20.

⁶² Вероятно, изменение возникло в связи с изданием опуса, под первым номером в том же опусе издано аналогичное сочинение — Прелюдия памяти В. В. Стасова (1906).

⁶³ После знакомства с Глазуновым и его Первой симфонией (1882) Беляев решил использовать свой капитал для поддержки русских композиторов. С этого времени началась его активная меценатская деятельность, связанная с организацией Русских симфонических концертов, нотного издательства и учреждением Глинкинских премий.

в день первого исполнения Первой симфонии Глазунова»⁶⁴. Помимо этого, Беляев финансировал заграничные поездки композитора, а также Глазунов был первым, кто получил предложение от Беляева издаваться у него. В статье «Памяти Митрофана Петровича Беляева (1836–1903)»⁶⁵ Глазунов выражает благодарность и признательность своему «доброжелателю и другу»⁶⁶, и считает себя обязанным ему своей ранней известностью.

К приведенному обзору остается добавить сочинение, не примыкающее ни к одной из названных групп. Это органная **Прелюдия и фуга ор. 98**, посвященная К. Сен-Сансу. В данном случае можно уверенно говорить о неслучайном совпадении жанра: Сен-Санс — автор двух опусов прелюдий и фуг для органа (ор. 99 и 109, по три в каждом), один из тех композиторов, которые на рубеже XIX–XX веков вернули этот жанр в современное композиторское творчество. Более того, в литературе отмечено некоторое сходство между сочинением Глазунова и Прелюдией и фугой ор. 109 № 1 Сен-Санса (в той же тональности — d-moll)⁶⁷.

М. О. Штейнберг

Обращение к творчеству столь мало изученного композитора, Максимилиана Осеевича Штейнберга, напрямую связано с раскрытием одного из аспектов феномена музыкального посвящения. В работе речь пойдет о его **Прелюдии памяти Н. А. Римского-Корсакова для большого оркестра ор. 7**, которая, как уже упоминалось в связи с обзором мемориальных сочинений

⁶⁴ Беляев В. А. К. Глазунов. Материалы к его биографии. Пг., 1922. С. 47.

⁶⁵ Статья впервые была опубликована на французском языке 16 декабря 1928 года в газете «Comœdia», позже в переводе на русский помещена в книге «Памяти М. П. Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний». Париж, 1929, издание Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов.

⁶⁶ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 485.

⁶⁷ См.: Мищенко М. П. Два этюда об opus'е 98 А. К. Глазунова // Мищенко М. П. Приношение Глазунову: Очерки. СПб., 2006. С. 65–66.

Глазунова, была исполнена впервые по рукописи 11 октября 1908 года на первом из концертов А. Зилоти, посвященном кончине Римского-Корсакова.

Штейнберг и Римский-Корсаков были близки. Несмотря на разницу в возрасте их отношения можно назвать дружескими. Первоначально занимаясь у Римского-Корсакова по классу композиции, Штейнберг постепенно все больше сближался с его семьей, а незадолго до смерти Николая Андреевича (за три дня) женился на младшей дочери своего учителя. После смерти Римского-Корсакова он особенно деятельно поддерживал память о нем. Под своей редакцией Штейнберг издал труд Римского-Корсакова «Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений» (1913), а также создал несколько музыкальных произведений на материале творческого наследия Римского-Корсакова. Помимо названной прелюдии Штейнберг посвятил памяти Римского-Корсакова Вторую симфонию (1909).

Ко времени смерти своего учителя, Штейнберг был начинающим композитором. Но его появившиеся к тому моменту первые опыты оценивались высоко. Глазунов преподавал Штейнбергу инструментовку, не раз положительно отзывался о своем ученике, считал его талантливym музыкантом. В его письме к Римскому-Корсакову от 22 июня 1906 года читаем: «Штейнберг показывал мне оркестрованное Scherzo из симфонии. Музыкант он очень толковый, но кой-чему поучиться еще следует...»⁶⁸. В тот период Глазунов уже был признанным мастером симфонической музыки, автором восьми симфоний, балетов и других сочинений. Глазунов много времени уделял обучению Штейнберга, направлял его музыкальный талант, способствовал становлению, а иногда его влияние находили даже чрезмерным. В. Каратыгин отмечает сильное воздействие Глазунова на Первую симфонию Штейнберга, но все же пытается отыскать самостоятельные черты, выраженные «слабыми линиями», складывающимися периодически «в

⁶⁸ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 318.

образы зыбкие и расплывчатые, но самостоятельные, хотя и непомерно задавленные огромными пластами сплошной глазуновщины»⁶⁹.

Глазунов, Штейнберг и Стравинский, еще один ученик Римского-Корсакова, откликнулись на смерть учителя траурными сочинениями, исполненными в ряде концертов, посвященных памяти умершего композитора⁷⁰.

И. Ф. Стравинский

Впоследствии имя Стравинского стало связываться с понятием неоклассицизма. Во многих своих позднейших сочинениях он заимствовал стилистические элементы разных эпох, обращаясь к традиционным жанрам, модифицировал их, создавал всевозможные жанровые миксты. В его творчестве утвердился жанр музыкальной эпитафии: известны «Эпитафия к надгробию Макса Эгона Фюрстенбергского» для флейты, кларнета и арфы, «T. S. Eliot in memoriam» (Интроит памяти Т. С. Элиота). Но первый опыт создания произведения в жанре музыкальной эпитафии относится к раннему этапу композиторского творчества Стравинского, к сочинениям, созданным еще до его «русских балетов», когда композитору было двадцать шесть лет. В память о Н. А. Римском-Корсакове он написал **«Погребальную песнь» ор. 5** для симфонического оркестра (1908).

До недавнего времени считалось, что «Погребальная песнь» не дошла до наших дней. Она не была напечатана, а ее рукописные материалы долгое время оставались не найденными, так что судить об этом сочинении можно было только по воспоминаниям самого Стравинского и описаниям, оставленным рецензентами. Так, Стравинский писал в «Хронике»: «Когда я вернулся в деревню, у меня явилась мысль почтить память моего учителя. Я написал Погребальную песнь, которая была исполнена под управлением Феликса Блуменфельда на первом беляевском концерте, посвященном памяти великого

⁶⁹ Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. № 11, октябрь-ноябрь 1910. С. 38.

⁷⁰ О концертах уже упоминалось ранее в связи с Глазуновым.

композитора. К несчастью, партитура этого произведения пропала в России во время революции вместе со множеством других оставленных мною вещей. Я забыл эту музыку, но хорошо помню мысль, положенную в ее основу. Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобно вибрации низких голосов, поющих хором. Вещь эта произвела сильное впечатление как на публику, так и на меня самого. Было ли это вызвано общей скорбью или достоинством самого произведения, судить не мне»⁷¹.

Стравинский горел желанием услышать исполнение своего сочинения в одном из концертов памяти Римского-Корсакова. Чтобы это произошло, ему пришлось предпринять много усилий. Он вел переписку со вдовой композитора, с его сыном, а также с Глазуновым и другими музыкальными деятелями. В итоге, утомительные переговоры увенчались успехом, произведение прозвучало. К сожалению, после этого единственного исполнения музыка была забыта более чем на столетие.

Весной 2015 года во время переезда библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, вызванного реконструкцией исторического здания, оркестровые голоса «Погребальной песни» были обнаружены библиотекарем Ириной Сидоренко, вслед за чем появились публикации Н. А. Брагинской об этом сочинении⁷². Силами консерватории (в частности с помощью молодого композитора, выпускника Петербургской консерватории по классу Сергея Слонимского, Юрия Акбалькана), партитура «Погребальной песни» была восстановлена и затем исполнена Симфоническим оркестром Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева 2 декабря 2016 года в Концертном зале

⁷¹ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 65–66.

⁷² См.: Брагинская Н. А. О судьбах некоторых ранних сочинений Игоря Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4; *Braginskaya N. New Light on the Fate of Some Early Works of Stravinsky: The Funeral Song Rediscovery // Acta Musicologica. 2015/2.*

Мариинского театра⁷³. Позже, 9 февраля 2017 года, «Погребальная песнь» прозвучала в Большом зале Московской консерватории имени П. И. Чайковского в честь открытия года Стравинского, Концертным симфоническим оркестром Московской консерватории дирижировал Владимир Юровский. В настоящее время, по сообщению Н. А. Брагинской, партитура ожидает издания⁷⁴.

М. А. Балакирев

В музыке Милия Алексеевича Балакирева не представлена такая разнообразная палитра музыкальных посвящений, которую мы находим, например, в музыке Глазунова. Тем не менее, отдельные сочинения Балакирева могут быть рассмотрены в этом контексте.

В разных сферах своей деятельности Балакирев постоянно обращался к наследию двух композиторов — Ф. Шопена и М. И. Глинки. О высокой оценке музыки Шопена свидетельствуют многочисленные редакции и обработки его произведений. Под редакцией Балакирева издавались Сонаты для фортепиано № 2 ор. 35 и № 3 ор. 58, Колыбельная ор. 57, Соната для виолончели и фортепиано ор. 65, Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 11 (не просто редакция, а новая оркестровка Балакирева) и др. В переложениях Балакирева существуют следующие произведения: Мазурка ор. 7 № 7 (для струнного оркестра), Этюд ор. 25 № 7 (для струнного квартета), Романс из Концерта ор. 11 (для фортепиано в 2 руки). В ряде случаев композитор создавал фактически новые сочинения на материале музыки Шопена. Принцип его работы заключался, как правило, в составлении из небольших пьес Шопена нового, более крупного целого. Таковы Мазурка для смешанного хора без сопровождения на стихи А. Хомякова, созданная на материале двух фортепианных мазурок Шопена (ор. 6 № 4 *es-moll* и

⁷³ О концертах см.: *Тарнопольский В. В.* Культурный форум // Российский музыкант. № 9 (1338), декабрь 2016. С. 1.; *Травина Н.* Владимир Юровский: «Стравинский — мастер перевоплощений» // Российский музыкант. № 2 (1340), февраль 2017. С. 1.

⁷⁴ Когда настоящая работа была уже закончена и «Погребальная песнь» проанализирована на основе прослушанных исполнений, партитура вышла из печати в издательстве «Boosey and Hawkes» (HPS 1592). Ознакомление с ней подтвердило ранее сделанные наблюдения.

ор. 41 № 1 As-dur; из последней взят фрагмент), Экспромт для фортепиано на темы двух прелюдий Шопена (es-moll и H-dur), Сюита для оркестра в 4-х частях. Большое значение для определения творческой позиции Балакирева по отношению к Шопену имеют воспоминания его младших современников (Б. Асафьева, К. Чернова, С. Ляпунова). На протяжении всего композиторского пути, Балакирев непрестанно возвращался к шопеновской музыке, созвучной его творческой натуре.

Одним из важных начальных этапов взаимодействия Балакирева с творчеством Шопена стала его редакторская деятельность в издательстве Ф. Т. Стелловского в 1861–1864 годах. Балакирев подготовил к изданию «Полное собрание сочинений Шопена в пяти томах, заключающее в себе около 200 пьес, на 1200 страницах большого формата с портретом и биографией автора», которое стало первым полным собранием сочинений Шопена⁷⁵. Возможно, редакторский труд Балакирева оказал влияние на его исполнительскую деятельность: начиная с 1860-х годов он стал чаще играть на публике произведения Шопена. В 1880-х годах Балакирев инструментует ряд шопеновских сочинений.

Следующий этап — начало 1890-х годов — новое переиздание многих произведений Шопена. Расширился и исполнительский репертуар Балакирева, в эти годы он выносил на публику крупные произведения Шопена — фортепианные сонаты, баллады. Осенью 1891 года Балакирев отправился в Польшу, чтобы побывать на родине любимого композитора⁷⁶. Отвечая на вопрос польского журналиста Я. Янковского о целях своего путешествия, Балакирев признался, что совершил его «только затем, чтобы собственными глазами видеть место, где явился на свет один из величайших музыкантов всех стран и народов»⁷⁷.

⁷⁵ Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1987. С. 80.

⁷⁶ Факты, связанные с пребыванием Балакирева в Польше в 1891 и 1894 годах подробно изложены в недавней публикации: Вишневецкий Г. Во славу Шопена. Балакирев в Варшаве и Желязовой Воле. М., 2013.

⁷⁷ Цит. по: Калмыков В. Поездки М. А. Балакирева в Варшаву (1891, 1894) // Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. Л., 1961. С. 424.

Через день после прибытия в Варшаву, Балакирев посетил костел св. Креста, где покоится сердце Шопена. Он был очень взволнован: «...Как только я вошел туда, то тотчас же у левой колонны увидел прелестный бюст Шопена, похожий на известный всем его портрет, но сделанный несравненно живее, как-то черты лица вышли изящнее, тоньше, и мне подумалось, что он непременно такой и был, так много жизни мне представилось в этом кусочке мрамора. Под бюстом известная всем надпись, а значительно ниже маленькая мраморная дощечка с надписью: "Здесь покоится сердце Фредерика Шопена". Увидав это, я сделался сильно взволнован и едва мог оторваться от драгоценных останков и теперь захожу туда очень часто...»⁷⁸.

Через три года после поездки, Балакирев получил приглашение от Варшавского музыкального общества на открытие памятника Шопену (1894), которое с радостью принял. Празднества, по просьбе Балакирева, были приурочены к годовщине смерти Шопена. После открытия памятника в Варшаве состоялся концерт Балакирева, исполнителю был преподнесен лавровый венок. В конце жизни (1900-е годы) композитор начал постепенно выступать не только в роли редактора сочинений Шопена, но и в роли соавтора.

К столетию со дня рождения Шопена было приурочено первое исполнение двух наиболее монументальных работ Балакирева, посвященных музыке любимого композитора: Сюиты из произведений Шопена и переинструментовка его Концерта № 1 е-moll. Эти произведения прозвучали впервые в день памяти Шопена — 9 (22) февраля в зале Дворянского собрания на концерте БМШ под управлением С. М. Ляпунова. Из-за состояния здоровья Балакирев не смог присутствовать на этом событии и лишь из писем друзей узнал, что концерт произвел на слушателей громадное впечатление: «Вчерашний концерт — одно из светлых художественных впечатлений, которых не часто и не много выпадает в

⁷⁸ Цит. по: там же, с. 423–424.

жизни людей. Великое спасибо Балакиреву и Ляпунову», — писала П. С. Стасова Балакиреву⁷⁹.

В настоящей работе мы обратимся к **Сюите для оркестра**, созданной Балакиревым в 1908 году **на основе пьес Шопена**. Это сочинение интересно в музыкально-историческом смысле как продолжение линии, заданной «Моцартианой» Чайковского (1887) и продолженной ранее учеником и младшим коллегой Балакирева Глазуновым («Шопениана», 1892); важно оно и для понимания одного из аспектов музыкальных посвящений (см. подробнее во II главе п. 1).

Сюита была написана за короткий промежуток времени. На каждую часть (всего их четыре) уходило по три-четыре дня, к 26 ноября 1908 года Балакирев закончил сочинение. В основе Сюиты лежат мазурки, этюд, ноктюрн и скерцо Шопена. В большинстве случаев Балакирев сохраняет материал и структуру фортепианных оригиналов, но в Мазурке действует иначе: подобно некоторым другим названным выше примерам, он по-своему выстраивает протяженную пьесу на материале нескольких шопеновских миниатюр.

Еще одно сочинение Балакирева, основанное на музыке Шопена — **Экспромт для фортепиано на темы двух прелюдий Шопена** (es-moll и H-dur), посвященный в первом издании Ф. Бузони, во втором — Б. Жилинскому. Ю. Кремлев называет это произведение «курьезом» с «достаточно механическими контрастами и насильственным расширением чеканных шопеновских миниатюр»⁸⁰. Но у композитора были свои основания так распорядиться музыкальным материалом. Лаконичность шопеновских прелюдий казалась Балакиреву неоправданной. В письме к Ляпунову он утверждал: «Прелюды

⁷⁹ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967. С. 542.

⁸⁰ Кремлев Ю. Фортепианная музыка // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 264.

Шопена не всегда могут быть образцами формы. Их краткость подчас очень ощутительна»⁸¹.

Экспромт был записан не сразу. К. Чернов вспоминает, что не раз уговаривал Балакирева записать понравившуюся ему пьесу, однако тот прибегнул к совету лишь в момент денежной необходимости. Вероятно, до этого Экспромт существовал в качестве импровизации. Издан он был в 1907 году.

Еще одним любимым композитором Балакирева был М. И. Глинка. Знакомство с ним состоялось в 1855 году. Недолгое по времени личное общение с Глинкой оказало огромное влияние на Балакирева. Его дальнейшая творческая жизнь и работа во многом связаны с продолжением традиций Глинки, в тех или иных формах композитор постоянно возвращался к глинкинскому наследию, пропагандировал его творчество. Не удивительно, сколькими переложениями и изданиями произведений Глинки занимался Балакирев: «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила», «Песня жаворонка» и «Арагонская хота» переложены им для фортепиано в две руки, «Князь Холмский», «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» — в четыре руки. Существует транскрипция романса «Не говори», известная как «Арабески для концертного исполнения».

В 50-х годах Балакирев создал фортепианную фантазию «Воспоминания об опере “Жизнь за царя”» (окончательно она была завершена в 1899 году). По письмам композитора известно, что он играл из нее транскрипцию трио «Не томи, родимый» самому Глинке, хвалившему за это Балакирева⁸². В виде черновой рукописи сохранилась незавершенная Большая соната для фортепиано, которую Балакирев задумывал посвятить Глинке.

Инструментальная сфера для Балакирева-композитора была важнейшей. Но когда Балакирев работал в должности управляющего придворной Певческой

⁸¹ Цит. по.: *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 406.

⁸² *Кремлев Ю. А.* Фортепианная музыка // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 211.

капеллой, он неоднократно обращался к разным видам хоровой музыки. Среди сочинений 1883–1894 годов — переложения для хора романсов Глинки «Венецианская ночь» и «Колыбельная». Поводом к созданию еще одного «глинкинского» сочинения стали торжества к 100-летию композитора. Так среди крупных опусов Балакирева последнего творческого периода появилась Кантата для сопрано соло, смешанного хора и большого симфонического оркестра на открытие памятника Глинки в Санкт-Петербурге. Предложение создать подобную кантату поступило от Стасова еще в 1858 году, когда впервые обсуждался вопрос об установке бюста композитора (это отражено в переписке Стасова и Балакирева). И только по прошествии 46 лет, в 1904 году, Балакирев осуществил этот замысел, «с благоговением» посвятив сочинение памяти Глинки⁸³.

К 10 февраля 1904 года Балакирев завершил работу над сочинением. Первоначально открытие памятника и исполнение кантаты планировалось на 20 мая, но из-за Русско-японской войны мероприятие было отложено и состоялось лишь 3 февраля 1906 года. В этот день под управлением Э. Направника в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории с успехом прозвучала кантата Балакирева, прославляющая создателя русской классической оперы. В музыке кантаты, состоящей из трех частей, Балакирев использовал цитаты из опер Глинки и интонации, близкие к его оперным темам⁸⁴.

С. М. Ляпунов

Наследие Сергея Михайловича Ляпунова еще ждет своего целостного и всестороннего изучения, которое, возможно, приведет к тому, что представление о роли в его творчестве музыкальных посвящений станет полнее. Но и сейчас можно утверждать, что по крайней мере два из значительных созданий композитора прямо относятся к нашей теме. Сознательная и явная отсылка к

⁸³ Слова из посвящения, данного на отдельной странице в первом издании Кантаты (Лейпциг: Ю. Г. Циммерман) и датированного 1904 годом.

⁸⁴ Подробнее о кантате и других хоровых произведениях Балакирева см.: *Романовский Н. Хоровые произведения // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 341–361.*

чужому композиторскому творчеству характеризует, во-первых, Двенадцать этюдов для фортепиано ор. 11, посвященных памяти Ф. Листа, во-вторых, симфоническую поэму для большого оркестра «Желязова Воля» ор. 37 памяти Ф. Шопена. Оба сочинения посвящены выдающимся композиторам-романтикам и вместе с тем исполнителям-пианистам, каковым был и сам Ляпунов.

Творчество Ляпунова (в том числе и фортепианное) обнаруживает различные влияния: кучкистской традиции в целом со свойственным ей стремлением к национальной характерности музыкальных образов и языка, личности Балакирева и его музыкальных предпочтений, но также и традиции той фортепианной культуры, которая выражена в творчестве Шопена и Листа. Интерес к последним (и к Шопену особенно) объединяет Ляпунова с Балакиревым — его старшим коллегой и другом.

В контексте истории русской музыки творчество Ляпунова воспринимается как продолжение линии балакиревской школы. Взаимоотношения двух композиторов⁸⁵ касались разных сфер музыкальной деятельности — просветительской и организаторской, исполнительской, редакторской и, конечно, композиторской. Став фактически музыкальным наставником Ляпунова, Балакирев оказал определяющее влияние на его творчество. К замыслам опусов, явившихся в творчестве Ляпунова главными образцами музыкальных посвящений, Балакирев тоже имел некоторое отношение.

Мысль о создании **симфонической поэмы «Желязова Воля» ор. 37 (1910)**⁸⁶ Балакирев высказывал в связи с подготовкой к шопеновскому юбилею 1910 года, к которому он приурочил исполнение и своей сюиты, упомянутой выше. Первоначально Балакирев сам хотел написать сочинение подобного рода и

⁸⁵ Они отразились в обширной переписке, из которой опубликована лишь очень малая часть; см.: *Ляпунова А. С.* С. М. Ляпунов; Письма М. А. Балакирева к С. М. Ляпунову // Советская музыка. 1950. № 9; *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961; *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев в зеркале его писем к С. М. Ляпунову // М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники. СПб., 2004.

⁸⁶ В оригинальных изданиях (Лейпциг: Ю. Циммерман) название дано по-польски.

даже начал записывать эскизы и партитуру, основываясь на теме, заимствованной из сборника Оскара Кольберга «Песни польского народа»⁸⁷. Передача замысла Ляпунову не удивительна: ему самому идея музыкального посвящения Шопену должна была быть очень близка⁸⁸.

С Шопеном связано уже название поэмы, ведь Желязова Воля — место рождения композитора. В предисловии к изданию поэмы Ляпунов предложил развернутую программу на польском и французском языках, в которой раскрыл замысел сочинения⁸⁹. Согласно программе, название, отсылая к месту рождения Шопена, должно пробудить мысль о его ранних годах, проведенных в деревне, а музыка поэмы призвана передать ту народную атмосферу, которая окружала Шопена в детстве и которая доставила ему первые музыкальные впечатления от пения крестьян на берегу реки Утраты, плясок деревенских девушек и юношей (в программе указано на заимствование двух польских народных тем из сборника Кольберга, первая из которых — та, что имелась в рукописях Балакирева). Особый момент в программе — упоминание «первого крика гениального ребенка», который затем успокаивается и засыпает под звуки колыбельной. Здесь речь идет о теме «Колыбельной» самого Шопена (ор. 57); упомянуты также некоторые «типичные для него приемы гармонизации»⁹⁰.

⁸⁷ Содержание рукописей Балакирева раскрыто в статье А. С. Ляпуновой, там же прослежена история создания симфонической поэмы Ляпунова и указаны сходства и различия между ней и намерениями Балакирева (см.: *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 396–401.

⁸⁸ Один из ранних опусов фортепианных пьес, в Семи прелюдиях ор. 6 (1896), воспринимался самим Ляпуновым и Балакиревым в свете шопеновской традиции (см. там же, с. 405–406). Действительно, в этом опусе заметны «шопеновские влияния, сказывающиеся в формообразовании, в интонационном строе, в гармонии и фактуре некоторых миниатюр» (*Онегина О. В.* Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: автореф. дис... канд. иск. СПб., 2010. С. 15).

⁸⁹ Перевод программы на русский язык см. в названной статье А. С. Ляпуновой (с. 397–398).

⁹⁰ А. С. Ляпунова возводит их к Мазурке Шопена a-moll, ор. 17 № 4, цитированной в поэме наряду с Колыбельной (см. там же, с. 399). Но нельзя исключать, что композитор имел в виду и какие-либо иные, менее очевидные особенности стиля.

Премьера симфонической поэмы, состоявшаяся под управлением автора в уже упоминавшемся концерте БМШ в честь столетия Шопена 9 (22) февраля 1910 года, привлекла внимание публики. Как было отмечено в Русской музыкальной газете, программа поэмы удачно оказалась воплощена в музыке, которая «изящна и как-то душевна по настроению»⁹¹.

Важную часть фортепианного наследия Ляпунова составляют его **Двенадцать этюдов ор. 11, посвященных памяти Ф. Листа** (1905) — этюды высшей трудности, иначе — трансцендентные («12 Etudes d'exécution transcendante»). Композитор начал работу над ними в 1897–1898 годах (были сочинены три из них) и продолжал около восьми лет (до 1905 года).

И общее название⁹², и словесное посвящение, и название последней пьесы («Элегия памяти Листа») указывают на замысел музыкального посвящения. Из переписки Ляпунова с Балакиревым известно, что последний предлагал даже указать в заглавии, что новое произведение служит продолжением листовского цикла, на что Ляпунов не согласился, сочтя это со своей стороны не скромным⁹³. В то же время, не сравнивая этюды двух композиторов по их музыкально-историческому значению и месту в пианистическом репертуаре, нужно признать, что созданное Ляпуновым выдерживает самую строгую критику. Успех сопутствовал также исполнению этюдов самим автором. Так, 30 апреля 1916 года в концерте, состоявшемся в Петроградской консерватории, он сыграл все двенадцать этюдов целиком⁹⁴.

⁹¹ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 8, 21 февраля 1910. Стб. 215.

⁹² Приведенное французское название, имеющееся в прижизненном издании Ю. Циммермана, совпадает с оригинальным названием «Трансцендентных этюдов» Листа.

⁹³ См. в цитированной статье А. С. Ляпуновой (с. 406).

⁹⁴ Это было первое исполнение в России всех этюдов подряд; за границей такие примеры фиксировались ранее: в литературе приводятся сведения о концерте Г. Фрейденберга 26 марта 1912 года (*Шифман М. Е. С. М. Ляпунов. М., 1960. С. 47*).

С. И. Танеев

В творчестве Сергея Ивановича Танеева мы также находим сочинения, посвященные другим композиторам: П. И. Чайковскому (Первый квартет *b*-moll ор. 4), А. С. Аренскому («Орестея», увертюра к трагедии Эсхила ор. 6), С. В. Рахманинову (Третий квартет ор. 7), А. К. Глазунову (Симфония *c*-moll ор. 12), Н. А. Римскому-Корсакову (Первый квинтет *G*-dur ор. 14), Г. А. Пахульскому (Струнное трио *D*-dur ор. 21), А. Т. Гречанинову (Фортепианное трио *D*-dur ор. 22); опера «Орестея» посвящена памяти А. Г. Рубинштейна. Все ли перечисленные произведения можно отнести к музыкальным посвящениям? Для полного ответа на этот вопрос потребовалось бы изучить не только названные опусы Танеева, но и известную ему музыку адресатов посвящений, с тем, чтобы установить наличие или отсутствие соответствующих переключек. Пока же можно сказать, что идея музыкального посвящения не во всех случаях находит четкое выражение. Она могла присутствовать в сознании композитора, но не обязательно подчеркивалась им. Посвящая «Орестею» памяти недавно скончавшегося А. Рубинштейна, Танеев, скорее всего, мысленно обращался к его взглядам относительно важности для музыкального театра сюжетов и проблематики мирового, общечеловеческого значения⁹⁵. Но опирался ли Танеев на творческий опыт Рубинштейна (как автора нескольких «духовных опер») в музыкальном плане — вопрос открытый. Показательно посвящение Симфонии *c*-moll Глазунову. Посвящение возникло в то время, когда два композитора много общались, регулярно знакомились с сочинениями друг друга; их зрелый стиль, несомненно, обладает рядом близких черт. Посвящение симфонии Глазунову следует понимать, по крайней мере, как признание этой близости, но утверждать, что Танеев в этом сочинении специально обращался к приемам своего петербургского коллеги, было бы, наверное, преувеличением.

⁹⁵ Соответствующие взгляды Рубинштейн выражал неоднократно, в том числе в открытом письме Иосифу Левинскому о «духовной опере» (1882); русский перевод см.: *Баскин В. С.* Русские композиторы. I. А. Г. Рубинштейн. М., 1886. С. 76–83.

Однако в наследии Танеева имеются случаи, когда сочинение определенно связано с творчеством другого композитора. Известны увлеченность Танеева музыкой Моцарта, намеренное изучение его произведений, постоянное возвращение к ним во время работы над своими сочинениями (например, во время написания квинтета, о котором речь пойдет далее) и даже пример сознательного подражания его стилистическим приемам — Струнное трио D-dur op. 21. Такое сочинение могло бы иметь подзаголовки «памяти Моцарта» или «приношение Моцарту», но и без этого мы вправе рассматривать Трио как образец музыкального посвящения. В кругу композиторов, имевших определяющее значение для формирования Танеева-композитора, находился его учитель, друг и наставник — П. И. Чайковский. Одной из постоянных тем их общения было обсуждение проблем композиторского творчества и сочинений друг друга. Не удивительно, что у Танеева появилось музыкальное посвящение Чайковскому — Квартет № 1 b-moll op. 4 (1890), перед нотным текстом которого присутствует надпись «Моему учителю П. И. Чайковскому». Кантиленность квартета и его эмоциональный настрой напоминают камерную лирику Петра Ильича.

Особый интерес представляет обращение Танеева к творчеству композитора петербургской школы — Н. А. Римскому-Корсакову. Ему он посвятил свой **Струнный квинтет G-dur для двух скрипок, альты и двух виолончелей op. 14 (1901)**.

Знакомство композиторов состоялось в 1876 году, когда Танеев был в возрасте двадцати, а Римский-Корсаков — тридцати двух лет. И уже тогда старший композитор с уважением отнесся к младшему коллеге, положительно отзываясь о его творчестве⁹⁶.

Для общей характеристики творческого облика Танеева такое единичное обращение к творчеству Римского-Корсакова может показаться не столь существенным, но в контексте избранной темы и как один из знаков того

⁹⁶ Впоследствии, почти двадцать лет спустя, Римский-Корсаков посвятил Танееву кантату «Свитезянка» (1897).

сближения московской и петербургской композиторских школ, которое составляет характерную черту времени, оно оказывается важным.

О Квинтете G-dur⁹⁷ писали авторы работ о Танееве — Г. Б. Бернандт, Л. З. Корабельникова, Л. Н. Раабен, — но, как нам кажется, квинтет не был оценен по достоинству и чрезмерно категорично причислялся к произведениям «промежуточного» значения⁹⁸. В литературе фиксировалась тематическая связь квинтета с музыкой Римского-Корсакова, назывались использованные Танеевым цитаты. Но роль этих цитат в сочинении, а также конкретные способы обращения с ними еще предстоит уточнить (см. Главу II).

Обратимся к истории создания квинтета. 17 сентября 1897 года Танеев получил в свое распоряжение клавишную новую в то время оперы Римского-Корсакова «Садко»: «Многоуважаемый Николай Андреевич, Сейчас получил “Садко” и спешу принести Вам мою сердечную признательность за этот прекрасный подарок»⁹⁹. Возможно, после изучения подарка, а также после посещения постановки оперы¹⁰⁰, Танееву пришла мысль о создании квинтета и посвящении его петербургскому композитору. Отметим, что Танеев, до того, как приступить к сочинению квинтета, присутствовал на постановке оперы не один раз, и уже в процессе работы над квинтетом дополнительно бывал на репетициях «Садко».

Создание квинтета заняло продолжительное время и проходило в несколько этапов. И на протяжении работы над ним у Танеева сохранялась стойкая симпатия к «Садко». Композитор предпочитал «Садко» другим операм Римского-Корсакова

⁹⁷ Танеев сочинил два струнных квинтета (примечательно, что он начал работу над ними примерно в одно время): Первый квинтет G-dur для двух скрипок, альты и двух виолончелей ор. 14 (посвящен Н. А. Римскому-Корсакову) и Второй квинтет C-dur для двух скрипок, двух альтов и виолончели ор. 16 (посвящен памяти М. П. Беляева).

⁹⁸ Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 440.

⁹⁹ С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М., 1952. С. 33.

¹⁰⁰ Письмо от 13 января 1898 года: «От души поздравляю Вас с успехом, который Ваше чудное произведение имеет среди музыкантов и публики, и остаюсь искренно преданный Вам С. Танеев» (С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. С. 34).

(как, например, «Ночи перед Рождеством» и «Моцарту и Сальери»), с которыми познакомился примерно в то же время¹⁰¹.

Побывав 2 января 1898 года на опере «Садко» (затем еще 11-го и 14-го), 4 января Танеев пишет в Дневнике: «Вчера вечером мне пришла в голову мысль написать G-dur'ный концерт, последняя часть которого — fuga»¹⁰². Возможно, задумка создания фуги в дальнейшем воплотилась в фуге рассматриваемого квинтета. Спустя пару лет, 22 января 1900 года, композитору «приходит в голову начало струнного квинтета в G-dur»¹⁰³. Далее последовали годы упорной работы, на протяжении которых Танеев неоднократно возвращался к квинтету. Не всегда сочинение давалось легко, например, в дневнике от 11 января 1901 года читаем: «Сочинение идет плохо»¹⁰⁴. Иной раз композитор сомневался, не зная, как дальше выстроить музыкальное развитие¹⁰⁵, оставляя на потом ключевой раздел сочинения — последнюю вариацию третьей части¹⁰⁶. Работа над финалом сочеталась с возвращением к I и II частям сочинения. В это время Танеев дополнительно посещал репетиции «Садко», для чего специально ездил в Петербург. Это можно объяснить его неподдельным восхищением и интересом к опере и, возможно, желанием еще раз окунуться в атмосферу творческого мышления Римского-Корсакова. Отметив в дневнике окончание сочинения

¹⁰¹ Запись в дневнике от 25 ноября 1898 г. об операх Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» и «Моцарт и Сальери»: «Музыка безжизненна и не производит ни малейшего впечатления. Бесцветная канитель. И это после "Садко"?» (*Танеев С. И.* Дневники. Кн. I: 1894–1898. М., 1981. С. 270).

¹⁰² *Танеев С. И.* Дневники. Кн. I: 1894–1898 / текстологич. ред., вступ. статья и коммент. Л.З. Корабельниковой. М., 1981. С. 179.

