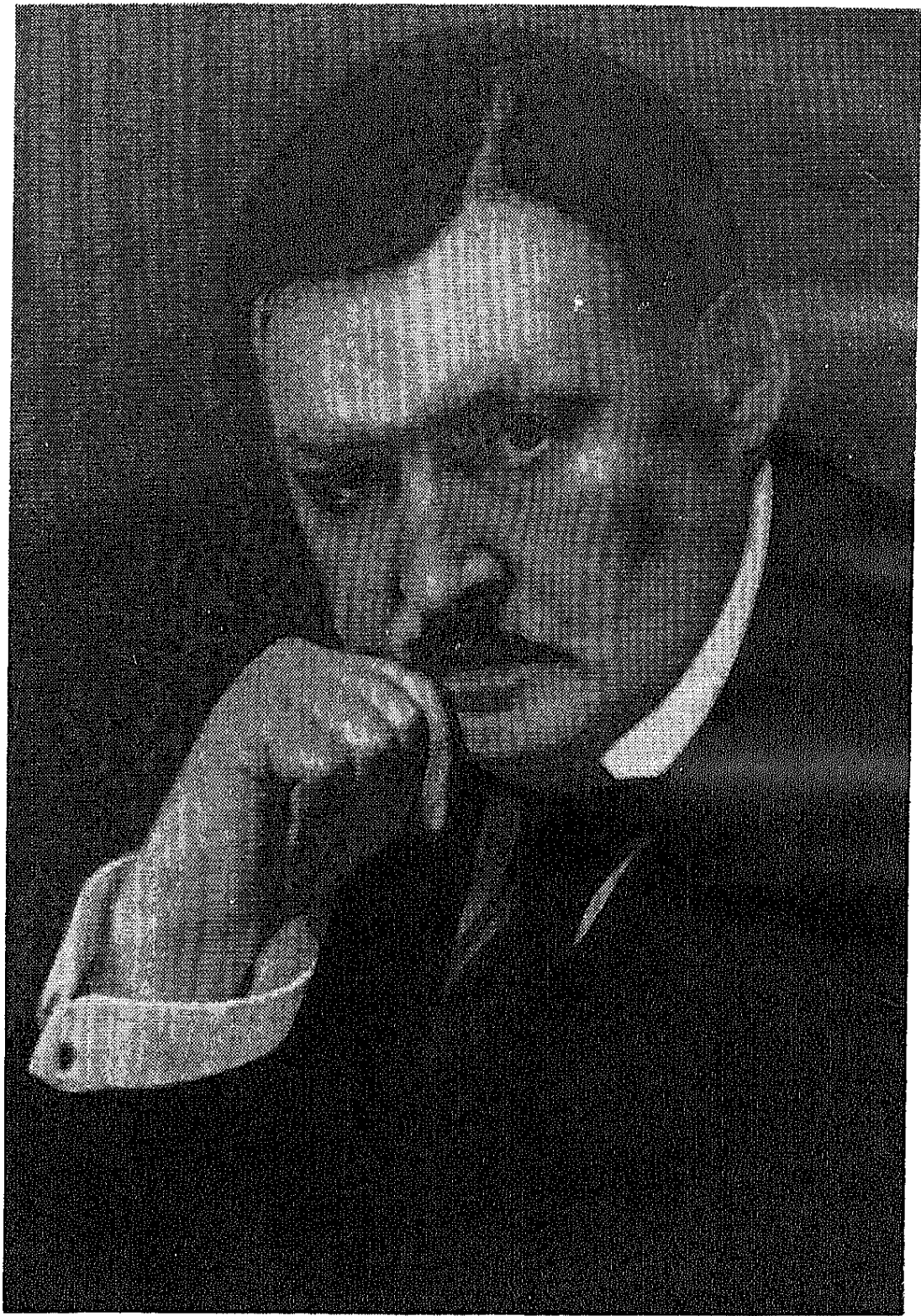


А. ГЛАЗУНОВ

1903-1980-2020



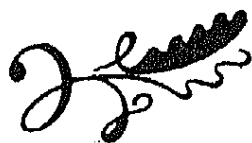
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

М. ГАНИНА

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ

ГЛАЗУНОВ

*ЖИЗНЬ
И ТВОРЧЕСТВО*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД

1961

ОТ АВТОРА

Крупнейший русский композитор Александр Константинович Глазунов сыграл большую роль в развитии отечественной музыкальной культуры. В его многогранной деятельности воплотились прогрессивные традиции русского демократического искусства.

Творческое наследие Глазунова — золотой фонд мировой классики. Его музыка проникнута пафосом жизнеутверждения, оптимизмом и задушевной лирикой. Композиторское мастерство Глазунова служит ценным примером для советских композиторов.

Деятельность Глазунова в области музыкального образования, длившаяся более четверти века, была в высшей степени плодотворной и явилась значительным вкладом в русскую культуру. Целое поколение советских музыкантов воспитывалось в творческом общении с ним.

Глубоко патристический характер носила и дирижерская деятельность Глазунова. Он способствовал распространению славы русской музыки далеко за пределами родины. Почетный член многих международных музыкальных обществ, доктор музыки Оксфордского и Кембриджского университетов, прославленный музыкант с мировым именем, Глазунов содействовал укреплению культурных связей России с другими странами.

Общественно-музыкальные заслуги Глазунова получили широкое признание в различных кругах как дореволюционного, так и советского общества. С его

именем тесно связаны первые годы строительства советской музыкальной культуры. Одним из первых музыкантов он получил высокое звание народного артиста Республики.

Жизнь и творчество Глазунова мало исследованы и изучены. Настоящая монография представляет собой одну из первых попыток восполнить этот пробел.¹ Она построена хронологически. Процесс формирования творческого облика композитора рассматривается в едином комплексе его жизни, творчества, педагогической, дирижерской, общественной работы. В анализах музыкальных произведений автор стремился проследить творческую эволюцию, становление музыкального стиля композитора.

Некоторые значительные проблемы жизни и творчества Глазунова в данной работе, в сущности, только поставлены. Особого рассмотрения заслуживают вопросы о связях музыки Глазунова с творчеством других композиторов, о своеобразии его музыкального стиля, о его творческой судьбе, эволюции и педагогической работе. Эти сложные и во многом неясные проблемы предстоит разрешить общими усилиями советских музыковедов.

Созданию монографии предшествовало изучение многочисленных материалов, писем, статей композитора, хранящихся в государственных и частных архивах. Опубликованные автором настоящей книги в специальном сборнике,² они помогли составить общее представление о жизни и деятельности Глазунова, начиная с детских лет и кончая последними годами за границей, о взаимоотношениях композитора с современниками. Многие сведения почерпнуты из материалов прессы конца XIX и начала XX веков.

Музыкальное наследие Глазунова изучалось как по изданным, так и по хранящимся в архивах произведениям (с предварительными эскизами и незаконченными вариантами). Хронологический перечень, снабженный фактическими сведениями, охватывает все жанры обширного творчества композитора.

Значительную помощь в работе оказали также беседы и переписка с лицами, знавшими Глазунова и общавшимися с ним. Автор приносит глубокую благодарность всем, кто поделился своими воспоминаниями,

сведениями, материалами о Глазунове: О. Н. Глазуновой, Е. М. Глазуновой-Гюнтер, Пабло Казальсу, С. А. Дианину, О. И. Гнезе, А. В. Оссовскому, С. О. Давыдовой, М. И. Бриан, А. Я. и А. М. Штример, М. Н. Бариновой, С. М. Черновой, Я. Я. Витолиню, а также педагогам, связанным с ним по работе в Ленинградской консерватории, где светлая память о нем живет по сей день.

Автор приносит также благодарность научным сотрудникам архивов, музеев, рукописных отделов, оказавшим содействие в его работе, а также И. Н. Алексеевой, С. М. Вильскер, Т. П. Дмитриевой, Н. В. Молоковой, Е. А. Радзиевской за помощь в разработке архивных материалов, списка нотографии и библиографии.

ПЕРЕЧЕНЬ СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ПРИМЕЧАНИЯХ И УКАЗАТЕЛЯХ

БМШ — Бесплатная музыкальная школа.

ВТО — Всероссийское театральное общество.

ГАОРСС — Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства, Ленинград.

ГИАЛО — Государственный исторический архив Ленинградской области.

ГПБ — Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.

ГТМ — Государственный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва.

ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Москва.

ДМЧ — Дом-музей П. И. Чайковского, Клин.

ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Ленинград.

НИТМК — Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград.

ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей.

ЛОЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

РМО — Русское музыкальное общество.

РСК — Русские симфонические концерты.

ГЛАВА I

1882 год — знаменательная дата в семье Глазуновых: 100-летний юбилей их книгоиздательской фирмы совпал с первым публичным выступлением юного композитора Александра Глазунова. Значение этих событий выходило далеко за пределы старинного глазуновского рода. Оно было связано с общим развитием отечественной культуры. Высоко оценивая громадные заслуги «отныне исторического дома Глазуновых» * перед русским просвещением, общественность радостно приветствовала и Первую симфонию одного из самых молодых его представителей. Глубокий смысл приобрел и тот факт, что симфония прозвучала под управлением главы Могучей кучки М. А. Балакирева. Это «музыкальное крещение» ввело 16-летнего композитора в творческое содружество передовых русских музыкантов, радостно встретивших его как равноправного члена, наследника традиций русской реалистической музыки. «То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы», — восклицал Н. А. Римский-Корсаков.¹

* Эти слова И. С. Тургенева цитируются по «Краткому очерку книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за 100 лет. 1782—1882». Типография Глазуновых, СПб, 1903, стр. 98.

ДЕТСТВО

1865 — 1880



Купеческий род Глазуновых значится еще в переписи посадских людей города Серпухова 1678 года. В 1782 году два брата — Матвей и Иван Глазуновы основали книжное издательство и торговлю в Москве, а затем и в Петербурге.*

Их энергичная деятельность была тесно связана с русским просветительским движением XVIII века. Опираясь на традиции Н. И. Новикова и Т. А. Полежаева, сотрудничая с ними, Глазуновы близко примыкали к среде передовых деятелей русского общества.**

В XIX веке дело Глазуновых развернулось очень широко. Дед композитора*** был образованным и энергичным деятелем своего времени. Он издавал учебные пособия по педагогике, словесности, произведения художественной литературы. Ему принадлежит редкое издание пушкинской поэмы «Евгений Онегин» (последняя корректура была выверена самим поэтом): маленькая изящная книжечка была новинкой издательской техники. Пушкин гордился ею, часто со своими друзьями приходил в лавку Глазуновых полюбоваться оригинальным изданием, мечтая о таком же оформлении других своих произведений.

Отец композитора**** вступил в фирму в 1849 году,

* Матвей Петрович Глазунов (1757—1830) был женат на дочери московского книгопродавца Т. А. Полежаева — друга и соратника выдающегося просветителя и общественного деятеля Н. И. Новикова. Петербургская книжная лавка М. Глазунова находилась на Невском пр. против Гостиного двора.

Иван Петрович Глазунов (1765—1831) имел три магазина на Невском пр. (в доме ГПБ, в Гостином дворе, № 15, и в доме Католической церкви).

** После ареста Н. И. Новикова в 1793 г. братья Глазуновы подверглись административным репрессиям, были преданы суду и лишь в 1796 г. по указу Екатерины II получили помилование.

*** Илья Иванович Глазунов (1786—1849) — член Петербургской думы, председатель купеческой управы. Получил звание потомственного почетного гражданина в 1832 г., вел торговлю в Москве и Петербурге под фирмой «Братья Глазуновы» (Петр, Михаил, Николай).

**** Константин Ильич Глазунов (1828—1914) вел издательское и торговое дело вместе со старшим братом Иваном, затем с племянником Ильей Ивановичем, а с 90-х гг. — с младшим сыном Михаилом.

в трудное для русской культуры время политической реакции и цензурных строгостей. В 60-х годах дело Глазуновых значительно оживилось.* Издательство обогатилось новой тематикой (крестьянский вопрос, народное творчество, русская история, естественные науки и т. п.).**

Книгоиздательское и типографское дело Глазуновых*** велось патриархально. Методы работы и обычаи складывались десятилетиями и превращались в крепкие традиции. Степенность в ведении дела сочеталась с гуманным отношением к служащим. Работая у Глазуновых целыми поколениями, сотрудники превращались в советчиков и близких друзей.****

29 июля 1865 года в семье Константина Ильича и Елены Павловны***** Глазуновых родился первенец Александр. В семье царили старинный уклад, нерушимый покой и порядок. Большая квартира в собственном доме, обставленная просто, добротно и уютно, не подвергалась перепланировке в течение десятилетий.*****

* Особенно активной была деятельность дяди композитора, Ивана Ильича Глазунова (1826—1889), общественного деятеля, городского головы Петербурга.

** В эти годы Глазуновыми выпускались, например, такие книги: «Земельное дело. Мысли по поводу Положения о крестьянах»; дневник П. И. Небольсина «Около мужичков»; Ч. Дарвин. О происхождении видов и др.

*** 100-летие типографии Глазуновых отмечалось в 1903 г.

**** Купеческий род Глазуновых получил потомственное почетное гражданство в 1832 г.; потомственное дворянство было получено дядей композитора Иваном Ильичом в 1870 г., а отцом Константином Ильичом в юбилейном 1882 г. На своем дворянском гербе Глазуновы поместили изображение орудий их производства: две черные мацы (подушки для растирания типографских красок) в лапах красного грифа на золотом щите.

***** Елена Павловна Глазунова (1846—1925) происходила также из купеческого рода. Она была дочерью петергофского лесоторговца Павла Андреевича Турыгина и Елены Сергеевны Громовой. За К. И. Глазунова вышла замуж в 1863 г. Их дети: Александр (1865), Елена (1867), Дмитрий (1869) и Михаил (1870).

***** Петербург, Казанская ул. (ныне Плеханова), д. 10, кв. 76. В доме № 8, также принадлежавшем К. И. Глазунову, помещалась его типография. Впоследствии, много лет спустя после рождения сына Александра, Елена Павловна писала: «Наш дом исторический, три поколения нашей фамилии жили в нашей квартире. Покойный Константин Ильич жил в ней 86 лет, родился, вырос, женился и

Комната, в которой родился А. Глазунов, постепенно меняла свой облик, по мере того как ее обитатель из ребенка превращался в ученика реального училища, юного музыканта, дирижера, затем профессора и директора консерватории, всемирно известного композитора, маститого деятеля музыкальной культуры. В сущности же все в ней оставалось неизменным: никакой роскоши, изысканности — простота, удобство, уют. Хлебосольство и радушие, прочные дружеские связи, любовное отношение к детям — в этом было особое обаяние глазуновой семьи.

Жизнь дома была наполнена музыкой. Мать композитора, предоставив хозяйственные заботы компаньонкам и слугам, с увлечением отдавалась музыке. Художественно одаренная натура, хорошая пианистка, ученица Ф. Лешетицкого, она продолжала заниматься музыкой и после замужества. Глазуновых посещали такие выдающиеся музыканты, как Балакирев, с которым она занималась по роялю, и Римский-Корсаков, дававший ей уроки теории музыки. Старшего сына, Александра, Елена Павловна боготворила. Восхищенная его музыкальным дарованием, она ревностно следила за развитием мальчика. На всем протяжении своей жизни она не переставала интересоваться каждым тактом создаваемой им музыки, его новыми творческими замыслами; она играла его произведения, любила его друзей.

Отец композитора тоже был не лишен музыкальных способностей, он играл на фортепьяно и скрипке. Но если мать до глубокой старости сохранила живой интерес к музыке, то отец, погруженный в дела фирмы, много болевший и к старости почти оглохший, постепенно отошел от музыкальных интересов.

По вечерам у Глазуновых собирались друзья. Музыцировали долго и с увлечением. Инструментальная музыка была центром внимания. В 4 руки проигрывались симфонии Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Бородина, различными ансамблями исполнялись классические

скончался. Александр Константинович уже 56 лет живет в этой квартире» (неопубликованное письмо от 10 марта 1922 г. ДМЧ). По инициативе Ленинградской консерватории 21 марта 1956 г., в день 20-летия со дня смерти А. Глазунова, на доме установлена мемориальная доска.

камерно-инструментальные произведения. Большой любовью пользовались фортепьянные пьесы Шопена, Шумана, Глинки, Балакирева. Часто слушали музыку в звучании механического органчика.

Будущий композитор внешне не проявлял особого влечения к музыке. Казалось, что он больше интересуется рисованием.* Однако музыкальные впечатления оставляли неизгладимый след в его сознании, подспудно формируя художественное мышление. Впоследствии композитор вспоминал об этом времени: «Еще в детстве я обладал музыкальной памятью. В доме у нас много играли, и я твердо запоминал все исполнявшиеся пьесы. Нередко ночью, проснувшись, я восстанавливал мысленно до мельчайших подробностей то, что слышал раньше...».²

Музыкальное образование Глазунов получил дома. Немки, француженки, подолгу жившие у Глазуновых и превращавшиеся со временем в друзей, были хорошими музыкантами. Они занимались с детьми языками, музыкой, принимали участие в музыкальных вечерах. Среди них особой любовью семьи пользовалась Юлия Егоровна Штамм, до Глазуновых жившая в доме В. П. Энгельгардта. Она передавала своему воспитаннику интереснейшие рассказы о музыкальных вечерах, освященных памятью Глинки,** о русских музыкантах, о молодом Мусоргском...

Значительное влияние на будущего композитора оказал Александр Николаевич Канаев, широко образованный человек, учитель русской словесности. Он прививал своим ученикам здоровое, светлое жизневосприятие, уважение и любовь к народу. Стремясь оживить несколько замкнутый мир мальчика, Канаев убеждал родителей в необходимости его общения с другими детьми. Под влиянием учителя в дом был взят на воспитание товарищ старшему сыну — мальчик Шарль Фюсно***

* В семье Ю. Д. Гнезе, живущей в квартире Глазуновых с 20-х гг., сохранилась картина Глазунова, написанная масляными красками, а также нарисованные им детские игральные карты.

** В. П. Энгельгардт был другом и поклонником М. И. Глинки, который часто бывал в его доме (ныне помещение Малого зала Ленинградской филармонии, Невский пр., 30).

*** Карл Францевич Фюсно — бельгиец по происхождению. По окончании Коммерческого училища работал в книгоиздательской фирме Глазуновых, был управляющим их домами и дачей.

С детства на всю жизнь они сохранили глубокую привязанность друг к другу. Положительную роль в расширении общего кругозора мальчика сыграл и другой учитель словесности, Николай Константинович Лебедев. Он был либреттистом оперы «Рустем и Зораб» по поэме В. Жуковского, задуманной 13-летним композитором.

Начало систематических занятий Глазунова по фортепьяно относится к 1875 году, когда к нему была приглашена учительницей музыки Надежда Григорьевна Холодкова. 10-летний мальчик, однако, не очень прилежно выполнял задания, избегал упражнений; в это время он уже увлекся чтением с листа и первыми опытами в композиции.

В 1877 году в доме Глазуновых появился новый учитель музыки — Н. Н. Еленковский. Образованный музыкант, пианист (ученик А. Дрейшока), приглашенный для занятий с матерью и сыном, он впоследствии сделался близким другом композитора и семьи Глазуновых.* Его роль в музыкальном формировании мальчика была очень значительна. Позднее Глазунов писал: «Из моих преподавателей я с особою благодарностью вспоминаю г. Еленковского, ученика консерватории, отличного музыканта и виртуоза. Он относился ко мне очень внимательно, приучил читать ноты с листа (например, фуги Баха) и преподавал первые теоретические сведения».³

Необычайная одаренность ученика подсказала чуткому педагогу своеобразную систему обучения, близкую к методам балакиревского кружка. Не утруждая ученика упражнениями, он знакомил его о образцами классической музыки. За одно лето 12-летний мальчик переиграл все фуги Баха, многое из Шопена. Он впитывал в себя лучшие музыкальные образцы, усваивал законы музыкальной классики. Несомненно, что занятия с Еленковским при феноменальных музыкальных способностях юноши послужили основой широчайшей музыкальной эрудиции композитора в будущем. **

* Н. Еленковский до самой смерти подолгу жил в доме и на даче Глазуновых. Уже тяжело больной, он встречал в их семье глубокое внимание и заботу. В 1901 г. Глазунов посвятил Н. Еленковскому Вторую сонату для фортепьяно с надписью: «Моему учителю и другу Н. Н. Еленковскому».

** Р. М. Глиэр писал: «Как глубоко Глазунов знал литературу! Он действительно знал *все*. Он мог сыграть наизусть любое

Н. Еленковский оказался первым, кто обратил серьезное внимание на творческие способности мальчика и поддержал его интерес к сочинению. Он указывал ему на необходимость систематической работы в этом направлении, на богатейшие возможности использования гармонии и особенно полифонии, познакомил с произведениями русских композиторов.

Громадное впечатление произвел «Исламей» Балакирева. По признанию Глазунова, он резко «изменил стиль своих музыкальных опытов», так как его детские сочинения были лишь «подражанием музыке итальянцев и Мейербера».⁴

В 13 лет, помимо фортепьяно, Глазунов играл уже на скрипке. Приемы игры и скрипичную аппликатуру показал ему скрипач А. А. Колаковский. Затем как-то незаметно мальчик научился играть и на виолончели, которая впоследствии сделалась одним из любимых его инструментов,* а дальше и на других оркестровых инструментах.

Общее образование Глазунов получил во II петербургском реальном училище,** где учебная работа была поставлена очень серьезно.*** Глазунов ничем не выделялся в училище, его фамилия не встречалась ни в спис-

место, любую тему из любого произведения великих классиков. Отлично знал он также и сочинения своих современников и друзей» (О профессии композитора и воспитании молодежи. — «Советская музыка», 1954, № 8, стр. 9). Л. С. Ауэр отмечал у Глазунова «глубокое знание музыки всех народов от самых древних времен до наших дней» (Среди музыкантов. Изд. М. и С. Собашиковых, 1927, стр. 110). Д. И. Похитонов считал, что «кажется, не было ни одного произведения мировой музыкальной литературы, которого он (Глазунов.— М. Г.) не знал бы и не мог бы процитировать» (Из прошлого русской оперы. ВТО, Л., 1949, стр. 54).

* В квартетах на беляевских «пятницах» Глазунов исполнял партию виолончели, М. Беляев — альт.

** Сначала Глазунов поступил в частное реальное училище Гавловского (1877), осенью 1878 г. перешел в 3-й класс II петербургского реального училища (Большая Московская, 13), которое закончил в 1882 г. В 1883 г. окончил дополнительный 7-й класс этого училища.

*** Среди преподавателей были магистры университета, заслуженные преподаватели. Отбор учащихся был тщательным, оценка успеваемости строгой. В училище функционировали лаборатории, фундаментальная библиотека. Работы учеников экспонировались на Всемирной художественно-промышленной выставке 1882 г. (Москва).

ках отличников, ни среди отстающих. * В общении с товарищами был прост, своих музыкальных успехов не только не афишировал, но старался умалчивать о них. Даже близкому другу по училищу, Володе Маневскому, он почти ничего не говорил о самом дорогом для него — о музыке. «Теперь я буду писать что в голову придет (про симфонию боюсь писать, не понравится тебе)...»; «...я действительно обленился науками заниматься и письма писать, но я читаю, я занимаюсь музыкой, как-то: пишу фуги (ты, вероятно, в первый раз слышишь это слово). Боюсь распространяться на этом, ибо последнее может тебе наскучить».⁵

Несмотря на скрытность мальчика, дирекция реального училища была в курсе его музыкальных дел. После блестящего успеха Первой симфонии в концерте 17 марта 1882 года директор училища Е. Х. Рихтер приветствовал юного композитора перед всем классом. На выпускном акте Глазунов был до крайности смущен тем, что в отчете указывались его композиторские успехи.

В этих фактах уже проявились черты, характерные для будущего Глазунова: скромность, сдержанность, нежелание выставять напоказ себя и свои чувства, фиксировать внимание окружающих на себе.

Когда Глазунову исполнилось 13 лет, в доме появился новый учитель музыки. Это был М. А. Балакирев — крупнейший русский композитор, глава Могучей кучки, организатор и дирижер Бесплатной музыкальной школы, замечательный пианист-виртуоз. Его-то в конце 1878 года и пригласила Е. П. Глазунова для своих занятий по роялю. Вскоре она показала ему сочинения сына. В наивных детских партитурах Балакирев увидел уже зерно свежих музыкальных мыслей и со свойственной ему горячностью принял живейшее участие в музыкальных занятиях юного композитора. Впоследствии Глазунов писал об этом значительном для него событии: «В 1879 году я познакомился с М. А. Балакиревым,

* Интересен факт: Глазунов был освобожден от занятий в хоре за отсутствием голоса и... слуха. В. Беляев в своей книге о Глазунове (стр. 65) объясняет это тем, что Глазунов на пробе голосов умышленно брал неверные ноты, для того чтобы освободиться от неинтересных для него занятий.

который, увидев какое-то мое сочинение, написанное в подражание венгерским танцам Брамса, одобрил мои занятия сочинительством...». Знаменательно, что глава Могучей кучки считал необходимым для начинающего композитора продолжать общее образование и в то же время серьезно знакомиться с музыкальной классикой, особенно с Бетховеном. «Я вполне последовал этим советам,— признавался Глазунов,— и, основательно изучая классиков, продолжал много писать (романсов, фортепьянных пьес и т. п.)». ⁶ Таким образом, его музыкальное сознание и слуховые навыки кристаллизовались не только под влиянием домашнего музицирования, но и в результате «основательного изучения классиков».

Общение с Балакиревым принесло Глазунову много ярких музыкальных впечатлений. Балакирев же скоро убедился, что практический музыкальный опыт одаренного, восприимчивого ученика нуждается в серьезной систематизации. Он направил его к Римскому-Корсакову, «домашнему» учителю семьи Глазуновых. Но и занимаясь с Римским-Корсаковым, Глазунов по-прежнему показывал свои сочинения Балакиреву, прислушивался к его советам, а Балакирев по-прежнему относился к нему «прекрасно, всей душой».

23 декабря 1879 года, во время зимних каникул в реальном училище, состоялся первый урок Глазунова с Римским-Корсаковым. По свидетельству учителя, «элементарная теория и сольфеджио оказались для него излишними». Гармония потребовала всего нескольких уроков, занятия же контрапунктом шли параллельно с сочинением. Стремительность успехов мальчика была тем более удивительной, что встречи с педагогом происходили всего лишь один раз в неделю и прерывались на летнее время. Глазунов впоследствии вспоминал: «Мои занятия с Римским-Корсаковым длились полтора года, в течение которых я успел пройти всю гармонию, контрапункт, формы сочинения и инструментовку». ⁷ Тихий, медлительный и внешне неуклюжий 15-летний мальчик успевал многое: проходить курс в реальном училище, заниматься с Римским-Корсаковым, самостоятельно работать над созданием различных музыкальных произведений.

Не менее значительным событием, чем знакомство с Балакиревым и Римским-Корсаковым, было для Гла-

зунова и первое посещение оперы «Руслан и Людмила» Глинки (1879). Эпически-величавые образы древней Руси, поразив музыкальное сознание мальчика, оказали глубочайшее влияние на все его последующее творчество.

В эту детскую пору уже наметились основные черты творческого облика Глазунова. Прежде всего определилось его серьезное, ответственное отношение к профессиональному композиторскому труду. Как-то сразу, с первых, казалось бы, еще неуверенных шагов творческой жизни, он включился в напряженный ритм работы, который затем не нарушался долгие годы. Ради занятий музыкой он жертвовал и отдыхом, и развлечениями, и успехами в училище. С легкостью уступал он первенство во всем, что не было связано с его музыкальными интересами.

Не менее характерной чертой, проявившейся также в детстве, была самостоятельность творческой мысли. Ранние сочинения Глазунова — это его собственная школа, лаборатория, в которой протекал интенсивный процесс творческих исканий. Целеустремленность, отсутствие самоуспокоенности заставляли мальчика общаться с музыкантами, постигать новые и новые для него законы музыкальной классики, народного творчества, неустанно музицировать и испытывать собственные творческие силы. Он сам ставил перед собой различные задачи и с необычайной настойчивостью, последовательностью решал их. Интересны в этом отношении записи в его дневнике: «Сегодня я сочинил d-мольную трехголосную фугу и сочинил хорал, сопровождаемый канон. Это трудно, но не невозможно. Притом же я нашел ключ к их сочинению: следует выбирать мелодии, в которых одна нота от другой отстояла бы на секунду или на кварту (квинту)». «Сегодня я сочинил великий фокус. Я выбрал хорал, дающий канон, и приписал к нему сопровождение — тоже канон, так что вышел настоящий двойной канон. Хочу попробовать сочинить хорал, который сопровождался бы двойным каноном...»⁸. Пытливость, вдумчивое овладение музыкальным искусством послужили залогом будущего композиторского мастерства Глазунова.

Формирование художественного сознания компози-

тора проходило под воздействием различных факторов. Наиболее ранним было влияние мировой классической музыки, воспринятой из практики семейного музицирования. На всю жизнь с тех пор остались близкими Шопен, Шуман, Лист, Шуберт, Бетховен, Бах.

Любовь к народной музыке пришла к Глазунову также очень рано. Уже в детские годы он ощутил кровное родство с русским народным искусством. Живой отклик пробуждала у него народная музыка и других национальностей. Жизненный опыт, новые впечатления от пребывания на дачах под Петербургом, в Друскениках, Финляндии и других местах, знакомство со сборниками народных песен непрерывно углубляли в нем это чувство.

Новый чудесный мир русской классической музыки, органически близкой Глазунову, открыли перед ним Н. Еленковский, М. Балакирев и Н. Римский-Корсаков. Благодаря им он проникся величием и красотой музыкальных образов Глинки и Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова. В беседах со своими учителями он находил ответы на множество тревоживших его вопросов, укреплялся в художественных вкусах, стремлениях, творческом направлении. При их содействии приводились в систему и практические познания, навыки, приобретаемые на собственном музыкальном опыте.

Детское творчество Глазунова разнообразно по формам. Следуя традициям русской музыки, он обращался к различным жанрам, испытывал свои силы, определял вкусы и влечения. Среди его ранних опытов были оперы и романсы, ансамбли и оркестровые партитуры, пьесы для фортепьяно, скрипки и других инструментов.

Оперные замыслы 13-14-летнего композитора не осуществились: он не владел еще для этого ни достаточной общей и музыкальной культурой, ни техникой письма. Из задуманной им оперы «Скупой рыцарь» (по Пушкину) сохранилось несколько набросков оркестровой и вокальной музыки (интродукция, романс Альберта, сцена в подвале и др.), из оперы «Украденная невеста» — всего лишь один отрывок. Значительно больше было создано к опере «Рустем и Зораб»: несколько хоровых и оркестровых номеров было закончено (Встреча Рустема, Поход Зораба на Иран, Индийский марш, Танец жриц), сольные же только намечены. В дальнейшем композитор уже больше не обращался к опере, несмотря на много-



А. Глазунов в возрасте 7 лет



К. И. Глазунов — отец композитора



Е. П. Глазунова — мать композитора

кратные просьбы и предложения друзей. В этом сказались не только индивидуальные склонности, но и общие тенденции эпохи.

Детские романсы написаны просто и задушевно, в духе русских бытовых романсов XIX века. Текстами для них служила поэзия Лермонтова, Гейне и, главным образом, Пушкина, который всю жизнь оставался любимым и близким ему по духу поэтом.

Однако не опера и не романсы влекли к себе будущего композитора. Почти с колыбели он сроднился со звуками фортепьяно, скрипки, виолончели, и инструментальная музыка впоследствии заняла центральное место в его творческой жизни. Среди ранних сочинений Глазунова имеются пьесы для оркестра, ансамблей и отдельных инструментов. Много работал он над сонатами. Различные наброски пьес без заглавий, лишь с указанием темпа, характера музыки (*Allegro*, *Allegro moderato*, *Andante*, *Andante sostenuto*, *Adagio*, *Scherzo*), очевидно, задумывались как отдельные части циклических произведений — симфоний, сонат. Не меньшее место среди инструментальных пьес занимали произведения, связанные и с бытующими музыкальными жанрами. Один за другим возникали вальсы и марши, романсы без слов и песни, колыбельные, пасторали и шествия, мазурки, сарабанды, ноктюрны и скерцо. Стремясь к более крупным формам, композитор объединял иногда небольшие пьесы в сюиты, в циклы музыкально-характеристических картин.*

Много внимания уделял он также обработкам народных песен различных национальностей, делая на них такие пометки: «песни славян», «солдатская», «очень старинная (мелодия и слова)», «Темир-хан-Шура», «восточная песня», «записано в ущелье реки Теберды»,

* В архиве Глазунова имеются и музыкальные сценки, связанные с эпизодами из его детства. Так, например, «Песня сумасшедшего петуха» — картина, изображающая ссору «Саши с Мишей», которых успокаивает О. И. Вельберт — экономка Глазуновых (пьеса начинается темой, изображающей петушиный крик); «Пятнадцатое февраля» — набросок для голоса с фортепьяно, начинающийся словами: «Пятнадцатого февраля в одиннадцать часов вечера...»; «Аккорды, выражающие сумасшествие», представляют собой сочетание доминантовых нонаккордов различных тональностей (с — d — as — с — h — с), разрешаемых неизменно в с-moll, причем в верхних звуках упорно чередуются звуки

«венгерская тема», «польские мелодии», «песня раввина», «романс восточный» и т. п.* Главное место в обработках занимают русские песни, записанные по слуху и заимствованные из различных сборников. Есть среди них протяжные, хороводные, свадебные, бурлацкие и др.** Любовь композитора к проявлениям народного творчества сохранилась на протяжении всей его жизни.

В детских сочинениях Глазунова вырабатывались приемы будущего письма композитора. В его мелодике постепенно переплавлялись различные интонационные истоки, идущие от русской народной песенности к музыке Глинки, Бородина, отчасти Балакирева и Римского-Корсакова, западной классической музыки. В гармонии сочетались различные тенденции: строгие классические тонико-доминантовые соотношения, красочная романтическая гармония и своеобразная народно-ладовая структура, порожденная народно-песенной мелодикой. Широко осваивал он и полифонию. Используя различные приемы, варьируя темы, он контрапунктически сопоставлял отдельные попежки, давал их в зеркальном обращении, оплетал подголосками. Упорно постигая законы строгой классической полифонии, юный композитор самостоятельно и кропотливо работал над каноном, контрапунктом, фугой.

Интерес к оркестру проснулся у Глазунова рано.*** Инициатива в обращении с инструментами далеко обгоняла его знания. Так, например, на записи партии контрабаса (по фактическому звучанию, а не по общепринятому обозначению октавой выше) он вскоре сделал надпись: «Я ошибся, теперь я узнал». Впервые близко

* Интерес Глазунова к народному творчеству различных национальностей сказался и в его любви к иностранным языкам. Кроме немецкого, английского, французского, он изучал польский, литовский, венгерский, финский и др., в зависимости от того, с каким из них его сталкивала жизнь. Пребывание на даче в Друскениках, Финляндии, Киссингене обогащало его «языковый» кругозор.

** Бурлацкая песня «Эй, ухнем», переписанная из сборника М. Балакирева, впоследствии использована в симфонической поэме «Стенька Разин» (1885) и в хоре с оркестром «Эй, ухнем» (1905).

*** М. Балакирев писал Н. Римскому-Корсакову: «...Этот мальчик очень способный и чрезвычайно интересуется оркестровой музыкой, и все пишет партитуры, и постоянно поручает матери спросить у меня что-нибудь вроде — как пишется триангль или контрабас?» («Музыкальный современник», 1916, октябрь, кн. 2, стр. 37).

соприкоснуться с оркестром Глазунову довелось в Киссингене, где семья проводила лето 1879 года.* Его излюбленным времяпрепровождением было посещение репетиций концертов курортного оркестра. Музыканты с интересом наблюдали за любознательным мальчиком, быстро усваивавшим особенности устройства и звучания инструментов.

Стремительный процесс музыкального развития, не по-детски серьезная профессиональная работа Глазунова очень скоро дали свои плоды. В 16—17 лет, как-то неожиданно для окружающих, юноша предстал автором нескольких крупных произведений (симфонии, квартета, двух увертюр, серенад, сюиты, романсов). Прошло детство, и начиналась новая жизнь, наполненная интересными встречами, беседами, дружбой с видными художниками. Глазунов вошел в славную когорту русских композиторов и занял место рядом со своими учителями — членами Могучей кучки. В его своеобразной манере письма они уловили могучую силу юного таланта, сочетавшего лучшие традиции и характерные черты русской музыки.

* Это было первое заграничное путешествие Глазунова. После Киссингена Глазуновы побывали в Париже и на курорте в Трувиле.



ГЛАВА II

ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ (1880-е)

Творческая деятельность Глазунова развернулась в сложную и противоречивую эпоху политической реакции 80—90-х годов, наступившей после подъема революционно-демократического движения 60—70-х годов. Бородин и Чайковский, Римский-Корсаков и Балакирев в эти годы по-прежнему вели плодотворную творческую жизнь. Они создавали новые произведения, пропагандировали русскую музыку, воспитывали кадры отечественных музыкантов, вели широкую общественно полезную музыкальную деятельность. В эту славную семью постепенно вливались молодые силы: А. Лядов, С. Танеев, М. Ипполитов-Иванов, С. Ляпунов, за ними — А. Аренский, А. Глазунов, Вас. Калинин, затем А. Скрябин, С. Рахманинов и др. Воспитанные на высоких гуманистических идеалах своих отцов-учителей, они восприняли от них любовь к человеку, народу, ненависть к насилию и угнетению, глубокую веру в торжество справедливости, стремление к правдивому отображению жизни, интерес к русскому народному творчеству и музыкальной культуре различных национальностей. Однако в творчестве композиторов нового поколения, по сравнению с творчеством представителей 60—70-х годов, наблюдалось известное ослабление реалистических позиций, а в отдельных случаях и отход от них. Общественные условия сковали их волю, инициативу, и молодые композиторы в своем искусстве проявляли меньше горячности, страстности, воинствующего протеста, новаторства.

Жизнь Глазунова в 80-е годы была теснейшим образом связана с музыкальным кружком, вошедшим в историю русской музыкальной культуры под названием «беляевского». Когда Могучая кучка как сплоченный коллектив, руководимый Балакиревым, организационно уже перестала существовать, музыкальное общение ее членов не прекращалось. К ним постепенно присоединялись и молодые композиторы, дирижеры, исполнители.

Известную роль в концентрации новых творческих сил сыграл «Петербургский музыкальный кружок любителей», называемый также «демутовским», с тех пор, как местом его собраний стал зал гостиницы Демут (до этого собрания происходили в Немецком клубе). Председателем кружка, жившего традициями Могучей кучки и Бесплатной музыкальной школы, был А. Бородин, дирижерами А. Лядов, М. Щиглев (друг Бородина), М. Ипполитов-Иванов. Активное участие в жизни кружка принимал и М. Беляев, страстный любитель музыки, альтист. Юный Глазунов появлялся там пока еще как слушатель. Помимо встреч и общения на концертах, музыканты собирались у Римского-Корсакова, Стасова, у Глазуновых. Все чаще и чаще они стали встречаться у Беляева, вскоре собрания почти целиком перешли к нему. Так незаметно на смену балакиревскому кружку пришел беляевский. Объединяющей их силой был Римский-Корсаков. Долго еще члены кружка не отдавали себе отчета в совершившейся перемене и по-прежнему называли себя Могучей кучкой. Так, например Римский-Корсаков уже в 1890 году жаловался на то, что «новая русская школа или могучая кучка умирает...».¹ Впоследствии, уже располагая исторической перспективой, которая помогла точнее ощутить время перелома и смену одной музыкальной группировки другой, он дал прекрасную сравнительную характеристику балакиревского и беляевского кружков, безусловно правильную по существу. Указывая на сходство между предшественниками и последователями в «передовитости, прогрессивности», Римский-Корсаков отмечал их внутреннее отличие: «...кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же — прогрессивный».²

Но даже и в эти годы начала XX века Римский-Корсаков употребляет выражение — «Могучая кучка балакиревского периода»,⁸ подразумевая тем самым существование «Могучей кучки корсаковского периода», т. е. беляевского кружка.

Водоразделом между музыкальными кружками 60-х и 80-х годов служила также и постепенная смена «личного состава». Умер Мусоргский — ярчайший представитель Могучей кучки ее боевого периода. Без него Новая русская музыкальная школа приняла спокойно-либеральный характер. Поблек к этому времени и артистический темперамент Балакирева. Кюи же, внешне сохранявший добрые отношения с прежними друзьями, в сущности охладел к делу русской музыки. На смену им пришли молодые композиторы: Лядов — скрытный, замкнутый, противоречивый, сомневающийся, тоскующий, неудовлетворенный; Глазунов — сдержанный, мягкий, внутренне сосредоточенный, но несколько вялый и пассивный. В них не было ни прямолинейной целеустремленности Мусоргского, ни страстной горячности Балакирева. Они принесли с собой прекрасный художественный вкус, преданность искусству, эрудицию, высокое мастерство при несомненной прогрессивности их творческих принципов и воззрений. Но они же внесли некоторую приглушенность эмоций, созерцательность мысли и даже известный холодок.

Беляевский кружок, полностью сформировавшийся к середине 80-х годов, был в значительной степени разношерстным. Наряду с крупнейшими представителями русского музыкального искусства в него входили и композиторы значительно меньшего дарования, исполнители и дирижеры.* Среди больших, подлинно художественных произведений, встречались мелкие, безликие и даже серые. Римский-Корсаков и Глазунов испытывали горькое чувство неудовлетворенности от того, что дух эклектизма заглушал здесь подлинную творческую инициативу. Однако общественное значение кружка, его основ-

* Помимо Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, А. Глазунова, в кружок входили С. Ляпунов, А. Гречанинов, Ф. и С. Blumenфельды, Н. Черепнин, Ф. Акименко, В. Золотарев, А. Копылов, И. Витоль, А. Винклер, Н. Арцыбушев, Н. Агани, К. Антипов, И. Крыжановский, С. Бармотин, В. Калафати, М. Курбанов и др.; дирижеры Г. Дютш, М. Щиглев; пианист Н. Лавров, критик В. Каратыгин и др.

ное направление определялось ведущими композиторами, глубоко прогрессивной и плодотворной деятельностью Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова. Возглавляемый ими беляевский кружок боролся с проявлениями реакционной буржуазной идеологии, с представителями нейтрального «чистого» искусства и воинствующего декадентства, выхолащенной «итальянщины» и приглаженной салонности. Беляевский кружок в целом являлся поборником самобытного национального искусства, его демократизма и народности.

Значительным этапом в творческой жизни Глазунова явилась его Первая симфония. Она была задумана летом 1880 года в Друскениках и первоначально названа «Славянской». Пребывание в курортном местечке на Немане (под Гродно) оказалось плодотворным для 15-летнего композитора. Жизнь столкнула его с вопросами, которые глубоко волновали передовых русских композиторов. Это были проблемы дружбы, национально-освободительной борьбы славянских народов.*

Друскеники поразили воображение юноши славянским «многоязычием». Здесь звучали русские, украинские, белорусские, польские, литовские и другие родственные им наречия. Глубоко заинтересованный, он учился говорить на этих языках. В живом воспроизведении он услышал и песни, с которыми частично был знаком по сборникам. Его внимание привлекли и следы народной трагедии, разыгравшейся здесь в 1863 году, — подавление русским царизмом освободительного движения поляков.

В Друскениках была написана I часть симфонии. Дальнейшая работа приостановилась с началом занятий в 5-м классе реального училища. Только к весне 1881 года симфония была закончена, и то благодаря случайности: юноша заболел корью. Он смог полностью отдаться творчеству, так как весенние экзамены были

* Откликом на эти проблемы явились «Чешская увертюра» Балакирева, «Сербская фантазия» Римского-Корсакова, замысел симфонического произведения «Подибрад Чешский» Мусоргского, опера-балет «Млада» Бородина, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, опера «Млада» Римского-Корсакова, «Славянский марш» Чайковского.

перенесены на осень. 24 апреля в его записной книжке появилась краткая запись:

«Сегодня я окончил симфонию E-dur». Летом 1881 года на финляндском курорте Сур-Мериоки (под Выборгом) симфония была доработана и оркестрована. Наибольшим изменениям подверглись III и IV части. III часть из «краковяка» Des-dur в темпе Presto сначала превратилась в Adagio della sinfonia pastorale e-moll, а затем, по совету Балакирева, в Andante. Переделки продолжались и после исполнения симфонии в Петербурге и Москве. Неоднократно перерабатывая симфонию, композитор вновь возвратился к ней уже в советские годы. Он считал, что прежний вариант имел недостатки «как в смысле бедности и пустоты гармонизации, так и со стороны инструментовки».⁴

17 марта 1882 года в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева состоялось первое исполнение юношеской симфонии Глазунова, названное Римским-Корсаковым «поистине великим праздником».⁵ В мундирчике ученика реального училища композитор смущенно выходил на вызовы публики. Он был взволнован не столько шумным успехом, сколько собственным впечатлением от музыки. Через 25 лет он вспоминал о «глубоком нравственном потрясении», которое пережил, слушая своего первенца «в красках оркестра».⁶

Современники очень благожелательно отнеслись к молодому композитору. Римский-Корсаков считал его «отрадным и радостным явлением в русской музыке».⁷ Стасов, восторженно приветствовавший своего любимца — «юного Самсона», «Орла Константиновича», впоследствии писал о симфонии как о произведении, которое «навсегда останется памятником неувядаемой юности, вдохновения, жизни и красоты».⁸ Кюи сравнивал это событие по значению с концертом 1865 года, когда была исполнена «первая русская симфония» Римского-Корсакова. Называя юношу «оконченным музыкантом и сильным техником», он восхищался его способностью «выражать то, что он хочет, и так, как хочет».⁹ И впоследствии Первая симфония получала высокую оценку как «...талантливое произведение начинающего крупного симфониста, имеющего здоровую и добрую физиономию».¹⁰

Живой отклик вызвала симфония и в Москве, где 22 августа она исполнялась под управлением Римского-Корсакова на Промышленно-художественной выставке. Поездка в Москву на концерт была большим событием в жизни автора.* Заинтересовался появлением нового композитора и Чайковский: «Меня очень интересует Глазунов. Не найдет ли этот молодой человек возможным прислать мне для просмотра свою симфонию?» — спрашивал он у Балакирева.¹¹ Танеев же критически отнесся к некоторым стилистическим приемам симфонии, характерным для петербургских композиторов вообще, и высказал ряд интересных и принципиальных соображений по этому поводу.¹² Неблагоприятное впечатление от раннего произведения Глазунова было впоследствии сглажено, и между двумя композиторами установились отношения глубокого взаимного понимания.

В Первой симфонии уже наметились специфически глазуновские черты, ставшие впоследствии характерными для его творчества: особая праздничность, романтичность, приподнятость, жизнелюбивое, оптимистическое мировосприятие. Музыкальное письмо симфонии отличается широтой и монументальностью. Глазунов привнес в симфоническую музыку вокально-хоровое начало, заимствованное из оперы и оратории, моторные, активные ритмы, ощущение массовости, коллективного движения. Образное содержание Первой симфонии — народно-массовые картины, светлые, спокойно-пасторальные, радостные или задорные, стихийно-стремительные, мягкие и лирические или же торжественные, величественные, иногда тяжеловатые. Музыка симфонии характерна душевной уравновешенностью, созерцательностью, даже известным благодушием.

В Первой симфонии сложились характерные черты симфонических циклов Глазунова. Скерцо представляет собой веселую, задорную жанровую сценку, проникнутую народным юмором. Этот тип «русского скерцо» впоследствии найдет более совершенное воплощение

* Мать Глазунова писала Н. Римскому-Корсакову: «Директор охотно Сашу отпустил в Москву благодаря просьбе Владимира Васильевича [Стасова]. Я, к сожалению, больна и лишена удовольствия послушать во второй раз симфонию Сашину... Сашка рвется послушать 2-ю репетицию» (неопубликованное письмо от 18 августа 1882 г. ГПБ).

в Третьей, Четвертой, отчасти Пятой и особенно Седьмой симфониях. В медленной части, хотя и недостаточно художественно яркой, наметилось своеобразие глазуновской лирики — теплой, задушевной, поэтичной, но сдержанной. Характерен для Глазунова и финал — праздничная сцена непринужденного, раздольного народного веселья. В симфонии композитор стремится уже к интонационному объединению цикла, к постепенному образному переосмыслению музыкальных тем (так, например, первая тема побочной партии I части получает развитие в мелодии *Adagio*,* под ее же влиянием в коде I части значительно лиризируется тема главной партии).

В мелодике юношеской симфонии Глазунова наметились струи, которые получили развитие в его последующем творчестве, — русская народно-крестьянская песенность и романсные интонации. Композитор использовал здесь различные жанры песен — хороводных, частушечных, игровых, протяжных. Он обратился и к двум подлинным польским песням (в среднем разделе скерцо и в первой теме финала — песня «Про москалей»). Однако цитирование народных песен не станет характерным для его метода. Влияние русской романсной культуры, особенно сказавшееся в лирических эпизодах симфонии (медленная часть, побочные партии), впоследствии широко проявилось в квартетах, балетах, инструментальных концертах, романсах Глазунова. По мере становления художественного облика композитора, мелодические связи его письма непрерывно расширялись, обновлялись. В творческом претворении самых разнообразных источников вырабатывался его индивидуальный мелодический язык.

В Первой симфонии определились некоторые черты гармонического языка Глазунова, характерные для его раннего творчества, например теснейшая зависимость гармонии от мелодии. Главная партия I части, сочетающая в себе распевность хоровой песни с подвижностью народной пляски, в гибком синкопированном ритме, оформлена простыми трезвучиями, следующими друг за другом в свободных чередованиях, что придает звуча-

* На этот прием натолкнул композитора Балакирев, посоветовав связать тему *Adagio* с побочной партией I части, чтобы получилось «дальнейшее развитие и разработка этой прекрасной темы» (Глазунов, Письма... Музгиз, М., 1958, стр. 38).

нию народно-ладовый характер. Эти гармонические последовательности продиктованы определенным складом мелодии. Своеобразным строением мелодии вызван и переменный лад побочной партии. Глазунов использует в Первой симфонии и такой прием ладовой переменности, как различное тональное оформление мелодии на одних и тех же звуках. Зачастую его гармонические обороты звучат остро, свежо и ярко. Благодаря такой гармонизации, например, польская тема в среднем разделе скерцо приобретает гротескный, юмористический характер, напоминающий «Казачка» Даргомыжского. Глазунов широко использует разнообразные органичные пункты (переход к побочной партии I части, первая тема скерцо и др.). Они придают его музыке известную статичность, в сочетании же с другими условиями — и созерцательность.

В Первой симфонии заложены основы будущего полифонического мастерства Глазунова. Полифония особенно широко использована в Adagio, интересны полифонические приемы также и в I части (переход к побочной партии, вторая тема побочной партии H-dur).

Значительная роль ритма в творчестве Глазунова определилась также в этом произведении. Существенную функцию в музыкальном развитии медленной части и финала выполняют разнообразные ритмические преобразования тем. На тонкой полиритмической игре двух размеров построена вторая тема I части $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 6 \\ 8 \end{smallmatrix} \right)$.

В области музыкальной формы к зрелому стилю Глазунова ведут такие особенности Первой симфонии, как сближение экспозиционного принципа изложения с разработочным. Так, например, экспозиции главных партий I и III частей представляют собой трехчастные построения с разработочной серединой и динамической репризой. Главная тема финала тоже получает вариантное развитие уже при ее экспонировании. Прием подачи репризы на гребне подъема как высшей кульминационной точки музыкального развития, использованной в крайних частях симфонии, нередко встречается у Глазунова и впоследствии (напряженность звучания подчеркивается при этом неустойчивым доминантовым органичным пунктом).

В Первой симфонии, по-юношески свежей, непри-

тязательной и даже наивной, много шероховатостей, которые в дальнейшем композитор будет упорно преодолевать. В ее музыкальном развитии нет еще подлинной органической цельности. Она несколько пестровата и растянута. Преобладание картинного чередования музыкальных эпизодов (даже в разработках I и IV частей), тональных, тембровых сопоставлений придает музыке известную одноплановость. В некоторых случаях недостаточно убедительны кульминационные моменты. Так, например, вторая тема *Adagio* прекрасно развивается, но, достигнув кульминации, неоправданно быстро свертывается. Это делает музыку как бы скованной, лишенной свободы развития. Местами композитор не справляется с музыкальной формой, и она становится рыхлой, многословной (кода I и III частей). Недостаточно гибки и тональные планы симфонии, они статичны и однообразны. Только впоследствии композитор достиг в этой области значительного мастерства и своеобразия.

Первая симфония Глазунова произвела глубокое впечатление на М. Беляева, страстного поклонника русской музыки, любителя-музыканта и мецената. Прослушав ее в Петербурге, затем на репетициях и концерте в Москве, он решил содействовать ее исполнению в Европе. Летом 1883 года он направился в Германию, взяв с собой рекомендательные письма Бородина к Листу и Риделю.¹³ Симфония была включена в концертные программы. Но так как срок ее исполнения в Веймаре затянулся, Беляев, «сгорая желанием прослушать еще раз Первую симфонию и нетерпением познакомиться с только что сочиненною Глазуновым оркестровою сюитою»,¹⁴ решил организовать исполнение этих произведений в Петербурге.

27 марта 1884 года состоялась «репетиция сочинений А. К. Глазунова» под управлением Г. Дютша и Н. Римского-Корсакова.* Она послужила началом Русских симфонических концертов. Главою, руководителем, а вначале и единственным дирижером их был Римский-Корса-

* «Репетиция» проходила в зале Петропавловского училища (в котором в детстве учился М. Беляев); в первом отделении была исполнена симфоническая сюита, во втором — Первая симфония и повторено первое отделение.

ков (ему же принадлежит и название новой концертной организации). Глубоко преданный этому делу Беляев до самой своей смерти отдавал ему много энергии и средств. Его энтузиазм не падал от того, что концерты слабо посещались и приносили убыток. Его не смущало и то, что реакционная пресса относилась враждебно, высмеивала идею популяризации русской музыки, творчества современных русских композиторов.

Летом 1884 года Беляев предпринял большую заграничную поездку с Глазуновым. Он хотел, чтобы композитор присутствовал при исполнении его симфонии в Веймаре, хотел познакомить его с Листом и немецкими композиторами, с вагнеровскими операми и народным искусством других национальностей, хотел показать ему Испанию. Путешествие, длившееся два месяца,* имело огромное значение для музыканта, вступавшего в творческую жизнь.

Большое впечатление на юношу произвел Лист — один из крупнейших музыкальных авторитетов того времени. Преклонение перед ним Глазунов сохранил на всю жизнь. Восхищаясь эрудицией, широтой деятельности и творчеством прославленного маэстро, Глазунов, однако, критически отнесся к некоторым произведениям Листа, с легкой иронией описывал внешнюю манеру его поведения за дирижерским пультом, нравы, царившие в его окружении.¹⁵

После успешного исполнения симфонии Глазунова в Веймаре** путешественники побывали в Германии, Швейцарии, Франции. Из Прованса они переехали в Испанию и, далее, в Африку. Испанию Глазунов воспринял сквозь призму глинкинских впечатлений. «Я воображаю, что здесь было при Глинке. Впрочем, можно и до сих пор убедиться, как он верно схватил народную музыку». Юноша стремился постичь своеобразие испанских мелодий, запомнить и записать их. Обычно сдержанный и спокойный, он восторженно восклицал: «Счастлив, что, кроме народной музыки, никакой другой не слышу». Сопоставляя современную Испанию с «глинкин-

* М. Беляев и Глазунов выехали из Петербурга 8 мая ст. ст. и возвратились в конце июля.

** Симфония была исполнена 17 мая на ежегодном съезде «Allgemeine deutsche Musikvereine» под управлением дирижера К. Мюллер-Гартунга.

ской», он сожалел, что народное творчество в Испании «исчезает с каждым днем».¹⁶ Заинтересовала Глазунова и арабская музыка, которую он слушал в Танжере. Композитор отмечал, что, в отличие от испанской, «она спокойнее и разнообразнее по ритму».¹⁷

Несмотря на богатство ярких впечатлений, Глазунов тосковал по России и, по его признанию, «...желал бы из Испании прямо перелететь в Петербург». Обратный путь сулил новые впечатления: присутствие на съезде музыкантов по поводу представления оперы «Парсифаль» Вагнера в Байрейте, знакомство с Сен-Сансом. Особенно же радовала его новая встреча с Листом. «Лист будет там, и я его увижу опять и буду видеть дней шесть,— с редкой для него восторженностью писал юноша, предвкушая содержательные беседы, музыкальные вечера с этим замечательным художником. Но тут же с горечью добавлял: — Одно, что ослабляет впечатление, производимое им,— это окружающее его немецкое общество глупцов, почитателей его по имени».¹⁸

Вагнеровские торжества не оправдали ожиданий Глазунова. Пышные спектакли «Парсифаля» тянулись утомительно долго. Многолюдное общество, обилие знаменитостей, шумные разговоры, споры — все это было не по душе Глазунову, привыкшему к спокойной обстановке. Музыка Вагнера произвела на него скорее отрицательное впечатление. Не принесли радости и встречи с Листом. В оглушительной обстановке празднеств maestro показался Глазунову усталым и одряхлевшим. Больше Глазунову уже не пришлось встретиться с Листом, но его музыка и вдохновенный облик глубоко запечатлелись в творческом воображении юного композитора. Смерть Листа лишила Глазунова возможности лично преподнести великому венгерскому музыканту посвященную ему Вторую симфонию.

В Байрейте произошло значительное для русской музыки событие. «Восхищенный блестящим началом композиторской деятельности Глазунова», Беляев заключил с ним договор на издание его сочинений.¹⁹ Этот договор положил начало будущей издательской фирме «М. П. Беляев. Лейпциг», получившей впоследствии мировую известность.

Увлечение Беляева музыкой Глазунова имело большое значение не только для творческой судьбы компози-

тора, но и для всей русской музыкальной культуры. Начав с пропаганды творчества Глазунова, Беляев сделался горячим поборником отечественной музыки. Его деятельность, помимо издательской, включила в себя учреждение Глинкинских премий, Русских симфонических концертов, камерных вечеров и квартетных конкурсов. Беляевские «пятницы» стали центром музыкальной жизни Петербурга.* Деятельность Беляева носила глубоко патриотический характер. «Желая платить дань своей родине, я выбираю ту форму, которая мне более симпатична», — говорил он, вкладывая в любимое дело весь свой темперамент, увлечение и инициативу. Не случайно его называли «издателем-артистом». Основную часть своего капитала он отдал делу развития русской музыки, во главе которого, по его завещанию, стали Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов. Память об этом замечательном человеке Глазунов сохранил на всю жизнь.**

Дальнейшее формирование творческого облика Глазунова проходило в общении с выдающимися представителями передовой русской музыкальной культуры — Балакиревым, Римским-Корсаковым, Стасовым, Бородиным, а затем и с Чайковским. Много лет спустя Глазунов вспоминал: «Знакомство в 1881 году с представителями «молодой русской школы», необыкновенно радушно принявшими меня в свои ряды, очень вскружило мою голову и дало новый толчок к творчеству».²⁰

Большую роль в жизни Глазунова первой половины 80-х годов играл Балакирев, открывший новый художественный мир перед пытливым умом 13-летнего мальчика. Юный композитор преклонялся перед яркой личностью учителя, высоко ценил его творческое вдохнове-

* Популярность беляевских музыкальных вечеров породила каламбур: «Жаль, что у Митрофана Петровича не бывает семи пятниц на неделе!».

** Глазунов посвятил М. Беляеву Второй квартет. К 25-летию со дня его смерти он написал воспоминания о нем и «Элегию» для струнного квартета. В среднем разделе «Элегии» скорбная и выразительная мелодия альты служит как бы надгробным словом о М. Беляеве — неизменном альтисте камерных вечеров на «пятницах». Заканчивается «Элегия» похоронным маршем на теме, состоящей из нот B-la-f.

ние, которое щедро растрачивалось в беседах с учеником. Впоследствии он писал об одной из подобных встреч: «Я заметил на лице его такую восторженность, когда после того, как я сыграл ему тему предполагавшегося скерцо, он, неожиданно изменив ритм, сделал его гораздо живее и волшебнее. Какой он молодец!». ²¹ Глазунов внимательно следил за творчеством Балакирева, горячо интересовался его музыкой. ²²

Вскоре, однако, в их отношениях появились неприятные трещинки. Убежденность Балакирева приобретала черты ограниченности, требовательность переходила в деспотизм. Даровитый юноша, обладавший яркой индивидуальностью, не мог беспрекословно выполнять указания Балакирева, но, мягкий по характеру, он не смел открыто возражать ему. Суровые оценки, а иногда насмешки Балакирева убивали в нем интерес к собственным произведениям. «Я как-то охладел к «Сашам» после того, как показал Балакиреву, и мне кое-что стало там противно», — сдержанно жаловался он Стасову в письме от 5 мая 1883 года.* Одной из причин охлаждения между учеником и учителем было отрицательное отношение Балакирева к беляевскому кружку и к самому Беляеву.** Почтительный ученик начал выходить из повиновения. Творческие столкновения происходили все чаще. Особенно ясно пропасть между ними обозначилась летом 1887 года, когда Глазунов жил по соседству с Балакиревым в Петергофе. В полемике между Кюи и Стасовым, разгоревшейся по поводу беляевского кружка, Балакирев принял сторону Кюи, резко осуждавшего Глазунова. Это проявилось и в несправедливо суровой оценке некоторых произведений Глазунова, например его «Стеньки Разина». ²³ Так между Глазуновым и Балакиревым установились с годами весьма сдержанные отношения, далекие от тех, которые существовали в недавнем прошлом.