¹⁰³ *Танеев С. И.* Дневники. Кн. II: 1899–1902 / текстологич. ред., вступ. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой. М., 1982. С. 132.

¹⁰⁴ *Танеев С. И.* Дневники. Кн. II: 1899–1902. М., 1982. С. 222.

¹⁰⁵ Запись в дневнике от 1 января 1901 года: «За эти дни я сделал очень много. Пишу квинтет. 7 варьаций переписаны начисто. Работаю над 1-й и 2-й частями. Оставляю заключительную варьацию на более позднее время» (там же, с. 220).

¹⁰⁶ Запись в дневнике от 7 января 1901 года: «В Селище сделал следующее: а) экспозиция I части квинтета — переписанная, б) 2-я часть — экспозиция и материалы для разработки, в) последняя часть. Тема и 7 варьаций (до ноктюрна включительно) готовы и переписаны начисто. Остается в этой части заключительная варьация (фуга?) и варьация, предшествующая ноктюрну, с сурдинами, в которой готово только 1-е колено» (там же, с. 221).

6 ноября 1901 года, композитор впоследствии еще продолжал вносить корректуры. Такая длительная работа над произведением говорит о тщательном обдумывании деталей. Исполнение квинтета состоялось в Петербурге, 4 декабря 1902 года, в русском квартетном вечере. Исполнителями были В. Вальтер, В. Берггольц, А. Юнг, Ф. Берр и С. Семенов.

2 марта 1904 года Танеев отправил письмо Римскому-Корсакову (согласно комментариям Л. З. Корабельниковой, письмо не известно) вместе с нотами квинтета и 5 марта получил следующий ответ: «Глубокоуважаемый Сергей Иванович, Ваш квинтет я получил. Сердечно признателен за посвящение, надпись и присылку экземпляра, который с восхищением присоединю к собранию любимых и почитаемых мною музыкальных произведений»¹⁰⁷.

А. С. Аренский

Творчество Антона Степановича Аренского не богато на музыкальные посвящения. У него выявим, пожалуй, лишь один несомненно относящийся к нашей теме случай — это **Струнный квартет № 2 a-moll op. 35** (1893–1894), посвященный памяти П. И. Чайковского. Он будет рассмотрен во второй главе работы с нескольких позиций. Отметим, что Аренский написал всего два квартета: ранний op. 11 (G-dur, 1888) и уже названный зрелый опус, который с большим успехом впервые был исполнен по рукописи 20 января 1894 года в Москве, в квартетном собрании РМО.

Создавая Квартет под впечатлением от смерти Чайковского, Аренский не мог не обратиться к музыке любимого композитора и друга. Он применил, во-первых, ассоциирующиеся с Чайковским приемы формообразования и построения цикла, во-вторых — цитаты. Личность Чайковского занимала большое место в творческой биографии композитора. Как известно, после окончания Санкт-Петербургской консерватории Аренский вернулся в Москву, где Чайковский принимал немалое участие в продвижении сочинений Аренского на сцену и

¹⁰⁷ С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. М., 1952. С. 46.

концертную эстраду. Под влиянием музыки Чайковского, в процессе обсуждения с ним творческих вопросов (в переписке и во время личных встреч) формировался стиль композитора. Музыковеды не отмечают яркой индивидуальности стиля Аренского, указывая, прежде всего, на влияние Чайковского, выраженное в обращении к лирическим и элегическим музыкальным образам, господстве мелодического начала. Тем не менее, Аренский обладал тонким музыкальным вкусом и мастерски владел композиторской техникой: его фактура насыщена полифоничностью, ритм самобытен и изыскан, звуковая палитра (особенно фортепианных миниатюр) богата и изящна. «В этом композиторе нет ярко-своеобразной личности, невольно прорывающейся в каждом повороте мелодии, в каждой гармонии, в приемах разработки; сила и широкий размах не в его натуре; *type russe pronounce* не составляет также его особенности. Но индивидуальность у Аренского есть, и индивидуальность достаточно определенная и очень симпатичная. Он художник чувствующий и обдумывающий, возвышающийся весьма часто до истинной поэтичности и обладающий тонким и очень изящным вкусом и большим чутьем меры. Полное владение современной техникой музыкального искусства понимается здесь само собою»¹⁰⁸.

С. В. Рахманинов

Сергей Васильевич Рахманинов не раз посвящал свои произведения другим композиторам: А. Аренскому (симфоническая поэма «Князь Ростислав», Пять пьес-фантазий для фортепиано ор. 3), П. Чайковскому (Первая сюита для двух фортепиано ор. 5), С. Танееву (Вторая симфония ор. 27), Н. Метнеру (Четвертый концерт для фортепиано с оркестром ор. 40). Однако такое явление, как «музыкальное посвящение», для Рахманинова, в целом, не кажется характерным. Вероятно, индивидуальный стиль композитора оказался чрезвычайно

¹⁰⁸ *Оссовский А. В.* Новый квартет Аренского // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 273.

самостоятельным, не требующим дополнительных ориентиров в виде обращения к чужой музыке, как в случае с Глазуновым, Танеевым, Ляпуновым, Аренским.

Но все же в раннем творчестве Рахманинова один несомненный пример подобного рода мы найдем. Это **Элегическое трио «Памяти великого художника» ор. 9**, написанное в 1893 году (вторая редакция — 1907) под впечатлением от смерти П. И. Чайковского, памяти которого Рахманинов и посвятил свой опус.

Черты музыкального посвящения имеют, конечно, Вариации на тему Шопена ор. 22 (1903). Прелюдия с-moll (ор. 28 № 20), к которой обратился Рахманинов, созвучна интонационному и образному строю его собственной музыки; обращение к этой теме, несомненно, свидетельствует о заинтересованности Рахманинова-композитора (не только пианиста) творчеством Шопена. Но в сравнении с «шопеновскими» опусами Балакирева и Ляпунова Вариации Рахманинова кажутся произведением, где избранный материал оказывается лишь толчком для раскрытия собственных музыкальных идей, не имеющих какой-либо осязаемой связи с источником заимствования¹⁰⁹.

Добавим, что исследователи творчества Рахманинова и Метнера высказывают мнение, согласно которому взаимные посвящения фортепианных концертов (посвящению Четвертого концерта Рахманинова «отвечает» посвящение Второго концерта Метнера) подкрепляются музыкальными

¹⁰⁹ В этом смысле произведение Рахманинова оказывается близко традиции (начиная, по крайней мере, с Моцарта) сочинения вариаций на чужую тему, в которых она служит композитору поводом для свободного раскрытия своей творческой фантазии. То, что вариации могут более тесно и многообразно соприкоснуться с творчеством автора заимствованной темы, доказывают, например, сочинения Брамса (фортепианные Вариации на тему Шумана, ор. 9) или Аренского (вариации на тему Чайковского в упомянутом струнном квартете). У Рахманинова же в опусе 22 подобных намерений не ощущается. В литературе фиксируются некоторые черты стиля этих вариаций, которые можно возвести к Шопену («мелодизация гармонических басовых фигураций»), но одновременно указывается и на более широкий круг ассоциаций, рожденных этой музыкой — Бах, Бетховен, Шуман, Григ (*Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 337–338*). В исследованиях последнего времени высказывается мнение, что значение избранной для вариаций темы, как и вообще шопеновского цикла прелюдий, для Рахманинова было существенно больше, чем об этом принято думать (см.: *Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: Указатель произведений. Тамбов, 2013. С. 31–32*).

особенностями этих сочинений, работа над которыми частично совпадала по времени и сопровождалась обсуждением творческих вопросов в переписке двух композиторов¹¹⁰.

4. Виды музыкальных посвящений (обоснование классификации, используемой при распределении материала в следующей главе)

Итак, в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX веков есть сочинения, связанные с уже существующей музыкой. Часто эта связь сознательно устанавливается автором, составляет особенность замысла, на что и указывает посвящение. В таком случае посвящение выступает в роли своеобразной программы, которая предугадывает определенные композиторские решения.

Диалог с творчеством другого композитора может проявлять себя по-разному, в чем не трудно убедиться, анализируя сочинения названных авторов. Мы встретим случаи, когда автор музыкального посвящения обращается к сочинениям адресата и использует их целиком для создания нового, придуманного им целого. В иных случаях композитор, думая о творчестве адресата, обращается к характерным для него жанрам или формам, но также и к отдельным стилевым чертам, композиционно-техническим приемам. Редко, но все же встречается, что композитор интересуется музыкально-драматургическими идеями, вызывающими ассоциации с адресатом, но трактует их по-своему. Наконец, чаще всего мы встретимся с использованием цитат из музыки адресата или созданием аллюзий на нее.

Таким образом, идея музыкального посвящения реализуется разными способами. Музыкальное посвящение может предполагать: 1) создание нового целого на основе музыки другого композитора; 2) обращение к жанру или музыкальной форме, ассоциирующимся с определенным произведением или группой произведений адресата; 3) использование элементов стиля адресата посвящения или отдельных характерных для него композиционно-технических приемов; 4) новое решение известной музыкально-драматургической концепции,

¹¹⁰ См., например: *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. М., 2013. С. 165–166, 282–285.

отсылающей к другому композитору; 5) создание аллюзий на музыку адресата посвящения или использование цитат из нее.

По этим способам реализации идеи музыкального посвящения мы и будем классифицировать рассмотренный в работе материал.

Прежде чем перейти к анализу конкретных музыкальных образцов в следующей главе, поясним в общем плане, где и как применяются названные способы.

1) Начнем со способа, который заключается в *создании нового крупного целого на основе музыки другого композитора*. Под этим подразумевается, например, составление оркестровой сюиты на материале отдельно взятых чужих пьес: «Шопениана» ор. 42 А. К. Глазунова, Сюита из четырех пьес Шопена М. А. Балакирева. Этот прием, напомним, берет начало от «Моцартианы» П. И. Чайковского (1887). Практика всевозможных переложений сочинений других композиторов была распространена и ранее, но на рубеже XIX–XX веков она получила особое развитие, выведшее аранжировки на уровень самостоятельных художественных произведений. Такой статус обеспечивается названным оркестровым сюитам не только тембровым перевоплощением чужого материала, но прежде всего тем, что на его основе возникает новое и при этом более крупное произведение — цикл, составленный из пьес, существовавших по отдельности. Так, четырехчастная «Шопениана» Глазунова представляет собой оркестровку фортепианных пьес польского композитора. Опыт Глазунова сравнительно скоро был продолжен менее известным сочинением Балакирева. Оно выявляет еще один аспект самостоятельной художественной ценности подобных сочинений: это не только оркестровка и не только новый цикл, но и (в одной из частей) опыт создания развернутой пьесы из нескольких миниатюр (2-я часть — Мазурка).

2) Посвящая другому композитору свое сочинение, автор может избрать *жанр* и (или) *музыкальную форму*, ассоциирующиеся с творчеством адресата — это второй способ реализации музыкальных посвящений. В таком случае композитор будет сознательно ориентироваться на известное сочинение автора,

которому адресуется посвящение. Для создания музыкальной параллели он может написать свое произведение в том же жанре или использовать аналогичные приемы формообразования.

В русской музыке рубежа веков складывается, как известно, традиция мемориальных камерных ансамблей, которая восходит к Фортепианному трио П. И. Чайковского, посвященного памяти Н. Г. Рубинштейна («Памяти великого художника» op. 50, 1882). В дальнейшем уже сам Чайковский становится адресатом подобных посвящений. Так, вскоре после смерти композитора С. В. Рахманинов создает Элегическое трио «Памяти великого художника» op. 9¹¹¹. Помимо фортепианного трио из широкой палитры творчества Чайковского другие композиторы обращались в своих сочинениях, посвященных его памяти, и к иным жанрам. Например, к струнному квартету. У Чайковского Третий квартет *es-moll* op. 30 посвящен памяти Ф. Г. Лауба (1876). Аренский же посвятил памяти Чайковского свой Второй квартет op. 35. Подобно ряду сочинений Чайковского, в Квартете Аренского имеются свободные жанровые вариации; в этой форме — одной из любимейших форм Чайковского — написана II часть. Назовем также жанр непрограммной оркестровой сюиты, характерный именно для творчества Чайковского (таковых у него три). В этом жанре Г. А. Пахульский написал свое сочинение, посвященное памяти Чайковского — Сюиту op. 13.

Произведения *in memoriam*, где взаимодействие с искусством другого автора устанавливается путем обращения к определенным жанрам и формам, создавались не только в связи с Чайковским. Укажем на Двенадцать трансцендентных этюдов Ляпунова, посвященные памяти Листа, Прелюдию и фугу op. 98 Глазунова, посвященную памяти Сен-Санса. Такие посвящения дают возможность понять неслучайное обращение композиторов к избранным жанрам.

¹¹¹ Фортепианные трио мемориального характера помимо Рахманинова написали в то время А. С. Аренский (Трио № 1 памяти К. Давыдова, 1894), П. А. Пабст (Трио памяти А. Г. Рубинштейна, 1894).

3) Аллюзии на творчество адресата музыкальных посвящений могут возникать также благодаря сознательному обращению к элементам его *стиля*, к отдельным *композиционно-техническим приемам*. Как правило, композитор точно осознает и отмечает характерные для адресата стилевые особенности, исключительные технические приемы или опознавательные обороты, и ставит целью воспроизвести некоторые из них в своем сочинении.

Особенно богато такими примерами творчество А. К. Глазунова рубежа 80-90-х годов. В симфонической фантазии «Море» ор. 28, посвященной памяти Р. Вагнера, Глазунов целенаправленно развивает одну из сторон композиторской техники, а именно оркестровку. Он был сосредоточен на специальных задачах, которые и связывались для него с Вагнером. Еще одно сочинение этого периода, отражающее стилистические поиски и процесс композиторского самопознания, — симфоническая картина «Кремль» ор. 30, посвященная памяти М. П. Мусоргского. Хотя в ней очевидны элементы музыкального стиля не только Мусоргского, но и «Могучей кучки» в целом, персональное посвящение выбрано не случайно (видимо, именно с Мусоргским ассоциировался у Глазунова образ Московского Кремля и различные оттенки колокольности). Что касается стилистики, Глазунов здесь (в отличие от «Моря») исходит из более широкого круга средств, особенно ладотональных и ритмических. В ряду подобных сочинений стоит и Третья симфония, посвященная памяти Чайковского и содержащая некоторые приемы, использованные Глазуновым под несомненным воздействием музыки его старшего современника (начиная с изложения главной партии в виде развернутой мелодии с сопровождением, что для симфонического письма кучкистов, оказавшего определяющее влияние на ранний стиль Глазунова, в целом несвойственно).

Важно отметить, что обращение Глазунова к элементам стилистики других композиторов отвечало в тот период его творческим интересам, предполагало внутреннюю близость адресату посвящения, вело к обогащению средств, служивших выражению собственных идей.

4) Сравнительно редкие примеры музыкальных посвящений связаны с еще одним способом реализации — *поиском нового решения известной музыкально-драматургической концепции*, ассоциирующейся с творчеством другого композитора. В данном случае не берутся за основу ни отдельные сочинения адресата, ни характерные для него форма или жанр, ни элементы его стилистики. Композитор работает в своей собственной манере, при этом обращается ко всем известной идее, воплощенной у другого композитора ранее, и раскрывает ее по-новому.

Такие примеры снова находим в наследии Глазунова, а именно среди сочинений 1890-х и 1900-х годов. Посвящения в них сформулированы не прямо, а через названия, которые сразу заставляют вспомнить уже известную музыкально-драматургическую идею. Названия фантазии «От мрака к свету» и увертюры «Песнь судьбы» говорят сами за себя и, несомненно, отсылают нас к творчеству Бетховена. Представление о Бетховене неразрывно слилось с образом судьбы, с идеей трудного пути-преодоления, ведущего к торжеству света. Осмысление подобных вопросов волновало и Глазунова. Но в своих сочинениях, как покажет их анализ, он предлагает свое, небетховенское решение. Аллюзия на творчество другого композитора оборачивается своеобразной полемикой с ним. В этом особенность музыкальных посвящений, апеллирующих к Бетховену¹¹².

5) Наиболее разнообразным является пятый способ реализации музыкальных посвящений — *использование тематизма в виде цитат* из творчества адресата и *создание аллюзий* на его музыку. Этот способ представлен в целом ряде сочинений, а проявление его весьма многообразно. Не всегда удается точно отделить заимствованный тематизм от аллюзии: если источник цитаты неизвестен и его не удалось пока обнаружить, остается лишь догадываться о происхождении темы. Поэтому вряд ли оправданным было бы разделение этих

¹¹² Среди немногих образцов такого рода наряду с сочинениями Глазунова можно назвать романс Рахманинова «Судьба». Хотя в силу жанровой принадлежности он не входит в основной материал работы, важно отметить сходство в трактовке темы судьбы у двух композиторов — сходство, вероятно, неслучайное в то время.

двух подходов. Часто условия появления темы заимствованной и темы авторской, но вызывающей ассоциации с темами адресата, очень схожи. Критерием для различения способов обращения с такого рода тематизмом может служить его роль в сочинении. С этой точки зрения выделим три композиционных приема.

А. В музыкальных посвящениях может найти применение наиболее традиционный способ обращения с заимствованной темой (цитатой) — использование ее в качестве темы для вариаций. Так, во II части Струнного квартета № 2 ор. 35, посвященного памяти П. И. Чайковского, Аренский использовал тему его песни «Легенда» из «Шестнадцати песен для детей» ор. 54 (№ 5).

Б. Цитаты и аллюзии могут составлять часть основного тематизма сочинения, написанного в иной, не вариационной форме. Таких случаев нам известно немного, и каждый заслуживает особого внимания как по-своему уникальное для того времени явление. По нашим наблюдениям, этот прием характерен для произведений мемориального характера. Речь идет об оркестровых прелюдиях Глазунова ор. 85 (№ 1 памяти В. В. Стасова; № 2 памяти Н. А. Римского-Корсакова) и оркестровой прелюдии М. О. Штейнберга ор. 7 (памяти Н. А. Римского-Корсакова). Они появились как музыкальные отклики на смерть друзей. В значительной степени эти пьесы основаны на тематизме, заимствованном из уже существующих произведений или же (по крайней мере) вызывающем ассоциации с темами адресата посвящения — Римского-Корсакова. Особое решение нашел Глазунов в Прелюдии памяти Стасова — не композитора, но горячо преданного музыке (в том числе музыке Глазунова) человека. Глазунов использует цитаты собственных сочинений, полюбившихся Владимиру Васильевичу.

В. Отдельные цитаты из музыки адресата посвящения могут встраиваться в общую структуру сочинения по мере развития материала, причем исходный тематизм в данном случае оказывается оригинальным (нецитированным). Этот прием оказался весьма распространенным. Так, С. И. Танеев в Первом струнном квартете ор. 14, посвященном Н. А. Римскому-Корсакову, использовал в конце III

части, завершающейся фугой, темы из оперы «Садко». В среднем разделе симфонической поэмы «Желязова Воля» С. М. Ляпунова, посвященной памяти Ф. Шопена, цитируется тема шопеновской «Колыбельной» ор. 57. Упомянем еще раз и Второй квартет Аренского, где в седьмой вариации появляется цитата из Первого струнного квартета Чайковского.

Такова классификация способов реализации музыкальных посвящений с точки зрения того, что именно из другой музыки получает отражение в сочинении. Мы выделили пять возможных подходов. Но в конкретном сочинении композитор мог избрать не один, а несколько путей. Так, во втором квартете Аренского связь с творчеством Чайковского устанавливается на уровне формообразования и отчасти жанра (см. выше пункт 2), но также и на уровне тематизма (пункты 5 а и 5 б). «Песнь судьбы» Глазунова — скрытое посвящение, апеллирующее к известной музыкально-драматургической концепции (пункт 3), но здесь же, в основном тематизме, использована и бетховенская цитата (пункт 5 б). В Экспромте на темы двух прелюдий Шопена Балакирев тоже выстроил тематизм на цитированном материале (5 б), но в силу краткости шопеновских пьес, форма которых фактически сводится к изложению темы, они вошли в сочинение Балакирева целиком, так что наряду с цитированием здесь действует и другой принцип — создание крупного сочинения на основе небольших пьес (пункт 1).

Обозревая круг упоминавшихся сочинений, дифференцируем их еще по одному признаку, а именно по жанровой принадлежности.

Мы видели, что музыкальным приношением может стать сочинение, представляющее образец того или иного распространенного жанра, обычно крупного. Это оркестровая сюита (Глазунов, Балакирев), камерно-инструментальный ансамбль в виде сонатно-симфонического цикла (Аренский, Танеев, Рахманинов), программная симфоническая увертюра, картина, фантазия, поэма (Глазунов, Ляпунов). Но помимо таких сочинений мы назвали отдельные пьесы (Прелюдии ор. 85 Глазунова, его же Элегия памяти М. П. Беляева) которые невозможно однозначно отнести к какому бы то ни было распространенному

тогда жанру. Это небольшие пьесы траурно-мемориального характера. В отличие от миниатюр в традиционном смысле они не имеют одного господствующего характера, их тематизм многосоставен, внутренне контрастен, форма предельно индивидуализирована. Мы будем называть такие пьесы музыкальными эпитафиями¹¹³.

¹¹³ Специфика музыкальных эпитафий будет раскрыта в Третьей главе.

Глава II

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСВЯЩЕНИЙ

В настоящей главе мы обратимся к различным приемам реализации музыкальных посвящений и подробнее остановимся на каждом из них, придерживаясь классификации, данной в завершение I главы.

1. Создание нового целого на материале музыки другого композитора

В данном разделе в первую очередь речь пойдет о двух оркестровых сюитах, тематическую основу которых составляют фортепианные миниатюры Ф. Шопена. Это «Шопениана» А. К. Глазунова (1893) и Сюита М. А. Балакирева (1908). Примечательно, что два автора заимствовали материал у одного композитора (Шопена) и создали на основе его миниатюр сюитные циклы.

Предположим, что композитор, обращаясь к чужой музыке в качестве первоисточника, делает это не случайно. Он производит тщательный отбор сочинений, как правило, останавливаясь на значимом для себя материале, на чем-то привлекающем, особенном. Вряд ли без острой необходимости композитор станет оркестровать, делать транскрипции, а тем более создавать собственный сюитный цикл на основе нелюбимой музыки. В случае с Балакиревым, оценивавшим творчество Шопена чрезвычайно высоко, такой выбор первоисточника не удивителен. «Шопениана» Глазунова, напомним, создавалась на грани между периодом стилевых поисков (рубеж 80-х и 90-х годов) и этапом творческой зрелости композитора и, вероятно, ее появление можно считать своеобразным творческим экспериментом, продолжившим ряд музыкальных посвящений (Вагнеру, Мусоргскому, Чайковскому).

Мы не ставим цели представить подробный анализ названных сочинений. Цель этого раздела заключается в сравнении двух сюит с некоторыми общими позициями для того, чтобы увидеть, насколько разным может быть подход при решении похожих, на первый взгляд, музыкальных задач, как проявляется при

этом индивидуальность каждого автора. Выбор пьес, их расположение в цикле, инструментовка — все эти средства направлены на создание каждый раз иного музыкального образа целого. И, как мы увидим далее, композиторы создают совершенно непохожие друг на друга образы. Их «герои» разные, каждый наделен своим индивидуальным характером.

«Шопениана» Глазунова состоит из четырех частей, которые он выстраивает следующим образом: Полонез (у Шопена это op. 40 № 1 A-dur), Ноктюрн (op. 15 № 1 F-dur), Мазурка (op. 50 № 3 cis-moll, транспонирована в d-moll) и Тарантелла (op. 43 As-dur, транспонирована в A-dur)¹¹⁴. Как видим, в основе цикла лежат пьесы Шопена в танцевальных жанрах. Цикл открывается торжественным танцем *allegro con brio*, его сменяет лирический ноктюрн, обогащенный тревожными нотками, за ним следует элегическая мазурка, а завершается сюита стремительным танцем — выбор такой последовательности пьес направлен на создание яркого динамичного образа целого.

В цикле преобладают мажорные тональности. Тональный план выстраивается исходя из первого номера сюиты: A-dur – F-dur – d-moll – A-dur. Инструментуя пьесы Шопена, Глазунов сохраняет оригинальные тональности Полонеза и Ноктюрна и меняет тональности Мазурки и Тарантеллы, чтобы придать тональному плану завершенность и закономерность (тональности средних частей параллельны друг другу), а также, вероятно, ради большей яркости звучания группы струнных инструментов. При этом Глазунов ничего не меняет ни в материале, ни в форме шопеновских сочинений, сохраняет он и темпы, и нюансировку, предписанные автором. Своим тембровым решением¹¹⁵

¹¹⁴ Напомним, что еще одна пьеса в оркестровке Глазунова, Вальс cis-moll, op. 64 № 2, появилась только в балете Михаила Фокина на музыку «Шопенианы» (1907), там она заняла место перед финальной Тарантеллой.

¹¹⁵ Использован парный состав с полным набором меди (четыре валторны, две трубы, три тромбона с тубой) и литаврами; в крайних частях добавляются флейте piccolo и дополнительные ударные (треугольник, тарелки, малый барабан, в финале еще и большой барабан).

композитор усиливает звуковые и фактурные контрасты между разделами, да и вообще заставляет иначе услышать известную музыку.

Теперь обратимся к **Сюите** Балакирева. Его цикл тоже состоит из четырех частей: Прембула (на музыке Этюда *es-moll* op. 10 № 6, транспонированного в *d-moll*), Мазурка *B-dur* (составлена из нескольких мазурок op. 41 № 3, op. 17 № 1, op. 7 № 4), Интермеццо (Ноктюрн *g-moll* op. 15 № 3) и Финал (Скерцо *cis-moll* op. 39 № 3, транспонированное в *d-moll*)¹¹⁶. Заголовки пьес добавлены Балакиревым, у Глазунова названия частей повторяли оригинальные названия пьес Шопена.

При сравнении с «Шопенианой» Глазунова сразу обращает на себя внимание преобладание в балакиревском цикле минорных тональностей. Его основу составляют лирические и лирико-драматические пьесы Шопена без ощутимых жанрово-танцевальных признаков, которые у Глазунова, наоборот, были определяющими. В этом — одно из существенных отличий двух сочинений. Подбором и комбинацией шопеновских пьес Балакирев создает свое сочинение мрачного, трагического характера. Свободнее, чем Глазунов, обращается Балакирев с исходным материалом, хотя в трех случаях из четырех целостный облик пьес, их форма и фактура сохранены.

В качестве первой части выбрано одно из самых сдержанных и сумрачных произведений Шопена — медленный ми-бемоль минорный Этюд. Прембула звучит почти камерно, Балакирев использует в ней малый состав оркестра (при парном составе дерева медные представлены только двумя валторнами)¹¹⁷, и выстраивает оркестровку на сопоставлении струнных и духовых, смешивая их тембры лишь в процессе развития музыкального материала. Сдержанность

¹¹⁶ Подробный разбор Сюиты см.: *Митина А. О.* Музыка Шопена в жизни и творчестве М. А. Балакирева: Машинопись. М., 2005. С. 41–52.

¹¹⁷ О составе оркестра в Сюите Балакирева приходится говорить применительно к каждой отдельной части. В этом отношении различия между ними сильнее, чем в «Шопениане» Глазунова, где композитор более равномерно пользуется избранными средствами (на особенности состава в крайних частях было указано выше).

оркестровых красок отличает Преамбулу от последующей Мазурки с ее яркими динамическими контрастами.

Во II части используется парный состав оркестра с добавлением флейты *riccolo*, с большой группой медных (четыре валторны, две трубы, три тромбона и туба) и ударными (литавры, треугольник, тарелки, большой барабан). Эта часть цикла не соответствует одному конкретному произведению Шопена. Она составлена из фрагментов нескольких его мазурок и получилась масштабнее окружающих ее частей (у Глазунова нет примеров подобного комбинирования материала разных пьес внутри одной части). Примечательно, что Балакирев избирает мазурки народно-жанровой группы с характерными для деревенского танца оборотами¹¹⁸.

III часть — элегическое интермеццо на основе Ноктюрна Шопена, где в камерной по звучанию оркестровке снова прослеживается принцип, отмеченный в Преамбуле: Балакирев часто отдает всю фактуру отдельным группам струнных или дерева (иногда с добавлением двух валторн); присутствующие в оркестре две трубы, три тромбона с тубой и литавры вступают лишь в кульминационных моментах. Свободная форма миниатюры, сохраненная Балакиревым¹¹⁹, хорошо согласуется с интермедийной функцией части в сюите (этим, вероятно, нужно объяснить и данное Балакиревым название).

Финал (Скерцо) — наиболее крупная и значительная часть сюиты, инструментованная снова для полного состава оркестра (как в Мазурке), к которому добавляется еще и арфа. В отличие от прочих частей здесь имеются две резко контрастирующие одна другой темы. Это дает Балакиреву основание использовать контрасты и в оркестровке, противопоставляя разные тембровые

¹¹⁸ Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с трио. Функцию первой и третьей части выполняет Мазурка Шопена ор. 41 № 3, перенесенная из H-dur на полтона вниз (в B-dur). Основная тема трио — средняя часть Мазурки ор. 17 № 1, представленная в своей оригинальной тональности E♭-dur. Середина трио — основная тема Мазурки ор. 7 № 4, перенесенная на полтона вниз из A♯-dur в G-dur и заканчивающаяся в B-dur, подводя тем самым к репризе.

¹¹⁹ Это редкий пример разомкнутой, безрепризной структуры, складывающейся из двух контрастных тем.

комплексы (в частности, появляющаяся только в этой части арфа нужна для оттенения характера второй темы). В сравнении с оригиналом музыкальная ткань финала усложнена также введением дополнительных голосов, в том числе контрапунктических. Скерцо Шопена — драматическое произведение с трагическим итогом, именно такой характер носит и вся Сюита Балакирева.

Таким образом, два композитора, обратившись к творчеству одного автора, создали разные, даже противоположные по характеру «портреты» музыки Шопена, видимо созвучные их мироощущению.

Нужно упомянуть еще один опыт создания нового целого на материале музыки Шопена. Это **Экспромт** Балакирева, основанный на шопеновских прелюдиях *e-moll* и *H-dur* из *op. 28* (№№ 14 и 11). Воспользовавшись прелюдиями как тематическим материалом, Балакирев создал произведение, где самостоятельные пьесы Шопена выступают в качестве отдельных тем внутри иной, более крупной формы (малое двухтемное рондо с повторением частей)¹²⁰. Похожий прием работы мы наблюдали в его Мазурке из описанной выше Сюиты.

Таким образом, выявленный принцип составления нового целого на основе чужих пьес действует, по крайней мере, на двух уровнях — на уровне цикла (обе названные сюиты в целом) и, реже, на уровне одночастного произведения (Экспромт Балакирева и Мазурка из его же сюиты).

2. Жанр и форма в камерно-инструментальных циклах мемориального характера

О творчестве адресата посвящения может напомнить выбор определенного жанра или формы. Тогда этот выбор станет средством (или одним из средств) воплощения самой идеи музыкального посвящения. Осознать специфику этого

¹²⁰ Подробнее об Экспромте см.: *Митина А. О.* Музыка Шопена в жизни и творчестве М. А. Балакирева: Машинопись. М., 2005. С. 52–60. Музыка Экспромта фактически исчерпывается оригинальным материалом шопеновских прелюдий. Это отличает балакиревский опыт от упомянутого в I главе сочинения С. Хеллера («Элегия и траурный марш» памяти Шопена), где тематизм прелюдий (*e-moll*, *h-moll*), во-первых, варьируется, во-вторых, прослаивается иным материалом.

средства помогают примеры иного рода, когда идея посвящения реализуется в жанрах и формах, совсем не типичных для адресата. Так, упоминавшиеся симфонические сюиты Глазунова и Балакирева написаны в жанре, который у Шопена не встречается вовсе, точно так же, как не встречается в его наследии жанр оперы, хотя Римский-Корсаков посвящает памяти Шопена именно оперное произведение («Пан-воевода»). Иначе происходит тогда, когда автор, желая почтить в своей музыке другого композитора, обращается к жанру или форме, которые сами по себе вызывают ассоциации с адресатом. Например, когда Г. А. Пахульский — пианист и композитор, близкий Чайковскому и во многом обязанный ему своим музыкальным развитием — написал свое первое симфоническое произведение для оркестра и посвятил его памяти Чайковского, он выбрал для этого типичный для Чайковского жанр оркестровой сюиты¹²¹ и в меру своего дарования воспроизвел многие характерные особенности сочинений великого композитора, написанных в этом жанре¹²².

Действенность такого средства, как обращение к форме или жанру, отсылающим к творчеству адресата, не всегда одинакова. Она может представляться недостаточной, ведь далеко не во всех случаях связь между автором и жанром прочна и самоочевидна. Поэтому довольно часто такое средство установления связи с адресатом дополняется каким-либо иным — например, использованием чужого тематизма.

В русской музыке, начиная с последних десятилетий XIX века, сочинения мемориального характера нередко представляли собой крупную циклическую композицию. Они писались вскоре после смерти адресата посвящения как отклик на трагическое событие, хотя (в силу общих закономерностей циклических

¹²¹ Сюита *H-dur* op. 13 Пахульского, состоящая из четырех частей, была напечатана, судя по номерам досок оригинального издания П. Юргенсона (20996), во второй половине 1890-х годов.

¹²² Зависимость музыкального мышления и стиля Пахульского от близких ему русских композиторов-современников (Чайковского, Аренского) выявляется и при целостном рассмотрении его творчества (см.: *Пушина Н. Б.* Г. А. Пахульский — композитор, пианист, педагог: автореф. дис... канд. иск. М., 2005). Специально о его сюите см.: *Громова М. В.* Третья сюита П. И. Чайковского. Композиция, творческий процесс, историческое место: Дипл. работа. М., 2016. С. 74–75.

сочинений) не ограничивались выражением только траурных эмоций. Напомним, что образцом, задавшим такую традицию и открывшим целый ряд произведений этого жанра, стало Фортепианное трио П. И. Чайковского «Памяти великого художника» (то есть Н. Г. Рубинштейна; 1882).

В **Элегическом трио ор. 9** Рахманинова (1893)¹²³, посвященном памяти Чайковского, связи с этим прообразом выявлены особенно определенно: совпадает инструментальный состав, подзаголовок, избранный, в том числе, и с целью вызвать ассоциации с сочинением Чайковского. По структуре цикл трехчастен, его вторая часть тоже представляет собой жанрово-характерные вариации на тему, которая к тому же близка темам целого ряда вариационных циклов Чайковского и особенно теме вариаций из его Трио¹²⁴. Финал тесно примыкает ко II части благодаря интонационной связи его основной темы и темы вариаций. Может показаться, что в своей трехчастности цикл Рахманинова отклоняется от образца. Напомним, однако, что Трио Чайковского, хотя и состоит, строго говоря, из двух частей, воспринимается скорее как трехчастное, поскольку финальная вариация разрастается в нем до масштабов самостоятельной части¹²⁵. Сходство усиливается и возвращением в коде финала начальной темы всего произведения.

Особый «сюжет» в истории музыкальных посвящений памяти Чайковского образуют случаи использования вариационной формы, причем в том виде, в котором применял ее сам Чайковский. Речь идет о свободных жанрово-характерных вариациях, которые он создавал и в качестве отдельных сочинений (последний номер из Шести пьес для фортепиано ор. 19, «Вариации на тему

¹²³ Мы не касаемся здесь различий между двумя авторскими редакциями Трио (изданы в 1894 и 1907 годах соответственно). Предпринятые изменения не затрагивали того, что служит средством воплощения замысла музыкального посвящения. О важнейших отличиях двух редакций см., например: *Гайдамович Т. А.* Русское фортепианное трио. М., 1993. С. 176–179.

¹²⁴ См. там же, с. 168–169. Несмотря на обозначение «Quasi variatione» II часть в Трио Рахманинова — это именно вариации, хотя и свободные.

¹²⁵ Об особенностях циклической композиции Трио см. подробнее: *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М., 2009. С. 168–172, 201–204.

рококо»), и в качестве финальных частей циклов (Фортепианное трио, Третья сюита для оркестра; показателен выбор вариаций и для финала «Моцартианы»).

Помимо Фортепианного трио ор. 9 Рахманинова подобные вариации встречаются еще в одном сочинении памяти Чайковского, также написанном вскоре после его смерти — в **Струнном квартете № 2 a-moll, ор. 35** А. С. Аренского (1894). Неоднократное обращение к форме свободных вариаций вообще сближает его с Чайковским (из сочинений, созданных к тому времени, эта форма применена Аренским в Сюите для оркестра ор. 7, где I часть — вариации на русскую тему, в Сюите для двух фортепиано № 3 ор. 33, которая вся построена как цикл из девяти жанрово-характерных вариаций). Поэтому в сочинении Аренского, посвященном памяти Чайковского, появление еще одного образца свободных вариаций вполне ожидаемо. Но вряд ли одно наличие этой формы, уже применявшейся Аренским ранее, было в его глазах достаточным средством подчеркнуть связь произведения именно с Чайковским. Усиливает эту связь выбор темы для вариаций. В качестве темы Аренский использовал песню Чайковского «Легенда» («Был у Христа-младенца сад») — № 5 из «Шестнадцати песен для детей» ор. 54¹²⁶. Таким образом, в реализации замысла музыкального посвящения участвует здесь не только форма, но и тематизм. Поэтому мы вернемся к квартету Аренского в п. 5 настоящей главы. Что же касается местоположения вариаций (это вторая часть из трех), Аренский, подобно Рахманинову, изменяет восходящую к Чайковскому структуру цикла, добавляя финал, но это изменение, как мы увидим далее, не целиком затемняет «модель», а только подчеркивает мемориальный характер сочинения.

В связи с квартетом Аренского правомерно поставить вопрос, не повлиял ли замысел музыкального посвящения также и на выбор жанра. Сам по себе жанр струнного квартета, конечно, не обязательно должен был вызывать ассоциации с творчеством Чайковского, который после 1876 года к этому жанру больше не обращался. Однако, как и в случае с Фортепианным трио, определенную роль

¹²⁶ Эти вариации Аренский изложил также для струнного оркестра. В этой версии они были изданы как самостоятельное сочинение с номером опуса 35а.

могло сыграть то, что последний, Третий квартет Чайковского ор. 30 имеет мемориальный характер (посвящен памяти Ф. Лауба), так что Аренский, решив посвятить памяти Чайковского именно струнный квартет, сознательно апеллировал в том числе и к квартетной области его наследия¹²⁷.

Пример Аренского заставляет обратить внимание на то, что при обращении к жанрам и формам, вызывающим ассоциации с творчеством адресата, возможны некоторые их модификации, которые, с одной стороны, не искажают «модель», оставляют ее узнаваемой, с другой же, особым образом подчеркивают мемориальный характер опуса и вообще усиливают выражение в нем идеи музыкального посвящения.

Так, после вариаций Аренский добавляет в своем квартете часть, не имеющую прообразов в инструментальных циклах Чайковского. Этот сравнительно краткий финал Аренский строит на контрасте двух тем, ясно выражающих скорбь и славление — две эмоции, сочетание которых типично для сочинений мемориального характера¹²⁸. Таким образом, цикл, складывающийся аналогично двухчастной композиции Фортепианного трио Чайковского, получает особое завершение, всецело связанное с идеей посвящения.

С той же точки зрения следует оценить инструментальный состав квартета. Он весьма необычен: скрипка, альт и две виолончели (существует и версия для традиционного состава)¹²⁹. Как отмечает А. В. Оссовский, а вслед за ним и Л. Н. Раабен, ранее такой состав не встречался в квартетной литературе¹³⁰. Несомненно, что эта своеобразная модификация жанра происходит именно в связи с мемориальным характером квартета. В данном контексте особое

¹²⁷ Косвенное подтверждение этому мы найдем, когда речь пойдет о тематизме: в одной из вариаций II части обнаружится заимствование из Первого квартета Чайковского.

¹²⁸ О тематизме квартета см. далее в п. 5 настоящей главы.

¹²⁹ Версия сочинения для обычного квартетного состава появилась позднее. На такую последовательность указывают номера досок оригинальных печатных изданий, вышедших у П. Юргенсона в Москве (партитура для состава с двумя виолончелями — 19310, с двумя скрипками — 24631).

¹³⁰ *Оссовский А. В.* Новый квартет Аренского // *Русская музыкальная газета*. 1894. № 12. Стб. 271; *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 406.

инструментальное решение квартета «можно считать оправданным его содержанием, ибо две виолончели и альт позволяют композитору создавать хорально-мрачные звучания»¹³¹. Напомним, что в своем Третьем квартете, посвященном памяти Ф. Лауба, где ряд страниц тоже выдержан в таком «мрачно-хоральном» ключе, Чайковский обходился обычным составом с двумя скрипками и одной виолончелью. Аренскому же хотелось не просто повторить по-своему идею мемориального квартета, но и дополнительно подчеркнуть эту идею особым тембровым решением.

Еще одним примером обращения к музыкальному жанру, отсылающим к творчеству адресата с одновременной модификацией «модели», являются **Двенадцать трансцендентных этюдов ор. 11** С. М. Ляпунова. Ляпунов сам ощущал, что стиль его фортепианной музыки (особенно виртуозного плана) находится под сильным воздействием Листа, а листовские приемы его порой «совершенно порабащают»¹³². Можно предположить, что при сочинении этюдов Ляпунов постарался освободиться от этого «рабства» тем, что совершенно сознательно и открыто указал на родство своего замысла с трансцендентными этюдами Листа¹³³ и в то же время четко продемонстрировал отличия своего цикла от «модели».

Общее с Листом заключено уже в трактовке жанра концертного этюда. Это виртуозные программно-изобразительные пьесы, предъявляющие высокие требования к технике исполнения, отличающиеся разнообразием фактуры, которая нередко меняется на протяжении одного этюда. Подобно Листу, техническая сторона трактована Ляпуновым «не как самодовлеющий элемент музыкальной ткани, а как один из важных компонентов создания художественного образа и его развития»¹³⁴. Явные же отличия обнаруживаются

¹³¹ Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 404.

¹³² Переписка С. М. Ляпунова с М. А. Балакиревым // Советская музыка. 1950. № 9. С. 95.

¹³³ О словесных способах указания на такое родство говорилось в I главе (раздел 3).

¹³⁴ Онегина О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: автореф. дис... канд. иск. СПб., 2010. С. 15. Подробнее об этюдах Ляпунова с точки зрения их фортепианного стиля см.:

уже при взгляде на программные названия, среди которых наряду с типично листовскими («Призрачное рондо», «Буря», «Идиллия», «Хоровод сильфов») встречаются и такие, которые прямо отсылают к русской музыкальной традиции, включая ее ориентальную составляющую («Трезвон», «Терек», «Былина», «Лезгинка»). Главная же модификация листовского образца заключается в том, что Ляпунов выбрал диезные тональности, которые как бы отвечают на бемольные тональности трансцендентных этюдов Листа. Таким образом, подобие, возникающее между двумя циклами, оттеняется отличиями. Если бы цикл Ляпунова был написан в иных тональностях, его можно было бы считать попыткой соперничества с предшественником; избрав же комплементарный по отношению к этюдам Листа тональный план, композитор подчеркнул идею диалога.

Рассмотренные примеры подтверждают, что способ воплотить идею музыкального посвящения, обратившись к формам или жанрам, характерным для творчества адресата, применялся неоднократно, причем возникающие при этом сознательные модификации «модели» помогают композитору подчеркнуть особый характер замысла. Несомненно также, что этот способ оказывается особенно действенным, если сочетается с другими, например (как в сочинениях Рахманинова и Аренского) с тематическими аллюзиями или цитатами.

3. Стилиевые заимствования

Ставя вопрос о сознательном обращении к стилиевым особенностям, к конкретной манере письма других композиторов, следует, как уже говорилось, предположить, что такое обращение происходит в том случае, когда автор чувствовал или даже сознавал некоторые точки соприкосновения с «образцом» в собственном музыкальном мышлении. Наверное, в этом можно видеть общую закономерность творческой эволюции, развития стиля и мышления любого автора: выходя за круг привычных для себя средств и открываясь сторонним влияниям, он действует при этом в согласии со своим авторским «я», реагирует на

то, что находит отклик в его сознании. Поэтому в сочинениях Глазунова, о которых далее пойдет речь, мы постараемся не только отметить то, что связывает их со стилистикой других композиторов, но и, насколько возможно, указать на предпосылки к их созданию в творчестве самого Глазунова.

«Море». Программа. Общий характер оркестровки.

К сочинению автор предпослал литературную программу, которую можно найти в оригинальном издании фирмы М. Беляева:

«Веками несло море к берегам свои волны, то гонимые страшным ветром, то убаюкиваемые легким дуновением.

На берегу сидел человек, и перед глазами его менялись картины природы. Солнце ярко горело на небе; море было спокойно, но вот налетел сильный порыв ветра, за ним другой, небо потемнело, и заволновалось море. С бешеным ревом и величественной силой боролись стихии. Разразилась гроза.

Пролетела буря, и море стало успокаиваться. Вновь заблестало солнце над сглаживающейся поверхностью, и все, что человек видел и что в душе своей перечувствовал, то он поведал другим людям».

Неизвестно, как появилась эта программа, является ли ее автором Глазунов или же он только одобрил этот текст. В любом случае, трудно предположить, что программа появилась бы против его воли. Размышляя над этой программой, можно представить себе, что человек, сидящий на берегу моря — это композитор (не Вагнер ли? или сам Глазунов?), перекладывающий легенды на музыку и рассказывающий их, пользуясь средствами своего особого языка. На первый взгляд, программа полна общих фраз, которыми здесь описывается состояние природы: заволновалось море, боролись стихии, разразилась гроза, пролетела буря. Но невозможно пройти мимо последнего предложения, отличного по содержанию от предшествующего описания: «...все, что человек видел и что в душе своей перечувствовал, то он поведал другим людям». Возможно, в этих словах заключен намек на то, что в произведении автор не только намеревается воссоздать внешние приметы пейзажа, используя богатый арсенал подсказанных Вагнером приемов, но и собирается выразить нечто большее, а именно отклик, который нашло в нем соприкосновение со стихией; и вполне вероятно, что образ

стихии ассоциировался у Глазунова не только с природой, но и с музыкой Вагнера, в которую он погрузился в период создания «Моря».

Безусловно, русскую публику поразила оркестровка Вагнера. А. Н. Бенуа вспоминал: «Скажу только, что по-настоящему восторг мой был вызываем только оркестром и (в меньшей степени) пением, но вовсе не зрелищем»¹³⁵. Римский-Корсаков также пишет: «Вагнеровский способ оркестровки порастил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»¹³⁶. В период создания «Моря» Глазунов признавался: «Несмотря на общеизвестные недостатки, как отсутствие тем, развития симфонического, длинноты я с самого начала был поражён колоритностью не только оркестровки, но и музыки. Конечно, самобытная сила оркестрового звука тоже сильно поразила меня, и теперь потерял вкус (конечно, на время) ко всякой другой инструментовке»¹³⁷.

Отметим, что Глазунов, как следует из приведенных слов, находил ряд недостатков в вагнеровском тематизме и свойственных немецкому композитору особенностях симфонического развития и вообще имел «касательно Вагнера много противоречий»¹³⁸. Показательно, что в «Море», посвященном памяти Вагнера, Глазунов использовал (в качестве побочной партии) материал собственной пьесы, эскиз которой датирован 1883 годом¹³⁹ и, следовательно, возник задолго до увлечения Вагнером. Это косвенным образом подтверждает, что Глазунов при сочинении «Моря» был сосредоточен именно на специальных оркестровых задачах, которые и связывались для него с Вагнером. Проблема

¹³⁵ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Книга третья. М., 1990. С. 595.

¹³⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 240. Далее Римский-Корсаков отмечает, что первым примером использования оркестровых приемов, заимствованных у Вагнера (а именно, применения усиленного состава духовых) стала у него оркестровка Польского из «Бориса Годунова» Мусоргского, сделанная для концертного исполнения (там же).

¹³⁷ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 123.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ См.: Юдин Г. Я. Из рукописного наследия [Глазунова] // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 316, 318.

оркестровки обсуждалась с П. И. Чайковским, который указывал на густоту оркестровых красок Глазунова как на недостаток. Поэтому в письме Глазунова к Чайковскому от 6 апреля 1890 года найдем «оправдательные» слова о новой партитуре: «В оркестре *Море* вышло, кажется, довольно мощно и, несмотря на страшную густоту красок (к сожалению, я этой слабости сочувствую), колоритно. Аккорд *glissando* на тромбонах звучал ужасающим образом»¹⁴⁰.

Вагнеровское в «Море» заключено уже в выборе инструментального состава, который позволяет Глазунову достичь мощи звучания при богатстве оттенков оркестрового колорита. Он избрал тройной состав симфонического оркестра с шестью валторнами, тремя трубами, к которым, по примеру Вагнера, добавляется басовая труба (при ее отсутствии можно использовать «вагнеровскую» теноровую тубу)¹⁴¹, тремя тромбонами и тубой, большой группой ударных (литавры, тарелки, большой и малый барабаны, тамтам), двумя арфами (вторая — *ad libitum*, хотя в некоторых эпизодах и со своей партией). Струнные, согласно предпосланному партитуре указанию, желательны «в возможно большем составе». Там же разъяснена нотация партии тарелок, предполагающей удары тремя разными способами. Некоторые духовые (бас-кларнет, басовая туба) использованы на пределе регистровых возможностей (в отношении низких нот), что Глазунов также подчеркнул в пояснении, предупреждая дирижеров о желательности инструментов соответствующей конструкции.

Как видим, состав оркестра увеличен и нехарактерен для симфонического творчества Глазунова, ранее пользовавшегося обычно парным оркестровым составом и избегавшего возможных трудностей с инструментарием. Если композитор и прибегал в отдельных случаях к тройному составу дерева (фантазия

¹⁴⁰ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 123. Отметим, что партитура «Моря» была подарена Чайковскому Глазуновым после одного из спектаклей «Пиковой дамы» 1890 года с дарственной надписью: «Дорогому другу и учителю».

¹⁴¹ В плане воздействия на русских композиторов оркестровки вагнеровской тетралогии напомним, что Римский-Корсаков для «Млады» также решил использовать в дополнение к обычным трубам инструмент более низкой разновидности; только в его случае это была сконструированная по его же проекту альтовая труба.

«Лес», 1887), то набор других инструментов все же был скромнее того, что он избрал в «Море». По сравнению с вагнеровским «Кольцом» использованные средства проще (там — четверной состав с восемью валторнами и шестью арфами), но обширнее, чем, например, в «Тристане» (тройной состав с четырьмя валторнами и одной арфой).

«Вагнеровское» в общем замысле сочинения заключается далее в том, что оркестр служит в «Море» своеобразным аналогом природной стихии; ей уподобляется и свободное течение музыки¹⁴². У А. Бенуа читаем: «Дивно чувствовал Вагнер природу — и дремучий лес, в котором живет змей Фафнер, и прекрасную дикость рейнских берегов и т. д.»¹⁴³. Действительно, творчество Вагнера давало поразительные примеры такой трактовки оркестра. Достаточно вспомнить увертюру к «Летучему голландцу», вступления к «Золоту Рейна» и «Валькирии», «Шелест леса» из «Зигфрида», заключение «Гибели богов», где в звуках воссозданы образы природных явлений (вода, буря и прочее). Таковы ориентиры Глазунова при создании партитуры «Моря».

Идея уподобить оркестровую звучность природной стихии с ее бесчисленными оттенками отразилась на оркестровой фактуре, в которой влияние Вагнера совершенно несомненно. В целом, фантазия «Море» оказалась по фактуре сложнее, чем предшествующие оркестровые сочинения Глазунова (да и, пожалуй, чем большинство созданных к тому времени партитур русских композиторов). Показательно, что Глазунов посчитал невозможным сделать ее переложение для фортепиано в 4 руки, хотя в издательской практике того времени выпуск таких переложений считался совершенно обычным и даже полагающимся. Вместо этого Глазунов (помимо партитуры) опубликовал только свое переложение для двух фортепиано в 8 рук.

¹⁴² Произведение написано в сонатной форме. Стихийность морского образа фантазии отразилась на структуре главной партии — рыхлой и не четко структурированной. Побочная партия оттеняет главную своей ясной структурой. Она представляет собой простую трехчастную форму: большое предложение в C-dur с расширением (литера E), середина 12 тактов на D и реприза со сжатием на доминантовом органном пункте (литера G).

¹⁴³ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Книга третья. М., 1990. С. 595.

Ведущий образ стихии определил, чем именно из свойств вагнеровского оркестра Глазунов смог воспользоваться в своей партитуре. В общем плане речь идет о вариативности фактуры с постоянным обновлением тембровых красок. Эта изменчивость не только проявляет себя на гранях синтаксически расчлененных единиц формы (как мотив, фраза и т. д.), но является постоянным свойством звучащего материала, обретающего от этого текучесть, внутреннюю подвижность. Описанный принцип имеет у Вагнера разные воплощения в зависимости от конкретных задач. Сразу скажем, что такое значимое открытие в области оркестрового стиля, как «вязь» свободно движущихся голосов (в том числе и темброво расчлененных), которую Вагнер использует в оркестровых эпизодах возвышенного или лирико-экспрессивного характера (вступления к «Лоэнгрину», «Тристану и Изольде»)¹⁴⁴, не могло найти в партитуре «Моря» непосредственного применения, хотя было известно Глазунову¹⁴⁵. Образу стихии соответствовало другое — вагнеровский способ выстраивания орнаментальных и фоновых элементов фактуры, а также использование медных духовых как почти универсальной по возможностям, внутренне дифференцированной, гибкой в тембровом, динамическом, выразительном отношении группы. Одно и другое взаимосвязано: тесно соприкасаясь с фоном или усиливая его, медь в то же время способна прорезать даже самую плотную и насыщенную «вязь» фигуративных пластов, если необходимо провести сквозь них мелодически значимую линию.

Партитура «Моря» находится на линии, ведущей от Вагнера к оркестровому письму, ставшему типичным в начале XX века и вобравшему в себя характерные черты стиля модерн, который в музыке определеннее всего сказался в повышенном значении орнаментальных и фоновых элементов фактуры¹⁴⁶.

¹⁴⁴ См. характеристику такой фактуры: *Карс А.* История оркестровки. М., 1932. С. 214; *Веприк А. М.* Трактровка инструментов оркестра. М., 1961. С. 123–128; *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. М., 2004. С. 92–97.

¹⁴⁵ Этот вагнеровский прием отразился в медленной части Третьей симфонии Глазунова — сочинения того же периода (1890).

¹⁴⁶ Более подробно о русском музыкальном модерне см.: *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. М., 2009.

Нормой становится постоянно вибрирующая звучность оркестра. Оркестровое *vibrato* достигается с помощью всех доступных средств: от простого *vibrato*, возникающего при звукоизвлечении, до сложного многоярусного фигурационного *quasi vibrato*, где эффект вибрации создает обилие мелких длительностей. Примеры такой сложной фактуры, где подвижный фигурационный фон складывается из разных пластов, хорошо известны по творчеству Вагнера (вступление и заключительная сцена из «Золота Рейна», «Полет валькирий» и «Заклинание огня» из «Валькирии», заключительная сцена «Гибели богов») ¹⁴⁷. Это еще одно выражение идеи внутренней подвижности оркестрового звучания (и если в таких случаях не изменчивости его, то переливчатости, мерцания, объема).

Посмотрим теперь, как отразилось вагнеровское влияние в партитуре «Моря». Нужно сразу оговориться, что речь должна идти не о точных совпадениях в приемах оркестрового изложения (вряд ли Глазунов подражал каким-то определенным местам из вагнеровских партитур). Воздействие Вагнера означало использование подсказанного им арсенала средств для достижения сходных художественных эффектов.

Прежде всего обращает на себя внимание прием выстраивания фона из нескольких пластов, в той или иной степени различающихся по рисунку, а обычно и по тембру. Такова побочная партия (литера Е, см. *пример 1*), где звучность фигурационной ткани складывается из (1) арпеджио арфы, (2) фигурации альтов, основанной на мотиве из главной партии, (3) аккордов пиццикато у других струнных. Скрепляющим элементом служат выдержанные аккорды (бас-кларнет и три валторны), не показанные в примере. Благодаря контрасту тембров возникает эффект пространственного расслоения звучности в пределах одного только фона (мелодия у духовых — еще один пласт фактуры), и этот пространственный эффект усилен еще и картинностью, возникающей от

¹⁴⁷ Напомним, что, например, заключительная сцена «Золота Рейна» «содержит места, сложные по рисункам, но простые по гармонии, где не менее двадцати партий струнных смешиваются своими фигурациями арпеджио в одну сложную массу общего сплошного движения, к которому позднее присоединяется шесть арф, играющих различные арпеджио» (*Карс А. История оркестровки. М., 1932. С. 216*).

того, что оркестровка здесь остается стабильной на сравнительно большом протяжении (20 тактов). Такого рода декоративность имеет богатый звукоизобразительный потенциал, это — одно из средств, позволяющих уподобить оркестровое звучание природной стихии.

Пример 1

А. К. Глазунов. «Море». Литера Е (побочная партия).

Голоса, сопровождающие мелодию духовых

The musical score consists of six staves. The top staff is for Harp, marked with a piano (*p*) dynamic and showing a continuous arpeggiated pattern in 6/8 time. The Violin I and Violin II staves are marked with a pizzicato (*pizz.*) instruction and play chords. The Viola staff is marked with a piano (*p*) dynamic, then a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and features a continuous sixteenth-note pattern. The Cello I and Cello II staves are marked with a pizzicato (*pizz.*) instruction and play chords.

Но такая стабильность фактуры (а это качество, заметим, отличает лишь немногие, хотя и очень важные эпизоды вагнеровского «Кольца»¹⁴⁸) — скорее исключение в оркестровке «Моря». Она оказывается средством для усиления контраста между побочной партией, с одной стороны, и главной и разработкой, с другой¹⁴⁹. Те в свою очередь написаны иначе и воплощают образ моря как стихии бурлящей, гневной, несущей опасность. Плотность «событий», происходящих в

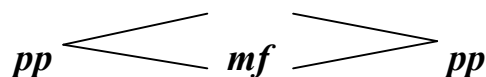
¹⁴⁸ Их обычное местоположение — в окончании частей тетралогии («Заклинание огня» в «Валькирии», заключения «Золота Рейна» и «Гибели богов»), реже они появляются по ходу действия («Полет валькирий» в начале III акта «Валькирии»).

¹⁴⁹ Связующая в этом смысле действительно служит переходом от одной темы к другой: ее фактура неустойчива, но уже намечает будущее изложение побочной.

оркестровой фактуре этих разделов (то есть на бóльшем протяжении симфонической фантазии) заметно выше. Глазунов здесь тоже использует сочетание разных рисунков, но эти сочетания, возникая на кратком промежутке времени, тут же распадаются и сменяются другими. Момент стабильности обычно проявляется в другом: в повторности кратких отрезков (например, двутактовых фраз), оркестрованных по-разному, но не идентичным образом. Внутри же себя эти отрезки оркестрованы очень дифференцированно. Примером могут служить такты 40–47 (главная партия), распадающиеся на четыре двутакта. Каждый первый такт содержит волнообразную фигуру деревянных духовых (шестнадцатыми), начинающуюся *f* и звучащую на *diminuendo*; ее начало подчеркнуто глиссандо арфа в объеме трех с половиной октав; фоном служит выдержанный аккорд тяжелой меди (басовая труба и два тромбона), тремоло литавр и трель струнных басов. Каждый второй такт, начинаясь на *pp* после предшествующего *diminuendo*, должен исполняться с нарастанием звучности к *f* следующей сильной доли; движение шестнадцатых переходит здесь от дерева к струнным, одни из которых играют аккордовую репетицию, другие — трель; у низких духовых и струнных проходит основной мотив главной темы (по звукам целотоновой гаммы), скрепляющим элементом фактуры служит выдержанный аккорд валторн. Так Глазунов воссоздает образ бушующего моря, где повторность движений волн сочетается с изменчивостью, переливчатостью красок.

В подобной фактуре разделение составляющих ее элементов на фон и рельеф может быть только очень условным (опять же в отличие от побочной партии). Эти функции проявлены слабо, вся фактура воспринимается как слитный, но при этом очень дифференцированный звуковой поток.

Выразительная роль практически любого элемента оркестровой ткани может быть показана на примере начальных тактов сочинения. В них искусно «выписана» динамически инструментальная волна, которая как бы повторяет рисунок набегающей прибрежной морской пены.



Эффект достигается не только средствами динамической нюансировки, но в первую очередь благодаря специфике оркестровой фактуры, включающей три элемента: накат звука, удар и спад (см. *пример 2*).

Пример 2

А. К. Глазунов. «Море». Начало

Allegro

В этих начальных тактах выделяются три фактурных пласта, каждой группе поручается отдельный структурный элемент. На тоническом органном пункте контрабасов и тремоло литавр (статический элемент, подчеркивающий непоколебимость моря) из глубины низкого регистра произрастает один из основных элементов главной партии — волнообразная фигура у виолончелей, подхватываемая далее другими струнными; играющие в том же регистре фаготы и тромбоны (они отвечают за увеличение и уменьшение общей массы звука) охватывают крайние, опорные звуки виолончельной партии и как бы «накрывают» ее собой, превращая в гул и шорох.

Преобладающий в главной партии способ оркестровки нами уже описан. Он заключается в сочетаниях разных элементов фактуры и быстрой их смене внутри небольшого построения. Для экспозиционного изложения характерно, что при

повторе таких сложно устроенных отрезков составляющие их элементы оркестровой ткани обычно сохраняют свое тесситурное положение и тембр (как в приведенном выше описании тактов 40–47). В этом Глазунов черпает возможности для оркестрового развития материала в разработке, в которой он часто отказывается от такой тесситурной и тембровой закреплённости элементов. Тембровое, фактурное, динамическое обновление в разработке происходит еще чаще, и эффект постоянного мерцания и смены оркестровых красок только усиливается. Увеличивается и плотность фигурационного фона, также внутренне изменчивого. Глазунов прорабатывает его очень тщательно, используя в том числе полифонические и квазиполифонические приемы: каноны и имитации (обычно в разных оркестровых группах), оркестровое крещендо, создающееся последовательным вступлением партий с постепенным расширением тесситуры.

Разработка вообще показательна с точки зрения приемов оркестрового письма, в которых Глазунов идет дальше Вагнера. Так, в начале разработки (один такт перед литерой L и далее), будто подражая шипению морской пены, звучит фруллато флейт в низком регистре, выписанное как тремоло — новый прием для конца XIX века¹⁵⁰. В одном из предкульминационных моментов (литера Q) использовано глиссандо двух тромбонов, о котором Глазунов упоминал в письме к Чайковскому (см. выше)¹⁵¹. В конце разработки, где после генеральной кульминации быстро воцаряется спокойствие, осуществляется потрясающая тембровая модуляция: нарастающая дробь малого барабана после достигнутого фортиссимо подменяется тремолированием литавр (6 тактов до литеры A), а через

¹⁵⁰ В литературе встречается утверждение, что впервые этот прием (правда, не выписанный в виде тремоло, а помеченный указанием *frullato*) встречается у Чайковского в партитуре «Щелкунчика» (см.: *Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр I. С. 222*), созданном в 1891–1892 годах, то есть после «Моря» Глазунова. Однозначно говорить о влиянии Глазунова на Чайковского нельзя, поскольку вопросы оркестровки, несомненно, обсуждались в беседах двух композиторов еще до создания партитур «Моря» и «Щелкунчика» (следы этих обсуждений — в цитированном письме Глазунова от 6 апреля 1890 года).

¹⁵¹ Тот же автор, не называя Глазунова, указывает, что в конце XIX — начале XX века глиссандо тромбонов использовалось чрезвычайно редко и лишь для достижения совершенно исключительных целей (см.: *Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр II. С. 212*). У Глазунова эта цель заключалась в передаче рева мощно приливающих волн.

два такта открытый звук тромбонів заменяется на чуть «придушенный» тембр засурдиненных валторн. Использование тембровых модуляций, возможно, следует отнести к воздействию Вагнера¹⁵².

В разработке неоднократно появляется новый мотив, основанный на восходящем движении по звукам мажорного сектаккорда (покажем одно из его проведений в *примере 3*, см. мелодию в среднем регистре).

Героический и ликующий характер этого фанфарного мотива, ряд проведений которого заканчивается ослепительной кульминацией в литере Х (*Grandioso*), требует тембра медных духовых, которым в разработке принадлежит ведущая роль.

Пример 3

А. К. Глазунов. «Море». Литера О. Разработка

Вагнеровская трактовка медных (особенно в тетралогии) сопряжена, как говорилось, с проблемой баланса звучности в многосоставной оркестровой фактуре с развитым фигурационным фоном. В условиях такой фигурационности нужно было усилить бас и мелодические линии. Разросшаяся группа медных духовых только и способна, к примеру, обеспечить в разработке «Моря» сбалансированность оркестровой звучности, соответствующей образу разбушевавшейся стихии. Следуя за Вагнером, Глазунов при изложении у меди тематического материала (прежде всего этого относится к фанфарному мотиву из разработки) использует ведение инструментов в унисон или октаву. Тем самым достигается более подчеркнутое звучание мелодической линии, способной

¹⁵² Подмена тембра внутри одного и того же элемента фактуры — типичный для Вагнера прием.

выделяться на фоне массивной фигурационной фактуры остального оркестра (а, например, привычный для более раннего оркестрового стиля квартет валторн не справился бы с такой задачей)¹⁵³. Желание найти новый баланс звучания в условиях такой фактуры ведет и к усилению басового регистра, который подчас становится в «Море» темным, тяжелым, почти бездонно глубоким (изложение баса чаще всего микстовое, помимо низких струнных и деревянных духовых в нем обычно принимают участие и медные: туба, тромбоны, иногда басовая труба или валторны; встречается удвоение баса арфами).

Говоря о трактовке медных духовых, нужно подчеркнуть, что их роль велика не только там, где требуется усиление того или иного элемента ткани. Медь занята почти на всем протяжении фантазии, включая светло звучащую побочную партию. Это означает, что медная группа трактована как многообразный по своим возможностям, гибкий тембровый комплекс, из палитры которого композитор всякий раз извлекает нужные ему краски, используя принцип группировки, то есть объединяя вместе несколько инструментов и употребляя их на определенном участке формы как относительно стабильные подгруппы. Всё это служит тому, чтобы полнее передать впечатление от природной стихии в разных ее состояниях, от гнетуще мрачных и угрожающих до просветленно спокойных.

Влияние Вагнера, испытанное Глазуновым в конце 80-х годов, стало возможным благодаря внешнему обстоятельству — гастролями немецкой вагнеровской труппы. Но вряд ли это влияние проявилось бы так сильно, если бы не внутренняя готовность композитора глубоко воспринять музыку Вагнера и творчески откликнуться на нее. Тем не менее, «вагнеровское» у Глазунова (как и

¹⁵³ Широкое применение такого способа оркестровки связывают именно с «Кольцом нибелунга» (см.: *Карс А.* История оркестровки. С. 216). Но аналогичные примеры есть и в «Тангейзер», и в «Летучем голландце», и «Лоэнгрине» (см. там же, с. 212). Это «общеизвестные примеры вагнеровского письма для струнных и tutti, когда медные инструменты играют полным составом тему в унисон» (там же, с. 211; ср.: *Витачек Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. М., 1979. С. 87–88).

Римского-Корсакова) иногда понималось как элемент, чуждый его творческой натуре.

А. В. Оссовский, хорошо знавший Глазунова лично, так истолковывал русское вагнерианство в статье 1907 года: «...Вагнер вторгся [в 1889 году] могучим потоком в жизнь наших музыкальных художников. Ведь они оказались лицом к лицу с самым сильным характером, какой только знает музыка со времен Бетховена, и не устояли. Чайковский поддался вагнеровским влияниям даже еще раньше 1889 г. Но он как-то без особых художественных терзаний претворил их в своей художественной природе. Зато для Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова этот год стал годом перелома в их творчестве, а искусство Вагнера, только что узнанное тогда во всей полноте впечатления, оказалось отравой, соблазнительной, но пагубной для их натур, противоположных всему художественному складу Вагнера. И вот целые годы ушли у обоих на преодоление этого вагнеровского яда, на то, чтобы после мучений и неверных шагов снова найти самих себя. У Римского-Корсакова это время внутренней борьбы открывается “Младой”, а в развитии Глазунова вагнеровское вторжение отмечает собою целый смутный период. Началу его служит симфоническая фантазия “Море”, посвященная памяти самого же Вагнера»¹⁵⁴.