* Речь шла о фортепьянной сюите Глазунова на тему «Sascha», см. также письма от 8 ноября 1882 г. и др. — Глазунов. Письма, стр. 43, 39, 32.

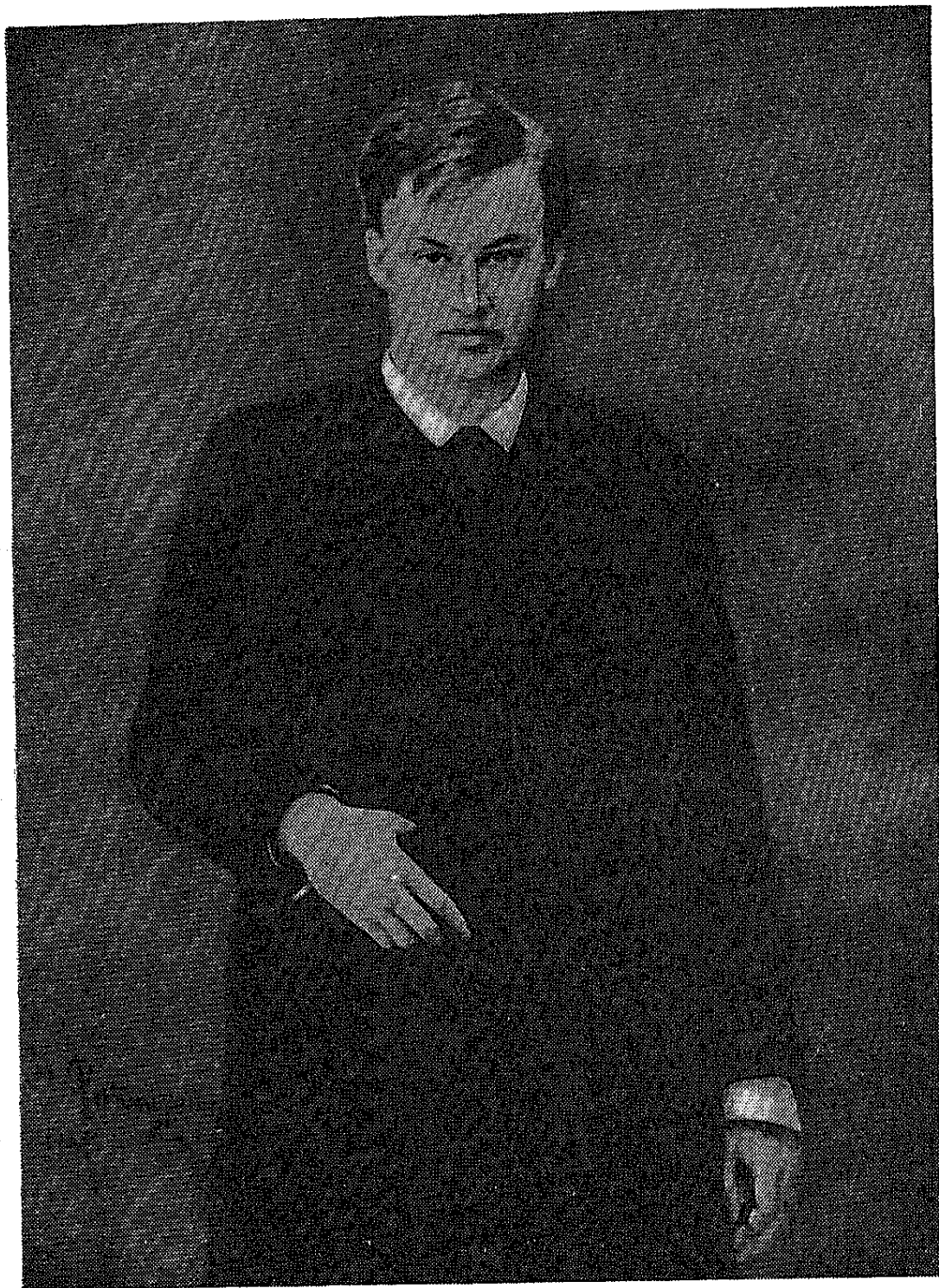
** Значительную роль в отходе Глазунова от Балакирева сыграл и вопрос об издании ранних произведений Глазунова у В. Хованова (см. статью Глазунова «Памяти М. П. Беляева», а также письмо Глазунова к С. Кругликову от 30 октября 1883 г. — Глазунов. Письма, стр. 485, 51).



Н. Н. Еленковский — учитель А. Глазунова



А. Глазунов в возрасте 11 лет



А. Глазунов

С портрета И. Репина

Влияние Балакирева на творчество Глазунова сказалось в жанровой картинности музыки, в ряде приемов, характерных для ранних произведений (методы вариантного развития, красочные оркестровые, тембровые сопоставления и др.). От Балакирева Глазунов унаследовал и живой интерес к музыке различных национальностей.

С Римским-Корсаковым Глазунова связывали неразрывные творческие узы почти в течение тридцати лет. Их дружеские отношения не прекращались вплоть до смерти учителя. Они были основаны на уважении и доверии, на внимании к творчеству друг друга. Оба художника стояли в центре музыкальной жизни Петербурга, во главе беляевского кружка и его учреждений, оба занимали ведущее положение в консерватории, играли значительную роль в концертной жизни города. Они участвовали в создании коллективных произведений,* обсуждали успехи учеников, системы преподавания, дирижирования, репертуары концертов, впечатления от заграничных поездок и многое другое. Вместе заканчивали, оркестровали, издавали оперу «Князь Игорь», редактировали сочинения Глинки к 100-летию со дня его рождения. Крепко сроднили двух художников и события 1905 года.

Римский-Корсаков считал Глазунова «отрадным и радостным явлением в русской музыке».²⁴ Он полюбил его с первых дней знакомства. «Милый мальчик с прекрасными глазами»²⁵ привлекал его своим дарованием, серьезностью, скромностью. Занятия с ним были радостны. К юношеской симфонии своего ученика Римский-Корсаков навсегда сохранил восторженное отношение: «...эту симфонию ужасно люблю, несмотря на ее молодость, считаю ее достойной украсить любой концерт...», — писал он впоследствии.²⁶

В общении композиторов основное место занимали беседы по различным творческим проблемам. Особое внимание уделялось вопросам оркестровки. Отстаивая

* Коллективные произведения, в которых принимали участие Глазунов и Римский-Корсаков: квартеты «В-la-f», «Именины», «Вариации на русскую тему» (F-dur для оркестра, A-dur для фортепьяно, G-dur для квартета), «Шутка» — кадрили и др. Глазунов написал оркестровое интермеццо между картинами III действия оперы «Млада» Римского-Корсакова (см. «Летопись», стр. 176, 270).

свои принципы оркестрового письма, Глазунов в то же время серьезно изучал приемы Римского-Корсакова, особенно восхищаясь его умением «владеть формой неразрывно с искусством оркестровать».²⁷

Совместно переживали они свое увлечение вагнеровским оркестром, обсуждали материалы для «Основ оркестровки» Римского-Корсакова, его новые оркестровые редакции «Антара» (1897), «Каменного гостя» Даргомыжского (1902).

Римский-Корсаков высоко ценил «громадный талант»²⁸ Глазунова, любил его «Раймонду», Пятую, Шестую симфонии. О Четвертой симфонии он писал: «Как чудно, благородно и выразительно она звучит!»²⁹ Фортепьянные сонаты Глазунова «по содержанию и по виртуозной законченности формы и техники» произвели на него такое впечатление, что он, по его собственному признанию, не мог приняться за «что-либо свое».³⁰ Поздравляя Глазунова с днем рождения в 1902 году, Римский-Корсаков писал:

«Дорогое, дражайшее Маэстро, великолепное, превосходное Маэстро! Поздравляю Вас с днем Вашего рождения, поздравляю с этим днем Константина Ильича и Елену Павловну, а более всех поздравляю себя с тем, что в этот день 29 июля уродилось на свет великолепное, превосходное, а для меня дражайшее Маэстро. И что было бы, если б не было этого Маэстро? Не было бы ни «Раймонды», ни симфоний и многого другого не было бы; не было бы и тех вещей, которые еще предстоят впереди. Не было бы того музыканта, который все знает, все понимает и все может, который для всех пример».³¹

Высоко оценивая творчество Глазунова, Римский-Корсаков связывал с ним дальнейшие судьбы русской музыки.* Интересен в этом отношении один эпизод 1904 года. На вечере памяти Беляева Римский-Корсаков в горячем порыве, так мало свойственном его сдержанной натуре, шептал Стасову: «Вот посмотрите: вот этот, что

* Воспоминания М. Ипполитова-Иванова подтверждают это отношение Римского-Корсакова к Глазунову: «Николай Андреевич был просто влюблен в него и часто говорил мне: «Вот увидите, что из этого маленького Саши со временем выйдет „Александр Великий“» (50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Музгиз, М., 1934, стр. 37).

сидит против нас двух и заложил себе салфетку за ворот рубашки и произносит такие чудесные, умные, хотя и коротенькие речи (*это был сам Глазунов*), это он — *последний* между нами и с ним кончается нынешняя русская музыка, русский новый период, это ужасно!...». ³² В его словах звучала тревога за любимого, близкого по убеждениям человека, за будущее русской музыки.

Взаимоотношения двух художников не были, однако, ровными и спокойными. Нередко возникали серьезные трения. Их разногласия приняли особенно острый характер в период, когда оба переживали серьезный творческий кризис (конец 80-х — начало 90-х гг.). Чувство неудовлетворенности, которое испытывал Римский-Корсаков по отношению к творчеству беляевцев, распространялось и на Глазунова. Он иронически высмеивал ..«пучины „Моря“, дебри „Леса“, стены „Кремля“», музыку «Восточной рапсодии» называл «мелкой и ничтожной». ³³ В преувеличенно отрицательных оценках музыки Глазунова сквозило даже раздражение. Римского-Корсакова смущали все более крепнущая дружба между Глазуновым и Чайковским, Танеевым, Ларошем, стремление бывшего ученика постигнуть, творчески претворить методы и приемы письма московской композиторской школы.

Серьезные разногласия возникли и после революции 1905 года, когда Римский-Корсаков под натиском реакционных настроений в профессорской среде собирался совсем покинуть консерваторию. Глазунов же, по словам Римского-Корсакова, «был в отчаянии», так как видел в его уходе «залог дальнейших консерваторских неурядиц». ³⁴

Однако никакие трения не могли нарушить их дружеских отношений, которые по-прежнему строились на уважении и любви.

Влияние Римского-Корсакова было огромно, оно наложило отпечаток на весь творческий облик Глазунова. Сказалось оно не только в творчестве (особенно раннего периода), но и в педагогике, направлении и характере его многогранной деятельности. Для своего ученика Римский-Корсаков неизменно оставался близким художником. Посвятив свою Первую симфонию «дорогому учителю в знак уважения и благодарности», Глазунов до

конца жизни свято хранил память о «незабвенном учителе». «Я и по сие время живу как-то воспоминаниями о нем»,—признавался он в 1933 году.³⁵ О преклонении перед «учителем учителей» свидетельствуют воспоминания Глазунова о Римском-Корсакове и убежденность, с какой на протяжении всей своей жизни он отстаивал его авторитет.

К воспитателям Глазунова относится и В. Стасов, в близком общении с которым прошли юношеские и зрелые годы композитора. Неутомимый борец за реализм и народность в искусстве, Стасов оказал непосредственное воздействие на формирование эстетических принципов Глазунова. Со свойственной ему горячностью и увлечением он с первых же дней знакомства бурно высказывал свое преклонение перед юным талантом. По воспоминаниям биографа Стасова Вл. Каренина, о Глазунове он говорил всегда «с волнением глубокого восторга»: «...никого он так не любил, просто боготворил после Мусоргского и Бородина, как своего драгоценного «Глазуна», своего «Самсона», своего «Орла Константиновича», как он на разные лады называл А. К. Глазунова».³⁶

Несмотря на большую разницу в возрасте, между Глазуновым и Стасовым существовала подлинная дружба. Нередко они бывали соседями по даче. Встречи с писателями, художниками, споры об искусстве, игра в 4 руки—все это увлекало молодого человека. Его мать была, однако, встревожена тем, что все вечера, чуть не до часу ночи, он проводил у Стасова. Горестно восклицая: «...общего-то ничего не может быть между Сашей и старым человеком», она сама же себе возражала, объясняя их дружбу общей страстью к музицированию. Но особенно ее волновали свободолобивые мысли, которые появлялись у юноши под влиянием стасовского общества. «...взгляды на религию Александра доведут нас, родителей, до удара».³⁷

И. Репин, которому доводилось быть свидетелем интереснейших бесед Стасова с Глазуновым, вспоминал: «С ним (со Стасовым.—М. Г.) Глазунов был очень откровенен: Владимир Васильевич знал все замыслы юного композитора... Александр Константинович наигрывал ему новые пассажи очередной пьесы. Весь внимание, Владимир Васильевич изредка обращался к Глазунову

с вопросом, с догадкой или с просьбой разъяснить то или другое место. И эти два собеседника — один, уже убежденный сединой, и другой, еще не снявший гимназического мундира, — так были связаны общим интересом, что забывали всех окружающих и не замечали, что гости все прибывают; тихо, незаметно присаживались к роялю и скоро увлекались, поддаваясь очарованию звуков». ³⁸

Считая Глазунова «явлением истинно изумительным», Стасов утверждал, что ему «предстоит некогда быть главою русской школы». ³⁹ Кроме Пятой, Шестой симфоний и Четвертого квартета, Стасов особенно любил произведения Глазунова начала XX века: фортепьянные сонаты, Седьмую и Восьмую симфонии, сюиту «Из средних веков». Однако он бывал и строг к Глазунову, предъявляя к нему иногда даже чрезмерно высокие требования. Так, в одном из писем к брату Дмитрию Васильевичу он рассказывал о тех серьезных упреках, которые он бросил композитору в своей речи на праздничном обеде в день его рождения.

«Так вот, 36-ти лет Пушкин писал про себя *в стихах*: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, Не зарастет к нему народная тропа». Вы сделали к этим самым годам много, и самого хорошего, и самого чудесного. Но все для *аристократии* народа и для *среднего* его сословия. Но ничего, просто-таки не сделали ничего такого, куда «не зарастет народная тропа». Об народе, низшем пласте народном, у вас просто совсем было забыто... Конечно, вы можете мне сказать: «А почему я так должен? А что, если у меня этого в натуре нет? Откуда я возьму? Ведь насильно ничего не сделаешь! И это, может быть, так и правда...» ⁴⁰ В своей оригинальной застольной речи Стасов затронул существенные проблемы глазуновского творчества, хотя и недостаточно четко их сформулировав. Если сопоставление Глазунова с Пушкиным не представляется столь правомочным (слишком различно значение и масштабы их искусства!), то общий смысл стасовских утверждений, несомненно, справедлив. По силе художественной убедительности и широте общественного резонанса музыка Глазунова неравноценна творчеству его учителей (Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского). Да и сам композитор со своей спокойной, уравновешенной «натурой» не был способен к той активности

творческой мысли, которая была характерна для них.

Теплые отношения с Глазуновым не прекращались до конца жизни Стасова. Мать Глазунова, ласково называя его «дедушкой», считала его, наряду с Римским-Корсаковым, самым преданным и искренним другом своего сына.*

Творческая жизнь Глазунова крепко связана и с Чайковским. Их общение не было длительным, однако музыка и творческие принципы Чайковского оказали глубокое влияние на художественное формирование Глазунова. Чайковский заинтересовался уже ранними его произведениями: кроме Первой симфонии, он знал и любил Первый квартет.

Знакомство двух музыкантов, состоявшееся в октябре 1884 года, принесло Глазунову много нового. Произошло это на музыкальном вечере у Балакирева, когда Чайковский приехал в Петербург на постановку «Евгения Онегина». Внимание его было привлечено одной «прекрасной» пьесой Глазунова, для которой он затем, по просьбе композитора, подыскивал название, но так и не сумел найти. Вскоре Чайковский писал Балакиреву: «...А у меня к нему (Глазунову.— М. Г.) просьба: не отдаст ли он кому-нибудь переписать эту вещь и не пришлет ли мне по вышеозначенному адресу? Это мне доставило бы громадное удовольствие».⁴¹ Просьба Чайковского была выполнена. Глазунов послал ему партитуру пьесы, названной им «Лирическая поэма». В дальнейшем он дарил Чайковскому партитуры почти всех своих произведений, делая на них выразительные надписи: «Глубокоуважаемому П. И. Чайковскому на память от почитателя его таланта и мастерства», «Дорогому другу и учителю».⁴²

Во время частых поездок в Петербург Чайковский посещал Глазуновых, бывал у них на даче в Царском Селе, Петергофе, перешел с младшим другом на «ты», был в теплых отношениях с Еленой Павловной, которая

* В одном из писем к В. Стасову она писала: «Милый Вы наш дедушка! Такого, как Вы, не было и никогда не будет, — Вы наше солнышко, которое своим появлением всех нас радует и согревает... Милый наш, драгоценный дедулинька, живите долгие, долгие годы на радость всех нас, крепко любящих и глубоко уважающих...» (неопубликованное письмо от 17 марта 1904 г. ИРЛИ).

преклонялась перед великим художником.* С глубоким вниманием и сочувствием следил Чайковский за творчеством Глазунова. На сетования Глазунова по поводу провала его «Восточной рапсодии» Чайковский ответил не пустыми словами утешения, а попытался понять сущность происшедшего, определить его истинные причины.

Он писал: «Я большой поклонник Вашего таланта; я ужасно ценю и высоко ставлю серьезность Ваших стремлений, Вашу артистическую, так сказать, честность. И вместе с тем я часто задумываюсь по поводу Вас. Чувствую, что от чего-то, от каких-то исключительных влечений, от какой-то односторонности, в качестве старшего и любящего Вас друга, нужно Вас предостеречь,— и что именно сказать Вам, еще не знаю. Вы для меня во многих отношениях загадка. У Вас есть гениальность, но что-то мешает Вам развернуться вширь и вглубь. От Вас все ждешь чего-то необычайного, но ожидания эти оправдываются лишь в известной мере. Хочется содействовать полному расцвету Вашего дарования, хочется быть Вам полезным, но прежде, чем я решусь высказать Вам что-нибудь определенное, нужно будет подумать. А что, если Вы идете именно так, как следует, и я только не понимаю Вас?» **

Глазунов был глубоко тронут искренним желанием Чайковского разобраться в характере его творческого метода. Признаваясь, что ему это «очень дорого»,⁴³ он ждал продолжения недосказанного. Но дождался ли? Переписка на это ответа не дает. Лишь спустя много лет после смерти Чайковского Глазунов вспоминал, что при встрече, на его вопрос о том, какой же главный недостаток его музыки, Чайковский ответил одной лаконичной фразой «некоторые длинноты и отсутствие пауз».

Влияние Чайковского было очень велико. Оно отразилось в музыке Глазунова не в меньшей степени, чем

* После смерти Чайковского мать Глазунова поучала сына: «Саша! Не занимайся на ночь, не утомляй слишком много голову — помнишь, как Петр Ильич советовал тебе заниматься и говорил, что сам *только* до 8-ми часов занимался»; «Бери пример с Петра Ильича, как он много путешествовал...» (неопубликованные письма от 21 июня и 5 июля 1895 г. ГПБ).

** Письмо П. Чайковского к Глазунову от 30 января/11 февраля 1890 г. Это письмо из Флоренции было поразительно быстрым ответом на тревожное письмо Глазунова от 25 января 1890 г. (см. Глазунов. Письма, стр. 144, прим. 2 к п. от 25 января 1890 г.).

художественные принципы непосредственных учителей. Это сделалось особенно очевидным в 90-е годы. «Впоследствии, когда Петра Ильича не стало в живых,— писал в воспоминаниях Глазунов,— я всегда дорожил его мнением, помнил слова его и в дальнейшем своем творчестве старался руководствоваться ими».⁴⁴

Глазунов не слепо подчинялся могучему воздействию искусства Чайковского, а впитывал лишь то, что было ему близко и родственно, что находило отклик в его творческой индивидуальности. Утверждая, что его «взгляды в искусстве расходились со взглядами Чайковского», он в то же время признавал, что изучение музыки Чайковского открыло перед ним много нового. «Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом».⁴⁵

Именно эти стилистические моменты, о которых упоминал Глазунов, и были наиболее характерными для его собственной творческой эволюции 90-х годов. От произведения к произведению видно, как неуклонно совершенствовался композитор в расширении мелодического дыхания и симфонического развития своей музыки. Его путь от ранних к зрелым произведениям в этих двух направлениях огромен и отмечен непосредственным воздействием художественных принципов Чайковского.

В музыке Чайковского Глазунов нашел поддержку и другим музыкальным стремлениям, свойственным ему с детства. Так, танцевальные жанры и ритмы, игравшие большую роль уже в его раннем творчестве, под влиянием Чайковского нашли впоследствии более обобщенное и совершенное воплощение. Принципы хорового искусства, проникшие уже в Первую симфонию, после сближения с творчеством Чайковского также приобрели более убедительное и художественное выражение в его симфонических произведениях и балетах. Если у Чайковского, как утверждал Глазунов, наблюдалось приращение в симфонию «элементов оперы», то у Глазунова можно отметить скорее влияние ораториально-хорового начала. Углубление драматической сферы в глазуновском творчестве 90-х и начала 900-х годов, помимо лич-

ных и общественных факторов происходило под воздействием музыки Чайковского. Это сказалось в балетах, Четвертом, Пятом квартетах, в Шестой, Седьмой, Восьмой симфониях, в фортепьянных сонатах, скрипичном и фортепьянном концертах и других произведениях.

Когда, к 20-летию со дня смерти Чайковского, в прессе были опубликованы высказывания о нем русских композиторов, Глазунов сказал: «...Теперь двух мнений о Чайковском не может быть. Я всегда говорил и за глаза и в глаза самому Чайковскому, что высоко чту его талант».⁴⁶ К 30-летию со дня смерти Чайковского он написал воспоминания («Мое знакомство с П. И. Чайковским»), проникнутые глубокой любовью к великому композитору.



ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1882—1885

Творчество Глазунова в первой половине 80-х годов было очень интенсивным. Обращаясь преимущественно к оркестровой и камерно-инструментальной музыке, он создавал музыкальные картины, связанные с народным искусством различных национальностей (две увертюры на греческие темы, две серенады, «Характеристическая сюита»). Лирическая сфера, игравшая не меньшую роль в творчестве композитора, была представлена романсами, квартетами, оркестровой «Лирической поэмой». Помимо этого, композитором тогда же было задумано и начато большое количество произведений, завершенных впоследствии («Стенька Разин», «Море», «Лес», Вторая, Третья симфонии и др.). Восхищенный высокой творческой активностью своего «юного Самсона», В. Стасов писал: «При необыкновенной свободе творчества, при необычайном владении формой, огненности и легкости сочинения у Глазунова, нельзя сомневаться, что все начатые им вещи недолго заставят ждать своего окончания».¹

В эти годы определилась одна из специфических черт творческого процесса Глазунова — способность работать параллельно над несколькими произведениями, выполняя при этом еще и различные оркестровки, переложения, корректуры.² Это приводило к тому, что создание произведения требовало длительного времени, большого количества чернового материала, эскизов, вариантов. Иногда переключение с одного замысла на другой принимало даже характер некоторой разбросанности. С го-

дами у Глазунова выработалось умение распределять внимание на различные виды работы, организовать свое время. Уменьшилось количество предварительных набросков, и каждое симфоническое произведение у него представлено уже лишь эскизом, партитурой и фортепьянным переложением.

Другой особенностью творческого труда Глазунова, проявившейся в ранние годы, была высокая самокритичность, требовательность к себе, побуждавшая композитора к доработкам, переделкам. Зачастую он оказывался более строгим к своим сочинениям, чем его учителя. «Мне очень не нравится,— писал он Кругликову,— когда мне говорят, зачем я переделываю, и так хорошо... Точно так же я не люблю, когда переделывание и переоркестровывание сравнивают с переписыванием или другою черною работой и называют меня лентяем за то, что я не могу придумать какого-нибудь нового эпизода взамен старого, не понимая, конечно, что это иногда гораздо труднее».³

Для успешной творческой работы Глазунову не требовались особые условия, уединение. Воспитанный в духе товарищества, коллективной взаимопомощи, характерном для членов Могучей кучки, он творил «на людях», общаясь, советуясь, проверяя себя. Вдали же от друзей по искусству Глазунов иногда утрачивал уверенность в себе. Он сам признавался: «...недоверие к самому себе — результат того, что я здесь почти совсем один. Я вижу, что одиночество мне вредно...».⁴

В основу Греческих увертюр Глазунов положил темы из сборника Л. А. Бурго-Дюкудрэ. Этими произведениями композитор продолжил линию русской симфонической музыки, основанной на народных песнях («Кама-ринская» и «Арагонская хота» Глинки, «Казачок» и «Финская фантазия» Даргомыжского, Увертюра на три русские темы Балакирева, Увертюра на русские темы Римского-Корсакова, Первая, Вторая, Четвертая симфонии Чайковского и др.). В соответствии с характером мелодических тем Глазунов использует здесь иные, чем в Первой симфонии, средства музыкальной выразительности. В оркестровке больше пышности, в гармонии — пряности, музыкальная фактура более насыщена. В некоторых

случаях (разработка первой увертюры) музыкальное письмо производит впечатление излишней перегруженности, особенно в полифонических приемах. Усиленно работая в это время над фугами, юноша стремился использовать свои контрапунктические достижения и в увертюрах. Все это поставило Греческие увертюры в особое положение: смелые, интересные по приемам музыкального письма, они в то же время несколько суховаты. В них композитор показал себя скорее постигающим законы музыкального искусства, чем непосредственно творящим художником.

Греческие увертюры имеют особое значение в становлении оркестрового стиля Глазунова. Здесь определилось характерное для него тяготение к смешанным тембрам, плотной органной звучности. Вопреки указаниям Балакирева и Римского-Корсакова он энергично отстаивал свои творческие позиции. Балакирев прислал ему два больших письма со своими образцами оркестровок. «В особенности же он (Балакирев.— М. Г.) восстал против того,— писал Глазунов Римскому-Корсакову,— что я дублировал мелодию виолончелей нижними нотами гобоя; но я написал ему в ответ, что мы гобоя в этом случае и не услышим, звук же виолончелей будет только ярче и сильнее. Во всяком случае, придется поспорить относительно бедных гобоев».⁵

Однако композитор не ограничивался такими приемами оркестровки. С большой изобретательностью он использовал в увертюрах и чистые тембры солирующих инструментов или отдельных групп. Этот принцип оркестровки, нашедший значительное отражение в его зрелом творчестве, несомненно связан с блестящими достижениями в данной области Римского-Корсакова, особенно в «Антаре». «...Вы увидите,— признавался Глазунов,— что некоторые места во «2-й Греческой увертюре» оркестрованы точь-в-точь, как в последней части „Антара“».⁶

В связи с Греческими увертюрами обнаружилось одно чрезвычайно интересное явление: стали очевидными перекрещивающиеся связи между творчеством учителя и ученика. Некоторые музыкально-стилистические приемы глазуновских увертюр нашли впоследствии отражение в музыке Римского-Корсакова (обостренные танцевальные ритмы, тембровые краски мелких ударных, трели

флейт, глиссандирующие пассажи струнных и т. п.). В частности, очевидна зависимость второй темы из III части «Шехеразады» от пышного Des-dur'ного эпизода из первой увертюры Глазунова. Общим истоком этих связей была, несомненно, музыка Балакирева, особенно его «Тамара». В 90-х годах еще нагляднее обнаружилось взаимовлияние искусства Римского-Корсакова и Глазунова.

В раннем творчестве Глазунова значительное место заняла и «Характеристическая сюита» (ор. 9). Как и большинство его произведений, она подвергалась трансформациям: сначала это были фортепьянные вариации (1880), затем симфоническая сюита, исполненная на «Репетиции сочинений Глазунова» в 1884 году, и, наконец, — «Характеристическая сюита». Это — цикл небольших оркестровых пьес, построенных на народных интонациях и связанных с различными песнями и танцами. Каждая из шести частей имеет название, определяющее образное содержание музыки.* В формообразовании господствуют два противоположных принципа: контрастное сопоставление музыкальных образов и тематическое единство частей.**

Единство цикла подчеркивается и тональными связями между частями. В основной тональности сюиты — d-moll (Вступление) и D-dur (Шествие) — значительную роль играет Es-dur (Интермеццо, средняя часть Карнавала, вторая тема Шествия, один из эпизодов коды Элегии). Сталкивая эти тональности как выражение функций неустоя и устоя, композитор выдвигает Es-dur в качестве основного «антагониста» тоники, чем расширяет значение субдоминантовой сферы. Углубление роли субдоминанты за счет уменьшения роли доминанты впоследствии сделается характерной особенностью гармонического письма Глазунова.

Мелодика сюиты разнообразна, но почти все ее темы связаны с различными типами народных песен, среди которых встречаются и широкие повествовательные распевы (Вступление), и четкие по ритму мелодии в харак-

* I. Вступление и Сельская пляска; II. Интермеццо; III. Карнавал; IV. Пастораль; V. Восточная пляска; VI. Элегия и Шествие.

** На теме Вступления построено заключительное Шествие, в котором проходят еще и темы из Карнавала, Интермеццо, Восточной пляски.

тере массового хора-марша (Шествие), и плясовые, пастушеские свирельные наигрыши.* Особое место среди музыкальных тем сюиты занимает мелодия трио Интермеццо. По своему типу она приближается к народному плачу-причитанию с его гибкими речевыми интонациями, подчеркнутыми пластической сменой группировок внутри пятидольного размера: $\overset{2}{8} - \overset{3}{8}, \overset{3}{8} - \overset{2}{8}$.

Значительна роль ритма в кристаллизации мелодических тем сюиты. Тема пляски I части (при переходе от Вступления к Сельской пляске) формируется постепенно: из оstinатного ритма на звуке *ля* возникает маленькая попевка в басу, из которой затем рождается сама тема; из ритмической фигуры литавр вырастает тема Интермеццо, а из своеобразного ритма, как бы воспроизводящего колокольный звон, — напряженная мелодия Элегии с ее неравномерным ритмическим биением внутри размера $\overset{12}{8}$. Функция ритма, имеющая большое значение уже в таком раннем произведении, как «Характеристическая сюита», в дальнейшем творчестве еще более расширится и обогатится.

На раннем этапе творческой деятельности Глазунова определился также его интерес и к камерно-инструментальной музыке. Первый струнный квартет помечен ор. 1. Он был сыгран любительским квартетом на одной из беляевских «пятниц». В первом публичном исполнении квартета участвовали лучшие петербургские артисты: Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман, А. Вержбилович. На концерте присутствовали сестра Глинки Л. Шестакова (квартет посвящен ей), В. Стасов, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи и др. Они горячо приветствовали автора как продолжателя великих традиций русской классики. Успех был не меньшим, чем при исполнении Первой симфонии. Долго не выходил компо-

* Интересно отметить еще один пример предвосхищения Глазуновым музыкальных образов Римского-Корсакова: основная тема Восточной пляски очень близка теме «Багдадского праздника» из «Шехеразады» (опять-таки обе связаны с балакиревской «Тамарой»).

зитор на вызовы публики, пока наконец А. Рубинштейн не вывел его за руку на эстраду.

Одним из наиболее значительных откликов в печати была обширная рецензия Кюи. «Такое техническое знание и опытность,— писал он,— такой полет мыслей серьезных, сильных, даже глубоких, бывает обыкновенно результатом многолетней композиторской деятельности, полной возмужалости таланта; а здесь они воплощаются в произведении семнадцатилетнего юноши. Это преждевременное развитие таланта имеет даже в себе нечто пугающее... Как бы ни было, нельзя не приветствовать с искреннею и глубокою радостью нарождающийся молодой и сильный русский талант».⁷ Очень заинтересовался квинтетом и Чайковский. В письме к брату, отмечая известные несовершенства квинтета («пренебрежение к мелодии и исключительную погоню за гармоническими курьезами», тематические повторения вместо «развития мысли»), он подчеркивал «замечательный талант» молодого композитора.⁸ Впоследствии и Глазунов вспоминал: «Чуть ли не в первый вечер нашего знакомства Петр Ильич сказал мне, что он просматривал мой Первый струнный квинтет, только что напечатанный, в котором один эпизод в третьей части так понравился ему, что он несколько тактов переписал в свою записную книжку».⁹

Первый квинтет, как и Первая симфония, является значительной вехой в формировании творческого облика Глазунова. В нем также определяются основные черты его музыки: народно-массовый, праздничный характер (крайние части цикла), стремительность и динамичность движения (скерцо), созерцательная лиричность (медленная часть). В музыке органично сплетаются русские и восточные элементы, широко используются народные интонации. В I части воспроизводятся различные их виды: протяжная лирическая песня (тема Вступления), плясовая (главная партия), наигрыш в духе веснянки, заклинания (побочная партия). Тяготение Глазунова к танцевальным формам проявилось в скерцо, построенном на изящном вальсовом движении в хрупких диссонирующих звучностях. В плясовых ритмах финала отчетливо выразилось столь характерное для музыки Глазунова моторное начало.

В Первом квартете обнаруживается и несовершенство музыкальной формы. Не владея еще методом широкого музыкального развития, композитор ограничивается тональными и тембровыми перемещениями небольших мелодических попевок, что в некоторых случаях создает ощущение однообразия и статичности музыки.

Второй квартет, написанный по возвращении из заграничной поездки, посвящен Беляеву, этому энтузиасту камерно-инструментальной музыки,* и преподнесен ему 23 ноября 1884 года, в день именин. Эта дата ежегодно торжественно отмечалась большим праздничным обедом, на котором щедро расточались остроумие, фантазия и талант «беляевцев».

Второй квартет столь же характерен для раннего творчества Глазунова, как и Первый, хотя и отличается большей зрелостью камерно-инструментального письма. Он построен на песенных (побочная партия I части, медленная часть) и народно-плясовых (главная партия I части, финал) интонациях. В своеобразном звучании скерцо романсные элементы причудливо переплетаются с танцевальными.

Ровесницами Первой симфонии были также пять романсов, продолживших линию детских вокальных сочинений Глазунова 1878—1881 годов. В лучших из них — «Испанской песне» и «Арабской мелодии», написанных на народные слова, — чутко воспроизведено своеобразие народной мелодики, лада, ритма. Более бледными оказались романсы на тексты Гейне («Ко груди твоей белоснежной», «Когда гляжу тебе в глаза»). Лирика в них недостаточно индивидуализирована, она еще носит несколько безличный, условно-романсный характер. Дальнейшее камерно-вокальное творчество Глазунова протекало неравномерно: в конце 80-х годов были написаны два пушкинских романса (ор. 27), в конце 90-х — двенадцать романсов (ор. 59, 60) и в 1916 — два романса на сонеты Шекспира. В последний период жизни Глазунов к вокальной музыке не обращался.

* Р. Глиэр вспоминал слова М. Беляева: «Камерная музыка — высшая музыка! Она — на первом месте среди всех других искусств. За ней идет симфоническая музыка, потом — оперная, а там уже всякие романсы и прочее» («Советская музыка», 1949, № 8, стр. 66).

Особое место в раннем творчестве Глазунова занимает «Лирическая поэма». В ней господствует не жанровая характерность и картинность музыки (в традициях Балакирева и Римского-Корсакова), а родственное Чайковскому лирическое начало. Это тем более знаменательно, что в «Лирической поэме» едва ли могло сказаться влияние Чайковского: юноша еще очень мало знал его музыку. Знакомство композиторов произошло лишь на вечере у Балакирева, когда Глазунов показывал своим друзьям уже написанную «Лирическую поэму».


«Лирическая поэма» — одно из наиболее вдохновенных и эмоционально выразительных ранних произведений Глазунова. Она проникнута поэзией, романтикой юношеских чувств, искренней задушевностью. В глазуновской лирике не ощущается большого накала страстей. Открытая, теплая и чистая, она уравновешенна, сдержанна и благородна. Мелодика связана с русской городской романсной культурой XIX века. Достигая гораздо большей широты музыкального развития, композитор использует в этом произведении подголосочную полифонию и приемы имитации. Музыкальная фактура, сотканная из небольших тематических попевок, подголосков, очень насыщена. Ощущение ее полноты усиливается еще гармоническими комплексами (в частности, интересен прием использования переменного лада E-cis на органном пункте звука h).

Лирическая струя музыки Глазунова, воплотившаяся в этом раннем произведении, с годами постепенно развивалась, склонность же композитора к картинной описательности со временем сглаживалась, уступая место более обобщенному принципу музыкального мышления.



ГЛАВА IV

«БОРОДИНСКИЙ» ПЕРИОД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЛАЗУНОВА 1885—1890

 ередину 80-х годов можно назвать «бородинским» периодом в творческой жизни Глазунова. В это время композитор особенно сближается с Бородиным, его музыка наполняется новым, героико-эпическим содержанием. После смерти старшего друга (1887) Глазунов надолго погружается в мир его богатырских образов, приводит в порядок и завершает оставшиеся незаконченными произведения.

Знакомство с Бородиным состоялось в 1882 году и очень скоро перешло в теплые, сердечные отношения. Глазунов часто бывал у Бородина, показывал ему свои произведения, советовался с ним. Иногда выступал связующим звеном между ним и другими членами Могущей кучки. В одном из писем, например, он приглашал Римского-Корсакова: «Если будете свободны, то приходите в субботу к Бородину в 8 часов. Стасов будет. Долго велено не засиживаться. Уйти в 12 часов без 5 минут. Бородин очень просит».*¹

Нередко и Бородин бывал в доме Глазуновых. Как страстный любитель ансамблевой игры, он приходил на их музыкальные вечера не только послушать, но и по-

* С. Дианин вспоминает рассказы своей матери о частых посещениях Бородина Глазуновым, а также рассказ своего отца А. Дианина, друга А. Бородина, об одном забавном случае из жизни юного композитора. Однажды в назначенный час мальчик не пришел к Бородину. При встрече он смущенно объяснил причину: его оставили после уроков за недостойное поведение — игру «в слона» во время перемены (письмо С. А. Дианина к автору этой книги от 23 февраля 1954 г.).

ипрять.* Называя юного композитора «Wunderkind'ом», «Sonntagskind'ом», «дорогим тезкой», «милым другом», он с большим интересом следил за его творчеством.** Об отношении Бородина к Глазунову можно судить по интересному, несколько ироническому письму Танеева, написанному под впечатлением беседы с Бородиным и его женою: «Я узнал, во-первых, что Глазунов есть гений, что его творения носят на себе печать совершенства, что он владеет, как никто, композиторской техникой, что форма его сочинений безукоризненна, что он «классик» и проч.».²

За дружбой Глазунова и Бородина с большим интересом следил Стасов. Ему были близки оба художника, представители разных поколений русских композиторов. Втроем они составляли колоритную, характерную группу, объединенную духовным родством, зачастую встречались и музицировали. «Самсон и я просим Вас на понедельник вечер ко мне, Знаменская, № 22. Можно? Мы будем только втроем...»³ — приглашал Стасов Бородина.

Произведением, открывшим «бородинский» период, была элегия «Памяти героя». С нею в творчество Глазунова вошла народно-героическая тема. Ее замысел композитор вынашивал долго, обратившись к нему еще в период создания Первой симфонии и Греческих увертюр.***

* Интересно письмо матери Глазунова к Бородину [апрель 1882 г.]: «Уведомляю многоуважаемого Александра Порфирьевича, что в понедельник 3-го мая в 7½ часов вечера будут исполняться у нас на квартире квартеты: Афанасьева, Глазунова и Бетховена (последний); не пожелаете ли пожаловать — прослушать их? Мне было бы приятно, если бы и супруга Ваша пожаловала к нам в понедельник — запросто; будут г. Стасов, Лядов, Корсаков — одним словом, не чужие Вам люди. Преданная и уважающая Вас Елена Глазунова. Супруге от меня поклон нижайший». (С. А. Д и а н и н. Бородин. Музгиз, М., 1955, стр. 250).

** В. Беляев в книге «Глазунов» (стр. 95) утверждает, что Бородин был «...очень высокого мнения о таланте Глазунова и даже однажды сказал ему, что Глазунов — единственный композитор, которому он когда-либо мог завидовать».

*** «Я думал отделать окончательно *cis-moll'*ную пьесу, а то она устареет...», «...Несчастливая эта пьеса! Сколько раз я ее ни переделывал — все мне не нравится», — писал Глазунов 7 и 31 июля 1882 г. (Г л а з у н о в. Письма, стр. 27, 32).

Сначала элегия была написана без программы, и лишь год спустя после ее исполнения Глазунов задумал дать к ней пояснение, которое отвечало бы тому, что он «чувствовал во время сочинения». ⁴ На помощь был призван Стасов, предложивший историю чешского народного героя Яна Жижки (по Ленау). Глазунов отклонил эту программу, как не соответствующую общему характеру музыки. Он искал более обобщенного, романтизированного воплощения свободолобивой, гуманистической идеи. По его словам, он имел в виду «идеального» героя, «вообще героя», а не какую-либо конкретную «историческую личность». ⁵ В конце концов он удовлетворился собственной программой, которая, по его мнению, лаконично, без сюжетной детализации, передавала общее образное содержание музыки. Впоследствии композитор также предпочитал составлять литературный текст к своим симфоническим произведениям сам, причем делал это уже после того, как музыка была написана. Глазуновские тексты, не отличающиеся высокой художественностью, являются, в сущности, лишь комментариями. Композитор ставил перед собой скромную задачу — уточнить, расшифровать музыкальное содержание сочинения. Однако его тексты и как аннотации не всегда убедительны и логичны (например, в «Море»).

Элегия «Памяти героя» играет значительную роль в творческой эволюции Глазунова. Если раньше его интерес к народу проявлялся в использовании песен, в создании музыкальных картин, то теперь композитор обратился к высокой теме народного свободолубия, борьбы против угнетения. Он воплотил ее в следующей программе: «Автор имел в виду героя идеального, которого жизнь не была ознаменована никакими жестокостями, который сражался только за дело правое — за освобождение народа от притеснения, в мирное же время наполнял свою жизнь делами правды и общего блага. Смерть этого героя горько оплакивается народом, и его ожидает двойная слава: слава земная и слава небесная».

Внимание художника сосредоточилось, однако, не на самой социальной проблеме, которой он посвятил свое произведение. Он не стремился воспроизвести думы и чувства народа, ненависть к угнетателям, борьбу за освобождение, а создал романтический образ героя, отдавшего жизнь «за правое дело» и прославляемого на-

родом. Музыкальная концепция элегии оптимистична. Повесть о гибели героя превращается в гимническое прославление его дел. Внимание постепенно переключается с факта его смерти на значение его подвигов. Художественно-образное развитие музыки устремлено от суровой, сосредоточенной темы к торжествующему апофеозному звучанию.

В элегии определились особенности глазуновского драматизма, подобно тому как в «Лирической поэме» обнаружилось своеобразие его лирики. Композитор не показывает драму в активных конфликтах и действительных столкновениях, но повествует, размышляет о ней, как о прошедшем событии. Драматическое начало приобретает особый приглушенный, смягченный характер, с лирико-элегическим или же величаво-эпическим оттенком. Это своеобразие глазуновского драматизма обусловлено разнородными факторами — воспитанием, окружающей средой, условиями общественной жизни его эпохи, влиянием характерных особенностей народного творчества, традициями русской музыки (особенно Глинки, Бородина), а также и индивидуальными свойствами его характера. Он сам признавался Танееву: «...Моя спокойная натура не позволяет мне ни чересчур подыматься, ни падать духом».⁶

Вслед за элегией Глазунов сочинил симфоническую поэму «Стенька Разин», ярко отражающую народно-героическую свободолюбивую тему. Посвященная «Памяти великого русского таланта Александра Порфирьевича Бородина» поэма свидетельствует о внутреннем родстве ее художественного содержания с величественными образами музыки Бородина. Дух вольности, воплощенный в «Стеньке Разине», является как бы новым выражением темы богатырства и патриотизма, столь характерной для Бородина. Замысел поэмы относится к осени 1882 года, когда композитор начал сочинять увертюру на народную бурлацкую песню «Эй, ухнем» с противопоставлением ей «персидской контртем».⁷

Поэма, вызвавшая широкий отклик в прессе, пользовалась большой любовью у слушателей. Кюи писал о ней восторженно: «В этой поэме Глазунов проявил свой крупный талант с новой силой... В развитии «Эй, ухнем» Глазунов с редкой талантливостью выразил всю беспредельную ширь и удаль русского разгула, которому нет

преград... Конец поэмы — поразительной, необычайной силы. В нем сливаются воедино буря сердечная, бушующая в душе Стеньки Разина под впечатлением сна княжны и ее убийства, буря стихийная бушующей Волги и удалая песня его бесшабашной, необузданной дружины». ⁸ Положительным был и отзыв Бородина: «Новая симфоническая поэма Глазунова «Стенька Разин» — очень хорошая вещь и превосходно инструментованная». ⁹ Чайковский тоже любил это произведение и ставил его рядом с «Лирической поэмой». Один из рецензентов, оценивая поэму как наиболее удачное и сильное произведение Глазунова, писал, что заключительная слава герою звучит «потрясающе сильно своим ужасным изложением основной темы песни «Эй, ухнем», — на фоне пронзительных, леденящих хроматических гамм струнных и флейт и сокрушительных ударов тамтама». ¹⁰

«Стенька Разин» — крупное симфоническое произведение с развернутой литературной программой, разработанной на основе народного сказания.

«Спокойная ширь Волги. Долго стояла тиха и невозмутима вокруг нее Русская земля, пока не появился грозный атаман Стенька Разин. Со своей лютой ватагой он стал разъезжать по Волге на стругах и грабить города и села. Народная песнь так описывает их поездки:

Выплывала легка лодочка,
Легка лодочка атаманская,
Атамана Стеньки Разина.
Еще всем лодка изукрашена,
Казаками изусажена,
На ней паруса шелковые,
А веселки позолочены, . . .
Посередь лодки парчевой шатер.
Как во том парчевом шатре
Лежат бочки золотой казны,
На казне сидит красна девица,
Атаманова полюбовница, —

персидская княжна, захваченная Стенькой Разиным в полон.

Как-то раз она призадумалась и стала рассказывать «добрым молодцам» свой сон:

Вы послушайте, добры молодцы,
Уж как мне, молодой, мало спалось,
Мало спалось, много виделось.
Некорыстен же мне сон привиделся;

Атаману быть расстреляну.
Казакам-гребцам по тюрьмам сидеть,
А мне —
Потонуть в Волге-матушке.

Сон княжны сбылся. Стенька был окружен царскими войсками. Предвидя свою гибель, он сказал: «Тридцать лет я гулял по Волге-матушке, тешил свою душу молодецкую и ничем ее, кормилицу, не жаловал. Пожалую Волгу-матушку ни казной золотой, ни дорогим жемчугом, а тем, чего на свете краше нет, что нам всего дороже», — и с этими словами бросил княжну в Волгу. Буйная ватага запела ему славу и с ним вместе устремилась на царские войска...».¹¹

В соотношении музыки и литературной программы композитор придерживается своего принципа, определившегося в элегии «Памяти героя»: музыка не следует за деталями сюжета, а воплощает его обобщенно, отмечая лишь некоторые узловые моменты развития (например, восточный эпизод, заключительное столкновение «буйной ватаги» с царским войском).

Поэма «Стенька Разин» построена в сонатной форме с развернутым вступлением и кодой. Трактую эту форму свободно, композитор сочетает в ней противоположные принципы формообразования: контрастное противопоставление музыкальных образов («лютой ватаги» Разина — «персидской княжны») и непрерывное развитие одной темы бурлацкой песни «Эй, ухнем». Она появляется в полном виде не сразу, а кристаллизуется постепенно из отдельных интонаций, показанных уже в первых тактах вступления. На протяжении всего произведения происходит процесс ее собирания, выковывания, в законченном же виде она воспроизводится лишь в самом конце поэмы.

В главной партии элементы бунтарской песни сплетаются со стремительными интонациями песни «Вниз по матушке по Волге». Создается образ стихийного движения, мятежного натиска «лютой ватаги», вырвавшейся на речные просторы. С появлением нежной, спокойно-созерцательной мелодии, рисующей образ княжны (побочная партия), элементы темы «Эй, ухнем» принимают новые очертания. Превращаясь в фон, они оплетают восточный напев своими призрачными колыханиями. Большое динамическое развитие получают интонации

бунтарской песни в разработке. Они достигают напряженного звучания, сливаясь в полифоническом комплексе с восточной темой. Нагнетание звучности продолжается и в репризе, где все рельефнее очерчивается мелодия «Эй, ухнем». И, наконец, в коде она выливается в завершенную песню, пропеваемую от начала до конца трубами и тромбонами. Этот момент соответствует заключительным словам программы: «Буйная ватага запела ему (Разину.— М. Г.) славу и с ним вместе устремилась на царские войска...». Стихийный натиск мятежников дорисовывается тревожным ритмом скачки, беспокойными фигурациями, форшлагами, настойчивым повторением терцовой интонации в басах, ударами там-тама.

В «Стеньке Разине» Глазунов использует некоторые приемы, уже ставшие характерными для его симфонизма. Стираются грани между разработкой и репризой, которая наступает в момент кульминационного подъема, достигнутого общим развитием разработки. Устремленность, динамичность подчеркнута и неустойчивой гармонической основой (в басу — доминантовый органнй пункт). Характерны для симфонизма Глазунова также приемы образной трансформации музыкальных тем. Переосмыслению подвергается не только тема «Эй, ухнем», но и восточная мелодия. Ее мягкий, лирический образ под влиянием волевого активного начала в репризе приобретает энергичный, мужественный характер. Композитор сумел показать постепенный процесс этой трансформации очень тонкими музыкальными средствами.

Обращаясь в «Стеньке Разине» к народно-героической тематике, Глазунов вновь показал себя достойным наследником прогрессивных принципов своих учителей. Однако, как и в элегии «Памяти героя», он разрешал освободительную тему в романтизированном плане. Он не ставил перед собой задачу раскрыть социальный смысл народного восстания под водительством Разина, воплотить образ народных страданий и гнева, показать столкновение неукротимого духа русского народа и мрачных сил угнетения. Глазунов создал романтически-красочную картину, связанную с известным эпизодом из истории освободительной борьбы русского народа, воспроизвел колоритную фигуру народного героя, нежный образ персиянки, прекрасные пейзажи волжской при-

роды. С большой динамикой он передал в музыке стихийное движение народного мятежа.

В «Стеньке Разине» 20-летний композитор показал себя художником со зрелым симфоническим мышлением, свободно владеющим приемами музыкального развития. По яркости музыкальных образов и совершенству их воплощения его произведение заняло достойное место в русской симфонической музыке.

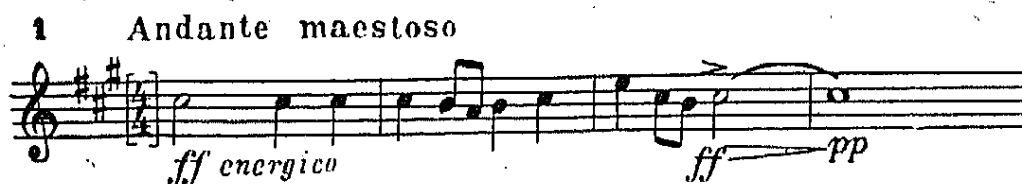
2 *Бородинское начало*
«Бородинское начало» в музыке Глазунова ясно воплотилось и во Второй симфонии, задуманной еще в 1882 году. В известной мере вдохновителями ее были Бородин и Стасов. Это можно уловить в скупых репликах некоторых глазуновских писем. «Был вчера у Стасова,— писал он Римскому-Корсакову.— Там был Бородин... Я играл отрывки из 2-й симфонии (Es-dur). От скерцо он (Стасов.— М. Г.) пришел в восторг, от финала тоже... Я еще не решил, чем буду заниматься летом; Бородин советует заняться 2-й симфонией...».¹² Однако лишь летом 1886 года в Гельсингфорсе Глазунов серьезно принялся за нее. Он отказался от своего первоначального замысла симфонии в Es-dur и написал ее заново в fis-moll.* Работа протекала нелегко, тормозилась «недоверием к самому себе», тоской по друзьям, смертью Листа.¹³ И все же симфония была закончена к осени и исполнена в ноябре того же года.

Современники встретили новую симфонию Глазунова как «несомненно сильное и типичное произведение, проникнутое народностью, от которой веет Русью — Русью первобытною, языческою».¹⁴ Отмечая ее близость ко Второй симфонии Бородина, критик «Берендей» подчеркивал «сходство натур, талантов» двух композиторов. По приемам монотематизма он сопоставлял ее также с Пятой симфонией Чайковского и приходил к неожиданному утверждению, что у Глазунова «проведение этой темы сделано много полнее, богаче, музыкальнее», чем у Чайковского. Указывая и на слабые стороны симфонии, рецензент считал, что они «с избытком выкупаются прекрасными музыкальными страницами, под

* В архиве Глазунова имеется эскиз симфонии Es-dur, а также эскиз Интродукции симфонии es-moll.

которыми с гордостью подписался бы любой современный западный композитор».¹⁵ В статье, написанной значительно позже, Ю. Энгель утверждал, что во Второй симфонии Глазунов предстал «уже настоящим юным Самсоном, с горячим и страстным сердцем».¹⁶

Вторая симфония — это музыкальный эпос о героическом прошлом русского народа, его патриотических подвигах. В музыке царят дух богатырства, величавое дыхание народных сказаний. В ее основе лежит рельефная тема. Открывая произведение, она проходит через все части и претерпевает богатейшие смысловые преобразования. То богатырский боевой клич и лирическая песня (вступление к I части) или суровая картина народного сблища (главная партия I части), воинственная героика (разработка I части), то томно-изнеженный (II часть) или страстно-напряженный восточный образ (средний раздел II части), то лирический любовный дуэт (III часть, средний раздел) или мрачные траурные настроения (кода III части) — таково образное переосмысление основной музыкальной темы симфонии. Сама тема — простая и лаконичная мелодия, близкая к былинным напевам. Она построена в узком диапазоне квинты на поступенном движении (с одним лишь скачком на терцию) и на опевании устойчивого звука *cis*. В процессе развития этот звук меняет функцию, являясь то квинтой *fis-moll*, то терцией *A-dur*, то примой *cis-moll*. Переменный лад темы усложняется еще наличием элементов пентатонического, лидийского и дорийского ладов.*



В I части симфонии эпическое начало органически сливается с лирическим. Это намечено уже в медленном вступлении, построенном на лейтмотиве симфонии. Суровое архаическое звучание главной партии (трансформированный лейтмотив) воспроизводит картину стреми-

* По мелодической структуре эта тема имеет много общего с темой «Славься» Глинки, а по фактурно-оркестровому изложению — с богатырскими образами Бородина.

тельного движения, как бы сбора богатырей перед боевым походом. Побочная партия — мир романтических, хрупких образов. Она представляет значительный интерес в эволюции мелодического стиля Глазунова. В результате упорной работы над расширением мелодического дыхания композитор достиг длительно текущей, широко распетой мелодии, возникающей из лаконичной попевки. Непрерывность мелодического потока придает побочной партии поэмный характер. Ее вальсовый ритм — одна из особенностей глазуновского симфонизма. Интересно отметить, что, о втором тематическом элементе побочной партии, созданном еще в 1883 году, юноша писал: «...И у меня есть болезненная музыка».¹⁷ С некоторой иронией он использовал термин, применяемый, очевидно, в их среде к отдельным музыкальным явлениям конца XIX века.



Образная трансформация, которую претерпевает тема побочной партии, характерна для глазуновского стиля (прием, использованный уже в «Стеньке Разине»). Утрачивая свою «болезненность» и хрупкость, она делается активной и волевой. Блестящая C-dur'ная тональность, громкая звучность, тембр медных инструментов придают ей новый, ликующий, жизнеутверждающий характер. Значительность побочной партии и ее несколько обособленное положение сближает принцип формообразования сонатного аллегро у Глазунова и у Чайковского.

Мастерство Глазунова в овладении крупной музыкальной формой особенно наглядно в разработке. Если

в Первой симфонии разработка отличалась фрагментарностью, эпизодичностью, то здесь композитор достиг известной цельности и динамичности развития. Особенно это сказалось в нагнетании звучности, приводящей к кульминации, когда основная тема, очень ярко очерченная, звучит не эпически и не лирически, а воинственно и героично. В динамизации музыкальной формы разработки значительную роль играет ритм. Его остиная пульсация объединяет все разделы разработки. Драматургически прекрасно подготовлена и реприза с монументализированной главной партией.

В формировании симфонического стиля Глазунова известный интерес представляет завершение I части. Композитор использует здесь не классический аккордово-гармонический каданс, а особый тип «мелодизированного», «тематического» каданса: I часть заканчивается основным лейтмотивом, изложенным в октавном удвоении оркестра, без гармонического оформления (вместе со вступлением образуется как бы тематическая рамка части). Этот прием кадансирования Глазунов воспринял из эпически-богатырских эпизодов музыки Глинки и Бородина. Хоровая Интродукция оперы «Руслан и Людмила» Глинки, I часть «Богатырской» симфонии Бородина завершаются подобным мелодико-тематическим кадансом, утверждающим основной художественный образ. Подлинным же источником такого своеобразного каданса является русское народное творчество с его господством мелодического начала.

Величавым картинам русского богатырства I части контрастирует лирика *Andante*, в котором воспроизводятся образы Востока (продолжение Греческих увертюр, «Характеристической сюиты», «Грез о Востоке»).

В связи с работой над *Andante* перед Глазуновым особенно остро встали вопросы оркестровки. Композитор испытывал чувство неудовлетворенности. «Все способы инструментовки обыкновенной музыки я уже исчерпал, как-то противно инструментовать одинаково — какая-то рутина», — с огорчением признавался он своему учителю.¹⁸ В результате упорных поисков Глазунов создал яркое, колоритное звучание.

Значительный интерес представляют тональные соотношения между главной и побочной партиями *Andante*. Они далеки от классических норм: D-dur главной пар-

тии и *cis-moll* побочной. Тяготение к секундово-терцовым сопоставлениям тональностей в сонатной форме сказалось и в финале симфонии, где *fis-moll* и *As-dur* экспозиции отвечают *fis-moll* и *A-dur* репризы.

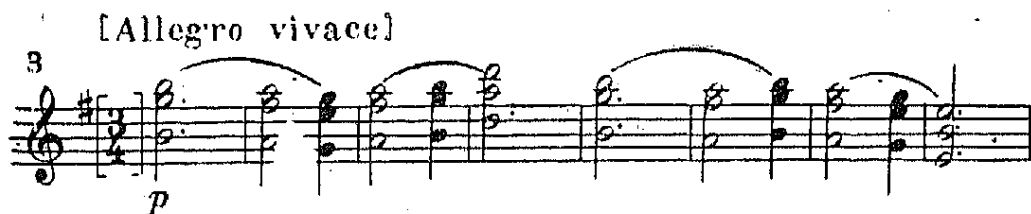
В последующем творчестве Глазунов культивировал подобные тональные соотношения.

Порожденные стремлением композитора углубить тонико-субдоминантовые взаимосвязи тональностей и нейтрализовать тонико-доминантовые, они в значительной степени способствовали созданию оригинального симфонического письма, в котором господствует величавое развертывание музыкального повествования.

Скерцо Второй симфонии в процессе работы претерпело значительные изменения. Облик «анафемского», «демонического» скерцо, созданного вначале, постепенно смягчался. Об «анафемском» скерцо Стасов упоминал уже в 1882 году, а в 1885 году Глазунов писал ему: «...В знак моего глубокого к Вам расположения посылаю начало „демонического скерцо“ из моей *fis-moll*’ной симфонии». Через полтора года, однако, все изменилось: «*Scherzo* я сделал совершенно по-новому... Вышло что-то мендельсоновски-благообразное...» — писал композитор Римскому-Корсакову.¹⁹

Содержание Скерцо оказалось, однако, глубже, нежели его обрисовал автор: «благообразия» в нем столь же мало, как и традиционной «шуточности» скерцо. Его эмоциональные образы глубоко контрастны. Несколько тревожному настроению крайних разделов с подвижными, стремительными темами противопоставлена мягкая, созерцательная лирика среднего эпизода. Мрачно-драматические, даже погребальные образы коды служат завершением Скерцо.

Интересна трансформация основного лейтмотива симфонии в Скерцо. Здесь особенно наглядно сказались изобретательность и свобода композитора в использовании этого приема. В среднем разделе Скерцо лейтмотив превратился в широкий, плавный лирический распев, предвосхищающий мелодию дуэта Садко и Волховы из сцены на Ильмень-озере (опера «Садко» создана Римским-Корсаковым через 8 лет после симфонии Глазунова).



Еще более смело преобразован лейтмотив в коде Скерцо. До этого момента различные трансформации не выводили его из героико-эпической или лирической сферы. Теперь же тема переключилась в мир напряженно-драматических эмоций. Внезапно возникшее мрачно-погребальное звучание поражает глубокой выразительностью, вызывая некоторые ассоциации с отдельными эпизодами музыки Чайковского. Это скорбно-драматическое начало занимает несколько обособленное положение во всем цикле и на общую концепцию произведения не оказывает существенного влияния. Композитор не дал ему развития, не показал взаимосвязи с общей драматургией симфонии. В последующем творчестве он достигает более органического сочетания драматической сферы с лирико-эпическим содержанием музыки (Пятая, Шестая, Седьмая, Восьмая симфонии, «Раймонда», Четвертый, Пятый квартеты, фортепьянные сонаты).