Однако, в действительности, многое, что Глазунов принял от Вагнера, пусть и не в столь развитом виде присутствовало в его собственном авторском стиле, отличающемся в отдельных сочинениях специфической, текучей фигурационной фактурой, вниманием к колориту, стремлением к расширению звучащего пространства с помощью оригинальных приемов оркестрового письма. Так, в симфонической картине «Лес», написанной за два года до вагнеровских спектаклей в Петербурге, Глазунов явно стремится дать в ряде эпизодов красочную, текучую фигурационную фактуру, создающую наряду с другими средствами образ природной стихии. Таким образом, оркестр Вагнера помог Глазунову продвинуться дальше на том пути, который уже привлекал его.

¹⁵⁴ *Оссовский А. В.* «Кольцо нибелунга». Музыкальная тетралогия Р. Вагнера [1907] // *Оссовский А. В.* Музыкально-критические статьи. Л., 1971. С. 212–213.

Кажется не случайным, что в предисловии к учебнику инструментовки, датированном концом 1891 года, Н. А. Римский-Корсаков пишет про «послевагнеровское время» — «время яркого и живописного колорита в оркестре», и называет Глазунова среди крупнейших мастеров этого рода оркестровки¹⁵⁵ (напомним, что в год написания предисловия Глазунов был автором недавно законченных партитур «Море» и «Кремль»).

Но это не противоречит тому, что вагнеровское влияние в «Море» кажется еще недостаточно переработанным, а потому несколько внешним по отношению к собственному стилю Глазунова. Поэтому и можно с долей условности отметить, что впоследствии композитор «освободился» от этого влияния (свидетельство тому — Четвертая симфония, 1893)¹⁵⁶, хотя правильнее было бы сказать, что вагнеровские элементы до неразличимости переплавились в зрелом стиле Глазунова¹⁵⁷ и его технике, несомненно, возросшей, в том числе, вследствие деятельного усвоения опыта Вагнера.

Впоследствии с такого уровня оркестровой красочностью и декоративностью, как в «Море», мы у Глазунова больше не встретимся, хотя в балетах можно наблюдать достаточно развитую орнаментальность, уже лишенную, однако, каких бы то ни было ассоциаций с Вагнером. В последующих же сочинениях Глазунов пришел к более графичной оркестровке, что можно увидеть на примере I части сюиты «Из средних веков» (1902), где тоже рисуется образ моря.

В написанной после «Моря» симфонической картине «**Кремль**» Глазунов, вновь посвящая сочинение памяти другого композитора, обращается не к оркестровым приемам письма, а к более широкому кругу средств, ассоциирующихся с адресатом. Сочинение посвящено памяти Мусоргского.

¹⁵⁵ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. III. М., 1959. С. 3.

¹⁵⁶ *Гозенпуд А. А.* Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990. С. 207.

¹⁵⁷ Об оркестровом стиле Глазунова зрелого периода см.: *Агафонников Н. Н.* Черты оркестрового стиля А. Глазунова // Оркестровые стили в русской музыке: Сб. статей / Сост. В. И. Цытович. Л., 1987. С. 39–48.

Однако в литературе указывалось на связь музыки «Кремля» не только с Мусоргским, но и с Бородиным или Римским-Корсаковым, то есть вообще со старшими представителями традиции, в которой был воспитан и сам Глазунов. Было отмечено, что такой круг ассоциаций рождает, прежде всего, мелодика. Указывая на «вращательный» характер мелодического движения в отдельных мотивах и фразах, использование ритмического варьирования как одного из приемов развития, Е. С. Богатырева тем самым обозначает конкретные стилевые особенности, «которые вместе со свойствами мелодики Глазунова, родственными русскому народнопесенному творчеству, позволяют усматривать общность мелодики Глазунова и Бородина, а также известную связь мелодики Глазунова с мелодикой Рахманинова и Чайковского»¹⁵⁸.

И все же посвящение сочинения памяти Мусоргского не было случайным. Хотя Глазунов, несомненно, и должен был ощущать родство отдельных черт стиля и образного строя музыки Мусоргского с творчеством балакиревского кружка в целом, он сознавал и особость этого композитора. Уже программа симфонической картины обращена и к общей для кучкистов теме исторического прошлого России, и, как о том говорилось в I главе, к образам, особенно характерным для Мусоргского.

Один из стилистических приемов, заимствованный Глазуновым у Мусоргского, очевиден уже после первого прослушивания «Кремля» — это подражание колокольному звону во II части («У монастыря»)¹⁵⁹.

Конечно, образ колокольного звона занимал умы многих композиторов. Его воплощение открывало в музыке путь, по которому в нее будто входит дыхание истории, проблемы прошлого и настоящего, наконец, мысли о будущем народа, государства, церкви. Колокола могут звучать и драматично, напоминая об острых

¹⁵⁸ Богатырева Е. С. Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // *Вопр. музыкознания: Ежегодник. Вып. 1. 1953–1954. М., 1954. С. 290.*

¹⁵⁹ Этот прием, видимо, был воспринят как наиболее примечательная особенность всего сочинения уже на премьере «Кремля» (16 февраля 1891 года) с его «прекрасно задуманным инструментальным колоколом» (*Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Л., 1959. С. 29.*)

моментах истории, и умиротворенно, сливаясь с ощущением мирного быта русских городов или природы¹⁶⁰. Но если иметь в виду именно эту широту звуковой палитры колокольных звонов и, как следствие, широту спектра ассоциаций, которые они порождают, то среди русских композиторов до Рахманинова Мусоргскому принадлежит наиболее важная роль в разработке этой музыкально-образной сферы. Как известно, у Мусоргского такой тип звукоподражания встречается многократно (сразу несколько сцен в «Борисе Годунове» и «Хованщине», «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки»). Колокола у Мусоргского многообразны по характеру. Это и мощный торжественный трезвон, как в «Богатырских воротах», и прозрачное звучание отдаленного колокола, как, например, в конце первой картины I действия «Бориса Годунова»¹⁶¹. Именно эту линию «тихих» колоколов подхватывает Глазунов во II части своей музыкальной картины. Часто колокольный звон сочетается у Мусоргского с образом церковного пения, и это тоже находит свое претворение во II части «Кремля», с анализа которой, наиболее «мусоргской», мы и начнем.

Образно-эмоциональное состояние, выдержанное во II части «Кремля», — состояние молитвенной сосредоточенности, смиренности. Этому соответствует звучание спокойных, тихих колоколов, накладывающихся на церковное пение. Часть открывается вступлением — два построения хорального склада в исполнении струнной группы с сурдинами вводят в атмосферу неторопливого размеренного шествия (см. *пример 4*).

¹⁶⁰ Выразительно писал об этом Балакирев в письме к Римскому-Корсакову из Москвы от 1 июня 1869 года: «Сегодня воскресенье. Колокольчики мягонько позвякивают, и большие, и малые, и между ними гудит, аки чудовищный шмель, — Царь-колокол Ивана Великого. — День жаркий — чудесный. Народ валит в церковь и по дороге замáливается на кресты церквей» (*Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V. М., 1963. С. 95*).

¹⁶¹ Подобный диапазон, но внутри одной пьесы, встретим и у Бородина («В монастыре» из «Маленькой сюиты»).

А. К. Глазунов. «Кремль». II часть («У монастыря»). Вступление (начало)

The musical score shows the beginning of the introduction for the strings. It is in 2/4 time and marked 'Andante'. The instruments listed are Celli I, Viole, Celli II, and Bassi con sord. The dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music consists of a melodic line in the violas and cellos, with a steady accompaniment in the cellos and basses.

Далее с основной темой вступают кларнет и фагот (литера А, начиная с т. 20). Спокойная мелодия изложена в переменном метре, развертывание связано с повторностью, вращением вокруг основной интонационной попевки, несколько напоминающей «Рассказ Царевича Календера» Римского-Корсакова (см. пример 5).

А. К. Глазунов. «Кремль». II часть (основная тема), т. 20–28 (литера А)

The musical score shows the main theme for the clarinet and bassoon. It is in 3/4 time and marked 'Andante'. The instruments listed are Clar. and Fag. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The music consists of a melodic line in the clarinet and bassoon, with a steady accompaniment in the bassoon.

Постепенно солирующие инструменты заручаются поддержкой остальных, расширяется регистровый диапазон. И вот, словно поднявшись на вершину, мы оказываемся перед новой, широкой звуковой панорамой: в середине первого раздела (за 8 тактов до литеры D, т. 56) раздаётся колокольный звон, начинающийся с ударов большого колокола и постепенно включающий в себя остальные — звучность разрастается до праздничного трезвона. При этом, в отличие от аналогичного приема в сцене коронации из «Бориса Годунова», динамика остается тихой (*p*), как будто колокола раздаются издали (см. пример 6, по которому можно составить представление о сложном оркестровом решении колокольного звона). Далее соло фагота (7 тактов до литеры F) возвращает к основной теме (реприза внутри первого раздела).

А. К. Глазунов. «Кремль». II часть (середина первого раздела),
т. 56–63 (за 8 тактов до литеры D)

Poco piu mosso ♩ = 100

Flauti
Fagotti
Corni
Trombone
Tuba
Arpe
Violoncelli
Contrabassi

Clarnetti
Arpe
Violini
Viole

Средний раздел (литера F, с т. 90) звучит просветленной. Происходит будто бы гармоническое раскачивание на мотивах основной темы. Общая реприза II части (литера I, с т. 129) динамизирована, основная тема проводится в унисоне всего оркестра (за исключением тромбонов и тубы).

Как было отмечено выше, мелодия излагается в переменном метре, и это еще один излюбленный прием Мусоргского. Нерегулярная смена метра, нерегулярность акцентов, черты квантитативной ритмики — вот, что сближает Мусоргского и Глазунова.

Эта и следующая части музыкальной картины отражают разные образы шествия: религиозная процессия с колокольными перезвонами с одной стороны и, с другой, финальный пышный и праздничный въезд князя. В III части под названием «Встреча и въезд князя» композитор прибегает к обширным оркестровым ресурсам, усиливая звучность большого симфонического оркестра за счет введения дополнительной специальной группы медных духовых (banda). При всем контрасте с предыдущей частью здесь сохраняется натурально-ладовый оттенок в мелодике и гармонизации. Если тональность II части можно определить как ре дорийский, то в финале это Es-dur, что, однако, не противоречит особому ладовому колориту отдельных мелодий. Так, тема вступления, из которой затем вырастает тема главной партии, написана в соль миксолидийском (см. пример 7).

А. К. Глазунов. «Кремль». III часть. Вступление (начало)

Moderato $\text{♩} = 84$

Violini I, II

Clarinetti

Celli
Bassi
Timpani

Fagotti
Contrafagotto
Corni

Привнесение в тематизм особенностей натуральных ладов — общекучкистская черта, что, разумеется, никак не противоречит посвящению «Кремля» Мусоргскому. Но в III части возникают еще и другие «персональные» ассоциации. Вторая тема побочной партии (литера Н, с т. 106) вводится перемещающейся по квартам и квинтам трихордовой попевкой — такой же, какая готовит появление главной партии финала Второй симфонии Бородина, а кантиленная мелодия вступающей далее темы напоминает начальный женский хор из «Половецких плясок» (см. пример 8).

А. К. Глазунов. «Кремль». III часть, т. 106–109 (литера Н)

Flauti
Oboi
Viole

Arpa

Остается сказать о I части под названием «Народное празднество». Она открывается постепенно разрастающимся в своей звучности вступлением (занимает 80 тактов), которое имеет две волны, приводящие в итоге к изложению основной темы (с т. 81, Moderato pesante) — архаичной по складу (двухголосие с отдельными удержанными тонами), опирающейся на «пустые» квинтовые созвучия в басу (см. пример 9).

А. К. Глазунов. «Кремль». I часть, т. 81–88 (главная партия)

Moderato pesante ♩ = 84

Oboi
Clarinetti
Violini
Fagotti
Corni
Violoncelli
Contrabassi

f

5

В середине главной партии (6 тактов после литеры F, с т. 125) появляется другая тема народно-песенного склада. Звучание пиццикато струнной группы и арфы, «птичьих» трелей флейты и флейты пикколо напоминает созданный в прологе «Снегурочки» Римского-Корсакова образ Весны и ее спутников. В природное спокойствие вторгаются кличи труб, известные уже из вступления. Сокращенную репризу основной темы (с т. 156) дополняет введение нового тематического материала, звучащего как ее органичное продолжение.

Тема побочной партии (за 6 тактов до литеры К, с т. 187) своим собранным, серьезным, мужественным характером близка первой теме главной. Ее звучание может напомнить начальный мотив Второй симфонии Бородина. Без всякого буквального сходства эта ассоциация возникает благодаря взаимному действию разных факторов — ритмического (остановки на мелодическом устое), ладового (опевание устоя с захватом второй низкой ступени), оркестрового изложения (унисон, первоначально у скрипок и виолончелей, к которым присоединяются другие инструменты для подчеркивания устоя на сильных долях; см. *пример 10*).

Пример 10

А. К. Глазунов. «Кремль». I часть,
т. 187–192 (за 6 тактов до литеры К, побочная партия)

Moderato energico

Viol., Celli

Cl., Fag.,
Corni, Bassi

Преимущественно на материале этой же темы строится разработка, в конце которой (говоря иначе, в начале репризы — разделы здесь смыкаются) на доминантовом органном пункте тема главной партии звучит в увеличении у медных духовых инструментов. Главная кульминация репризы совпадает с побочной темой, которая также звучит в увеличении (в оркестровом тутти, с т. 329; см. *пример 11*).

Пример 11

А. К. Глазунов. «Кремль». I часть,
т. 329–342 (побочная партия в репризе).

Meno mosso

p

ff

Прием ритмического увеличения используется и в репризе финала. Таким образом, в «Кремле» композитор неоднократно прибегает к приему, характерному для эпического симфонизма Бородина (обе симфонии) и уже использованному в сходном ключе и самим Глазуновым (Вторая симфония). И этот прием оказался

уместным в симфонической картине, которую, по словам Ю. В. Келдыша, можно уподобить «грандиозной монументальной фреске»¹⁶².

В «Кремле» проявилась типичная черта стиля Глазунова, которая также восходит к опыту его предшественников и Мусоргского в том числе. Это вариантность, действующая на разных уровнях. На микро-уровне она проявляет себя в изменчивой фактуре, складывающейся на основе одних и тех же интервальных комплексов, в методах развития материала путем сохранения мотивов и переноса их на другую высоту, а также переритмизации. На макро-уровне вариантность проявляется в масштабах формы отдельных частей, где разделы, содержащие развитие или возвращение уже прозвучавшего материала строятся на его вариантных преобразованиях¹⁶³. Это опять же связывает Глазунова с кучкистами и Глинкой (см., например, интродукцию к «Руслану и Людмиле»). В качестве особого проявления вариантности отметим прием «нанизывания» вариантов не только в процессе развития, но и при изложении материала внутри экспозиционных разделов, примеры чему можно найти в III части. Такой прием менее свойственен инструментальной музыке XIX века (в том числе и кучкистов), зато его известный образец имеется в оперном творчестве Мусоргского (вступление к «Хованщине»).

Подводя итог наблюдениям над симфонической картиной «Кремль», нужно сказать, что, рассмотренная в свете идеи музыкального посвящения, она обнаруживает некоторую двойственность. С одной стороны, несомненны связи и замысла, и музыки «Кремля» с впечатлениями Глазунова от творчества Мусоргского — адресата посвящения. С другой стороны, эти связи переплетаются и сливаются с другими — более широкими, охватывающими кучкистскую традицию в целом. Трудно однозначно сказать, были ли связи второго рода следствием сознательной установки Глазунова или же они возникли

¹⁶² Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 161.

¹⁶³ Известный тезис В. В. Протопопова о «вторжении вариаций в сонатную форму» (таково название его статьи) мог бы быть раскрыт на примере и I части, и финала симфонической картины «Кремль».

как бы попутно, в связи с тематикой сочинения и по причине того, что сам Глазунов сформировался внутри кучкистской традиции, а его ранний стиль, из сферы действия которого он только выходил, выработался под влиянием учителей. В любом случае эти два уровня связей не противоречат один другому. И в их совмещении нельзя исключить момент сознательности: ведь Глазунов должен был рассматривать Мусоргского в контексте определенной традиции и во многом воспринимал его творчество через призму сознания других представителей «Могучей кучки».

Среди тех, кому Глазунов посвящал свои сочинения конца 80-х — начала 90-х годов, не случайно появляется имя П. И. Чайковского — композитора, который поддерживал молодого коллегу в стремлении расширить его стилевую палитру и оказал на него влияние также и собственной музыкой. Чайковскому Глазунов посвятил **Третью симфонию**. В литературе уже отмечались качества этого произведения, восходящие к влиянию Чайковского и не типичные для Глазунова ранее, такие как написание главной партии сонатного аллегро в виде мелодии с сопровождением, замена тематизма в духе «народно-крестьянской песенности» на «интонации западно-романтической музыки (особенно Шумана), Чайковского, русского бытового городского музицирования»¹⁶⁴. Анализируя Третью симфонию, М. А. Ганина приходит к заключению: «...Симфония интересна новыми приемами письма. В симфоническом стиле Глазунова появляется новый тип тематизма»¹⁶⁵. Все эти наблюдения можно принять, хотя носят они скорее общий, недостаточно конкретный характер. Мы же пойдём дальше и наметим мало освещённые ранее точки соприкосновения Глазунова со стилем Чайковского.

При названных изменениях в тематизме, усилении кантиленности и лирического начала, особого внимания заслуживает вся организация музыкальной ткани и оркестровый стиль Глазунова в этой симфонии. Характерное для кучкистов и Вагнера смешение тембров для придания большей красочности и

¹⁶⁴ Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961. С. 84.

¹⁶⁵ Там же.

колорита звучания сменяется манерой, близкой Чайковскому, который, как известно, стремился к максимальному выявлению выразительных свойств оркестровых тембров преимущественно в их чистом виде и к использованию минимального количества дублировок, применяемых обычно лишь в кульминационных моментах¹⁶⁶. Излагая тему в темброво-дифференцированном виде, разделяя тембрально слои фактуры, Чайковский создавал особого рода полифоничность звучания (начало Первой симфонии). Поручая темы разным группам оркестра, композитор давал возможность прозвучать разным краскам, и вместе с тем подчеркивал музыкальный синтаксис (I часть Четвертой симфонии: у струнных главная партия, у деревянных духовых побочная, у медных и в tutti заключительная).

Обратимся к I части Третьей симфонии Глазунова. Она начинается как ни одна из прежних его симфоний, а именно с главной партии, излагающейся в виде мелодии с сопровождением (см. *пример 12*). Уже здесь можно увидеть четкую тембровую дифференциацию.

На фоне легкой, воздушной пульсации деревянных духовых инструментов (кларнетов и фаготов) и точечного «прикосновения» валторн и пиццикато струнных на первой доле такта нежнейшие звуки первых скрипок рожают лирическую мелодию — главную тему части. Уже во второй фразе (т. 14) происходит постепенное наращивание тембров: к проведению мелодической линии подключаются вторые скрипки, учащается пульсация контрабасов, к кларнетам и фаготам добавляются флейты. Масштабно-тематическая структура «дробление с замыканием» подчеркивается (с т. 22) переключками скрипок с фаготами и виолончелями, снова скрипок с группой низких струнных (альты, виолончели, контрабасы).

¹⁶⁶ Мы напоминаем лишь широко освещенные в литературе главные особенности оркестрового письма Чайковского, характерные прежде всего для его симфоний (см., например: *Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей*. М., 1961. С. 25–94).

А. К. Глазунов. Третья симфония. I часть. Тема главной партии

Allegro $\text{♩} = 66$

The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the orchestral arrangement with Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabassi, Corni, Clarinetti, and Fagotti. The second system (measures 6-9) shows the piano accompaniment. The third system (measures 10-13) shows the piano accompaniment. The music is marked 'p' (piano) and includes dynamic markings like 'p' and 'p'.

В середине главной партии (с т. 34) композитор поручает мелодическое соло гобоям и фаготам, оркестровая ткань разрастается. Постепенно нарастает и динамика, а кульминацией звучности становится начало репризы на *f* (литера В, т. 50), где мелодия, такая тонкая и одинокая в самом начале, звучит массивно и даже напористо у тромбонов на фоне пульсации всего оркестра — композитор приберег для этой кульминации новую тембровую краску. Получается, что даже в самых насыщенных местах оркестр звучит прозрачно, дифференцированно, чем и отличается в большинстве случаев оркестровый стиль Чайковского. И это только 64 такта, а сколько изменений уже претерпела оркестровая фактура!

Реприза внутри главной партии не случайно написана с расширением (т. 65) и дополнением (т. 85), ведь мелодия основной темы изначально содержит в себе зачатки разных мелодических оборотов, появляющихся далее и получающих

широкое развитие. И в этом тоже черты, отличающие Третью симфонию от ее предшественниц.

На протяжении I части в целом композитор придерживается следующих принципов: 1) выдерживает паузы у инструмента, который готовится сыграть соло, не показывает его краску раньше времени; 2) использует тембровые переключки, при этом разрежает фактуру; 3) тембрально и фактурно дифференцирует ткань на разные элементы. Все эти приемы мы встречаем и в творчестве Чайковского.

Возвращаясь к главной партии, отметим, что она показывает, с одной стороны, близость Чайковскому, с другой — отличные от него черты стиля Глазунова. Глазунов мыслит более мелкими синтаксическими элементами, отчего весь процесс тембрового (и образно-эмоционального) развития музыкальной мысли укладывается в сравнительно небольшое построение, у Чайковского же аналогичный процесс ведет обычно к большему разрастанию главной партии.

Симфония, написанная в период сознательных поисков, вряд ли могла получиться стилистически непротиворечивой. «Ужасно трудно добиться единства стиля»¹⁶⁷, — жаловался композитор в письме к С. Н. Кругликову 1888 года. Показательна в этом отношении медленная часть Третьей симфонии.

Третья часть стилистически своеобразна. В ней отразились разнородные влияния, которым Глазунов оказался подвержен в то время. В ней слышится не только и даже не столько Чайковский, сколько Вагнер¹⁶⁸.

Уже во вступлении обращает на себя внимание гармонический язык, с помощью которого создается ощущение томления, — вся ткань весьма хроматизирована и построена на неприготовленных задержаниях (см. *пример 13*). Это своего рода квинтэссенция вагнеровских тем: «ложное» минорное трезвучие

¹⁶⁷ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 105.

¹⁶⁸ Анализируя Третью симфонию, М. А. Ганина говорит о музыкально-стилистическом разномое: «в ней перемешиваются различные мелодические стихии, типы гармонических и оркестровых приемов, зачастую мало согласующихся друг с другом» (Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Л., 1961. С. 84).

в первых тактах (аллюзия на лейтмотив судьбы из «Кольца»), восходящие хроматические задержания (аллюзия на вступление к «Тристану»).

Пример 13

А. К. Глазунов. Третья симфония. III часть. Вступление

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), and Cor Anglais (C.ingl.). The second system includes parts for Violins (Violine, Viole). The tempo is marked 'Andante' and the style is 'espress.'. Dynamics are indicated as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The score shows chromatic ascending lines with various articulations such as accents and slurs.

Что же касается оркестра, Глазунов не прибегает к специфическим вагнеровским тембрам (например, к теноровым тубам), но и (если взять партитуру в целом) не останавливается на традиционном, как в симфониях Чайковского, выборе инструментария¹⁶⁹. Глазунов включает в состав английский рожок, более того, в дальнейшем поручает ему соло. Кажется бы, все, что связано со стилистикой Чайковского, отступает на второй план, однако тема вступления дана в краске, совсем не чуждой Чайковскому — это его излюбленное сочетание тембров кларнета и фагота. Выбор духовых для изложения хроматической квази-вагнеровской темы — прием, который Чайковскому еще предстоит применить через год во вступлении к «Иоланте».

Главная же тема части (литера В) звучит спокойно и певуче, ее мелодические контуры более широкие и менее хроматизированные, чем во

¹⁶⁹ Как мы знаем, у Чайковского инструментарий оркестра, исполняющего симфоническую музыку, более традиционен, нежели исполняющего музыку программную.

вступлении. Ассоциации с Чайковским, почти совсем подавленные «вагнеровским» вступлением, возникают снова. Ю. Д. Энгель улавливал их в широком развитии темы, достигающем «мощной страстности», и считал, что мелодия «по своей проникновенности не уступает лучшим вдохновениям Чайковского»¹⁷⁰. К Чайковскому же отсылает изложение темы в оркестре. Речь идет о приеме, имевшем место уже в I части, здесь же выдвинутом в качестве основного. Тема, звучащая сначала в струнной группе, затем передается деревянным духовым и снова возвращается к струнным — это своеобразная «оркестровая цитата» (вспомним главную партию Четвертой симфонии Чайковского, а позже и Шестой). Следуя за темой дальше, мы замечаем, как она, проходя ряд тембровых перевоплощений, достигает кульминации в малом tutti с дублировками, где индивидуальные свойства инструментов растворяются в общем звучании. Казалось бы, что может быть проще такого изложения темы, однако в эпоху начавшегося господства колористической оркестровки избранное решение выглядит весьма специфичным.

Сопоставляя отдельные особенности Третьей симфонии Глазунова со стилем Чайковского, мы неслучайно упоминали в том числе те сочинения старшего композитора, которые будут созданы им в дальнейшем («Иоланта», Шестая симфония). Конечно, речь не может идти об обратном влиянии Глазунова на Чайковского, хотя бы потому, что зафиксированные нами сходные приемы появлялись у Чайковского и раньше. Причина, вероятно, в ином: то, что составляло предмет профессиональных разговоров двух композиторов, волновало не только Глазунова, но и Чайковского, отвечало его собственным творческим интересам и намерениям. Другое дело, что каждый реализовывал сходные композиторские идеи по-своему. Сам Глазунов в очерке «Мое знакомство с Чайковским» дает понять, что его отношение к разным сторонам стиля Чайковского было избирательным: «Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы

¹⁷⁰ Энгель Ю. Д. Глазунов как симфонист (Продолжение) // Русская музыкальная газета. 1907. № 3 (21 января). Стб. 90.

оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом»¹⁷¹.

Влияние Чайковского на формирование зрелого стиля Глазунова всегда отмечалось в литературе. А. А. Гозенпуд говорит о проникновении одухотворенного лиризма в творчество Глазунова, о драматизации эпоса, о конфликтности, расширении роли танцевальных эпизодов, и, конечно, об обращении к балету как самостоятельному жанру. Он также отмечает, что под воздействием Чайковского «меняется характер его [Глазунова] мелодики, приобретающей большую широту, певучесть, задушевность и пластическую ясность»¹⁷². Аналогично и Ю. В. Келдыш видит влияние Чайковского в усилении лирического начала. Однако Третьей симфонии, в которой воздействие Чайковского проявилось наиболее очевидным образом, уделяется, как правило, наименьшее внимание по сравнению с другими симфониями Глазунова¹⁷³.

Интересно посмотреть, как относились к Третьей симфонии современники, выделяли ли они ее на фоне предшествовавших сочинений Глазунова. Так, некий критик под псевдонимом Петербуржец в журнале «Артист» после второго исполнения симфонии отмечает дарование молодого композитора, находит в симфонии «много таланта, много удачных мыслей и приемов, много красоты», однако считает, что в сравнении, например, с Первой симфонией Третья уступает

¹⁷¹ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 465.

¹⁷² Гозенпуд А. А. А. К. Глазунов и П. И. Чайковский // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 371–372.

¹⁷³ Так, ни А. В. Оссовский в «Очерке» о Глазунове (1907), ни В. В. Держановский (1922) не упоминают о ней. Ю. Д. Энгель в работе «Глазунов как симфонист» (1907) пишет о Третьей симфонии, но сравнительно мало. Б. В. Асафьев (1924) начинает обзор симфонического творчества Глазунова вообще только с Пятой симфонии, считая ее началом зрелого периода. Впоследствии аналитические очерки о Третьей симфонии появляются в крупных монографических работах М. А. Ганиной и Ю. В. Келдыша. Последний отмечает, что произведения рубежа 80–90-х годов «характеризуются обилием различных экспериментов в области фактуры, формообразования, оркестрового колорита», а про Третью симфонию говорит, что она «получилась стилистически противоречивой, неровной по материалу, кое в чем надуманной и рационалистичной» (Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 157).

«по силе творчества и вдохновения, по свежести мыслей и их развития». Но, несмотря на такую «несвежесть» мыслей (интересно, что скрывается за этим замечанием, не расслышанные ли в симфонии новые влияния?), Петербуржец обращает внимание, что льются эти мысли непрерывно и дают ряд интереснейших вариаций¹⁷⁴. Бегло описывая каждую часть, автор заключает, что «симфония заслуживает самого серьезного внимания современного музыканта», она интересна, хоть и «утомительна»; при этом критик ссылается на слишком крупные размеры частей (действительно, Третья — самая продолжительная из симфоний Глазунова)¹⁷⁵.

К 25-летию музыкальной деятельности Глазунова в «Русской музыкальной газете» вышла большая статья о его симфоническом творчестве, написанная Ю. Д. Энгелем. Рассуждая о Третьей симфонии, исследователь замечает новизну музыкального изложения. Интерес критика особенно вызвала I часть: помимо «причудливого модуляционного плана» он отметил в музыке «какой-то своеобразный оттенок, не совсем обычный для Глазунова»¹⁷⁶. А в медленной части «необычное» впечатление усилилось еще больше, и автор сделал вывод, что симфония (и это для нас ценное утверждение!) не даром посвящена Чайковскому.

4. Новое решение известных музыкально-драматургических концепций

В произведениях Глазунова, к которым мы обратимся в этом разделе, отсылка к творчеству другого композитора выражена в названиях, косвенно, но все же достаточно определенно указывающих на Бетховена. Говоря точнее, эти названия указывают в общем плане на художественную концепцию, выработанную не самим Глазуновым, а донесенную до него бетховенской традицией. В симфоническом творчестве Глазунова это фантазия «От мрака к свету» и драматическая увертюра «Песнь судьбы».

¹⁷⁴ Современное обозрение. Петербург. Симфонические собрания Русского Музыкального Общества <...> // Артист. Год 2. № 12. М., 1891, январь. С. 181–186, 183–184.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Энгель Ю. Глазунов как симфонист (Продолжение) // Русская музыкальная газета. 1907. № 3 (21 января). Стб. 89–90.

Определив ассоциативный план названных сочинений, попробуем выявить сходства и различия в подходах Глазунова и Бетховена в трактовке сходных идей и образов. Начнем с хронологически последнего сочинения, с увертюры «Песнь судьбы», поскольку связь с Бетховеном дополнительно подчеркнута в ней с помощью аллюзии на его тематизм, а именно на мотив судьбы из Пятой симфонии; и там и там сходный мотив открывает собой все сочинение.

В «Песне судьбы» начальный мотив главной партии (фантазия написана в сонатной форме¹⁷⁷) — терцовый нисходящий ход с репетицией верхнего звука — обладает очевидным сходством с лейтмотивом бетховенской Пятой симфонии. Но если у Бетховена дальнейшее изложение строится на развитии того же мотива, у Глазунова аналогичный мотив после своего варьированного повторения приобретает во второй фразе иное продолжение (второй элемент темы главной партии) в виде восходящего лирико-патетического восклицания (см. *пример 14*).

Пример 14

А. К. Глазунов. «Песнь судьбы». Главная партия

The musical score shows the beginning of the main theme in 3/4 time, marked Moderato (♩ = 80). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction with a descending triplet of eighth notes (G4, F4, E4) in the right hand, and a similar triplet in the left hand. The second system shows the main theme starting with a dynamic of *mf*, featuring a more complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes parts for Corni, Cl., Celli, and Bassi.

Отметим еще одно существенное различие в мотиве судьбы у Бетховена и Глазунова. Если в Пятой симфонии он сразу дает импульс дальнейшему развитию, перемещаясь на другую высоту, у Глазунова мотив звучит дважды в том же звуковысотном положении; изменение же ритмики воспринимается не

¹⁷⁷ Главная партия в d-moll т. 1–34, связующая — т. 35 (ц. 4), побочная — т. 63 (ц. 7), ход — т. 86 (ц. 10), краткая заключительная — т. 104 (ц. 13), разработка — т. 112 (ц. 14), реприза главной партии — т. 166 (ц. 19), побочная — т. 226 (ц. 26), кода — т. 258 (ц. 31).

только как развитие, но и как проявление особой настойчивости, с какой провозглашается главный тезис сочинения.

Даже и второй, восходящий элемент главной партии не снижает настойчивости первого. В главной и связующих партиях каждое восхождение, выводящее нас, казалось бы, из первоначального состояния, пресекается все новым утверждением мотива судьбы.

Мотив судьбы распространяет свое действие не только на главную и связующую партии — он пронизывает всю партитуру. Мелодии обеих побочных тем как бы пытаются избавиться от навязчивой терцовости, в их арсенале появляется кварто-квинтовая интервалика и постепенное нисходящее движение, тем не менее, терцовая попевка не спешит исчезнуть. Она слышится повсюду и участвует в развитии, появляясь то в покачивающемся сопровождении струнных (сначала альтов, затем и других — т. 63), то в движении параллельными терциями у струнных и деревянных духовых (т. 78). Даже переключки флейт и скрипок (т. 80–83) выстраиваются таким образом, что верхний звук каждого нового мотива располагается на расстоянии терции от предыдущего (*as – f – d – ces*); терция возникает не только между вершинами мелодических фраз, но и между их окончаниями.

Бетховенские ассоциации вызывает подготовка побочной партии. В I части Пятой, как хорошо известно, побочная (Es-dur) открывается преобразованным мотивом судьбы, у Глазунова этот мотив звучит несколько ранее, за 4 такта до первой темы побочной, но уже окрашен ее основной тональностью Es-dur. На нем строится краткий «зов» валторны; кроме того, терция звучит в сопровождении — на ней основан фигурационный фон, сохраняющийся и далее (см. *пример 15*).

Усиленным, аккордовым проведением главного мотива, грозно, на фортиссимо, тромбоны и туба возвещают начало разработки. Триольным «стуком судьбы» их поддерживают литавры и контрабасы. Второй раздел разработки (ц. 16) пронесется стремительным вихрем хроматических пассажей, основанных на материале второй побочной темы. Зона предыкта вносит некоторое успокоение — динамическое (*pp*) и мотивное (спокойное хроматическое

восхождение к доминантовому квинтсекстаккорду). Реприза возвращает главную тему в основной тональности d-moll.