Финал симфонии, передающий народное ликование, могучую поступь масс, колокольные звоны, хоровые песни, интересен использованием характерного для Глазунова приема постепенной кристаллизации мелодической темы. Из интонаций вступления возникают две совершенно различные, контрастные темы финала: и угловатое энергичное движение в маршевом ритме (тема главной партии), и мягкое пластичное движение хороводной песни-пляски в синкопированном ритме (побочная партия).*

В финале определяется такая особенность глазуновской гармонии, воспринятая из музыки Глинки и Боро-

* Следует отметить еще одно сходство с будущими мелодиями Римского-Корсакова. Маленький напев вступления связан как с характерной темой Грязного из «Царской невесты», так и с трогательной мелодией оркестрового вступления к опере «Снегурочка». Тема же побочной партии по общему характеру предвосхищает хороводную песню Садко «Заиграйте, мои гусельки» и тему Яромира из «Млады». Другие примеры из Второй симфонии также служат подтверждением того, что ее мелодический тематизм привлекал внимание Римского-Корсакова.

дина, как ее зависимость от мелодической структуры темы.* Специфические гармонические комплексы, образовавшиеся от наложения друг на друга квартовых созвучий, не случайны, они порождены квартовыми интонациями темы главной партии финала.

Вторая симфония, написанная через пять лет после Первой, свидетельствует о творческом росте Глазунова. Глубже стало содержание музыки. Жанрово-бытовые картины народной жизни сменились музыкальным эпосом о русском богатырстве, о героизме и задушевной лирике человека, о глубокой скорби и о победном народном ликовании. В ней нашел наиболее полное выражение лирико-эпический симфонизм Глазунова второй половины 80-х годов. Богатырский характер музыки сочетается в ней с задушевной лиричностью, музыкальные образы мягко контрастируют. Вместо пестроватой многотемности Первой симфонии композитор с неисчерпаемой фантазией и мастерством использовал одну мелодию в разнообразнейших эмоциональных планах. Не обращаясь к подлинным цитатам из народного творчества, он создал темы, органически связанные с народными интонациями. Мелодическое дыхание в симфонии расширилось. Однако в ней еще обнаруживается некоторая тяжеловесность музыкальных форм, разбухшие размеры отдельных разделов, «многословность».

Второй симфонией завершился юношеский период творческой деятельности Глазунова. К этому времени оформились характерные особенности его творческого облика и композиторского письма. Блестящую характеристику дал ему в эти годы Стасов: «Главный характер всех сочинений Глазунова до сих пор — неимоверно широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность, и всегда — изумительная ясность и свобода формы».**²⁰

* В I части Первой симфонии Бородина квартовые интонации основной темы определили своеобразие и квартовых гармонических комплексов. У Мусоргского в «Прогулке» из «Картинок с выставки» происхождение квартово-секундовых гармоний тоже мелодическое.

** Юношеский облик Глазунова гениально воспроизведен великим русским художником И. Репиным. Композитор изображен так, как Репин однажды видел его за колоннами галереи Дворянского собрания во время антракта (1886). Крупный, несколько массивный,

Жизнь композитора в эти годы не была богата внешними событиями. Окончив в 1883 году реальное училище, Глазунов поступил вольнослушателем на историко-филологический факультет университета. Это сделано было скорее по традициям глазуновской семьи, чем по собственному побуждению.* Однако кратковременное пребывание в университете сыграло значительную роль в жизни композитора. Здесь он впервые практически, как рядовой музыкант, соприкоснулся с оркестром. Университетским оркестром, состоявшим из педагогов и студентов, руководил друг Глазунова Г. О. Дютш. Концерты проходили в зале Дворянского собрания и издавна пользовались широкой популярностью. Глазунов быстро достиг известных успехов в игре на валторне, трубе, тромбоне, кларнете. Его приглашали на исполнение этих партий и в концерты Военно-Медицинской академии под управлением Бородина. Однажды после концерта на выпускном акте академии дирижер высказал особую благодарность тромбонисту Глазунову за красивое звучание его инструмента в *forte* при исполнении «Свадебного марша» Мендельсона. Игра в оркестре была для Глазунова не просто увлекательным музицированием, она давала ему возможность практически постигать законы оркестрового звучания, разрешать ряд творческих вопросов.

Университетские занятия, игра в оркестре, белые «пятницы», Русские симфонические концерты, летние выезды в Друскеники, Финляндию (Сур-Мериоки, Перкьярви, Гельсингфорс), на петербургские дачи (Кабаловка, Парголово, Левашово, Петергоф, Царское Село) — вот главные события внешней жизни молодого композитора. Особое значение имело заграничное путешествие с Беляевым, знакомство с Листом и Сен-Сансом. Большое впечатление произвела на юношу и поездка

со слегка опущенной головой, Глазунов благороден и спокоен. Фигура его мужественна, хотя и несколько инертна, выразительное лицо одухотворено, вдумчивые глаза проницательны, острые и слегка мечтательны. Его романтический облик поэтичен и полон духовной силы.

* Братья Глазуновы имели высшее образование: Дмитрий был зоологом, Михаил — кандидатом коммерции (вел книгоиздательское дело вместе с отцом).

в Смоленск, на родину Глинки. Здесь состоялось открытие памятника великому русскому композитору (20 мая 1885 г.), на которое съехалось много русских деятелей искусства. Были там Стасов и Балакирев,* Чайковский и Танеев.

К 1888 году относится большое событие в жизни Глазунова: 22 октября успешно прошел его дирижерский дебют в Русском симфоническом концерте. 23-летний композитор-дирижер избрал для первого выступления свою «Лирическую поэму». «Волновался я немного, — описывал он, — может быть оттого, что было очень мало публики, а может быть, от некоторой уверенности в себе, которая мною тогда овладела. Конечно, когда я взошел на эстраду, у меня от волнения палочка сильно дрожала в руке, но я скоро освоился, и этого, кроме меня, никто не заметил».²¹

В последующих выступлениях Глазунов обдуманно и планомерно осваивал сложное исполнительское искусство. Через полтора месяца состоялось его выступление уже с элегией «Памяти героя».** Как первый интерпретатор элегии, публично еще не исполнявшейся, Глазунов-дирижер понимал всю ответственность перед Глазуновым-композитором. Он должен был показать в музыке и величие скорби, и теплоту лирики, и пафос героики. Критика положительно оценила его новое выступление. Рецензент «Берендей» писал, что композитор заметно совершенствуется в дирижировании, что он провел свое произведение «с увлечением и горячностью».²²

Первым крупным произведением для молодого дирижера была его симфоническая поэма «Стенька Разин».*.* Судя по рецензиям, ему удалось справиться с большой музыкальной формой поэмы. Шумный успех, горячая реакция аудитории, многократные вызовы принесли ему глубокое удовлетворение и влили новые творческие силы. Затем последовала Вторая симфония — первое циклическое произведение, которым продирижировал Глазунов.*.*.* Богатырский, величавый склад музыки, монументальность, —

* В концерте, устроенном в честь открытия памятника Глинки, Балакирев исполнял произведения Бородина, Глазунова,

** 3 декабря 1888 г.

*** 21 января 1889 г.

**** 4 февраля 1889 г.

Ментальность форм как нельзя лучше соответствовали дирижерской манере Глазунова с ее крупными штрихами, медлительным, широким и мягким жестом. В процессе репетиций выявилось одно характерное свойство Глазунова как дирижера и человека. «Я недавно получил замечание от одного из музыкантов оркестра, — признавался он Чайковскому, — сказанное наедине: что я мало обращаю внимания на оттенки, что совершенно верно, так как их нужно требовать и добиваться, а мне иногда бывает просто неловко надоедать почтенным людям, из которых почти каждый вдвое старше меня. Мне сколько раз случалось просить играть *piano* — один раз исполнят просьбу (а не требование), а на следующий раз забудут об этом. Буду завтра изо всех сил заставлять себя „требовать“». ²³ Однако он так и не смог выработать в себе эту необходимую для дирижера власть. Она восполнялась впоследствии его промадным художественным авторитетом. Любой оркестр, которым Глазунову приходилось руководить, не только прислушивался к его просьбам, но и угадывал его намерения.

Через какие-нибудь полгода после начала дирижерской деятельности Глазунов выступал уже на мировой эстраде — Всемирной выставке в Париже. В начале июня 1889 года он вместе с Римским-Корсаковым, его женой Надеждой Николаевной и Беляевым выехал за границу. Русские концерты, проходившие в зале Трокадеро при участии известного оркестра Э. Колонна, были громадным событием не только в жизни Глазунова. Они имели большое значение для отечественной культуры вообще и явились подлинным торжеством русского музыкального искусства. Русская музыка была воспринята во Франции как самобытное, оригинальное художественное явление, русские художники окружены почетом и вниманием. «Бурго-Дюкудрэ сидел отдельно и слушал с партитурой моего „Разина“ и после всего прослушанного сказал, что он *enthousiasmé*. Присутствовавшие подтвердили, что они никогда не видали Бурго так увлеченным... Выдающиеся музыканты, сидевшие в ложах, переглядывались между собой, — описывал эти концерты Глазунов, — улыбались от радости, слушая нашу музыку. В первом ряду сидел один композитор — Пуньо, который просто бесновался, слушая мою симфонию,

Лаврова, «Каприччио» и др., неистово хлопал, кричал браво и обращал тем на себя внимание...»²⁴

Произведения Глазунова заняли видное место в программах этих концертов. Первый — завершался симфонической поэмой «Стенька Разин», второй — открывался Второй симфонией. Монументальность музыки, ярко выраженный национальный склад, широкое дыхание богатырского эпоса произвели впечатление на музыкантов разных стран и национальностей. Увидя на эстраде совсем еще молодого человека (Глазунову было 24 года), в публике, по утверждению одного рецензента, «ахнули от удивления»: «*Si jeune et déjà compositeur!*» [«Такой юный и уже композитор!»]. Известие же о том, что «Стенька Разин» написан композитором в 20 лет, вызвало еще больший восторг: «*Voilà un garçon dont la Russie peut bien être fière*» [«Вот юноша, которым Россия вполне может гордиться»].²⁵

Глазунов оказался в центре внимания крупнейших музыкантов Франции. Поездка в Париж дала ему много ценных наблюдений, особенно в области оркестра. Он слушал оркестр Большой оперы, Комической оперы, Парижской консерватории. Побывал в Библиотеке консерватории, на различных выставках, присутствовал на торжественных обедах, вечерах, слушал народную венгерскую, испанскую, алжирскую музыку в национальных кафе. Особенно запомнился ему обед, устроенный редакцией газеты «Paris» в честь русских музыкантов. Римский-Корсаков, Глазунов, Беляев и пианист Лавров были представлены различным политическим деятелям, литераторам, композиторам, артистам. После торжественного обеда французские композиторы Пуньо и Мессаже играли в 4 руки «Стеньку Разина» Глазунова и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. Виолончелист Брандуков исполнил «Ноктюрн» Чайковского, французский певец Сулакруа — арию Сусанина. Дружественная встреча состоялась и у министра изящных искусств.

Парижские концерты вселили в Глазунова веру не только в свои композиторские, но и дирижерские силы. Однако долго еще он не решался провести самостоятельный концерт, ограничиваясь исполнением одного-двух произведений программы или же одного отделения концерта. Только в январе 1893 года состоялся концерт

под его управлением. Разнообразная программа включала небольшие произведения.*

В сезоне 1893/94 года Русское музыкальное общество впервые пригласило Глазунова для исполнения «Моря».** В дружественной обстановке Русских симфонических концертов он чувствовал себя спокойно, здесь же его тревожила атмосфера настороженного и даже несколько насмешливого отношения к «беляевцам». Глазунов волновался. Он писал администратору: «Так как мне, как дирижеру, выступающему у Вас в первый раз, нельзя исполнить кое-как свое и чужое сочинение, то я очень бы просил Вас сделать лишнюю четвертую репетицию, а также на каждой из репетиций уделять мне час времени. В противном случае я принужден буду отказаться от дирижирования».²⁶ В письме звучит не только беспокойство, но и требовательность авторитетного художника. Целый концерт Русского музыкального общества Глазунов получил лишь в 1899 году. Он провел серьезную и ответственную программу, исполнив свою Шестую симфонию, два эпизода из «Фауста» Листа, хоровую сюиту Ипполитова-Иванова (хор под управлением К. Баха) и Второй концерт для фортепьяно Сен-Санса (исп. А. Н. Есипова).

Дирижерская деятельность Глазунова, так удачно начатая, длилась около полу столетия. Глазунов выступал в России (Москва, Киев, Харьков, Одесса, Крым и др.) и за границей (Германия, Франция, Англия, Испания, Италия, Америка и др.). Репертуар его был разнообразным, но основное место занимала русская музыка и, в частности, собственные произведения. В программах Глазунова можно встретить все симфонические произведения Глинки (в том числе и увертюру к «Руслану и Людмиле»), Римского-Корсакова (среди них и увертюры к операм), Бородина, включая Третью, неоконченную симфонию и увертюру к «Князю Игорю». Из музыки Чайковского Глазунов предпочитал программно-

* 16 января 1893 г. Программа: Вторая сюита для оркестра Ц. Кюи, сцены из «Бориса Годунова», хоры из оперы «Саламбо» Мусоргского, симфоническая картина «Садко» и увертюра к опере «Псковитянка» Римского-Корсакова. «Торжественный марш» Глазунова, романсы Бородина, Глазунова, Римского-Корсакова, Аренского в сопровождении оркестра.

** VIII собрание РМО 5 февраля 1894 г.

симфонические произведения, симфоний же почти не включал в свой репертуар. Едва ли это было случайным явлением. Драматическая экспрессивность музыки Чайковского, в сущности, лежала вне сферы творческих интересов Глазунова, художника эпического склада мышления. Симфонии других композиторов занимали большое место в его репертуаре, особенно симфонии Бетховена, Шуберта, Шумана, Балакирева. В репертуаре Глазунова не было опер, исключение составляла лишь опера «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова.

Большую роль сыграл Глазунов в пропаганде музыки своих современников. Он исполнял произведения Спендиарова, Витоля, Соколова, Акименко, Арныбашева, Винклера, Ляпунова, Калафати, Ипполитова-Иванова, Глиэра, Штейнберга и др. Зная его музыкальную эрудицию, композиторы присылали на просмотр свои новые произведения. Многие произведения московских авторов впервые исполнялись в Петербурге под управлением Глазунова. Ему принадлежало первое исполнение симфонии Танеева (с-moll), «Грозы» Чайковского. О первом исполнении «Кавказских эскизов» Ипполитова-Иванова и «Утеса» Рахманинова * Кюи писал, что дирижер, «несмотря на непомерную сдержанность своих жестов, провел их превосходно, с большим эффектом».²⁷ Первая симфония Рахманинова была исполнена Глазуновым неудачно. Когда на репетиции Рахманинов услышал свою музыку, она показалась ему чужой и скучной. Он не знал, чем это объяснить: «Или я, как некоторые авторы, отношусь незаслуженно пристрастно к этому сочинению, или это сочинение было плохо исполнено. А это действительно было так». В горестных словах композитора была известная доля истины. Глазунов не сумел передать характера рахманиновской музыки, ее импульсивности и взволнованности. Медлительный и сдержанный, он не смог глубоко проникнуть в мир ее горячих эмоций, да к тому же слишком спешно, без достаточного количества репетиций, был подготовлен

* «Утес» Рахманинова и «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова были исполнены 20 января 1896 г., «Гроза» П. Чайковского — 24 февраля 1896 г., Увертюра к «Орестее» Танеева — 8 февраля 1897 г., Первая симфония Рахманинова — 15 марта 1897 г., Первая симфония Танеева — 21 марта 1898 г.

весь концерт. Возможно, что известную роль в дирижерской неудаче сыграла и настороженность Глазунова по отношению к этой симфонии,— в ней он ощутил нечто такое, что заставляло и самого Рахманинова называть ее «...если и не декадентской... то действительно немного „новой“». ²⁸ Подобное понимание музыки композитором и его современниками могло отпугнуть Глазунова.

Дирижерская деятельность Глазунова встречала противоречивую оценку. Шумный успех, овации аудитории, глубокое уважение, даже преклонение оркестрантов сочетались со слегка насмешливым отношением со стороны различных кругов музыкантов. Многие снисходительно смотрели на любовь композитора к дирижированию как на простительную человеческую слабость большого художника. Несомненно, что Глазунов как дирижер привлекал к себе не страстностью и импульсивностью исполнения, не совершенством технических приемов. Этого у него не было. Он подчинял себе оркестр исключительной музыкальной одаренностью — редчайшими музыкальной памятью и слухом, эрудицией, способностью охватить оркестровое звучание в комплексной целостности и мельчайших деталях. Появление за пультом замечательного музыканта-художника, который «все знает, все понимает и все может, который для всех пример», ²⁹ воодушевляло оркестрантов.

Римский-Корсаков давал высокую оценку дирижерскому искусству Глазунова периода 90-х годов: «К этому времени он стал как дирижер прекрасным исполнителем собственных произведений, чего не хотела и не могла понять ни публика, ни критика. Оркестр стал уважать его и слушаться; его музыкальный авторитет рос по дням, а не по годам. Его поразительный гармонический слух и память на все подробности в чужих сочинениях поражали всякого из нас, музыкантов». ³⁰

В годы, когда творческая активность Глазунова стала снижаться, он все больше стремился к исполнительскому искусству. Горечь от сознания постепенного угасания творческой активности сочеталась с радостью нового увлечения: «Как ни смело с моей стороны признаваться, но я чувствую, что делаю заметные успехи в дирижировании...». ³¹

Дирижерская деятельность оказала, несомненно, благотворное влияние на творчество Глазунова. Являясь

прекрасной школой оркестрового мастерства, она принесла композитору еще и много ценных впечатлений от общения с мировыми дирижерами, исполнителями, оркестрами.

В 1886—1887 годах Глазунова постигли тяжелые утраты. Первым горестным ударом была смерть Листа. После знакомства с этим замечательным художником Глазунов не переставал мечтать о новой встрече с ним. Он спешил с окончанием Второй симфонии, чтобы лично преподнести посвященное ему произведение. Однако смерть Листа лишила его этой возможности. Вскоре Глазунова постигло новое горе: 15 февраля 1887 года внезапно скончался Бородин. Скорбь его друзей была велика, долго еще память о нем освещала жизнь беляевского кружка. В годовщину его смерти Глазунов писал: «На всех собраниях и даже на последней панихиде в память Бородина чувствовалось, что кого-то не хватает. Именно этот кто-то есть Бородин. Он как-то умел всегда своей светлой личностью воодушевлять общество... Николай Андреевич (конечно, это между нами) все еще ужасно кисел... Я даже боюсь к нему часто заходить, потому что я и сам склонен к хандре. Прежде, бывало, придет к нему Бородин, и он после того делается сияющим, теперь же некому его расшевелить».³²

После смерти Бородина Римский-Корсаков с Глазуновым принялись за сложный и почетный труд по завершению и приведению в порядок его музыкального наследия. Напряженная работа над оперой «Князь Игорь» длилась в течение года. Особенно интенсивно она протекала летом 1887 года. Римский-Корсаков часто приезжал на дачу в Петергоф. Там они «обдумывали и обсуждали совместно»³³ работу над оперой. Этим же летом Глазунов предпринял большое путешествие: побывал в Киеве, где его ожидал один из друзей — Станислав Блуменфельд, в Одессе, где лечился в это время другой его товарищ — Георгий Дютш, и, наконец, довольно долго прожил в Крыму на даче у родных Феликса Блуменфельда. На обратном пути Глазунов остановился в Москве, посетил жену Бородина, ненадолго пережившую своего мужа. В Ялте он окончил увертюру к «Князю Игорю» и «думал много касательно

3-го действия».³⁴ Он писал Римскому-Корсакову: «...Простите меня, что я так здесь засиделся и заставляю Вас одного переносить тяжести бородинской работы. Приехав в Петербург, я постараюсь всеми силами загладить свою вину. Буду сидеть по 6 часов в день над корректурами».³⁵ Глазунов выполнил свое обещание.³⁶ Исключительная, редкая музыкальная память помогла ему в этой работе. Увертюру он записал целиком по памяти в том виде, как слышал от автора. III действие сочинено им также по памяти и эскизам, отдельным разрозненным наброскам Бородина. Уже 24 октября 1887 года в I Русском симфоническом концерте, посвященном памяти великого русского композитора, под управлением Римского-Корсакова, впервые прозвучали увертюра к опере, Половецкий марш из III действия, II часть Третьей симфонии в записи Глазунова.*

К годовщине со дня смерти Бородина, к 15 февраля 1888 года, была закончена партитура последнего номера оперы (№ 23, трио из III действия). Глазунов с торжеством восклицал: «...В опере больше не придется сочинять ни одной нотки».³⁷ В марте последовало радостное сообщение Кругликову: «„Игоря“ сдали всего — в партитуре и переложении, так что Беляев, уезжая за границу, взял все это с собой».³⁸ После этого начались кропотливая издательская работа и тягостное ожидание постановки оперы. Корректуры выполнялись в очень быстрый срок благодаря продуманному распределению материала между двумя соавторами. Сделав свою часть работы, Римский-Корсаков передал ее Глазунову для завершения и в конце мая уехал на дачу. В течение лета корректура и вся работа по опере были закончены.

Постановка «Князя Игоря» в Мариинском театре была назначена на январь 1889 года. Разучивание хоров началось еще в апреле 1888 года. Однако, по выражению

* Работа Глазунова над наследием Бородина высоко оценивалась прессой. Почти каждое исполнение этих произведений встречалось положительными рецензиями. В 1896 г., после многократных исполнений увертюры к «Князю Игорю» в театре и на концертных эстрадах, Н. Финдейзен писал: «...какой колоссальной памятью, какой любовью к Бородину и какой изумительной техникой. . . наделился господь Глазунов! Увертюра к «Игорю» — одна из наиболее ярких, красивых и роскошных страниц русской симфонической музыки» («Русская музыкальная газета», 1896, № 2, стр. 232).

Римского-Корсакова, дирекция долго «водила за нос»,³⁹ и премьера состоялась лишь 28 октября 1890 года (к этому времени Беляев издал партитуру, клавир, оркестровые и сольные партии оперы). Опера была горячо принята публикой. «Меньше всего сначала нравилось 3-е действие, но под конец публика и с ним начала свыкаться»⁴⁰, — скромно сообщал Глазунов (запись III действия принадлежала ему). Сестра Глинки Л. Шестакова подарила Глазунову «за труды по „Игорю“» альбом, на верхней крышке которого был помещен портрет Бородина в серебряном венке. Римскому-Корсакову же была преподнесена дирижерская палочка.

Заботы об опере «Князь Игорь» закончились лишь в 1891 году, когда Глазунов по просьбе Стасова написал «Объяснительную записку к опере „Князь Игорь“ в редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова», являющуюся ценным документом. Из нее видно, с какой ответственностью работали композиторы, с каким вниманием относились к замыслу Бородина, тщательно изучая все наброски к этому произведению.*

Глазунову принадлежит и окончание Третьей симфонии Бородина: он записал в партитуре две части. Благодаря своей памяти он восстановил то, что слышал от автора, наигрывавшего друзьям эпизоды из I части симфонии. II часть Глазунов построил на пятидольном скерцо, записанном Бородиным для струнного квартета и предназначавшемся для симфонии. Для среднего раздела скерцо Глазунов использовал эпизод «рассказа купцов», не вошедший в оперу.**

Ко второй годовщине со дня смерти Бородина Глазунов оркестровал его Маленькую сюиту и исполнил ее в Русском симфоническом концерте.*** Тембровой кра-

* О недооценке роли Римского-Корсакова и Глазунова в этом деле свидетельствует тот факт, что в переписке по делу об авторском гонораре за оперу Бородина нет ни одного упоминания о работе Римского-Корсакова и Глазунова над окончанием, редактированием и инструментовкой оперы! Римский-Корсаков и Глазунов работали над наследием Бородина совершенно безвозмездно.

** Обе части симфонии были записаны Глазуновым весной 1887 г. Переложение в 4 руки I части принадлежит Глазунову, II — Н. Соколову.

*** 28 октября 1889 г. Глазунов внес изменения в «Ноктюрн», последнюю пьесу сюиты. Крайними частями этого заключительного


сочностью оркестра Глазунов подчеркнул образную и колористическую выразительность музыкальных картин Бородина. Особенно удачной получилась первая пьеса — «В монастыре», с ее колокольными звонами, нарастающими и ниспадающими звучностями. Интересен оркестровый колорит в эффектном Интермеццо, в капризной первой и изящной второй Мазурке, а также в Серенаде.

Работой над этими произведениями закончился «бородинский» период в жизни Глазунова.

номера явилось Скерцо, имевшееся у Бородина как отдельное произведение. «Ноктюрн» же был использован в качестве его среднего раздела.



ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ (конец 80-х годов)

оды, столь плодотворные для работы Глазунова над наследием Бородина, в его собственном творчестве оказались переломными. «Юный Самсон», поразивший своей художественной зрелостью в 16 лет, в 23 года начал испытывать чувство неудовлетворенности. «Огненность и легкость» сочинения сменились размышлениями, исканиями. Яркие музыкальные впечатления, встречи и знакомства, дирижирование, вдумчивое постижение различных методов и приемов композиторского письма постепенно открывали новые горизонты, расширяли общий и музыкальный кругозор. Переживая внутреннюю ломку сознания,* Глазунов начал критически относиться к собственным художественным позициям и собственной манере письма: «...Я по последним сочинениям заметил, что несколько переменял свои музыкальные взгляды и смотрю на творчество несколько с другой точки зрения, оставаясь все-таки верным и старому», — писал он Кругликову в апреле 1890 года.¹

Одним из самых значительных моментов в творческой перестройке Глазунова было сближение с музыкой Бородина и Чайковского. Тематика, образное содержание и методы письма великих художников открыли перед юношей новый мир мыслей и чувств, в поле его

* «Нет ничего труднее, как заканчивать старые сочинения! Ужасно трудно добиться единства стиля, кроме того, у меня теперь воззрения изменились», — восклицал Глазунов в письме от 30 июля 1888 г. (Глазунов. Письма, стр. 105).

зрения вошли новые явления действительности. Он уже не мог ограничиваться картинками народной жизни, музыкальным «бытописанием», мягкой лирической созерцательностью. Его влекли к себе героико-эпические образы, лирико-драматические концепции, монументальные формы.

Особую остроту в этот период приобрели для Глазунова вопросы формы, оркестровки, живо интересовавшие его на протяжении всей творческой жизни. Постигая оркестровку Римского-Корсакова, отмечая органическую связь музыкальной формы с оркестровыми средствами выразительности, Глазунов усиленно работал над инструментовкой. Много новых мыслей возникло у него после знакомства с оркестром Вагнера. На петербургской сцене в начале 1889 года был поставлен оперный цикл Вагнера «Кольцо Нибелунга», всколыхнувший музыкальный Петербург и вызвавший много споров. Римский-Корсаков и Глазунов посещали репетиции и спектакли. Они высоко оценили смелость и новизну оркестра Вагнера. «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова...» — признавался Римский-Корсаков;² «...я теперь потерял вкус (конечно, на время) ко всякой другой инструментовке», — писал и Глазунов Чайковскому 9 марта 1889 года.³

Немалую роль в процессе изменения художественного сознания Глазунова сыграла и та сложная, противоречивая атмосфера, которая создавалась к этому времени в беляевском кружке. Жизнь кружка приносила Глазунову много радостей, но немало и огорчений. Широко развернулась деятельность беляевских организаций; издательство и концерты делались все более популярными; дружно, интересно, ярко проходили вечера в доме Беляева; празднично отмечались различные юбилейные даты. В день 5-летия Русских симфонических концертов, например, «беляевцы» собрались у Лядова и торжественно проследовали в соседний дом Беляева под музыку Шествия Лядова, названного автором «Из 52-го дома в 50-й дом» (на Николаевской, ныне ул. Марата). Там, под звуки «Фанфар», сочиненных Глазуновым и Кюи и исполненных участниками торжества на разных инструментах с фортепьяно, Беляеву была поднесена серебряная папка с адресом и программами концертов за эти годы, оформленная И. Репиным.

Беляевские «пятницы», душой которых был «триумvirат» Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов, привлекали к себе не только петербургских музыкантов. Часто приезжали и москвичи. Здесь происходили встречи с Чайковским, Танеевым, Скрябиным, Рахманиновым, нередко бывал и Спендиаров, выступал оркестр балалаечников под управлением В. Андреева, чешский камерный и другие ансамбли. Увлекательные музыкальные вечера и беседы не прекращались даже летом. На дачу к Беляеву в Царское Село или Ораниенбаум приезжали музыканты, художники, артисты.

Глазунов, любимец хозяина, был в центре внимания. Почти каждую пятницу он приносил что-либо новенькое для проигрывания. Это было либо его оригинальное произведение, либо какое-либо переложение. Он же был и страстным ансамблистом-виолончелистом, чаще всего выступая в составе: Г. Дютш, М. Курбанов, И. Витоль и А. Глазунов. Как и Стасов, он любил произносить тосты. Стасов говорил своеобразным стилем в духе старинных былин, Глазунов — тихим голосом, лаконично и ярко по мысли. Их застольные речи заставляли умолкать праздничный шум. Незаменимым рассказчиком был Н. Соколов. Его талантливые экспромты отличались остроумием и фантазией.

Несмотря на увлекательный характер музыкальной жизни, Глазунов, как и Римский-Корсаков, был обеспокоен некоторыми неприятными веяниями среди членов кружка. Значительно возвышаясь над общим ограниченным уровнем интересов «беляевцев», он сетовал на их равнодушие («...Теперь как-то у нас в музыкальном мире совсем нет жизни, музыкой точно перестали интересоваться...»⁴), упрекал в пассивности и инертности профессионального труда («...Сочинения их не представляют типа и далеко не совершенны...»⁵).

Справедливо упрекая своих друзей в том, что их музыка «не представляет типа», Глазунов, однако, ошибался, видя причину этого лишь в технологической слабости авторов. Причины были в недостаточной индивидуальной яркости композиторов беляевского кружка, в снижении идейно-художественного содержания, боевого духа в их творчестве. Глазунов тяготился замкнутостью их интересов и ограниченностью творческих

приемов, его влекло к более широкому художественному общению.

Серьезный процесс переоценки художественных принципов не мог не отразиться на творчестве Глазунова. Композитор отошел от юношески безоблачного, несколько созерцательного искусства, но не обрел еще того, что отвечало бы его возросшим запросам. И в результате его произведения конца 80-х годов оказались стилистически пестрыми, недостаточно цельными («Лес», «Море», «Восточная рапсодия», «Кремль», Третья симфония).

Симфоническая фантазия «Лес» послужила поводом для вспыхнувшей полемики между Стасовым и Кюи, к которой присоединился и Балакирев. Кюи находил программу «Леса» «музыкально совершенно неосуществимой». С раздражением он перечислял те эпизоды программы, которые, по его мнению, являются лишь «оправдательным документом всем невероятным и небывалым курьезам, нагроможденным в фантазии г. Глазунова». Признавая, что Глазунов «самый талантливый из наших молодых композиторов», он высказывал сожаление по поводу того, что автор увлекается «неподходящими и немusикальными задачами». ⁶ Ответом на критику Кюи явилась громовая статья Стасова «Печальная катастрофа». Обвиняя Кюи в ренегатстве, отходе от «истинно исторической, мужественной, честной службы правому делу искусства», ⁷ он брал под защиту прежде всего реалистические установки программной музыки. Вслед за этим Кюи выступил с развернутой статьей «Итоги Русских симфонических концертов. Отцы и дети», в которой последовательно развивал свою мысль о снижении идейности в творчестве «детей», ставя им в вину три «капитальных недостатка: отсутствие тем, имеющих музыкальное значение, увлечение гармоническими курьезами и увлечение программами, вовсе для музыки не пригодными». ⁸

Каждая из спорящих сторон, обладая в той или иной мере зерном истины, впадала в крайность. Справедливо улавливая некоторые излишества в музыкально-изобразительных приемах Глазунова, упрекая «беляевцев» в увлечении технической стороной музыки, Кюи в то

же время суживал выразительные возможности музыкального искусства. В его утверждениях сквозила мысль о самодовлеющем значении «красиво-мелодических форм». Стасов же, отстаивая реалистические традиции русской симфонической музыки и один из ее ведущих принципов — программность, закрывал глаза на несомненные преувеличения внешней описательности и характерности в этом произведении Глазунова. В условиях того времени борьба за программность представлялась Стасову более актуальной, чем борьба за очищение музыки от чрезмерной звукописательности.

Симфоническая фантазия «Лес», оттесняемая работой над другими произведениями, создавалась медленно (1882—1887). Первые упоминания о ней мелькают уже в записной книжке 16-летнего юноши: «Сегодня я окончил симфонию E-dur. Остается сочинить... фантазию «Лес» (d-moll)». Через три месяца: «Сегодня я начал свою d-мольную пьесу «Лес», сочиняя так, как будто пишу в партитуру».⁹ Следующее упоминание об этом произведении появилось только через год. В письме к Стасову Глазунов вписал тему русалок из «Леса».¹⁰ Летом 1882 года на даче в Перкьярви фантазия в эскизном виде была закончена. Однако ее окончательное завершение надолго задержалось. Лишь в 1887 году она была закончена и исполнена. Суровые рецензии Кюи не повлияли на ее дальнейшую судьбу: она исполнялась часто и с успехом.*

В процессе работы над «Лесом» обнаружились разногласия с Балакиревым. Беспощадно по отношению к себе описывал 17-летний юноша суровую отповедь Балакирева: «Я играл ему „Лес“. Он не дал мне почти что закончить и начал бранить, говоря, что *нет логики* в этом сочинении... „Русалки“ ему совсем не понравились — это все „Майская ночь“, по его словам. Единственное место, на которое он соглашается, — это пробуждение утра à la Лист... Охоту захаял, говоря, что

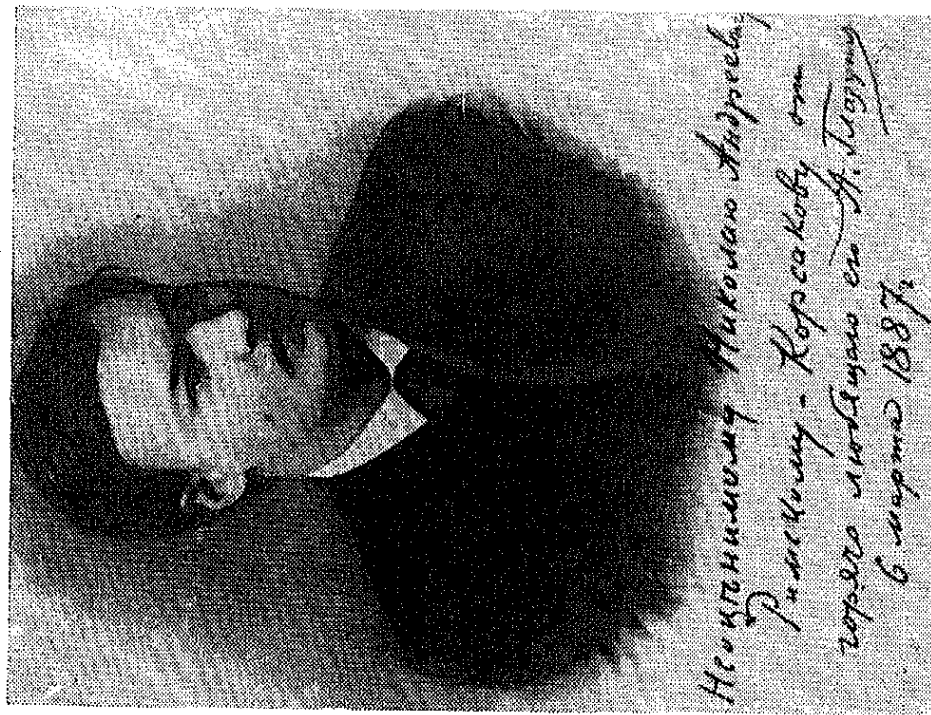
* Значительно позже Н. Финдейзен писал: «„Лес“ принадлежит, без сомнения, к лучшим произведениям русской оркестральной литературы. Красивое, оригинальное, подчас мощное и колоритное, полное самой причудливой фантастики, это произведение поражает своими эффектами, лишенными вычурности и вымученности» («Русская музыкальная газета», 1898, № 1, стр. 84).

в лесу не бывает охоты (?). Велел отложить в сторону и заняться чем-нибудь другим...»¹¹

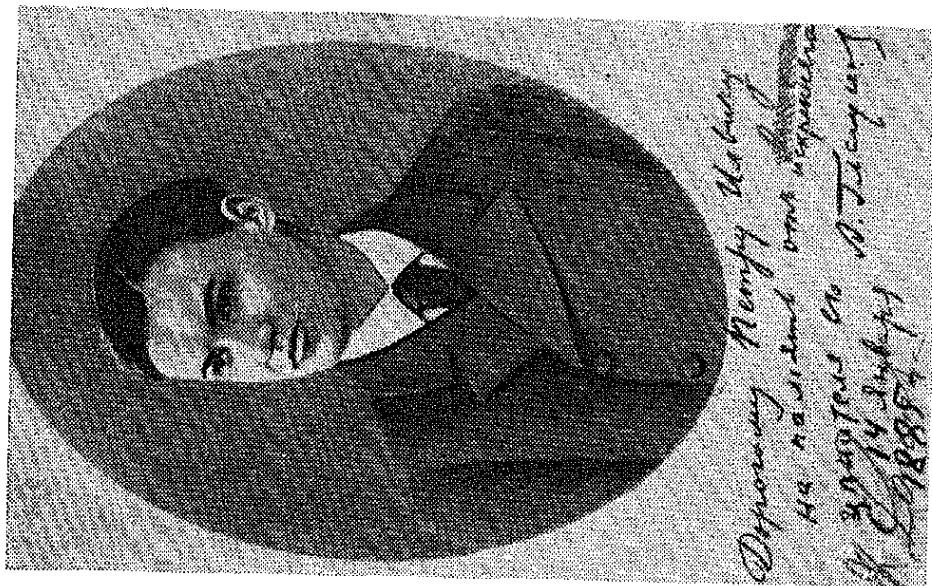
В основе фантазии лежат образы загадочных сил природы, пробуждающихся глухой ночной порой и исчезающих с наступлением утра. Как символ света и жизни, утро приносит освобождение от таинственных и угрожающих сил. Музыкальная форма фантазии, состоящая из трех разделов, определяется программой: * за ночным пейзажем в лесу следует фантастическая сцена пробуждающейся природы и картина утреннего успокоения. По оптимистической концепции и даже по музыкальным образам «Лес» примыкает к музыкальным произведениям русских композиторов, связанным с народно-сказочной тематикой («Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Сказка» Римского-Корсакова). Несмотря на ряд достоинств, это произведение не характерно для Глазунова. Сказочная тематика, фантастика не была близкой сферой для композитора. Продолжая традиции Римского-Корсакова, он мало обогатил эволюцию своего музыкального стиля, и музыка «Леса» оказалась сухой и пестроватой, недостаточно органичной и цельной.

Симфоническая фантазия «Море», посвященная Вагнеру, — более яркое произведение. Она создана в период наибольшего увлечения вагнеровским оркестром: «Про себя скажу, что переживаю ужасно тяжелое состояние... Одно, что меня утешает, это мысли о задуманном сочинении «Море» с некоторым влиянием Вагнера, которого полюбил безотчетно, как женщину. Вагнер в нашем кружке в этот сезон был настоящей эпохой. Было время, когда я отрицал его, теперь же уверовал, как апостол Павел».¹²

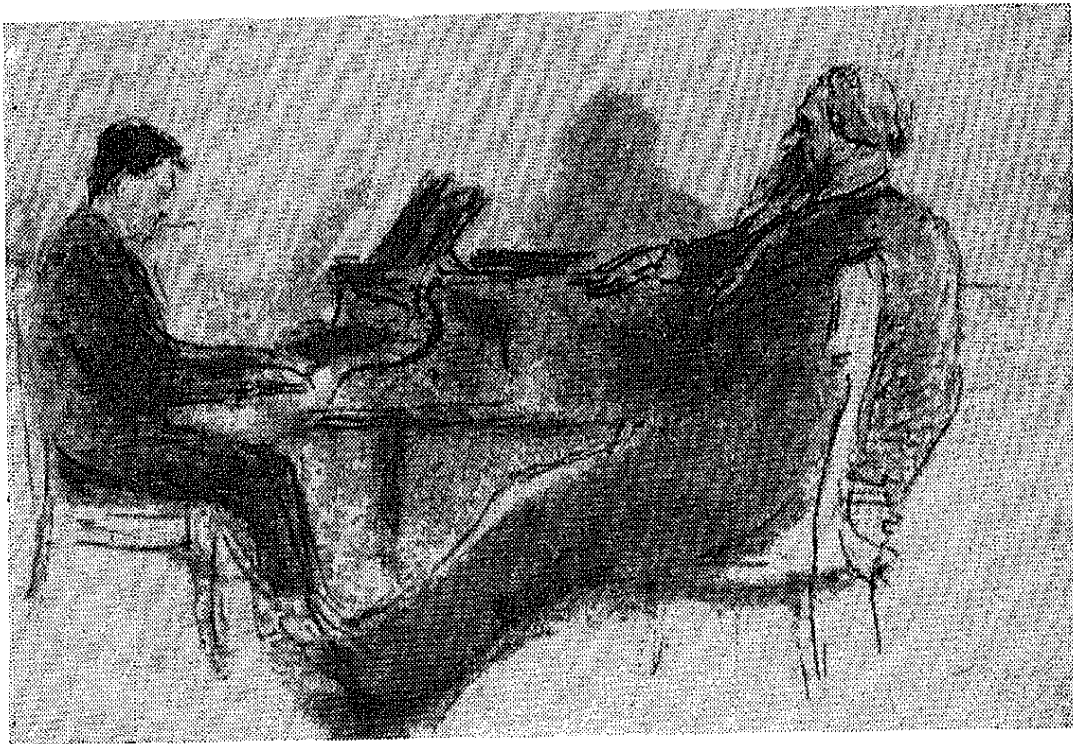
* «Мрачен лес в ночную пору, когда деревья его принимают чудовищные очертания и временами издали слышатся какие-то таинственные звуки. Но вот откуда-то доносится шум: то страшные, фантастические обитатели лесного царства собираются на ночной пир. Шум приближается, начинается дикая пляска. Среди нее слышится томное пение русалок. Страшный великан тяжелыми шагами проходит по лесу, все сокрушая на своем пути. Проносится бешеная скачка. Леший вырастает из пня, достигая чудовищных размеров. С рассветом, когда на небе начинают показываться розовые облачка, оргия понемногу утихает. Слышатся лишь отголоски пения русалок, и те наконец замирают. Наступает утро. Вдали пастух играет на рожке. Птицы, почуяв утро, весело щебечут».



А. Глазунов
 Портрет, подаренный Н. Римскому-Корсакову



А. Глазунов
 Портрет, подаренный П. Чайковскому



А. Глазунов и В. Стасов

С рис. И. Репина



А. Аренский, С. Боткин, А. Глазунов

С рис. В. Серова

Программа фантазии,* как и предыдущие программы, составленная самим композитором, не имеет достаточно убедительных художественных связей с музыкой. Музыка же фантазии образна и выразительна. Композитору удалось передать движение тяжелых волн, создать впечатление живого, колышущегося моря. Очень ярко переданы картины грозы, морской бури, когда после мощного нарастания вздымается «девятый вал». «Море» — одна из немногих попыток обращения Глазунова к музыкальному пейзажу. Композитор редко создавал произведения, целиком посвященные этой теме, но любовь к природе прошла через все его творчество. Она ощущается в «Лирической поэме» и в симфонической картине «Весна», в квартетах и симфониях, в романсах и балетах (особенно «Времена года»). В жизнерадостных глазуновских скерцо возникают образы лесов, полей, ручьев, девичьих хороводов, слышатся пасторальные наигрыши и напевы. Лирика медленных частей вызывает ассоциации с мягкими ночными пейзажами, с картинами утренней природы, а пышные финалы — с просторами полей, стихией природных сил.

Фантазия «Море» отмечена богатейшими оркестровыми находками. В поисках более сильных выразительных средств, способных воспроизвести картину морской стихии, композитор значительно расширил оркестр, ввел тройной состав деревянных, мощную медную группу (6 валторн, 3 трубы с басовой трубой, 3 тромбона, туба), полный состав ударных, 2 арфы. Он широко использовал также и тембровую характерность различных инструментов. С некоторой гордостью Глазунов писал Чайковскому: «В оркестре „Море“ вышло, кажется, довольно мощно и, несмотря на страшную густоту красок (к сожалению, я этой слабости сочувствую), колоритно.

* «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 заблестело солнце над сглаживающейся поверхностью. И все, что видел человек и что в душе своей перечувствовал, то он поведал другим людям».

Аккорд *glissando* на тромбонах звучал ужасающим образом». ¹³

Создание «Восточной рапсодии» — результат увлечения Глазунова и других русских композиторов этой тематикой. В эти же годы были написаны «Тамара» Балакирева, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «В Средней Азии» Бородина.

Художественные образы рапсодии характерны для музыки Глазунова раннего периода. Это жанровые сцены, повествования, песни, пляски, шествия и т. п. Содержание рапсодии разворачивается от картины вечернего засыпающего города, с пением «молодого импровизатора» и переключкой сторожевых, к картине встречи победного войска, общей радости и пира воинов.

Пятичастная рапсодия * завершается картиной «общей радости» — финалом, в котором музыкальные образы цикла объединяются. Здесь проходят трансформированные темы «Пляски юношей и молодых девушек», темы переключки сторожевых и песни импровизатора, контрапунктически сплетающиеся с темой победы. Вихревое движение в тарантельном ритме (из пляски II части) сопровождается властными возгласами темы переключки сторожевых. Картина воинственной оргии обрывается на резком *fff*. Прием финального синтеза, нередко уже использовавшийся Глазуновым, осуществлен недостаточно убедительно: чрезмерность тематических повторений разрывает, а не объединяет художественное целое.

В «Восточной рапсодии» сказывается еще не изжитое Глазуновым, и в данном случае мало оправданное, увлечение густыми оркестровыми красками. Состав оркестра дополняется большим количеством ударных, арфой, характерными разновидностями инструментов (английский рожок, кларнет-пикколо, бас-кларнет).

В целом рапсодия не представляет значительного художественного интереса. Вполне понятно, что она и не имела успеха при первом исполнении. Глубоко огорчен-

* Каждая часть имеет свою программу: I. Вечер. Город засыпает. Переключка сторожевых. Пение молодого импровизатора. II. Пляска юношей и молодых девушек. III. Рассказ старика. IV. Трубы. Клики. Войско, возвращающееся с победой. Общая радость. V. Пир воинов. Появление среди плясок молодого импровизатора. Общая радость,

ный Глазунов нашел моральную поддержку у Чайковского. Серьезное, вдумчивое письмо старшего друга заставило его о многом передумать (см. гл. IV).

На грани 80—90-х годов Глазунов создал два крупных симфонических произведения — симфоническую картину «Кремль» и Третью симфонию. Симфоническую картину он посвятил Мусоргскому, связывая представление о московском Кремле с автором оперы «Борис Годунов». Еще 7 июля 1882 года, за восемь лет до этого посвящения, находясь под впечатлением первого знакомства с древней столицей* и испытывая чувство горечи после смерти Мусоргского, юноша писал Римскому-Корсакову: «Как я наслаждаюсь „Борисом“!... Когда я был в Москве, то при виде Кремля я часто вспоминал Мусоргского. Какое приятное впечатление произвела на меня Москва, в особенности Кремль и церковь Василия Блаженного!»¹⁴

В симфонической картине композитор стремился воплотить идеи патриотизма, горделивого чувства любви к родине, народу. ** В ней проявилось чувство праздничности, характерное для музыки Глазунова вообще. Монументальные и величавые музыкальные картины передают движение огромных масс народа, праздничное ликование, радостные клики народной толпы.

Все произведение, особенно заключение, перенасыщено оркестровыми красками. В расширенный состав (с арфой и большим количеством ударных) композитор ввел колокола и медную банду, предпосылая партитуре специальные примечания.

Патриотический замысел «Кремля», однако, не нашел достаточно убедительного воплощения. Как и «Восточная рапсодия», «Кремль» не обладает большой художественной силой и эмоциональной выразительностью.

* Интересно сопоставить первые впечатления от Кремля Балакирева и Мусоргского. «Тут я почувствовал с гордостью, что я — Русский», — писал Балакирев Стасову в 1858 г. (Переписка М. Балакирева с В. Стасовым, т. I. Музгиз, М., 1935, стр. 18); «... Я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское...» — признавался Мусоргский в письме от 23 июня [1859] (М. Мусоргский. Письма и документы. Музгиз, М., 1932, стр. 49).

** Название частей: «Народное празднество», «У монастыря», «Встреча и въезд князя».

Третья симфония посвящена Чайковскому. К этому времени общение композиторов сделалось уже дружеским. «У меня был на днях Чайковский, который очень заинтересовался моей симфонией и просил, нельзя ли ее исполнить до Нового года», — сообщал Глазунов Беляеву.¹⁵ Впоследствии, вспоминая об этом времени, он писал: «Многое в ней (в симфонии. — М. Г.) он одобрял и не раз заставлял меня играть на фортепьяно Scherzo из нее».¹⁶

В период работы над симфонией композитор еще блуждал в творческих поисках, жаловался на неполадки: «Сколько времени быюсь с первой частью 3-й симфонии, которую думал написать в течение лета, и как-то все ужасно плохо и медленно подвигается, да и тем, что сделал, как-то не совсем доволен...».¹⁷ Больше всего его смущало неумение связать в художественное целое «кучу материалов», достигнуть «единства стиля». Эти слабые стороны симфонии он так и не преодолел, драматургия цикла оказалась недостаточно цельной. Между лирико-романтической I частью, блестящим, искрящимся Скерцо, апассионатно-приподнятой медленной частью и праздничным финалом художественные связи недостаточно оправданы. В симфонии заметен музыкально-стилистический разнобой, в ней перемешиваются различные мелодические стихии, типы гармонических и оркестровых приемов, зачастую мало согласующиеся друг с другом.

При всем этом симфония интересна новыми приемами письма. В симфоническом стиле Глазунова появляется новый тип тематизма. Если в предыдущих произведениях композитор опирался преимущественно на народно-крестьянскую песенность, то теперь у него нашли индивидуальное претворение интонации западной романтической музыки (особенно Шумана), Чайковского, русского бытового городского музицирования. Его мелодический язык обогатился хроматизмами, альтерациями, сделался более гибким, подвижным, даже изысканным. Все темы I части лежат в этих сферах интонирования: и романтически-мечтательная, несколько вальсообразная тема главной партии, и нежная, полетная, стремительная мелодия связующего раздела, и грустные попевки побочной партии.

Значительны сдвиги Глазунова и в области музыкального формообразования. В I и III частях видно, как

овладевал композитор «вдохновенным развитием мыслей», которое все больше привлекало его в музыке Чайковского. В разработке I части прекрасно осуществлено развитие темы главной партии. Ее порывистая, ласковая мелодия принимает облик то серьезной и задумчивой, то угловатой или энергичной, мужественной, то спокойной, умиротворенной. В кульминации же, построенной на контрапунктических сопоставлениях различных вариантов этой темы, звучание достигает большой насыщенности и страстности. Интересно осуществлена и реприза, являющаяся важным этапом в музыкальной драматургии I части. Здесь отчетливо проявилась склонность композитора к неожиданным и смелым тональным сопоставлениям. Вместо ожидаемого D-dur внезапно возникает блестящее звучание Es-dur (неаполитанская II ступень), чем подчеркивается новое образное содержание темы. Она звучит открыто, энергично у тромбонов, тубы и контрабасов на мерцающем фоне оркестра. Об овладении музыкальной формой свидетельствует и развитие побочной партии в репризе. В экспозиции эта тема показана лишь намеком. Теперь же характер недосказанности снимается и ее эмоциональное содержание раскрывается полностью, она звучит страстно и напряженно. Композитор сумел убедительно показать внутренний рост музыкального образа.

В Третьей симфонии окончательно сформировался тип глазуновского скерцо, рисующего народнобытовые сцены, полные искрящегося веселья, шутки, скомошьих наигрышей, песенок и плясок. Яркая жанровая сценка скерцо необычайно картинна, колоритна и темпераментна. Временами музыка приобретает причудливый, фантастический характер. Интересно разрешил композитор музыкальную форму скерцо: крайние части развернутой трехчастной формы представляют собой небольшие, лаконичные сонатные формы со смелыми тональными соотношениями (в экспозиции F-dur — E-dur, а в репризе F-dur — G-dur).

Особую роль в эволюции музыкального мышления Глазунова играет Andante Третьей симфонии. В этой стилистически пестровой части еще много несовершенного, но отсюда прокладываются пути к драматизированной лирике зрелого творчества Глазунова. Музыка Andante по вдохновенному развитию, напряженным

волнам эмоционального подъема вызывает ассоциации с патетическими музыкальными образами Чайковского и Рахманинова. Имеются в ней, однако, моменты и органически чуждые Глазунову, которые впоследствии будут им преодолены. В изысканной экспрессивности его хроматизмов, неразрешенных звучаний, в образах томлений и чувственных вздохов ощущается влияние Вагнера. Близость к скрябинскому творчеству сказывается в противопоставлении утонченной хрупкости и повышенной экзальтированности звучаний. Однако говорить о влиянии Скрябина на основании этого не приходится: Скрябин в это время лишь начинал свой творческий путь. Подобное явление обусловлено общими принципами развития русской культуры. В данном случае Глазунов предвосхитил некоторые средства выразительности, от которых впоследствии отказался.

В Третьей симфонии меньший интерес представляет финал, недостаточно убедительно завершающий цикл, статичный и рыхлый по форме. В его праздничной пышности больше традиционности, чем живого вдохновения.

Несмотря на неровность и разнотипность, Третья симфония имеет большое значение в эволюции музыкального стиля Глазунова. Интересы композитора направились в сторону раскрытия мира человеческих переживаний. Круг мелодических интонаций расширился, обогатились приемы симфонического развития. Драматическое начало, впервые проявившееся во Второй симфонии, нашло здесь дальнейшее претворение (*Andante*).

Значительное место в творчестве Глазунова конца 80-х годов занимают и камерно-инструментальные произведения, тесно связанные с музыкальным бытом беляевского кружка. Римский-Корсаков вспоминал, что у Беляева, «совершенно влюбленного в талант молодого композитора», немедленно проигрывалось все, что выходило из-под пера Глазунова в этом жанре: «Кроме собственных произведений, сколько различных вещей переложил Глазунов для беляевского квартета! И фуги Баха, и песни Грига, и многое другое».¹⁸

«Пять новинок» представляют собой сюиту из пяти небольших квартетных пьес, посвященную музыкальным образам различных национальностей («В испан-

ском стиле», «В восточном стиле», «Интерлюдия в старинном стиле», «Вальс», «В венгерском стиле»). Третий квартет («Славянский») возник непосредственно из ансамблевой практики. Сначала композитор написал квартетную пьесу «Четверка» специально для своего состава (Дютш, Курбанов, Витоль, Глазунов). Сделав ее затем I частью квартета, он написал финал, а за ним уже и средние части. В этом произведении Глазунов вновь обратился к славянской тематике, затронутой им в Первой симфонии. В пышном звучании финала — «Славянского праздника» — друг за другом следуют темы квартета, как бы демонстрируя единство и могущество славянских наций. «Финал этот некоторым образом в славянском стиле, без всякой „форменной“ разработки, — писал композитор, — хотя в изложении тем бывают маленькие развития; форму имеет весьма среднюю между рондо и попури».¹⁹ Вскоре Глазунов сделал оркестровый вариант «Славянского праздника».

Принимал участие Глазунов и в коллективных сочинениях ансамблей для беляевских «пятниц». Он написал IV часть квартета, построенного на музыкальной теме из трех звуков — «В-la-f» — именинный подарок Беляеву (другие части сочинены Римским-Корсаковым, Бородиным и Лядовым). Следующим подарком ему же была квартетная сюита «Именины»; ее I часть («Славильщики») написана Глазуновым, II («Величание») — Лядовым и III («Хоровод») — Римским-Корсаковым. К таким же коллективным музыкальным произведениям относятся и «Славления», написанные к 25-летию творческой деятельности Римского-Корсакова (Глазунов, Лядов), «Славления» к 70-летию со дня рождения Стасова (Глазунов, Лядов и Ф. Blumenfeld), «Фанфары» к 5-летию Русских симфонических концертов (Глазунов и Кюи), сборники квартетных пьес «Пятницы» и др.

В конце 80-х годов были созданы «драгоценные жемчужины»²⁰ — два пушкинских романса. В них выражены наиболее характерные черты вокальной лирики Глазунова, связанной с пушкинско-глинкинскими традициями. Пушкинские застольные песни, полные жизнелюбия, огня, искрящейся мысли, рождались самой жизнью, в кругу друзей, в атмосфере здорового веселья, остроумия, находчивости и таланта. Романс Глазунова «Вакхическая песня» («Что смолкнул веселия глас?») пре-


красно воспроизводит дух подобных дружеских встреч. Эпически величавые, приподнятые, ораторские интонации воплощают полнокровное восприятие жизни. Пушкинское стихотворение глубоко родственно глазуновскому оптимизму. Последний его возглас «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» мог бы служить эпиграфом ко всему творчеству Глазунова.

Тем же жизнелюбием проникнут «Восточный романс» («В крови горит огонь желанья»). Восторженно-созерцательное состояние воплощается выразительной мелодией, спокойно-торжественным сопровождением. Медлительное чередование арфообразных аккордов на одном выдержанном басу придает звучанию особую возвышенность. Эпикурейские образы в музыке Глазунова получают своеобразное преломление: в них ощущается целомудренное и благородное преклонение перед жизнью.



ГЛАВА VI

НАЧАЛО НОВОГО ТВОРЧЕСКОГО ПОДЪЕМА 1890—1895

 жизнь Глазунова в 90-е годы целиком принадлежала музыке, была заполнена творчеством, дирижированием, музицированием. По-прежнему крепкая дружба связывала его с Римским-Корсаковым и Стасовым. Еще ближе сошелся он с Лядовым, с которым у него всегда были ровные товарищеские отношения. Он был моложе Лядова на десять лет, но относился к нему с отеческой заботой. Разными способами, подбадриванием или шутками, просьбами или требованиями он старался повлиять на медлительного в творчестве Лядова. «В нашей дружбе с тобой... есть в самом деле что-то трогательное...—признавался Глазунов.—Все это я пишу тебе, чтобы упросить тебя в память вчерашнего вечера совершить подвиг и оркестровать к следующему концерту твое *Intermezzo*. Дорогой Толечка, сделай это, на такую маленькую работу времени хватит, и ты сам увидишь, какое нравственное впечатление на тебя самого произведет, если ты сумеешь себя взять в руки».¹ На этот раз Лядов внял просьбам друга, и вскоре Глазунов радостно благодарил его: «С большим восторгом узнал, что ты окончил оркестровку *Intermezzo*».² Далеко не всегда, однако, удавалось Глазунову воздействовать на Лядова. В одном из писем он жаловался Кругликову: «Лядова, *каждый раз* как встречаю, закидываю напоминаниями об обещанной пьесе: он говорит, что все готово, но я боюсь, что тебе еще не скоро удастся заполучить это „готовое“».³

По творческому методу Глазунов и Лядов были очень различны, несмотря на то что их объединяли общие идейно-художественные принципы. Глазунов создавал крупные музыкальные «фрески», написанные широкой кистью. Лядов же, природный миниатюрист, воплощал свои замыслы в небольших музыкальных формах, предельно отточенных и выверенных. Глазунов творил открыто, общаясь, советуясь. Лядов же ревниво и бережно прятал от близких свои творческие замыслы. Глазунов писал много, работая параллельно над несколькими произведениями, перерабатывая их по нескольку раз, Лядов писал мало, записывая начисто выношенное и обдуманное. Различие творческих индивидуальностей и методов не мешало им, однако, работать совместно над некоторыми произведениями («Славления», посвященные Римскому-Корсакову, кантата памяти Антокольского, квартет В-1а-f, «Славильщики» и различные вариации на русские темы).

Помимо дружбы с крупнейшими петербургскими композиторами, в эти годы у Глазунова расширилось общение с разнообразными кругами художественной интеллигенции — дирижерами и пианистами, режиссерами и певцами, актерами и балетмейстерами, художниками и скульпторами. Особенно теплые отношения благодаря Стасову установились у него с Ф. Шаляпиным, И. Репиным, М. Антокольским, И. Гинцбургом. Очень любил Глазунова и его музыку Репин. Уже глубоким стариком он подписывался в одном из писем Глазунову: «Ваш старый обожатель с юных лет Вашего гения — Илья Репин».⁴

Значительно расширились связи Глазунова и с москвичами. Ученик Балакирева и Римского-Корсакова, воспитанник Стасова, наследник Бородина, Глазунов оказался преданным другом и последователем Чайковского. Творчеством и всем своим поведением он разрушал представление о границах между так называемой «петербургской» и «московской» школами. Протестуя еще в 80-х годах против замкнутой ограниченности беляевского кружка, он теперь крепко связал свою творческую жизнь с москвичами — не только с Чайковским, но и с Танеевым, Ипполитовым-Ивановым, Рахманиновым, Скрябиным, Сафоновым, Игумновым, Кругликовым и многими другими.

Смерть Чайковского явилась тяжелым ударом для Глазунова: он потерял дорогого художника и близкого человека. 30 лет спустя он по-прежнему помнил годы дружбы, от первых дней знакомства до последних встреч, особенно отмечая «роковую неделю» перед смертью Чайковского, которую он провел в его обществе.⁵ Глазунов оказывал всемерное содействие будущему биографу Чайковского — его брату Модесту Ильичу — при собирании материалов для предстоящей работы. Он передал ему свою переписку с Чайковским, собирал нужные сведения, ходатайствовал перед Беляевым об издании произведений, которые оказались до тех пор еще не обнародованными. Особую заботу он проявил по отношению к юношескому сочинению Чайковского — увертюре «Гроза». Тщательно изучив авторскую рукописную партитуру, Глазунов писал Модесту Ильичу, что это «сочинение полно ярких достоинств и заслуживает вполне быть напечатанным».⁶ Подготовленная Глазуновым к изданию, «Гроза» была впервые исполнена под его же управлением в Русском симфоническом концерте 24 февраля 1896 года.

Кроме Чайковского, наиболее близким Глазунову из московских композиторов был С. Танеев, общение с которым длилось в течение 30 лет, вплоть до смерти Танеева. Многие творческие вопросы объединяли их: интерес к полифонии, инструментальной музыке, к жанрам сонаты, симфонии, оратории. С музыкой Глазунова Танеев впервые познакомился уже в 1882 году. Это была Первая симфония. Считая ее «превосходной» для 17-летнего композитора, отмечая многие ее достоинства, Танеев, однако, порицал автора за некоторые приемы, «бесконечное и бестолковое повторение мотива из одного или двух тактов».⁷ Заинтересованный талантливым юношей, Танеев захотел поближе познакомиться с его музыкой. Приехав в Петербург зимой 1882 года, он побывал у Бородина и Римского-Корсакова, расспрашивал их о Глазунове, просмотрел его произведения. Он поража­лся той восторженной оценкой, какую давали Глазунову в «кружке Бородина». Желая убедиться в столь высоком уровне профессионализма молодого композитора, Танеев просидел у Римского-Корсакова целый вечер над Греческой увертюрой и фортепьянными пьесами Глазунова. После этого он пришел к печальному выводу:

«...О совершенстве формы смешно и говорить. Беспорядок и некрасивость в модуляциях; неловкость голосоведения; отсутствие контрапунктического чутья; отсутствие той контрапунктической выработки которая ничем другим не приобретается, кроме продолжительной и упорной работы...»⁸ Танеев признал лишь, что уже в юношеских произведениях Глазунов был «хорошим инструментатором». Суровая критика Танеева была не менее преувеличенной, чем восторженные отзывы петербуржцев. Тогда, в 80-е годы, он еще не понимал глубокого значения прогрессивной деятельности петербургских композиторов и считал их искусство недостаточно профессиональным, а Бородин, не говоря уже о Мусоргском, — дилетантствующим композитором.

Знакомство Глазунова с Танеевым состоялось в необычайной обстановке. Оно произошло в Смоленске, на открытии памятника Глинке 20 мая 1885 года, и имело глубокий смысл: молодые русские композиторы — москвич и петербуржец — перед памятником великого родоначальника русской классической музыки протянули друг другу руки. Старший из них, Танеев, импонировал младшему своей серьезностью, авторитетом и особенно полифоническим мастерством.

В конце 80-х годов отношения между ними приняли уже дружеский характер. Глазунов, приезжая в Москву, бывал неизменным гостем Танеева. Он внимательно приглядывался к своеобразному творческому методу Танеева, к его работе над полифонией, советовался с ним. За эту «любопытность» ему не раз «попадало» от старших, но Глазунов не смирялся. Решительный и даже запальчивый в тех случаях, когда подозревал покушение на свою самостоятельность, он нисколько не скрывал, что его творческие интересы в равной степени связаны с музыкой Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина и Чайковского, Танеева.

По мере творческой эволюции Глазунова и расширения художественного кругозора Танеева отношения между ними делались все более теплыми. «Сочувствие мое к Вашим произведениям возрастает по мере ближайшего ознакомления с подробностями Вашей композиции и инструментовки», — признавался Танеев по окончании четырехручного переложения Пятой симфонии Глазунова.⁹ Композиторы питали друг к другу глубокое

уважение за серьезность художественных намерений, самостоятельность творческих путей, высокий профессионализм. Для Танеева оркестровое искусство и полифония Глазунова служили образцом музыкального вкуса и мастерства.¹⁰ Глазунов же называл Танеева своим «московским учителем», «величайшим современным контрапунктистом».* Он писал ему: «Откровенно признаюсь, что я страшно дорожу той дружбой, которая устанавливается между нами, и верю в ее постоянство. Я помню, когда я Вас еще мало знал, Вы всегда заставляли меня задумываться [над] Вашими взглядами на искусство...».

Большое впечатление на Глазунова произвела опера «Орестея» Танеева. На ее премьеру в 1895 году в Петербург приехали Г. Ларош, С. Рахманинов, Н. Кашкин, А. Брандуков, А. Гольденвейзер, С. Толстая и другие москвичи. «Мне не часто что-либо в музыке нравилось так сильно, как Ваше 2-е действие из „Орестей“, — признавался Глазунов, — и я нисколько не преувеличу, если скажу, что я этим впечатлением жил долгое время».¹¹ С благодарностью приняв посвящение Пятой симфонии и высказав уверенность, что это «еще более укрепит те добрые отношения, которые между нами существуют»,¹² Танеев посвятил Глазунову свою лучшую симфонию с-мoll. Живой обмен мнениями между двумя композиторами возникал в связи с такими произведениями Глазунова, как фортепьянные сонаты, Седьмая симфония, музыка к «Царю Иудейскому».

Взаимное уважение и дружба в течение многих лет связывали Глазунова и с С. Рахманиновым. Сближение их началось в период работы Рахманинова над четырехручным переложением Шестой симфонии Глазунова. Тяжелым испытанием для их взаимоотношений было неудачное исполнение под управлением Глазунова Первой симфонии Рахманинова. Это, однако, не вызвало

* 1 февраля 1900 г. Глазунов подарил С. Танееву партитуру Четвертого квартета с надписью: «Моему дорогому московскому учителю Сергею Ивановичу Танееву от искренне преданного автора». 27 января 1914 г., подарив свою прелюдию и фугу для органа ор. 93, Глазунов сделал надпись: «Величайшему современному контрапунктисту, дорогому С. И. Танееву на память от душевно преданного ему автора» (Г. Бернандт. Танеев, Музгиз, М., 1950, стр. 297, 302).

взаимных обид и упреков. Рахманинов по-прежнему сохранял дружеские отношения с Глазуновым.

Интересно, что традиция коллективного творчества, распространенная в среде Могучей кучки и беляевского кружка, привлекла и московских композиторов, очевидно, не без влияния Глазунова. Так, экспромтом на обеде у Аренского, незадолго до этого переехавшего из Москвы в Петербург, были созданы «Четыре импровизации» Аренского, Глазунова, Рахманинова и Танеева.* В последний период жизни Глазунова и Рахманинова, в атмосфере западного антиреалистического искусства, дружеские отношения между ними не заглохли, их по-прежнему сближали любовь и верность русской музыкальной классике.

С А. Скрябиным Глазунов сблизился в середине 90-х годов. Восходящая «звезда первой величины», по выражению Римского-Корсакова, Скрябин сделался своим человеком в беляевском кружке. Его произведения и он сам как исполнитель стали появляться в программах Русских симфонических концертов. Как «беляевец», он принял участие в их коллективном сочинении — вариациях для струнного квартета на русскую песню «Надоели ночи, надоскучили», преподнесенные Беляеву в 1898 году.** Дружеские отношения Глазунова со Скрябиным сохранялись долго, хотя порывистый, нервный, экспансивный Скрябин был полной противоположностью медлительному и уравновешенному, доверчивому и простодушному Глазунову. Далеки они были друг другу и по характеру творчества. Тем не менее Глазунов любил ранние произведения Скрябина, его симфонии, сонаты и говорил о них с редкой для него горячностью и увлечением: «Я очень много играл твою 4-ю сонату и очень восхищался ею»; «Все это время изучаю твою 3-ю симфонию, которая мне чрезвычайно нравится; многими эпизодами я с жаром увлекаюсь. Ужасно хотелось бы услышать ее, но непременно в очень хорошем исполне-

* В создании каждой импровизации принимали участие все композиторы: четыре листа нотной бумаги передавались по кругу, и каждый вписывал в них по два такта. На автографе имеются надписи, какие такты кому принадлежат (ГТМ).

** Авторы вариаций: Н. Арцыбушев, А. Скрябин, А. Глазунов, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, И. Витоль, Ф. Blumenфельд, В. Эвальд, А. Винклер, Н. Соколов.

нии». ¹³ К поздним произведениям Скрябина Глазунов относился отрицательно. В частности, он резко выступал против присуждения Глинкиных премий за его симфоническое произведение «Прометей», Восьмую, Девятую и Десятую фортепьянные сонаты.

Принципы глазуновского симфонизма в известной степени находят отражение в ранних произведениях Скрябина. В его симфонической прелюдии «Мечты» имеются связи с «Лирической поэмой», в приемах развития музыкальных тем иногда сказывается глазуновская манера письма (медленная часть Первой симфонии), основная тема Второй симфонии очень близко перекликается с драматической темой Шестой симфонии Глазунова.

Большая дружба объединяла Глазунова с М. Ипполитовым-Ивановым. Воспитанник Петербургской консерватории, Ипполитов-Иванов знал Глазунова с первых шагов его творческого пути. «С А. К. Глазуновым мы хотя редко виделись, — писал он в воспоминаниях, — но духовная связь, установившаяся между нами еще с юношеских лет, с годами все более и более укреплялась». Впоследствии они сблизились еще больше по своей дирижерской и общественной деятельности. Особенный же контакт между ними установился в период их длительного руководства крупнейшими консерваториями страны: в 1905 году они были избраны директорами Московской и Петербургской консерваторий и вели свою ответственную работу в тесном согласовании друг с другом. «В особенности я постиг его сущность истинного художника, — писал Ипполитов-Иванов о Глазунове, — когда он занял пост директора Петербургской консерватории и вместе с нами, москвичами, отвоевал автономию консерватории». ¹⁴

Творчески плодотворными были отношения Глазунова и с московским критиком С. Н. Кругликовым. Человек широкой эрудиции, обладавший большим художественным чутьем и запасом музыкально-теоретических знаний, Кругликов был для Глазунова интересным собеседником. В их очень ценной переписке затрагиваются разнообразные художественные вопросы.

Творчество Глазунова первой половины 90-х годов знаменует поворот к новому периоду в его жизни. После

сомнений и исканий композитор постепенно обретает спокойствие, уверенность и вдохновение, а его творчество — свободу и непринужденность. Музыкальный стиль окончательно шлифуется, формируется. Первой ласточкой творческого подъема явилась музыкальная картина «Весна» — яркое и поэтичное произведение. Само название этого произведения как бы символизировало радостное пробуждение композитора от «зимней» скованности. Суровые, холодные дни конца 80-х годов сменились творческой «весной» начала 90-х годов, после которой наступило настоящее «лето» глазуновского творчества — зрелый период его деятельности (конец 90-х и начало 900-х гг.).

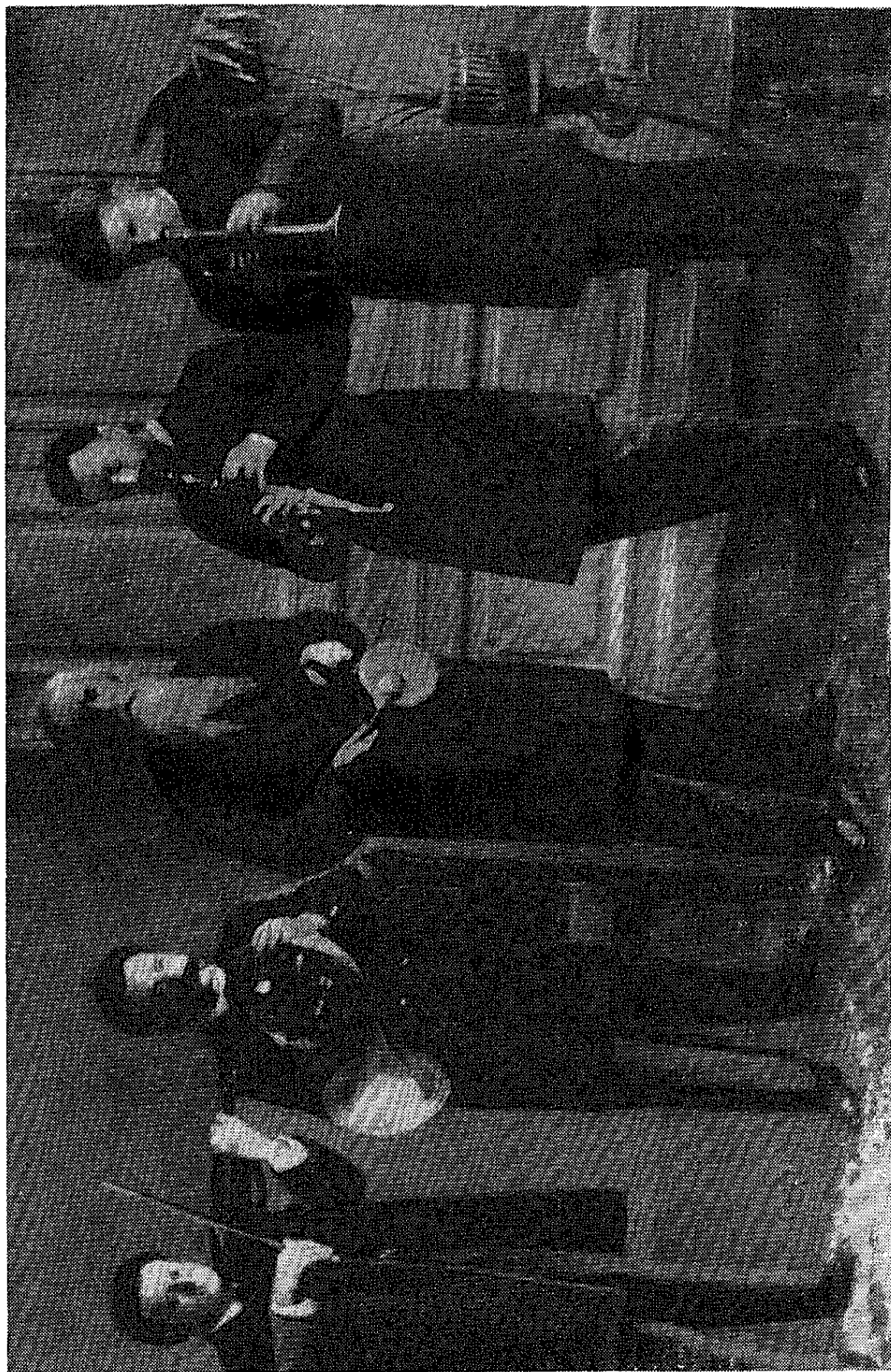
Глазунов назвал «Весну» «музыкальной картиной», избрав эпиграфом к ней четверостишие из Тютчева:

Весна идет, весна идет,
И тихих теплых майских дней
Румяный светлый хоровод
Толпится весело за ней.

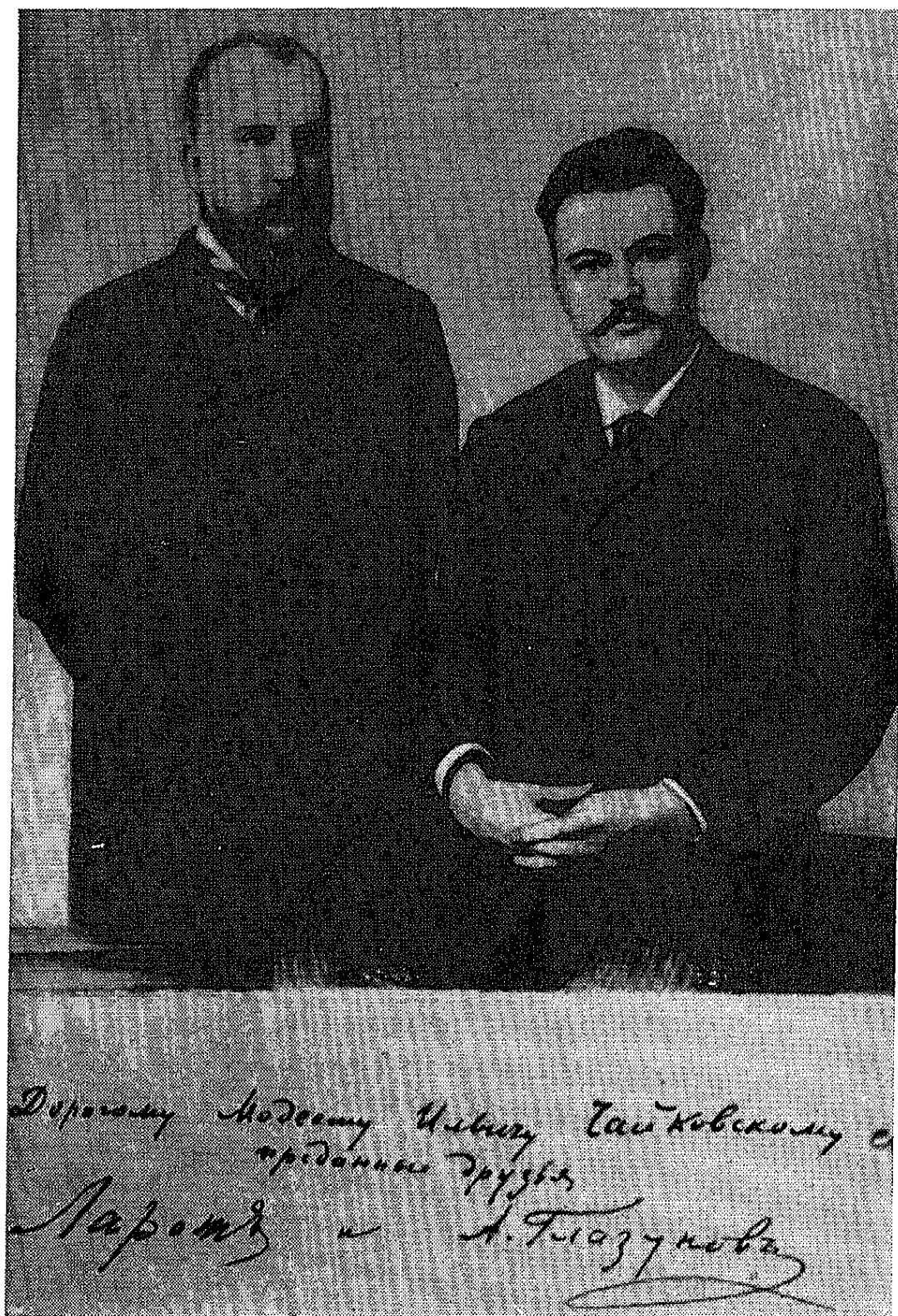
Интерес композитора к миру человеческих переживаний возрос. Его уже не удовлетворяет жанровая зарисовка картин, он стремится к романтически приподнятому воплощению ликующей радости человека и пробуждающейся природы. Одухотворенностью, эмоциональной выразительностью и песенностью музыка «Весны» сближается с лирическими произведениями Чайковского и Рахманинова.* Шире и свободнее стало мелодическое дыхание, проще и яснее музыкальная форма. Преодолев увлечение грузной оркестровкой, композитор сумел создать светлый и легкий оркестровый колорит. В «Весне» проявляется, однако, та особенность глазуновского письма, которую Чайковский охарактеризовал как «отсутствие пауз». Отдавшись одному чувству, композитор перенасыщает им музыку. Произведению недостает эмоциональной разрядки, временного образного переключения, столь необходимого в музыкальной драматургии.

Известную роль в творческой эволюции Глазунова сыграла и другая оркестровая пьеса — «Фантазия». Как

* Музыкальные образы «Весны» продвинули «весенние» настроения С. Рахманинова, его романс «Весенние воды» (на то же стихотворение Ф. Тютчева), кантату «Весна» (1896, 1902), некоторые фортепьянные произведения.



«Серенада». А. Копылов, Н. Антипов, В. Стасов, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов



Г. Ларош, А. Глазунов

Портрет, подаренный М. Чайковскому

и в «Весне», композитор переносит внимание с жанровой описательности на внутренний мир человека. На автографе фантазии имеется эпиграф, впоследствии зачеркнутый: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!». К этим пушкинским словам, воспевающим свет, радость и мудрость жизни, Глазунов обратился вторично: впервые он использовал их в Вакхической песне («Что смолкнул веселия глас?»). Несмотря на то что при издании «Фантазии» композитор снял этот эпиграф, за ней закрепилось название «От мрака к свету», удачно раскрывающее художественную концепцию произведения.

Значительное место в творчестве Глазунова 90-х годов заняла танцевальная музыка. Ритмы танцев и плясок были щедро использованы композитором уже в предыдущих симфониях, квартетах, программных произведениях, отдельных пьесах. С годами же танец, и особенно вальс, как одна из наиболее демократических сфер бытового музицирования, приобретал все большее значение в творчестве Глазунова.* Следуя за Глинкой и Чайковским, композитор обращался к танцу как к своеобразной форме воплощения человеческой лирики. Его вальсы, полновзвучные, несколько тяжеловатые, проникнуты здоровым, уравновешенным восприятием жизни. Их музыкой передаются человеческие настроения, опoэтизированные образы природы, широкое движение масс. Пластичные и красивые мелодии льются привольно и широко. Особую сочность и насыщенность звучанию придают свободная импровизационность ритма, полифонические переплетения мелодических линий, сгущенные тембры оркестра. Светлые тональности, мягкие модуляционные переходы, закругленность музыкальных форм дополняют характерные черты глазуновской танцевальной музыки.

Тяготение Глазунова к танцевальным формам встречало некоторое осуждение в профессиональных кругах. Слегка высокомерное отношение к демократической направленности его творчества не смягчилось и после создания им прекрасных балетов. Уже в 1905 году «Рус-

* Вальсы встречаются у Глазунова как самостоятельные произведения (ор. 23, 36, 41, 43, 47, 51) и как части сюитных циклов (ор. 2, 15, 35, 42), крупных симфонических, камерно-инструментальных произведений, балетов.

ская музыкальная газета» высказывала свое мнение по поводу нового обращения композитора к жанру вальса: «От такого сильного музыканта и симфониста, каким все знают Глазунова, едва ли следует желать столь ненужных для русского искусства опытов, как всевозможные концертные вальсы!». ¹⁵

В этот же период наряду с созданием концертных вальсов Глазунов оркестровал несколько произведений Шопена и объединил их в сюиту «Шопениана». Возможно, что замысел возник под влиянием «Моцартианы» Чайковского, созданной незадолго до этого. Глазунов очень любил свою сюиту и признавался: «Не скрою, что я очень дорожу своей работой, — это была моя давнишняя мечта, и я счастлив, что мог ее осуществить». ¹⁶ Еще с детства он очень любил Шопена. В письмах юноши нередко мелькали такие фразы: «Наслаждаюсь Шопеном»; «...Хочу сочинить другую серию фортепьянных пьес с техникой à la Chopin и Liszt»; «...Играю Шопена и Листа до того, что даже палец заболел. Вот еще одна черта превосходства Шопена над Шуманом. Шуман под конец своей жизни ослабел, Шопен же умер в самом разгаре вдохновения и сколько бы мог он написать еще!...» * ¹⁷

Удачное распределение танцев (Полонез, Ноктюрн, Вальс, Мазурка, Тарантелла) сделало сюиту цельным произведением, что и привлекало к ней внимание балетмейстеров и дирижеров. Знаменитый русский балетмейстер М. Фокин много работал над «Шопенианой» Гла-

* Интересные воспоминания об исполнении Глазуновым музыки Шопена оставил Б. Асафьев: «Шопеновская музыка в его передаче принимала очень сочный, «плотный» облик, человечески-благородную осанку, но без внешнего щегольства и риторского пафоса. Очень красиво подчеркивал Глазунов *танцевальное* у Шопена, вовсе не стремясь затушевывать остроту ритмов, пластику движений, «язык пауз», эмоциональный тон и страстность (без нервических преувеличений)... Словом, под пальцами Глазунова кажущаяся гомофонной фактура Шопена «расплеталась» на отдельные «волокна», некоторые из которых становились рельефными мелодическими линиями, пластично выразительными... У Глазунова «полифонизация» Шопена с помощью самого же Шопена, путем композиторски-импровизационного «выпевания» шопеновских подголосков и «выглядывания» новых путей в гармонической ткани, становилась «рождением музыки в музыке же», тут, на слуху у окружающих» («Шопен в воспроизведении русских композиторов». — «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 36—37).

зунова, создавая различные сценические варианты, дополняя другими оркестровками произведений Шопена. Это были «Танцы на музыку Шопена» (Мариинский театр, 10 февраля 1907 г.), балет «Сильфиды» (Париж, 1909), «Шопениана» (Мариинский театр, 1909). *

Четвертую симфонию, написанную в 1893 году, Глазунов посвятил А. Рубинштейну. Взаимное уважение связывало этих композиторов разных поколений. В свое время Рубинштейн радостно приветствовал вступление Глазунова на творческий путь: под его управлением прошла премьера Первой увертюры на три греческие темы, он же принял живое участие в исполнении Первого квартета молодого композитора. Впоследствии, во время своего второго директорства в Петербургской консерватории (1886—1891), Рубинштейн приглашал Глазунова в качестве эксперта на выпускные экзамены, при его же содействии Глазунову было впервые предложено дирижирование в Русском музыкальном обществе (сезон 1893/94 г.). Однако в отношениях Рубинштейна к Глазунову, как и к Могучей кучке, была настороженность. Он считал юного композитора очень талантливым, но опасался, что он может пойти «по ложному пути»,¹⁸ так как его чрезмерно «захвалили». В связи с этим он высказывал несправедливые мысли о Стасове: «...Это превредный человек для молодых людей, он их сбивает с пути».¹⁹ К счастью для русской музыки, Рубинштейн оказался неправ как в отношении Стасова, так и Глазунова.

Посвящение Глазунова Рубинштейн принял с удовлетворением. Во время проигрывания симфонии он следил по партитуре и восторгался мастерством оркестровки. Это были последние встречи Глазунова с Рубинштейном, так как вскоре Рубинштейн умер.

Четвертая симфония — лирико-эпическая поэма, романтически взволнованная и поэтичная. В ней своеобразно сплетаются русский и восточный колориты, прекрасно переданы ощущение природы, пластика танцевальных ритмов. Симфония получила высокую оценку

* Для постановки М. Фокина Глазунов дополнительно оркестровал вальс Шопена *cis-moll*, перенес его в *d-moll*. Остальные номера «Шопенианы» шли на музыку Шопена в оркестровке М. Келлера; художник постановки — А. Бенуа.

современников как «серьезное, талантливое» произведение.²⁰ Особенно ценил ее Римский-Корсаков. Он писал: «Как чудно, благородно и выразительно она звучит!.. Я объяснился с ним (с Глазуновым.— М. Г.) в любви по поводу Четвертой симфонии».²¹

В новой симфонии Глазунов предстал зрелым художником с вполне сложившейся своеобразной манерой письма. Оригинально разрешена им проблема симфонического цикла. Симфония трехчастна, отсутствие медленной части восполняется большими лирическими эпизодами, обрамляющими I часть, и вступлением к III части. Весь цикл объединен тематически, хотя его интонационные связи, завуалированные индивидуальной характерностью музыкальных тем, не так легко уловимы. Основную роль играют две темы: тема вступления и тема главной партии I части. Они получают значительное развитие на протяжении всего произведения. Тема вступления, открывающая и завершающая I часть, лежит и в основе ее побочной партии. Значительна ее роль и в драматургии финала, где она появляется в самых узловых моментах — в разработке и коде. Не менее существенные функции выполняет и тема главной партии I части. В экспозиции она представлена романтически-мечтательной, приподнятой, а в разработке — страстно-возбужденной и даже драматической. В картине народного ликования, заключающей симфонию, она сплетается с темой вступления, логически завершая цикл.

В результате такого использования основных тем сонатная форма I части приобрела особенное своеобразие. Развернутое вступление и заключение образовали тематическую рамку — «пролог» и «эпилог» музыкально-лирического повествования. Построение побочной партии на той же теме еще более подчеркнуло значение этого музыкального образа.

Четвертая симфония — известный этап в формировании мелодического языка Глазунова. По-прежнему прочно сохраняя связи с народными истоками, композитор использует народные интонации в более обобщенном плане, значительно перевоплощая их в индивидуальной манере письма. Отказываясь от жанровой конкретности народных напевов, от непосредственного воспроизведения отдельных видов народной песни, он придает интонациям более общезначимый характер. В специфически

глазуновской мелодике свободно сплетаются черты русской крестьянской и городской песни, романса, интонации мировой музыкальной классики. Таковы и широкая тема вступления, и романтически-порывистая тема главной партии, и вальс из Скерцо, и ноктюрновая тема вступления к финалу, и другие темы цикла.

4 a) Andante

p dolce

mf

pp

6) Allegro moderato

p dolce ed espress

В) Poco meno mosso Tranquillo

marcato poco

г) Andante

В Четвертой симфонии расширяется мелодическое дыхание Глазунова, более свободно и естественно развиваются музыкальные темы. Если в раннем творчестве его тематизм отличался краткостью, расчлененностью и развитие сводилось к тембровым, тональным и регистровым перемещениям, то теперь мелодии приобретают большую широту и пластическую гибкость. Особой протяженностью и эмоциональной приподнятостью отличается тема вступления. Медлительно и сдержанно, непрерывным потоком она развивается на протяжении 19 тактов. Ее тематическое зерно и приемы последующего развития органично связаны с русской народной песенностью (настойчивое опевание опорных звуков лада, постепенное расширение диапазона мелодии, ее скачков, заполняемых затем спокойным движением, неравномерность построения фраз).

Значительно возросло мастерство Глазунова и в методе музыкального развития. Первый шаг в этом направлении — разработка I части Третьей симфонии. Здесь же композитор достигает еще большего совершенства. Разработка I части построена на широком волнообразном развитии, с прекрасным подходом к кульминации. Однако в этом эпизоде сказалась особенность глазуновского письма, в известной мере снижающая силу воздействия его музыки: после большого подъема звучание слишком быстро и неоправданно сворачивается, растворяясь в нейтральном движении. Характерная для Глазунова эмоциональная сдержанность не позволила ему шире показать этот патетический момент.

В процессе формообразования I части наблюдается преодоление Глазуновым другой особенности его письма, определенной Чайковским как «отсутствие пауз»: появление каждого нового музыкального эпизода прекрасно подготовлено. Так, например, композитор убедительно, тонкой психологической паузой, подчеркнул драматургическое значение «эпилога», возвращающего к музыкальному образу вступления.

Скерцо Четвертой симфонии — типично глазуновское, жизнерадостное, бодрое, проникнутое молодым задором и юмором (сонатная форма с новым эпизодом вместо разработки).

Интересно задуман и финал. Он состоит из двух крупных картин: лирического пейзажа — оркестрового «нок-

тюрна» и народного праздника. Художественно ярко и убедительно осуществлен постепенный, логически обоснованный переход от одного к другому. Значительной удачей в драматургии финала является прекрасно подготовленное появление второй темы главной партии (выполняющей функцию связующего раздела). Стремительное музыкальное движение внезапно тормозится, и возникает новая энергичная тема — песня-марш. Ее волевой натиск подчеркивается тональным сдвигом (Es—E-dur), возгласами тяжелых синкопированных аккордов духовых, напряженным взлетом струнных, подхваченных звучным призывом тромбонов.

На смелом, «вызывающем» тональном смещении подана и побочная партия: вместо ожидаемого E-dur внезапно врывается звучание G-dur. В раннем творчестве Глазунова такие приемы встречались нередко. Но они являлись лишь красочными пятнами, освежающими картины массового праздника. Здесь же резкий сдвиг служит более значительным драматургическим целям, динамизирует общее музыкальное развитие, подчеркивает характерность нового музыкального образа, его соотношение с другими. Одна из наиболее крупных драматургических удач симфонии — кульминационный эпизод финала.

В мощное оркестровое звучание сплетающихся между собой тем финала и Скерцо естественно вливается элегический напев «пролога». Задушевная, широкая мелодия, возникшая в разгар праздничного ликования, звучит особенно одухотворенно и приподнято. Вместе с ней в народное веселье входит мир глубоких человеческих чувств.

В заключении симфонии осуществлен типичный для Глазунова прием собирания главных «действующих сил» — музыкальных тем произведения. Интересен эпизод, в котором две основные темы I части сплетаются в новом, трансформированном виде. Элегическая мелодия вступления и романтически одухотворенная тема главной партии объединяются в живом, активном ритме танца, протягивающем нити к будущим балетам Глазунова. Подобное переключение из лирической в более действенную сферу чрезвычайно характерно для драматургии глазуновских произведений («Стенька Разин», первые части Пятой, Шестой симфоний и др.).

Эволюция музыкального стиля Глазунова в Четвертой симфонии значительна. Однако композитор не совершает резкого качественного скачка в своем письме. Здесь используются приемы, уже встречавшиеся в его предыдущих произведениях, но теперь уже в более совершенном, художественно убедительном воплощении. Такой характер эволюции композитор правильно определил сам, когда писал, что его музыкальные взгляды изменились, что он стал смотреть на музыкальное искусство «с другой точки зрения, оставаясь все-таки верным и старому».²²

В Четвертой симфонии сформировался лирико-эпический склад глазуновской музыки, объединивший различные линии: эпическую, идущую от Бородина, жанрово-картинную, характерную для Могучей кучки в целом, и лирико-драматическую, связанную с музыкой Чайковского. Приобщение к творческому методу Чайковского сказалось здесь в песенно-романсном складе мелодий, широте мелодического дыхания, углублении роли танцевального начала, в некоторых приемах симфонического развития, в более совершенном владении музыкальной формой. В новой симфонии Глазунов достиг значительного совершенства и оркестрового стиля.


Четвертая симфония, привлекающая лирической одухотворенностью и оптимизмом, светлым спокойствием и мужественностью, сделалась одним из наиболее популярных произведений Глазунова. Как и пятая, она часто звучит не только в обычных концертах, но и на торжественных общенародных празднествах.



ГЛАВА VII

РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1895—1900

торая половина 90-х годов — период расцвета творчества Глазунова. Как и в юные годы, он пишет теперь легко, с увлечением. Одно за другим рождаются лучшие произведения его симфонической, камерной, балетной, вокальной музыки: Пятая и Шестая симфонии, Четвертый и Пятый квартеты, балеты «Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года», романсы.

Известность Глазунова как композитора, дирижера, общественного деятеля выходит далеко за пределы родины. Он часто выступает в городах Европы, Америки. В 1890 году ему был заказан «Торжественный марш в честь открытия Всемирной Колумбовской выставки в Чикаго», исполненный на праздновании 400-летия открытия Америки. Он получил высокую оценку как наиболее «вдохновенный марш» из всех, представленных для выставки.

Расширению музыкальных связей Глазунова содействовало его длительное пребывание на курортах Висбадена, Аахена, Наугейма (1895—1897). Все лето 1895 года Глазунов пробыл за границей. Он посетил Берлин, Дрезден, Лейпциг, Саксонскую Швейцарию. В Лейпциге, прослушав оперу «Фиделио» Бетховена, он нашел ее «сценичной» и особенно восторгался оркестром. В Дрездене он бывал на вагнеровских операх, однако прежнего восторженного отношения к Вагнеру уже не было. Наслаждаясь оркестром в «Золоте Рейна», Глазунов находил музыку «Валькирий» «страшно бессодержательной», многочисленные повторения «невыносимыми», его

раздражала «страшная пустота» звучания в инструментальных речитативах.¹ С легким юмором он описывал и постановку оперы: «Дочери Рейна плавают очень грациозно по всем направлениям. Радуга не вполне удачна, страшно мала; производится волшебным фонарем при темноте на сцене, что тоже нелогично, ибо радуга бывает только днем. Полет валькирий тоже неважный: изредка пролетает освещенная фонарем одинокая фигура, причем один раз пролетало через сцену только светлое пятно — фигура же отсутствовала. Певцы и певицы вообще хороши и поют чисто. Впрочем, черный великан очень фальшивил, и жаль, что за это его не убил рыжий, так как по сцене черный убивает рыжего...».² Опера «Зигфрид», однако, очень понравилась Глазунову, и он признавался, что «до самого конца чувствовал интерес и почти совсем не скучал».

В Нюрнберге перед Глазуновым воскрес мир средневековых образов, ожили древние замки, народные театры, певцы мейстерзанга. В Аахене его привлек собор, архитектура которого поразила смешением стилей: слияние романского и староготического стилей он нашел необыкновенно прекрасным, присоединение же к ним архитектурных приемов XVII века — отвратительным. Композитор обратил внимание на то, что каждый новый период накладывает свой отпечаток на замечательные произведения искусства прошлого, причем в некоторых случаях стилистические наслоения улучшают памятник искусства, иногда же убивают в нем его своеобразную прелесть.

Нюрнбергско-аахенские картины глубоко действовали на художественное воображение композитора. «Последние дни я нахожусь под впечатлением памятников средних веков, — писал он Стасову. — Когда мы с Вами увидимся, то потолкуем об Аугсбурге (где Вы, кажется, не были), вспомним „Нюрнбергских певцов“...».³ Увлечение образами немецкого мейстерзанга своеобразно преломилось в романско-восточной тематике «Раймонды», в симфонической сюите «Из средних веков», натолкнуло на воплощение французского живописного стиля XVII—XVIII веков в балете «Барышня-служанка».

Длительное пребывание за границей, мировая известность, обширные знакомства не отстранили Глазу-

нова от его петербургских интересов. В это время он ведет переписку с М. Чайковским о подготовке посмертных изданий его великого брата. Беляеву к 10-летию его фирмы он посылает в подарок «Триумфальный марш» и просит своего друга К. Фюсно вручить его юбиляру в день торжества, утром 20 июня. По-прежнему внимательный к родителям, он отправляет К. Фюсно из-за границы свою новую фотографию с тем, чтобы тот передал ее им в день его рождения.

В эти годы, как и прежде, Глазунов — баловень семьи. Мать старалась освободить его от мельчайших бытовых забот; брат Михаил с отцом вели дела фирмы. Изредка младший брат жаловался родителям на то, что Александр не разделяет с ним труда; тогда композитор спокойно говорил: «Пусть Миша напишет симфонию, тогда я займусь книжным делом». Его не смущало то, что он нередко оставался без денег. Не желая просить их у отца или брата, он отказывал себе даже в мелких расходах. С легким юмором он жаловался своему другу К. Фюсно: «...Капиталы иссякли до того, что вчера и третьего дня я важно разгуливал, имея в кармане двугривенный... Миша вынул из кармана сторублевку и, хитро улыбаясь, спрятал обратно...». Глазунов пишет об этом незлобиво, с долей насмешки над своим положением.

В 1895 году семья Глазуновых приобрела дачу в Озерках (под Петербургом). Это был благоустроенный двухэтажный дом с флигелями и службами, расположенный на живописном берегу озера в густом сосновом бору. Глазунов считал, что он построен «...умно и даже с архитектурной стороны красиво». Добродушно посмеиваясь над заботами родителей, он писал: «Поговаривают у нас об экономке и о втором лакее; то и другое было бы кстати, так как мамаша не привыкла к хозяйственной части, а Илья при всем усердии своем не успевает управиться со своей самой разнообразной работой, как, например, поставить белое вино на лед, вычистить ручки у дверей, вымыть Каро и т. д.»⁴

Глазунов полюбил Озерки и обычно лето проводил здесь.* Дача оказалась очень удобной для творчества и

* После смерти Глазунова дача перешла в собственность Ленинградской консерватории и использовалась под студенческое общежитие. Разрушена в период блокады Ленинграда. Маленькая одноэтажная постройка в саду сохранилась (Варваринская, 2).

музицирования с друзьями, для музыкальных вечеров. Все в ней располагало и для отдыха. Глазунов здесь много читал. Несколько беспорядочно он сменял любимого Л. Толстого на Мережковского, книгу о буддизме — на историю, заглядывал и в библию... Но больше всего его увлекала астрономия: «...На сон грядущий вместо партитур читаю книги по астрономии». «...Днем оркеструю симфонию, вечером же занимаюсь по-любительски астрономией», — писал он Римскому-Корсакову.⁵ Ближайшим его помощником в наблюдении за звездами был его бессменный слуга Михайла (с которым он ездил в концертные поездки, на курорты). Во дворе устанавливалась большая астрономическая труба, и они наблюдали за движением звезд, за их восходом и заходом. М. Штейнберг вспоминал забавный случай, который он слышал от жены А. Зилоти. Однажды, когда у Глазунова были гости, появился Михайла с приглашением: «Пожалуйте, Александр Константинович, Ларивон вошли-с» (речь шла о созвездии Орион)...

Поселившись в Озерках, Глазуновы стали постоянными летними соседями Дмитрия и Владимира Стасовых, которые жили в Старожиловке. Дружба с «дедушкой» еще более укрепилась. Нередко гости у Стасовых и Глазуновых бывали общие, сюда съезжались композиторы, певцы и пианисты, историки и критики, писатели и художники. Здесь бывали Шаляпин, Ершов и Савина, Репин и Антокольский, нередко приезжал Горький, заезжали и иностранные гости: англичанка-музыковед Роза Ньюмарч и американка Изабелла Хэпгуд. Об этих замечательных встречах с музицированием до рассвета можно прочесть у Стасова, у Асафьева. Шумно и приветливо встречал Стасов каждого нового гостя. Особенно бурный восторг он проявлял, когда в глубине парка появлялся его любимец «Глазун».⁶

Один вечер 1900 года запомнился Стасову навсегда. Он получил телеграмму: «Завтра будем у Вас после обеда. Шаляпин. Глазунов». Это «завтра» превратилось в прекрасный, вдохновенный праздник музыки. Шаляпин с Глазуновым много и долго музицировали. Они провели всю программу для будущего павловского концерта, затем начали играть и петь все по памяти, наизусть. «Акомпанировал все время, конечно, Глазун, и аккомпанировал отлично», — писал Стасов. — Он так мастерски сле-

дил за всеми его *f* и *p*, за всеми бесчисленными *ritardando* и *accelerando*, словно они много раз сыгрывались и спевались... Шаляпин все помнит, да и Глазунов тоже! Чего только не пропели и не сыграли из одного только «Руслана»! Шаляпин так и валил то басовые, то теноровские партии — вот-то было чудо!»⁷ Незадолго перед смертью Стасова Шаляпин у него не только пел, но и читал «Город Желтого дьявола», «Прекрасную Францию» Горького. Называя эти произведения шедеврами, Стасов восклицал о Горьком: «Настоящий Байрон нашего времени!».

Вспоминая «памятные вечера в Старожиловке», Асафьев называл Глазунова «чтимым рыцарем», а Стасова — его «верным оруженосцем».⁸

(В камерно-инструментальной области творческий подъем Глазунова 90-х годов проявился в создании лучших струнных квартетов — Четвертого и Пятого. По сравнению с ранними квартетами это новый этап в творчестве композитора. Углубилось лирико-драматическое содержание его музыки, обогатился мелодический тематизм, расширилось мелодическое дыхание.) Зрелый камерно-инструментальный стиль композитора нашел в них свое совершенное выражение. (Стасов придавал этим произведениям большое значение в художественной эволюции Глазунова. «Невзирая на свои молодые годы, Глазунов перешел уже несколько периодов музыкального творчества, — писал он, — и тот, в который он вступил, начиная со своего квартета *a-moll*, обещает быть самым могучим, грандиозным и необыкновенным из всего того, что до сих пор сочинено этим талантливым человеком».)⁹

Появление на свет Четвертого квартета не было столь счастливым, как большинство глазуновских сочинений. Представленный на один из беляевских квартетных конкурсов, он был отвергнут жюри в составе Римского-Корсакова, Направника и Аренского. Когда Римский-Корсаков узнал, что забракованный квартет принадлежит Глазунову, он назидательно сказал своему ученику: «Все из-за того, что слишком много пишете; нужно больше самокритики».¹⁰ Однако близкое знакомство с квартетом привело учителя к иной оценке, в чем он открыто признался Глазунову.

Совершенно иначе квартет был встречен Стасовым, который впервые познакомился с ним за границей летом 1895 года. Друзья жили по соседству; Стасов приезжал к Глазунову в Висбаден, Глазунов — к Стасову в Наугейм. При первой встрече Глазунов был молчаливым, грустным и мрачным: болезнь, неудача с квартетом лишили его обычной уравновешенности. Друзья проводили время в беседах, чтении музыкальных статей в русских газетах, катались на лодке по прекрасному Лебединому озеру «и все только толковали о нашей любезной русской музыке, во-первых, о всякой другой хорошей музыке, во-вторых,— да еще чудесных лебедей на пруду кормили»,— так описывал Стасов свои встречи с Глазуновым.¹¹ Но больше всего они музицировали. По несколько часов играл Глазунов из своей музыки, из музыки Глинки, Бетховена, Листа, Вагнера...

Вот здесь-то Стасов впервые и услышал отвергнутый квартет Глазунова. Друзья заперлись в громадном зале Наугеймского курзала. Глазунов играл на прекрасном Бехштейне, и квартет с первых же аккордов, полных тоски и душевного смятения, произвел на Стасова глубокое впечатление. С тех пор он стал одним из его любимых произведений.

Всегда с восторгом он слушал «этот феноменальный по страстности, по порыву квартет» и вспоминал свое первое впечатление от него: «Ах, как меня тогда поразили этот квартет! Как меня он поражает и теперь!! Чудо!!!»¹².

Согретый, окрыленный, воспрянувший духом, Глазунов посвятил этот квартет Стасову.

В краткой, но чрезвычайно интересной памятке о Стасове он писал: «...Я сыграл ему первую часть своего 4-го квартета, незадолго перед тем сочиненного и причинившего мне немало горя неуспехом среди многих музыкантов. После первых же тактов, начинающихся с канонически чередующихся терций, Владимир Васильевич воскликнул: «Это крики какого-то отчаяния! Что произошло с Вами?». Я потом рассказал ему, что сочинил квартет под впечатлением пережитых тяжелых воспоминаний.

Впоследствии В. В. Стасов очень часто заставлял меня играть ему эту первую часть моего квартета и всякий раз слушал ее с восторженным вниманием.

Когда после смерти Владимира Васильевича теперешним устроителям Русских симфонических концертов пришла на ум мысль почтить память покойного концертом из посвященных ему произведений, то я уже не мог отказаться от не дававшей мне покоя мысли написать надгробное сочинение в память Владимира Васильевича.

Как материалом к этому сочинению я воспользовался моим «криком отчаяния» начала 4-го квартета сохранив даже тональность а-молл, и когда-то сочиненным, но не изданным Шествием в честь Владимира Васильевича в стиле любимого его композитора Мусоргского.¹³

В музыке Четвертого квартета широко раскрывается лирико-драматическая тема, мир человеческих чувств и мыслей. В художественной эволюции Глазунова он сыграл значительную роль, от него начинается все более глубокое проникновение в драматическую область. Цикл квартета объединен одной темой — скорбно-патетическими аккордами. Открывая собой и проходя через все произведение, этот лейтмотив иногда появляется в основном виде (начало медленной части и финала), иногда же значительно меняет своей облик (главная партия I части, побочная финала).



в) Andante

г) Allegro cresc.

д) (Allegro)

Мятущийся, взволнованный характер темы создается секундовыми задержаниями, вязкими неразрешаемыми звучаниями, неустойчивыми динамическими сдвигами, крутыми подъемами и спадами звучности, ритмическими смещениями. В построении темы большую роль играет каноническое движение параллельными терциями.

Благодаря им горестная интонация смягчается и приобретает особое обаяние и задушевность. В некоторых случаях (как, например, в главной партии I части и в побочной финала) параллельное движение терциями придает звучанию характер дуэта.

Контрастом к взволнованным, смятенным образам квартета служат его светлые мелодии: мягкая лирика побочной партии I части, нежные, несколько грустные интонации второй темы медленной части. Рассеивает горестный характер произведения и Скерцо, наполненное бодрящим ощущением свежести, здоровья, движения. В финале светлое начало окончательно побеждает. Он открывается скорбными интонациями лейтмотива, но благодаря мягким лирическим напевам, легкому танцевальному движению в нем господствует поэтическое, мечтательное настроение.

Творческая зрелость композитора сказывается в ясности художественного замысла, логичности музыкального развития и целостности музыкальной формы Четвертого квартета.

Вершина квартетного стиля Глазунова — Пятый квартет, написанный через шесть лет после Четвертого. Он создавался урывками, в разгар напряженной работы над балетами, между спешными репетициями и сочинением романсов.

Глазунов писал, что он обратился к этому жанру с тем, чтобы «перенестись в совершенно другую область музыки и добиться в своем новом опыте по возможности чистого квартетного стиля сравнительно с первыми попытками в этом роде». ¹⁴ Задача была успешно осуществлена.

Музыка Пятого квартета носит лирико-драматический характер. Вдохновенные порывы и светлые пасторали, легкие танцы, проникновенные размышления, безмятежная лирика — таково его содержание. Мелодии отточены, музыкальные формы лаконичны. Тематизм квартета характерен для нового этапа в формировании мелодического стиля Глазунова. Его эмоциональная выразительность значительно возросла (мелодической экспрессивностью отличаются и другие произведения данного периода: Шестая симфония, балеты, фортепьянные сонаты, скрипичный концерт и др.). Прекрасная, вдохновенная тема Пятого квартета проникнута глубоким лирическим настроением, страстной мечтой и мучительными сомнениями. Она построена на мятущемся, неустойчивом движении, прерываемом паузами, на

секундовых задержаниях, низком трепетном тембре скрипки. *



С особой тонкостью и совершенством в квартете использован принцип единства тематического развития. Дальнейшая жизнь этой темы находит продолжение в щемящих вопросительных интонациях вальса из Скерцо, в трепетной взволнованности секундовых стонов Adagio. Ее дыхание ощущается и во многих других эпизодах квартета.

I часть квартета отмечена непрерывностью музыкального развития. Ее драматургия основывается на трех эмоциональных подъемах. Стремительное волнообразное развитие главной партии приводит к первому взлету. Центральной кульминацией служит реприза, подготовленная большим нагнетанием в разработке. Здесь основной мотив звучит не скорбно-вопросительно, как в начале, а требовательно, настойчиво, патетично. Голоса инструментов вступают не поочередно, а одновременно: виолончель и альт ведут тему протяжно (увеличенными длительностями), а у скрипок она обрисовывается в мерцающих фигурациях (см. пример 7).

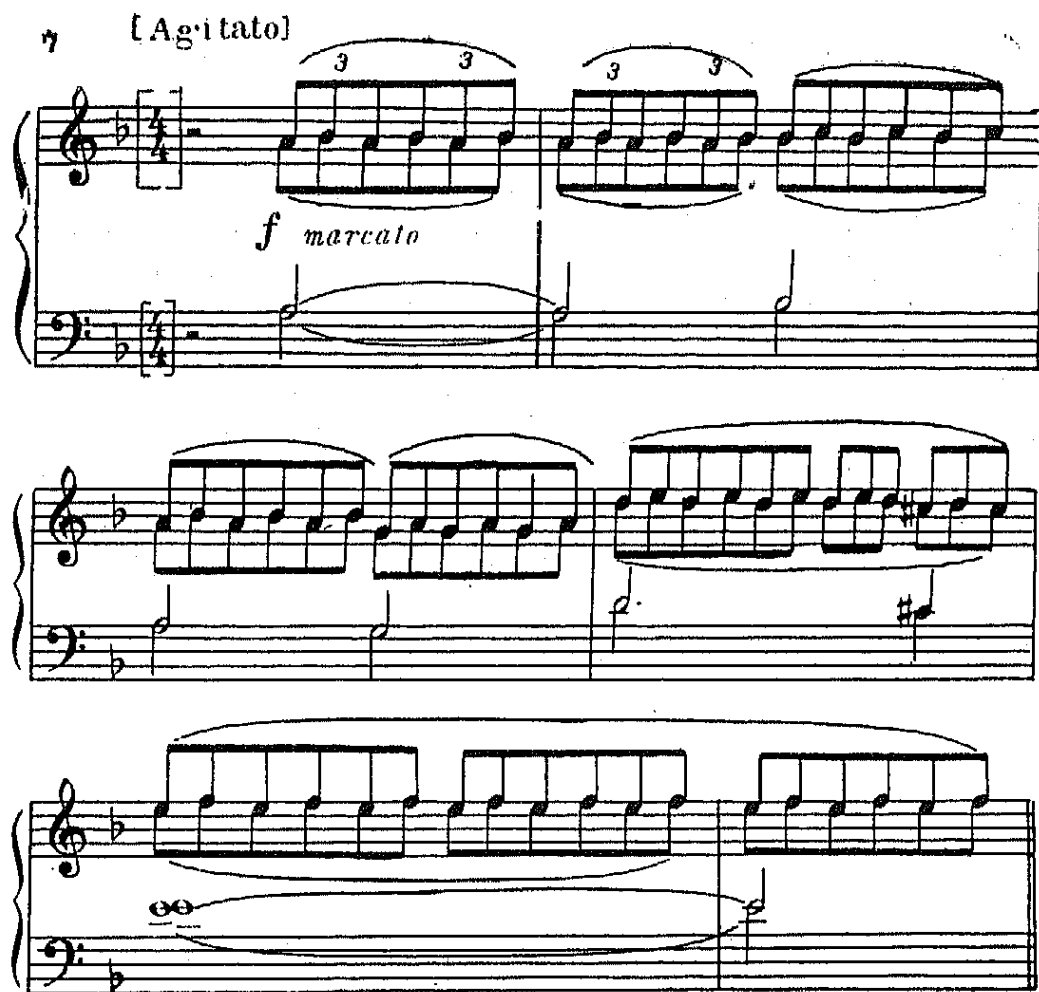
Третий, заключительный подъем приходится на коду, где патетический характер музыки создается динамическими темповыми и фактурными нарастаниями.

Пятый квартет — одно из наиболее ярких произведений Глазунова. Лирико-драматическая сфера воплотилась в нем с особой выразительностью. В дальнейшем к этому жанру Глазунов обратился лишь через 20 лет.

Камерно-вокальный жанр в творчестве Глазунова 90-х годов представлен 12 романсами. Большинство из них написано на тексты Пушкина. ** Светлый харак-

* Интересно, отметить родство этой темы с темой скрипичного концерта Глазунова, а также связи обеих с темой Грязного из «Царской невесты».

** Возможно, что поводом для их создания послужила подготовка к 100-летию со дня рождения Пушкина.



тер, мудрая простота, гармоничность и пластика стихов Пушкина привлекали композитора с юных лет. Не случайно именно с пушкинских текстов и начал Глазунов свое вокальное творчество. Его первыми опытами в этом жанре были романсы «Румяной зарею покрылся восток», «Ночной зефир», «Не пой, красавица, при мне», «Оделась туманом Гренада». В конце 80-годов им были созданы два шедевра на пушкинские стихи: «Что смолкнул веселия глас?» и «В крови горит огонь желанья».

Семь пушкинских романсов конца 90-х годов объединены общим светлым поэтическим настроением и в то же время они очень различны. «Муза» — это романс-поэма. В широком размере и медленном темпе, в сопровождении струящихся гармоний, мелодия романса движется плавно и спокойно. Повествование о счастливом вдохновении поэта течет мерно, как песнь баяна. В небольшой музыкальной форме Глазунов показал высокое мастерство тематического развития, которым отличаются

и крупные циклические формы его симфоний, квартетов, концертов. В «Застольной песне» («Кубок янтарный») композитор воспроизводит атмосферу дружеских встреч и бесед, веселых шуток, острых мыслей, воспекает жизнь и молодость. Мелодия романса — легкая и непринужденная, фортепьянное сопровождение отличается особым изяществом полифонического рисунка. Светлой радостью напоен романс «Делия» с его пластичностью вальсообразного движения. Элегической грустью веет от романса «Желание» («Медлительно влекутся дни мои»). Маленькое фортепьянное вступление образно передает двойственность настроения: робкий, едва уловимый порыв и скорбный вздох. Эти состояния в дальнейшем обостряются: трепетнее и стремительнее делается порыв («И тяжелое безумие тревожит») и еще болезненнее вздохи-стоны («О, жизни сон!»). Заключительные слова «Пускай умру, но пусть умру любя!» служат кульминацией романса и звучат как гимн любви, призыв к жизни. В маленьком вокальном стихотворении «Нереида» переданы картина утренней зари, прозрачного воздуха и очарование девы, блистающей своей красотой среди зеленых морских волн. Полон жизненной силы романс «Сновидение». Непрерывный пульс сопровождения, полифоническое сплетение мелодии голоса и фортепьяно, торжествующие кульминации и заключение показывают, как широко раскрывает композитор мир эмоций и свободно владеет формой. В романсе «Близ мест, где царствует Венеция златая» композитор использует жанр бытовой итальянской песенки. В мягкой мелодии и баркарольном ритме передаются простые и поэтичные настроения.

Помимо пушкинских стихотворений, Глазунов обратился к текстам А. Коринфского (3 романса) и А. Майкова (2 романса). Среди них наиболее удачен романс «Когда твои глаза» («Из Петрарки») на слова Коринфского. Это одна из глубоко выразительных страниц творчества Глазунова. Настроение создается уже первыми тактами фортепьянного сопровождения. Ниспадающие арпеджированные аккорды звучат сдержанно и скорбно. Протяжные звуки глубоких басов, медленный темп придают им особую возвышенность. Мелодия голоса развивает этот удачно найденный музыкальный образ. Сдержанность постепенно уступает место более

открытому выражению чувств, и в кульминации романса слышится смятение и даже отчаяние.

В романсах Глазунова лирическая теплота и задумчивость гармонично сплетаются с эпической широтой. Обращение к бытовым жанрам придает их образам особую жизненность и конкретность. Композитор использует формы вальса («Делия»), мазурки («Застольная песня»), баркаролы («Близ мест»), элегии («Желание»). Некоторые романсы приобретают характер песни-рассказа («Муза») или же романса-стихотворения («Нереида»). Мастер инструментальной музыки, Глазунов в романсах обнаружил глубокое понимание специфики и вокального жанра. Его мелодии естественны и удобны для голоса. Фортепьянное сопровождение подчинено вокальной партии и в то же время образно-выразительно.

Не меньшее мастерство вокального письма Глазунов обнаружил и в хоровых произведениях этих лет. Их создание также преимущественно связано с именем Пушкина.* Римский-Корсаков, высоко ценивший мастерство хоровых произведений Глазунова, писал ему: «В будущем курсе я для учеников своих буду давать 2 образца: две Ваши кантаты; по ним научиться можно, а по Мендельсону нельзя, — устарело и пожухло...»¹⁵

Центральное место в творчестве Глазунова 90-х годов занимают Пятая и Шестая симфонии. Пятая, посвященная С. Танееву, ** была встречена прессой очень положительно. Н. Финдейзен находил, что она превосходна, «красива, благородно мелодична, отлично гармонизована, еще лучше оркестрована». Отмечая «благородство, изящество, экспрессию музыки», называя автора «замечательным техником и инструментатором», рецен-

* «Торжественная кантата в память 100-летней годовщины со дня рождения А. Пушкина» ор. 65, «Гимн Пушкину» ор. 66, «Торжественная кантата по случаю 100-летия Павловского института». Несколько ранее была написана «Коронационная кантата» ор. 56.

** На подаренной Танееву партитуре Глазунов сделал надпись: «Дорогому Сергею Ивановичу Танееву в знак моего глубокого уважения к его таланту и искренней благодарности за его многие драгоценные советы. А. Глазунов». 4-ручное переложение симфонии принадлежит Танееву. Глазунов предложил лишь несколько поправок, которые Танеев принял безоговорочно.

нальностями (переменный лад B-dur — g-moll главной партии очень пластично переключается в переменный лад d-moll — F-dur побочной, что в целом создает терцовую цепь тональностей g — B — d — F *).

Контрапунктическое объединение тем главной и побочной партий также характерно для лирико-эпического симфонизма Глазунова. Используя этот прием дважды на протяжении I части, композитор выделяет им значительные моменты в драматургии цикла (конец экспозиции и начало репризы).

Повествовательный характер музыки подчеркивается и своеобразными соотношениями между экспозицией и разработкой в I части: в экспозиции имеются моменты разработочного характера, разработка же близка экспозиции.

Разработка не вносит решительного сдвига в драматургию произведения, музыкальное повествование продолжается, вступая лишь в следующий этап.

Своеобразно разрешена и проблема драматургической функции основных тем I части. В экспозиции и в первой половине разработки господствующую роль играет первая тема. Но с того момента, как в кульминации разработки возникают скульптурно-рельефные очертания темы побочной партии (es-moll — Ges-dur), главная тема уступает ей ведущее значение. Не получая даже самостоятельного раздела в репризе, главная тема распадается на отдельные интонации, которые неуверенно сопровождают властное звучание второй темы.

Благодаря образному переосмыслению и выдвиганию второй темы на господствующее место драматургия всей части приобретает особый смысл. Величавый, эпический характер музыки (вступление) в процессе развития сглаживается и вытесняется лирическим началом (экспозиция главной и побочной партии). Дальнейшее же преобразование побочной партии из лирической в патетическую (разработка) и затем в мужественную, монументально-эпическую (реприза) вновь возвращает музыке величавый характер.

Так в процессе музыкального формообразования

* В таких же мягких соотношениях находятся и тональности четырех частей цикла, образующих субдоминантовое трезвучие к основной тонике: B-dur—g-moll—Es-dur—B-dur.

происходит взаимопроникновение эпического и лирического начал: эпическая сфера лиризируется (превращение темы вступления в тему главной партии), а лирическая проникается эпическим духом (переосмысление побочной партии в репризе).

Яркое, несколько причудливое Скерцо Пятой симфонии по образности, стройности формы, оркестровой красочности представляет собой блестящий образец глазуновской скерцозной музыки. Жанровая картинность, народный характер музыки сочетаются в нем с фантастическим колоритом. Скерцо построено на противопоставлении трех различных образных сфер, непринужденно сменяющих друг друга.

Лирический центр симфонии — *Andante* — своеобразная симфоническая поэма-романс. В ней прекрасно воплощена глазуновская лирика зрелого периода творчества. Музыка *Andante*, связанная с городскими романсными интонациями, отличается широтой мелодического дыхания, свободой музыкального развития, органичной цельностью формы.