Пример 15

А. К. Глазунов. «Песнь судьбы».

За 4 такта до побочной партии (Moderato tranquillo)

Calmando

Corni *p* *mf*₃ *f*

Violen

Tromboni *pp* *cresc.* *mf* *dim.*

Tuba

Вообще, разработки в сочинениях Глазунова и Бетховена существенно различаются. У Глазунова в меньшей степени выражено характерное для Бетховена целенаправленное развитие материала, дающее в итоге некое новое качество музыкального образа. Для него оказывается важнее скорее развитие тематизма как таковое, редко приводящее к существенному переосмыслению его исходных качеств. Как уже отмечалось в литературе, «значение разработок сводится у Глазунова к “освежению” материала экспозиции, к приведению его как бы в движение тональными средствами, использованием полифонического варьирования»¹⁷⁸. Действительно, полифонические средства (каноны и другие приемы имитационной полифонии), как часто бывает у Глазунова, играют в разработке «Песни судьбы» важную роль. Если и можно отмечать проистекающий отсюда некоторый недостаток образно-эмоционального обновления, то — надо признать — в данном случае это сопряжено с особым замыслом сочинения.

Показательной оказывается и кода, особенно ее заключительный раздел, в котором терцовый мотив на фоне хроматического вихря, знакомого по

¹⁷⁸ Богатырева Е. С. Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // Вопр. музыковедения: Ежегодник. Вып. 1. 1953–1954. М., 1954. С. 297.

разработке, зловещими ударами отпечатывается в сознании. И ничего не остается, кроме как смириться с озвученным приговором.

Что побудило композитора избрать музыкальный «мотив судьбы», такой известный, характерный, запоминающийся, и сделать его главной опорой всей композиции? Очевидно, Глазунов поступил так не для того, чтобы подражать Бетховену, а для того, чтобы выразить свою концепцию, особенности которой проявляются яснее на фоне общности тематизма.

И в I части симфонии Бетховена, и в увертюре Глазунова мотив судьбы господствует. Только это господство имеет разный смысл. У Бетховена оно определяется исключительной ролью мотива в общем тематизме сонатного аллегро, образный строй которого не замыкается при этом на исходном характере. У Глазунова господствует не просто мотив, но и связанный с ним образ. Это различие хорошо согласуется и с общими рамками, в которых раскрывается концепция двух сочинений. У Бетховена это цикл, в котором общее содержание не исчерпывается I частью, хотя она и оказывает значительное влияние на всё последующее, у Глазунова — одночастная увертюра, замкнутая в образно-эмоциональном плане на исходной мысли-тезисе. Если подходить к сочинению с бетховенской «меркой» и ожидать услышать в нем движение к заключительному апофеозу, то эти ожидания совсем не оправдаются. При всех моментах обновления материала и контрастах преобладающим остается ощущение статики и обреченности. Воображаемый герой «Песни судьбы» подавляет, если этот герой — сама судьба, и находится в состоянии подавленности, если герой — человек. Подобно тому, как герой, словно «зацикливаясь» на своей неразрешимой проблеме, постоянно твердит о ней, так терцовый мотив возвращается здесь снова и снова.

Критик, откликнувшийся на премьеру увертюры, отметил в ней две «эпизодические звучности, невероятные по воздействующей силе своего характера <...> Эти два колористических момента оставили наибольшее впечатление, собственно же музыкальное содержание увертюры слушателя не

захватывает»¹⁷⁹. Увертюра показалась «произведением не столько поэта, сколько искусного и блестящего риторика. В ней больше театральной напыщенности, чем подлинной силы и величия идей, более расчетливой внешне мимики и жестикуляции, чем заражающей выразительности душевных движений»¹⁸⁰. «Все сердце, вся энергия “героя” лишены характера, подчас беспомощно мелки и бездушны. Конец увертюры доведен почти до шаржа, судьба становится раздутым страшилищем и, как бука, свирепо стучит и стучит кулаком по литаврам, а герой приходит в неистовую хроматическую ярость и, как кошка, крутится по земле»¹⁸¹.

Действительно, произведение Глазунова вызывает смешанные чувства. Слушатель по инерции ожидает бетховенского развития, но не получает его. «Песнь судьбы» как бы ограничивает слушателя своим однообразным монологом, замыкает восприятие на одном круге эмоций. Единство тематизма не уравновешивается многообразием на другом уровне — образно-эмоциональном. Неудивительно, что увертюра не вошла в число репертуарных произведений. Концепция, найденная Бетховеном, оказалась слишком хорошо известной, слишком убедительной и впечатляющей, чтобы можно было состязаться с ней на равных.

Хотя сам Глазунов названиями своих сочинений дает повод для их сравнения с музыкой Бетховена, было бы неправильным во что бы то ни стало искать точки соприкосновения между их творчеством. Слишком различно не только время, когда жили эти композиторы, но и их темперамент, мироощущение. Так, рассуждая о финалах симфоний Бетховена и Глазунова, Б. В. Асафьев, вспоминая финал Пятой Бетховена «с его единым мощным волевым устремлением и гигантским нарастанием», отмечает, что «музыка глазуновских финалов не содержит в себе ни той силы, ни того напряжения, какие внушаются

¹⁷⁹ Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 11, 16 марта 1908. Стб. 270.

¹⁸⁰ Там же. Стб. 271.

¹⁸¹ Там же.

даже современному слушателю бетховенскими финалами. Глазунов, в соответствии со своей эпохой, передает массовую жизнь как идиллию, как ряд благодушных состояний и смен движений, но не воплощает ни ее динамики, ни конфликтов, ни эмоционального подъема — подчиняя эти факторы интересам звуко-архитектоники»¹⁸².

Сказанное Асафьевым имеет некоторое отношение еще к одному «бетховенскому» сочинению Глазунова — фантазии «От мрака к свету». Ее название, как и сама музыка, отсылают не к какому-то одному сочинению Бетховена, а к ассоциирующейся с ним драматургии, направленной к заключительному апофеозу. Но «звуко-архитектоника» фантазии Глазунова небетховенская. Композитор избирает свой способ развития и путь достижения света и радости. Если у Бетховена эффект достижения всегда происходит через борьбу, противодействие, если у него преобладают героические образы, то у Глазунова в большей степени присутствует сопоставление и главенство образов лирических. Его «свет» существует априори и не требует волевого достижения. Пусть сначала он скрыт, но постепенно он появляется и, наконец, торжествует. Основной музыкальной драматургии становится не диалектический процесс борьбы и преодоления противоречий, а идея постепенного перехода от одного состояния к другому.

Такой трактовке «света» и его движения можно отыскать аналогии, которые дополняют собой бетховенские ассоциации. Вспоминается, например, творчество Ф. Листа и, в частности, его последняя симфоническая поэма «От колыбели до могилы». В ней тоже выражена идея пути, движения к конечной цели, а «свет» воспринимается не в бетховенском ключе, не как цель, достигнутая в результате напряженных усилий, а скорее как примирение, как свет загробной жизни. Нельзя исключать, что листовский вариант концепции «от мрака к свету» Глазунов тоже имел в виду. К Листу у него было особое отношение. Он хорошо знал и интересовался творчеством Листа, называл его «великим всеобъемлющим

¹⁸² Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954. С. 343.

художником»¹⁸³. После смерти композитора Глазунов почтил его память, как мы знаем, Элегией для виолончели и фортепиано, а также тем, что дал своей Второй симфонии посвящение Листу. В письме к Л. И. Шестаковой Глазунов писал: «Мы, русские, должны всегда помнить Листа не потому только, что он пропагандировал за границею русскую музыку, а потому что Лист, опередивший нас временем, своими созданиями много повлиял на русскую музыку позднейших времен»¹⁸⁴. Хотя есть мнение, что собственно на музыку Глазунова Лист не оказал существенного воздействия¹⁸⁵, нельзя вполне с этим согласиться.

Фантазию «От мрака к свету» Ю. В. Келдыш называет «запоздалым отзвуком увлечения внешними колористическими задачами, которое было характерно для Глазунова в конце предшествующего десятилетия», а также чисто декоративной пьесой, основанной на эффекте постепенного просветления оркестрового и гармонического колорита¹⁸⁶. У современников же фантазия имела большой успех, хотя, по замечанию критика, она «мало дает пищи воображению и наслаждению публики»¹⁸⁷. Произведение вызвало озабоченность критика дальнейшим творческим развитием Глазунова и его отношением к русской музыкальной школе: «...Фантазия вызывает даже некоторые опасения со стороны слишком обильной продуктивности композитора, которая легко может привести к бедности или даже к нищенству в творчестве. В этом неприменном желании:

¹⁸³ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 480. Напомним, что знакомство Глазунова с Листом произошло в 1884 году в Веймаре и произвело на молодого русского композитора неизгладимое впечатление. Глазунов пришел в восхищение от энергичности «73-летнего старика» (там же, с. 53), от его безукоризненной памяти и остроумия (там же, с. 56). О встрече Листа и Глазунова см.: *Мильштейн Я. И.* Ф. Лист. Т. 1. М., 1956. С. 421–422.

¹⁸⁴ Там же. С. 82.

¹⁸⁵ Оссовский замечает: «Напрасно, однако, было бы искать в сочинениях Глазунова следы чисто художественного, так сказать, органического воздействия Листа. От последнего Глазунов в своем творчестве остался независимым» (*Оссовский А. В.* Александр Константинович Глазунов. Его жизнь и творчество. Очерк. [СПб., 1907]. С. 30).

¹⁸⁶ *Келдыш Ю. В.* Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 201.

¹⁸⁷ Хроника // Русская музыкальная газета. 1895. № 3, 4 февраля 1895. Стб. 200.

создавать что бы то ни было и во что бы то ни стало — не высказывается ли протест к осторожному, но роскошному творчеству основателей русской школы? и последнее не приведет ли к упадку в искусстве?»¹⁸⁸. Чтобы подчеркнуть негативные моменты в оценке фантазии, критик далее описывает Первую симфонию Бородина, проводя сравнение явно не в пользу Глазунова: «Какой поразительный контраст представила изумительно богатая, чисто Бетховенской красоты Es-dur'ная симфония Бородина. Сколько в ней силы, красоты, свежести, необычайного размаха творчества!»¹⁸⁹. Можно согласиться с тем, что фантазия Глазунова уступает бородинской симфонии в первозданной свежести музыки, но нельзя полностью принять упрека в том, что высокая продуктивность композитора означала (в качестве оборотной стороны медали) обеднение его творчества. Написанная, действительно, в самый продуктивный период композиторской деятельности Глазунова (рядом с ней создавались Четвертая и Пятая симфонии, «Шопениана», Четвертый квартет и другое), фантазия «От мрака к свету», не будучи самым значительным и совершенным опусом среди них, демонстрирует, что воображение Глазунова и в самом деле было столь богатым, что его хватало на создание каждый раз особых по драматургии и композиционным приемам сочинений, иногда имеющих не просто индивидуальный, но необычный, неожиданный облик.

На то, что фантазия «От мрака к свету» свободна по форме, указывает уже выбранное Глазуновым жанровое обозначение. В сочинении можно найти некоторые элементы, свойственные сонатной форме (контрастные темы с модулирующими переходами между ними, вообще большая роль развивающих, разработочных разделов), но они существуют в рамках индивидуально задуманной композиции, теснейшим образом связанной с основной идеей произведения. Мрачная по характеру первая тема (h-moll) сменяется ходом, представляющим собой развернутое построение, благодаря которому осуществляется безвозвратный переход к новой образной сфере (тот самый, «от

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же.

мрака к свету»). В области «света» находятся две темы: одна в Des-dur, другая в C-dur. В завершение звучит масштабная кода с элементами разработочного развития. Все сочинение заканчивается в C-dur, так что форма получается тонально разомкнутой.

Фантазия открывается вступительным аккордом (увеличенное трезвучие *d-fis-ais*), который разрешается в тоническое трезвучие h-moll. Нисходящая хроматическая первая тема (3/4) звучит затаенно и вкрадчиво у фаготов на фоне тремоло струнных (см. пример 16), ее дальнейшее изложение складывается в фугато — четырехголосную экспозицию с дополнительным проведением. Интересно, что тематический материал фантазии позднее отзовется в знаменитом Скрипичном концерте op. 82 (1904) (см. пример 17).

Пример 16

А. К. Глазунов. Фантазия «От мрака к свету». Первая тема

Andante con moto ♩ = 92

Archi Legni, Cor. Cl. Ottoni Timp. Celli Bassi

mf *f* *p* *pp* *pp*

Пример 17

А. К. Глазунов. Скрипичный концерт. Основная тема

Violino solo

Violini Viole Celli Bassi

p

Далее (ц. 2) следует ход, состоящий из двух разделов, в каждом из которых можно выделить свои подразделы. Первый крупный раздел начинается с неустойчивой гармонии (уменьшенный септаккорд на ми чередуется с до-диез минорным квартсекстаккордом), затем следует каденция на тонике (ц. 4). Далее, в ц. 5, на тоническом органном пункте контрабасов у скрипок появляется новый тематический элемент — движение по звукам трезвучия с хроматизмом, переводящим трезвучие в секстаккорд (см. *пример 18*). Он же звучит одновременно в обращении у виолончелей в контрапункте (ср. побочную тему Скрипичного концерта, *пример 19*).

Пример 18

А. К. Глазунов. «От мрака к свету». Ц. 5 (ход)

Agitato poco a poco

Violini
Fl. *dolce*
Oboe
Cl., Fag.
Corno ingl.
Celli

Bassi

p *mf*

Пример 19

А. К. Глазунов. Скрипичный концерт. Побочная тема

Tranquillo

V-no solo
Violini *dolce*
Viole
Celli

p

В цифре 6 (*Più mosso*) достигается вершина 1-го раздела: *ff*, полное тутти, контрапункт двух тематических элементов (первая тема у меди, тематический элемент из ц. 5 у дерева).

Несколькими тактами позже (ц. 7) начинается второй раздел хода, вершиной которого становится моноритмическое остинато (ц. 8, *Allegro*). В партии контрабасов остинатно повторяются 3 звука — *h-c-cis* — это основные тоны главных тональностей фантазии (*h-moll*, *C-dur*, *Des-dur*). После заметного спада (ц. 9) ход продолжается, но возникает новая образность: звучность резко снимается, фантастично звучат деревянные духовые и пиццикато струнных. Предвестником «света» является восходящая диатоническая тема в ц. 10, исполненная на фоне тремолирующей фигуры струнных и арпеджио арфы с гармонией, секвентно движущейся по терциям (*E-cis-B-G*).

В ц. 12 появляется устойчивая вторая тема в *Des-dur*, в размере 6/8 (см. *пример 20*). Просветленное соло кларнета сопровождается глissандо арфы и легким прикосновением деревянных духовых. В основе напевной, простой мелодии те же мотивы, что были в ц. 5 (движение по звукам трезвучия), но без прежнего обилия хроматизмов. По форме вторая тема представляет собой большое предложение с расширением и дополнением, которое перерастает в ход.

Пример 20

А. К. Глазунов. «От мрака к свету». Ц. 12 (вторая тема)

The musical score for Example 20, measure 12, is presented in a grand staff format. The top staff is for the Flute (Fl.), the middle staff for the Clarinet (Cl.), and the bottom staff for the Bassoon (Fag.) and Strings (Archi). The time signature is 6/8, and the key signature is D major. The Flute part features a melodic line with trills (tr.) and a glissando (gliss.). The Clarinet part has a similar melodic line. The Bassoon part plays a rhythmic pattern. The Strings play a pizzicato (pizz.) pattern. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

И, наконец, в ц. 14 (*Moderato*) в тональности *C-dur* звучит третья тема, воплощающая главную идею фантазии — конечное торжество света над мраком

(см. пример 21). Неудивительно, что именно эта тема олицетворяет собой свет, все в ней устроено для достижения эффекта просветления: и устойчивая гармония, и спокойно льющаяся диатоническая мелодия (сначала в динамике *p*). В ее основе ход по звукам трезвучия (C-dur), звучавший ранее у скрипок. Ритмический рисунок отчасти заимствован из первой темы (ц. 3, синкопированный ритм), а также из предшествующего хода (ц. 13, *calando*). Форма этой темы — песенная трехчастная с расширенной репризой, которая наступает в ц. 16.

Пример 21

А. К. Глазунов. «От мрака к свету». Ц. 14 (третья тема)

Moderato ♩ = 76

p dolce

Далее следует масштабная кода (ц. 18, *Allegro*), начинающаяся на материале третьей темы, которая проводится здесь в торжественном гимническом звучании на фортиссимо у тромбонов, тубы и контрабасов (размер 3/2). В ее развитии используются имитационные и типично разработочные приемы (вычленение мотивов). Движение по тональностям C-dur, A-dur, Es-dur, c-moll, H-dur, gis-moll, G-dur возвращает ко второй теме, транспонированной сначала в E-dur (ц. 22), затем в A-dur (ц. 23), и данной в ритмическом увеличении. В ц. 24 в моноритмической фактуре снова звучат мотивы второй темы, подчеркнута, даже чрезмерно устойчиво (многократно повторяется До мажорный аккорд). Это окончательное торжество C-dur'a.

Таким образом, выстраивается необычная схема: весьма неустойчивая, мрачная первая тема в h-moll, затем просветленная вторая в Des-dur, далее

гимническая третья в C-dur и снова вторая, теперь тоже в C-dur. В итоге мы наблюдаем безвозвратный уход от первой темы в сферу второй и третьей (они сближаются уже тем, что обе противопоставлены первой теме) и полное «торжество света». В то же время, несмотря на такой внешний контраст между темами, они не ведут борьбы и, более того, тема света несет в себе некоторые элементы первой и вообще своим ритмическим рисунком перекликается с материалом предшествующих разделов.

Итак, два сочинения Глазунова отсылают нас к творчеству Бетховена. Вместе с тем, они не следуют бетховенской концепции, а ведут полемику с ней. Бетховен в сознании последующих поколений — композитор, олицетворяющий идею прогресса, поступательного (а подчас и революционного) развития музыки; главными качествами его мышления виделись действенность, процессуальность, целенаправленность, одним словом, — симфоничность. Такое восприятие сложилось уже в XIX веке: «В России образ Бетховена как гения-творца формировался в XIX веке и в художественной литературе, и в публицистике. Эта сторона его творчества выдвигалась на первый план практически всеми, кто пытался дать ему целостную, но притом лаконичную характеристику»¹⁹⁰. Зачастую главными чертами творчества Бетховена видится героика духа, идея борьбы и преодоления; Бетховен «мыслился духовным отцом романтиков бунтарского склада»¹⁹¹, а образ «поединка с судьбой» стал частью «бетховенского мифа»¹⁹².

Но что же мы видим у Глазунова? Отрицание названных качеств. Глазунов показал себя как композитор иного времени, иного восприятия жизни, иной индивидуальности. Он фактически полемизирует с определенным образом Бетховена и противопоставляет ему нечто другое, при этом обращаясь к темам, близким Бетховену.

¹⁹⁰ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. М., 2009. С. 33.

¹⁹¹ Там же. С. 32.

¹⁹² Там же. С. 492.

Неожиданно ли появление мотива судьбы у Глазунова? В таком узнаваемом виде, как в «Песне судьбы», мы его в творчестве композитора больше не встречаем, завуалировано же он присутствует в медленной части ранее созданной Седьмой симфонии. Так что можно сказать (как и о его сочинениях рубежа 80–90-х годов), что обращение к «чужому» происходит на почве «своего». Но все же в отличие от более ранних музыкальных посвящений, созданных в период сознательного обогащения стиля и техники, появление этих опусов не удастся объяснить ни контекстом, в котором развивалось творчество Глазунова, ни какими бы то ни было иными внешними факторами. Причины обращения к идеям бетховенского симфонизма кроются, вероятно, глубже — в независимых от сторонних влияниях поисках Глазунова-симфониста и, возможно, в его размышлениях над обобщенными философско-этическими вопросами, размышлениях, которые он предпочитал не высказывать.

Обращение к «теме судьбы» было одним из веяний того времени. Видимо, эта тема перекликалась с самой его атмосферой. Судьба воспринималась как нечто безвыходное, что невозможно предотвратить или изменить и с чем, следовательно, нет смысла бороться. Вспомним романс С. В. Рахманинова «Судьба», где обыгрывается тот же лейтмотив бетховенской симфонии, трактованный в похожем ключе¹⁹³. В романсе слышались отголоски современного состояния умов¹⁹⁴. В этом плане Глазунов неожиданно сближается с

¹⁹³ «Вдвое замедленный темп и грузные октавные удвоения с акцентами на каждом звуке придают этому мотиву совершенно иную выразительную окраску и лишают его той стремительной ритмической энергии, которая свойственна ему у Бетховена. Рахманиновский романс выдержан в характере тяжелого, мрачного шествия, вызывающего представление о чем-то неумолимо надвигающемся на человека, грозном и фатально неизбежном» (*Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М., 1973. С. 240). Такая трактовка темы судьбы оказалась близка и Глазунову. Как это далеко от бетховенской Пятой, не нужно, наверное, специально пояснять. Л. В. Кириллина, например, лишь в одном месте разработки I части усматривает «образ Судьбы как безликой силы», а в целом видит в Пятой отражение «конфликтно-героической стадии <...> страстного диалога [Бетховена] с высшими силами» (*Кириллина Л. В.* Бетховен. Т. 1. М., 2009. С. 495, 492).

¹⁹⁴ Так, в редакционной статье первого номера «Русской музыкальной газеты» за 1906 год, содержащей обзор событий предыдущего года, отмеченного общественным подъемом и волнениями, романс назван в числе немногих сочинений, так или иначе выделившихся на фоне

Рахманиновым — автором не только романса «Судьба», но и симфонической поэмы «Остров мертвых» (1909), в которой мрак и безысходность становятся основными образами, на создание которых работает вся музыкальная ткань сочинения.

В связи с этим напрашивается предположение, не является ли Глазунов, в действительности, глубоко трагичным композитором? Образно-эмоциональный строй его музыки обычно уравновешен и редко открыт, темы горя, страдания, безнадежности почти никогда не выходят на первый план. Но и не видеть их присутствия невозможно.

5. Тематизм. Цитаты и аллюзии

Одним из наиболее традиционных и оттого, вероятно, часто используемых способов работы с чужим материалом является заимствование тематизма из сочинений адресата посвящения или целенаправленное создание тем в его духе, то есть цитата и аллюзия. Как уже упоминалось в I главе, порой бывает трудно отделить одно от другого, особенно если источник цитаты не удастся идентифицировать точно. Зачастую заимствованная тема и тема авторская, вызывающая ассоциации с темами адресата, используются похожим образом. Критерием для различения способов обращения с такого рода тематизмом (будь то цитата или аллюзия) служит для нас его роль в сочинении. Под этим подразумевается местоположение тематизма в форме, способы его введения. С этой точки зрения ранее были выделены три подхода, напомним их:

- а) использование заимствованной темы в качестве темы для вариаций;
- б) использование цитат и создание аллюзий в основном тематизме сочинения (помимо вариаций);
- в) введение отдельных цитат из музыки адресата посвящения внутрь сочинения, в основе которого лежит иной (обычно собственный, нецитированный) тематизм.

музыки, не затронутой в целом внешними событиями. См.: [Финдейзен Н. Ф.] «Музыкальный» 1905 год в России // РМГ. 1906. № 1. Стб. 5.

Первый подход кажется наиболее известным и распространенным в истории музыки, хотя и не таким востребованным в русской музыке рубежа XIX–XX веков. Он предполагает выбор вариационной формы, в трактовке которой русские композиторы этого периода едины: почти всегда они используют тип свободных, жанрово-характерных вариаций. В качестве основы для таких вариаций избирается ясная, структурно завершенная (обычно в песенной форме), эмоционально сдержанная тема, которую можно будет варьировать и преобразовывать, придавая ей черты разных жанров, разный характер и проч.

Второй подход отличается от первого тем, что избирая иные, не вариационные формы, композитор оказывается свободнее и в выборе тематизма. В этом случае композитор не ограничен ни в количестве заимствованных тем, ни в их продолжительности, ни в сложности мелодического, ритмического, гармонического рисунка темы, ни в характере ее экспрессии. Речь идет, напомним, не только о собственно цитатах, но и о темах, созданных в духе тем адресата посвящения и вызывающих аллюзии на его музыку. Такой подход характерен для мемориальных сочинений, которые рассматриваются в III главе, но одно из них будет упомянуто в связи с тематизмом в этом разделе.

Третий подход, в отличие от двух других, не предполагает включения в основной тематизм сочинения цитат или аллюзий с их дальнейшим развитием. Появление цитат приходится в этих случаях на такие участки формы, которые обычно не связаны с экспонированием тем (например, развивающие или заключительные разделы). Отметим, что названные приемы могут сочетаться в одном произведении. Рассмотрим подробнее каждый пункт по порядку.

Первый подход. А. С. Аренский в **Струнном квартете № 2 op. 35 e-moll**, посвященном памяти П. И. Чайковского, в качестве темы для вариаций II части использовал тему песни «Легенда» («Был у Христа-младенца сад») из «Шестнадцати песен для детей» Чайковского op. 54 № 5 (см. *пример 22*). Эта цитата выписана в начале партитуры Квартета вместе с тремя другими темами, взятыми уже не из творчества Чайковского. Помимо темы Чайковского это цитаты, использованные в крайних частях (Квартет трехчастен), обрамляющих

вторую: икос панихиды знаменного распева «Надгробное рыдание творящее песнь, аллилуйя» в I части (Moderato) и русская народная песня «Слава на небе солнцу высокому, слава» в III части (Allegro moderato). При этом II часть завершается кодой (Moderato), переходящей в церковную тему из I части (Poco più mosso), а во вступлении к III части (Andante sostenuto) звучит еще одна заимствованная тема — песнопение панихиды знаменного распева «Вечная память». Отметим контрастность образов внутри всего Квартета: строгие мелодии из церковного обихода взаимодействуют со светлыми лирическими авторскими темами и цитатами из музыки Чайковского.

Первая часть Квартета открывается церковным песнопением, которое становится далее контрапунктом к основной теме и звучит на протяжении всей части. Третья часть завершает квартет радостным Allegro, в основе которого народная славильная тема. Таким образом, Аренский в своем сочинении и оплакивает, и прославляет великого композитора.

Песня Чайковского, написанная у него в варьированной куплетной форме, проводится у Аренского не целиком: композитор заимствует первый куплет (у Чайковского второй и третий повторяют первый с небольшими ритмическими изменениями) и последний, четвертый куплет. Оригинальная тональность (e-moll) сохранена. Должно быть, Аренский посчитал эту тему подходящей и удобной в качестве темы для вариаций.

Пример 22

П. И. Чайковский. «Легенда». Op. 54 № 5 (первая фраза)



Как было сказано, замысел музыкального посвящения находит выражение прежде всего во II части, написанной в вариационной форме. Особое отношение Чайковского к свободным жанрово-характерным вариациям мы уже отмечали. У Аренского за темой следуют семь вариаций, которые отличаются друг от друга

характером, метром, темпом. Здесь применены имитации, фигурационные элементы в различных ритмических рисунках, смена ладового наклонения, перемещение темы по разным регистрам, а также проведение ее в увеличении и в обращении. Достаточно подробно описал Квартет и вариационное развитие внутри его II части А. В. Оссовский в своей статье «Новый квартет Аренского», где пришел к такому выводу: «Вариации звучат в инструментах одна лучше другой и сделаны все очень интересно. Автор пустил в дело разнообразнейшие средства, чтобы представить красивую тему Чайковского каждый раз в новом освещении»¹⁹⁵.

Первая вариация отмечена полифонической имитационной работой, отчего она разрастается в размерах до 48 тактов по сравнению с темой (32 такта). Вторая — сменой темпа *Moderato* (тема) на *Allegro non troppo*, размера (с 2/4 на 12/16), ритмическим дроблением в фактуре, перемещением темы в партию виолончели. Третья вариация сохраняет движение шестнадцатыми второй вариации, темп несколько умеряется (*Andantino tranquillo*). Смена лада (с *e-moll* на *E-dur*) окрашивает вариацию светлыми тонами.

Скерцозность, намеченная уже во второй и третьей вариациях, усиливается в четвертой (темп снова меняется — *Vivace*), однако возвращение минора далее придает ей некоторую серьезность. Здесь тема изменена почти до неузнаваемости. Аккорды пиццикато у скрипки и альты на слабых долях (будто имитируется звучание народных струнных щипковых инструментов), акценты на второй доле в мелодии первой виолончели (размер 2/4) вуалируют мелодию темы. Только лишь в мелодическом ходе на чистую кварту вверх, заполненном тут же нисходящим ходом на секунду, затем и на квинту вниз угадывается знакомая мелодия. Эта вариация одна из самых протяженных и занимает в общей сложности 75 тактов.

Синкопированный ритм сопровождения сохраняется в пятой вариации, которая, в целом, имеет совсем иной характер. Это *Andante* (в размере 4/4), где тема песни помещается в басовый голос и звучит в двойном ритмическом

¹⁹⁵ Оссовский А. В. Новый квартет Аренского // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 273.

увеличении (основные длительности — половинные вместо четвертей) у второй виолончели. Контрапунктом к ней становится восходящая фраза, изложенная шестнадцатыми и переходящая из регистра в регистр у остальных трех инструментов.

Шестая вариация (*Allegro con spirito*, 2/4) — еще одно стремительное скерцо, контрастом к которому звучит седьмая вариация — лирический романс (*Andante con moto*, 3/4). Она привлекает особое внимание. В нее Аренский вводит цитату из медленной части Первого струнного квартета op. 11 Чайковского, а именно синкопированный аккомпанемент из середины *Andante*. Этот материал Аренский использует как сопровождение к теме вариаций, которая проводится здесь в обращении. Таким способом сочетаются два подхода к заимствованию и использованию чужого тематизма. Одна цитата взята как тема вариаций, другая появляется лишь в процессе варьирования основной темы (ср. выше пункты 5 а и 5 б). Завершается II часть кодой (*Moderato*), в которой вновь проводится первое предложение темы Чайковского и начальный мотив I части Квартета. Окончание на тонике *e* выполняет доминантовую функцию по отношению к III части, написанной в *A-dur*.

Музыковеды не всегда дают положительные оценки этому сочинению. Так, Л. Н. Раабен, выделяя две первые части как удачные, считает, что Аренскому не удалось создать яркий финал. Не находя «достаточно содержательных и интересных образов» в финале, исследователь ставит композитору в вину инструментальный состав ансамбля, тембры которого, по его словам, вносят «слишком мрачную окраску»¹⁹⁶. На наш взгляд, избранный для финала тематизм хорошо согласуется с тембровой стороной сочинения: для темы панихиды низкие струнные, несомненно, подходят, а тема песни «Слава» звучит благодаря им особенно основательно и утверждающе.

Второй подход. Цитаты и аллюзии могут присутствовать в основном тематизме сочинения, но не исчерпывать его. Наиболее показательным в этом

¹⁹⁶ Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 406.

отношении является сочинение А. К. Глазунова, возникшее как отклик на смерть учителя и друга Н. А. Римского-Корсакова и посвященное его памяти. Это **Прелюдия № 2 ор. 85** (1908).

Глазунов наполняет свое сочинение аллюзиями на музыку Римского-Корсакова, и этот способ установления связей с наследием учителя оказывается у него едва ли не единственным: прямые заимствования обнаружить не удастся. В литературе до сих пор этот вопрос либо не ставился, либо получал неполное и приблизительное освещение. Так, М. А. Ганина в связи с двумя Прелюдиями ор. 85 пишет только о тематизме первой, «стасовской» прелюдии, ничего не говоря об истоках тематизма второй пьесы¹⁹⁷. Ю. В. Келдыш пишет о «ряде оборотов из опер Римского-Корсакова»¹⁹⁸ (см. ниже). В настоящее время музыковеды, хорошо знающие творчество Римского-Корсакова, тоже не могут однозначно определить, к чему конкретно восходят тематические элементы Прелюдии, но соглашаются с наличием в сочинении таких связей.

Аллюзии сконцентрированы в начальном разделе Прелюдии — ее главной теме и ходе к побочной. Главная тема (т. 1–18), опирающаяся на тритоновую основу *e/b*, строится на чередовании трех элементов: а) шуршащее хроматическое движение виолончелей, контрабасов, фаготов и контрфагота в низком регистре, направленное к сильной доле, за которой следует акцентированный аккорд других духовых и струнных; б) мотив у засурдиненных труб фортиссимо, сопровождаемый затихающими ударами литавр; в) нисходящие триольные ходы струнных и деревянных духовых (*пример 23 а, б, в*).

Первый элемент напоминает не столько музыку Римского-Корсакова, сколько написанную двумя годами ранее Восьмую симфонию самого Глазунова, а именно — начало медленной части, которое сразу создает ощущение свершившейся трагедии¹⁹⁹. Два следующих элемента — словно возникающие в

¹⁹⁷ Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961. С. 243.

¹⁹⁸ Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 229.

¹⁹⁹ Подобный мотив Глазунов ввел и в «стасовскую» прелюдию (ор. 85 № 1); см. Главу III.

потрясенном сознании обрывки памяти — определенно вызывают ассоциации с сочинениями Римского-Корсакова. Звучание засурдиненных труб фортиссимо сразу заставляет вспомнить крик Петушка из последней оперы композитора, пусть даже мелодический контур мотива и не оправдывает такую аналогию. В связи с третьим элементом Ю. В. Келдыш указывает на мотив превращения лебедей из «Садко»²⁰⁰, хотя этот мотив характерен для музыки композитора в целом, особенно для образов природно-фантастической сферы.

Пример 23

А. К. Глазунов. Прелюдия оп. 85 № 2

a) m. 1–2

V-ni
V-le
Corni
Legni

f *ff*

Fg., Cfg., Vc., Cb.

b) m. 2–4

Tr. I, II con sord.

ff *dim.*

Ottoni

Timp.

²⁰⁰ Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. 1. Л., 1959. С. 229.

в) т. 7–8 (верхние голоса и бас)

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is for woodwinds (Legni) and strings (Archi), and the lower staff is for the bass. The time signature is 4/4. The upper staff contains two measures of music, each starting with a triplet of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second of *f*. The lower staff has a long note in the first measure with a dynamic marking of *mf*, and a similar note in the second measure with a dynamic marking of *f*. The key signature has one flat (B-flat).