Драматургия *Andante* не ограничивается лирической сферой. Ее эмоциональное содержание обогащается внедрением драматического начала. Мрачный, суровый хор медных инструментов, вторгающийся внезапно, разрывает лирическое повествование. Его драматические аккорды обрамляют средний эпизод и как бы сковывают музыкальное развитие. * Двукратное появление этих аккордов подчеркивается резкими тональными сдвигами. В первый раз идиллически-спокойный *Es-dur* внезапно сменяется мрачным *cis-moll* медного хора. Вторично, после *cis-moll'*ного романса среднего эпизода, драматические аккорды звучат в *f-moll*. Тяготение Глазунова к ярким, красочным тональным сопоставлениям, проявившееся уже в ранних произведениях, здесь находит более глубокое драматургическое оправдание: резкие тональные сдвиги подчеркивают выразительную силу драматических эпизодов.

Монументальным завершением симфонического цикла служит финал. В нем с особой яркостью передается

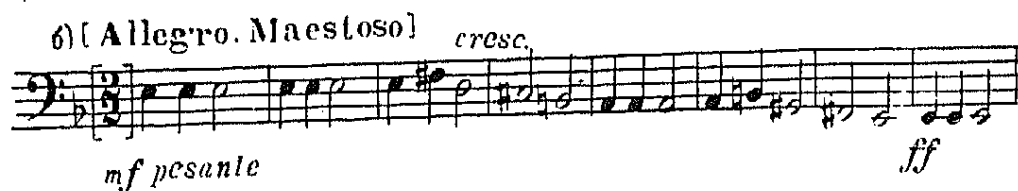
* Трехчастная форма *Andante* усложнена: средний эпизод, обрамленный этими аккордами, в свою очередь приобретает трехчастное построение.

образное содержание, характерное для глазуновских финалов вообще. Светлый оптимизм, воспевание жизни воплощены в картинах шествий, хоров, плясок, всеобщего ликования и радости, стихийного движения народа. Музыка финала увлекает горячей энергией и выразительной силой. Ее мелодические темы рельефны и броски, оркестровое звучание величественно.

Тема, открывающая финал, звучит призывом, кличем, как бы возвещающим о начале народного торжества. Ее характерные черты (интервал квинты, ритмические перебои, повторность звуков) служат основой для последующих самостоятельных тем-эпизодов. * Постепенно набирая высоту, динамизируясь, она приобретает характер волевой напористости, стремительности, особой глазуновской праздничности. Второй образ вносит в картину народного праздника богатырское начало. Эта музыкальная тема тесно связана с былинным напевом, который почти одновременно с Глазуновым использован Римским-Корсаковым в песне «Высота ль, высота» (опера «Садко»); она близка также и народной песне «Соловей, соловей, пташечка». Выразительный смысл третьей темы многозначен: тая в себе элементы скорбных народных песен-заплачек, она в то же время динамична, порывиста, песенное начало сочетается в ней с плясовыми ритмами, в ее старинно-архаичном складе слышатся и городские массово-хоровые напевы. В создании противоречивого характера этой мелодии немаловажную роль играет свободный синкопированный ритм.



* Финал построен в форме рондо-сонаты.



Пятая симфония явилась наиболее полным выражением оптимистического мировоззрения Глазунова. В ней окончательно сформировались художественная индивидуальность композитора, излюбленный круг образов и стилистические черты его музыки.

Непосредственно вслед за Пятой последовали Шестая симфония и балет «Раймонда». Летом 1896 года Глазунов писал из Озерков: «Десять номеров от начала балета я уже придумал и запишу за границу, равно как и намереваюсь наоркестровать финал симфонии № 6». Затем из Аахена он сообщал, что окончил симфонию и продолжает балет.¹⁹ Одновременная работа над двумя различными типами музыкальных произведений наложила на них известный отпечаток: сценические образы балета оказали влияние на симфонию, а приемы симфонического развития — на балет.

С Шестой симфонией и балетом «Раймонда» в творчестве Глазунова утвердилось новое направление. Более вдумчивое восприятие жизни, возросшее сознание, сближение с творческими принципами Чайковского привели к расширению образного содержания музыки, к драматическим, конфликтным коллизиям. Эта тематика овладевала сознанием композитора постепенно, воплощаясь в отдельных эпизодах Второй, Третьей, Пятой симфоний, Четвертого, Пятого квартетов. В Шестой симфонии и «Раймонде» она сделалась уже неотъемлемым элементом художественного замысла. В дальнейшем эта линия находит развитие в фортепьянных сонатах, скрипичном

и фортепьянных концертах, в медленных частях Седьмой, Восьмой симфоний и в других произведениях.

Шестая занимает особое место среди симфоний Глазунова благодаря необычной для композитора трактовке I части. По содержанию она отличается от первых частей всех других глазуновских симфоний. В ней нет картинности Первой симфонии, богатырского духа Второй, идиллическости Третьей, романтической поэчности Четвертой, лирического эпоса Пятой. Она далека от пасторальности Седьмой, величавости Восьмой симфонии. В ее музыке воплощены смятение и порыв, горькие размышления и борьба. Драматическим образом I части Глазунов, как истинный оптимист, противопоставил светлую сторону жизни — мир прекрасной, благородной лирики (вариации II, интермеццо III частей) и величественные картины народного ликования (финал). В общей концепции произведения эти два начала несколько изолированы друг от друга.

В связи с новым музыкальным содержанием I части композитор обращается и к новым выразительным средствам. Он использует необычные для него соотношения между главной и побочной партиями. Они отрицают друг друга своей конфликтностью: страстной драме главной партии противопоставлена вдохновенная лирика побочной. Обе темы контрастны по образному, интонационному содержанию, по фактурному изложению.

Значительный интерес представляет и новый для Глазунова тип тематизма (тема вступления и преобразованная из нее тема главной партии). Воплощая лирико-психологическое состояние скорбных размышлений, тягостных вздохов, мятежных, хотя и сдержанных порывов, тема вступления дана в необычных для Глазунова интонациях. Ее напряженное движение направлено вверх от примы к натуральной септимере. Слегка задерживаясь на неустойчивом звуке, мелодия постепенно спускается глубже, образуя первую звуковую «волну». Особую выразительность теме придают тембры виолончелей и контрабасов в низком регистре, в тихом октавном звучании.

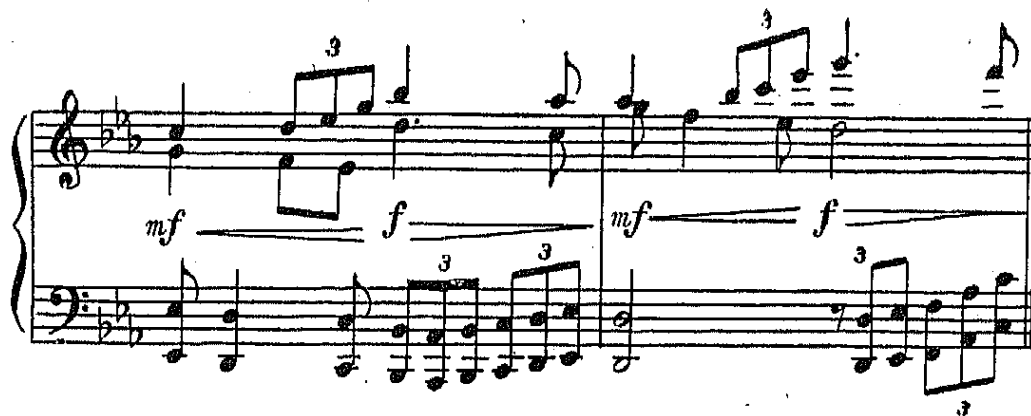
С развитием этой темы напряженность звучания увеличивается. Канонические наложения делаются сложнее, звуковые волны глубже. В самой большой волне мелодия подымается от *D* большей октавы до *As* третьей и стре-



нительно падает к *as* малой. Еще круче, стремительнее делаются подъемы и падения в главной партии (вариант темы вступления).^{*} Иной темп, размер, изложение сделали тему более возбужденной, взволнованной, неустойчивой.



^{*} Интонационные связи темы главной партии с темой вступления являются одним из стилистических приемов симфонизма композиторов XIX века, в том числе Чайковского, Танеева, Скрябина, Рахманинова, Калинникова, Аренского и др.



Глазунов достигает значительного успеха и в другом типе тематизма I части: лирическая тема побочной партии, слегка намеченная в медленном вступлении, — одна из удачайших находок Глазунова. Ее вдохновенная мелодия развивается широко, свободно, с большим эмоциональным подъемом. Мелодизация всей музыкальной ткани, и в частности баса, углубляет ее вокальный, песенный характер (см. пример 12).

Композитора можно упрекнуть лишь в том, что он недостаточно бережно подал эту прекрасную тему, не расчистил путь для ее появления. Здесь сказалась характерная слабость его симфонизма — «отсутствие пауз», воздуха, слишком плотное сопоставление различных музыкальных образов.

По-новому подошел Глазунов и к проблеме музыкального развития в разработке. Здесь разработка является новым фазисом в развертывании драмы. Конфликт, показанный в экспозиции, углубляется. По сравнению с другими симфониями Глазунова масштабы разработки очень невелики, но динамика музыкального развития гораздо более интенсивна. В подъемах и спадах звучностей воплощается образ горячих схваток и борьбы. Лирическая побочная тема не принимает участия в разработке (как и в симфониях Чайковского), что еще более сгущает драматический характер произведения.

Динамичность сонатной формы углубляется слиянием двух ее разделов: кульминация разработки совпадает с началом репризы. Страстная патетика этого эпизода подчеркивается доминантовым органным пунктом, мятущимися фигурациями струнных. Главная тема, изложенная на неустойчивом басу, открытым тембром тром-

12 Più tranquillo

The musical score is for a piano piece, marked "Più tranquillo" and "dolce cantabile". It begins with a piano (*P*) dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the right hand playing chords and the left hand playing a triplet of eighth notes. The second system continues with similar patterns. The third system shows the right hand playing chords and the left hand playing a triplet of eighth notes. The fourth system shows the right hand playing chords and the left hand playing a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line.

бонов и тубы, в утяжеленном ритме *ff*, приобрела суровый и грозный характер (по изложению она ближе к теме вступления, чем к главной партии). В целом, разработка и реприза главной партии образуют единую линию постепенного драматического нагнетания и спада.

Новым для Глазунова является и заключение I части. Взволнованная музыка коды носит характер второй разработки. Заканчивается она крутым, стремительным спуском и тремя резкими аккордами. Музыкальная форма не получает характерной для Глазунова уравновешенности, закругленности.

В I части Шестой симфонии творческий облик Глазунова предстал в новом освещении. Композитор овладел «вдохновенным развитием мыслей», которое в последние годы так привлекало его в симфонизме Чайковского. И в то же время в этой музыке нет ничего, что так или иначе не проявилось бы уже в предыдущих произведениях Глазунова или было бы ему органически чуждо.

Мир светлой и безмятежной лирики, противопоставленной драме I части показан в двух средних частях симфонии. Тема вариаций II части родственна лирическим народным напевам (например, тому, который был использован Чайковским в его знаменитом *Andante cantabile* из Первого квартета). Своей простотой, сдержанностью и безыскусственностью она очень удобна для дальнейших вариантных переосмыслений. Художественные образы вариаций, при всей характерности каждой из них, в сущности, одноплановы, их контрасты находятся в одной эмоциональной сфере. Спокойным течением, без резких смен, проплывает пасторально-песенная 1-я вариация, за ней танцевальная 2-я, шутливая 3-я, насыщенное мыслью фугато 4-й, поэтический ноктюрн 5-й. Подготовкой к заключительной вариации служит нарастающее звучание 6-й вариации. Финал всей части представляет собой торжественную картину с пышными шествиями, колокольными перезвонами.

III часть (Интермеццо) — небольшой интермедийный эпизод, связывающий лирические вариации II части с пышным массовым финалом. Грациозное движение, чередование однотипных построений вызывает ассоциации с балетными перегруппировками, мизансценами.

В финале симфонии, воплощающем стихию массового народного движения, картинность и жанровая характеристика музыки, столь свойственные глазуновским финалам, приобретают особую монументальность и эпическую величавость. Его грандиозность определяется не только масштабами, но и монументальностью музыкальных об-

разов.*. Развитие двух тем направлено от Andante к заключительному Allegro через очень постепенное, замедленное нарастание динамики и темпа. Смена крупных размеров подчеркивает богатырски степенный характер музыки.** В широте размеров стираются грани тактов, и звучание приобретает свободу и импровизационность, характерные для народного творчества.

При всей жизненности и правдивости содержания финала, посвященного воспеванию богатырской силы русского народа, средства его выражения, однако, несколько преувеличены. Звуковая пышность монументального произведения несколько тяжеловесна, преобразования тем, игра ритмов, динамика темпов чрезмерны и даже утомительны.***

* Форма финала — двойные вариации с рондообразным чередованием эпизодов.

** $\frac{4}{2} - \frac{3}{2} - \frac{6}{4} - \frac{9}{4} - \frac{4}{2} (2) - 2$

*** Исполнение финала представляет значительные трудности для дирижера: при недостаточной продуманности художественного замысла финал либо распадется на фрагменты, либо сольется в ровное, без рельефов, одноцветное звуковое полотно.



ГЛАВА VIII

БАЛЕТЫ

(конец 90-х годов)

Конец 90-х годов ознаменовался появлением нового жанра в творчестве Глазунова. За три-четыре последних года XIX века композитор создал три балета, которые, наравне с Четвертой, Пятой, Шестой симфониями, Четвертым, Пятым квартетами, свидетельствовали о наивысшем расцвете творческих сил композитора. Быстрота и легкость в создании балетов не были случайными. К этому времени Глазунов уже прекрасно овладел спецификой танцевальной музыки. Отдельные пьесы, эпизоды в симфонических и камерных произведениях, концертные вальсы, «Шопениана» и особенно «Балетная сюита» подвели его к новому музыкальному жанру. Большую роль в обращении к нему сыграли и балеты Чайковского, которые всегда служили для Глазунова высоким художественным образцом.

На балетное творчество Глазунова оказали положительное влияние его успехи в симфонической музыке, откуда в балет проникли принципы подлинного музыкального развития, «сквозного действия», разнообразные приемы оркестрового письма. Не менее плодотворным оказалось и обратное воздействие. Работа над балетами дала много положительного последующей творческой эволюции Глазунова. Расширился художественный кругозор композитора, появилась большая свобода в выборе музыкальных средств, музыка обогатилась сценической выразительностью, конкретностью. Балеты Глазунова имели значение не только для творческой биографии композитора. Это — определенный этап в общем развитии

русского классического балетного искусства. Глазунов закрепил и развил те реформаторские принципы, которые были выработаны Чайковским и впоследствии переданы советскому балету. Следуя за великим творцом «Спящей красавицы», Глазунов стремился к углублению роли музыки в балете и обогащению ее содержания. Он достиг особой рельефности и широты развития музыкальных характеристик, повысил драматургические функции танца и пантомим.

Музыка в балетах Глазунова, как и в балетах Чайковского, — подлинный носитель художественного образа. Сила ее выразительности — прежде всего в мелодическом богатстве. Мелодии глазуновских вальсов, адажио, вариаций, танцев просты и красивы. Их можно назвать инструментальными песнями без слов, романами, дуэтами, ансамблями. Песенность характерна не только для лирических эпизодов балетов Глазунова. В массовых сценах слышится распевность хоров, маршей, гимнов, шуточных хороводов, песен-игр.

Танцы в балетах Глазунова действенны. Выполняя определенную драматургическую функцию, они воплощают лирическое содержание данного сценического момента, характеризуют героев, жизненную обстановку, нравы и обычаи. Между танцем и пантомимой нет резких граней: в танце кристаллизуются темы-мелодии, элементы которых обрисовались в пантомиме, а в пантомиме подвергается дальнейшей разработке то, что уже отшлифовалось в танце. Непрерывность симфонического развития, органическая цельность произведения углубляют его реалистический замысел.

В выборе сюжетов Глазунов отходит от традиционной для балетов его времени сказочности в сферу реальных событий, но подает их в обобщенно-романтическом плане, с элементами фантастики. Используя сюжеты из жизни различных эпох и национальностей, Глазунов остается русским художником. Обращается ли он к образам средневековья, к Франции XVIII века, создает ли аллегорические картины природы, национальный склад его мышления везде сказывается столь же явно, как и в его симфониях, квартетах и других произведениях.

Проблема балетного спектакля разрешается Глазуновым в каждом отдельном случае различно. «Раймонда» — трехактный лирико-драматический балет, вопло-

щающий высокие идеи борьбы человека за счастье. Он приобрел заслуженную популярность и не сходит со сцены уже более полустолетия. «Барышня-служанка» представляет собой лирико-пасторальный одноактный балет, «Времена года» — музыкально-хореографическую поэму в четырех картинах.

Директор петербургских театров И. Всеволожский весной 1896 года предложил Глазунову написать балет «Раймонда». Композитор согласился. Работа по заказу не отталкивала его. Как и Чайковский, он даже любил ее: «Приемлемые заказы на произведения не только не связывали меня, но, наоборот, воодушевляли меня, — признавался он. — Например, я с особенным рвением и подъемом в довольно короткий срок сочинил балет „Раймонда“»¹.

Известие о том, что Глазунов пишет балет, произвело сенсацию. Авторитетнейший музыкант, симфонист, серьезный человек, Глазунов в представлении современников был далек от балетной музыки. Ложно-высокомерный взгляд на балет как на низший тип музыкального творчества все еще бытовал в музыкальной среде, несмотря на то что Чайковский гениальными балетами уже блестяще доказал несправедливость такого отношения.

Срок, данный Глазунову для сочинения, был очень мал. Несуществующая «Раймонда» уже значилась в репертуаре 1897/98 года. Еще не имея сценария, Глазунов обдумал первые десять номеров балета и записал их летом 1896 года по приезду в Висбаден. Два первых действия были закончены в августе, III — осенью 1897 года. На автографе партитуры композитор сделал надпись: «Кончен балет 21 октября 1897. Оркестровал 1 год».

Работа проходила в непосредственном контакте с автором сценария — балетмейстером М. Петипа*. Он давал композитору детально разработанные планы отдельных сцен, указывал характер танца, темпы, размеры и даже количество тактов. Глазунов постепенно знакомился с тонкостями хореографии, постигал специфику того или иного танца, приема. Работа настолько увлекала его, что

* Сценарий написан М. Петипа в сотрудничестве с Л. Пашковой.

он отошел от дел по Беляевскому издательству, концертам, стал пропускать и любимые «пятницы»: «...Не сердись на меня, — извинялся он перед Беляевым (15 августа 1897 г.), — если я завтра буду лишен удовольствия проводить время в твоей компании. Я только что окончил ровно $\frac{1}{2}$ второго действия и хочу немедленно продолжать дальше». ²

После окончания балета началась еще более горячая пора. Глазунов подолгу просиживал в театре на репетициях. В ту пору существовал еще обычай проводить их в сопровождении двух скрипок: Глазунову приходилось иногда самому делать рабочие переложения, так как «присяжный перекладыватель», как называл его Глазунов, не успевал. В тех случаях, когда звучание двух скрипок явно не соответствовало полифонически насыщенной музыкальной ткани балета, композитор сам садился за рояль: «...Мне приходится отколачивать пальцы, хотя в данном случае ничего постыдного в этом нет», — сообщал он Беляеву. Не надеясь на память стареющего Петипа, он указывал исполнителям темпы, фразировку. Обычно очень выдержанный и спокойный, он горячился, спорил.

Увлечение Глазунова театром вызывало ревнивое недовольство со стороны Беляева, который привык к безотказной помощи Глазунова во всех своих музыкальных делах. Он упрекал Глазунова в напрасной трате времени на репетициях. Глазунов же доказывал свою правоту: «...С точки зрения издателя ты совсем прав, но с человеческой точки зрения ты очень ошибаешься... мое присутствие прямо необходимо на репетициях, — я указываю, во-первых, темп, во-вторых, Петипа уже стар и забывает многое, что говорил мне раньше; у нас постоянно столкновения, которые благодаря моему присутствию кончаются довольно благополучно. Не будь меня, все ставилось бы невпопад, Петипа бы сердился, на что имеет право, так как его торопят, и наделали бы мне таких купюр, что мне сделалось бы все немило. Когда все присутствующие ознакомятся с моей музыкой и темпами, то мне вовсе не нужно будет ходить на репетиции...». ³

Работа Глазунова в театре была плодотворной не только для сценической судьбы «Раймонды», — она не могла не оказать положительного влияния на художественное воспитание труппы. Прививая в ее среде подлинное понимание и любовь к музыке, композитор бо-

ролся с рутиной, косностью, штампом, царившими в балетной среде. *

Музыкальный Петербург с нетерпением ожидал премьеры «Раймонды». Уже за три дня до нее в журнале «Театр и искусство»⁴ была помещена статья «О новом балете „Раймонда“». В ответ на споры о том, что балет якобы исторический, или же легендарный, или же связан с арабскими сказками, Н. Финдейзен писал, что «сюжет этого балета заимствован, как гласит афиша, из рыцарской легенды, и хотя страдает историческими противоречиями и не отличается избытком драматического движения, но, во всяком случае, не лишен сценичности и некоторого интереса». Высмеивая некоторые нелепости сюжета (торжественный праздник в средневековом замке де Дорис, например, назывался «именинами», сарацинский вождь Абдерахман — «рыцарем», тогда как араб-магометанин не мог быть членом рыцарских орденов и лиг, связанных с христианской религией), рецензент, однако, еще ничего не писал о музыке.

Первый спектакль состоялся 7 января 1898 года в бенефис Пьерины Ленъяни (заглавная роль). Он был триумфальным. Известный балетный дирижер и композитор Р. Дриго провел его блестяще. Вызовы начались уже после I акта. Автору был преподнесен лавровый венок. Благодарные за красивую и удобную для танца музыку, за неутомимую помощь на репетициях, артисты прочли ему торжественный адрес. Тяжеловесная фигура Глазунова, медленно выходившего на сцену, казалась особенно громоздкой среди выбегающих за ним балерин. Невольно возникала мысль, как мог этот внешне неповоротливый человек так хорошо ощущать танец и пластику музыкально-танцевальной формы. В первой рецензии на спектакль «выдающийся успех» балета объяснялся тремя обстоятельствами: «красивой, мелодичной и

* В «Еженедельнике Петроградских государственных академических театров» (1932, № 6, стр. 19—20) читаем: «Партитура „Раймонды“ была настолько крупным явлением в жизни балета, что, повернув русло хореографии в новое направление, она оказала несомненное влияние и на дальнейшую деятельность самого композитора... Настоящий крупный талант может вносить свой устав и в чужой монастырь, ибо монастырь от этого только выиграет. Глазунов достиг большего: он завоевал полную симпатию самих артистов, которые до того хотя и признавали необходимость хорошей музыки, но все же в душе ворчали, ибо под нее трудно танцевать».

увлекательной музыкой», неувядаемым талантом балетмейстера и прекрасным исполнением артистов.⁵

Дальнейшая сценическая судьба «Раймонды» сложилась счастливо. * Лишь в 1905 году, когда Глазунов оказался в оппозиции к правящим кругам, балет был снят со сцены. Зато в сезон 1906/07 года «Раймонда» прошла 36 раз! В 1938 году балет подвергся весьма сомнительному в художественном отношении эксперименту. ** В сценарии В. Вайнонена и Ю. Слонимского рыцарь Жан де Бриен был превращен в хищного воина-крестоносца, а неудержимо страстный сарацин — в благородного арабского пленника, покорившего Раймонду своей духовной красотой. Несмотря на такую идейную переакцентировку, музыка осталась прежней. Получалось так, что жестокий и вероломный крестоносец характеризовался героической и лирической музыкой, а сдержанно-скорбный пленник араб — дикой и иступленной. Танцы были произвольно перемещены из одного акта в другой, из картины в картину. *** Несоответствие между музыкальной и сценической драматургией не очень смущало авторов нового спектакля и критиков. И. Соллertiнский в рецензии на этот спектакль писал о «великолепной музыке Глазунова», о нелепости прежнего либретто Пашковой («дамское рукоделие») и находил, что в новом варианте «сюжет сделался осмысленнее». В то же время рецензент досадовал на отсутствие полного совпадения между музыкой Глазунова и новым сценарием. ⁶ К счастью, этот эксперимент не получил логического завершения и музыка не была переделана до «полного совпадения» с новым сценарием.

* Интересны факты, характеризующие взаимоотношения дирекции имп. театров и композиторов. Глазунову выплатили 3000 рублей без права получения авторского поспектакльного гонорара. После 50-го представления он возбудил ходатайство о разрешении ему поспектакльной оплаты, но получил отказ. В 1911 г. ему было выдано дополнительное вознаграждение в размере 2000 рублей (ЛОЛГК).

** Постановка Театра им. Кирова. Балетмейстер В. Вайнонен, художник В. Ходасевич, дирижер Е. Дубовской, в роли Раймонды Г. Уланова.

*** Все 10 картин балета шли в новом порядке. Музыка II акта была положена на сценарный план IV акта, в III введена музыка «Восточной рапсодии» Глазунова. Перестановка музыкальных номеров и купюры в соответствии с новой редакцией либретто произведены М. Штейнбергом.

Постановка «Раймонды» 1948 года восстановила первоначальный замысел балета.* При сохранении партитуры Глазунова и всего наиболее ценного из постановки Петипа, в ней была углублена непрерывность танцевально-драматургической линии. В этой сценической редакции «Раймонда» идет и в настоящее время.**

В жизни Глазунова «Раймонда» была радостным событием. Перед композитором открылась увлекательная, ранее неизвестная ему область общения с широкими массами слушателей. Популярность Глазунова в различных слоях общества возросла. Навсегда сохранив любовь к «Раймонде», он считал ее одним из наиболее значительных своих произведений, определявших второй этап его творческого пути.***

Что привлекло Глазунова в сюжете «Раймонды»? Вряд ли он не ощущал драматургической слабости сценария. По-видимому, его внимание было сосредоточено не на сюжетной линии балета,**** а на его внутреннем,

* Постановка К. Сергеева, художник С. Вирсаладзе.

** Судьба «Раймонды» в Москве такова. Премьера в Большом театре состоялась 23 января 1900 г. Балетмейстеры А. Горский и И. Хлюстин сохранили постановку Петипа, включив со второго спектакля (30 января) характерный словацко-венгерский танец (ор. 68), специально написанный Глазуновым для бенефиса балерины А. Джури. С ноября 1908 г. спектакль шел в новом оформлении художника К. Коровина. В 1941 г. Е. Долинский возобновил постановку А. Горского, а в 1945 г. к ней обратился Л. Лавровский, сохранив в основном постановку М. Петипа и А. Горского, но исключив образ Белой дамы, что освободило сценарий от фантастическо-мистического наложения (художник С. Кобуладзе, дирижер Ю. Файер).

*** В телеграмме Ю. Юрьеву Глазунов писал о трех этапах своей творческой эволюции: Первая симфония, «Раймонда» и музыка к драме Лермонтова «Маскарад» (см. гл. XIII, стр. 256).

**** Краткое содержание балета в соответствии с клавиром и партитурой 1898 г., партитурой 1953 г. и клавиром 1954 г.: В средневековой замке графини де Дорис празднуется день рождения Раймонды. Она и ее гости развлекаются музыкой, танцами, играми. Завтра ожидается возвращение из похода ее жениха, венгерского рыцаря Жана де Бриен. Ночью Раймонда видит сон. Статуя Белой дамы, охраняющей благополучие обитателей замка, оживает и уводит ее в таинственный сад. Здесь Раймонда встречает жениха. Появляется сарацинский вождь Абдерахман и своей пламенной страстью вселяет ужас в душу девушки. В день возвращения Жана де Бриен в замке устраивается праздник. Неожиданно входит Абдерахман с богатой свитой. Он высказывает свое чувство к Раймонде, пестрая толпа его рабов склоняется перед ней. Одна за другой

психологическом содержании. Художника-гуманиста привлекла тема, воспевающая благородство и бесстрашие человека, верность и красоту чувств, воплощение идеи о том, что счастье завоевывается в борьбе, испытаниях. Композитор был пленен романтикой чистого и прекрасного облика Раймонды, ее женственностью. Его увлекала возможность создать музыкально-контрастные мужские портреты неудержимо страстного сарацинского вождя Абдерахмана и лирико-героический образ рыцаря Жана де Бриен. В воображении композитора возникали яркие, красочные массовые сцены, национальные танцы. Значительную роль в обращении к средневековой тематике сыграли впечатления от пребывания в Нюрнберге, Аахене, Аугсбурге, поразивших Глазунова своим колоритом древности.* Не более чем через год после этого он начал работу над «Раймондой».

Воплощая в музыке дух венгерского и провансальского средневековья, Глазунов не ставил перед собой цели точного исторического и этнографического воспроизведения событий. Он показывал их в обобщенном, романтизированном плане, так, как это представлялось его творческому воображению на отдалении веков, без отчетливых граней между различными эпохами и национальностями. Исторические события в балете переплетаются с легендарными, фантастика и вымысел — с реальностью. Подобный художественный метод роднится со своеобразной трактовкой исторических событий в народном творчестве или былинно-сказочных произведениях русских композиторов. В создании характерных танцев Глазунову помогло прекрасное знание народного творчества различных национальностей. Он неоднократно слушал игру на старинных инструментах французов, итальянцев, испанцев, венгров, цыган, румын, сербов, интересовался народными песнями во время поездок в Испа-

следуют сарацинские пляски. Среди наступившего замешательства Абдерахман пытается похитить девушку, но путь ему преграждает Жан де Бриен. Из поединка соперников победителем выходит жених Раймонды. Балет заканчивается свадебным празднеством.

* Б. Асафьев вспоминал, что когда Глазунов «с увлечением рассказывал о рыцарстве и рыцарях, о трубадурах, труверах и менестрелях, о представлениях на площадях средневековых городов и о жизни в замках; эти рассказы, вдохновленные воображением талантливейшего русского музыканта, убеждали и восхищали» (Избранные труды, т. II, стр. 212).

нию, Аравию, Францию, Бельгию и в другие страны, знал много народных сборников.

Разнонациональный характер танцев придает балету лишь особую романтическую красочность, праздничную пышность, тогда как по духу музыка «Раймонды» остается такой же русской, как и в других произведениях Глазунова: в вальсе продолжается линия его концертных вальсов, в Адажио, Романеске развиваются лирические образы его симфонических произведений, выход Раймонды и ее вариация *pizzicato* связаны со скерцозными эпизодами симфоний, а характерные национальные танцы — с испанскими серенадами, восточными, греческими плясками, карнавальными шествиями, танцевальными эпизодами симфоний и др.

Продолжая линию балетов Чайковского, Глазунов создал прекрасное лирико-драматическое произведение, одну из вершин своего зрелого мастерства. Он преодолел скованность в выражении чувств, которой отличалось его раннее творчество. Музыка стала более эмоционально-открытой, яркой и вдохновенной, мелодии — выразительными, рельефными, их развитие — свободным и естественным. Дирижер Д. Похитонов, называя этот балет «непревзойденным шедевром великого симфониста», восторгался «красотою и благородством чисто глазуновских мелодических линий, пышной полнотою звучания оркестра и нескончаемым разнообразием музыкальных эпизодов».⁷

«Раймонда» представляет собой цельное симфоническое произведение. Широкое симфоническое дыхание достигается наличием развернутых оркестровых эпизодов (вступления к актам, картинам), крупных хореографических сцен, а также выразительной силой музыки танцев. Объединяя балет сквозным симфоническим развитием, Глазунов не отказывается и от традиционных балетных форм. Непрерывное становление музыкальных образов сочетается с портретной характеристикой героев, яркой картинностью массовых сцен, законченностью танцевальных номеров. Широко используя общепринятые балетные формы (сюиты, вариации, дивертисменты, пантомимы, мимические сцены), композитор подает их в новом, обогащенном плане.

Выразительное, действенное значение в драматургии балета имеют массовые сцены. В них обрисовываются

средневековое общество и быт, дается косвенная характеристика главных героев. Психологический портрет Раймонды, например, дорисовывается поэтической красотой вариаций ее подруг, жизнерадостной полнозвучностью общего вальса. Образ Жана де Бриен дополняется торжественными шествиями, выходами. Вдохновенный пафос любви передается не только патетическим Адажио — дуэтом, но и приподнятой праздничностью массового Гимна и Апофеоза. Характерный портрет восточного властелина воспроизводится дикими плясками его свиты.

Эмоционально-выразительная сила массовых сцен углубляется внедрением в балетный жанр вокально-хорового принципа, в частности такой новой для балета оперно-ораториальной формы, как гимн (финал II акта). Танец благодаря этому приобретает большие возможности для передачи внутреннего мира героев. Новым в массовых сценах являются и картины общего стихийного движения (например, Вакханалия II акта). В них с особой яркостью воспроизводится действенная, активная сила народных масс (не без влияния Половецких плясок из оперы «Князь Игорь»). Интересно отметить, что эти новые для русского балета принципы (вокально-хоровое начало и стихийность движения) используются композитором в наиболее острых, кульминационных моментах и на близком сопоставлении друг с другом: во II акте за буйной Вакханалией следует торжественный «хоровой» Гимн, в III акте «хоровой» Апофеоз обрамляет картину динамичных массовых танцев на свадебном торжестве (таким же сопоставлением стихийной Вакханалии и «хорового» Апофеоза заканчивается и балет «Времена года»).

Из сольных танцев Глазунов особенно расширяет эмоциональное содержание Адажио. Это — выразительные драматургические узлы произведения. В лирическом Адажио Раймонды и Жана де Бриен (3-я картина) и драматическом Адажио ее с Абдерахманом (II акт) с наибольшей силой раскрываются взаимоотношения героев, их чувства. По своей функции и песенному началу эти адажио сходны с развернутыми дуэтами-диалогами в опере.

Среди богатых выразительных средств «Раймонды» особый интерес представляют оркестровка, полифоническая фактура, широкое лейтмотивное развитие и яркий

рельефный тематизм. В оркестре «Раймонды», классически стройном, простом и в то же время блестящем по краскам, изобретательном по тембровым сочетаниям, сказалось высокое мастерство композитора. В полный состав оркестра включены арфа, фортепьяно, челеста, медная банда и много ударных инструментов. В характеристике героев, особенно Раймонды, большую роль выполняют чистые оркестровые тембры. В I акте ее вариации строятся на тембре то *pizzicato* струнных, то солирующей арфы или же солирующей скрипки (вальс из 3-й картины); во II — ее характеризуют звуки солирующих валторны, гобоя, флейты, в III — фортепьяно. Танец подруг Раймонды сопровождается челестой.

Тонко и разнообразно использует Глазунов полифонические приемы, различные контрапунктические сплетения тем. Особенно интересна и красочна полифония в вальсе I, в Вакханалии II, в венгерских танцах III актов и во многих пантомимных сценах.

Активной движущей силой драматургии балета служит лейтмотивное развитие. Богато и разносторонне представлена музыкальная характеристика главной героини. Ее тема, открывающая балет, построена на мягком, скользящем движении, очень неустойчивом и прерывистом. Форшлагги, хроматические вспомогательные звуки, изредка пунктированный ритм или внезапные остановки, секвенционная устремленность вверх придают ей особую невесомость, трепетность, полетность. В этой мелодии воплощаются поэтические мечтания девушки, ее смутные и нежные порывы. Второй элемент ее темы передает характер томления, радостных предчувствий (неустойчивые интервалы больших и малых септим, трионов, хроматизмы, восходящие секвенции). По определению композитора, эта тема рисует «томительное ожидание Раймондой возвращения жениха». Дальнейшее развитие образа героини влечет за собой переосмысление ее темы. Из нее рождаются новые мелодические образования: Раймонда обрисовывается то беспечной, то мечтательной, нежной и страстной, то вновь шаловливой.

Жан де Бриен охарактеризован более статично. Его светлая хоральная тема, впервые показанная также во вступлении, приобретает вдохновенно-лирический (Адажио) или возвышенный характер (Гимн II акта). Ее основное эмоциональное содержание — рыцарственная

13a) Andante

p

mf

6) Andante

pp

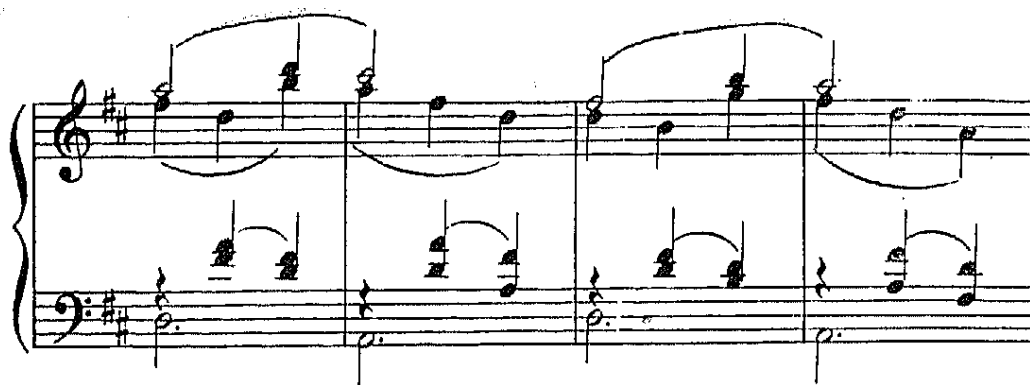
величавость и мужественность — сохраняется во всех ситуациях (см. пример 13 б).

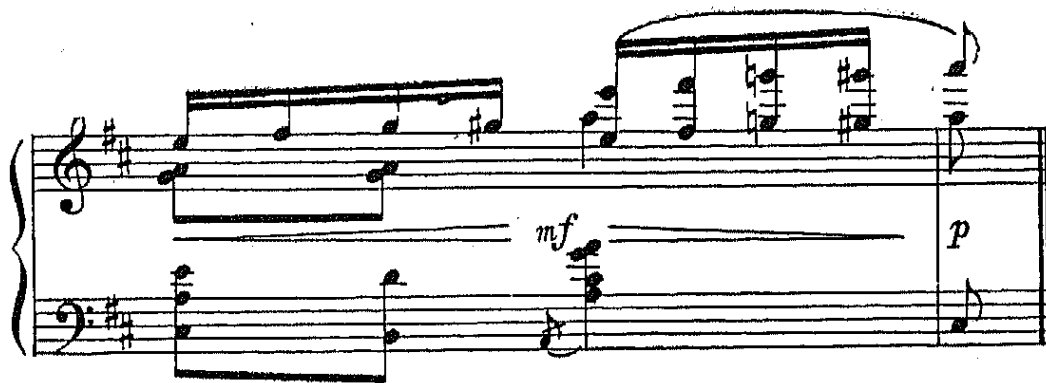
Характеристика Абдерахмана противостоит благородству и духовной красоте возлюбленных. Необузданные порывы восточного шейха передаются богато орнаментированной темой с напряженными интонациями, прихотливым ритмом и гармонией. Развитие темы не приводит к существенному обогащению художественного образа, придавая ему лишь различные оттенки.

Драматургия 1-й картины основана на постепенном возрастании радостного подъема (сцена общего праздника в замке) и его затухании (вечерняя сцена Раймонды с подругами и пажами). В идиллически спокойной обстановке рыцарского быта (юноши упражняются в фехтовании, девушки играют на лютнях) первым оживляющим моментом служит появление Раймонды. Веселое, беззаботное, совсем еще юное существо вносит в созерцательную атмосферу энергию и радость жизни (легкое скерцозное движение в ритме польки сильно изменило основную тему героини). Следующие ступени эмоционального подъема — сцены чтения письма, извещающего о возвращении жениха, торжественный марш вассалов и крестьян, пришедших разделить с Раймондой ее радость, наконец, Большой вальс и эпизод, когда она торжественно объявляет на завтра праздник встречи жениха.

Большой вальс служит драматургическим узлом всего действия. В нем воплощены радостное восприятие жизни, полнота чувств, сплотивших массу людей в едином порыве. Особую выразительность, сочность и полнозвучность придают ему рельефная мелодия, сеть подголосков, сгущенные оркестровые тембры, утяжеленная ритмическая пульсация. Внутреннее родство настроений Раймонды и окружающих подчеркивается тем, что средний



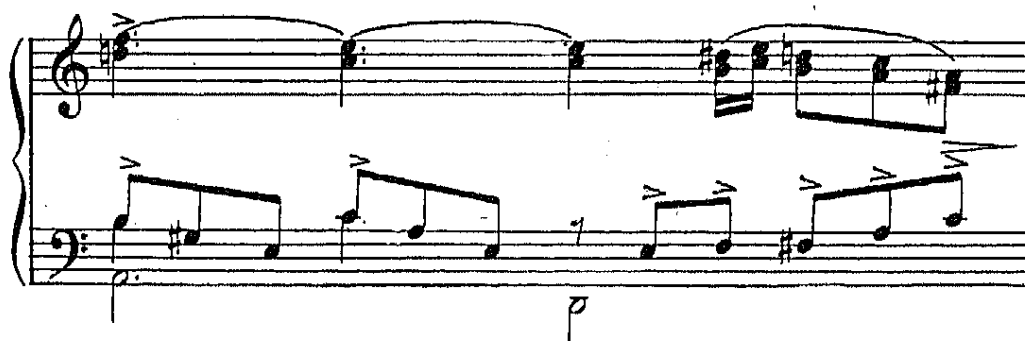
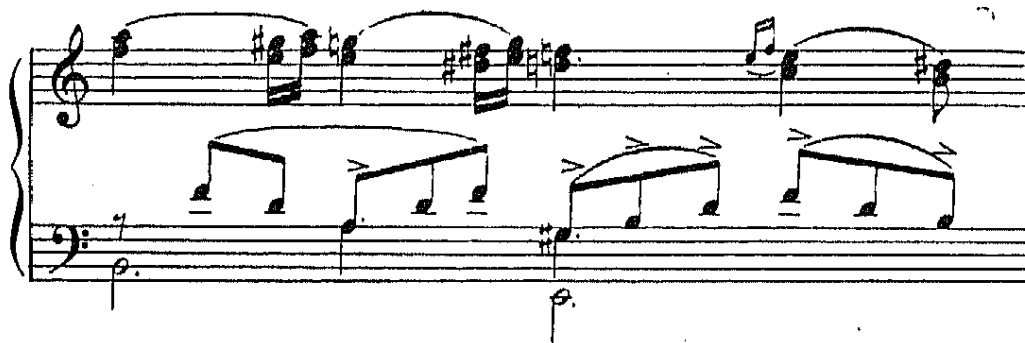




эпизод общего вальса — это сольная вариация Раймонды Pizzicato. Ее мелодия — тонко трансформированная тема вальса: в двухдольном размере, легком стаккатном движении и прозрачном оркестровом колорите струнных музыка звучит изящно, женственно и игриво.

Сцена на террасе, освещенной лунным светом, — своеобразный балетно-симфонический ноктюрн. «Вечерний» портрет Раймонды, дополняющий ее «дневную» характеристику, связан с двумя танцевальными номерами: меланхолической мелодией «Романески» и вариацией, построенной на прозрачном колорите арфы. Интересную трансформацию претерпевает тема Раймонды в сцене засыпания. Она изменилась до неузнаваемости благодаря нисходящему движению вместо восходящего, хроматизмам, задержаниям, сочным нонаккордам, иному ритму, сопровождению и оркестровке. Мелодия этой симфоническо-хореографической «песни без слов» полна пластики, напевности и баюкающей мягкости.







В 3-й картине («Сон Раймонды»)* осуществляется дальнейшее развитие образа героини, первая экспозиция мужских портретов и завязка драмы. Вся картина основывается на эмоциональном контрасте — чувстве радости, счастья (сцена свидания с женихом) и тревожного волнения (сцена встречи с Абдерахманом). Характер танцев находится в тесной зависимости от этих художественных задач.

Свидание с возлюбленным представляет собой развернутую хореографическую сюиту из классических танцев (Большое адажио, Фантастический вальс, три вариации и кода). Адажио, одна из прекраснейших лирических страниц балета, — любовный хореографический дуэт. Красивая, выразительная мелодия солирующей скрипки развивается широко и свободно. Ее вдохновенный характер, насыщенное звучание прекрасно воплощают реальное, страстное чувство возлюбленных. Красочная же оркестровка (переливы арф, струящиеся скрипичные пассажи, множество мелких украшений, как бы светящихся звуковых блесков) придает звучанию оттенок

* 2-я картина служит связующим звеном между сценой реального мира и грезами Раймонды (Белая дама приводит Раймонду в таинственный сад).

некоторой призрачности. Тема Большого адажио не новая — это тема Жана де Бриен; из рыцарственной и величавой она превратилась в возвышенно одухотворенную и страстную. Адажио, наряду с лирическими эпизодами из Пятой, Шестой симфоний, показывает, как глубоко раскрылось лирическое дарование композитора, каким широким сделалось мелодическое дыхание его музыки.

Три вариации, следующие за Фантастическим вальсом,* воплощают образ юности, девичьей грации, шаловливого изящества. Они очень интересны по колориту и оркестровой фактуре: первая дана в хрустальном звучании челесты, вторая соткана из «кружевных» пассажей засурдиненных скрипок, третья же строится на широкой одухотворенной мелодии солирующей скрипки (вальс Раймонды).** По эмоциональной насыщенности музыка его близка любовному дуэту Раймонды и Жана де Бриен — Большому адажио. Раймонда обрисована уже не беспечной, шаловливой девочкой, а женственно обаятельным существом, охваченным чувством любви. Вместо изящного, холодноватого стаккато (выход Раймонды, ее *pizzicato*, арфовая вариация) появилось плавное легато, вместо легкой двухдольности — пластическая вальсовая трехдольность.



* Фантастический вальс, столь же реальный, как и вальс из 1-й картины, отличается от него меньшей плавностью и сочностью, большей полетностью.

** В первых постановках, как и в издании 1898 г., 3-я вариация была иной. Вскоре вместо нее Глазунов написал вальс C-dur, который в партитуре 1953 г. и клавири 1954 г. помещен в качестве дополнения.



Второй сон Раймонды — встреча с Абдерахманом* — глубоко драматичен. Характерная тема Абдерахмана приобретает страстную напряженность, подчеркнутую экспрессивной оркестровкой (см. пример 16).

* В соответствии с партитурой и клавиром 1898 г., по сценарию М. Петипа и Л. Пашковой Абдерахман вводится дважды (3-я картина I акта и II акт). В сценарии самого Глазунова Абдерахман не появляется в сцене сна Раймонды, а фигурирует лишь один раз — в день возвращения жениха (II акт). Это, как и отсутствие образа Белой дамы, освобождает авторский сценарий от символичности и фантастики. Постановка же М. Петипа отличается от сценария как его собственного, так и глазуновского: Абдерахман фигурирует в ней трижды — в 1-й и 3-й картинах I акта и во II акте. В театрах используется именно этот вариант.

Драматургическим центром всего балета служит II акт. Здесь сталкиваются острые эмоциональные конфликты: радость встречи жениха, грозное вторжение Абдерахмана, его попытка похитить Раймонду и, наконец, сцена ликования, гимн, прославляющий победу Жана де Бриен.

Сцена с Абдерахманом наяву составляет сюиту классических танцев (Большое адажио, вариации и кода). Это — зеркальное отражение лирической сцены с женихом из I акта (тоже Большое адажио, вариации и кода) и один из наиболее выразительных драматических эпизодов балета. В нем с особой обостренностью показан конфликт двух психологических начал — благородства, нравственной чистоты и грубой страсти, угрожающей силы. Тема Абдерахмана сначала звучит вкрадчиво, нежно и певуче, в сопровождении взволнованных интонаций Раймонды, достигая затем большой драматической патетики (*Grandioso*). После этого хореографического «дуэта» эмоциональной разрядкой служат вариации подруг Раймонды и юношей. Успокоенная, она выступает с заключительной вариацией. Новое динамическое нарастание происходит в следующей сюите из характерных танцев свиты Абдерахмана (выход жонглеров, танец арабских мальчиков, сарацин). Особенно выделяется испанский танец, сделавшийся одним из популярнейших балетных номеров Глазунова: в нем прекрасно передана страстность испанской народной музыки.* Заключительная массовая сцена — Вакханалия — вносит в балет образ стихийной силы и огненного темперамента. Динамика характерных танцев приводит к кульминационному моменту драмы — поединку Абдерахмана и Жана де Бриен. В музыке, достигающей высшего драматического напряжения, сопоставляются темы Жана де Бриен, Абдерахмана и Раймонды. Гибель Абдерахмана обрисована очень выразительно: на фоне тревожного ритма литавр разроз-

* Интересно свидетельство испанского виолончелиста П. Казальса о глубоком проникновении Глазунова в стихию испанского танца: «...Русские испытывают инстинктивную, глубокую и необузданную жажду к красочности — отсюда и родились русские балеты. Я вспоминаю, в каких страстных выражениях отзывался об испанской музыке Глазунов, человек обычно очень спокойный. И как он любил напоминать, что «уже Глинка» понял, как много может дать Испания его родине в области музыки» (Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Музгиз, Л., стр. 231—232).

ненные элементы его темы, секундовые стоны диссонирующих аккордов звучат мрачно и судорожно (этот эпизод вызывает некоторую ассоциацию со сценой смерти Графини из «Пиковой дамы»).

17 *Allegro assai*

pp *poco* *mp* *ppp*

p *animando* *cresc.*

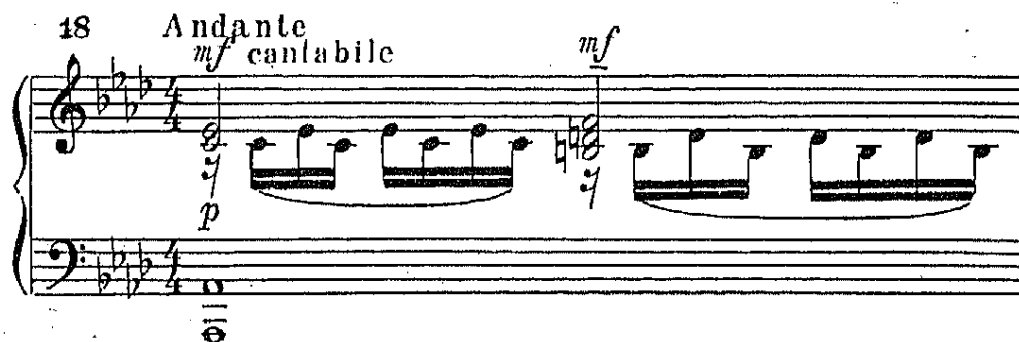
mf *f*

Впечатляющим контрастом звучит Гимн радости и славы победителю. После длительной мелодической и гармонической неустойчивости звучит рельефная, выразительная В-dur'ная мелодия в спокойном темпе и ровной звучности. Гимн построен на теме Жана де Бриен. Если во вступлении к балету она звучала рыцарски-величаво, в любовной сцене с Раймондой — лирически-вдохновенно, то теперь она воплощает возвышенное, ликующее состояние. Торжественной мощью звучности оркестра (с медной бандой на сцене) заканчивается II акт.

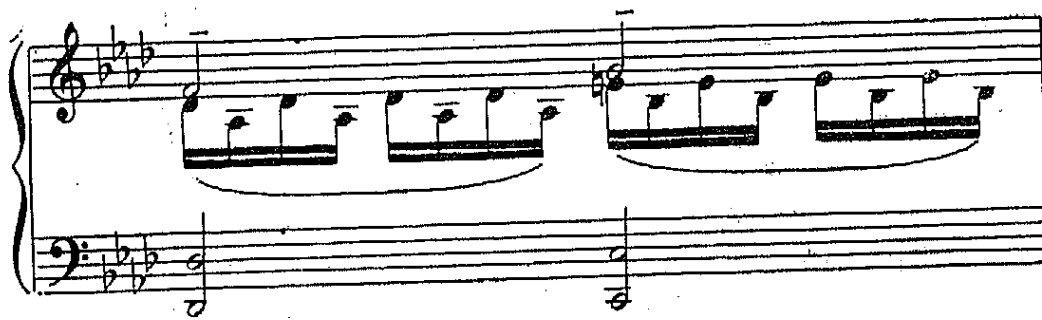
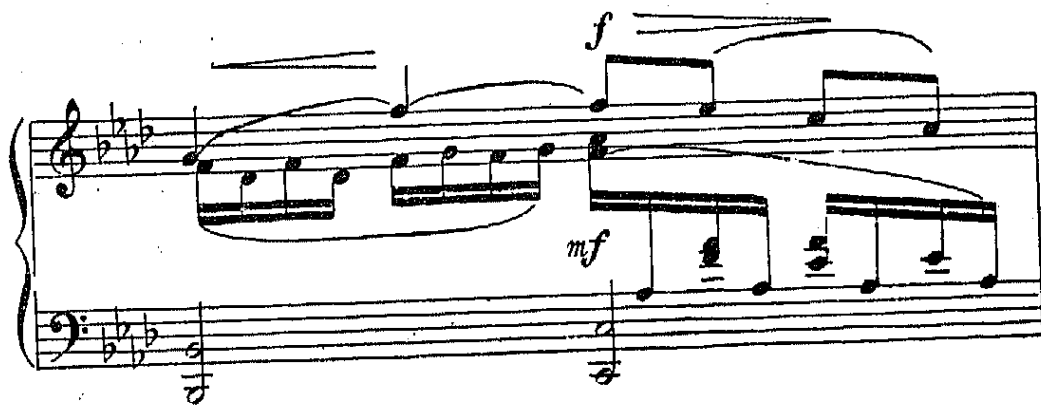
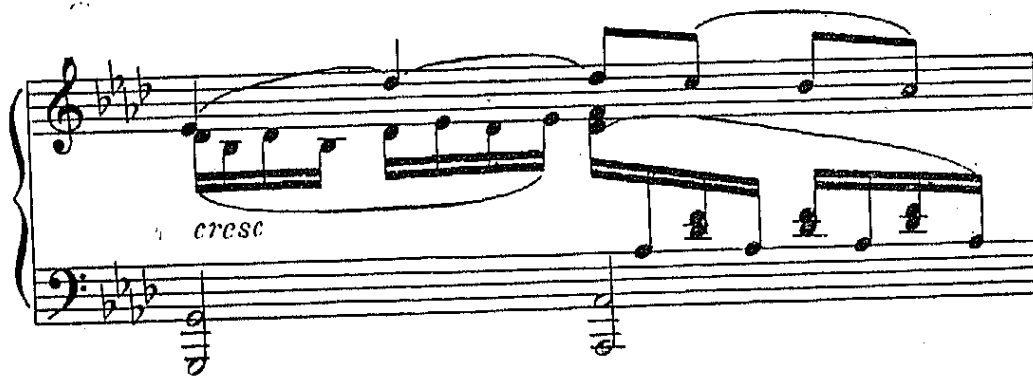
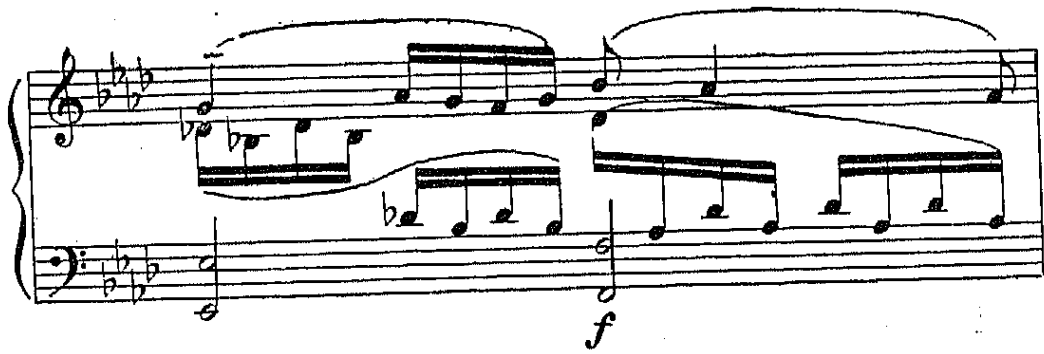
Блестящий дивертисмент III акта — не просто дань балетным традициям. Он имеет музыкально-драматурги-

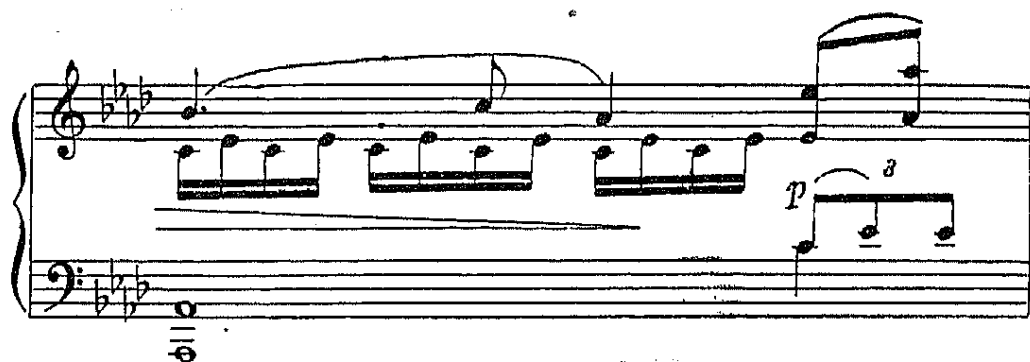
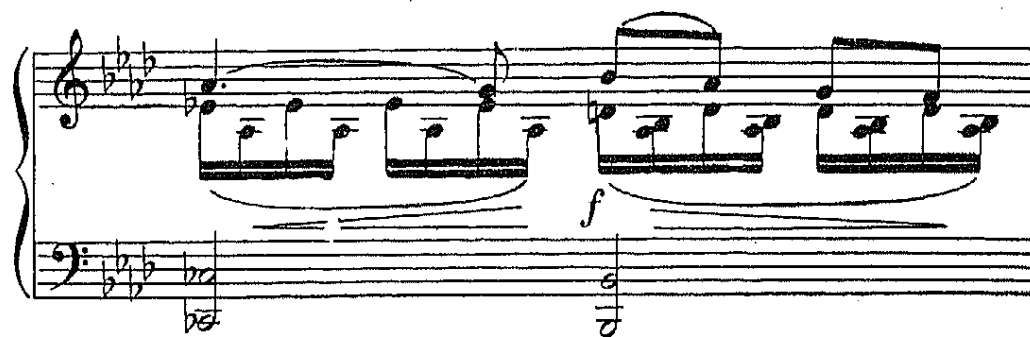
ческую мотивировку: Гимн, занявший лишь 24 последних такта II действия, не смог внести должного психологического равновесия в драматургию балета и придать законченность его музыкальной форме. Не получил еще пластической завершенности и образ Раймонды. Эти функции призвано выполнить III действие. Широкой фреской разворачиваются в нем картины праздничного венгерского кортежа, большого венгерского танца, очаровательной детской венгерки и торжественного выхода венгерских танцоров.* Полны мечтательной грации классический венгерский танец и вариации. 4-я вариация принадлежит Раймонде. Это ее последний танец (не считая небольшого сольного выступления в коде). Своеобразная «стелющаяся» мелодия солирующего фортепьяно в сопровождении легкого *pizzicato* струнных развивается с медлительной истомой. Трепетно вибрируют повторяющиеся звуки и фигурации тончайшего рисунка.

Балет завершается, однако, не этими блестящими массовыми танцами. За ними следует Апофеоз — ликующая песня любви, воспевающая человеческую преданность и героизм. Мелодия, которую можно назвать темой любви, постепенно кристаллизовалась на протяжении всего балета, объединяя различные преобразования тем Раймонды и Большого вальса.



* Среди венгерских танцев Глазунов поместил и мазурку из «Балетных сцен» ор. 52. Это внесло красочный колорит, но несколько нарушило целостность заключительного акта (в издании клавира и партитуры 1898 г. мазурки нет, в клавире 1954 г. она включена в качестве приложения). Венгерский колорит был хорошо знаком Глазунову с детства, когда им были сочинены венгерские танцы, венгерское скерцо. Интерес к венгерскому фольклору углубился в период увлечения творчеством Листа.





В окончательно сформировавшемся виде эта тема прозвучала во вступлении и в заключении III акта, что послужило своеобразной эмоционально-музыкальной рамкой для пышной сцены свадебного торжества. Высокий пафос Апофеоза подчеркивает лирико-психологический характер балета — этой прекрасной хореографической повести о возлюбленных.

Сразу после постановки «Раймонды» Глазунов получил от М. Петипа и директора театров Всеволожского

новое предложение.* Он с радостью принял его. Сценаристом и на этот раз был М. Петипа, взявший в основу сюжета образы французской пасторальной живописи А. Ватто, художника начала XVIII века. В его картинах, связанных со стилем рококо, вполне отчетливо пробивалась реалистическая струя. Жеманство и эротика уступали место теплоте, взволнованному чувству. От его картин веет изяществом, одухотворенностью, мечтательной грустью, задорной шуткой, а иногда иронией. Живопись Ватто привлекла Глазунова сочетанием реалистичности с вымыслом, четкости линий с живой игрой красок, пластичности композиции с характерностью отдельных фигур.

Сценарий Петипа прост и незатейлив.** Близость к картинам Ватто сказывается в пасторальности и легкой игривости сюжета, в жанровых сценах на лоне природы, в изяществе характеристик.

Название балета долго не могло закрепиться. В первой постановке (17 января 1900 г.) он назывался «*Ruses d'amour*». В первом издании 1899 года на обложке стояло название: «Барышня-служанка», с подзаголовком — «Пастораль Ватто», на второй странице помещены названия на французском языке: «*Ruses d'amour*» с подзаголовком — «*Pastorale Watteau*». Помимо этого, балет фигурировал под названиями «Жанр Ватто», «Испытание Дамиса», «*Être aimée pour soi-même*», «*Le mariage d'amour*»***

* 16 января 1899 г. с Глазуновым был заключен договор, по которому дирекция за единовременную выплату 1500 рублей получила право на постановку балета «Пастораль Ватто» в Петербурге и Москве.