Еще один, четвертый, элемент появляется в ходе к побочной (т. 18–26; см. *пример 24*). По сравнению с предыдущим материалом это развернутая, самостоятельная тема, поданная как новый и вполне законченный музыкальный образ. Эту тему «церковного» склада Келдыш связывает с «Хождением в невидимый град» из «Китежа»²⁰¹. Но это лишь одна из возможных ассоциаций. Столь же, если не более правомерно будет вспомнить о вступлении к воскресной увертюре «Светлый праздник», то есть о мелодии стихире «Да воскреснет Бог». Правда, тема у Глазунова отличается от «образца», и особенно в отношении метроритма. Это не дает возможности однозначно говорить о цитате, даже видоизмененной, но по крайней мере аллюзия кажется здесь несомненной.

Звучащая подобно пению церковного хора, тема хорошо согласуется с общим замыслом сочинения как мемориального. Однако у Глазунова, возможно, возникали в данном случае более широкие ассоциации, которыми он и руководствовался, создавая тему, напоминающую Воскресную увертюру. Как известно, увертюра «Светлый праздник» стала приношением памяти ушедшим из жизни друзьям Римского-Корсакова — Мусоргскому и Бородину²⁰², хотя и не носит траурного характера. Таким образом, аллюзией на тему из этого сочинения Глазунов как бы намекает на принадлежность Римского-Корсакова к числу ушедших великих творцов русской музыки. Добавим, что Глазунов (еще при жизни Римского-Корсакова) дирижировал этой увертюрой в первом после смерти

²⁰¹ Там же.

²⁰² Она полностью построена на трех подлинных напевах: стихира Пасхи «Да воскреснет Бог» знаменного распева, задостойник Пасхи «Ангел вопияши» греческого распева и тропарь «Христос воскрес из мертвых» знаменного распева.

М. П. Беляева Русском симфоническом концерте, состоявшемся 19 февраля 1904 года и посвященном памяти мецената. Для того же концерта Римский-Корсаков написал прелюдию «Над могилой», где тоже имеется тема церковного склада, но другая²⁰³.

Пример 24

А. К. Глазунов. Прелюдия ор. 85 № 2, т. 18–26

Третий подход к использованию тематизма встречаем у С. И. Танеева в **Струнном квинтете G-dur** для двух скрипок, альта и двух виолончелей ор. 14, посвященном Н. А. Римскому-Корсакову. Здесь композитор заимствовал темы из оперы «Садко». Нам хотелось бы уточнить роль этих цитат в сочинении, а также более подробно остановиться на способах их использования.

Квинтет состоит из трех частей. Стилистически он представляет собой образец зрелого танеевского письма и в очередной раз демонстрирует его владение полифонией. I часть — светлая, в тональности G-dur, целеустремленная в своем энергичном движении, архитектурно уравновешенная. II часть (h-moll) по характеру соответствует авторскому темповому обозначению — *Vivace*

²⁰³ Римский-Корсаков говорил, что Прелюдия написана на панихидные темы из Обихода (см.: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1935. С. 319). В ней звучит поющий на панихиде припев «Упокой, Господи, усопшего раба Твоего».

con fuoco — огненная и стремительная. Напряженная музыкальная ткань этого серьезного скерцо насыщена полифоническими приемами.

С точки зрения музыкальной композиции самой сложно выстроенной оказалась III часть. По времени звучания (в исполнении Квартета имени Танеева)²⁰⁴ она занимает почти две трети Квинтета (всего 36,30 минут, из них 20,28 приходится на III часть). Оригинальность замысла части не перестает удивлять. Танеев обратился к вариационной форме, где каждая из девяти вариаций представлена разным жанром (марш, вальс, скерцо, ноктюрн), но не ограничился этим. Девятая вариация, предваряемая собственной интродукцией, представляет собой пятиголосную тройную фугу, в завершении которой звучат заимствованные темы Римского-Корсакова — цитаты из оперы «Садко». Этому предпослан такой подзаголовок: «Var. 9. Introduzione, fuga à tre soggetti e Var. 10 (sul tema di Rimsky-Korsakow)». Как ясно из этой формулировки, вслед за девятой следует ожидать появления еще одной вариации, однако начало десятой в нотном тексте никак не отмечено. Очевидно, Танеев мыслил весь последний раздел финала, начинающийся с интродукции к девятой вариации, как единое целое, не предполагающее внутренних цезур, хотя и складывающееся из разных стадий. Главное музыкальное «событие» внутри этого раздела связано с появлением тем Римского-Корсакова. Оно важно и в смысловом плане (ведь именно через них раскрывается идея музыкального посвящения), и в структурном (об этом ниже). Хотя в приведенном выше подзаголовке Танеев использует слово «тема» в единственном числе («...sul tema di Rimsky-Korsakow»), здесь присутствует целый комплекс тем из «Садко». Это, во-первых, лейтмотив Морского царя, основанный на движении по гамме тон-полутон в объеме тритона (к варианту, который звучит в Квинтете, ближе всего проведение этой темы в 6-й картине оперы на слова «Гой, еси, купец, богатый гость»); во-вторых, нисходящая гамма полутон-тон, также относящаяся к комплексу тем морского царства, и, в-третьих, диатоническая соль-мажорная тема арии Садко из 1-й картины на слова

²⁰⁴ Ленинградская студия грамзаписи. Мелодия, 1981. Звукорежиссер Г. Цес, редактор К. Иванова. Stereo 33 С10-16965-6.

«Пробегали б мои бусы корабли». Проследим, готовятся ли цитаты каким-то образом ранее в тематизме фуги, так как до нее (в других частях квинтета) эта подготовка не наблюдается.

Первая тема фуги звучит в партии альты (ц. 103; *пример 25*). Ее начальный интонационный оборот (нисходящая терция, восходящее терцовое движение) совпадает с основной темой вариаций, только, в сравнении с ней, она переритмизована, звучит теперь в размере 3/4 вместо 2/4 и в одноименном ладу (g-moll). Это типично танеевская тема, сложная и по интервальному, и по ритмическому рисунку. В ее составе — ходы по звукам септаккорда, трезвучия, скачок на септиму, характерные интервалы, хроматизмы; в ней сочетаются многообразные длительности, синкопы, разные варианты пунктирного ритма.

Пример 25

С. И. Танеев. Квинтет оп. 14. III часть. Ц. 103. Партия V-la

[Allegro ma non troppo] L'istesso tempo ♩ = 92



Вскоре (в 5 такте от начала фуги) в партии первой виолончели появляется вторая тема (*пример 26*). Ее начало отличается простотой, в основе — нисходящие квинтовые ходы четвертями, продолжение отмечено пунктирным ритмом и сочетанием широких скачков с хроматизмами.

Пример 26

С. И. Танеев. Квинтет оп. 14. III часть. 5-й такт после ц. 103. Партия Vc. I



Первая и вторая темы, контрапунктируя друг с другом, рожают сложное полифоническое развитие, которое приводит к третьей теме фуги.

Третья тема появляется в ц. 111 (в партии второй скрипки; *пример 27*). Отмеченная ремаркой «*misterioso*» («таинственно»), она представляет собой нисходящий хроматический ход. Противосложением к нему служит восходящее движение у виолончели, в котором прослеживаются участки целотоновой гаммы и гаммы тон-полутон. В сгущенной хроматике, которой отмечена третья тема, в пунктирном ритме противосложения можно усмотреть предвосхищение появляющихся в дальнейшем тем Римского-Корсакова, относящихся к фантастическому миру оперы. Это едва ли не единственный случай, когда удастся найти явную интонационную связь тематизма Танеева с последующими цитатами.

Пример 27

С. И. Танеев. Квинтет оп. 14. III часть. Ц. 111. Партии V-но II и Vc. II



Постепенное нарастание динамики и контрапунктическое взаимодействие всех трех тем приводит к неожиданной тихой кульминации части. В этот момент и появляется первая цитата из «Садко» (Танеев сам отметил в нотах появление цитат). В динамике *ppp* звучит лейтмотив Морского царя у первой виолончели (сохранена басовая тесситура этой оперной партии). Он дан в комбинации с нисходящей темой морского царства, также строящейся на гамме тон-полутон (ц. 117; *пример 28*).

Зачарованная звучность тем фантастического мира нарушается возвращением первой темы фуги в динамике *ff* (ц. 118), контрапунктом к которой становится новый мотив у альты и виолончели пиццикато (*пример 29*): своим характерным интонационным обликом (секунда и терция) он готовит появление темы арии Садко «Пробегали б мои бусы корабли».

С.И. Танеев. Квинтет ор. 14. III часть. Ц. 117

С.И. Танеев. Квинтет ор. 14. III часть. Ц. 118. Партия Вс. II

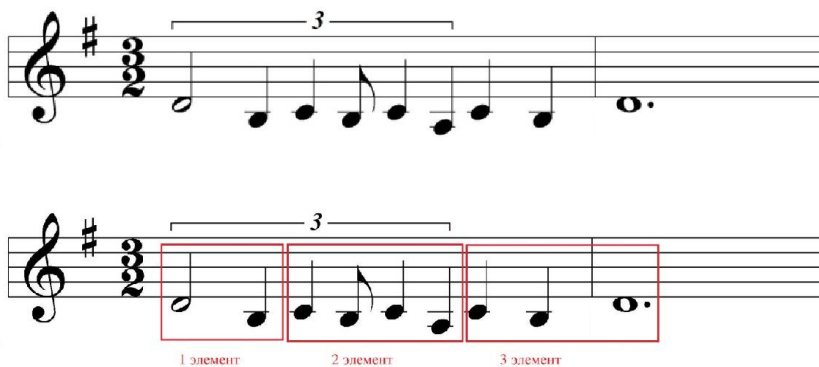
Несмотря на возвращение первой темы фуги репризный характер этого фрагмента выражен слабо. Опора на доминанту (приведенный мотив альты и виолончели, повторяясь, всегда упирается в V ступень) требует последующего разрешения. Оно наступает в ц. 119 (пример 30), где с установлением одноименного мажора (G-dur; напомним, что ария Садко написана именно в этой тональности) замедляется темп (Andante после Allegro ma non troppo), размер меняется с 3/4 на 2/2.

С. И. Танеев. Квинтет ор. 14. III часть. Ц. 119

Успокоение гармонического и метро-ритмического движения поддержано и тем, что возвращающаяся в этот момент первая фраза темы вариаций дана в ритмическом увеличении. Но не эта тема будет господствовать далее до конца Квинтета. В виде контрапункта к ней звучит тема арии Садко (за два такта до ц. 120; *пример 31*)²⁰⁵.

Пример 31

С.И. Танеев. Квинтет ор. 14. III часть. За 2 такта до ц. 120. Партия V-Ia



Все это заключительное *Andante*, начинающееся в ц. 119, скорее всего и можно понять как десятую вариацию. Тема Римского-Корсакова, на которую она написана²⁰⁶, — это и есть тема арии. После появления в качестве контрапункта к основной теме части она вступает в комбинацию с другими тематическими элементами, а именно соединяется с обеими «фантастическими» темами оперы, далее все более и более выходя на первый план. Именно темой арии, многократно повторенной в разных голосах, в истаивающей звучности заканчивается Квинтет. Фигурации, которыми она здесь сопровождается, напоминают все ту же арию Садко — в ее последний раздел Римский-Корсаков включил фигурационные элементы из темы моря.

При детальном рассмотрении темы арии можно выделить в ней три элемента, уже показанные в *примере 31*: 1) своеобразный зачин — ход на терцию

²⁰⁵ Здесь размер еще раз меняется на 3/2, в дальнейших проведениях тема «уложена» в такты на 2/2. Несмотря на новые варианты, которые приобретает тема арии у Танеева (в опере — размер 6/4), общий ритмический рисунок темы остается узнаваемым.

²⁰⁶ Еще раз напомним подзаголовок, данный перед девятой вариацией: «Var. 9. Introduzione, fuga à tre soggetti e Var. 10 (sul tema di Rimsky-Korsakow)» («...на тему Римского-Корсакова»; курсив мой. — Н. Р.).

вниз; 2) центральный элемент, основанный на специфическом ритме и секундовом покачивании; 3) симметричное завершение — ход на терцию вверх. На протяжении всего *Andante* Танеев выдвигает на первый план каждый из элементов темы, чередуя их, выявляя ритмические и мелодические особенности каждого.

Для наглядности суммируем сказанное в *таблице № 1*, где номерами обозначим появление цитируемых тематических элементов и укажем источники тематизма.

Таблица № 1

№ темы или тематич. Элемент а	Цифры, Такты	Инструменты	Характеристика тематизма	Источник тематизма
1	ц. 117, тт. 1–10	Скрипки	Нисходящая гамма тон-полутон (половинная/четверть) в размере 3/4	Римский-Корсаков, опера «Садко», тема подводного царства
2	ц. 117, тт. 4–11	Виолончель II	Восходящее движение по участкам гаммы тон-полутон в объеме тритона и скачок вниз на тритон (пунктирный ритм, восьмые) в размере 3/4	Римский-Корсаков, опера «Садко», лейтмотив Морского царя
3	ц. 118, тт. 3–8 (до ц. 119)	Альт, виолончель II (pizzicato)	Триольный мотив секунда-терция в размере 3/4	Элемент, предвосхищающий тему арии Садко
4	ц. 119, тт. 1–9 (до ц. 120)	Скрипка I	Гармонически устойчивая диатоническая мелодия в высоком регистре (G-dur) четвертями в размере 2/2	Танеев, Квинтет ор. 14, III часть, первая фраза темы вариаций в увеличении (тт. 1–5) с другим

				продолжением (тт. 5–9)
5	ц. 119, тт. 1–9	Альт, виолончели	Фигурации восьмыми вокруг доминантового органного пункта	Римский-Корсаков, опера «Садко», фигурационный элемент из темы моря
6	ц. 119, тт. 8–9	Альт	Мотив терция–секунда в размере 3/2	Римский-Корсаков, опера «Садко», 1-я картина, тема арии Садко

После того, как композитор последовательно экспонирует все цитаты, он останавливает свое внимание на одной из них — мелодической фразе темы арии Садко (элемент № 6, далее будем называть его просто темой Садко) — которой как будто любуется, создавая на ее основе свободную вариацию (*Andante*). Как правило, тема проводится в партии альта, что оказывается символичным. Помещая ее в середину, окружая звучанием двух скрипок и двух виолончелей, Танеев, таким образом, ее выделяет. Наверное, тема арии Садко очень нравилась композитору. Видно, что он по-особенному относится к ней, повторяя ее то целиком, то частично. При этом цитированная тема получает развитие во взаимодействии с основной темой вариации всей части, а также в разных комбинациях с остальными названными тематическими элементами. В ходе дальнейшего развития тема Садко видоизменяется метроритмически и мелодически, образуя несколько групп проведений, выстроенных по определенной логике. Проследим эту логику далее, выделив ряд стадий развития с особым взаимодействием тематических элементов каждый раз (отметим, что эти стадии совпадают с цифровыми ориентирами, наверняка не случайно проставленными Танеевым именно таким образом). Подсчет тактов внутри всего *Andante* — сквозной начиная с ц. 119.

1) *ц. 119, мм. 1–9 (7 + 2)*. Тематические элементы № 4, 5, позже 6.

Andante (G-dur, основной размер — 2/2) начинается с темы вариаций III части в партии первой скрипки. За два такта до окончания ее проведения в качестве контрапункта присоединяется тема Садко, данная в неполном виде (отсутствует несколько последних нот, которые придавали фразе закругленность). Первое проведение темы Садко в партии альты отмечено сменой размера на 3/2 и, как все последующие проведения, выделено авторской ремаркой «*marcato il tema*» («подчеркивая тему»).

2) *ц. 120, мм. 10–18 (6+3)*. Тематические элементы № 1, 4, позже 6.

Сначала — сочетание фантастической гаммообразной темы Морского царства в верхнем регистре (VI. I) и мелодии, по-новому развивающей первую фразу основной темы вариаций, в среднем (Vc. I). Возвращается размер 2/2, который сохраняется далее до самого конца. Отметим внутреннее деление в этом разделе, связанное с возвращением темы Садко. Здесь вступает ее второе проведение, которое снова звучит в партии альты, но уже целиком, вместе с последним мотивом. С появлением темы Садко фантастическая сфера вытесняется; в верхний регистр (VI. I, II), занятый до этого темой Морского царства, переходит теперь мелодия, звучавшая у виолончели (видоизмененная фраза основной темы вариаций).

3) *ц. 121, мм. 19–26 (5+3)*. Тематические элементы № 5, 6.

В третьем разделе также присутствует внутреннее деление. Сначала на фоне фигураций звучат два мотива, дополняющих друг друга: 1) последний такт только что отзвучавшей темы Садко, повторяемый теперь во флажолетах первой скрипки, и 2) мотив, выведенный из центрального элемента темы Садко, противопоставленный первому и тесситурно (альт, при повторении — виолончель), и гармонический (*ум. 7* вместо ожидаемого разрешения), и темброво (пиццикато по аккордовым звукам в гармоническом голосе), и по мелодическому рисунку (здесь появляется широкий нисходящий ход, не свойственный теме в ее основном варианте); эта комбинация секвентно повторена. Затем следует третье проведение темы Садко (снова у альты, *dolcissimo*), подчеркнутое динамикой *mp*

на фоне *pp* прочих голосов. От предшествующего построения здесь сохраняется пиццикато виолончели — словно гусли аккомпанируют пению Садко.

4) *ц. 122, mm. 27–34 (6+2)*. Тематические элементы № 5, 6.

Новый этап развития связан с имитационными проведениями темы Садко в разных голосах (VI. I, VIa, снова VI. I). Особенность этого места — усечение мелодии, начинающейся каждый раз сразу со второго элемента. На грани разделов возникает цепная связь: в начале предыдущего раздела (*ц. 121*) подхватывался последний такт только что отзвучавшей темы Садко и секвентно повторялся, а затем следовало развитие другого мотива — на основе второго элемента темы. Это и оказывает влияние на облик темы Садко в начале *ц. 122*: она начинается здесь именно со второго элемента (с пропуском первого). Упомянутый мотив из *ц. 121* возвращается в конце *ц. 122* вместе с пиццикато.

5) *ц. 123, mm. 35–42 (4+4)*. Тематические элементы № 5, 6.

Начало следующего раздела выделено ремаркой «*animato*» («воодушевленно»). Полного проведения темы Садко здесь нет. Композитор несколько раз настойчиво повторяет ее последний элемент, пока, двигаясь вверх по хроматической гамме, бас (VI. II) не разрешится в тонику G-dur, отмеченную некоторым успокоением («*calando*»), готовящим последний раздел.

6) *ц. 124–125, mm. 42–55*. Тематические элементы № 4, 5, 6.

В заключительном разделе вновь возвращается первая фраза основной темы вариаций (у скрипок), данная в контрапункте с темой Садко без ее первого такта (у альты). Таковы четвертое и пятое проведения, заканчивающиеся двойным повторением последнего такта темы Садко. Таким затиханием звучности, истаиванием, растворением на фоне фигураций темы моря исчезает образ Садко, удаляясь в морскую даль.

Что же представляет собой 10-я вариация в целом? По отношению ко всей части это — большой кодовый раздел, построенный на чередовании дополнений и расширений, утверждающих тональность G-dur. Между тем, в нем есть и неустойчивое построение (*ц. 117*), озаменованное появлением фантастических тем.

Отметим оригинальность завершения Квинтета заимствованной темой. Местоположение для введения цитат избрано весьма необычное. Напомним об известной черте того периода в творчестве Танеева, о котором идет речь (1890-е и начало 1900-х годов), — о склонности композитора к монотематическому решению цикла (Симфония *c-moll*, 1898, Четвертый квартет, 1899). Тем удивительнее кажется то, что сочинение заканчивается заимствованными темами, более того, не звучащими ранее ни в одной из частей цикла в своем узнаваемом виде. Не обнаружили мы и явных связей цитат с тематизмом фуги, в завершение которой они появляются. Очевидно, такое композиторское решение было принято не случайно. Чем руководствовался Танеев, помещая цитаты Римского-Корсакова в конце Квинтета? В своем дневнике он никак этот факт не комментирует. Нам остается исходить из того, что сам композитор считал темы Римского-Корсакова подходящими для окончания большого сочинения. Вопрос только в том, чем именно могло быть оправдано в его глазах такое решение. Возможно, завершая финал новыми темами, Танеев подчеркивает их значимость и тем самым особо выявляет идею музыкального посвящения, как бы вознося темы из восхитившей его оперы Римского-Корсакова над своими собственными музыкальными мыслями. В то же время идея целостности, завершенности вряд ли оставляла Танеева при сочинении финала. Возможно, господство в последней вариации темы арии Садко можно понимать как своего рода ответ на тематизм финала и особенно фуги, пронизанной хроматическими линиями. Тогда заключительная вариация с многократно повторенной темой Садко представляет собой в широком смысле разрешение того интонационно-ладового напряжения, которое накапливалось до этого. То, что в роли такого разрешения выступила именно тема Римского-Корсакова, связано, возможно, с образом самого автора «Садко», каким представлялся он в это время Танееву.

В качестве еще одного примера цитирования чужого тематизма назовем **симфоническую поэму «Желязова Воля»** С. М. Ляпунова. Чтобы передать в произведении народную атмосферу, композитор заимствует две польские мелодии из сборника Оскара Кольберга (издание 1857 года; с. 36, 49). Одна —

медленная лирическая, другая — быстрая в характере плясовой (с энергичными синкопами). Развитие тем приводит к среднему разделу поэмы (Andante), представляющему особый интерес, так как именно там появляется цитата из «Колыбельной» op. 57 Ф. Шопена (см. *пример 32*), предваряемая аккордами из Мазурки a-moll op. 17 № 4.

Пример 32

С. М. Ляпунов. «Железова Воля». Средний раздел



Примечательно, что при основной тональности произведения (h-moll, в конце поэмы H-dur), композитор использует шопеновскую тему в ее исходной тональности Des-dur, воспроизводя соотношение далеких тональностей, излюбленное Балакиревым. Ясно различаются разделы формы, подчеркнутые среди прочего сменой размера с 3/4 на 2/4 при проведении второй темы, и на 6/8, когда возникает мелодия Колыбельной, именно в таком размере изложенная и в оригинале. При такой контрастности материала поэмы и наличии в ее форме четких цезур Ляпунов постарался особым образом ввести тему Колыбельной, создать эффект ожидания нового. После непродолжительного сгущения гармонических красок (упомянутые аккорды из мазурки) и постепенной остановки ритмической пульсации напряжение разрешается и возникает своеобразное покачивание волн, на фоне которого и предстает далее шопеновская тема.

«Колыбельная» Шопена написана в вариационной форме, основным приемом ее развития стало фактурное изменение. Ляпунов придерживается этого же принципа, обогащая фактурное варьирование тембровым. Мелодия темы Колыбельной проходит сначала у кларнета соло, затем у гобоя, после чего ее

подхватывают валторна, флейта. Появляются дополнительные подголоски, отчего фактура полифонически усложняется.

Как видим, Ляпунов отдает дань Шопену, посвящая его памяти сочинение, названное в честь места рождения композитора. Практически без изменений Ляпунов цитирует тему шопеновской Колыбельной, помещая ее в центр всего произведения, насыщая разными тембровыми красками и фактурными подголосками, порожденными возможностями оркестровой фактуры.

Глава III

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПИТАФИИ

1. Предпосылки и музыкально-исторический контекст

В разные периоды истории музыки композиторы создавали сочинения в память об ушедших из жизни людях. Такие произведения можно назвать музыкальными эпитафиями, воспользовавшись словом, восходящим к древнегреческой античности и означающим надпись на надгробном памятнике, но также, в широком смысле, всякое высказывание в память об умершем. В историко-временном контексте значимость музыкальных эпитафий была неодинакова. Среди упомянутых в начале главы I музыкальных приношений, характерных для музыки барокко, встречаются такие, в названии которых присутствует слово «tombeau» (букв. «могила»); та же картина заново складывается в XX веке вместе с возрождением этой традиции²⁰⁷.

При всех возможных исторических аналогиях, которые могли бы связать это явление с различного рода мемориальными пьесами предшествующих эпох, для композиторской практики рубежа XIX–XX веков музыкальная эпитафия — жанр скорее новый, чем старый, его поэтика только складывалась, критерии оценки начинали вырабатываться. В русской музыке это особенно очевидно. Если французские композиторы, вернувшиеся к забытому, казалось бы, слову, создали нечто вроде арки к барочным «tombeaux», в русской музыке рассматриваемого времени такая связь не заметна.

Не обнаруживается существенных сходств и с жанром траурного марша, поскольку модус шествия вообще мало характерен для музыкальных эпитафий и даже если присутствует в них, редко становится преобладающим (см. ниже). Что же касается музыки, звучавшей в православной церкви, она, конечно, тоже не

²⁰⁷ Основные сведения см. в статьях «Надгробие» и «Эпитафия» в Музыкальной энциклопедии, «Tombeau» в словаре Гроува (The New Grove Dictionary of Music and Musicians), «Trauermusik» в энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart». Характерно, что большая часть фактических данных, приведенных в этих статьях, относится к XVII–XVIII, а затем к XX веку.

могла быть образцом для инструментальных эпитафий в жанровом смысле, хотя и нередко служила источником для цитат и аллюзий.

И все же композиторы, создававшие музыкальные эпитафии в начале XX века, могли найти им прообразы в музыке не столь отдаленного прошлого, даже совсем недавнего. Речь идет о небольших пьесах печального или траурного настроения, нередко называемых элегиями и представленными в творчестве ряда композиторов XIX века, преимущественно в камерной и особенно в фортепианной музыке. Такие пьесы-эпитафии находим, например, в позднем фортепианном творчестве Ф. Листа²⁰⁸. Правда, чаще всего подобные пьесы находились внутри циклических произведений мемориального характера²⁰⁹. В русской музыке, начиная с последней четверти XIX века, мемориальные сочинения нередко представляли собой камерно-инструментальные циклы. О некоторых из подобных сочинений, написанных вскоре после смерти адресата посвящения, мы говорили во II главе работы. Среди них Третий квартет Чайковского памяти Ф. Г. Лауба с III частью, обозначенной как «*Andante funebre e doloroso*», Фортепианное трио № 1 Аренского, посвященное памяти К. Ю. Давыдова, где III часть (*Adagio*) озаглавлена «Элегия»²¹⁰.

²⁰⁸ К ним относятся музыкальные отклики на смерть Вагнера («Вагнер — Венеция», «У могилы Рихарда Вагнера»), а также «Траурная гондола», большинство из пьес цикла «Венгерские исторические портреты» и ряд других. В предшествующие годы Лист также обращался к траурной тематике, но опирался при этом на жанр траурного марша («Погребальное шествие» из фортепианного цикла «Поэтические и религиозные гармонии», симфоническая поэма «Плач о героях»), в позднем же творчестве отчетливая связь с маршем часто отсутствует. Среди новых жанров, вошедших в творчество Листа в последние годы жизни, Б. Сабольчи называет «траурную пьесу» и поясняет: «Лист называет такие произведения элегиями, или “погребальным пением” (тренодиями) <...> Мы скорее назвали бы такие пьесы плачами» (Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959. С. 45).

²⁰⁹ Автор статьи «Elegie» в энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart» находит первые образцы элегии (именно с этим корнем в названии) в фортепианных сочинениях Я. Л. Дусика (*Elégie harmonique* на смерть принца Луи Фердинанда, 1806) и С. Нейкома (*Elégie harmonique* на смерть Я. Л. Дусика, 1813), которые представляют собой циклические композиции, состоящие из разнохарактерных частей (Sachteil. Bd. 2. Sp. 1714–1715).

²¹⁰ В других случаях траурные эмоции не концентрируются в одной части, а выражены в особых разделах внутри сложно устроенных частей. Так, Фортепианное трио П. А. Пабста памяти А. Г. Рубинштейна заканчивается кодой в характере траурного марша. В рассмотренном

Особенностью музыкальных эпитафий в русской музыке начала XX века стало то, что теперь они создаются в виде отдельных, сравнительно кратких пьес скорбного характера, представляющих собой род траурных элегий. Такие пьесы уже не содержатся внутри циклов, подобных перечисленным выше, но возникают сами по себе, в качестве самостоятельных произведений. Выбор такого решения позволяет композитору выразить идею музыкальной эпитафии особенно концентрированно. Подчеркнем, что во всех рассматриваемых далее случаях, за некоторым исключением, речь пойдет о кратких пьесах для оркестра, рассчитанных на исполнение в симфонических концертах.

Какой должна быть пьеса, чтобы ее можно было назвать музыкальной эпитафией? Понятно, что она должна каким-то образом отличаться от прикладных жанров, связанных с траурными церемониями, то есть от траурного марша (если иметь в виду светскую церемонию) или от похоронных песнопений (в области церковной музыки). Но, будучи неприкладным, автономным жанром, музыкальная эпитафия может содержать некоторые черты жанров прикладных. Именно с их помощью чаще всего и создается отчетливо воспринимаемый траурный характер, черты похоронного шествия или заупокойного песнопения — своеобразные «знаки» траурности, мемориальности. Так, русские композиторы в мемориальных сочинениях воспроизводили особенности пения в православной службе (Чайковский) или даже цитировали соответствующие напевы (Аренский). Но тематический материал музыкальных эпитафий этим никогда не исчерпывался.

Одним из первых русских композиторов, обратившихся к музыкальной эпитафии как отдельной оркестровой пьесе, стал Н. А. Римский-Корсаков. Для программы одного из Русских симфонических концертов, посвященного памяти их основателя М. П. Беляева (1904), он сочинил короткую оркестровую прелюдию

ранее Втором квартете А. С. Аренского памяти П. И. Чайковского траурная тематика выражена через цитаты церковных песнопений, появляющихся в разных частях. Напомним, что в Третьем квартете Чайковского помимо траурного *Andante* имеется медленное вступление к I части (*Andante sostenuto*), сразу обозначающее мемориальный характер сочинения.

на панихидные темы из Обихода. Это произведение называется «**Над могилой**» (ор. 61) и имеет посвящение на титульном листе — «Памяти М. П. Беляева». Впоследствии ученики Римского-Корсакова (Штейнберг, Глазунов, Стравинский) подхватили эту идею и написали после его смерти похожие пьесы в память о своем учителе.

Прелюдия Римского-Корсакова (*Lento legubre, b-moll*) построена на двух темах: 1) аккорды и нисходящий малосекундовый мотив у деревянных духовых и валторн (т. 1–16); 2) церковный напев в объеме терции от основного тона *b* вверх, изложенный в хоральной фактуре (с т. 17; поющийся на панихиде припев «Упокой, Господи, усопшего раба Твоего») сначала у альтов с виолончелями, затем у деревянных с валторнами. Далее четверти, использованные в качестве основной ритмической единицы при изложении этого напева, меняются на половинные, на фоне которых появляется многократно повторяемый секундовый мотив, развивающийся посредством диминуции (сначала четверти, затем триольные четверти и, наконец, восьмые). Этот мотив сначала звучит как жалоба, а затем — с переменной минора на одноименный мажор²¹¹, уплотнением фактуры и общей динамизацией звучания — как ликующий перезвон. Скорбь от утраты и гимническое воспевание — эмоции, типичные для траурных и мемориальных сочинений.

Сочинения, которые находятся в центре этой главы, в большинстве своем имеют жанровое обозначение «прелюдия». Хотя этот жанр в своем долгом историческом развитии имел определенные закономерности, на рубеже XX—XXI веков он мог трактоваться свободно, не предполагал каких-либо типовых решений. Единственное, о чем можно заранее подумать, столкнувшись с таким жанровым обозначением, сводится к тому, что за ним, скорее всего, стоит пьеса небольшого масштаба и, возможно, свободная по форме (учитывая происхождение прелюдии из свободного прелюдирования); а если речь идет о мемориальном сочинении, то написанная в медленном темпе, выдержанная в

²¹¹ Возможно, тональность *b-moll* / *B-dur* выбрана не случайно. С буквы *B* начинается фамилия Беляев.

печальном или хотя бы медитативном характере, который может сменяться просветленно-торжественным. Понятно, что слово «прелюдия» для обозначения таких пьес казалось удобным, но не обязательным. Наряду с ним мы встречаем «элегии»²¹², а также, как в случае с «Погребальной песней» Стравинского, индивидуальные названия, обходящиеся без типовых жанровых обозначений.

Характерным качеством жанра эпитафии можно считать особое соотношение масштаба пьесы и ее тематического наполнения. В отличие от миниатюр в традиционном смысле в них не всегда можно выявить один господствующий образ, их тематизм обычно многосоставен, внутренне контрастен, форма индивидуализирована. С одной стороны, композиторы, сочинявшие мемориальные пьесы, стремились к краткости изложения, с другой же — старались насытить их различными тематическими элементами, что, как мы покажем далее, хорошо согласуется с замыслом музыкального посвящения.

Особая поэтика жанра реализуется впоследствии во многих сочинениях XX века (Стравинского, Шнитке, Денисова и проч.), в которых мемориальная пьеса, музыкальная эпитафия утвердятся как особый жанр композиторского творчества²¹³. Произведения Римского-Корсакова, Глазунова, Штейнберга, раннего Стравинского позволяют говорить о том, что в русской музыке начала XX века этот жанр фактически уже сложился и получил многообразное претворение.

²¹² Названия могли быть взаимозаменяемы. Так, Прелюдия Глазунова, посвященная памяти Римского-Корсакова, при первом исполнении, как следует из приводимых далее рецензий, называлась элегией.

²¹³ Напомним несколько известных примеров: «Надгробие Клода Дебюсси» («Tombeau de Claude Debussy») — сборник пьес разных композиторов, включая фрагмент «Симфонии духовых» И. Ф. Стравинского (1921), ряд «музыкальных приношений» Д. Д. Шостаковичу, опубликованных в сборнике «Д. Шостакович. Статьи и материалы» (ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. М., 1976); отдельные сочинения И. Ф. Стравинского («Эпитафия к надгробию Макса Эгона Фюрстенбергского» для флейты, кларнета и арфы, «Интроит памяти Т. С. Элиота» / «T. S. Eliot in memoriam»), А. Г. Шнитке («In memoriam» для оркестра); П. Дессау (Три эпитафии / *Drei Grabschriften* на слова Б. Брехта), Т. Шелиговского («Эпитафия на смерть К. Шимановского» для струнного оркестра); Л. Ноно («Эпитафия памяти Ф. Гарсиа Лорки»).