** Юная графиня Изабелла и ее жених Дамис, обрученные с детства, еще не видели друг друга. Он беден, она богата. Желая убедиться в бескорыстии Дамиса, Изабелла затевает шутку. Одета служанкой, она встречает жениха, беседует с ним, очаровывает его. Увлеченный мнимой служанкой, Дамис предлагает ей бежать, так как не может жениться на графине, которую не знает и не любит. Лукавая шутка вскоре открывается, и счастливые Дамис с Изабеллой принимают поздравления. Изабелла торжествует: счастье заключается в том, чтоб быть любимой за собственные заслуги, а не за богатство («*Il faut être aimée pour soi-même et non pour sa fortune — voilà le bonheur!*»).

*** В первой постановке балет назывался «Испытание Дамиса» («Барышня-служанка»). Французское название «*Ruses d'amour*» имело несколько переводов: «Хитрости любви», «Шалости любви» и т. п.

В содержании балета подымается та же гуманистическая тема права человека на счастье, что и в «Раймонде». Но если там она показана в драматическом плане, то здесь воплощена в изящной форме музыкальной пасторали, в атмосфере игры, шуток. Масштабы балета сузились, ориентация на живопись Ватто ограничила рамки художественного замысла.

«Барышня-служанка» — одноактный жанровый балет, состоящий из серии прелестных танцев. Один за другим следуют Гавот, Сарабанда, Фарандола, Танец марионеток, Марш-шествие, Большой вальс и снова вальсы, танцы...

Балет открывается живой картиной «в духе Ватто»: на зеленой лужайке роскошного парка девушки и юноши развлекаются играми. Широкая лестница ведет в замок. Сольные танцы начинаются Гавотом Изабеллы с одним из кавалеров, остальные аккомпанируют на лютнях и мюзеттах. Гавот, наряду со многими номерами из «Раймонды», сделался одним из наиболее популярных произведений Глазунова. В его меланхолическом напеве объединяются черты песни-романса и пластического танца. Размеренный аккордовый аккомпанемент расцвечен подголосками, подчеркивающими вокальную природу хореографической музыки Глазунова.

Контрастом к Гавоту и к следующим за ним медленной, несколько чопорной Сарабанде, веселой, простодушной Фарандоле является Танец марионеток: бродячие артисты показывают свое искусство. Для музыки Глазунова с ее монументальными и широкими формами миниатюрные кукольные образы совсем не характерны.* Тем не менее Танец марионеток вышел очаровательным. Он построен на тончайшем плетении легкой, прозрачной музыкальной ткани с изящными звуковыми рисунками (флейта-пикколо и челеста на фоне трелей скрипок, переливов арф, колокольчиков, треугольников).

Другого типа контрастом к французским танцам служит Большой вальс *Es-dur*. Как и вальс из «Раймонды», он певуч, пластичен, очень красочно оркестрован, с подголосками и украшениями, с гибкими динамическими и

* Впервые они появились в «Маленьком вальсе» для фортепьяно ор. 36, в оркестровой пьесе «Марионетки» из «Балетной сюиты» ор. 52. После «Барышни-служанки» Глазунов к ним уже не обращался.

темповыми оттенками. Но если в вальсе из «Раймонды» больше полноты и сочности, то в этом вальсе больше прихотливости и изящества.

По-глазуновски насыщено звучание маршей-шествий. Музыка их дышит здоровьем и бодростью. Таковы — торжественный выход из замка Графини с мнимой дочерью Изабеллой (служанкой в платье Изабеллы) и приближенными, появление Дамиса, эпизод, когда приближенные расходятся после Большого вальса. Музыка этих номеров ближе к монументальным картинам глазуновских симфоний, чем к групповым композициям идиллических пасторалей Ватто. Родствен народно-праздничным сценам из симфонии Глазунова и заключительный танец «La fricassée» с его простым напевом, стихийным движением и грубоватым ритмом.

Главная героиня балета — Изабелла охарактеризована выразительной лирической мелодией Гавота и грациозно-задорной вариацией, когда, разыгрывая роль просто-душной служанки, она пленяет Дамиса своим танцем. Широкая лирическая тема любви Изабеллы и Дамиса появляется впервые в тот момент, когда у девушки рождается мысль проверить чувство жениха. На ней построена и заключительная сцена, в которой Дамис узнает, что очаровавшая его служанка и его невеста — одно лицо, а Изабелла убеждается в его бескорыстной и искренней любви. Эта тема любви характерна для распевных вдохновенно лирических мелодий Глазунова.

19a) Andante

espress

mf p

6) [Moderato]

f



Балет заканчивается массовой музыкальной картиной «в духе Ватто».

Меньше чем через месяц после «Барышни-служанки» на сценах Эрмитажного и Мариинского театров появился третий балет Глазунова — «Времена года» — результат нового творческого содружества с балетмейстером М. Пети-типа.

«Времена года» — музыкально-хореографическая поэма, повествующая о постепенном пробуждении природы, о переходе ее от зимней скованности к весеннему цветению, затем к летнему созреванию и пышному осеннему празднику плодородия. Концепция балета оптимистична. В поэтической форме в нем выражена мысль о мудрой закономерности природы, о благотворности всех времен года — звеньев в неразрывной цепи жизни природы. Действующие лица балета представлены аллегорическими персонажами. Зима выступает в окружении Инея, Льда,

Града, Снега; Весна — с цветами, птицами; Лето — с хлебными колосьями, васильками и маками, с сатирами, фавнами и наядами. В картине Осени все времена года объединяются в стихийной вакханалии: земля, насытившаяся роскошными дарами природы, торжествует.

«Времена года» — одноактный балет из четырех картин, идущих без перерыва. Музыкальные образы частей находятся в тесной взаимосвязи. Картина зимней скованности создается «колючими» интонациями ниспадающей большой септимы, колоритной оркестровкой (высокие флажолеты струнных, всплески, трели флейт). Контрастный образ вихрей, завываний воплощается взлетами и падениями быстрых пассажей струнных и деревянных инструментов, вязками, грузными звучаниями тромбонов с тубами. Холодная, своеобразная звучность *Andante* вызывает ощущение прозрачного воздуха, мерцающих далей, несколько ассоциируясь со вступлением к опере «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова. За общим зимним хороводом следуют маленькие характерные вариации Инея, Льда, Града и Снега.

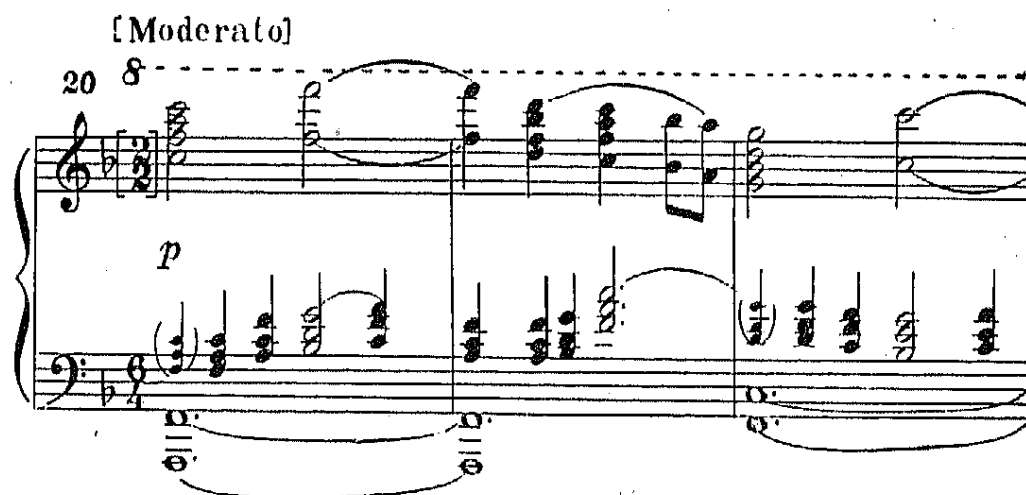
Контрастные по темпу, тональности, мелодии и оркестровке, они объединены общим колоритом легкого холодного звучания. Своей мелодичностью, остротой движения, тонкостью фактуры особенно хороши вариации «Град» и «Снег».

Переходом к Весне служит заключительный танец, когда брызжащие искры, зажженные гномами, освещают сцену, и холмик, на котором резвились снежинки, покрывается цветами. Природа пробуждается. Весна приходит со свитой из зелени, цветов и птиц. Ощущение легкого ветерка, птичьего щебета, нежного аромата цветов передается струящимися переливами флейт и скрипок. Звучание постепенно сгущается. Лирический образ Весны создан широкораспевной мелодией, сначала несколько сдержанной, затем все более теплой. Юное, радостное настроение воплощено и в песенной лирической теме «Танца роз».

Прекрасно осуществлен переход к следующей картине. Легкие группы весенних цветов рассеиваются. Вместо них возникает широкое поле зреющих хлебов, колышущихся под жарким летним ветром. Мелодия струнных выразительна и эмоционально насыщена. Вальс маков и васильков полон знойной истомы. В нем нет ничего

фантастического, он передает чувство здорового и радостного ощущения жизни. Стремительное музыкальное движение задерживается Баркаролой. Ее медленная певучая мелодия вносит разрядку в динамическое развитие балета и накапливает энергию для заключительной бурно ликующей Вакханалии.

Глазуновская Осень далека от традиционной осенне-элегической грусти. Далека она и от эротической опьяненности, с которой обычно связываются вакхические образы. Вакханалия Глазунова — это гимн земле, щедро дарующей свои плоды. Ликование Осени — это торжество всех времен года: могучий поток жизненных богатств создается и зимними снегами, и весенними ветрами, и летним зноем. В буйном массовом празднике принимают участие все основные персонажи балета. Ликующая тема Вакханалии проста и торжественна. В стихийно-огненном движении она чередуется с трансформированными темами Зимы, Весны, Лета. Объединяющим началом для них служит активная двухдольная пульсация (даже в мелодии летнего вальса плавная трехмерность сменилась двумя четвертями). Подлинным художественно обобщающим выводом балета служит следующий за этой жанровой сценой Апофеоз. Такое завершение произведения композитор использовал уже в «Раймонде», где идея торжества жизни и любви выражалась сначала в массовых жанровых танцах, а затем находила воплощение в лирически-величавом Гимне. Апофеоз построен на трансформированной теме Вакханалии, звучащей теперь как гимн природе.





В балете «Времена года» Глазунов создал цельное по замыслу и мастерское по воплощению произведение с яркими образными характеристиками, выразительными мелодиями, с единым симфоническим развитием и блестящей оркестровкой. Цельность музыкальной формы сочетается в нем с детальной разработанностью отдельных эпизодов.

Музыка балета «Времена года» часто исполняется на концертной эстраде как самостоятельное программно-симфоническое произведение.



ГЛАВА IX

В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Авторитет Глазунова как композитора, дирижера, музыкального деятеля уже в конце 90-х годов был весьма значительным в России и за границей. В начале 900-х годов Глазунов занял ведущее положение среди русских композиторов. К нему обращались с просьбой просмотреть сочинение, выступить в концерте, прислать свое произведение для исполнения, дать отзыв, посоветовать программу концерта, устроить артиста на работу и т. п. Он сделался непременно членом различных заседаний, комиссий, жюри, у него была обширная переписка, много друзей и знакомых.

Теперь музыканты чаще всего собирались у Глазунова. В 1904 году Римский-Корсаков записывал в дневнике: «Вообще центр музыкальной жизни за последнее время помещается у Глазунова. Молодые композиторы тяготеют к нему, и это вполне понятно и естественно».¹ Если приходили два-три человека, то музицировали, как вспоминал М. Курбанов, «в облаках табачного дыма», в кабинете, где на письменном столе были разбросаны партитурные листы его новых сочинений. Обычно же собирались в большом зале с двумя концертными роялями. У Глазунова устраивались теперь и традиционные беляевские ужины, завершавшие каждый Русский симфонический концерт.

Значительное сближение в это время произошло у Глазунова с Русским музыкальным обществом. Еще с 1895 года он сделался почетным гостем в его концертах, получив постоянное бесплатное место рядом с Рим-

ским-Корсаковым. В 1897 году Глазунов был приглашен в комиссию «по просмотру произведений» при дирекции Петербургского отделения. При всей мягкости и доброте, он был строг и принципиален в вопросах искусства, нетерпим к проявлениям бессодержательности, к низкому уровню профессионализма. В его очень лаконичных рецензиях выдвигались требования ясности художественного замысла, индивидуальной оригинальности и мастерства. «Неустойчиво по мыслям,— писал он, например, о произведениях немецкого композитора Рихарда Франка.— Стилль Мошковского — Мендельсона, форма довольно ясна, письмо безграмотное, инструментовка сера и нелогична. Поощрения не заслуживает».²

С 1899 года Глазунов «в уважение к его художественной деятельности» включается в состав дирекции Петербургского отделения, а затем и Главной дирекции Русского музыкального общества в качестве уполномоченного Кишиневским отделением.³ Музыкальная жизнь в Кишиневе и Одессе в это время возглавлялась В. И. Ребиковым. Вначале Глазунов довольно энергично принялся за дело, помогал Ребикову в выборе педагогов для музыкального училища, составления репертуара, приобретения нот. Однако дальность расстояния не давала возможности осуществить подлинное руководство жизнью отделения, что ставило его в ложное положение и тяготило. В 1905 году, оказавшись в оппозиции к дирекции, он прекратил связь с этим отделением. В письме к заместителю вице-председателя Главной дирекции Русского музыкального общества А. Д. Оболенскому он высказал свое отношение к данному вопросу: «Проживая в столице, почти за две тысячи верст от мест функционирования отделения, не имея необходимости и повода когда-либо посетить г. Кишинев, незнакомый с характером его музыкальной жизни вообще и в частности почти не зная лично ни директора и преподавателей училища, ни членов местной дирекции, наконец, не получая оттуда решительно никаких сведений о деятельности отделения, я постоянно сомневался в какой-либо пользе для Главной дирекции от своего представительства...»⁴.

Стали прислушиваться к мнению Глазунова в эти годы и в Петербургской консерватории. По решению Художественного совета в 1898 году он приглашается в состав экзаменационной комиссии классов специальной теории

Н. Римского-Корсакова и Н. Соловьева. Осенью 1899 года его зачисляют «сверхштатным 2-й степени профессором партитурного чтения для учащихся в специальных классах теории».* Так началась педагогическая деятельность Глазунова, длившаяся затем почти 30 лет. Глазунов вел специальную инструментовку, гармонию, контрапункт, а впоследствии и классы камерного ансамбля, музыкальной литературы и дирижерский.

Педагогическая работа тесно связывала Глазунова с Римским-Корсаковым. У них были общие ученики, они вели смежные курсы. Ученики Римского-Корсакова по композиции проходили специальную инструментовку у Глазунова, после контрапункта у Глазунова переходили в класс фуги Римского-Корсакова. Иногда же Римский-Корсаков читал теоретический курс гармонии, контрапункта, а Глазунов руководил практическими занятиями. Часто они заменяли друг друга во время болезни или отъезда на концерты. Восприняв от своего учителя высокую требовательность к композиторскому труду, Глазунов предъявлял ее и к своим ученикам.

Встречаясь, они отбирали музыкальный материал для занятий, составляли задачи, обсуждали успехи учеников и т. п. Особенно большое место в их беседах занимали вопросы инструментовки, одинаково интересовавшие обоих. Работа Римского-Корсакова «Основы оркестровки» создавалась в непосредственном контакте с педагогической практикой Глазунова. На экзаменах по инструментовке, на которых обычно присутствовали Римский-Корсаков, А. Лядов, Н. Соловьев, Н. Соколов, Н. Черепнин, директор А. Бернгард, ученики получали по две отметки: за чтение партитур и за инструментовку. В своих оценках Глазунов был достаточно строг. Далеко не каждый год встречались ученики, получавшие по две пятерки. Даже М. Чернову, которого Глазунов называл своим «лучшим учеником», он ставил 5 за инструментовку и 4 за чтение партитур. В первые годы преподавания Глазунова лишь

* 28 октября состоялось заседание Художественного совета, на котором было принято решение о приглашении Глазунова. Приказ дирекции РМО о зачислении был подписан 18 ноября. 20 ноября в деле Глазунова появилась лаконичная резолюция вице-председателя РМО, вел. кн. Константина Константиновича: «Утверждаю. Константин».

М. Климов, будущий дирижер хора, да композитор М. Штейнберг получили по круглой пятерке.

В экзаменационной ведомости помимо отметок Глазунов писал и краткие характеристики. Например, оценка 5/4 (инструментовка и чтение партитур) сопровождалась следующей характеристикой: «Идеально прилежен. С самого начала обнаружил успехи в инструментовке, а к концу года дошел до большого совершенства. Слух грубоватый. Игра с партитур — среднего достоинства». Некоторые глазуновские характеристики написаны с легким юмором. Так, про одного ученика, получившего 3½, он писал: «Музыкальный фанатик. Способности скудные. Работал много», или же «Господин вялый и ненадежный. Работал с средним прилежанием. За последнее время сделал успехи». Д. Похитонов, вспоминая о своем профессоре по инструментовке, писал: «Как лектор он не мог увлечь аудиторию, но его поразительная память на каждом уроке приводила нас в изумление... На лекциях о большом симфоническом оркестре Глазунов обыкновенно приводил массу примеров из симфонических произведений выдающихся мастеров».

Общение Глазунова с учениками не ограничивалось консерваторскими занятиями. Он старался помогать им во всем. «Благодаря небывалой доброте и отзывчивости Глазунов постепенно стал совершенно легендарной фигурой,— писал М. Гнесин.— Из тысяч бывших учеников консерватории трудно назвать человека, который бы не был чем-нибудь обязан Глазунову».⁵ Используя свой авторитет, он добивался включения в программу того или иного ученического произведения, сам разучивал и исполнял его. Чаще всего это происходило в летних концертах Павловска, которыми руководил профессор консерватории Н. В. Галкин, одаренный дирижер, охотно пропагандировавший произведения молодых композиторов, но несколько поверхностный музыкант. В павловском и консерваторском оркестрах из-за его грубости и бестактности нередко создавалась тяжелая атмосфера, что глубоко тревожило Глазунова. В высшей степени доброжелательный и гуманный в обращении с учениками, он всячески старался смягчить напряженную атмосферу, царившую в этих оркестрах. Он писал, например, инспектору консерватории Н. И. Абрамычеву: «Между нами будь сказано, мои ученики никогда от меня не слыхали

резкого слова, и мне не хотелось бы, чтоб мой лучший ученик по классу инструментовки г. Чернов услышал бы незаслуженное резкое замечание от Николая Васильевича на репетиции; по этому случаю я пишу к тебе и пересылаю письмо к Николаю Васильевичу».⁶

Как настоящий товарищ и друг, Глазунов заботился о полноценном художественном воспитании своих учеников, поощрял в их творчестве лучшие классические традиции, профессионализм. Называя симфоническую сюиту студента Михайлова «содержательным» и «классически здоровым произведением», Глазунов добивался ее публичного исполнения «в назидание многим молодым музыкантам, скептически относящимся к музыкальной учености».⁷ Просмотрев и сделав исправления в партитуре студентки М. Бариновой, Глазунов с большим уважением к ее авторскому чувству писал: «...Вы, может быть, согласитесь с моими пометками и измените по ним партии». Давая хорошую оценку всему произведению, он добавлял: «...Вам же прослушать несколько раз *в первый раз* Вашу оркестровку принесет громадную пользу».⁸ Глазунов заботился о том, чтобы ученики посещали репетиции симфонических концертов, особенно когда в Петербурге появлялся кто-либо из крупных дирижеров. В разгар волнений 1905 года Глазунов писал директору Беригарду: «...Я нахожу недопущение учеников вчера на репетицию их же концерта, *в особенности* же при теперешних обстоятельствах, необъяснимым. Мне кажется, что надо посылать их на репетиции, чтобы они слушали как можно больше хорошей музыки, а не запрещать слушать ее».⁹

Композиторский дар, широта эрудиции, дирижерские выступления в Русских симфонических концертах и в Русском музыкальном обществе, значительная роль в музыкальной жизни Петербурга, известность за границей — все это ставило Глазунова наряду с Римским-Корсаковым и Лядовым несравненно выше общего уровня консерваторской профессуры. Такое положение вызывало двойственное отношение к нему. Одни стремились к общению с ним. Другие же, во главе с директором консерватории Беригардом, относились к нему настороженно и старались по возможности противостоять ему. Ограниченность музыкального дарования, реакционность воз-

зрений заставляли их оказывать скрытое сопротивление большому художнику.

Концертная деятельность Глазунова приняла уже достаточно широкие размеры. Он дирижировал не только в беляевских Русских симфонических концертах, но и в концертах Русского музыкального общества в Петербурге, Москве и других городах. Приглашали Глазунова и заграничные концертные организации. В прессе неизменно отмечались успехи композитора в дирижерском искусстве. Программы концертов из своих произведений Глазунов составлял разнообразно, наряду с симфонией включая и номера из балетов, романсы, фортепьянные, скрипичные, виолончельные пьесы, концертные вальсы, предпочтительнее из последних сочинений. На концертах он был неутомим и щедр, повторяя по требованию публики отдельные произведения, части симфоний. Так, на одном из концертов в Харькове почти вся программа, за небольшим исключением, была повторена, а «Испанская серенада» исполнена трижды. В рецензии на этот концерт привлекательность музыки Глазунова объяснялась ее светлым характером, «поэзией радостных сторон жизни».¹⁰

Много впечатлений приносили Глазунову поездки за границу. С особым интересом он следил за тем, как на Западе относятся к русской музыке. «Не могу не поделиться с Вами удовольствием, что русская музыка распространяется повсюду», — писал он Танееву из Копенгагена под впечатлением визита к композитору Свендсену. Придя к нему, он застал его за разбором симфонии Танеева.¹¹ Прослушав романсы Римского-Корсакова в «Лондонских салонах», Глазунов писал их автору: «Во время поездки приятно был польщен успехами русской музыки за границей...». Наряду с этим большое огорчение приносило ему «быстрое распространение *всякой* музыки или, вернее *немузыки*».¹² Резко осуждал он «ужасного сочинителя» Рихарда Штрауса, иронизировал над теми, кто не имел смелости высказывать свое мнение. Однажды он был свидетелем, как директор Лондонской консерватории (Royal College of Music) композитор Пэрри и один из ее профессоров — Стенфорд — любезно принимали Р. Штрауса. После его ухода они

дипломатически умалчивали о своем отношении к музыке Штрауса до тех пор, пока не узнали мнение Глазунова. Когда же он открыто высказал свое порицание, «оба лондонских маэстро с большим жаром» присоединились к нему.

Заграничные письма Глазунова показывают, что его привлекала музыка, в которой он улавливал «творческую жизнь», мысль и чувства. Он упрекал ученический оркестр Royal College за недостаточную «выразительность в пении», но был восхищен точностью и ясностью его звучания. Произведения английских молодых композиторов порадовали Глазунова, в них «о какофонии не было и помину, что очень утешительно в наш век». Очень ценил он произведения Эльгара, «в высшей степени музыкальные и интересные», за красоту их гармонии, прекрасную полифонию и умелую оркестровку. Подлинно художественное наслаждение испытал он на представлении «Дон-Жуана» Моцарта в Берлине. Исполнение этого «гениального произведения» буквально потрясло его «безукоризненной стройностью, вкусом и умом», полным соответствием режиссерского замысла музыке. Он особо отмечал, что насыщенная и громкая звучность оркестра при появлении Командора достигалась лишь трубами и литаврами, без тромбонов, а «литаврист-старичок так входил в роль, что, кажется, воплощался в Командора».¹³

Концерты Глазунова за границей проходили успешно. Его произведения исполнялись в Риме и Кёльне, Берлине и Будапеште, Франкфурте и Монте-Карло. Особенно любили музыку Глазунова в Англии. В Лондоне он переиграл много своих произведений, чаще всего выступая в Филармоническом обществе. Высоко оценивая оркестр учащихся, он любил выступать и в Лондонской консерватории. В 1903 году лондонские концерты Глазунова проводились в Королевском зале. Композитор был встречен приветливо, как признанный художник. С оркестрантами у него установился хороший творческий контакт, огорчило лишь чрезмерно малое время, предоставленное для репетиций. Критика оценила концерты очень положительно, сообщала о «чрезвычайном успехе», о многочисленных вызовах автора. Глазунов же сдержанно отмечал, что отзывы критики «были если не восторженные, то, во всяком случае, вполне благоприятные, и ругани не бы-

ло».¹⁴ С годами любовь Глазунова к дирижерскому искусству все больше крепла.

К 100-летию со дня рождения Глинки Глазунов с Римским-Корсаковым начали готовиться задолго до 1904 года. Они приступили к пересмотру и редактуре почти всех произведений великого композитора. Большое участие в этой работе принимал и Балакирев. В 1900 году Глазунов редактировал симфонические произведения Глинки, корректировал, писал примечания, вместе с Ларошем проверял переводы на французский язык, с В. Стасовым разрабатывал пояснительную программу к «Князю Холмскому», с Беляевым обсуждал виньетки, портреты, внешнее оформление, с А. Винклером просматривал фортепьянные переложения. Это заняло целый год, и 26 мая 1901 года Глазунов с удовлетворением писал Беляеву, что все отослано в издательство и, «стало быть, теперь на очереди оперы и романсы». Работа над операми потребовала много времени и была закончена лишь после юбилея. Все глубже проникая в сущность гениальной музыки Глинки, Глазунов отдавался ей с большим увлечением. Корректируя уже подготовленную к печати оперу «Иван Сусанин», он писал: «Несколько десятков страниц я просмотрел; как и прежде, преклоняюсь перед этой святыней».¹⁵

Глазунов был одним из инициаторов новой постановки оперы «Руслан и Людмила». Он подготовил статью, в которой доказывал необходимость сценического оформления оперы в полном соответствии с партитурой Глинки. «Купюры эти, сделанные зря в прежние времена, за исключением некоторых, причиняют большой вред цельности отдельных номеров, тем более что большинство номеров в «Руслане» с симфоническим развитием».¹⁶ В результате настойчивых требований крупнейших деятелей музыкального искусства дирекция театров созвала совещание по этому вопросу. Помимо Глазунова, в обсуждении приняли участие Н. Римский-Корсаков, В. Стасов, Ц. Кюи, Э. Направник, Г. Ларош, Н. Кашкин. Было решено осуществить в честь 100-летия со дня рождения Глинки постановку оперы без сокращений. Придавая большое значение совещанию, считая его «первым опытом совместного обсуждения художественных вопросов»,

критик Н. Кашкин писал, что «восстановление опер Глинки во всей их чистоте и неприкосновенности будет незабвенной исторической заслугой».¹⁷ 10 декабря 1904 года состоялся спектакль, в котором музыка оперы Глинки впервые прозвучала полностью.

28 декабря 1903 года размеренное течение жизни петербургских музыкантов нарушилось. Умер М. Беляев. Его смерть была воспринята не только как большое горе, но и как ломка более чем 20-летнего уклада музыкальной жизни. Особенно болезненно переживал это тягостное событие Глазунов, с первых шагов своей музыкальной деятельности повседневно связанный с этим замечательным человеком, энергичным, умным «артистом-издателем», как его называли современники. Траурный концерт памяти Беляева (29 февраля 1904 г.) был проведен его ближайшими музыкальными друзьями — Римским-Корсаковым, Лядовым и Глазуновым. В программу вошли специально написанное Римским-Корсаковым для этого случая оркестровое произведение «Над могилой», его Воскресная увертюра, Вторая симфония Бородина, Первая симфония Глазунова и Эпилог оперы Глинки «Иван Сусанин». Это был первый Русский симфонический концерт, на котором уже не присутствовал их основатель.

Беляев позаботился о том, чтобы начатое им дело продолжалось и после его смерти. Согласно завещанию, «наследником» являлся Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов во главе с Римским-Корсаковым, Глазуновым и Лядовым.* В предсмертном письме Беляев писал: «Дорогие друзья Николай Андреевич, Александр Константинович, Анатолий Константинович! Прошу Вас убедительно принять на себя обязанности первых членов Попечительного совета и вложить в это учреждение то направление в музыкальном искусстве, которого считаю Вас лучшими представителями. Цель моего учреждения — поощрить русских композиторов на их тяжелом пути служения музыкальному искусству посредством премий, изданий и исполне-

* Совет был утвержден 5 февраля 1905 г., устав выработан самим Беляевым перед смертью.

ния их сочинений и устройством конкурсов». Далее Беляев просил «наследников» не превращать его дела в благотворительность, а руководствоваться лишь художественными целями: «По моему мнению, тот еще не музыкант, который посвятил себя музыке, но еще не владеет техникой ее; но и тот не композитор, который, владея техникой, не одарен природой божественной искрой вдохновения».*

Круг деятельности Попечительного совета был широк. Его руководители должны были вести дела издательства с его сложными денежными расчетами и хозяйством, Русских симфонических концертов, камерных вечеров, премий имени Глинки, квартетных конкурсов, оказывать материальную помощь отдельным музыкантам. Перед Римским-Корсаковым, Глазуновым и Лядовым, неопытными в вопросах юридических, хозяйственных и денежных, возникли трудности. Немало препятствий прогрессивному делу развития русской музыки чинило и царское правительство. Большие затруднения, например, испытывали члены Попечительного совета во время русско-японской войны. Возмущенный юридическими осложнениями в вопросах о пошлинах, Римский-Корсаков писал Глазунову: «...Совершенно невероятно, чтоб раз взятую пошлину вернули когда-нибудь, так как в глазах наших правителей искусство все-таки баловство, которым приятно иногда пользоваться и самим заправилам. Ох, не люблю я их и презираю... Эх, Митрофан! Рассчитывал, рассчитывал, а такую вещь из виду упустил!». ¹⁸

Новые серьезные общественные обязанности, присоединившиеся к дирижерской и педагогической работе Глазунова, поглощали у него много времени, сил и энергии, все больше и больше отрывая от творчества.

* Письмо воспроизводится в статье М. Курбанова «Воспоминания о беляевском кружке и беляевских пятницах» («Памяти Беляева». Сборник очерков, статей и воспоминаний. Изд. Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, Париж, 1929). См. также доклад М. Курбанова в Ленинградской филармонии в 1940 г. (ГПБ, арх. Курбанова).



ТВОРЧЕСТВО НАЧАЛА 900-х ГОДОВ



XX век Глазунов вступил с величаво-эпической Торжественной увертюрой. Он открыл ею Русские симфонические концерты 1900 года. Работая по-прежнему легко, с увлечением, Глазунов в начале нового столетия создал прекрасные образцы своего искусства, вошедшие в золотой фонд русской музыкальной классики,— фортепьянные сонаты, Седьмую и Восьмую симфонии, сюиту «Из средних веков», скрипичный и фортепьянные концерты. Восторгаясь этими произведениями, В. Стасов восклицал: «Вы теперь во всей силе жизни и таланта!!!».¹ Однако у самого композитора в период работы над Торжественной увертюрой промелькнула первая тревожная мысль: «...Я так рано начал сочинять,— писал он Беляеву,— что в музыкальном отношении я скоро заслужу звание маститого музыканта, а это граничит со старостью. Впрочем, в настоящее время увертюра мною почти окончена...».²

Творчество Глазунова этого периода характеризуется дальнейшим углублением драматического начала, расширением эмоциональной сферы.

Большое место в нем заняла фортепьянная музыка. Композитор любил фортепьяно еще с детства, много играл (особенно Баха, Шопена и Листа), импровизировал, сочинял.* Но если в юношеские годы он писал преимуще-

* О своеобразной глазуновской манере игры на рояле вспоминал Б. Асафьев: «Тон Глазунова был глубокий, мягкий, теплый, пальцы «вязли» в клавишах, а звучность могла быть и массивной, и рокошущей... и задумчиво-кантиленной... и воздушно романтической...»

ственно небольшие пьесы, то теперь стремится к крупным формам фортепьянной музыки. Сначала он создает прелюдию и фугу d-moll — величественное, вдохновенное произведение, яркое по музыке, смелое по полифоническому мастерству и использованию инструмента. Импровизационно свободная форма прелюдии строится крупными штрихами, фуга же отмечена скульптурной рельефностью тем, тембровой красочностью, широким охватом регистров, монументальностью звучания, особенно в момент кульминации. За фугой последовали вариации f-moll, созданные легко и быстро: 3 августа 1900 года композитор сообщал, что задумал «кое-что» новое для фортепьяно, 14 августа он уже проигрывал Ларошу 12 вариаций, а 23 августа закончил все 15 вариаций.

Так же быстро, одна за другой, написал Глазунов и сонаты. Закончив в апреле 1901 года первую сонату, он принялся за вторую и, несмотря на горячее время весенних экзаменов, к 26 мая сделал основную часть работы. Фортепьянные сонаты очень заинтересовали его друзей. Поздравляя его с днем рождения и называя «дорогим, милым и превосходным Маэстро», Римский-Корсаков писал: «Скажу Вам, что уехал от Вас с впечатлением от Вашей сонаты такого рода, что несколько дней не мог и не хотел приняться за что-либо свое. Это превосходное произведение и по содержанию, и по виртуозной законченности формы и техники. Кроме того, это чистая музыка, а таковая выше прикладной. Вы не поверите, какая меня зависть и печаль берет, что я неспособен ни к чему подобному, а если и был когда-нибудь способен, то заглушил это в себе, а теперь уж поздно. За что я ни берусь в области чистой музыки, все у меня выходит и несовершенно и несовременно, и это меня удручает».³

Не менее горячо приветствовал сонаты Глазунова и Танеев, высказавший ряд интересных мыслей по поводу этого жанра: «Не могу не порадоваться, что Вы столь энергично (я слышал, что Вы окончили 2-ю сонату) содействуете восстановлению фортепьянной сонаты, временно вытесненной мелкими фортепьянными формами.

И во всем вместе с тем ощущалась русская задушевная простота и простор дыхания, свежесть чувства и застенчивая лирика» («Шопен в воспроизведении русских композиторов». — «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 36).

Большие формы далеко еще не отжили свой век, и, вероятно, и внуки наши не исчерпают всего того содержания, которое в эти формы может быть вложено».⁴

Рассказывая о своей работе над фортепьянными произведениями, Б. Асафьев признавался, что «на них отразилось модное в ту пору воздействие первой b-moll'ной сонаты Глазунова».⁵ Очень любил эту сонату и В. Стасов. Об одном из музыкальных собраний у себя на даче он писал: «Но важней, чудесней и поразительней всего концерта во весь вечер была соната Глазуна. Я ее слышал тут в пятый или шестой раз и, кажется, окончательно установился на том, что *выше и глубже* во всю свою жизнь Глазунов ничего еще не сочинял. Я думаю, к ней лишь отчасти приближается первая часть VI симфонии и первая часть струнного квартета a-moll. Я думаю, это самые великие до сих пор его вещи. Сонатой я был вчера опять потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина...»⁶ Эти слова написаны до того, как был сочинен финал сонаты. Познакомившись же с финалом, Стасов нашел его еще более глубоким и содержательным, чем две первые части.

Первую сонату Глазунов посвятил жене Римского-Корсакова, прекрасной пианистке, участнице творческой жизни Могучей кучки. Называя Глазунова «первоклассным», «настоящим музыкантом», она благодарила его: «Я ужасно счастлива, что Вы посвятили мне одно из лучших Ваших произведений, да еще с такой надписью...»⁷.

Музыкальная драматургия Первой сонаты основана на образном переключении от страстных эмоций, душевного томления, мятежных порывов (I часть) к глубокому раздумью (II часть) и затем к радостному, ликующему и стремительному финалу, уравнивающему общую музыкальную форму цикла.

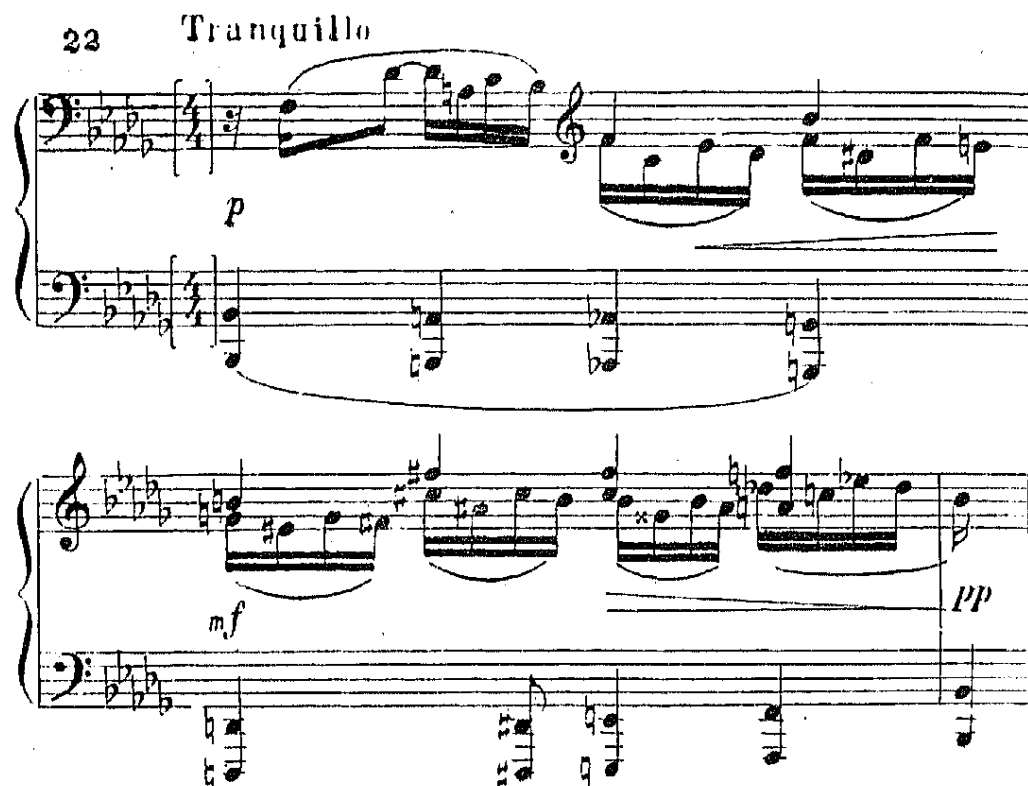
I часть представляет интерес с точки зрения особого для Глазунова типа тематизма. Мятающийся характер музыки обуславливается прежде всего непрерывным бурлящим движением шестнадцатыми. Оно сохраняется на протяжении почти всей части и придает ей единство колорита. Из интонаций этого фонового движения, открывающего сонату, органически возникает напряженная и страстная тема главной партии:

21 [Allegro moderato]

p *passionato*
legato sempre

Взволнованный характер музыки в какой-то степени отражается и в мягкой, распевной теме побочной партии: в напряженности ее интонаций, патетическом характере ее среднего раздела. Порывистая устремленность развития выливается в страстной патетике кульминационного момента (кода). И лишь в заключении музыкальная форма получает композиционное равновесие. Бурлящее фоновое движение шестнадцатыми освобождается от характера страстно-нетерпеливой порывистости, в поступен-

но-нисходящем движении октав (Tranquillo) возникает образ благородной сдержанности:



На фигурационном, непрерывно струящемся движении построен и финал. Его бодрый, игровой и радостный характер создается искристыми всплесками пассажей с легкими ритмическими перебоями. В связи с обращением Глазунова к подобному типу тематизма интересные соображения были высказаны Танеевым. Высоко оценивая произведение в целом, он сомневался по поводу «слишком большого преобладания фигурационного движения».⁸ Его представления о тематизме сонатного аллегро находились в противоречии с тем, как разрешил эту проблему в данном случае Глазунов. Если танеевские темы обычно отличались особой отточенностью и рельефностью, то Глазунов, как и Рахманинов, нередко обращался к темам свободно-импровизационного характера, близким к общему фоновому движению.

В общей оптимистической концепции сонаты значительную драматургическую роль выполняют заключительные эпизоды всех частей цикла. Все три коды являются тремя этапами в процессе переключения от лирико-драматических эмоций смятения, взволнованности к светлой, радостной приподнятости и умиротворенности.

В коде финала блестящее мажорное звучание первой его темы в мягком сопоставлении с лирической темой I части символизирует достигнутое душевное равновесие.

Вторая соната е-moll посвящена учителю Глазунова и другу их семьи — Н. Н. Еленковскому, подолгу, вплоть до самой смерти, жившему на даче Глазуновых. Новая соната вызвала среди современников не меньший интерес, чем Первая.

Проблему сонатного цикла Глазунов разрешил так же, как и в Первой сонате. «Четвертой части не будет, — писал он Беляеву, — так как первая часть не настоящее Allegro, а скорее Moderato».⁹ Цельность образного содержания сонаты подчеркивается единством тематического развития. Лейтмотив цикла — суровая волевая многозначная по содержанию тема легко меняет свой характер. Ее интонации, впервые показанные в главной партии, можно узнать и в светлой, лирической побочной партии, и в капризных очертаниях Скерцо, и в страстной, гневной теме финала, в его суровой фуге и, наконец, в гимническом заключении сонаты. Как будто спокойная и простая (квинтово-терцовое строение), эта тема воплощает сложный психологический образ большой внутренней силы, мысли и чувств. Ее эмоции отражены не столь открыто, как в Первой сонате, но их живое дыхание ощущается и в интонациях темы, и в нараста-



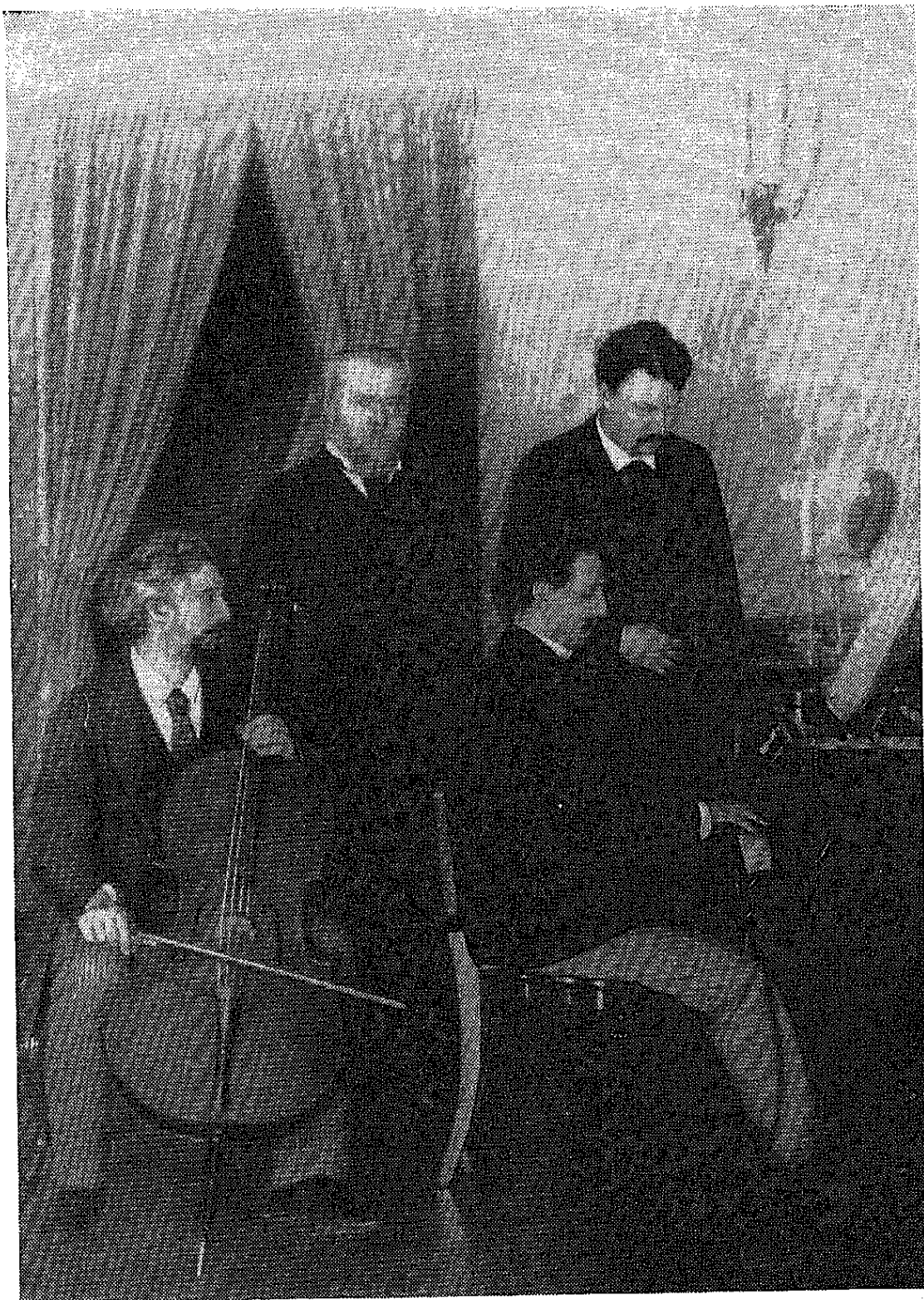


ниях-спадах звучности, и в сменах темпов, динамики. В финале они приобретают глубокую патетичность.

Во Второй сонате Глазунов достигает новых вершин в области полифонии, которая здесь является, в сущности, основным принципом музыкального развития. Уже первая тема цикла (лейтмотив) дана в своеобразном двухголосии. Оба ее голоса, слегка поддерживаемые гармонией, контрапунктически дополняют друг друга. В то же время они способны сливаться в неделимую мелодическую линию (скрытая полифония).

Наиболее выразительная часть сонаты — финал. Суровой торжественностью, драматизмом, величию мысли и чувств его музыка близка музыке Баха. Роднится она с баховской и рядом выразительных средств — характером тематизма, развития, насыщенным органическим звучанием, регистровыми тембровыми красками, фугированными проведениями. «Знаете ли Вы *финал* из 2-й фортепьянной сонаты Глазунова (e-moll)? — восклицал в одном из писем В. Стасов. — По-моему, это просто гениальная вещь, и *высшее*, что Глазун сочинил на своем веку». В другом письме он утверждал, что этот финал — «*громадный и чудный chef d'oeuvre*». ¹⁰

Драматургия и сонатная форма финала своеобразны. Волевой натиск, переданный музыкой главной партии, смягчается в побочной и совсем нейтрализуется в разработке. В разработке концентрируется не драматическое начало, как в I части, а лирическое. В монументальной



А. Вержбилович, Г. Ларош, Ф. Блюменфельд, А. Глазунов



М. Петипа

репризе-фуге возникает новый драматический подъем, гимническое же звучание коды служит прекрасным завершением лаконичной и в то же время насыщенной формы финала.

Мощные аккорды, открывающие финал, после светлого колорита Скерцо и особенно бесплотных прозрачных звучностей его коды обрушиваются с внезапной силой страстного гнева. Преображенный лейтмотив сонаты звучит властно, по-органному насыщенно, дух мятежности и протеста нарастает в процессе его развития. В создании этого образа немалое значение имеет энергичный пунктированный ритм, предвосхищенный уже I частью. Его неотступное сопровождение лишает безмятежности и вторую тему, в мягкой лиричности которой скрыто внутреннее волнение.

Сгущение лирического настроения в разработке обусловливается прежде всего контрапунктическим сочетанием двух лирических тем сонатного цикла (побочные партии I и III частей) и преобразованной темы Скерцо, принявшей мягкий, созерцательный характер.

Необычно построена и реприза главной партии, представляющая собой классическую четырехголосную фугу с четырьмя проведениями темы, небольшой интерлюдией, разработкой (изложение темы параллельными терциями и секстами) и повторением первого раздела в основной тональности.

Эмоциональная многозначность побочной партии в репризе достигается ее контрапунктическим сочетанием с главной темой (см. пример 24).

В заключении сонаты драматическое и лирическое начало сливаются, возникает новый художественный образ возвышенно-торжественного, уравновешенного, мудрого мироощущения. Трансформированная тема Скерцо,* переплетаясь с главной темой финала (в мажорном варианте), звучит гимном жизни, величавым песнопением. «Хоралом на теме Scherzo» назвал этот эпизод композитор.¹¹ Как отдаленное напоминание в самом заключении проходит лирическая тема I части.

* Основная тема Скерцо изложена фигурациями. Когда с нее снимаются эти звуковые «вуали» и очертания делаются отчетливыми, обнаруживается ее серьезный и торжественный характер. В таком виде она и использована в коде финала.



Прошел лишь год после создания фортепьянных сонат, как в авторском концерте Глазунова прозвучали три его новых сочинения: Седьмая симфония, сюита «Из средних веков» и «Баллада». С большим творческим подъемом за короткий срок композитор написал, оркестровал, переложил в 4 руки, подготовил к изданию и исполнил эти капитальные симфонические произведения, причем не прерывая педагогической, дирижерской, общественной деятельности! Во время летнего «отдыха» 1902 года Глазунов чередовал сочинение с оркестровкой, законченное передавал переписчику, проверял расписанные партии, прослушивал отдельные части симфонии на репетициях в Петергофе. В одном из писем, рассказывая об этой работе, Глазунов делал лаконичный вывод, столь характерный для его требовательности к себе: «Вообще, новые мысли все лето у меня почти не являлись»,¹²

Седьмая симфония была задумана еще в 1900 году, одновременно с Торжественной увертюрой, но работа над фортепьянными сонатами отвлекла внимание, и симфония была написана летом 1902 года в Озерках. Новое произведение расценивалось прессой как «поворотный пункт к более простому, трогательному, горячо-вдохновенному» в творчестве Глазунова.¹³ Большое впечатление произвела симфония на Танеева, о чем он писал автору: «Вот уже несколько дней, как в мою жизнь внесено оживление и одушевление, давно в ней отсутствовавшие. Причиной этому — Ваша новая симфония. Я ее слушал на всех общих репетициях, в концерте, разыгрывал со своими учениками и в консерватории, и вне ее, а в промежутках вспоминал о полученных впечатлениях, которыми хочу поделиться с Вами. Я считаю Вашу симфонию очень замечательным произведением...».¹⁴

В творческой эволюции Глазунова Седьмая Симфония заняла значительное место; в ней сказались достижения не только предыдущих симфоний, но и балетов, фортепьянных сонат. Расширился круг музыкальных образов. Наряду с радостными картинами жизни композитор обрисовал и мрачные ее стороны, показал процесс преодоления драматических коллизий. Светлой пасторали I части противопоставляется суровый драматизм *Andante*. Впервые композитор трактовал медленную часть не в лирическом, а в драматическом плане. Чувство горечи, внесенное скорбным *Andante*, не смогло рассеяться даже в радостно-возбужденном, искрящемся Скерцо. Лишь в эпической величавости финала окончательно изживаются мрачные эмоции: в новом, торжествующем облике проходят музыкальные темы из предыдущих частей. Оптимизм симфонии, завоеванный в процессе преодоления драматического начала, получил глубокое внутреннее обоснование.

К особенностям Седьмой симфонии относятся тончайшее полифоническое письмо и своеобразие музыкальных форм. Эти черты, характерные для творчества Глазунова вообще, здесь проявились с особой наглядностью и свободой. Они отмечены и самим композитором в одном из писем к Танееву: «К сложной музыкальной работе я всегда питал большую любовь. В данном случае я скорее инстинктивно, чем с заранее обдуманном намерением, хотел соединить форму вариационную (которую за

последнее время страшно полюбил) с формами сонатной и рондо и строить музыку более на контрапунктических основаниях, чем гармонических». ¹⁵

Единая тематическая основа симфонического цикла — квинтовая попевка напоминает свирельный наигрыш, за которым слышится отдаленное эхо. Особенно большую роль эта тема играет в I части: она служит ее музыкальной заставкой и заключением, на ней строится главная партия, она же вводит в побочную партию и разработку. Этот напев слышится и в искрящейся теме Скерцо, он оказывает влияние на тематизм финала, принимает участие и в завершении произведения.

Особенности I части, этой картины светлой пасторали, прекрасно обрисованы Танеевым: «Мелодическая привлекательность тем первой части, простота и ясность модуляционного плана, определенность намерений, находящихся себе выражение в средствах лишь необходимых, с устранением всего лишнего и ненужного, отсутствие мест, которые оставляли бы смутное или неопределенное впечатление, прекрасные гармонии, безупречное голосоведение — все эти свойства сразу располагают слушателя в пользу этой части». ¹⁶

Драматургический замысел I части своеобразен. Главная, побочная партии и разработка представляют собой единую, мягко и плавно разворачивающуюся музыкальную картину, без резких контрастов, лишь с тонкими оттенками внутри одного колорита. Музыкальное развитие идет с постепенным подъемом, особенно ощутимым в разработке. Целенаправленное движение и тональный план логически приводят к смысловому центру I части — репризе главной партии. После этой кульминации начинается постепенный спад напряженности (побочная партия и кода). Легким, прозрачным наигрышем гобоя, отдаленным эхом фагота, симметрично воспроизводящими начало симфонии, заканчивается музыкальная картина. Очень своеобразно построена ее разработка: трижды повторяющиеся «запев» и «припев» придают ей черты куплетной вариационности. Красочные смены картин подчеркиваются квартово-терцово-секундовыми тональными сдвигами (Es-dur — H-dur в первом «припеве»-«запеве», Des-dur — A-dur во втором и т. д.).

Интересно разрешена в этой части и проблема тематизма. Композитор оперирует большим количеством об-

разно однотипных тематических элементов в легкой, прозрачной оркестровке. Темы-попевки (две в главной партии и четыре в побочной), создающие общий колорит созерцательности, сменяют друг друга легко и естественно. Мелькая одна за другой, они образуют как бы веселый «музыкальный хоровод». В них нет широты дыхания, песенности, они носят скорее инструментальный характер с преобладанием тембра деревянных духовых:

Allegro moderato

25 a)

6) *p*

p dolce

a) *Tempo I*

p

6)

p più animato *cresc. poco*

dolce

2)

p *cresc. poco*

В целом, как указывал сам композитор, построение I части базируется на различных принципах формообразования — сонатном, вариационном и рондообразном. В экспозицию проникли элементы разработки, а в разработку — экспозиционное начало.

Значительный интерес представляет II часть — *Andante*. В ее музыке, глубоко контрастной к I, господ-

ствуют два начала: скорбное сурово-драматическое (первый и третий разделы, d-moll) и вдохновенно-лирическое (средний эпизод, Des-dur). Переключение от одной эмоциональной сферы к другой осуществляется двумя развернутыми связующими эпизодами, воплощающими образ глубокого философского размышления (один служит аркой между первым драматическим эпизодом и центральной лирической частью Andante, другой — переходом от репризы к коде). В заключении утверждается светлое, проникновенное настроение, атмосфера возвышенной лирики.* В художественно убедительной драматургии Andante, в его логическом построении проявилось высокое мастерство Глазунова. В органичности музыкального развития ощущается дыхание подлинного симфонизма. Танеев, восхищавшийся музыкой Andante, особенно отмечал выразительную силу переходного эпизода, в котором зарождается новый музыкальный образ: «Эта имитация и все, что за ней следует, представляется мне чем-то совершенно особенным. Не боясь заслужить упрека в произвольном толковании намерений автора, я попытаюсь охарактеризовать мои впечатления следующими словами. В мистическом тумане, в брожении таинственных сил возникает человеческое существо дивной красоты, мало-помалу пробуждающееся от охватывающего его оцепенения (росо animato). Черты, сначала неясные, становятся более и более определенными, и наконец (вступление Des-dur'ной темы) последние остатки тумана рассеиваются, и чудный образ вполне вырисовывается пред нами».¹⁷

Указание Глазунова на то, что в Седьмой симфонии он строил музыкальную форму более на контрапунктической основе, чем на гармонической особенно относится ко II части. Мастерство полифонического письма про-

* Трехчастная форма Andante содержит в себе и черты сонатной формы: главная партия — d-moll, связующая — канон a-moll, побочная — фугато A-dur, вместо разработки — самостоятельный лирический эпизод Des-dur. В репризе после главной партии связующая и побочная представлены в контрапунктическом объединении. Кода — на главной теме и теме центрального эпизода из разработки. Своеобразие данной сонатной формы подчеркивается необычным тональным планом: соотношению d-moll и A-dur в экспозиции отвечает соотношение d-moll и F-dur в репризе при основной тональности разработки Des-dur,

явилось здесь полностью. В зависимости от тех или иных художественных задач композитор использовал различные типы полифонических приемов. Мрачная первая тема развивается в густой сети выразительных стонущих подголосков. Связующий раздел построен на приемах классической полифонии: на четырехголосной канонической секвенции (вертикально и горизонтально подвижной канон а-moll) и четырехголосном фугато А-dur (также с вертикальными и горизонтальными перемещениями).^{*} Центральный лирический эпизод — тоже канон, но в виде своеобразного инструментального дуэта, сопровождаемого арфой и различными подголосками (тема дуэта не новая, ее «предвестником» служила тема связующего раздела — а-moll'ного канона). Полифонизирована и музыкальная фактура очень сокращенной репризы: первая тема проводится в виде канона со стреттным сжатием, связующий раздел — в контрапунктическом объединении двух тем и стретте второй из них. Богатство полифонических приемов и смелость в их применении поразили даже такого полифониста, как Танеев. «Незадолго до получения Вашей партитуры, — признавался он Глазунову, — я писал в своей книге о том, что у прежних композиторов встречаются некоторые контрапунктические формы (как, например, 3-х и 4-голосные канонические секвенции, горизонтально передвигающиеся мелодии и т. п.), которыми современные композиторы, к сожалению, не умеют пользоваться. Получив Вашу симфонию, я увидел ошибочность моего мнения: в ней как раз все это встречается, и с этой стороны Ваше произведение заслуживает внимательного изучения».¹⁸

Скерцо симфонии — это типично глазуновское «русское скерцо». В жанровой сценке создается пасторальная картина народного гулянья, шуток и игр, песен и хороводов, свирельных наигрышей и плясок. Единство колорита не нарушается некоторой разнохарактерностью тем, свободно чередующихся друг с другом (форма рондо). Не выходит из общей образной сферы и третья тема, вносящая в легкую полетность Скерцо тяжеловатое

^{*} С. Танеев в своем труде «Подвижной контрапункт строгого письма» приводил эти примеры из Седьмой симфонии Глазунова как образцы высокого полифонического письма (изд. Беляева, 1909, стр. 301).

маршеобразное движение, напоминающее юмористические образы Салтана и Додона из опер Римского-Корсакова.*



Финал симфонии — сложнейшее музыкально-архитектурное сооружение — воспроизводит величаво-эпическую картину народного торжества, близкую к эпилогам некоторых русских опер. Импровизационная свобода музыкального развития сочетается со строгостью конструкции. Завершая цикл, синтезируя его образное содержание, композитор демонстрирует основные темы предыдущих частей. Помимо новой темы финала, здесь проходит более десяти уже знакомых тем.** Подобный прием обобщающего заключительного вывода чрезвычайно характерен для Глазуновского симфонизма.

В Седьмой симфонии проявилось законченное мастерство Глазунова. Образное содержание музыки находит в ней совершенное художественное воплощение. Сохраняя верность классическим традициям, композитор свободно и оригинально разрешает вопросы музыкальной формы, тональных планов, музыкального развития. Интересно

* Эта тема интонационно близка известному эпизоду из марша Салтана (также Es-dur!).

** Из других частей в финале проходят темы главной и побочной партий из I части, основная тема, тема центрального эпизода и тема фугато A-dur из II части, лирическая тема и тема среднего эпизода («Салтанов» марш) из Скерцо и др.

отметить, что в самый трудный период Великой Отечественной войны, в 1942 году, Седьмая симфония была включена в программу симфонического концерта в Москве под управлением Н. С. Голованова вместе с увертюрой «1812 год» Чайковского. В рецензии под заглавием «Патриотические произведения Глазунова и Чайковского» финал симфонии был назван «Гимном победы народа». Отмечая родственность симфонии с «народной героикой наших дней», автор писал, что «в бурных темпах и сочных оркестровых красках отразил художник свой оптимизм, свою веру в силу русского искусства».¹⁹

Премьера симфонической сюиты «Из средних веков» состоялась в одном концерте с Седьмой симфонией. Она прошла блестяще, автору было поднесено четыре венка, Прелюдия и Скерцо повторены. В очень положительных рецензиях сюита оценивалась как «одно из блестящих произведений» Глазунова.²⁰ Вскоре сюита и симфония были исполнены Глазуновым в концерте Лондонского филармонического общества, а затем в Германии. В сюите вновь после «Раймонды» Глазунов обратился к образам средневековья. Его воображение, всегда несколько склонное к романтизации избираемых сюжетов, по-прежнему вдохновлялось темами верности, долга, чести, любви, подвигов, колоритными сценами рыцарских шествий, торжественных проводов и встреч, красочными картинами природы. Этот интерес поддерживался и общим увлечением эпохой средних веков в литературных и художественных кругах начала XX века. Когда в 1907 году было организовано общество «Старинный театр», то Глазунову вместе с Л. Саккетти было поручено руководство его музыкальной частью.*

Музыка сюиты «Из средних веков» выразительна и

* Организатором «Старинного театра» был Н. Дризен, драматургом и режиссером Н. Евреинов, композитором И. Сац, художниками — Н. Рерих, М. Добужинский, Е. Лансере, И. Билибин, Ал. Бенуа, В. Чемберс, В. Шук. Показательно письмо Н. Дризена Глазунову: «...13 числа состоится собрание, посвященное главным образом музыке средних веков. Л. А. Саккетти обещал нам сказать несколько слов по этому поводу... художник М. В. Добужинский предполагает ознакомить труппу «Старинного театра» с средневековым искусством» (неопубликованное письмо от 12 октября 1907 г., ГПБ).

красочна. Далекие образы прошлого воспроизводятся, как и в «Раймонде», в обобщенно-романтизированном плане, в преломлении творческого воображения русского художника. Каждая часть сюиты имеет свое название и программу.* I часть Глазунов сначала называл «Замок на берегу моря», «Остров любви», но потом избрал другой заголовок — Прелюдия. Музыка ее вдохновенна, эмоциональна и образна. Построение было определено самим композитором: «...Форма из двух отделов — бурный минор и певучий нежный мажор...», ²¹ первый — картина морской стихии, второй — «тихое счастье любви». Образ бурного и величавого моря, тяжелого движения «седых волн», размеренных приливов и отливов создан напряженной мелодией, остинатной фигурацией оркестра. Прекрасная же тема любви звучит во множестве подголосков на мерцающем звуковом фоне. «Поет» весь оркестр, голоса то сливаются в унисоне, то расслаиваются, то имитируют друг друга, то как бы импровизируют новый подголосок, новый вариант. Этот эпизод очень типичен для полифонически насыщенной глазуновской фактуры.

Скерцо задумано как картина представления на подмостках средневекового театра — «Танец смерти». Глазунов не вкладывал в него глубокого содержания, он писал, что этот танец «шуточный, в форме коротенького Scherzo, пьеса, кажется, не особенная, но благодарная для инструментовки...». ²²

«Серенада трубадура» была сочинена раньше других частей сюиты как отдельная пьеса. Ее создание было вдохновлено не только средневековыми образами, но и пьесой Мусоргского «Старый замок» (из «Картинок с выставки»), также воспроизводящей романтическую

* I. Прелюдия. Море катит седые волны, а на берегу в замке юная чета не слышит рева бури, не видит волн, вся погруженная в тихое счастье любви. II. Скерцо. На подмостках уличного театра дается представление «Пляска смерти». Показывается Смерть, играющая на скрипке: она призывает людей проплясать с ней последний танец. III. Серенада трубадура. IV. Финал. Крестоносцы. На призыв труб собираются всадники и пешие; суровый вождь одушевляет их пламенной речью. Навстречу им с пением идет процессия; духовенство благословляет войско на славный подвиг. Мрачное предчувствие на миг смущает рыцарей; раздаются барабанный бой, и сердца снова сливаются в бесстрашной решимости. Звуки шествия сплетаются с молитвенным пением и мало-помалу исчезают вдали. Народ провожает воинов восторженными кликами.

сценку — народного певца, развалины забытого замка, широкие просторы. В полифонически развитой фактуре глазуновской «Серенады» весь оркестр сплетается в красивом звучании. Художественный замысел этой элегически-грустной песни прост: начинаясь как бы издалека, она постепенно разрастается и вновь затихает, растворяясь в отдалении. Римский-Корсаков очень любил эту часть и писал о ней: «...Милая, виртуозная (в смысле сочинения) и чрезвычайно *современная* вещь».²³

Менее выразителен по сравнению с другими частями финал. В его театрализованной пышности не ощущается подлинного дыхания народно-массового движения, описанного в программе. Слишком детальная, составленная из мелких эпизодов программа как бы сковала музыкальную форму, и художественная образность оказалась недостаточно яркой.

Скрипичный концерт Глазунова занял равноправное место среди лучших концертов мировой классики. Композитор задумал его еще летом 1903 года перед концертной поездкой за границу. Но только через год, летом 1904 года, ему удалось осуществить свой замысел. Работа протекала нелегко, в больших сомнениях. Композитор жаловался Римскому-Корсакову: «Много он мне причиняет муки: иногда кажется, что и музыка дрянь, и скрипке играть нечего, другой раз кое-как утешаешься: во всяком случае, решил его окончить».²⁴

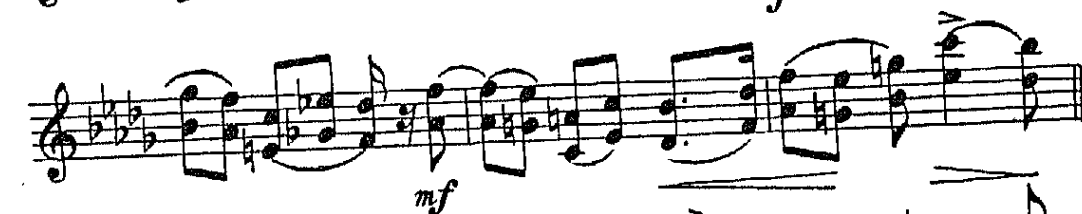
Концерт посвящен известному скрипачу, профессору Петербургской консерватории Л. Ауэру. Он помогал композитору своими советами, он же был и первым его исполнителем. Премьера концерта успеха не имела, новое произведение произвело неблагоприятное впечатление, и пресса встретила его очень сдержанно. Осторожно, с большим уважением к прославленному маэстро, рецензент высказывал свое порицание: «Автор «Раймонды» не избегает участи всех талантливых художников: писать иногда неудачные произведения».²⁵ Вскоре, однако, концерт сделался одним из наиболее репертуарных произведений скрипичной литературы. Отзывы прессы становились все более положительными, даже восторженными. В 1911 году концерт уже расценивался как «прекрасно написанный, оригинальный по форме и блестящий по



6) a tempo [Moderato]



Andante



Лирический пафос музыки с наибольшей силой воплощен в репризе. Главная тема звучит здесь более страстно и взволнованно, чем в начале (напряженный тембр высокого регистра вместо низкого, насыщенное движение параллельными секстами вместо одноголосия, оттенок «*passionato*» вместо «*dolce espressivo*», сопровождение беспокойных подголосков вместо мерно колышущегося фона). Больше эмоциональной выразительности и в репризном проведении второй темы. Последний этап кульминационного подъема — каденция (трехголосное фугато) завершает сонатную форму и служит переходом к финалу. В более сосредоточенном звучании солирующей скрипки здесь утверждается основной образ I части концерта — страстная патетика, взволнованная напряженность мысли.


Финал концерта контрастен его первому разделу. Музыка, рисуя просторы полей, лесов, наполнилась энергией, радостным подъемом, дыханием природы, движением. Она вызывает ассоциации с образами лесной охоты, переклички рогов. Чем ближе к концу, тем все оживленнее и радостнее ее звучание. Воздушная, прозрачная оркестровая фактура* предоставляет большой простор концертирующему инструменту.

* По этому поводу композитор шутил: «Все это время нахожусь в нетромбонном настроении, и в концерте применю их лишь в самом конце» (Г л а з у н о в. Письма, стр. 258).



ГЛАВА XI

В ГОДЫ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1905—1907

начительным этапом в жизни Глазунова явились годы первой русской революции. К этому времени — к 40-летию своей жизни (1905) и 25-летию творческой деятельности (1907) Глазунов был автором трех балетов, восьми симфоний, многих программных произведений, пяти квартетов, двух фортепьянных сонат, скрипичного концерта, романсов и других произведений. Вполне определился облик Глазунова и как музыкально-общественного деятеля. Композитор и дирижер с мировым именем, авторитетный профессор консерватории, музыкант с широчайшей эрудицией, один из руководителей Русских симфонических концертов, беляевского издательства, председатель, член, консультант различных художественных мероприятий, Глазунов в эти годы был ведущим деятелем русского музыкального искусства, центром прогрессивных сил русских музыкантов. Дальнейшему вовлечению в общественную жизнь способствовало его сочувствие консерваторской молодежи, активно борющейся за свободололюбивые идеалы.

Воспитанный на прогрессивных, демократических принципах своих учителей-«шестидесятников», он включился в движение общественного протеста 1905 года и вместе с Римским-Корсаковым возглавил оппозиционный лагерь петербургских музыкантов. Как друг революционной молодежи, принципиальный борец за автономные права консерватории, он внес достойный вклад в дело революции. Не случайно поэтому в дни наивысшего подъема революционно-демократического движения

именно Глазунов, как наиболее последовательный и активный борец за передовые принципы, заслужил честь быть первым избранным директором консерватории. Оставаясь на этом посту в течение 23 лет, он отдал делу русского музыкального образования много творческой энергии, увлечения и любви.

Как и вся лучшая часть русской интеллигенции, Глазунов уже задолго до революционных событий испытывал чувство глубокого неудовлетворения и беспокойства. Он не мог не замечать, как подымалась глухая волна общественного протеста.

«Кругом происходит что-то необычайное: погода стоит у нас итальянская, но общее настроение северное...», — писал Глазунов 1 октября [1904].¹ Он отказывался от поездки за границу, объясняя это тем, что «слишком много дела в России».² Как бы готовясь к этому большому «делу», Глазунов с осуждением и даже с несвойственной ему злобностью присматривался к политике правящих кругов и их приспешников. Его возмущал директор консерватории Бернгард, впавший в эти дни в депрессивное состояние: «...Сидит дома и киснет, вследствие чего дела в полном застое, как раз может приключиться какой-нибудь скандал, всеобщий ропот; мне жаль его и в то же время стыдно за него».³

«Всеобщий ропот» действительно поднялся скоро. Это произошло сразу же после Девятого января. Кровавые события, всколыхнувшие страну, послужили толчком для протеста и среди музыкантов. Лучшие представители музыкального искусства вышли из пассивного, наблюдательного состояния и примкнули к лагерю восставших.

Первой ласточкой этого движения явилось постановление московских музыкантов, опубликованное в газете «Наши дни» 2 февраля и подписанное крупнейшими русскими музыкантами, среди которых были С. Танеев, С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, К. Игумнов, С. Кругликов, Н. Кашкин, Р. Глиэр. Их протест против бесправия художников был своего рода призывом к общественным выступлениям, на который откликнулись Петербургская и Московская консерватории. Поводом для первого серьезного столкновения молодежи с дирекцией Петербургской консерватории послужило возмутительное поведение одного из учащихся — участника расстрела рабочих на Дворцовой площади. Волнения среди учащихся



На вечере у В. Стасова. Среди гостей: Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, Н. Римская-Корсакова, Д. Стасов, Ф. Шалляпин, А. Моцарт, Ц. Кюи, В. Стасов и др.

Въ Дирекцію С.М.Б. отпечата

Императорской русской Академіи Мѣсяцника

Заявление

Узнавъ объ увольнении Н. А. Римского-Корсакова,
заслуженнаго профессора С.М.Б. Консерваторіи,
мысли лишь о томъ до свидѣнія Дирекціи,
что мы въ крайнюю нашу сокращенію не въ
состояніи продолжать нашу педагогическую дія-
тельность въ названномъ учрежденіи послѣ со-
вершеніи факта —

Профессора — А. Глазунова.

24 марта

1905.

А. Лядовъ

Заявление А. Глазунова и А. Лядова в дирекцію Русского музыкального общества
Автографъ, 1905 г.

нарастали. Частные художественные вопросы переключались на политические, пороки внутренней жизни консерватории находили аналогию в общественной жизни страны, политика дирекции Русского музыкального общества рассматривалась как зеркало общей политики царизма. 5 февраля, во время репетиции к ученическому концерту, возбужденное настроение молодежи вылилось в стихийно организованную сходку. Не подчиняясь требованию директора разойтись, учащиеся заявили, что им «необходимо устроить совещание для выяснения жгучих вопросов, касающихся их пребывания в консерватории».⁴

Весь состав консерватории — как педагоги, так и учащиеся — разделился на два лагеря: одни заявляли о своей солидарности с движением протеста, другие пытались поддержать установленный свыше порядок. Глазунов и Римский-Корсаков без колебаний стали на сторону революционно настроенного студенчества. Во главе противоположного лагеря стоял директор консерватории Бернгард, человек ограниченный, раболепствовавший перед титулованным начальством Русского музыкального общества. Вокруг него сплотились реакционные силы консерватории.

Обычно медлительный, спокойный и молчаливый, Глазунов в эти дни оживился, стал выступать на заседаниях, беседовать с учащимися. Он решительно высказывал свое мнение, настойчиво убеждал других в своей правоте, упрекал администрацию в недобросовестности и трусости, в жестокости и ограниченности. М. Гнесин считал, что революционные события этих лет «внесли резкие изменения в характер жизни Глазунова как человека, как бы перенаправив в общественное русло мощную инерцию, присущую его натуре».⁵ Живо откликнулся Глазунов на столкновение, происшедшее в Малом зале. Его письмо к Бернгарду дышало ненавистью к «генералам» и сочувствием к молодежи. Страстно и убежденно он просил директора не сообщать имена переписанных на сходке учащихся: «Чего ты достигнешь, передав список гг. генералам с орденами и лентами на груди: их, как людей с высшим положением, отделяет страшная бездна от состава учащихся...». Он упрекал директора в том, что тот трусливо удалился, взвалив ответственность за происходящее на служителей: «...Не мешало бы и начальству быть при подобных распоря-

жениях, так как весь строй зиждется на том, что генерал не преминет воспользоваться властью над офицером, офицер над солдатом, а солдат над статским».⁶

Глазунов был избран в специальную комиссию из профессоров, целью которой было уточнение требований учащихся. Комиссия оказалась разношерстной: наряду с Глазуновым и Римским-Корсаковым в нее вошли теоретик Н. Соловьев, известный своими реакционными убеждениями, дирижер Н. Галкин, прославившийся грубым обращением с учащимися, и осторожный, нейтральный профессор пения О. Палечек. Комиссия получила указание Художественного совета: «к проступку учащихся надо отнестись по возможности снисходительно».⁷

Общее собрание учащихся, организованное комиссией, было многолюдным, бурным и длительным.* Горячие речи произнесли председатель собрания Ф. В. Павловский, А. Н. Дроздов** и др. Выступавшие говорили о том, что музыканты не могут оставаться равнодушными к общему революционному движению. Большинством голосов было принято решение о прекращении занятий...*** Это было знаменательное решение. Оно показывало, что основная масса молодых музыкантов стояла на позициях солидарности с русской революцией. Сходка выработала также новые положения учебной жизни, внутреннего распорядка консерватории, быта учащихся, их организаций.

Получив решение сходки, директор отказался его выполнить. Реакционная часть профессуры демонстративно продолжала занятия. Новая сходка учащихся (18 февраля) закончилась «бесчинствами»: шумной толпой учащиеся направились из Малого зала по классам, требуя удаления профессоров и учащихся-штрейк-брехеров.****

* Собрание происходило 10 февраля от 12 до 20 часов в Малом зале; присутствовало 600 человек.

** Ф. В. Павловский — певец, впоследствии артист Большого театра; А. Н. Дроздов (1883—1950) — композитор, пианист, музыкальный критик, профессор Московской консерватории. В 1905 г. — участник студенческих демонстраций, член революционных кружков университета.

*** За прекращение занятий — 451, против — 146.

**** Об одном эпизоде рассказывает в своих воспоминаниях А. Дроздов («1905 год и Ленинградская консерватория». — «Музыка и революция», 1926, № 2). Профессор С. Малоземова заперлась

Заседания Художественного совета, превратившиеся в бурные стычки, происходили теперь в присутствии вице-председателя Русского музыкального общества — вел. кн. Константина Романова или же председателя Петербургского отделения — П. Черемисинова. Глазунов и Римский-Корсаков решительно поддерживали требования учащихся. К ним присоединялось и большинство профессоров. Но вследствие настойчивого нажима дирекции споры заканчивались ничем. Глазунов протестовал, отказываясь подписывать протоколы. В одном из писем в Художественный совет, отмечая «не вполне правильный способ подсчета» голосов, он недоумевал, «благодаря каким приемам» получилась окончательная неправдоподобная цифра сторонников продолжения занятий.⁸

Ничто, однако, не останавливало сановников из дирекции. Объявляя лишь небольшой перерыв на масленичную неделю, дирекция назначила возобновление занятий на 16 марта. К 9 часам утра на Театральной площади собралась большая толпа учащихся, у входа в здание консерватории выстроилась шеренга служителей и полицейских. Когда начали впускать учащихся со специальными билетами, бастующие пытались силой проникнуть в здание. Вызванная конная полиция задержала их и препроводила в полицейскую часть, где они были переписаны. На следующий день, 17 марта, когда толпа учащихся снова заполнила площадь перед консерваторией, среди них появились Глазунов и Римский-Корсаков. Вспоминая впоследствии об этом эпизоде, Глазунов утверждал, что они пришли с целью «убедить собравшихся перед зданием учеников воздержаться от демонстрации».⁹ Начальству же сообщили, что два профессора возбуждали учащихся к активным действиям, и 19 марта Римский-Корсаков был уволен из числа профессоров.*

с учениками в классе, решив «не сдаваться». Наступление учащихся было, однако, настолько «угрожающим», что инспектор С. Габель пришел к ней на помощь. С трудом пробравшись через толпу, он через дверь убедил ее в бессмысленности ее поступка. Под смех и свист победителей С. Малоземова покинула свою крепость.

* На том же заседании дирекции РМО было принято заявление Бернгарда об отставке. Он вынужден был это сделать после того, как группа профессоров в 19 человек вручила ему письмо с предложением добровольно покинуть пост (это письмо было обсуждено и утверждено на заседании Художественного совета, состоявшемся в квартире Глазунова). Вскоре (21 марта) те же профессора обра-

Первыми на это откликнулись Глазунов с Лядовым. Они подали в дирекцию Русского музыкального общества заявление, опубликованное на следующий день в газете: «Узнав об увольнении Римского-Корсакова, заслуженного профессора С.-Петербургской консерватории, имеем честь довести до сведения дирекции, что мы, к крайнему нашему сожалению, не в состоянии продолжать нашу педагогическую деятельность в названном учреждении после свершившегося факта». ¹⁸

Резолюция дирекции была предельно лаконичной: «С крайним сожалением принять к сведению». ¹⁹ Но вопрос об уходе Глазунова и Лядова на этом не закончился. Под нажимом нескольких профессоров П. Черемисинов обратился к Глазунову и Лядову с официальными письмами, в которых между прочим писал: «Высоко ценя чувства, побудившие Вас к такому заявлению, дирекция не может, однако, не надеяться, что Вы найдете возможным не лишать консерваторию дальнейшей, столь для нее полезной деятельности Вашей...». ²⁰ Глазунов и Лядов согласились вернуться в консерваторию лишь на тягчайших для дирекции условиях: постановление об увольнении Римского-Корсакова должно быть отменено, в печати помещено официальное извинение перед ним, исключенные учащиеся возвращены и т. п. ²¹

Дирекция долго не отвечала. Римский-Корсаков жил в это время в своем имении Вечаше, и Глазунов писал ему: «Я себе так представляю положение вещей: я вышел в виде протеста за Ваше увольнение. Если дирекция сумеет так устроить, что Вы бы *могли* с почетом вернуться в консерваторию, независимо от того, сделаете ли Вы это или нет, то я, конечно, готов также возвратиться. Стало быть, мои условия заключаются в том, чтобы дирекция расчистила мне дорогу для возвращения и чтобы мне

тились в дирекцию РМО с предложением назначить директором Глазунова (Римский-Корсаков также подписал это письмо, так как извещение о своем увольнении он получил лишь 21 марта), однако, эта кандидатура была игнорирована руководством. В дальнейшем вопрос о директоре консерватории долго не мог разрешиться, одни назначения и предложения сменялись другими (Н. Соловьев, временная дирекция в составе И. Витоля, Н. Лаврова, Л. Саккетти, затем временный комитет по управлению консерваторией в составе Л. Ауэра, Н. Соловьева, С. Габеля, В. Толстова. Одно время была выдвинута кандидатура В. Сафонова. В октябре во временный комитет вошли Н. Лавров, И. Витоль, Л. Саккетти, Н. Соколов).

не пришлось войти в консерваторию по приставленной лестнице через окошко». ¹⁴

Лишь 21 мая Глазунову и Лядову было сообщено окончательное решение: «...Ввиду явной неприемлемости поставленных ими условий, не находя возможным входить в их обсуждение, дирекция постановила признать их выбывшими из состава профессоров консерватории по прошению, согласно заявлению их от 24 марта». ¹⁵

За это время много новых ударов было нанесено дирекции. Об уходе подали заявление профессора А. Есипова, Ф. Blumenфельд, А. Вержбилович, отказались от членства в дирекции Н. Персиани, Барац. А. Зилоти возвратил свой билет на концерты Русского музыкального общества, считая «оскорбительным для достоинства музыканта пользоваться пригласительным билетом на концерты Общества, дерзнувшего «уволить» Римского-Корсакова». ¹⁶ Возвращали свои билеты и рядовые слушатели. Дирижер А. Хессин уже после трех репетиций отказался провести концерт. X симфоническое собрание Русского музыкального общества (27 марта) было, таким образом, сорвано, и дирижеру предъявлено требование возместить убытки. ¹⁷

Учащиеся также организовали демонстративный выход из консерватории. Было подано 153 заявления. «Не находя возможным оставаться в консерватории после увольнения профессора Н. А. Римского-Корсакова, прошу не считать меня больше в числе учащихся», — писал каждый из них. Среди этих учащихся были Ф. Павловский, А. Дроздов, М. Штейнберг, М. Гнесин, М. Климов и др. ¹⁸

Кульминацией весенних волнений в консерватории явилась постановка силами учащихся оперы «Кашей Бессмертной» Римского-Корсакова (27 марта). Председатель комитета учащихся Ф. Павловский обратился к Глазунову с просьбой взять на себя музыкальное руководство и дирижирование спектаклем. Вполне отдавая себе отчет в возможности серьезных последствий, Глазунов принял эту почетную и ответственную задачу. ¹⁹ В подготовке спектакля участвовал и автор, дирижировавший на спектакле закулисным хором. Работа, длившаяся около трех недель, еще более сплотила Римского-Корсакова и Глазунова с революционной молодежью.

Спектакль закончился бурной демонстрацией сочувствия Римскому-Корсакову. Совершенно недвусмысленно за ней скрывался протест не только против самоуправства Русского музыкального общества, но и против политического строя. Страстную речь произнес В. Стасов, была прочитана телеграмма И. Репина, выступали представители от учащихся консерватории, общества интеллигентных женщин, союза мастеров и др. Возбужденные речи накалили атмосферу. Полиция, следившая за ходом событий, вмешалась в тот момент, когда, по ее мнению, дело приняло опасный оборот. Был опущен железный занавес, разделявший сцену и зрительный зал, публика под натиском полицейских постепенно покидала зал.

На следующий день одни газеты в академически спокойных тонах сообщали о качестве постановки и исполнения, другие же останавливались на значении спектакля в развитии революционных событий, на речах, произнесенных после спектакля. Большое место в статьях и заметках отводилось Глазунову. Рецензент газеты «Русь», например, подчеркивал его роль: «Особенных похвал заслуживает А. К. Глазунов; он мастерски руководил оркестром и певцами, и успех спектакля во многом обязан именно ему. Публика, переполнившая театральный зал, устроила Глазунову шумную овацию при его появлении за дирижерским пультом».²⁰

В «Биржевых ведомостях» была помещена статья-беседа с Глазуновым. Она заканчивалась словами: «Мы расстались с профессором и можем с удовольствием констатировать, что художник не перестает быть и *гражданином*, живо чувствующим, что свобода личности — прежде всего... И тем страстнее должен бороться за это благо человек, чем он талантливее, чем богаче одарен природой».²¹ В «Петербургской газете», которая была основной ареной для выступления дирекции Русского музыкального общества, упорно проводилась мысль о том, что вдохновляющей силой для поведения Глазунова и Римского-Корсакова служат идеи «кучкизма». Сравнивая общественный протест против увольнения Римского-Корсакова с волной возмущения, которая в 1869 году была вызвана устранением Балакирева от дирижирования концертами Русского музыкального общества, помощник председателя дирекции Петербург-

ского отделения А. М. Климченко делал вывод: «Вся эта шумиха — отзвуки все той же когда-то могучей „кучки“». ²²

В интервью председателя Петербургского отделения П. Черемисинова, также отмечавшего «вредное» влияние идей «кучкизма», высказывались и такие соображения: «Разве консерватория не может существовать без профессоров, преподающих композицию? Я не отрицаю, что они крупные музыканты, но как профессора они нужны консерватории меньше, чем все прочие». ²³ Прочитав это, Глазунов тотчас же отправил Римскому-Корсакову возмущенное письмо: «Черемисинов — дилетант, который всю жизнь все делал не попадая, — опять сунулся не попадая с новым интервью, из которого можно заключить, что профессора теории композиции не нужны консерватории, и она может без них просуществовать, но только не без Черемисинова. Что за дурацкая и бабья логика в напечатанных словах его!». ²⁴ В своей статье Черемисинов позволил себе еще и оскорбительный намек на то, что основной силой, объединившей Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова, являются деньги Беляева: «Разве не ясно, почему эти три имени действуют все время солидарно? Они, все трое, — наследники г. Беляева, который завещал им капитал и поручил действовать согласованно...». ²⁵ Отвечать на подобные грязные намеки друзья сочли излишним. Римский-Корсаков лишь советовал Глазунову: «...Плюнуть мысленно в рожу и поменьше о нем думать». ²⁶

Лето 1905 года оказалось для Глазунова очень тяжелым. Seriously заболел в самом начале июня, он оправился лишь в августе. Весь дом был поставлен на ноги. Для ухода за больным был приглашен специальный фельдшер. Многочисленные друзья и родственники, подолгу живавшие на глазуновской даче, помогали семье в эти тревожные дни. Елена Павловна почти ежедневно из Озерков присылала Римскому-Корсакову в Вечашу сообщения о ходе болезни. «Константин Ильич плачет от горя. Мы думали, если 39 и 5, так быстро подымается температура с 7 часов вчера вечером, что до утра не дотянет больной», — писала в отчаянии мать. ²⁷ Однако в конце июня похудевшего, ос-

лабевшего больного перевозили уже в кресле. «Лицо темное, вид удрученный...» «Саша был вчера очень грустный... Весь день был удрученным...» «Скучает Саша по консерватории», — сообщала Елена Павловна Римскому-Корсакову.²⁸ Только в июле к нему допустили друзей.

Оторванный от консерватории, Глазунов чувствовал свою жизнь незаполненной. Не мог он помочь и тем учащимся, которые остались за бортом и неоднократно обращались к нему за советом. Все это укрепляло его в мысли о необходимости создания иного учебного заведения, не похожего на консерваторию. Эта идея впервые родилась в Обществе музыкальных деятелей и педагогов. На его общем собрании 11 мая обсуждался вопрос об открытии Национальной музыкальной академии. Окончательная разработка проекта была тогда же поручена специальной комиссии, в которую решено было пригласить Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова. С большим увлечением за новое дело взялся и А. Зилоти, сделавшийся наиболее энергичным его поборником.²⁹ 15 мая в «Русской музыкальной газете» была дана публикация о том, что с осени предполагается открытие Высших музыкальных курсов, учредителями которых являются Римский-Корсаков, Глазунов, Зилоти, Лядов. Было даже намечено и помещение — дом К. Шредера на углу Невского проспекта и Садовой улицы.

Официальная заявка «крамольных» профессоров на открытие Высших музыкальных курсов долго блуждала по инстанциям: из Петербургского отделения в Главную дирекцию Русского музыкального общества, оттуда в канцелярию генерал-губернатора. Отсылая дело обратно в дирекцию, генерал-губернатор высказывал сообщение: «...Главой новой музыкальной школы будет уволенный из императорской консерватории профессор Римский-Корсаков, и потому является опасение, что в школе этой сгруппируется состав учащихся нежелательного, в интересах порядка, направления».³⁰ Началась длительная переписка. То в названии было вычеркнуто слово «Высшая» [музыкальная школа], то искажен устав... В конце концов учредители охладели к своему замыслу, тем более, что надежда на получение консерваторией автономии становилась все более реальной. Лишь Зилоти продолжал горячиться и настаивать. В ав-

густе организаторы курсов вынесли совместное решение: «Высшая школа по непредвиденным обстоятельствам не откроется ранее 1 января...».³¹ В январе же надобность в ней миновала: консерватория получила автономию, Глазунов сделался ее директором, возвратились в нее Римский-Корсаков и Лядов.

Оппозиционное отношение Глазунова к реакционным кругам сыграло известную роль и в концертной жизни Петербурга. Деятельность Русского музыкального общества оказалась противопоставленной всем остальным концертным организациям. В первой половине сезона 1905/06 года на высоком подъеме проходили концерты А. Зилоти. Особенно горячо был встречен концерт, когда сюрпризом для публики прозвучали новые произведения двух композиторов — бывших профессоров консерватории: «Эй, ухнем» Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова. Аудитория восприняла их как отклик на революционные события. «Подозреваем, не без основания, что ими оба выдающихся мастера отозвались на настроение, охватившее русское общество в переживаемые нами дни. Это — первый отголосок настоящих художников... Об овациях, выпавших на долю обоих мастеров, нечего и говорить. Заключительный такт «Эй ухнем» сливался с гигантским гулом криков и аплодисментов публики, приветствовавшей этот маленький шедевр».³²

Особым успехом в этом концерте была отмечена пьеса Глазунова. «Своего рода фурор произвела „Эй, ухнем“», — сообщалось в газете «Русь». Рецензент считал, что рядом с ней «несколько померкла красивая, но гораздо менее характерная „Дубинушка“...».³³ Восторженной была и оценка «Русской музыкальной газеты»: «„Эй, ухнем“ Глазунова — сильная, глубокая вещь, скорее торжественно-мрачного колорита: это какое-то шествие сильных, но удрученных натур. Молодецки, мастерски создал Глазунов свою картинку. Она — песня тяжелого настоящего».³⁴ Римский-Корсаков присоединялся к общей оценке: «Насколько глазуновская пьеса вышла великолепной, настолько моя «Дубинушка» оказалась хотя и громкой, но короткой и ничтожной».³⁵

О создании Глазуновым «Эй ухнем» интересное свидетельство оставлено В. Стасовым в одном из его писем

(через три дня после манифеста 17 октября): «Третьего дня вечером прибежал Зилоти к Глазунову и говорит: «Мне ряд концертов *надо* начинать «гимном», а я *не хочу*. Мне *надо*, мне хочется начать чем-то другим. Сделай мне, Саша, великую великость. Напиши сейчас же хор «Эй, ухнем», бурлацкий, на оркестр...». Тот и сделал — вчера, на *большой* оркестр, сегодня уже играли...». ³⁶ Отношение к произведению Глазунова «Эй, ухнем» как к народному гимну сохранилось и в первое время после Великой Октябрьской революции; он исполнялся перед открытием торжественных заседаний, спектаклей.

Известным откликом на события 1905 года явилось и другое произведение Глазунова — «Русская фантазия», написанная специально для великорусского оркестра В. В. Андреева и ему посвященная. Исполненная под управлением Андреева 26 февраля 1906 года в зале Армии и Флота, она была восторженно принята аудиторией.

Выступления Глазунова в концертах встречались бурными овациями, лавровыми венками, цветами. Широкое освещение в печати получил концерт в консерватории 27 ноября с участием Глазунова, Вержбиловича, Зилоти, устроенный в фонд вновь учрежденной кассы взаимопомощи учащихся. Хор учащихся под управлением Глазунова исполнял произведения Мусоргского и Бородина. ³⁷ В декабре Глазунов и Римский-Корсаков обратились к Шаляпину с просьбой принять участие в концерте, сбор с которого предназначался семьям нуждающихся рабочих или, точнее, семьям рабочих, пострадавших от забастовок. Шаляпин с готовностью откликнулся: «Дорогие мои Александр Константинович и Николай Андреевич! Нужно ли говорить об удовольствии моем принять участие в столь славном концерте. Я всею душою моею рад прийти на помощь беднякам, борющимся за нашу дорогую свободу...». ³⁸

В совершенно иной атмосфере проходили концерты Русского музыкального общества. Крупнейшие мастера музыкального искусства в знак протеста против реакционной политики Общества один за другим отказывались от участия в этих концертах (Ф. Шаляпин, певица Е. Петренко, виолончелист А. Вержбилович, скрипач В. Вальтер, альтист С. Коргуев, приезжий дирижер Ро-

берт Каянус и др.). Общественное негодование вызвал концерт, проведенный Л. Ауэром (12 ноября). Дирижеры отказались от участия в нем (в том числе М. Ипполитов-Иванов, В. Сафонов), лишь Ауэр взялся «выручить» дирекцию. Прогрессивная пресса сурово осудила его поступок: «...К глубокому огорчению одних и полному недоумению других, в этой доблестной роли решился выступить на склоне лет и карьеры сам Л. С. Ауэр!.. Крупный художественный талант может порой совмещаться с полной беспринципностью и отсутствием чувства собственного достоинства».³⁹

Всю первую половину нового 1905/06 учебного года Глазунов с тревогой следил за консерваторскими событиями. Подъем революционного движения, вновь охвативший страну, отражался и на жизни консерватории. Изю дня в день дирекция объявляла о начале занятий. Газета «Русь» 7 сентября сообщала: «На этих днях наша бедная, обездоленная, обнищавшая, сама себя высекающая консерватория снова откроет свои малогостеприимные двери... Наша консерватория так и осталась без своих лучших профессоров, заменить которых абсолютно нечем, и без директора...».⁴⁰ Занятия осенью так и не начались. Состав управления часто менялся, все назначения являлись, по выражению Глазунова, «новым нарушением старого устава».⁴¹

Живо откликнулся Глазунов на события в Московской консерватории. С. Танеев, неизменно протестовавший против деспотизма и бестактности директора В. Сафонова, подал заявление об уходе. На следующий день после этого в газете «Русь» было помещено письмо в редакцию А. Зилоти, полное гнева и возмущения. Называя Сафонова «казакom с нагайкой», сравнивая его с директорами Петербургского отделения Русского музыкального общества, он заканчивал статью словами: «Глядя на трогательную солидарность этой «тройки», невольно воскликнешь: „Пусть пропадают наши консерватории, но да здравствуют Сафоновы, Климченко и Черемисиновы!“»⁴² На следующий день после этой статьи была помещена телеграмма Глазунова: «Выражая свое сердечное соболезнование Московской консерватории, лишившейся в лице Сергея Ивановича Танеева ее великого

учителя, я в то же время горжусь, что наш список профессоров, протестовавших своим выходом против существующего управления в консерваториях, украсится столь достойным именем». ⁴³

• Движение среди учащихся Петербургской консерватории направлялось теперь социал-демократической фракцией учащихся. Первая сходка (22 сентября) проходила под лозунгом «Консерватория открыта, но не для занятий, а для политической пропаганды». Выступавшие высказывали мысли о том, что академическая жизнь не должна быть оторвана от политической, что подлинный прогресс в искусстве возможен лишь при условии устранения бюрократических и полицейских методов в работе учебного заведения, на основе широкого самоуправления. ⁴⁴

Дальнейшая борьба за предоставление автономных прав протекала успешно. Указом от 27 августа эти права были получены университетами, а вслед за ними и другими высшими учебными заведениями. Очередь оставалась за консерваториями. 10 сентября Художественный совет направил ходатайство и проект временных правил в Петербургское отделение Русского музыкального общества, оттуда он был передан на утверждение вице-председателю. «Августейший» покровитель написал длинную и путаную резолюцию: в принципе он ничего не имеет против автономии, но не решается утвердить проект, подписанный двумя директорами, а не тремя, как положено по уставу; затрудняется он также брать на себя разрешение этого сложного вопроса без общего собрания членов РМО... ⁴⁵ Дирекция уловила основную мысль этой резолюции — всеми мерами тормозить дело. Долго не могли созвать собрание, найти третью подпись: все директора оказались в разъезде. «В воздухе запахло осенней гнилью!.. Хитрят и подличают проклятые паразиты... Что за низкое издевательство! — возмущался Глазунов. — Прихожу к тому заключению, что нельзя действовать на этих господ просьбами и мягкими речами, а надо поступать так, как Вы, дорогое Маэстро, и даже, как учащиеся, — запастись оружием вроде зловонной жидкости или „персидским порошком”». ⁴⁶

Несмотря на все эти трудности, вскоре в консерваторской борьбе были достигнуты некоторые результаты: изменен состав Временного комитета по управлению кон-

серваторией; общее собрание членов Русского музыкального общества приняло решение поддержать ходатайство об автономии; и, наконец, Министерством внутренних дел были утверждены новые временные правила консерваторий (17 ноября).

Художественный совет впервые получил большие полномочия. Он теперь имел право избирать директора из своего состава, следить за правильным течением учебной жизни, нести ответственность за порядок внутренней жизни учреждения. Служащие консерватории получили государственные пенсионные права, а учащиеся — права государственных служащих по окончании консерватории. Борьба внутри консерватории оказалась не бесплодной. Она принесла улучшения в содержании учебной жизни, структуре учебного заведения, общественном и материальном положении преподавателей и учащихся.

На первом заседании полномочного Художественного совета (29 ноября) единогласно было принято решение просить Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова возвратиться в консерваторию. П. Черемисинов — один из главных инициаторов увольнения Римского-Корсакова, допустивший уход Глазунова и Лядова, — высказывал теперь чувство глубокого «удовлетворения» по поводу их возвращения. Поздравляя представителей Художественного совета с завоеваниями, он смиренно добавил, что дирекция и «поныне находится под впечатлением печальной необходимости, в которую она была поставлена, лишить консерваторию и семью преподавателей одного из выдающихся ее деятелей...».*

На заседании Художественного совета (5 декабря**), происходившем в торжественной обстановке конференц-

* Заседание дирекции Петербургского отделения РМО 1 декабря 1905 г. ГИАЛО, ф. 361, св. 406, д. 492, л. 19.

** По одним архивным данным заседание, на котором произошло избрание Глазунова, состоялось 3 декабря (формулярный список Глазунова, докладная записка П. Черемиснинова от 7 декабря, ЛОЛГК), по другим — 5 декабря (ГИАЛО, ф. 408, св. 53, д. 538, л. 283).

Подтверждением того, что выборы состоялись 5 декабря, служит письмо Глазунова к Ф. Гусу от 3 декабря с сообщением: «...в понедельник в консерватории будет заседание с выборами директора...». По календарю 1905 г. первый понедельник после 3 числа пришелся как раз на 5 декабря. — Утверждение Глазунова в должности директора состоялось 8 декабря.

зала, появление Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова было встречено аплодисментами, приветственными речами. Впервые за время существования консерватории Художественный совет приступал к избранию директора. Закрытой баллотировкой на этот пост единогласно был избран Глазунов. Благодаря за честь, он просил своих коллег оказывать ему поддержку в трудный период восстановления учебного режима. На этом же заседании была избрана комиссия по выработке нового устава автономной консерватории. Глазунов как председатель комиссии сообщил, что к работе он считает необходимым привлечь и представителей комитета учащихся.

Декабрь 1905 года оказался, таким образом, значительной вехой в жизни и Глазунова, и Петербургской консерватории. Глазунов принял на себя серьезные общественные обязанности в один из наиболее трудных исторических моментов. Декабрьское вооруженное восстание было жестоко подавлено. Консерватория, после годичного перерыва в занятиях, находилась на переломном этапе: старые порядки изживали себя, а новые формы еще не были найдены. Глазунов начал работу в контакте с комитетом учащихся. Было выпущено воззвание к учащимся, подписанное новым директором и комитетом, приглашавшее «товарищей как уволенных, так и ушедших вследствие увольнения профессора Римского-Корсакова, вновь подавать свои бумаги в консерваторию».⁴⁷

Резко сократившееся количество учащихся консерватории в 1905/06 году стало быстро пополняться. Изменялся и их состав.

До этого консерватория мало походила на высшее учебное заведение. Штат классных дам, надзиравших за благопристойностью поведения консерваторских «барышень», инспектора и инспектрисы, посещение принцесс, великих князей и княгинь — все это больше походило на порядки закрытого пансиона. Демократическая прослойка была мало заметна в общей массе детей дворян и буржуазии. Теперь же пришли талантливые, живые, энергичные представители демократических слоев. Ранее уволенные вернулись возмужавшими, умудренными опытом общественной борьбы. Облик консерваторской молодежи изменился, расширился ее интеллектуальный кругозор, повысились общественные требования и интересы.

У нового директора сразу же установился хороший контакт с учащимися. По утверждению Римского-Корсакова и прессы, молодежь его «обожала». Она видела в нем не только большого художника редкой музыкальной эрудиции, но и честного, принципиального, гуманного человека, великодушного, доброго старшего товарища.* Сознавая учащихся вскоре после своего избрания, Глазунов обратился к ним с приветственным словом. Его речь была совсем непохожа на речи предыдущего директора. В ней прозвучало уважение к «младшим сотоварищам по искусству», сочувствие к их движению. «Распространения временных правил автономии и на консерваторию удалось добиться после упорных усилий, — говорил Глазунов, — и я должен вам воздать справедливость, что немалая доля участия в этой борьбе принадлежит вам. Отношение консерватории к событиям общественной жизни последнего времени было достаточно оценено обществом, и теперь от вас зависит продолжать или отменить забастовку».⁴⁸ После этих слов Глазунов удалился, чтобы не стеснять учащихся своим присутствием и дать им возможность свободно решить вопрос о дальнейших занятиях. В речи Глазунова незаметно сквозил призыв к возобновлению занятий. Решение сходки, тем не менее, оказалось прежним. Из солидарности к другим высшим учебным заведениям и ко всему революционному движению постановили занятия не возобновлять. Предвидя в связи с этим большие финансовые затруднения и недовольство известной части членов Художественного совета, Глазунов, однако, не оказывал нажима на учащихся.

В первый же месяц директорства Глазунов почувствовал, что соотношение между прогрессивной и реакционной группировками в Художественном совете стало меняться. Под влиянием надвигающейся политической реакции начали поднимать голову все, кто в разгар революционного движения старался быть незаметным. К ним охотно примыкали и те, кто раньше занимал выжидательную позицию. Соратники Глазунова и Римского-Корсакова оказались в меньшинстве. Выступая в прессе, Глазунов высказывал мысли о «консерватизме консерва-

* Называя «великого Александра Глазунова» человеком «открытым и благородным», Л. Ауэр также писал о чрезвычайной его популярности у молодежи («Среди музыкантов», стр. 157 и 164).

торий», о недопустимости продолжающегося нажима на внутренний распорядок учебной жизни со стороны «покровителей». Полученную автономию он считал «неполной и не удовлетворяющей назревшей потребности».⁴⁹ На заседаниях Художественного совета Глазунов часто получал упреки в том, что он распускает учащихся, ищет у них популярности. От него требовали искоренения «революции», отмены решения сходов учащихся. По-прежнему остро дебатировался вопрос о возобновлении занятий.

Римский-Корсаков, резко высказывая свое возмущение профессорами, нарушающими завоеванные права, решил покинуть консерваторию: «Я говорил Глазунову о своем намерении уйти, уговаривая и его покинуть опустыленную консерваторию. Он был в отчаянии и видел в моем уходе залог дальнейших консерваторских неурядиц, но сам уйти не соглашался... рассчитывая принести пользу учреждению...».⁵⁰ Всеми мерами Глазунов старался удержать Римского-Корсакова в консерватории. Глубоким пафосом убежденности дышало его письмо: «Дорогой учитель, творец «Садко», «Майской ночи» и «Китежа»! ...Когда Вы были уволены, то с Вами вышли 300 учащихся, — на этом основании и как Вы мне можете предписывать, чтобы я ушел из консерватории?.. Как я сам могу допустить, что Вы уйдете и как я сам могу покинуть директорство, тем более что Вы меня выбирали сами... Не дайте унизиться консерватории для того, чтобы Саккетти и Пузыревские восторжествовали...».⁵¹

Вопрос об уходе из консерватории подымался Римским-Корсаковым вновь и вновь, вплоть до самой его смерти. В 1907 году он призывал и Глазунова: «Дорогой, вернитесь к чистому искусству, только в нем Вы обретете правду и сами будете поступать по правде, т. е. без ошибок и недоразумений».⁵² Но Глазунов по-прежнему стойко и убежденно протестовал: «Бросить мне консерваторию — значит оставить ее на произвол судьбы и погубить музыкальное дело в России, так как я очень убедился в том, что для управления художественным учреждением нужен не столько административный талант, сколько знание искусства, которым я обладаю», — отвечал он Римскому-Корсакову.⁵³ С какой радостной признательностью встретил Глазунов и на этот раз согласие Римского-Корсакова остаться: «Спасибо Вам, что Вы не покидаете кон-

серваторию, с одной стороны, и не лишаете меня Вашей поддержки, с другой!». ⁵⁴

Положение Глазунова в первые месяцы после избрания оказалось чрезвычайно сложным. Глубокое чувство одиночества охватило его. Беззастенчивые выпады реакционной профессуры, недостаточно активная поддержка единомышленников, постоянная угроза потерять Римского-Корсакова угнетали. Возможность же своего ухода он рассматривал как измену достижениям, завоеванным в годы революции. Он считал своей гражданской обязанностью не сдавать позиций, не уступать руководство консерваторией реакционной группировке даже ценой огорчений, личных оскорблений, уступок, даже ценой собственного творчества. Трудно было раньше предположить в этом мягком человеке столько мужества, воли и выдержки. Им руководила высокая мысль о судьбе консерватории, о деле отечественного музыкального образования. Работа в консерватории сделалась для него почетным общественным долгом, и он выполнял его преданно до фанатизма.

Много неприятностей причиняло Глазунову и финансовое положение консерватории. Увеличение расходов по вознаграждениям и пособиям, которые новый директор щедро назначал низшим служащим, и уменьшение сумм, вносимых учащимися за обучение, привели к большому дефициту. Для покрытия его Глазунов предложил Дирекции Русского музыкального общества использовать запасные капиталы от эксплуатации зданий консерватории и от средств, принадлежащих консерваторской церкви. Его предложения были с гневом отвергнуты «августейшим» вице-председателем: «Странно звучит настояние о необходимости покрыть расходы по содержанию учебного заведения, которое закрыто и не исполняет своего назначения. Если Художественный совет не находит средств для открытия занятий, то незачем и содержать такую консерваторию, и будет правильнее по отношению к обществу и государству совершенно закрыть ее и перестать взимать с учащихся плату за учение, к которому они не допускаются». ⁵⁵ После длительных ходатайств Глазунова необходимые деньги в конце концов были им получены. Как-то незаметно, без шума и резкостей, без лишних слов и рисовки Глазунов преодолевал множество трудностей, добиваясь того, что требовалось для консер-

ватории. Нужно было для этого обладать большой убежденностью и тактом, терпением и настойчивостью, не жалеть своего времени и сил. Глазунов присутствовал на заседаниях дирекции Русского музыкального общества, Художественного совета, предметных, хозяйственных комиссий, на ученических собраниях. Он принимал всех, кто обращался к нему, беседовал, убеждал, своевременно устранял возможности конфликтов...

Мероприятия по консерватории, которые Глазунов проводил с первых дней своей работы, были направлены на закрепление завоеванных прав. Весь уклад жизни, начиная от учебного процесса и кончая работой вешалок и буфетов, подвергся переоценке. Прежде всего были пересмотрены программы, экзаменационные требования, метод проведения лекций, практических занятий, упорядочена работа оркестрового, дирижерского, квартетного классов, специальной теории. Был создан хор учащихся, намечена перестройка класса сольного пения.* Тогда же родилась мысль об организации своего оперного театра — будущей оперной студии. Много внимания уделял Глазунов повышению художественного уровня ученических концертов, выдвижению дирижерами симфонических концертов учащихся старших курсов.

Большое значение для дальнейшей работы имело обновление состава преподавателей. Директор приглашал воспитанников Петербургской консерватории, крупных специалистов из других городов. Постепенно педагогическое ядро консерватории составлялось из представителей отечественной музыкальной культуры.

Наряду с вопросами учебной жизни немало времени у Глазунова отнимали и хозяйственные дела. Он участвовал в работе новой хозяйственной комиссии, изыскивая меры к улучшению материального положения служащих и педагогов.

Много внимания уделял он работе среди учащихся. Вновь учрежденная касса взаимопомощи при горячем содействии директора щедро пополнялась. Устраивая концерты, Глазунов не стеснялся обращаться к частным ли-

* Реформа по отделу пения, например, включала открытие класса аккомпанемента (работа с концертмейстерами), педагогического класса (для учащихся с небольшим голосом), курса декламации, увеличение часов занятий в оперных классах.

цам с просьбой о взносах в фонд помощи нуждающимся учащимся, добровольно отказался от своего директорского и профессорского жалованья, лишь расписываясь в ведомостях. Его деньги из консерваторской кассы непосредственно поступали в кассу взаимопомощи учащихся.* В годы директорства Глазунова в полной мере раскрылись его редкая доброта, бескорыстие, отзывчивость и внимание к людям, особое душевное обаяние. «Найдется ли на белом свете хоть один человек, который выслушал бы резкое слово или испытал бы самую ничтожную обиду от А. К. Глазунова, этого деликатнейшего из деликатных людей!» — восклицал один из его учеников, дирижер Д. Похитонов.⁵⁶ Интересны слова Глазунова, приводимые в воспоминаниях известного американского импресарио С. Юрока: «...Мое богатство, мои сбережения — в моих учениках и друзьях, и мне кажется, что я намного богаче барона Гинзбурга».⁵⁷ Безграничная доброта, щедрость Глазунова стали легендарными.

В самом начале директорства Глазунова было разработано новое положение о библиотеке. До сих пор учащиеся не имели права пользоваться ею, теперь им открыли доступ к нотам и книгам, что, несомненно, повышало качество учебной работы, общую и музыкальную культуру учащихся. В 1907 году Глазунов расширил фонды библиотеки за счет передачи в нее библиотеки Попечительного совета.⁵⁸

Самой крупной задачей, стоявшей перед директором консерватории, был вопрос о новом уставе, который действительно мог бы обеспечить «коренную свободу свободного искусства».⁵⁹ Петербургская и Московская консерватории проводили эту работу самостоятельно, в дальнейшем их проекты должны были объединиться.** Работа над уставом проходила в течение всего 1906 года. 5 января 1907 года проект устава был закончен. Представленный на обсуждение комиссии, он был подписан лишь шестью членами из восьми (Н. Римский-Корсаков, Н. Соловьев, Н. Лавров, А. Петров, Н. Арцыбушев, А. Штейн). Л. Ауэр и Л. Саккетти несогласны были с тем, что

* Книгоиздательское и типографское дело, которое вели его отец и брат, давало ему часть дохода. В известной мере его обеспечивала и дирижерская работа.

** Первое заседание петербургской комиссии состоялось 16 декабря 1905 г.

консерваторию намечено было отнести к министерству просвещения а не к министерству внутренних дел, как прежде, что слишком много прав предоставлялось Художественному совету и директору консерватории, и т. п. Хотя у этих профессоров, по выражению Глазунова, и было «мало представления об автономии»,⁶⁰ однако, устав пришлось переработать, и только в сентябре 1907 года он был направлен для ознакомления Ипполитову-Иванову. 15 июня 1908 года в «Русской музыкальной газете» появилось наконец сообщение о том, что устав вводится в действие с нового учебного года.*

Несмотря на всю сложность и напряженность работы в консерватории, деятельность Глазунова не ограничивалась учебным заведением. Он принимал участие в жизни различных музыкальных организаций города, председательствовал в петербургском Обществе музыкальных собраний, состоял членом Общества музыкальных деятелей и педагогов, по-прежнему вел серьезную работу в беляевском попечительстве. Глазунов был избран в исполнительный комитет Петербургского союза оркестровых деятелей, организованный 20 ноября 1905 года. Циркулярное письмо, выпущенное в феврале 1906 года и подписанное А. Глазуновым, А. Зилоти, Н. Римским-Корсаковым и др., явилось призывом к единению музыкантов. Оно открывалось словами: «Товарищи! Когда все в новой и свободной России, начиная с представителей всех рабочих корпораций и кончая представителями интеллигенции, объединились, упорно отстаивая свои права, — только мы, музыканты, отстали...». Горько иронизировали авторы над тем, что музыкантов называют «свободными служителями свободного искусства».⁶¹ Несмотря на «свободу собраний», инициативная группа встречалась каждый раз по другим адресам с большими предосторожностями. Лишь 20 декабря состоялось первое общее собрание, оформившее существование союза.

* Устав подвергался пересмотру и в дальнейшем. В комиссию 1910 г. входили: председатель — Глазунов, помощник председателя — С. Рахманинов, члены — М. Ипполитов-Иванов, Н. Лавров, Н. Кашкин, А. Чижев, Н. Морозов, В. Направник; в 1917 г.: А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов, С. Коргуев, В. Малишевский, Н. Черепнин, П. Фидлер, Л. Рудольф, Г. Конюс, К. Левенштейн, Р. Глиэр, М. Эрденко, Н. Морозов, А. Скляревский, Г. Прокофьев, К. Михайлов.

При всем большом значении общественной деятельности Глазунова в 1905—1907 годах ее нельзя расценивать как революционную. Глазунов не был сторонником революционной борьбы. Его высказывания свидетельствуют лишь о либеральности его воззрений, и в то же время он был далек от тех либералов, которые в решительные моменты борьбы становились на антинародные позиции. В одном из писем Глазунов писал: «Терпеть не могу натянутых отношений, и хотелось бы всюду водворить мир властью искусства (как с Западом и даже с Японией) или уступками (как наше правительство должно действовать внутри государства)». ⁶² Его выступления в 1905 году были основаны не на классовом понимании революционной борьбы, а скорее на отвлеченных законах гуманизма, на морально-этических принципах, характерных для большинства прогрессивно мыслящих музыкантов того времени. Вся его деятельность свидетельствует о том, что он не замыкался в узком кругу профессиональных интересов, а являлся художником-гражданином. Свои знания, талант он отдавал на службу общественным интересам. В борьбе за демократические идеалы он не останавливался перед трудностями, был непреклонен.

Возглавляя и направляя деятельность консерватории, Глазунов заложил демократические начала, изменившие лицо этого учебного заведения: изменились содержание работы, внутренний распорядок, состав преподавателей и учащихся, взаимоотношения между ними. Весь комплекс мероприятий, проведенных под его руководством, так же как и его общественная и творческая деятельность, явился вкладом большого культурного значения в развитие русского музыкального искусства.

В годы революционного подъема, когда Глазунов вошел в широкий круг общественных интересов, многое увидел в новом свете, о многом передумал, была создана Восьмая симфония — наиболее совершенное и монументальное его произведение. Замысел ее возник еще зимой 1903 года (вслед за скрипичным концертом *), работа

* 3 августа 1904 г. Глазунов писал Танееву: «Окончивши концерт, примусь серьезно за 8-ю и 9-ю симфонии» (Глазунов. Письма, стр. 260).

же началась лишь весной 1905 года, а летом, из-за тяжелой болезни, вновь приостановилась. Первые мысли после выздоровления были обращены опять к ней: «...Как только начну крепнуть, *прежде всего* займусь симфонией»,⁶³ — писал композитор. В конце июля работа приняла активный характер. Охваченный творческим вдохновением, композитор закончил 30 июля I часть, 8 августа — II, 5 сентября — III. Работа же над финалом, совпавшая с новой вспышкой студенческого движения, затянулась почти на полтора месяца. Окончив симфонию, Глазунов долго не мог приступить к ее оркестровке. События в консерватории развивались с такой интенсивностью, что почти полностью поглощали его мысли: новые столкновения учащихся с дирекцией, получение консерваторией автономных прав, избрание Глазунова директором и, наконец, длительная перестройка учебной жизни... Лишь летом 1906 года Глазунов смог вернуться к симфонии. Завершив партитуру, он сделал пометку на ее последней странице: «Кончено 31 октября 1906, после 4-месячной работы с большими перерывами».

Рецензии на премьеру были довольно сдержанны. Уже потом, когда симфония прозвучала в юбилейном Русском симфоническом концерте (500-м) под управлением Глазунова, ее признали «крупнейшей и оригинальнейшей», а ее автора — «революционером-художником».⁶⁴ Чрезвычайно положительные отзывы последовали и за премьерой симфонии в Москве. Известный критик, профессор Московской консерватории Н. Кашкин, отмечая в этом произведении «живое отражение жизненных впечатлений», писал, что его можно было бы назвать «жизнью человека».⁶⁵ Впоследствии исполнение симфонии — «крупнейшей жемчужины русского симфонического мастерства»⁶⁶ — неизменно вызывало высокую оценку прессы.

На автографе Восьмой симфонии имеется интересная запись: «Окончено 18 октября 1905. В день дарования свободы русскому народу, вернее, завоевания ее мирным путем. А. Глазунов».

Рожденная в дни революционных схваток, Восьмая симфония явилась отражением встревоженного сознания композитора. Общественные события, свидетелем, а в известной степени и участником которых был он сам, на-

шли в ней своеобразное преломление. Не революционный подъем и борьба выражены в ее музыке, но бунтарская стихия, дух гнева и протеста, скорби и мужества. В ее возвышенном пафосе слышится дыхание величавой народной силы, в сдержанном музыкальном движении — могучая поступь народных масс, в густом многоголосии — единая воля. Концепция симфонии гуманистична: в ее конечном выводе утверждаются неистребимая воля и энергия жизни, торжество правды и мира.

В Восьмой симфонии смыкаются лирическая, эпическая и драматическая сферы музыки Глазунова. Глубокая по содержанию, она отмечена логической спаянностью драматургии, органическим единством музыкального развития. Зерном художественных образов всего цикла является музыка I части. Она таит в себе конфликтное начало. Из нее вырастают и суровая трагедия II части — *Mesto*, и жутковатая сущность неуловимо скользящего «змеиного» Скерцо. Лишь в финале постепенно изживаются драматические конфликты и утверждается светлое начало.

Части цикла Восьмой симфонии получают новую, обогащенную трактовку. Особенно переосмыслены функции средних частей. Медленные части глазуновских симфоний обычно связаны с лирической сферой. Драматизация их содержания, впервые осуществленная в Пятой симфонии углубилась в *Andante* Седьмой. *Mesto* Восьмой симфонии явилось уже совершенным воплощением глазуновского драматизма, проникнутого мужественной силой и волей. Скорбные музыкальные образы поднимаются здесь до трагедийной патетики.

Значительно усложнилась и функция Скерцо. Раньше глазуновские скерцо выполняли роль разрядки, переключения от основной художественной концепции. Колоритные народно-жанровые сцены стихийного движения уводили в мир игры и шуток, песен и хороводов. Скерцо же Восьмой симфонии не заслоняет основного замысла, но освещает его в новом, своеобразном аспекте.

По-новому разрешена и драматургия финала. Глазуновские симфонии обычно завершались картинами народных праздников, торжественных шествий, хоров. Атмосфера праздничности устанавливалась в них с первых же тактов. Финал Восьмой симфонии воспроизводит процесс постепенного преодоления драматических кон-

лизий. Музыка приобретает ликующий характер лишь в заключении симфонии. Она звучит здесь как гимн жизни, торжественный апофеоз. Н. Кашкин рассматривал финал как «философскую антитезу» к предыдущим частям и особенно к Скерцо.⁶⁷

Эволюция глазуновского письма сказалась прежде всего на мелодическом стиле и характере тематизма Восьмой симфонии. Уже начиная с Третьей симфонии, композитор постепенно отходил от несколько прямолинейного воспроизведения интонаций и типов народных песен, что было характерно для его юношеского творчества. Неуклонно продвигаясь в этом направлении, он достиг затем значительных результатов. Его мелодика, по-прежнему глубоко связанная с народными корнями, приобрела теперь большую рельефность, образность. В тематизме Восьмой симфонии выражен законченный мелодический стиль Глазунова.

Совершенство письма Глазунова сказалось и на оркестре Восьмой симфонии. Тяготение композитора к различным методам оркестровки (сгущенная органная звучность и красочный тембровый колорит) проявилось теперь в новом единстве. Оркестр звучит насыщенно и в то же время классически строго, без перегрузки. Широко использованы характерные тембры специфических инструментов (контральтовая флейта, английский рожок, басовый кларнет, контрафагот, контральтовая труба). Сетую на то, что в симфонии «чувствуется местами недостаток в медном басовом голосе», композитор собирался добавить еще одну тубу, но затем от этого намерения отказался.⁶⁸

В музыкальной форме Восьмой симфонии по-новому преломился характерный для композитора прием сочетания сонатного и монотематического принципов развития. В I части широкая, величавая тема главной партии на мгновение не исчезает. В том или ином виде она звучит непрерывно, заполняя все промежуточные эпизоды, оплетая своими фигурациями другие мелодии. Она не умолкает даже при появлении лирической темы побочной партии: изменив свой облик, она контрапунктирует и ей. В разработке она является темой для фугато. Она же служит интонационным зерном и для других частей цикла.

Образное содержание этой темы не однопланово.

В ее торжественном, мужественном спокойствии таится большая внутренняя энергия — импульс к движению, — но есть и особая настороженность. Ее мелодия распевна и широка, однако в ней слышатся и призывность, и интонации приподнятой ораторской речи. Драматургия I части строится на постепенном обнаружении скрытого смысла этой психологически сложной и даже противоречивой темы. Уже в связующем разделе мягкий пластический интервал сексты, которым открывалась тема, заменяется возбужденной интонацией септимы, а из вводнотоновых тяготений (*d — es, h — c*) возникает короткий хроматический мотив, создающий впечатление нервного вздоха. Эти новые музыкальные образы играют большую роль в эмоциональном содержании следующих частей: трансформируясь, они порождают все новые и новые художественные образы.

[Allegro moderato]

28 a) *mf dolce*

б) [poco più mosso]

в) [Poco più mosso]

Основная тема оказывает значительное воздействие и на содержание лирической побочной партии. Она неотступно следует за ней, усложняет ее нежный, романтически-трепетный характер, сама же принимает облик гибкой, подвижной, ритмически неуловимой (без опор на сильные доли тактов) мелодии.



Напряженное, динамичное развитие темы не прерывается ни на мгновение и в разработке, и в репризе (ритмическое утяжеление, неустойчивый доминантовый органнй пункт, фигурации, построенные на ее же интонациях, и т. п.).

Значительна драматургическая роль коды: постепенным умиротворением, стиханием звучности завершается борьба двух сфер — эпической величавости и взволнованного драматизма.