Не всякую музыкальную эпитафию можно считать музыкальным посвящением в принятом нами смысле, то есть обращенным к ранее созданной музыке. Для того чтобы назвать какое-либо мемориальное сочинение музыкальным посвящением, необходимо установить наличие музыкальных связей с человеком, в память о котором произведение сочинялось. Чаще всего такие связи возникают путем заимствования тематизма или каких-либо стилевых элементов из творчества адресата, то есть благодаря использованию средств, которые в приведенной ранее классификации относятся к пунктам 3 и 5. О музыкальных посвящениях, как мы увидим далее (на примере Прелюдии Глазунова, посвященной памяти Стасова, и его же Элегии памяти Беляева), можно говорить и тогда, когда адресат посвящения — не композитор, тем не менее, мысль о нем выражается в произведении с помощью тематических заимствований. Как это происходит, будет объяснено ниже.

2. Музыкальная форма и тематизм мемориальных пьес Глазунова, Штейнберга, Стравинского

Показательным образцом музыкальных эпитафий являются мемориальные **прелюдии op. 85** А. К. Глазунова. Они представляют собой краткие сочинения мемориально-траурного характера (Прелюдия № 1 занимает всего 70 тактов, Прелюдия № 2 — 138 тактов) и основаны в значительной степени на заданном тематизме, по большей части заимствованном из уже существующих произведений, или же отсылающем к ним посредством ассоциаций. Тематизм второй Прелюдии (памяти Н. А. Римского-Корсакова) намеренно ориентирован на стилистику учителя Глазунова и даже вызывает весьма конкретные ассоциации с темами Римского-Корсакова (с этой точки зрения сочинение было рассмотрено в Главе II). Особый случай музыкальной эпитафии представляет собой Прелюдия памяти В. В. Стасова — в ней Глазунов использует цитаты собственных сочинений, которым симпатизировал адресат посвящения.

Прелюдия № 1, посвященная памяти Стасова, построена на тематических элементах, встречающихся в прежних сочинениях Глазунова. Открывающая

Прелюдию тема (т. 1–7) основана на параллельных терциях, которые образуют зигзагообразную линию из ниспадающих квинт. Звуки этой линии складываются в ряд с терцовым шагом ($e-c$, $a-f$). Таким образом, терции становятся в этой теме основой для построения и вертикали, и горизонтали. Ранее на движении параллельными терциями Глазунов построил, например, основной тематизм I части Четвертого квартета ор. 64 (написан в той же, что и Прелюдия, тональности a -moll, закончен в 1894 году, издан в 1899 году); речь идет о теме вступления и вырастающей из нее теме главной партии. Идею нисходящих терцовых рядов Глазунов развил далее во Второй фортепианной сонате ор. 75 (e -moll, 1901)²¹⁴. Отсылки ко Второй сонате, а именно к ее III части, можно обнаружить и на уровне ритма: в Прелюдию перешел прием ритмического дробления из темы главной партии Сонаты, пунктирный ритм (из аккомпанемента в той же теме). По поводу Второй сонаты Стасов делился 25 мая 1901 года в письме с племянницей: «...Но важней, чудесней и поразительней всего концерта во весь вечер была соната Глазуна. Я ее слушал тут в 5-й или 6-й раз, и, кажется, окончательно установился на том, что выше и глубже во всю свою жизнь Глазунов еще ничего не сочинял. Я думаю, к ней лишь отчасти приближается I часть 6-й симфонии и I часть струнного квартета a -moll [то есть, уже упомянутого Четвертого, – *Н. Р.*]. Я думаю, что это самые великие до сих пор его вещи. Сонатой я был вчера очень потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина»²¹⁵. Возможно, мимо внимания Стасова не прошла родственность тематизма двух сочинений, и это частично объясняет, почему он одинаково высоко ставил и Квартет, и Сонату. Добавим, что Четвертый квартет был издан с посвящением В. Стасову. Таким образом, в мемориальной прелюдии Глазунов использовал тематические элементы, напоминающие о любимых Стасовым сочинениях (ср. *примеры 33, 34 а, б, 35 а, б*).

²¹⁴ О терцовых рядах у Глазунова подробнее см.: *Петров Д. Р.* О композиторской технике А. Глазунова. Два очерка // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М., 2007. С. 115–129.

²¹⁵ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. С. 216.

Пример 33

А. К. Глазунов. Прелюдия ор. 85. № 1. Т. 1–8

Andante

Пример 34

А. К. Глазунов. Квартет № 4, ор. 64. I часть

а) Т. 1–8 (вступление)

Andante

б) Т. 34–41 (главная партия)

Allegro

Пример 35

А. К. Глазунов. Соната для фортепиано № 2, ор. 75

а) I часть. Т. 1–8 (главная партия)

Moderato

б) III часть. Т. 1–5 (главная партия)



Глазунов обращается также к теме «Шествия» (в Прелюдии т. 19–22), сочиненного в честь Стасова²¹⁶. Кроме того, в Прелюдии находим тему «Со святыми упокой» (т. 14–18) и тиратообразный мотив из Восьмой симфонии (затакт к т. 9), использованный также в Прелюдии № 2 памяти Римского-Корсакова. В симфонии этот мотив открывает II, III и IV части. Но здесь ассоциация возникает с началом второй, медленной, части — глубоко трагичной. Один из элементов, тоже тиратообразное движение (т. 26–33), связывает Прелюдию с первой картиной балета «Времена года», а именно с темой Зимы.

Обращает на себя внимание краткость большинства имеющихся в Прелюдии тематических элементов, которые звучат в разных комбинациях друг с другом. Таким образом, Прелюдия оказывается будто «сотканной» из сжатых, концентрированно выраженных мыслей-ассоциаций, отсылающих к уже существующим сочинениям. Ниже представим таблицу, в которой отражено потактовое появление тем.

²¹⁶ Первоначальный вариант темы шествия дан Глазуновым в финале его Первой сюиты для оркестра d-moll, написанной в 1884 году (не издана), отдельные части которой, включая финальное «Шествие», с рядом изменений вошли в Характеристическую сюиту для оркестра D-dur op. 9 (1887). Тема этого шествия не идентична теме, звучащей в Прелюдии op. 85 № 1, хотя наличие терцового хода и поступенного нисходящего движения указывает на их родство. М. Ганина в комментариях к письмам Глазунова упоминает еще Шествие в честь В. Стасова (в стиле Мусоргского) 1887 года: Maestoso для голоса с фортепиано C-dur на слова Глазунова («Слава Володимиру Васильевичу») и его другой вариант — Шествие в стиле русских композиторов для фортепиано в 4 руки (как раз эта тема, по словам Ганиной, использована в Прелюдии op. 85 № 1; см.: *Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное.* С. 31). Существует и еще одно шествие: Торжественное шествие для большого оркестра op. 50, посвященное Стасову на 70-летие (1894), где также встречается интонационно близкая тема.

Таблица № 2. Тематизм Прелюдии № 1

№ темы или т.эл.	Такты	Инструменты	Характеристика тематизма	Источник тематизма
1	1–7	Группа духовых и струнных	В основе темы терцовые и секстовые скачки, изложено ровными длительностями	Начало 4-го квартета, элементы из 2-й фортепианной сонаты
2	7–13	Литавры	Тритоновые ходы в пунктирном ритме	
3а	8–15	Деревянные духовые	Триольное восходящее движение и медленное хроматическое «сползание» (звучит одновременно с темой 3б)	В затакте тирата из 8-й симфонии
3б	9–15	Струнная группа	Лирическая тема с опорой на тритоновый ход (ср. № 2) и хроматическую линию из элемента 3а.	
4	14–18	Труба, тромбоны и туба	Хорал медных духовых	«Со святыми упокой»
18–22 Возвращение темы № 2, кварто-квинтовые ходы в струнной группе				
5	19–22	Низкие деревянные (фагот, контрафагот) и струнные (виолончель, контрабас)	Подчеркнуто диатоническая тема, «богатырская» поступь с элементами архаики, начинается с форшлага, аналогичного затакту в теме 3а.	Тема из «Шествия» в честь В. В. Стасова
23–26 Тема № 5 в оркестровом tutti				
6	26–33	Низкие	Тиратообразное движение	Основная тема 1-й

		деревянные и струнные		картины («Зима») балета «Времена года»
33–39 Возвращение темы № 4				
39–45 Возвращение тем № 1 и № 6				
7	45–54	Арфа, фортепиано, скрипки, альты, флейты, кларнеты	«Механическое» движение по звукам уменьшенного септаккорда	
55–70 Кода на материале тем № 1, № 3b, № 4				

В следующей таблице (№ 3) представим порядок появления тематических элементов в **Прелюдии № 2**, которые были разобраны в Главе II (учитывая, что здесь, в отличие от «стасовской» прелюдии, говорить о заимствованиях конкретных тем не приходится, источники тематизма, указанные в последнем столбце, имеют значение аллюзий).

Таблица № 3. Тематизм Прелюдии № 2

№ темы или т.э.л.	Такты	Инструменты	Характеристика тематизма	Источник тематизма
1	0–2	Фаготы, контрфагот, виолончели, контрабасы	Шуршащее хроматическое движение в низком регистре (сначала нисходящее, потом восходящее), опорные точки — тритон b-e, и резкий, акцентированный аккорд	Тирата из Восьмой симфонии Глазунова
2	2–4	Соло двух труб, группа	Соло труб представляет собой мелодию из трех нот,	Крик Петушка из оперы «Золотой

		духовых инструментов, литавры	в основе которой интервалы б. 2, ч. 4, м.3, звучит на фоне тянущегося аккорда духовой группы и пульсации литавр.	петушок» Римского-Корсакова
2а	6	Деревянные духовые, струнные	Вариант предыдущего мотива: тремолирующее звучание с опорой на интервалы б.2, ч.4, м.3	
3	7–12	Все группы инструментов	Противоположное движение голосов: деревянные и струнные по секундам вниз триолями, медные четвертями вверх	Мотив превращения лебедей из оперы «Садко» Римского-Корсакова
13–17 Тематическое построение на основе предыдущих элементов				
4	18–26	Струнные и деревянные духовые	Тема хорального склада модальной направленности	Тема вступления из «Светлого праздника» Римского-Корсакова (стихира Пасхи «Да воскреснет Бог» знаменного роспева)
26–38 Возвращение элементов № 1, 2, 3				
39–47 Тема № 4 с присоединением предшествующих элементов				
5	48–127	Скрипки	Тема, основанная на хроматическом восхождении	
87 Внедрение элемента № 2а				
92 Внедрение элемента № 1				
94 Внедрение элемента № 3				
99 Слияние мотивов темы № 5 с элементом № 2, одновременное звучание всех предшествующих тематических элементов				
128–138 Кода на материале всех тем (за исключением хроматического элемента № 1)				

Приведенные данные показывают, что в обоих случаях Глазунов оригинально выстраивает целое, а особенности формообразования прелюдий обусловлены их многосоставным тематизмом. Конечно, в структуре этих пьес заметны черты традиционных форм.

В форме Прелюдии № 1 можно усмотреть черты сонатности. Из множества упомянутых ранее тем относительно обособлены (в силу их структурной завершенности) начальная тема, которую можно считать главной партией, и тема «Со святыми упокой», приобретающая значение побочной²¹⁷. Однако черты сонатности сочетаются здесь с предельно сжатым изложением (как отмечалось, всего 70 тактов). Внутренние границы сонатной формы не всегда совпадают с моментами появления тематических элементов, масштабно-тематические структуры которых варьируются от мотива до полноценного построения в форме периода и более. Таким образом, даже если Глазунов и ориентировался на закономерности сонатной формы или вообще крупных форм сонатного типа, то реализация этих принципов в рамках небольшой, но предельно насыщенной разнообразным тематизмом пьесы, дала необычный художественный результат, далекий от поэтики классико-романтических форм инструментальной музыки.

Форма Прелюдии № 2 памяти Римского-Корсакова оказывается тоже достаточно необычной. Сначала (т. 1–17) последовательно вводится несколько кратких тематических элементов (№ 1–3), которые в совокупности образуют вступление. Еще две темы, появляющиеся в дальнейшем (№ 4 и 5), напротив,

²¹⁷ Так, главная партия представляет собой 8-и тактовое законченное построение в a-moll, завершающееся на доминантовой функции. Гармонически неустойчивым ходом можно считать построение с т. 9. В качестве побочной партии выступает тема в f-moll «Со святыми упокой» в т. 14. Новый тематический материал, появившийся в т. 19, тонально незамкнут (C-dur, E-dur) и напоминает эпизод вместо разработки. Далее следует зеркальная реприза (побочная и главная партии в основной тональности), ход на гармонии уменьшенного септаккорда (т. 45) и кода (т. 55). При отсутствии собственно разработки в Прелюдии присутствуют элементы разработочного изложения: так, в т. 18 высокие струнные подхватывают кварто-квинтовые ходы, появившиеся еще у литавр; темы переинструментовываются и взаимодействуют, постепенно проникая одна в другую, например, в тактах 39–44 главная партия соединяется с тиратообразным движением, появившимся в т. 26. Четко выделяется заключительный раздел (кода), в котором темы переинструментованы и излагаются в контрапункте (т. 55–70).

развернуты, внутри себя устойчивы. Соединенные модулирующим ходом, они образуют форму, соответствующую форме «свободной прелюдии», которую описал П. Чайковский в 32-й главе «Руководства к изучению гармонии»²¹⁸. Но признать в Прелюдии типичный образец такой формы мешает то обстоятельство, что значение тем 4 и 5 как основных сглажено за счет повышенной роли материала вступления. Это выражается, во-первых, в том, что и в ходе между двумя основными темами, и в изложении темы 5, и в коде многократно используются элементы 1–3. Во-вторых, тональный план Прелюдии выстроен таким образом, что главная тональность представлена не в основных темах 4 и 5 (они написаны в переменном *Ges-dur/es-moll* и в *Es-dur* соответственно), а во вступлении и коде. Гармония вступления опирается на основные тоны *e* и *b*, а завершается Прелюдия в *E-dur*.

Еще одно сочинение, в котором воплощается идея музыкальной эпитафии — симфоническая **Прелюдия ор. 7** М. О. Штейнберга (1908), посвященная памяти Римского-Корсакова. Известно, что Штейнберг имел доступ к записным книжкам Римского-Корсакова и, обратившись к ним, заимствовал цитаты, предназначенные для невоплощенного замысла оперы-мистерии «Земля и небо» на сюжет Байрона²¹⁹. Во второй половине прелюдии Штейнберг цитирует 1) фанфары тромбонов, изображающие по замыслу Римского-Корсакова трубы архангелов (в партитуре Штейнберга т. 99–102, ц. 21; см. *пример 36 а, б*); 2) восходящую гармоническую последовательность, имеющую в набросках Римского-Корсакова пометку «мотив ангелов» (в партитуре Штейнберга т. 135–138, ц. 30; см. *пример 37 а, б*). Два наброска Римского-Корсакова находятся в его записных книжках № 5 и № 11²²⁰. Обе цитаты Штейнберг отметил соответствующими ремарками в нотном тексте Прелюдии. Как заметили

²¹⁸ См.: *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М., 2012. С. 442.

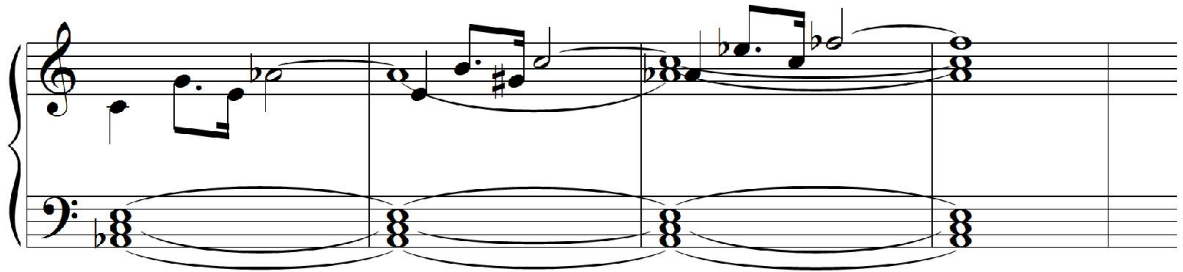
²¹⁹ Впоследствии Штейнберг обработает наброски Н. А. Римского-Корсакова к «Земле и Небу». Прелюдия, стало быть, явилась первым опытом обращения к этим записям.

²²⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV доп. М., 1970. С. 256, 277.

современники, «последние творческие мысли отошедшего художника не пропали для публики»²²¹.

Пример 36

а) Н. А. Римский-Корсаков. Записная книжка № 5. «Трубы архангелов»



б) М. О. Штейнберг. Прелюдия op. 7 (т. 99–100)

V-ni
V-le

Tr-ni *p*

V-celli
pp

Пример 37

а) Н. А. Римский-Корсаков. Записная книжка № 11. «Мотив ангелов»

²²¹ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. Стб. 909.

б) М. О. Штейнберг. Прелюдия ор. 7 (т. 135–138)



Основу главной темы (e-moll, Lento assai) составляют два проведения напева, который изложен в хоральной фактуре сначала у скрипок с альтами, затем у трех тромбонов и рождает образ церковной службы. Оба проведения окружены дополнительными тематическими элементами: они предваряются малосекундовыми «вздохами» деревянных духовых на фоне тремолирующих скрипок и нисходящим хроматическим ходом низких струнных, а завершаются хроматическим мотивом духовых с триольным ритмическим рисунком. Кажется весьма вероятным, что краткие дополнительные элементы ассоциировались у Штейнберга с Римским-Корсаковым, только связь эта не была столь прямой, как в случае с отмеченными самим композитором цитатами. Начало с малосекундовых «вздохов» подобно началу прелюдии Римского-Корсакова «Над могилой», о которой шла речь. Для предваряющего основную тему хроматического хода вкупе со встречающимся в ней увеличенным септаккордом Р. Тарускин нашел аналогию еще в одном эскизе Римского-Корсакова²²². Наконец, хроматический мотив духовых в триольном движении близко напоминает тематический элемент № 3 из «корсаковской» Прелюдии Глазунова²²³, который, как мы отмечали, родственен

²²² См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. 1. Berkeley, 1996. P. 402–405.* Речь идет об эскизе из записной книжки № 12, тоже относящемся к работе над «Землей и Небом» (ср.: *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV доп. М., 1970. С. 311*). Нельзя исключать, что совпадение возникло случайно. Увеличенный септаккорд встречается у Штейнберга лишь однажды (в ряду прочих аккордов), тогда как у Римского-Корсакова определяет собой гармонию всего трехтактового эскиза.

²²³ Эта связь также отмечена Р. Тарускиным (см.: *Ibid. P. 403*).

ряду тем Римского-Корсакова из сферы фантастических образов, в частности, теме превращения лебедей из «Садко».

В ходе (с т. 25, ц. 4) наряду с развитием прежних возникают и новые элементы (нисходящие ходы по звукам трезвучия, восходящие скачки в пунктирном ритме, хроматические пассажи мелкими длительностями) — множество интонационных и фактурных деталей складываются в единую линию развития, достигающую кульминации, а затем ниспадающую.

Появление второй темы (т. 42, ц. 8) ознаменовано тонально-гармоническим просветлением. G-dur, представленный в первом такте тоническим трезвучием и подчеркнутый на протяжении всей темы тоническим органным пунктом, контрастирует с главной темой, менее устойчивой в тональном отношении, и предшествующему ходу. При этом мелодия побочной экспрессивна и сложна по рисунку, она складывается из сочетания поступенных шагов (обычно по полутонам) и широких скачков на октаву, уменьшенную септиму, малую сексту.

Следующий затем ход (с т. 52, цифра 10) разрастается до значительных масштабов, его протяженность (55 тактов) примерно равна всему предыдущему (52 такта) и всему последующему (57 тактов). Фактически это разработка, складывающаяся из нескольких стадий и основанная на всем уже прозвучавшем тематическом материале. Такая трактовка хода придает всей форме прелюдии сонатные черты. Здесь же появляются новые элементы: так, в ц. 16 (т. 77–80) возникает подражание колокольному звону, но в связи с нашей темой особенно важно появление первой цитаты из Римского-Корсакова, «труб архангелов»; она звучит в ц. 20, т. 99–102.

Реприза главной темы наступает в ц. 23 (с т. 106) и начинается сразу с ее основного, хорального элемента. Тема здесь изменена не только тонально-гармонически (E-dur вместо e-moll), но и получает новое развитие, в которое включается уже известный мотив «труб архангелов» (ц. 26, т. 117–120). Для репризного проведения побочной (также в E-dur; ц. 27, с т. 124) Штейнберг взял тот вариант ее изложения в виде фугато, который открывал собой ход-разработку. Кода (ц. 29, с т. 133; *Misterioso*) состоит из нескольких построений. В первом из

них появляется вторая цитата из Римского-Корсакова, «мотив ангелов» (ц. 30–31, т. 135–143). Заключительное построение (ц. 32, с т. 144 и до конца) основано на хоральной теме главной партии, к которой присоединяется мотив «труб архангелов» (т. 148–151).

Таким образом, обе цитаты (и это — отличие решения Штейнберга от прелюдий Глазунова) не входят в основной тематизм сочинения, а вводятся в процессе развития материала. При этом их появление подготовлено отмеченными аллюзиями на музыку Римского-Корсакова. Более того, если посмотреть на основной тематизм Прелюдии ретроспективно, то есть с учетом последующих цитат, можно заметить, что в нем с самого начала были заложены элементы, родственные выбранным из эскизов Римского-Корсакова темам. Так, пунктирный ритм в ходе после главной темы и в теме побочной, а также (в ней же) ходы на широкие интервалы предвосхищают тему «труб архангелов». А вторая цитата, «мотив ангелов», подготовлена многочисленными случаями, когда поступенные мелодические обороты гармонизируются далекими трезвучиями или их обращениями (заключительный элемент главной темы и его неоднократные возвращения; восходящее движение по хроматической гамме и по гамме тон-полутон в ходе, см. т. 70–73, 91–94, 103–104). Таким образом, Штейнберг при выработке тематизма Прелюдии учитывал последующее появление цитат, использовал их элементы, тем самым интонационно подготовил их появление и лишь затем полноценно «озвучил». Получается, что в тематизме сочинения наряду с цитатами присутствуют аллюзии на темы Римского-Корсакова и по отношению к цитатам они играют подготовительную роль.

Форму Прелюдии Штейнберга можно определить как малое двухтемное рондо, где имеется репризное проведение обеих тем и кода. Особенности композиции данного сочинения заключаются в наличии очень протяженного хода, воспринимающегося фактически как сонатная разработка. Что же касается тематизма, мы здесь снова видим ту множественность элементов, которая отличает и обе пьесы Глазунова. Только достигается эта множественность своими средствами, во-первых, сложным строением главной темы, где наряду с основным

элементом имеется несколько дополнительных, во-вторых, введением цитат, не относящихся к основному тематизму Прелюдии, хотя и связанных с ним.

Обратимся к недавно найденной **«Погребальной песне» оп. 5** И. Ф. Стравинского. До настоящего момента сочинение не было доступно. Сейчас все еще нет возможности воспользоваться нотами²²⁴. Анализ музыки произведен на слух по записи с концерта.

Во вступлении звучат мрачные хроматические гаммообразные ходы в низком регистре в исполнении струнных, рокот литавр — это тот самый «сдержанный тремолирующий рокот», о котором позже вспоминал Стравинский. Туба протягивает «погребальный» тон. На этом фоне, словно погруженные в темноту, по очереди вступают медные и деревянные духовые инструменты, с каждой фразой стремящиеся расширить регистр и подняться к свету. Словно вспышка звучит «кружащийся» на хроматизмах тематический элемент у флейт, вызывающий чувство оцепенения и страха. Но тут же высокие тембры уступают место тяжелой звучности тромбонов и тубы, затем фаготов. Трагедия свершилась, имитация ударов колокола говорит об этом.

Далее следует основная тема — оркестр замолкает, отдавая первенство солирующей валторне, в партии которой звучит протяжная диатоническая одноголосная мелодия. Она опирается на звуки ломаного тонического трезвучия a-moll, кварто-квинтовые и терцовые ходы. Н. Брагинская назвала ее «символом пронзительного одиночества Стравинского перед лицом собственной судьбы»²²⁵ — композитор остался без учителя. Тема вызывает некоторые ассоциации со II частью Восьмой симфонии Глазунова: попевка из нисходящей секунды и восходящей терции, некоторые приемы мелодического развертывания. После первого проведения темы ее тут же начинают «обволакивать» другие голоса — струнные и деревянные духовые подхватывают интонации темы. В

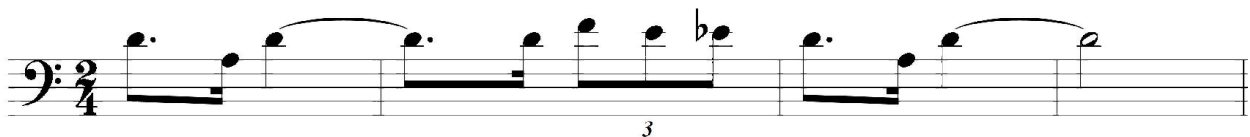
²²⁴ Как указывалось, ко времени завершения работы партитура «Погребальной песни» вышла из печати.

²²⁵ Во вступительном слове перед первым исполнением «Погребальной песни» 2 декабря 2016 года в Санкт-Петербурге.

партии трубы неожиданно врывается тематический элемент, берущий свое начало во вступлении. Словно энергичный «зов», он контрастирует с основной темой своим хроматическим наполнением. Пожалуй, назвать его отдельной темой нельзя, так как он очень краток, представляет собой мотив из семи нот. Но роль этого элемента в мемориальном опусе важна: он не только служит динамизации развития путем внесения контраста, но и призван вызвать ассоциации с творчеством адресата. Очевидно сходство с мелодией темы битвы из II части «Шехеразады» Римского-Корсакова²²⁶:

Пример 38

Н. А. Римский-Корсаков «Шехеразада». II часть. Тема битвы



Основная тема продолжает свое развитие у виолончелей, затем у других струнных и достигает кульминационного мажорного звучания в партии медных духовых инструментов и *tutti* всего оркестра.

Развивающий раздел состоит из нескольких фаз. Главными приемами развития служат секвенционное и имитационное проведение тематических элементов основной темы и «корсаковского» хроматического мотива.

Реприза оказывается достаточно краткой, композитор ограничивается возвращением в первоначальную тональность и имитационным проведением основной темы и ее элементов. В коде возвращаются тревожные мотивы из вступления. Продолжительное звучание тоники в конце ставит финальную точку.

²²⁶ Когда появляется этот «зов», он заставляет слушателя вспомнить некоторые моменты вступления — хроматические гаммообразные ходы струнных, хроматическое же «кружение» флейт. Оказывается, что уже эти элементы предвосхищали появление наиболее очевидной в произведении аллюзии на Римского-Корсакова (если это и не сознательно введенная цитата из «Шехеразады»). Получается, что весь тематизм «Погребальной песни» можно свести к двум составляющим — основной теме и хроматическому мотиву в разнообразных вариантах.

Сочиняя «Погребальную песнь» под трагическим впечатлением от смерти Римского-Корсакова и посвящая сочинение его памяти, как это сделали Глазунов и Штейнберг, Стравинский действует несколько иначе. Главным отличием сочинения является господство одной темы на всем его протяжении. Также трудно утверждать, что начинающий композитор сознательно использовал аллюзии на чужую музыку. Если при прослушивании «Погребальной песни» и можно уловить намеки на Римского-Корсакова или Глазунова²²⁷, то дело здесь скорее не столько в специальном намерении автора, сколько в свойствах стиля, еще не зрелого, открытого произвольным влияниям (сочинения упомянутых композиторов составляли круг впечатлений молодого Стравинского, они были у него на слуху). Только мотив, родственный «Шехеразаде», позволяет предположить сознательно допущенную аллюзию, отвечающую идее музыкального посвящения.

Таким образом, несмотря на явные отличия, сочинение Стравинского имеет точки соприкосновения с прелюдиями Штейнберга и Глазунова, причем именно относительно тематизма, в трактовке которого, как мы только что сказали, Стравинский поступает иначе. Кладя в основу сочинения одну господствующую тему, он сильно ограничивает себя в возможности вносить в пьесу разнообразные аллюзии и цитаты (в этом — отличие от Глазунова и Штейнберга). Но всё же Стравинскому мало этой одной темы, и он расширяет тематизм за счет вкраплений по крайней мере одного контрастного мотива, который к тому же вызывает явную ассоциацию с Римским-Корсаковым (в этом — сходство с Глазуновым и Штейнбергом).

²²⁷ В. Юровский перед началом концерта 9 февраля 2017 года отметил в «Погребальной песне» слышимые отголоски музыки Глазунова, Римского-Корсакова, Балакирева, Скрябина и Вагнера. Также он упомянул, что в этом сочинении «весь Стравинский в зародыше», приводя в качестве примера начало «Погребальной песни», соответствующее началу «Жар-птицы» (в обращении). Интервью с В. Юровским см.: *Травина Н.* Российский музыкант. Газета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. № 2 (1340), февраль 2017. С. 1.

В одном ряду с рассмотренными пьесами стоит **Элегия памяти Беляева оп. 105** А. К. Глазунова, хотя она и написана для струнного квартета, а не для оркестра. Основным тематическим зерном Элегии является монограмма *b-la-f*, которая пронизывает все сочинение, но в своем настоящем виде появляется не сразу, а возникает в процессе музыкального развития лишь в т. 12. Зато ее интервалика (секунда, терция и, в целом, движение в объеме кварты) в том или ином виде появляется в каждой мелодической фразе: то в виде восходящего движения по тетраходу (см. партию первой скрипки в начале *примера 39*), то в виде квартовых скачков (см. партию первой скрипки с т. 12 *примера 39*), то в виде терцовой попежки (т. 30). В собственном виде монограмма проводится в партии альты, изложенная крупными длительностями (см. партию альты в *примере 39*), и, как своеобразный *cantus firmus*, повторяется до конца сочинения, которое завершается кодой, представленной траурным шествием с непрерывным пиццикато вновь по звукам монограммы (т. 66).

Эта монограмма не раз встречалась в коллективных сочинениях музыкантов, тесно общающихся с Беляевым. Вспомним Квартет «В-La-F» (авторы — Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Бородин, А. Глазунов) или Польку «Пятницы» (Н. Соколов, А. Лядов, А. Глазунов).

Музыкальная форма Элегии напоминает мотетную. Эта неожиданная аналогия возникает в связи с наличием четких границ между отдельными построениями, заканчивающимися каденциями. Эти построения подобны друг другу и в структурном, и в тематическом, и в функциональном отношении; их ряд, кажется, мог бы продолжаться еще и еще, если бы Глазунов не прервал его траурной кодой-шествием. Явное деление на секции схоже с музыкальным оформлением отдельных строк текста в полифоническом мотете (см. нумерацию строк в *примере 39*). Таким образом, при сохранении основного тематизма, варьирующего монограмму *b-la-f*, постоянно происходит музыкальное обновление, насыщенное полифоническими приемами.

А. К. Глазунов. Элегия памяти М. П. Беляева ор. 105. Т. 1–20

Andante sostenuto e piangendo

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

1 2 3 4 6 7

mf < *f* > < *p* > *mf*

3 10 12 14

Con moto **calando** **Tempo I**

f > *mf* > *p* < *mf* < *p* < *mp*

f > *mf* > *p* < *mf* *vibrato* < *p*

15 16 17 18 19 20 *ritard.* 21

mp *espress.* *f* > *mf* < *f* > *mp* < *mf* >

mf > *mf* < *f* > *mp* < *mf* >

p *espress.* *mf* < *f* > *mp* < *mf* > *p*

©

Как видим, в рассмотренных примерах музыкальных эпитафий композиторы индивидуально подходят к решению сходных творческих задач.

Идея музыкального посвящения-эпитафии выражается, во-первых, через особый подход к выбору и созданию тематизма. Так, тематизм прелюдий Глазунова и Штейнберга, посвященных памяти Римского-Корсакова, намеренно ориентирован на стилистику их учителя, вызывает весьма конкретные ассоциации с темами Римского-Корсакова и даже включает в себя цитаты (у Штейнберга). В меньшей степени это относится к сочинению Стравинского, хотя и в его случае мы не можем вполне исключать подобных намерений. Поскольку адресаты посвящений «стасовской» Прелюдии Глазунова и его же Элегии памяти Беляева — не композиторы, но люди, близкие музыке, Глазунов находит иные, но функционально подобные средства. Мысль об адресате снова выражена отсылками к уже существующей музыке, но в одном случае Глазунов обращается к своему собственному творчеству, а именно к музыке, особенно нравившейся адресату, а во втором случае он возвращается к теме-монограмме, не раз использованной в коллективных сочинениях беляевского кружка. Таким образом, идея музыкального посвящения, пусть и по-разному, воплощена в тематизме всех рассмотренных пьес через использование цитат или аллюзий, отсылающих к уже известному тематическому материалу: либо чужому, либо своему, либо коллективному.

Во-вторых, с идеей музыкальной эпитафии связаны, на наш взгляд, особенности формообразования. Хотя композиторы избрали ориентиром различные формы, мы всегда отмечали общую черту — значительную гибкость в обращении с традиционными закономерностями. Пожалуй, все рассмотренные пьесы можно считать образцами свободной формы. Как отмечает Ю. Н. Холопов, «термин “свободные формы” указывает лишь на какое-то отклонение от типовых форм»²²⁸. Степень этого «уклонения» может быть любой, доходя до совершенно оригинального замысла. Зачастую свободные формы бывают связаны с

²²⁸ Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М., 2012. С. 444.

определенными музыкальными жанрами (поэма, рапсодия, баллада и др.). В нашем случае свобода формообразования подсказывала авторам выбор слова «прелюдия» для жанрового обозначения большинства пьес, что соответствует как небольшим масштабам эпитафий, так и индивидуализированности, незаданности их формы.

Особенности форм, как правило, сопряжены в рассмотренных сочинениях с той или иной степенью насыщенности их разными тематическими элементами. Чем ограниченнее тематический материал, тем яснее, «осязаемее» форма пьесы, тем больше выражено в ней наличие главного образа, определяющего характер целого, тем больше в такой форме (при всех индивидуальных особенностях) ощущается классическая основа²²⁹. И, с другой стороны, множество элементов внутри сравнительно краткой пьесы удаляет ее форму от сложившихся норм, а совпадения с типовыми структурами кажется внешним. То, как формируется и разворачивается ткань прелюдий Глазунова и Штейнберга (по крайней мере, на их значительном протяжении), отличается от классического формообразования с типичным для него четким соответствием разделов формы и тематизма. Разделы формы, включая экспозиционные, не всегда представлены в этих сочинениях какой-либо одной единственной или господствующей темой-образом. Форма прелюдий складывается из последовательного введения разных элементов, далее — посредством их развития и новых комбинаций. Работа с краткими тематическими ячейками в сочетании с индивидуализированностью формы вообще свойственна Глазунову, но в его музыкальных эпитафиях выходит на первый план, что делает их крайне интересным явлением в русской музыке начала XX века.

²²⁹ Интересно, что в этом отношении молодой Стравинский в «Погребальной песне» оказывается ближе Римскому-Корсакову (прелюдия «Над могилой»), чем к Глазунову и Штейнбергу. Правда, Глазунов впоследствии создаст образец мемориальной пьесы (в Элегии памяти М. П. Беляева), развивающей один музыкальный образ, что, однако, будет сочетаться у него с совершенно неклассической формой.

Описанные особенности формообразования можно объяснить замыслом посвящения, эпитафии, воспоминания. Как «надгробное слово»²³⁰ не обязано быть строгим по форме, так и музыкальная эпитафия отличается эффектом спонтанности развертывания, свободным сопоставлением тематических элементов, импровизационностью. Возникает ассоциация с психофизиологическим процессом человеческого мозга. Наши воспоминания фрагментарны, и часто отдельные фрагменты вступают в различные взаимосвязи, а иногда всплывают в памяти мозаичными картинками. Так и эти прелюдии-воспоминания, будто мозаика, выложены отдельными музыкальными фрагментами, где каждый рождает в сознании определенную ассоциацию.

Таким образом, творческая задача создать музыкальную эпитафию вела к поискам особых приемов формообразования.

3. Из истории восприятия музыкальных эпитафий

Современники воспринимали эти сочинения неоднозначно. В некоторых отзывах слышится укор, в некоторых положительные заключения. Вот достаточно резкий и критичный отзыв о Прелюдии ор. 85 № 2 Глазунова и «Погребальной песни» Стравинского: «...Программа вечера была пополнена двумя «поминальными» произведениями гг. Глазунова и Стравинского, оказавшимися холодными, неискренними, продиктованными, во всяком случае, неистинным чувством. Право, покойный Римский-Корсаков мог рассчитывать, что смерть его возбудит в его учениках более теплые чувства и более искренние слезы!»²³¹.

И еще: «...Что касается Элегии г-на Глазунова, то она, к сожалению, не оправдала всеобщих ожиданий... В этом отношении, пожалуй, явилась более удачной Погребальная песнь молодого начинающего композитора И. Стравинского, к которому, как к таковому, должно предъявлять менее строгие

²³⁰ Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961. С. 243.

²³¹ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. Стб. 909–911. Цит. по: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том I: 1882-1912. М.: 1997. С. 447.

требования. В музыке его Погребальной песни все же выражено хоть до некоторой степени искреннее, скорбное чувство, но жаль только, что в ней нет ясного, определенного мелодического рисунка, нет широкого развития тем, которое здесь в особенности было бы уместно и желательно. В целом, она вышла какой-то бесформенной и пестрой...»²³².

Есть и позитивные отзывы. В «Русской музыкальной газете» читаем: «Из двух произведений, посвященных памяти Римского-Корсакова, “Песнь” Стравинского написана с настроением, но недостаточно хорошо спаяна в формальном отношении. Она звучит хорошо и эффектно. В оценке “Элегии” Глазунова мы разойдемся и с публикой, и с критикой, насколько нам пришлось слышать и читать отзывы. Это положительно прекрасная, содержательная и художественная вещь, не говорим уже об инструментовке, о намеренных — как бы навеянных творчеством усопшего художника — реминисценциях мелодических и гармонических. Элегия — произведение мастерское, благородное по складу, по музыке, по выраженному в нем чувству. Глазунов хорошо, художнически помянул своего дорогого учителя»²³³.

Прелюдия М. О. Штейнберга тоже была оценена неоднозначно: «Ее спокойное, благородное начало обещает более, чем дает продолжение. Внешнее оживление, даже беспокойство в кратких прерывистых *crescendo* отмечают ее среднюю часть, не лишенную драматических штрихов. Заключение возвращает начальное настроение. Заметна длинноватость пьесы. Оркестровано красиво»²³⁴. И еще одна оценка Прелюдии, высказанная В. Каратыгиным некоторое время спустя и касающаяся места сочинения в творческой эволюции Штейнберга: «В Прелюдии на Смерть Римского-Корсакова мы наблюдаем дальнейшую эмансипацию молодого автора от влияния Глазунова. Не скажу, чтобы это освобождение привело сразу к хорошим результатам, но во всяком случае

²³² Там же.

²³³ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1909. № 4. 25 января. Стб. 110.

²³⁴ Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. Стб. 909.

“Прелюдия” — вещь более самостоятельная, чем 1-ая симфония. Скомпонована и оркестрована Прелюдия интересно, даже, пожалуй, несколько вычурно. Тематический материал ее также любопытен, причем наибольшего музыкального интереса пьеса достигает тогда, когда автор вводит в свою прелюдию три двухтактных мотива («трубы архангелов», «мотив ангелов»), сочиненных самим Римским-Корсаковым незадолго до смерти и предназначенных для задуманной им новой оперы-мистерии “Земля и небо”»²³⁵.

Такие противоречия в оценках вполне объяснимы. И дело здесь не столько в различии музыкальных вкусов рецензентов, сколько в особенностях жанра мемориальной прелюдии, жанра, который был новым для композиторов и слушателей этого периода, который только зарождался. В связи с этим критики сталкивались с трудностью анализа сочинений, связанной с масштабом и тематическим наполнением мемориальных пьес. Кому-то они казались затянутыми, кому-то, напротив, не хватало более широкого развития материала.

Некоторые критические суждения наталкивались на мнимое противоречие между эмоциональным импульсом к сочинению и результатом композиторской работы, так что прелюдии (Глазунова и Стравинского) могли казаться сочинениями эмоционально холодными. Но зададимся риторическим вопросом, как же должно быть написано сочинение, чтобы критик (тем более не слишком благожелательно настроенный) посчитал его достаточно искренним? Ведь для того, чтобы писать профессионально, проявить все мастерство композиторской техники (иначе сочинения вообще не были бы адекватны адресату посвящения — Римскому-Корсакову!), необходимо в какой-то момент отстраниться от внутренних переживаний и полностью отдаться процессу творчества. В таком случае композитор как бы возвышается над своими чувствами, он уже пережил страдания, и теперь они должны быть переправлены в эмоцию иного рода — эмоцию эстетическую, которая и найдет выражение в созданном опусе.

²³⁵ Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. № 11, октябрь-ноябрь 1910. С. 38.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе мы обратились к феномену музыкальных посвящений, отнеся к нему ряд инструментальных произведений, написанных разными авторами и в разных жанрах. Общая черта таких сочинений заключается в том, что они тем или иным образом отсылают за свои пределы — как правило, к музыке других композиторов, которая учитывается автором произведения. На идею музыкального посвящения автор сам указывает либо в названии опуса, либо, чаще, в традиционной словесной формулировке посвящения. Такое название или словесное посвящение выступает как программное. Только в отличие от обычной программности, устанавливающей связь музыки с чем-то внемузыкальным, речь в данном случае идет о связях внутри одного лишь музыкального искусства. Но, как и всякая программа, посвящение предугадывает или поясняет определенные музыкальные решения.

Авторские словесные указания на идею музыкального посвящения были для нас принципиально важны. Ведь сам исследовательский метод, использованный в работе, предполагал, что критерием при первоначальном отборе материала служило наличие какого-либо вербального указания на возможную связь сочинения с другой музыкой, и только затем предположение проверялось аналитическими средствами. Конечно, этот метод нельзя считать безупречным. Так, его применение в чистом виде не позволяет обнаружить те случаи, когда композитор фактически воплощает в своем произведении идею музыкального посвящения, но не указывает на нее вербально. Например, если бы мы не были знакомы с Прелюдией Глазунова, посвященной памяти В. В. Стасова, мы вряд ли могли только на основании названия и посвящения предположить, что она имеет отношение к поставленной теме. Другой пример представляют циклы фортепианных прелюдий, напоминающие шопеновский. Кажется очевидным, что и А. Н. Скрябин в 24 прелюдиях op. 11, и Ц. А. Кюи в 25 прелюдиях op. 64 определенным образом учитывали опыт Шопена. Но для того, чтобы без сомнения отнести эти циклы к музыкальным посвящениям, нам не хватает,

прежде всего, каких-либо вербальных указаний на связь с творчеством предполагаемого адресата. Поэтому следует признать, что то или иное количество произведений, которые могли бы найти отражение в работе²³⁶, не попали в нее только в силу избранного метода.

В то же время несомненны, на наш взгляд, и достоинства избранного подхода. Учет вербальных указаний на идею музыкального посвящения дает возможность уверенно говорить о том, что диалогичность была осознанным моментом замысла сочинения. Таким образом, мы могли рассуждать не просто о тех или иных влияниях, которым подвергается в своем творческом развитии каждый композитор, и не об интертекстуальности, заключенной в самой природе художественного творчества и восприятия искусства, но именно о поэтике музыкальных посвящений с присущими ей средствами, сознательно применяемыми автором.

Рассмотрев избранные примеры, мы классифицировали их по способам реализации идеи музыкального посвящения, и пришли к следующим выводам. Способы реализации разнообразны. Они зависят от подходов композитора в работе с чужой музыкой. Мы выявили пять основных способов: 1) создание нового целого на основе музыки другого композитора, 2) обращение к жанрам и/или музыкальным формам, ассоциирующимся с определенным произведением или группой произведений композитора-адресата, 3) сознательное использование элементов стиля адресата посвящения или отдельных характерных для него композиционно-технических приемов, 4) новое решение известной музыкально-драматургической концепции, отсылающей к творчеству другого композитора 5) создание аллюзий на музыку адресата посвящения или использовании цитат из нее.

²³⁶ Заметим, что сочинение Ц. А. Кюи могло бы стать примером того способа реализации музыкальных посвящений, который предполагает использование характерных для адресата жанров и форм с некоторой их модификацией (число 25 в цикле Кюи возникает оттого, что тональный план цикла выстроен иначе, чем у Шопена: за C-dur следует e-moll и затем его мажорная параллель G-dur; далее, соответственно, идут пары h-moll / D-dur, fis-moll / A-dur и т. д., так что цикл заканчивается парой a-moll / C-dur с возвращением начальной тональности).

Обращение к чужим сочинениям для создания своего крупного целого (п. 1) наиболее явно демонстрирует художественные пристрастия автора, но также и его индивидуальность, самостоятельность как интерпретатора чужого творчества, что проявляется в отборе материала, в способах его компоновки и обработки.

Особая роль принадлежит связанному с адресатом тематизму, поскольку способы его претворения в музыкальном посвящении могут быть различны (п. 5). Это и заимствование конкретных тем, и создание тем в духе адресата посвящения, вызывающих аллюзии на его музыку. Заимствованные темы используются не только для вариаций (это традиционный, издавна известный прием), но и как основа для других форм, где им может принадлежать различная роль. Как мы могли убедиться, композиторы каждый раз по-разному решали эту задачу.

Если заимствование тематизма, как и обращение к чужим сочинениям, уверенно отсылает нас к конкретному композитору, то вопрос стиля (п. 3) оказывается обычно более сложным. Не всегда удается точно отделить неосознанное влияние от осознанного обращения композитора к элементам стиля другого автора. В таком случае наличие вербальных посвящений особенно ценно, так как способствует выявлению момента сознательности, преднамеренности в использовании определенных стилевых средств.

Избрание формы или жанра (п. 2), ассоциирующихся с творчеством адресата, или обращение к общей концепции (п. 4) интересно в первую очередь с точки зрения тех или иных модификаций, которые претерпевает «образец» в музыкальном посвящении. В точности ли сохраняются заданные условия или композитор привносит нечто новое, по-своему обращается со знакомыми жанрами, переосмысливает известные идеи? В работе были рассмотрены различные решения. Добавим, что диалог с адресатом на уровне общей концепции сочинения — сравнительно редкое для рассматриваемого периода явление.

Музыкальные посвящения в настоящей работе показаны как феномен русской музыки рубежа XIX–XX веков. Закономерно возникает вопрос о его соотношении с явлениями последующего времени. На протяжении XX века идея

диалога получила в музыке столь богатое развитие, что обращение к сходной проблематике на материале предшествующего периода может показаться едва ли не странным. Но в действительности можно утверждать: различные аспекты внутренней диалогичности музыки, широко востребованные затем в творчестве XX века (стилизации, аллюзии, цитирование, использование жанрово-стилевых «моделей»), были осознаны композиторами раньше и претворены в ряде интересных, высоко оригинальных сочинений.

Если же попробовать выразить главное, что отличает музыкальные посвящения рубежа веков от аналогичных явлений последующего времени, то это различие, на наш взгляд, заключается в следующем. В музыкальных посвящениях рубежа веков диалогичность чаще всего не сопряжена с ясно ощутимым стилевым контрастом, «свое» и «чужое» достаточно близки друг другу, а традиционное представление о единстве, монолитности стиля одного сочинения, в целом, сохраняет свою действенность. В дальнейшем такая трактовка музыкального посвящения не потеряет для композиторов своей привлекательности²³⁷. Но показательным для музыки XX века, именно как для нового этапа в развитии идеи диалога, нужно считать другое — ощутимый стилиевой контраст между автором и его «моделью» (или между разными стилиевыми пластами внутри одного сочинения), который является почти обязательным условием, определяющим специфику неоклассицизма, а также полистилистики²³⁸. Связан этот контраст во

²³⁷ Приведем один показательный пример. Написанный в 1940 году Четвертый квартет В. Я. Шебалина (g-moll, op. 29) посвящен памяти С. И. Танеева. Из музыки адресата в нем использована тема главной партии I части Шестого квартета, применены некоторые типичные для Танеева методы работы с тематическим материалом (см.: *Листова Н. А.* В. Я. Шебалин. М., 1982. С. 167–169). При этом общая стилиевая концепция сочинения отличается единством, в котором элементы, восходящие к адресату посвящения, сливаются с авторским стилем Шебалина.

²³⁸ Показывая, что в неоклассицизме имеет место разная степень контраста между автором и его прообразом, В. П. Варуниц подчеркивает, что «важнее не столько уровень близости к прототипу, сколько отдаление от него»; и далее: неоклассицизм продемонстрировал «принципиально новую возможность: контраста стилистического» (*Варуниц В. П.* Музыкальный неоклассицизм. М., 1988. С. 73, 76). Похожим образом в полистилистике отмечается возможность разных соотношений между входящими в сочинение стилиевыми элементами, но признается, что контраст является определяющим для самого этого феномена («Смысл полистилистики

многим с тем, что в XX веке развитие получил опыт обращения к музыке сравнительно отдаленного времени, либо к стилистике совсем иного рода (включение в музыку академических жанров стилизованных элементов популярной музыки, джаза и проч.). В рассматриваемый нами период подобная дистанция не возникала и, возможно, ее притягательность только начинала сознаваться. Тем не менее, музыкальные посвящения в русской музыке рубежа веков демонстрируют целый комплекс приемов для создания диалога, происходящего внутри музыкального произведения, диалога музыки с музыкой же.

На наш взгляд, предложенное нами понятие «музыкальное посвящение» довольно точно отражает идею такого диалога в музыке рубежа XIX–XX веков. Насколько уместным это понятие будет в применении к музыке более позднего периода, судить другим исследователям.

выявляется в контрасте с моностилистикой, которая подразумевает стилевое единство», — пишет Е. И. Чигарева в главе «Полистилистика» из кн.: Теория современной композиции. М., 2005. С. 431).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агафонников Н. Н.* Черты оркестрового стиля А. Глазунова // Оркестровые стили в русской музыке: Сб. статей / Сост. В. И. Цытович. — Л.: Музыка, 1987. — С. 39–48.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: энц. словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
3. *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. — М.: Музыка, 1989. — С. 63–148.
4. *Антипов В. И.* Творческий архив С. В. Рахманинова: Указатель произведений: сб. статей. — Тамбов, Р. В. Першин, 2013. — 134 с.
5. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 343 с.
6. *Асафьев Б. В.* Глазунов. Опыт характеристики. — Л.: Светозар, 1924. — 178 с.
7. *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 2. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — 384 с.
8. *Асафьев Б. В.* Русская музыка от начала XIX столетия. — М.; Л.: Academia, 1930. XIII. — 320 с.
9. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музгиз, 1963. — 368 с.
10. *М. А. Балакирев.* Исследования и статьи / отв. ред. Э. Л. Фрид. — Л.: Музгиз, 1961. — 445 с.
11. *М. А. Балакирев.* Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. — Л., 1967. — 599 с.
12. *Баскин В. С.* Русские композиторы. I. А. Г. Рубинштейн (Очерк музыкальной деятельности). М.: П. Юргенсон, 1886. 108 с.
13. *Беляев В. М.* А. К. Глазунов. Материалы к его биографии. — Пг.: Гос. филармония, 1922. — 146 с.
14. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Т. 1. — М.: Наука, 1990. — 711 с.
15. *Бернандт Г. Б.* С. И. Танеев. — М.: Музыка, 1983. — 288 с.
16. *Богатырева Е. С.* Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // Вопр. музыкознания: Ежегодник. Вып. 1. 1953–1954 / Под общ. ред. А. С. Оголевца. — М.: Музгиз, 1954. — С. 285–301.
17. *Брагинская Н. А.* О судьбах некоторых ранних сочинений Игоря Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. — С. 84–92.
18. *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. — М.: Сов. композитор, 1976. — 645 с.
19. *Бэлза И. Ф.* Пути развития русско-польских музыкальных связей // Русско-польские музыкальные связи: Сб. ст. — М.: Музыка, 1963. — С. 7–47.
20. *Вайдман П. Е.* А. К. Глазунов и П. И. Чайковский (по материалам Дома-музея Чайковского в Клину) // Мифы и миры Александра Глазунова: сб. науч.

- статей / сост. Э. М. Гусейнова и Э. А. Фатыхова. — СПб.: С.-Петербург. гос. консерватория, 2002. — С. 95–113.
21. *Валькова В. Б.* Александринская эпоха и XX век // Музыкальная академия. 2007. № 3. — С. 149–156.
 22. *Валькова В. Б.* С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. статей / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. И. Н. Вановская. — Тамбов: Р. В. Першин, 2016. — 200 с.
 23. *Варуц В. П.* Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
 24. *Веприк А. М.* Очерки по вопросам оркестровых стилей / под ред. Л. В. Данилевича. — М.: Сов. композитор, 1961. — 453 с.
 25. *Веприк А. М.* Трактовка инструментов оркестра. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1961. — 303 с.
 26. *Веселова Н. Ю., Иванова Е. В.* Заглавие // Теория литературы. Т. II: Произведение / РАН. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; редкол.: Ю. Б. Боров, Н. К. Гей, А. В. Михайлов и др. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 199–229.
 27. *Винокурова Н. В.* Симфонии А. К. Глазунова и художественные тенденции конца XIX — начала XX века: автореф. дис... канд. иск. — СПб., 2002. — 26 с.
 28. *Витачек Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. — М.: Музыка, 1979. — 151 с.
 29. *Вишневецкий Г.* Во славу Шопена. Балакирев в Варшаве и Желязовой Воле / пер. с польского Б. Гонтарева, В. Танской. — М.: Музыка, 2013. — 126 с.
 30. *Владимирова О. А.* Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: автореф. дис... канд. иск. — М., 2004. — 30 с.
 31. *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учеб. пособ. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2014. — 440 с.
 32. *Гайдамович Т. А.* Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации. — М.: Музыка, 1993. — 263 с.
 33. *Гаспаров М. Л.* Поэтика // Большая Российская Энциклопедия. Т. 27. — М., 2015. — С. 325–326.
 34. *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. — М.: Музгиз, 1958. — 550 с.
 35. *Глазунов А. К., Балакирев М. А.* Переписка / публ. А. С. Ляпуновой // Музыкальное наследие. Сб-ки по истории музыкальной культуры СССР. Т. IV / редкол.: М. П. Алексеев и др. — М.: Музыка, 1976. — С. 84–137.
 36. *Ганина М. А.* Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. — Л.: Музгиз, 1961. — 386 с.

37. *Гозенпуд А. А.* А. К. Глазунов и П. И. Чайковский // Музыкальное наследие. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 1. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 353–376.
38. *Гозенпуд А. А.* Рихард Вагнер и русская культура: Исследование. — Л.: Сов. композитор, 1990. — 288 с.
39. *Грачев В. Н.* Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — М., 1992. — 24 с.
40. *Григорьева Г. В.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. — М.: Сов. композитор, 1985. — 208 с.
41. *Громова М. В.* Третья сюита П. И. Чайковского. Композиция, творческий процесс, историческое место: Дипл. работа. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2016. — 121 с.
42. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 432.
43. *Держановский В. В.* А. К. Глазунов. 1882 — 1922. — М.: Госмузиздат, 1922. — 19 с.
44. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. — М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. — 328 с.
45. *Друскин М. С.* Собрание сочинений: в 7-ми т. Т. 4. Игорь Стравинский / Ред.: Н. А. Брагинская. — СПб.: Композитор, 2009. — 584 с.
46. *Ермакова С. С.* Поэтика как термин музыковедения и литературоведения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). — С. 70–73.
47. *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев в зеркале его писем к С. М. Ляпунову // М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники: Сб. статей и материалов / ред.-сост. Т. А. Зайцева. — СПб.: Композитор, 2004. — С. 218–226.
48. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М., 1997. — 415 + XIX с.
49. История русской музыки: в 10 т. Т. 7 / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 1994. — 479 с.
50. История русской музыки: в 10 т. Т. 9 / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 1994. — 452 с.
51. История русской музыки: в 10 т. Т. 10А. — М.: Музыка, 1997. — 542 с.
52. *Калмыков В.* Поездки М. А. Балакирева в Варшаву (1891, 1894) // Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. — Л., 1961. — С. 422–434.
53. *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. II. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. — М.: Музыка, 1979. — 279 с.
54. *Кандинский А. И.* Симфонические произведения Балакирева. — М.: Музгиз, 1960. — 84 с.

55. *Каратыгин В. Г.* Молодые русские композиторы // Аполлон. № 11, октябрь-ноябрь 1910. — С. 30–42.
56. *Карс А.* История оркестровки. — М.: Музгиз, 1932. — С. 208–223 (Глава XII. Период Вагнера).
57. *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. — М.: Музыка, 1973. — 470 с.
58. *Келдыш Ю. В.* Симфоническое творчество [Глазунова] // Музыкальное наследие. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 1. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 115–244.
59. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — 536, 596 с.
60. *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. — СПб.: ИД «Петрополис»; Рос. ин-т истории искусств, 2015. — 423 с.
61. *Комаров А. В.* А. К. Глазунов и творческое наследие П. И. Чайковского // Мифы и миры Александра Глазунова: сб. науч. статей / сост. Э. М. Гусейнова и Э. А. Фатыхова. — СПб.: С.-Петербур. гос. консерватория, 2002. — С. 114–136.
62. Концерты А. Зилоти. Сезон 1908–1909 гг.: [сводная программа] // Русская музыкальная газета. 1908. № 39/40. 28 сентября – 5 октября. — Стб. 859–860.
63. *Корабельникова Л. З.* Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки: в 10-ти т. Т. 10Б / редкол. Ю. В. Келдыш и др. — М.: Музыка, 2004. — С. 5–37.
64. *Корабельникова Л. З.* Творчество С. И. Танеева. — М.: Музыка, 1986. — 296 с.
65. *Крауклис Г. В.* О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. — М.: Музыка, 1985. — С. 212–232.
66. *Крауклис Г. В.* Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. — М., 2007. — 312 с.
67. *Крейнина Ю. В.* Макс Регер. Жизнь и творчество. — М.: Музыка, 1991. — 207 с.
68. *Крылова Л. Г.* Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. — 1975. — № 8. — С. 92–97.
69. *Кудинова Л. М.* Тематический словарь названий музыкальных произведений. — Калуга: А. И. Шевченко («Золотая пчела»), 2011. — 168 с.
70. *Куницын О. И.* Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. — СПб.: «Союз художников», 2009. — 736 с.
71. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. — Л.: Музгиз, 1952. — 692 с.
72. *Кюрегян Т. С.* Фантазия // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Стб. 767–771.
73. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. — М., 2003. — 344 с.

74. *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* В. В. Стасов. — М.: Искусство, 1982. — 202 с.
75. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991. — 167 с.
76. *Лензон В. М.* О реминисценциях стилистики прошлого в русской музыке на рубеже XIX–XX веков // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. трудов / отв. ред. С. С. Григорьев. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1982. — С. 58–72.
77. *Ливанова Т. Н.* Моцарт и русская музыкальная культура. — М.: Музгиз, 1954. — 112 с.
78. *Листова Н. А.* В. Я. Шебалин. — М.: Сов. композитор, 1982. — 296 с.
79. *Лосева О. В.* Титульный лист как компонент художественного целого // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: мат. науч. конф. / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М., 2002. — С. 119–129.
80. *Луконина О. И.* Максимилиан Штейнберг: художник и время: Монография. — Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. — 512 с.
81. *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки) // Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. — Л.: Музгиз, 1961. — С. 388–421.
82. *Ляпунова А. С.* С. М. Ляпунов; Письма М. А. Балакирева к С. М. Ляпунову // Советская музыка. — 1950. — № 9. — С. 90–93; 94–95.
83. *Мильштейн Я. И.* Ф. Лист. Т. 1. — М.: Музгиз, 1956. — 340 с.
84. *Мильштейн Я. И.* Очерки о Шопене. — М.: Музыка, 1987. — 175 с.
85. *Митина А. О.* Музыка Шопена в жизни и творчестве М. А. Балакирева: Машинопись. — М., 2005. — 65 с.
86. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке: Исследование. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.
87. *Мищенко М. П.* Приношение Глазунову. К 140-летию со дня рождения: очерки. — СПб., 2006. — 111 с.
88. *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского. — М.: Музыка, 2009. — 295 с.
89. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / под ред. Т. Э. Цытович. — М.: Музыка, 1990. — 526 с.
90. Музыкальное наследие. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2-х томах / отв. ред. М. О. Янковский. — Л.: Музгиз, 1959; 1960. — 556 с.; 570 с.
91. *Мусоргский М. П.* Письма. — М.: Музыка, 1984. — 359 с.
92. «Надгробие», гробница, томбо // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. — М.: Сов. энциклопедия, 1976. — Стб. 875–876.
93. *Никольская Л. Б.* О полифонии Глазунова // Научно-методические записки Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского. Вып. 4. — Свердловск, 1961. — С. 199–210.

94. *Онегина О. В.* Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: автореф. дис... канд. иск. — СПб., 2010. — 20 с.
95. *Оссовский А. В.* Александр Константинович Глазунов. Его жизнь и творчество. Очерк. — [СПб.: Концерты А. Зилоти, 1907]. — 52 с.
96. *Петров Д. Р.* О композиторской технике А. Глазунова. Два очерка // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. — М., 2007. — С. 115–129.
97. *Петрова Г. В.* Посвящение «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / Отв. ред. Н. А. Огаркова. — СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2014. — С. 104–118.
98. *Попова Т. В.* Симфоническая поэма. — М.: Музгиз, 1960. — 36 с.
99. Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: Сб. науч. статей / Ред.-сост. В. О. Петров. — Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2011. — 288 с.
100. *Протопопов В. В.* Вторжение вариаций в сонатную форму // *Протопопов В. В.* Избранные исследования и статьи. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 151–159.
101. *Протопопов В. В.* Полифония А. Глазунова // *Протопопов В. В.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. — М., 1962. — С. 147–168.
102. *Пушина Н. Б.* Г. А. Пахульский — композитор, пианист, педагог: автореф. дис... канд. иск. — М., 2005. — 24 с.
103. *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М.: Музгиз, 1961. — 476 с.
104. *Рахманова М. П.* Римский-Корсаков и Вагнер // Русско-немецкие музыкальные связи. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996. — С. 179–214.
105. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музгиз, 1935. — 400 с.
106. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. III [«Основы оркестровки»] / том подгот. А. Н. Дмитриевым. — М.: Музгиз, 1959. — XVI, 805 с.
107. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV доп. [Нотные записные книжки] / том подгот. В. В. Протопоповым. — М., 1970. — 325 с.
108. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI [Переписка с А. К. Лядовым и А. К. Глазуновым] / том подгот. Э. Э. Язовицкой. — М., 1965. — 234 с.
109. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр. I. — М.: Музгиз, 1953. — 481 с.

110. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр. II. — М.: Музгиз, 1953. — 445 с.
111. *Рогожникова В. С.* Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (К проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке): Автореф. дис... канд. иск. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. — 35 с.
112. Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Орловой. — Л.: Музыка, 1966. — 296 с.
113. Русская музыка и XX век: Сб. статей / под общ. ред. М. Г. Арановского. — М., 1997. — 874 с.
114. *Ручьевская Е. А.* Несколько слов о стиле Глазунова // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники: Сб. статей и материалов / ред.-сост. Т. А. Зайцева. — СПб.: Композитор, 2004. (Балакиреву посвящается. Вып. 2). — С. 153–164.
115. *Сабольчи Б.* Последние годы Ференца Листа / пер. с венг. Р. Э. Краузе. — Будапешт: Изд-во Академии наук Венгрии, 1959. — 139 с.
116. *Синявская Л. П.* Мир не явлений, но сущностей (психологическая основа музыки А. К. Глазунова на материале его писем и документов) // Муз. академия. 2000 № 4. — С. 167–174.
117. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. — М.: Композитор, 2009. — 353 с.
118. Современное обозрение. Петербург. Симфонические собрания Русского Музыкального Общества <...> // Артист. Год 2. № 12. — М., 1891, январь. — С. 181–186 (подпись — *Петербуржец*).
119. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособ. — М.: ВЛАДОС, 2004. — 230 с.
120. *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства // *Стасов В. В.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1952. — С. 391–568.
121. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. — Л.: Музыка, 1971. — 448 с.
122. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I: 1882–1912. — М.: Композитор, 1998. — 550 с.
123. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. — Л.: Музгиз, 1963. — 267 с.
124. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика / Сост. С. И. Савенко. — М.: РОССПЭН, 2004. — 368 с.
125. *Тарнопольский В. В.* Культурный форум // Российский музыкант. Газета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. № 9 (1338), декабрь 2016. — С. 1.
126. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.

127. *Травина Н.* Владимир Юровский: «Стравинский – мастер перевоплощений» // Российский музыкант. Газета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. № 2 (1340), февраль 2017. — С. 1.
128. *Туманина Н. В.* Чайковский. Великий мастер. 1878–1893. — М.: Наука, 1968. — 488 с.
129. [*Финдейзен Н. Ф.*] «Музыкальный» 1905 год в России // Русская музыкальная газета. Год изд. XIII. № 1. 1906. 1 янв. — Стб. 1–8.
130. *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей; Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — 383 с.
131. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. 2-е изд., испр. — М., 2008. — 432 с.
132. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. — 564 с.
133. *Холопова В. Н., Чigareва Е. И.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1990. — 349 с.
134. Хроника // Русская музыкальная газета. 1895. № 3, 4 февраля 1895. — Стб. 198–201 (подпись — *Н. Ф.*).
135. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 11, 16 марта 1908. — Стб. 263–272 (Б. п.).
136. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. — Стб. 909–911 (Б. п.).
137. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1909. № 1. 4 января. — Стб. 17–21 (Б. п.).
138. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1909. № 4, 25 января 1909. — Стб. 107–112 (Б. п.).
139. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 8, 21 февраля 1910. — Стб. 215–220. (подпись — *Б. Т.*).
140. *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 158 с.
141. *Цытин Г. М.* А. С. Аренский. — М.: Музыка, 1966. — 179 с.
142. *Чigareва Е. И.* «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. статей / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 9–36.
143. *Шифман М. Е.* Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. статей. Вып. 2. — М.: Музгиз, 1958. — С. 374–401.

144. *Шифман М. Е.* С. М. Ляпунов: Очерк жизни и творчества. — М.: Музгиз, 1960. — 142 с.
145. *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 327–331.
146. *Энгель Ю. Д.* Глазунов как симфонист // *Русская музыкальная газета.* 1907. № 1–5. — Стб. 1–8; 60–65; 89–95; 130–138; 171–175.
147. Эпитафия / *Герцман Е. В.* // *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт.* Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — Стб. 538–539.
148. *Юдин Г. Я* Из рукописного наследия [Глазунова] // *Музыкальное наследие. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма.* Т. 1. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 314–352.
149. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2-х т. / под ред. А. В. Оссовского. — Л.: Музгиз, 1959–1960. — 527, 634 с.
150. *Braginskaya N.* New Light on the Fate of Some Early Works of Stravinsky: The Funeral Song Rediscovery // *Acta Musicologica.* —2015/2. — P. 133–151.
151. *Brosche G.* Widmungen // *Das Beethoven-Lexikon / hrsg. von H. von Loesch und C. Raab.* Laaber: Laaber, 2008. — S. 845–849.
152. Elegie / *Draheim J.* // *Musik in Geschichte und Gegenwart.* 2. Aufl. Sachteil. Bd. 2. — Kassel etc.: Bärenreiter, 1992. — Sp. 1710–1717.
153. Elegy / *Boyd M.* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 8. — London, 2001. — P. 111–112.
154. *Gojowy D.* Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. — München: List, 1986. — 159 p.
155. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: 2 vol. — Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. — XXIII, 1752 p.
156. Tombeau / *Tilmouth M, Ledbetter D.* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 25. — London, 2001. — P. 564–565.
157. Trauermusik / *Braun W., Hubkemüller J.* (Jazz) // *Musik in Geschichte und Gegenwart.* 2. Aufl. Sachteil. Bd. 9. — Kassel etc.: Bärenreiter, 1998. — Sp. 749–758.