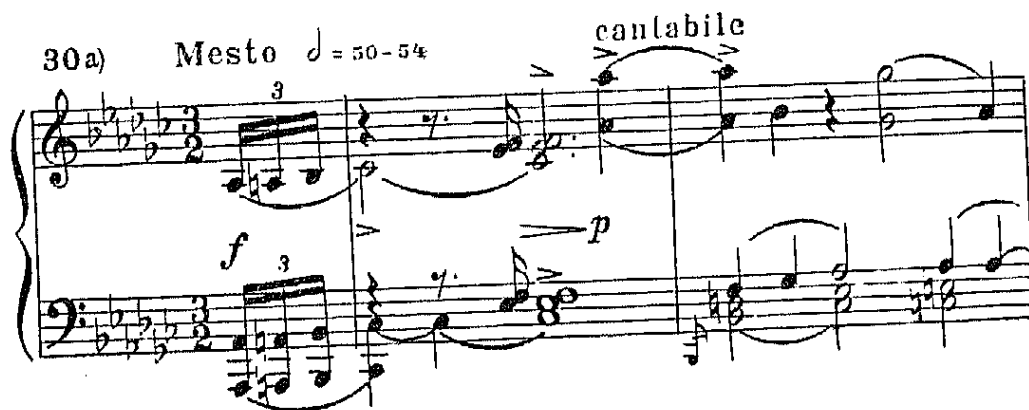
Прекрасная, благородная музыка Mesto (II часть симфонии) высоко ценилась современниками. В. Стасов так описывал впечатление от нее на одном из своих музыкальных вечеров: «...Что меня совсем, совсем поразило, просто наголову разбило, — это Andante из 8-й симфонии, — еще не конченной. Это вот Andante что-то такое, чего Глазунов никогда еще не сочинял. Это страшная трагедия, колоссально удручающая, раздавливающая. Ново, оригинально до бесконечности... Чистое отчаяние и ужас. Да, Глазун еще ничего подобного, ничего в этом роде не сочинил до сих пор. Это вещь просто великая!...».⁶⁹

В трагически-скорбном содержании Mesto кристаллизуются художественные образы, слегка очерченные

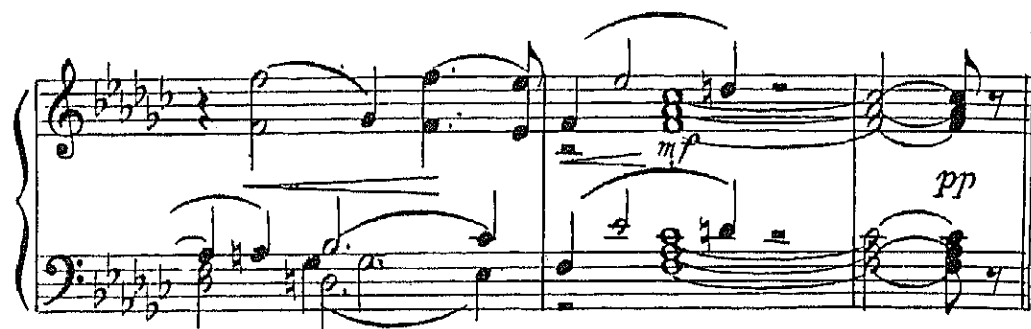
I частью. Музыка проникнута глубокой скорбью, единым горестным порывом. В ней нет ничего безвольного, расслабленного и нервного, но ощущается мужественная и величаявая сила духа.

Сложный драматургический замысел *Mesto* воплощен в своеобразной сонатной форме,* с напряженным тематизмом, мятущимся колебанием восходящего и нисходящего движения мелодии, с крутыми динамическими подъемами и спадами.

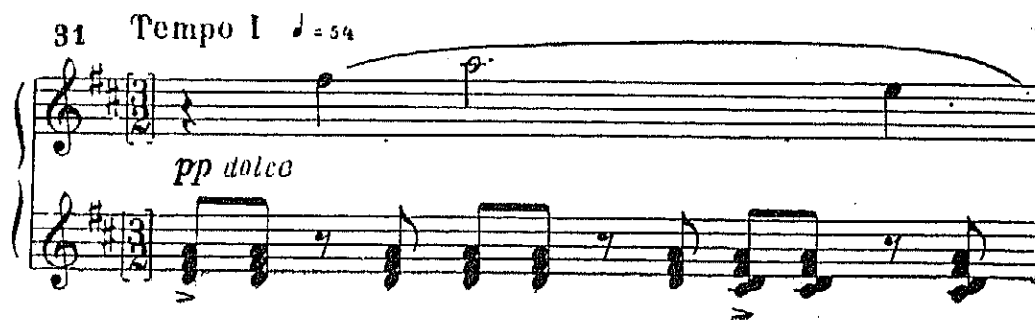
Для зрелого глазуновского стиля характерен процесс постепенного становления темы. Основная тема *Mesto* дается не сразу, а вырисовывается из интонационных элементов вступления (в свою очередь порожденных главной темой I части). Непосредственной подготовкой для ее появления служат тяжелые «вздрагивания» оркестра — мрачные прерывистые аккорды в настойчивом ритме, выдерживаемом почти на всем протяжении *Mesto*. Остинатность ритма, присущая глазуновскому письму вообще, передает здесь длительное погружение в состояние скорби, тяжелых раздумий. Тема — драматическая и скорбная. Она построена на выразительных и напряженных интервалах большой и малой септим, уменьшенной кварты и интересна с точки зрения эволюции глазуновской мелодии. Такой тип тематизма постепенно кристаллизовался в сознании композитора, находя воплощение в *Andante* Пятой, в I части Шестой симфонии, в «Раймонде», в фортепьянных сонатах, в Пятом квартете, скрипичном концерте.



* Данная сонатная форма, почти без разработки, может рассматриваться также как двойная двухчастная.



Контраст между двумя основными темами Mesto характерен для драматических произведений Глазунова. Поэтический образ побочной партии, нежный, трогательно беспомощный, созданный простой, несколько наивной и очень напевной мелодией, служит прекрасной разрядкой в мрачном колорите:





Развитие этого образа сковывается непрерывным напоминанием о драматической первой теме (остинатная пульсация сопровождения, изредка вспыхивающие мотивы «вздоха»). Скорбная тема накладывает отпечаток и на его дальнейшую жизнь: в репризе лирическая тема вовлекается в общую пнющую атмосферу и утрачивает свой светлый характер. В мрачном *es-moll*,* в глухом тембре струнных басов и нервном остином ритме литавр, в окружении ползучих хроматизмов на неустойчивом органном пункте, она приобретает тревожный характер.

Трагическим исходом, необычным для Глазунова, завершается эта вдохновенная музыкальная поэма. Но в ее заключительных гневных аккордах выражена мысль о том, что воля к жизни и борьбе не убита. Конечный вывод вынесен композитором далеко за пределы *Mesto* — в финал.

Особняком среди других глазуновских скерцо стоит Скерцо Восьмой симфонии. Стихийное, причудливое движение вторгается в мир человеческих чувств, разрушая впечатление и от величавой, романтической I части, и от тяжких раздумий медленной части. Фантастические, загадочные образы как наваждение вторгаются в скорбную человеческую мысль, создавая атмосферу тревоги, беспокойной настороженности. Может быть, Глазунову только теперь удалось осуществить тот замысел «демонического» скерцо, который был им когда-то, в период создания Второй симфонии, намечен. Эта симфоническая картина вакханалии написана, по выражению Н. Кашкина, «очень сжато, сильно и блистательно».⁷⁰

* В данной сонатной форме использованы необычные тональные соотношения, характерные для творчества Глазунова: *es-moll* — *D-dur* в экспозиции, в репризе же — объединение главной и побочной партий в общем *es-moll*.

Своеобразие музыкальной формы Скерцо заключается в ее непрерывности.* Этому способствует прежде всего непрекращающееся звучание основной темы Скерцо. Извилистая и очень подвижная, она возникла из коротенькой интонации «вздоха» *Mesto*. В ней нет характерной для глазуновского тематизма песенности, опоры на тонические звуки, ладовой переменности. В ней не слышатся шутливые скоморошьи напевы, пасторальные наигрыши, какими наполнены другие глазуновские скерцо. Змееобразное движение, ползучие хроматизмы, угловатые скачки создают впечатление чего-то чуждого, враждебного. Звучание этой темы, заполняя всю музыкальную форму Скерцо, проникает в промежуточные построения, в средний эпизод, в коду.

В драматически узловых моментах Скерцо возникают тревожные вспышки мотива «вздоха»: напоминая о мрачных образах *Mesto*, они подчеркивают и свою органическую связь с жутковатой стихией змееобразного Скерцо.

Особенностями мелодического тематизма Скерцо продиктованы и специфические черты его гармонии. Ясные тонические основы музыки, столь характерные для Глазунова, здесь отсутствуют. Они завуалированы хроматизмами, вспомогательными и проходящими звуками, текучестью движения. Разрешения неустойчивых гармоний мелькают лишь изредка. «Хроматизированный» тональный план (*c — cis, e — es* и т. д.) также продиктован «стелющимся» характером мелодии. Созданию зыбкого колорита звучания способствуют и темповая, динамическая неустойчивость, мерцающие оркестровые краски.

Художественное содержание финала логически завершает общий замысел симфонии. Эмоции скорби и тревоги, внесенные предыдущими частями, постепенно изживаются. Мрачный образ «вздоха», как грозное напоминание о жизненных драмах, еще появляется в финале, в наиболее переломных, узловых моментах музыкальной драматургии (начало финала, перед разработкой и кодой). Но теперь, в противопоставлении с тремя

* При всей непрерывности формы ее можно определить как сложную трехчастную, в которой первый раздел в свою очередь трехчастен (средний раздел *rosso tempo mosso*, реприза — сжата, кода же — расширена).

основными музыкальными образами финала, он оказывается уже беспомощным: слишком велика сила художественного воздействия и эпически величавой темы вступления, и действительно активной главной, и романтической, мягкой темы побочной партии. Переломным моментом в драматургии финала является разработка, где окончательно достигается господство светлого начала над мрачным. Чем ближе к концу, тем все более разрастается и ширится звучание, приобретающее в коде ликующий, гимнический характер. Симфония заканчивается апофеозом, воплощающим мысль о конечном торжестве света и человеческого счастья.



ГЛАВА XII

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ 1907—1917

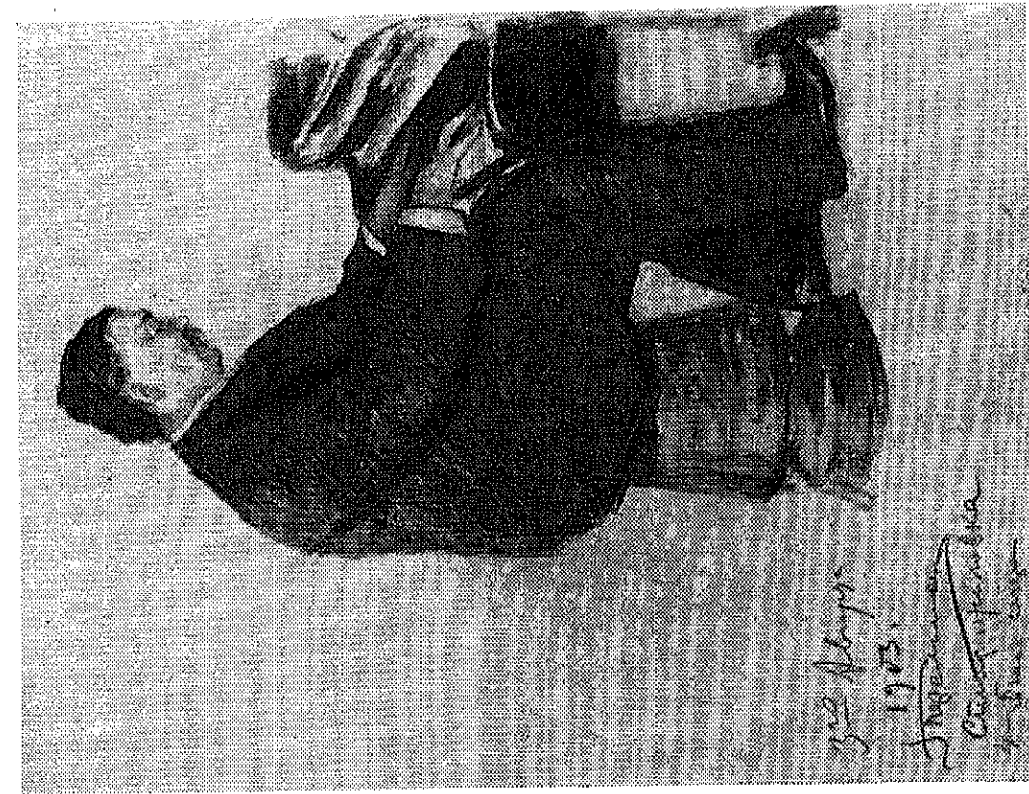
Деятельность Глазунова в 1907—1917 годах была очень широкой и разнообразной. Его дирижерские выступления в России и за границей проходили с большим успехом. Восторженно встречала его молодежь, приветствовавшая в его лице не только дирижера, но и выдающегося композитора, крупнейшего художника-гуманиста, благороднейшего человека с высокими принципами и добрейшей душой.

По-прежнему Глазунов руководил консерваторией, вел сложное дело беляевского Попечительного совета, участвовал в Русских симфонических концертах, камерных концертах, издательстве, присуждал премии, выдавал субсидии, рецензировал и редактировал. Большую роль играл теперь Глазунов и в Русском музыкальном обществе. Он давал заключения по репертуару концертов, по учебным программам музыкальных школ и училищ, помогал учрежденным в эти годы Саратовской и Киевской консерваториям. Решая вопрос об открытии какой-либо музыкальной школы, дирекция неизменно обращалась за советом к Глазунову, и он тщательно просматривал представляемые уставы, программы, знакомился с будущим главой учебного заведения, в беседах с ним оценивая уровень его музыкальной эрудиции, общий интеллектуальный и даже моральный облик.

17 марта 1907 года исполнилось 25 лет с тех пор, как впервые прозвучала Первая симфония Глазунова. В юбилейный комитет под председательством Римского-Кор-



А. Глазунов, Ф. Бузони



А. Глазунов
С рис. Г. Перельмана



А. Глазунов
С рис. В. Серова

сакова вошли видные представители русской культуры.* В специальном юбилейном воззвании Глазунов был назван «славой и гордостью России, достоянием всего образованного человечества», «главой русской школы инструментальной музыки».¹ Учащиеся высказывали «желание видеть весь мир участниками этого славного чествования».² Празднование было организовано уже в январе и длилось три дня. 27 января в Дворянском собрании состоялся симфонический концерт с первой и последней симфониями юбиляра. Экспромтом выступил Шаляпин, исполнивший его «Вакхическую песню».** На следующий день чествования состоялись в Мариинском театре: III акт «Раймонды», балеты «Испытание Дамиса» и «Времена года» прошли под управлением юбиляра. 29 января в камерном концерте Малого зала консерватории были исполнены Первый, Пятый квартеты и Вторая фортепьянная соната юбиляра, его Прелюдия и фуга для органа, романсы.

Консерватория праздновала глазуновский юбилей через два месяца, 17 марта. Торжество заняло весь день: молебен, дневной симфонический концерт оркестра учащихся, чествования и вечерний концерт из произведений юбиляра.***

К этим длительным чествованиям Глазунов отнесся как к «лестной, сладкой, но в то же время и мучительной трепке».³ В прессе было помещено его открытое письмо, в котором он расценивал внимание, сочувствие и признание его «художественных трудов» обществом как «наивысшую награду» за его «посильное служение искусству».⁴

* Н. Арцыбушев, Ф. Blumenфельд, И. Витоль, Г. Гейзе, А. Зилоти, В. Коломийцев, А. Лядов, М. Нейшеллер, А. Оссовский, Н. Вандер Пальс, И. Репин, Н. Соколов, В. Стасов, В. Теляковский, Н. Черепнин.

*** Первая симфония была исполнена под управлением Н. Римского-Корсакова, Восьмая — А. Зилоти. Выход Глазунова на эстраду сопровождался специально написанной к этому случаю «Встречей» А. Лядова, а уход — «Здравницей» Н. Римского-Корсакова. Шествие депутатов открывал Н. Римский-Корсаков (40 депутатов, 250 телеграмм из различных городов мира).

**** Симфонический концерт под управлением Н. Черепнина открылся Торжественной увертюрой Глазунова и закончился Шествием М. Штейнберга. В вечернем концерте были исполнены две фортепьянные сонаты, романсы, дуэт «Эх ты, песня» и различные инструментальные произведения.

Глазуновский юбилей отмечался и за границей. Оксфордский и Кембриджский университеты обратились к нему с просьбой принять звание доктора музыки *honoris causa* и приехать в Лондон на торжественную церемонию возведения в звание.* Глазунов с радостью выехал за границу. Ему хотелось побывать на русских концертах в Париже и отдохнуть от тягостной петербургской атмосферы: он не переставал чувствовать неприязнь определенной группы профессоров, недовольных демократическими методами его руководства. Всячески стремились они дискредитировать, подорвать авторитет директора. От них-то и бежал Глазунов.⁵ Выехав 12 мая, он успел лишь к последнему из пяти русских концертов в Париже, устроенных С. Дягилевым. Концерты проходили празднично и шумно, в присутствии многих русских композиторов, дирижеров, исполнителей, художников.**

Акт посвящения в степень доктора музыки проходил по старинной английской университетской традиции. Одетый в праздничную мантию, Глазунов слушал речи на латинском языке, в которых перечислялись его заслуги перед мировой музыкальной культурой. Много времени затем провел он в двух музыкальных учебных заведениях Лондона — Royal College of Music и Royal Academy of Music, знакомясь с постановкой дела музыкального образования. Он беседовал с профессорами, просматривал учебные планы, программы, бывал на занятиях. Особенно хорошее впечатление на него произвели классы «совместного исполнения»: оркестр, хоры, ансамбли. Отмечая высокий авторитет руководителей

* Интересно отметить, что из 11 человек, получивших степень доктора в 1907 г., один Глазунов был иностранцем и музыкантом; все остальные — англичане, связанные с наукой. Уже в 1906 г. Глазунов являлся почетным вице-президентом Русского симфонического общества в Англии (Russian symphony society). В 1916 г. он был награжден французским орденом Почетного Легиона («Русская музыкальная газета», 1916, № 50, стлб. 974).

** Русские исторические концерты состоялись 3, 6, 10, 13 и 17 мая в помещении Большой оперы. В программу входили произведения русских композиторов от Глинки до Скрябина. Дирижировали авторы (Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, А. Глазунов), Артур Никиш и Камилл Шевильяр. Из произведений Глазунова исполнялись сюита «Из средних веков» под управлением К. Шевильяра и музыкальная картина «Весна» под управлением автора.

этих учебных заведений (композиторов Губерта Пэрри, Чарльза Стенфорда, Александра Маккензи) в профессорской среде, Глазунов с горечью добавлял: «...Чего я не имею со стороны наших многих бездарных дилетантов».⁶

После Лондона Глазунов побывал в Страсбурге, Брюсселе, Мангейме, Гейдельберге, Киссингене, проехался по Рейну до Шварцвальда, затем через Лейпциг и Берлин возвратился в Петербург. Поездка освежила его, он познакомился с новыми людьми, получил много новых музыкальных впечатлений, наслаждался природой.

В августе 1907 года Глазунов уже вновь погрузился в консерваторскую работу. Предстоящий учебный год обещал быть нелегким: нужно было проводить дальнейшую реорганизацию учебной работы, продолжить капитальный ремонт здания, зорко наблюдать за действиями враждебно настроенной профессуры...

Празднование 50-летия Русского музыкального общества (1909) проходило при активном участии Глазунова (в частности, он прочитывал готовые главы и давал консультации Н. Финдейзену, составлявшему юбилейный очерк).⁷ На торжественном акте 18 декабря Д. В. Стасову — единственному из пяти учредителей Общества к этому времени оставшемуся в живых* — был преподнесен специальный адрес. Старейший член Русского музыкального общества А. А. Киреев произнес речь. Праздничный симфонический концерт под управлением Глазунова состоялся 19 декабря, а 20 декабря силами учащихся консерватории был проведен знаменательный концерт: в нем полностью повторялась программа исторического вечера открытия Русского музыкального общества 23 ноября 1859 года.

Не меньше внимания и энергии было отдано 25-летию Русских симфонических концертов и издательской фирмы М. Беляева.** Юбилейный концерт (23 ноября 1910 г.) символизировал художественные связи и преемственность между Могучей кучкой и «беляевцами»: произведения пяти членов Могучей кучки — Балакирева,

* Учредителями РМО были А. Рубинштейн, Д. Стасов, Матв. Виельгорский, В. Кологривов, Д. Каншин.

** Попечительный совет выпустил краткий очерк А. В. Оссовского «Беляев и основанное им музыкальное дело, 1885—1910».

Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и Кюи были исполнены под управлением «беляевцев» — Глазунова и Лядова.

Особое место в жизни Глазунова этих лет заняло такое крупное событие, как 50-летие Петербургской консерватории (1912). Добившись еще в 1910 году получения дополнительного участка земли, директор погрузился в работу по перестройке Большого зала, мало пригодного для концертов (в распоряжение консерватории он был получен в 1897 г.). К своему юбилею консерватория имела новый вместительный зал на 1896 мест, с удобной сценой, значительно улучшенной акустикой и видимостью. 30 ноября 1912 года состоялось торжественное открытие, а 16 декабря в нем был проведен юбилейный акт. Объединенным хором и оркестром учащихся, преподавателей, а также бывших учеников консерватории под управлением Глазунова была исполнена «Прелюдия-кантата», специально написанная им для этого случая на слова профессора Н. Соколова.

За эти годы Глазунов получил ряд почетных званий. В 1909 году ему был преподнесен диплом свободного художника, как в 1864 году это звание было присвоено А. Рубинштейну. Решение Художественного совета по этому поводу было сформулировано так: «Поднести и просить принять, так как подписанием этого звания мы, свободные художники, являем честь Глазунову, а он, признанный Европой первоклассным музыкальным художником, сделает честь нам, войдя в нашу среду».⁸ В тексте диплома было написано: «...В уважение его выдающихся музыкальных познаний, выказанных им как композитором, признать удовлетворяющим экзаменным требованиям по всем предметам, входящим в курс отдела теории композиции. 17 декабря 1909».* Тогда же Глазунов был возведен в звание профессора первой степени,⁹ а в 1912 году ему было присвоено звание заслуженного профессора.¹⁰

Несмотря на большую занятость Глазунова вне учебного заведения, в центре его внимания всегда находи-

* Этот документ, как и последующие, дается по материалам архива Петербургской консерватории, хранящимся в ГИАЛО.

лась консерватория. Как глава этого старейшего высшего музыкального учебного заведения страны, Глазунов отдавал ему много энергии и времени. Направляя его работу по руслу демократического искусства, он решительно боролся с малейшими отклонениями от этого пути. Глазунов был не просто директором-администратором, а воспитателем, педагогом, руководителем в самом широком и глубоком смысле этого слова. Высокие принципы его гуманизма, художественно-демократических идеалов, музыкального профессионализма были объединяющей силой для коллектива педагогов, учащихся и служащих.

Результаты вдумчивого, терпеливого и авторитетного руководства были очевидны для всех. В работе учебного заведения появилась особая подтянутость, программы концертов стали содержательнее, экзамены — серьезнее, заседания — интереснее. Педагоги и учащиеся проникались все большим уважением и вниманием друг к другу. Появление Глазунова создавало атмосферу какой-то особой приподнятости. Он приносил с собой дух высокого служения искусству, внутренней дисциплины, правдивости, принципиальности и благородного спокойствия.

В консерваторской работе Глазунов был неутомим. Его видели на занятиях и концертах, заседаниях и экзаменах, в кабинете, в окружении учащихся, среди педагогов и служащих. Особенно внимательно наблюдал он за работой молодых педагогов. Это давало ему возможность иметь ясное представление о каждом из них. Через некоторое время, например, после приглашения Л. Николаева Глазунов уже писал о нем: «Николаев прежде всего мне дорог как хороший музыкант, кроме того, он мне также очень понравился как педагог-пианист. Я несколько раз заходил к нему в класс и с большим интересом выслушивал его замечания, почти всегда тонкие и дельные...».¹¹ С большим тактом и художественной требовательностью он указывал педагогам на недочеты в работе, обращая внимание на дефекты фразировки, ритма, педали, дикции, на недостаточную чистоту интонаций и т. п. Поощрения или упреки высказывались в очень мягкой форме. Представление педагогов к званиям Глазунов сопровождал своими характеристиками. В них исполнительский и педагогический облик

специалиста обрисовывался с особой проницательностью. В одной из пояснительных записок по этому поводу Глазунов писал: «В основном выслуга лет имела наименьшее значение, так как главными причинами повышения в высшее звание я считал педагогические заслуги представленных лиц, делающие их достойными поощрения и награды».

Прекрасно знал директор и учащихся. Он успевал прослушивать их на экзаменах по специальности и по общим предметам. Так, например, только за май 1910 года он присутствовал на экзаменах 66 классов, поставив оценки и вписав характеристики 771 учащемуся. В марте 1913 года он писал: «Вот уже четвертая неделя, как я ежедневно экзаменую. Три дня, как начались поверочные экзамены для оканчивающих пианистов и пианисток, которых насчитывается до 70 человек. Каждый играет программу до 45 минут и дольше».¹² Если к этому добавить председательство в конкурсных жюри, совещаниях, в Художественном совете, в Попечительном совете и т. д., то объем деятельности Глазунова представится поистине необычайным.

Наблюдая из года в год за развитием начинающего музыканта, Глазунов помнил, что он сделал за первый год обучения, как исполнял программы на переходных экзаменах, как сдал обязательные предметы и с какими успехами пришел к выпускному акту. В редких случаях, когда директор не имел почему-либо такого комплексного представления об ученике, в характеристике он особо отмечал: «Сужу по исполнению программы», причем жирно подчеркивал эти слова. Наоборот, систематическое наблюдение за учеником давало ему право вписывать такие замечания: «На публичном экзамене, с моего разрешения, не играет. Слушая часто его игру на вечерах и в ансамблях, я ставлю годовую отметку „5“».

В своих характеристиках Глазунов отмечал процесс совершенствования ученика: «Техника вырабатывается, появилась отчетливость в пассажах. Кое-какие жесткости остались»; «Успехи за все пребывание в консерватории посредственные...»; «На моих глазах сделала поразительные успехи»; «Старые грехи консерватории — доисторическая ученица». Среди этих замечаний нередко вписывались и такие: «При распределении стипендии или

частных средств иметь в виду...»; «Ученица крайне нуждается. Следует с осени облегчить ей в смысле платы за обучение на $\frac{1}{2}$ или совсем»; «Непрерывно перевести на стипендию».

Двумя-тремя меткими фразами Глазунов создавал портрет молодого музыканта.* Особый интерес представляют его наблюдения за развитием ученика А. Есиповой, будущего советского композитора С. Прокофьева, начавшиеся с 1908 года. Порицая молодого пианиста за некоторые чрезмерности его исполнительской манеры, он, однако, не мог не подчиниться яркой самобытности его дарования и называл игру Прокофьева искусством «нового типа». Глазунов так определял его манеру фортепьянной игры: «Передача своеобразная, оригинальная, не всегда проникнутая художественным вкусом»; «Передача с настроением и подъемом. Иногда звук бывает резковат»; «Исполнителя можно упрекнуть в злоупотреблении темпераментом и изысканностью». Эти характеристики Глазунов неизменно сопровождал отметкой «5».** В 1914 году, поставив Прокофьеву 5+, он написал: «Самобытный виртуоз нового типа с своеобразной техникой, желающий извлечь из современного фортепьяно непостижимые ему эффекты часто в ущерб красоте звучности. Утомительная аффектация, не всегда искренняя». В этой оценке содержится признание серьезных, хотя и чуждых Глазунову художественных тенденций (попутно интересно отметить, что и творчество молодого Прокофьева у Глазунова получало значительное осуждение).

По отношению к фортепьяно Глазунов нередко употреблял выражение — «прекрасное пение». Много писал он о качестве звука — «тона», давая ему определения — ровный, тусклый, красивый, форсированный. Часто

* Примеры характеристик на пианистов: «Идеальная ученица. В совершенстве усвоила чудную школу. Замечательная техническая законченность, отличное музыкальное чутье. Чарующий по яркости звук, масса силы и большая выдержка»; «Огромный виртуозный талант. Соединение ласкающей мягкости с колоссальной силой удара. Исполнение полно художественного интереса, самобытности и темпераментности».

** Профессор А. Есипова, у которой учился С. Прокофьев, ставила ему четверки и сожалела, что ученик мало усваивал ее «методу», что он «очень талантлив, но грубоват».

Глазунов говорил о «круглом» звуке («круглый, крепкий звук», «звук не очень круглый»). Фортепьянную технику он определял словами: легкая, блёстящая, тщательная, чистая, большая, неповоротливая, тяжеловатая. Педализацию называл восхитительной, тонкой, ясной, неряшливой, воздушной.

При работе с вокалистами и оркестрантами серьезное внимание обращалось на слух. Поставив певцу двойку, Глазунов записывал: «Голос есть... Отсутствие слуха будет служить препятствием к карьере певца. Пребывание в консерватории бесполезно». Тройка с минусом у виолончелиста сопровождалась указанием: «Интонация очень сомнительная. Если сдаст весной второе сольфеджио, то тогда решать вопрос о переводе» (упоминания о сдаче сольфеджио и обязательного фортепьяно встречались у Глазунова нередко).

В вокальном искусстве Глазунов проводил разграничение между понятиями «материал» — «голос» — «пение». Характеризуя, например, плохое исполнение певца, обладавшего хорошими природными голосовыми данными, Глазунов сам себе задавал вопрос: «Можно ли назвать материал голосом?». Нередко он писал: «Голос красивый и содержательный»; «Голос не очень содержательный». Определения голоса, его тембра и звука у Глазунова очень разнообразны: красивый, стройный, дикий, яркий, ничтожный, свежий, сухой, без металла, серебристый, большой, красивенький, горловой, носовой, теплый, ласковый, бархатный, выработанный, расшатанный, звенящий, густой и т. п. Красивым Глазунов называл не только голос, но и пение («Пение красивое и плавное»). Большое значение придавал Глазунов способу произношения текста. Он считал даже, что характер дикции способен накладывать отпечаток на качество голоса и пения: «Произношение слов некрасивое, что влияет и на тембр голоса».

У учащихся струнной группы Глазунов более всего ценил «игру-пение», в то же время неизменно отмечая и преувеличение в этом направлении: «Выразительность условная — слишком много вибрации». Немало внимания обращал он и на способ звукоизвлечения: «Тон не очень большой, но прелестный. Смычок не касается струн, но точно скользит по ним». Или: «Манера держать скрипку

и смычок обращает на себя внимание своим изяществом».*

У исполнителей на деревянных духовых Глазунов отмечал прежде всего характерность звучания инструмента, качество звука-тона и чистоту интонации. «Строй и тон весьма порядочные», «Тон несколько плоский»; «Исполнение отличается тонким вкусом, звуковым разнообразием и технической законченностью».

Игра на медных духовых высоко оценивалась Глазуновым за качество строя, тона, «типичность» тембра, уровень художественности. «Восхитительный звук. Соединение мягкости с силой. Большая уверенность на высоких нотах», — писал он о валторнисте. «Интонация несколько грубовата. Звук, в особенности на низких нотах, очень красивый и густой»; «Характер тембра более корнетный, чем трубный»; «Красивый тон, но нет фанфарного блеска» (труба).

Этими характеристиками определяются и эстетические принципы Глазунова. Его педагогические установки были глубоко реалистическими: он ценил все, что продиктовано жизнью, и отвергал то, что ему представлялось мертвым, вымышленным, напускным. Он неизменно приветствовал творческую инициативу, оригинальность, самостоятельность художественной мысли. Его привлекали самые различные исполнительские стили, манеры композиторского письма, но лишь в том случае, если они были подчинены реалистическим художественным задачам.

Высшие оценки Глазунов сопровождал характеристиками, включавшими в себя понятия «жизненность»,

* Интересно привести характеристики Глазунова на учеников-скрипачей, впоследствии получивших мировое признание. Отметка «5++» Иосифу Хейфецу сопровождалась предельно лаконичным определением: «Гениальное дарование». О Мироне Полякине было написано: «Первоклассный виртуозный талант. Поразительное совершенство техническое. Охватывающий стихийный тон. В передаче сильное вдохновение. Впечатление потрясающее... (5++)». О Цецилии Ганзен: «Скрипачка, совмещающая в себе все качества виртуозной игры. Местами исполнительница извлекала из скрипки какие-то новые звуковые эффекты (5+)». О Е. Цимбалисте: «Колоссальный талант. Передача вдохновенная, полная настроения. Впечатление потрясающее (5++)». О Балабаняне: «Прекрасный тон, прочувственная южная фразировка. Много неподдельного увлечения в игре. Отличное дарование (5)».

«здоровье», «естественность», «простота». С позиции жизненной правды он порицал как «бесцветность», «безжизненность»; «равнодушие», так и «напыщенность», «манерность», «изысканность», «экзальтированность», «утрировку». В его характеристиках часто встречаются фразы: «В передаче есть жизнь»; «В передаче есть свежесть и жизненность»; «Исполнение жизнерадостное». Большое место занимали такие определения: «Игра здоровая, без излишних изысканностей и в высшей степени симпатичная своей простотой»; «От передачи веет простотой, изяществом и музыкальностью»; «Фразировка естественная, чуждая напускного, приятное туше».

Глазунов ценил в музыканте его увлеченность искусством. «Во всем видна необыкновенная любовь и добросовестное отношение к искусству»; «Виден интерес к искусству», — писал он. Отмечая талантливую игру, добавлял: «Редкая любовь к музыке».

Большой теплотой дышали слова Глазунова в тех случаях, когда он чувствовал в игре романтическую одухотворенность, поэтичность: «От исполнения веет какой-то свежестью и непринужденностью»; «Передача отличается изяществом, искренностью. Много настроения и даже поэзии». Влечение к мягкому поэтическому стилю не закрывало ему глаза и на узость художественных интересов некоторых исполнителей такого плана. Отмечая «передачу изящную, поэтичную, очень задушевную, при необыкновенной чарующей звучности», Глазунов, например, добавлял: «Музыкальный кругозор несколько ограничен».

Настоящую неприязнь и раздражение вызывали у Глазунова «прозаичность», «обыденность», «отсутствие поэзии», «будничность» в искусстве. В характеристиках он отмечал: «Игра довольно прозаическая»; «Исполнение прозаическое, угловатое, звук в высшей степени резкий и неприятный. Характер исполняемого нередко не понять».

С особым увлечением Глазунов отмечал вдохновение, взволнованность, романтику, порыв, яркие «краски», «контрастность», «картинность», «декоративность» исполнения. В таких случаях он писал: «Большой виртуозный талант современного типа. Масса образности, разнообразия в красках и огненного темперамента»; «В пе-

редаче много настроения, картинности и искреннего чувства. Краски самые разнообразные»; «Выдающееся эстрадное дарование. Впечатление захватывающее. Много стихийной мощи и картинности в передаче».

Высоко оценивая романтическую приподнятость, он порицал, однако, малейшее отклонение от художественной правды,— артистическое чувство художественной меры ему не изменяло. Он писал, например: «Передача, полная воодушевления и темперамента, проявление которого вместе с злоупотреблением силой доходит до излишества. Желательно местами более спокойного толкования в виде контраста»; «Фразировка сентиментальная и вычурная; оттенки все преувеличенные и малоосмысленные... Передача несимпатичная». Когда Глазунов сталкивался с чрезмерной изысканностью в фразировке, он записывал: «Желательно больше холодной красоты»; «Желательно больше простоты стиля»; «Не могу согласиться с резкими акцентами и некоторой манерностью фразировки». Интересна в этом отношении такая характеристика: «Отсутствие простоты и естественности в передаче... Техническая отделка тщательная, но общее впечатление — карикатуры» (этому ученику Глазунов поставил интересную отметку: «5 или 3 —!»).*

Большое значение Глазунов придавал общей культуре музыканта. Нередко употребляя слово «интеллигентность», он вкладывал в него понятие общего интеллектуального развития. В исполнителе он хотел видеть гармоническое «сочетание таланта и разума», и часто давал такие характеристики: «Фразировка умная и талантливая»; «Передача полна таланта и разума»; «Талантливая и умная исполнительница». Встречаются у него и такие формулировки: «Есть музыкальная сообразительность». Нарушение равновесия между непосредственным вдохновением и «художественным расчетом» неизменно порицалось. Он отрицательно отзывался об учащих, у которых «талантливость превышает интеллигентность» или «осмысленность игры» подавляет естественные порывы.

* Подобные оценки не единичны: «При наличии известной техники передача вычурная до карикатурности... 5 на любителя и 2 для меня»; «В исполнении наблюдаются какие-то обезьяньи замашки. Фразировка утрированная, и смешная, и немusикальная. Передача во всех отношениях небрежная и неудовлетворительная».

Много внимания уделял Глазунов и виртуозному началу. Нередко он упрекал исполнителей в недостаточности эстрадной выдержки, технического совершенства, которые в его представлении были неотделимы от художественности, артистичности. Проводя знак равенства между этими категориями, он писал: «Первоклассный виртуозный талант — воплощенная музыка». «Игра помимо виртуозности полна непрекращающегося интереса». Далеко не всякая виртуозность привлекала Глазунова. «Исполнение виртуозное, но мне малосимпатичное», — писал он о пианисте.

От композитора Глазунов требовал прежде всего творческой самобытности. Гениальным он называл лишь того, кто обладал «ярко очерченной высокохудожественной индивидуальностью». По его мнению, композитор, как и исполнитель, должен гармонично сочетать в своем искусстве вдохновение и анализ. Он писал: «Творчество состоит из двух отделов: первый есть непосредственное творчество, сила созидательная, что дается свыше, второй же — подчас, так сказать, черная математическая работа. То и другое должно быть в тесном единении, и это и есть вдохновение в целом произведении».¹³

Далеко не всякое сочинительство Глазунов называл творчеством. Когда он сталкивался с отсутствием определенных художественных намерений, он бывал резок в своих утверждениях: «Композиторские потуги. Творчество отсутствует»; «Сочинение отличается ничтожными мыслями»; «Неусовершенствовавшийся компилятор без композиторского дарования». Зато очень внимательно и бережно наблюдал за теми, у кого улавливал живое творческое начало: глубину мысли, порывы чувств, вдохновение, народный дух, душевную теплоту. В характеристиках молодых композиторов он отмечал: «Музыкант чистой воды... милые музыкальные мысли»; «Музыка содержательная»; «Попадают свежие мысли»; «Дарование скромное и медленно поддается развитию. Интерес представляет народная жилка в творчестве».

Предъявляя высокие требования к композиторскому мастерству, Глазунов не разрывал вопросов содержания и формы. Он включал в понятие композиторского мастерства содержательность замысла, единство стиля, совершенство фактуры, формы, гармонии. Эти понятия представлялись ему неотделимыми друг от друга. Худо-

жественная ценность музыки для него значительно снижалась, если он обнаруживал какие-либо недостатки в любом из этих элементов. В характеристиках он писал: «Прекрасная композиторская фактура. Отличный музыкант. Попадаются мысли свежие»; «Музыка содержательная и изящная. Гармонизация отличает хороший вкус и большие знания»; «Композитор талантливый, но несдержанный в смысле стиля и формы»; «Гармоническая основа туманная, несмотря на сравнительную простоту»; «Мысль ясная и гармонизация более или менее логична».

Отталкивающее впечатление на Глазунова производили некоторые тенденции, проникавшие в эти годы в среду молодых композиторов. Его глубоко оскорбляли пренебрежительное отношение к классическим традициям, утрата высоких художественных идеалов, падение профессионального мастерства. «Сочинение производит впечатление чего-то сумбурного. Знания, приобретенные изучением теории композиции, скорее отвергаются, чем применяются. Тематическая изобретательность бедновата. Гармония назойливая до беспросветности. Трудно профессору бороться против упорства такого учащегося. Общее место модернизма», — писал он об одной из работ по классу музыкальных форм. Или же: «Дикие выходы вместо задач по формам»; «Есть творческое дарование и гармонически интересен. Тем не менее встречается отталкивающий модернистический элемент». Глазунов считал, что судить о талантливости авторов таких произведений невозможно: «Деланность и вычурность стиля мешает определить степень дарования».

Не менее возмущала Глазунова и национальная обезличенность произведений композиторов-модернистов: «...Мне ужасно больно, что Вы, чистокровный русский, так скоро утратили свою национальность. Переселитесь опять в Россию и покиньте Францию!» — писал он со страстной убежденностью художника-патриота композитору Ф. Акименко.¹⁴

Отдавая много времени консерватории, ревниво наблюдая за направлением ее художественной жизни, Глазунов не оставлял без внимания и организационно-административные, хозяйственные дела. Работал он в этой области с той же поражающей энергией и неутомимостью. Являясь председателем хозяйственного

комитета, он осуществлял перестройку здания, капитальные ремонты, перемещения. Так, в 1908/09 году были произведены перестройка отопления, электрической сети, пожарного оборудования, крыш, перестилка паркетов, торцовой и булыжной мостовой. В 1910 году был заново перестроен Большой зал консерватории.

Общественное положение консерватории в предреволюционное десятилетие было достаточно сложным. Несмотря на полученную в 1905 году автономию, консерватория не освободилась от опеки и бестактного вмешательства дирекции Русского музыкального общества. К тому же завоевания, достигнутые в годы революционного подъема, никак не удавалось закрепить в новом уставе. В течение нескольких лет вокруг него велась ожесточенная борьба. Каждое его положение, формулировка вызывали бурные споры. Когда же в 1909 году председатель Общества — вел. кн. Александра Иосифовна, занимавшая этот пост в течение 17 лет,* сложила с себя обязанности и председателем Общества была избрана принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская, борьба вокруг устава консерватории вспыхнула с новой силой.**

Новые «покровители» вмешивались во внутренние дела консерватории не менее, чем их предшественники. Особенно это сказалось в вопросе об уставе. Предложения Елены Георгиевны рассматривались квалифицированной комиссией из крупнейших специалистов музыкального искусства, а Глазунову лично приходилось доказывать ей их несостоятельность. Но «покровители» предпринимали все новые и новые меры для сглаживания демократического характера проекта устава, разработанного Петербургской и Московской консерваториями во главе с их директорами — Глазуновым и Ипполитовым-Ивановым. Лишь популярность и авторитет Глазунова, выходявшие далеко за пределы консерватории, удерживали «покровителей», они не решались открыто

* В уставе Общества существовало положение: «Если член императорской фамилии удостоит Общество принятием на себя звания председателя, то он сохраняет сие звание пожизненно».

** Тогда же сложил с себя полномочия и вице-председатель Общества — вел. кн. Константин Константинович, и на его пост был избран кн. А. Д. Оболенский. Елена Георгиевна была внучкой вел. кн. Елены Павловны — первого председателя РМО.

выступать против директора и брать под защиту политику реакционной группировки внутри консерватории.

В это время в составе Русского музыкального общества произошло и чрезвычайно приятное для Глазунова изменение. Еще в одной из докладных записок 1905 года он утверждал, что отсутствие квалифицированного музыкального руководства в дирекции тормозит работу и является тем более недопустимым, что должность помощника председателя по музыкальной части предусмотрена уставом. Тем не менее долго все оставалось без изменений, и лишь в 1909 году музыкальным руководителем Русского музыкального общества был избран С. Рахманинов. Сотрудничество с Рахманиновым во многом облегчало положение Глазунова: в лице нового музыкального руководителя он получил крепкую поддержку своего направления.

Борьба с дирекцией велась и по вопросу об ученических организациях. Глазунова, относившегося с большим уважением к совету старост, чрезвычайно волновали тенденции дирекции к урезыванию прав ученических организаций. Обыск, учиненный полицией в помещении совета в ночь на 7 января 1908 года, принес Глазунову много серьезных неприятностей. Совет старост по предписанию министра внутренних дел был ликвидирован якобы в интересах «правильного хода учебной жизни консерватории». Так закончило свое существование объединение, которому дал жизнь 1905 год. Новым положением о представительстве учащихся был введен Совет музыкальных отделов.¹⁵

Серьезные трения с дирекцией Русского музыкального общества возникали у Глазунова и по вопросам о новом приеме учащихся, о бесплатных учениках.* Численный состав учащихся за первые годы директорства Глазунова быстро увеличился, главным образом благодаря притоку талантливой молодежи из демократических, необеспеченных слоев. В художественном отношении это повышало уровень консерватории, в материальном же ставило ее в затруднительное положение, а Глазунов все увели-

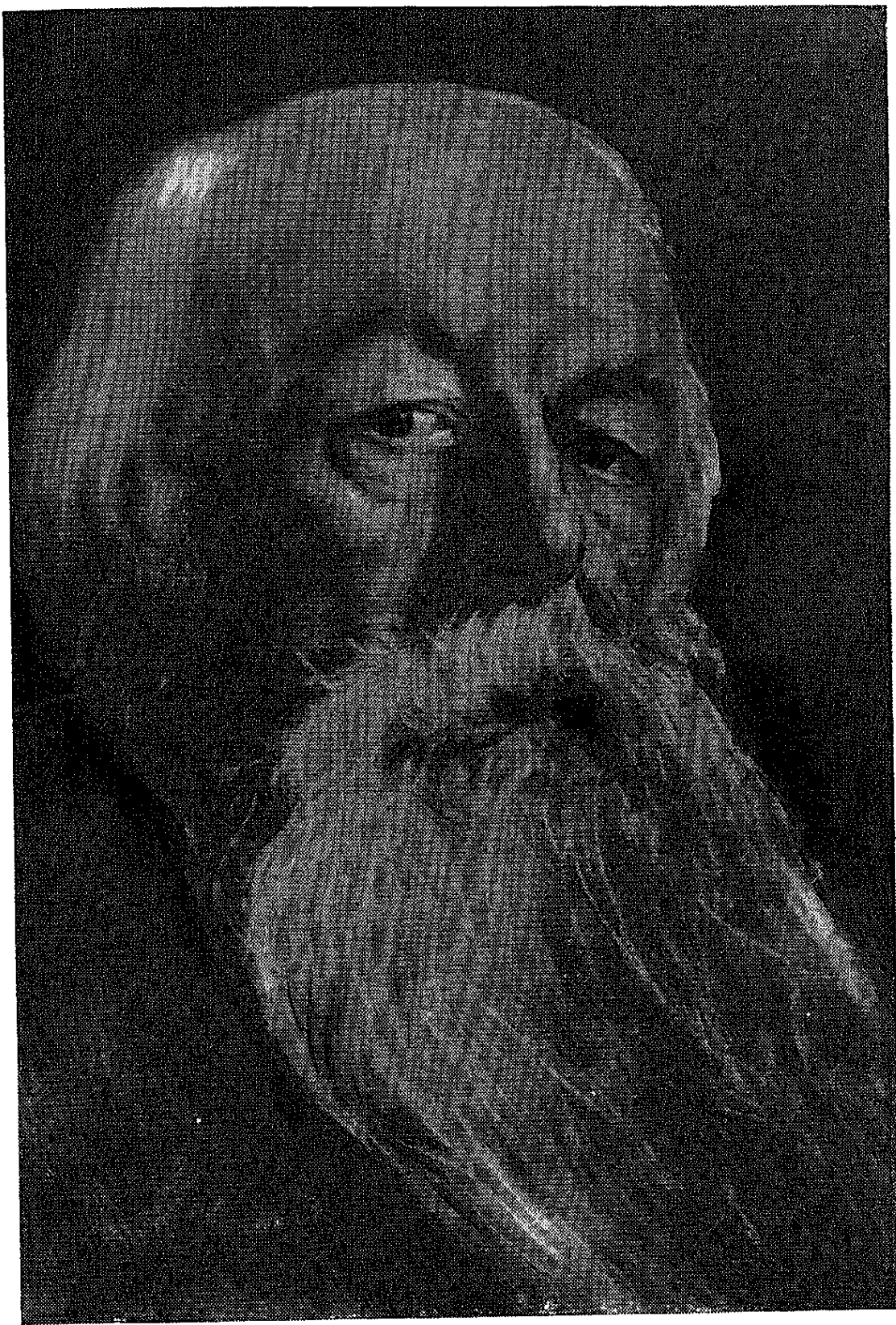
* Интересны цифры, характеризующие рост количества бесплатных учеников: в 1912 г. — 285 человек, в 1913 — 374, в 1914 — 438. Рост общего количества учащихся: в 1910 — 1762 человека, в 1911 — 1910, в 1912 — 2096, в 1913 — 2293, в 1914 — по материалам дирекции РМО 2645, а по указанию Глазунова 2280 человек.

чивал и увеличивал число бесплатных учащихся. Он изыскивал различные средства не только для покрытия расходов по обучению, но и для предоставления им средств к существованию. Разбухающие масштабы учебного заведения затрудняли правильное ведение не только хозяйства, но и учебного процесса.

В результате этого дирекция сочла необходимым более решительно вмешаться в дела консерватории. В 1914 году специальная комиссия, после детального рассмотрения деятельности учебного заведения, отметила ряд нарушений: количество учащихся значительно превысило установленную норму, многие учащиеся обучались сверх положенного срока, неоднократно оставаясь на второй год. По вопросу о бесплатных учениках комиссия отмечала, что директор оплачивает занятия с ними «за счет консерватории», тогда как у консерватории нет «своего счета», никаких капиталов, кроме субсидии от правительства и стипендиальных капиталов. Указывалось на то, что директор имеет право принять на бесплатное обучение особо талантливых и необеспеченных учеников лишь на основании получения дополнительной субсидии от правительства. В своем постановлении комиссия сделала вывод: «Даровое обучение не предусмотрено ни уставом, ни инструкцией. . . Порядок, принятый в консерватории, — незаконный. . . Дирекция не видит оправдания создавшемуся ныне положению». ¹⁶

Решительное мнение комиссии было изложено, однако, в мягких тонах: слишком уважаем был директор, руководивший в своих действиях лишь высокими гуманистическими принципами. Идя навстречу его просьбе, комиссия сочла возможным выделить особые суммы для завершения обучения ранее принятых «на счет консерватории». Переубедить Глазунова в отношении бесплатных учеников было не так легко. Оставаясь верным себе, он высказывал в письме к принцессе Елене Георгиевне свое «особое мнение»* и соглашался принять некоторые поло-

* Глазунов согласился с необходимостью ограничения срока обучения в консерватории. Те, кто не успевал пройти курса за 6 лет, переводились в категорию вольнослушателей. Эта мера разрешала вопрос с второгодничеством и улучшала материальное положение учебного заведения, так как плата за обучение для вольнослушателей была выше обычной («Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15842).

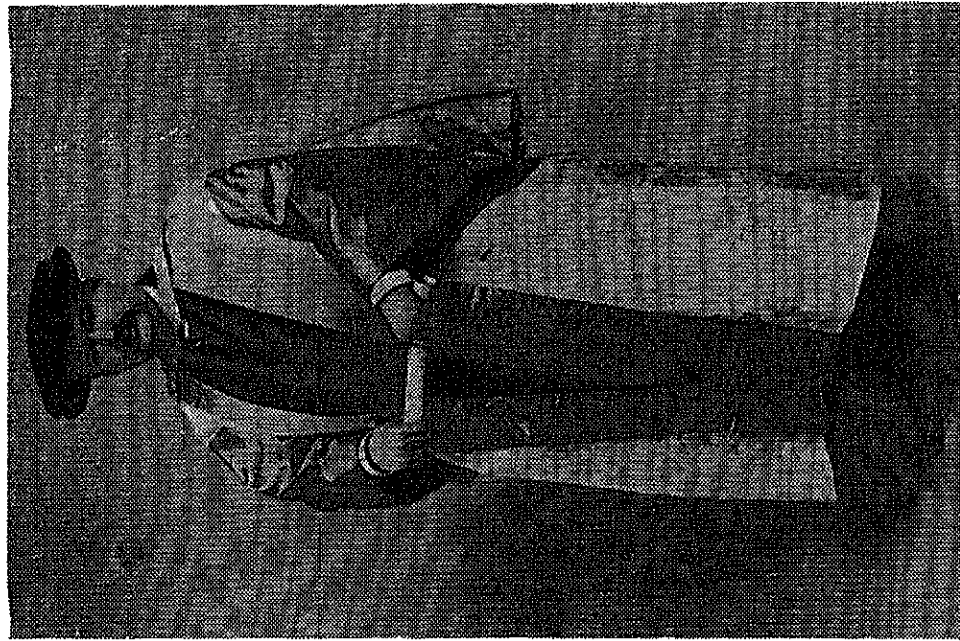


В. Стасов

С фотографии М. Наппельбаума



А. Глазунов
С гравюры В. Матю



А. Глазунов в мантии доктора Оксфордского и Кембриджского университетов

жения комиссии лишь при условии, чтобы «это не отразилось на интересах учащихся». Наряду с этим, однако, Глазунов предлагал ряд новых мер «для облегчения положения учащихся» особенно талантливых и бедных.

К 10-летию пребывания на посту директора Глазунову минуло 50 лет (1915). Он не хотел подвергать себя «лестной, сладкой, но мучительной трепке», какую он пережил в 1907 году. Давая согласие на концерты в Москве, Глазунов ставил условием, чтоб его выступление «не имело ничего общего с никому не нужным чествованием». ¹⁷ Свой день рождения (29 июля) он провел в Озерках, в то время как на петербургскую квартиру поступали телеграммы, один за другим приходили посетители, оставляя визитные карточки...*

В 1915—1916 годах, в трудное военное время, в условиях нарушенного транспорта и хозяйства, Глазунов уделял консерватории еще больше внимания. Ведение дел крупного учебного заведения требовало много изобретательности. Присутствие директора было необходимым по различным поводам, а разрешение вопроса бывало далеко не всегда легким.** Отвечая своему другу композитору А. Спендиарову на приглашение приехать летом 1916 года в Ялту, Глазунов в весьма туманных выражениях писал ему о своих не менее туманных возможностях покинуть консерваторию хотя бы на короткий срок: «После 9 мая, когда мы сбудем акт, я полагаю, что буду чуть свободнее, и тогда, в зависимости от обстоятельств.

* В дни 50-летнего юбилея Глазунова были проведены концерты из его произведений, в газетах помещались статьи, заметки. Так, например, в «Русской музыкальной газете» (№ 33—34) были помещены статьи О. В. «А. К. Глазунов (Биографическая мозаика)», репродукции с рисунков И. Репина, В. Серова и фотографии Глазунова.

** Интересен эпизод, подтверждающий степень участия директора в жизни консерватории. Когда на одну из репетиций к выпускному акту не явился ученик, играющий на ударных инструментах, его заменил сам директор. В газете на следующий день была помещена статья под заголовком «А. К. Глазунов — барабанщик». В ней сообщалось: «...Маститый композитор уселся у тимпан, выказав прекрасную технику и сноровку во владении «тарелками». Все оркестранты единогласно свидетельствуют, что Глазунов ни разу, выражаясь оркестровым термином, не «выскочил» даже в синкопах, обыкновенно являющихся своего рода ахиллесовой пятой барабанщиков» («Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15548).

постараюсь выяснить вопрос, насколько мое пребывание в Петрограде будет необходимо консерватории...»¹⁸

Глубокое нравственное удовлетворение приносило ему сознание, что крайне трудные условия военного времени не мешали ему с честью выполнять свой долг, что художественный уровень музыкальной жизни не снижался. «Что другое, а искусство продолжает стоять на высоте в России», — с чувством патриотической гордости писал Глазунов Спендиарову 6 ноября 1916 года.¹⁹ «Другое» же вызывало у него мрачные мысли.

На посту директора Глазунов работал с большой активностью, энтузиазмом. Не жалея сил, он целиком отдавал себя делу отечественного музыкального образования и культуры. Это заполняло всю его жизнь. Но в этот период, и особенно в предоктябрьские годы, Глазуновым все чаще овладевали тяжелые мысли, настроение его становилось все более угнетенным. Далекий от революционного движения, он не видел выхода из кризиса, переживаемого русским обществом, очень остро воспринимал происходящие события. Все труднее было бороться с придворно-бюрократическими установками Русского музыкального общества, косностью и тупостью его чиновников. Глубже становилась пропасть между художественным направлением Глазунова и декадентским лагерем. В сущности, уже в начале XX века он был глубоко одинок. Его творческая судьба сложилась весьма своеобразно: совсем еще юным он включился в содружество Могучей кучки и беляевского кружка. Его друзья были намного старше, и когда Глазунов еще только входил в зрелую пору, они уже один за другим уходили из жизни. С болью расставался он с Бородиным, Чайковским, затем с Беляевым, Стасовым, Римским-Корсаковым, Балакиревым, Лядовым, Танеевым, чувствуя себя все более одиноким. Суживался круг его соратников и расширялся круг идейных противников, которым он представлялся старомодным чудаком, поклонявшимся отжившим традициям.

Осиротевшим чувствовал себя Глазунов уже в первые годы своего директорства, когда один за другим ушли из жизни два самых близких ему человека, дружба с которыми долгие годы освещала его творческий путь. 10 октября 1906 года умер В. Стасов, 7 июня 1908 года —

Н. Римский-Корсаков. В каждом из них он потерял друга, советчика, товарища по убеждениям, горячего поклонника своего дарования. Особенно ощущалось отсутствие Римского-Корсакова. Его не хватало в консерватории, в Попечительном совете, в концертах, на занятиях и дома. Но Глазунов с большим мужеством, убежденностью и принципиальностью продолжал свою жизнь без учителей, не колеблясь в своем служении демократическому искусству.

Творческим откликом Глазунова на эти тяжелые утраты было создание двух оркестровых прелюдий ор. 85 — своеобразных надгробных речей или эпитафий. Прелюдию памяти Стасова он связал с музыкой своего Четвертого квартета, особенно любимого Стасовым и посвященного ему. Прелюдия написана в той же тональности (a-moll) и открывается теми же драматическими аккордами, что и квартет. В ней использована и тема из неоконченного Шествия, музыку которого композитор хотел преподнести Стасову ко дню его рождения еще в 1887 году.* На смерть Римского-Корсакова Глазунов откликнулся «Воспоминаниями»²⁰ и Прелюдией его памяти. Этой Прелюдией был открыт I Русский симфонический концерт сезона 1908/09 года, посвященный памяти Римского-Корсакова, а Похоронным маршем Шопена, оркестрованным Глазуновым, — I собрание Русского музыкального общества.**

Через несколько лет после этого новые утраты постигли Глазунова. В 1913 году умер брат Дмитрий, а в 1914 году — отец. В последние годы их жизни в семье Глазуновых создавалась мрачная, тягостная атмосфера, еще более сгущавшая угнетенное состояние композитора. «Помимо тяжелых домашних обстоятельств, у меня постоянные распри с нашей дирекцией...»²¹ — со сдержанной грустью признавался Глазунов, никогда не высказывавший жалоб на свою судьбу.

Вскоре после этого ушли из жизни еще два его близких друга — А. Лядов и С. Танеев.*** Тяжело болевший

* На одном из эскизов Шествия Глазунов сделал надпись: «В стиле русских композиторов», на другом — «В стиле Мусоргского». Прелюдия была исполнена в РСК, посвященном памяти В. Стасова, 25 ноября 1906 г.

** I собрание РМО состоялось 4 октября 1908 г., I РСК — 17 января 1909 г.

*** А. Лядов умер 15 августа 1914 г., С. Танеев — 6 июня 1915 г.

Лядов в последние годы жизни почти не выходил из дому. Встречи его с Глазуновым сделались редкими: друзья беседовали преимущественно по телефону. И несмотря на это, его смерть явилась тяжелым ударом для Глазунова: с ним прошла самая яркая половина творческой жизни. Не менее болезненно переживал Глазунов и смерть Танеева. Творческие связи между ними с годами значительно окрепли. Встречи, предполагавшиеся в начале 1915 года, когда Глазунов должен был исполнять симфонию Танеева *c-moll*, не состоялись и концерты прошли без автора: в январе Танеев не смог приехать в связи с подготовкой к своему концерту, в мае он был уже тяжело болен. Узнав о смерти Танеева, Глазунов телеграфировал: «Глубоко оплакиваю преждевременную кончину горячо любимого мною композитора и музыканта. Преклоняюсь перед его ярким талантом, глубоким умом и светлой душой. Всегда благоговейно вспоминаю мудрые советы мирового учителя». ²² Вскоре Глазунов написал статью — «„Орестей“ С. И. Танеева». ²³

Сложное положение Глазунова в модернистском окружении начала века, распри с дирекцией Русского музыкального общества, утраты друзей рождали чувство одиночества, тем более горестного и осязаемого, что и его личная жизнь, в сущности, была безрадостной. В любовной атмосфере родительской семьи он был спокоен и счастлив, однако собственной семьи у него не было до самой старости. В эти годы патриархальная глазуновская семья уже распалась, — умерли брат, отец, отошли к своим семьям другой брат и сестра. Глазунов остался один с матерью. Десять лет они прожили вдвоем — оба уже немолодые, усталые, но бесконечно преданные друг другу.

И тем не менее, чем труднее делался путь Глазунова, тем упорнее и настойчивее он шел, крепко держась направления, завещанного его учителями. У него не возникало и мысли о том, что проще и легче отойти в сторону, сложить оружие, отстраниться от трудного дела руководства консерваторией. Стойко, без жалоб и афиширования он выполнял свой долг, по-прежнему оказывая своей деятельностью громадную услугу русскому музыкальному искусству.



ТВОРЧЕСТВО 1907—1917 ГОДОВ



25-летию композиторской деятельности Глазунов испытывал уже чувство некоторой творческой усталости. Еще летом 1905 года, работая над Восьмой симфонией, он высказывал Римскому-Корсакову сомнение в возможности совмещать творчество и педагогику. Он считал, что «чем-нибудь надо будет пожертвовать». ¹ Тогда он и не предвидел, что вскоре в его жизнь войдет еще один вид деятельности, который почти целиком поглотит внимание и отодвинет на второй план все остальное. Это стало очевидным с первых же дней руководства консерваторией. Приняв на себя ответственность за «музыкальное дело в России», Глазунов уже не смог изменить ему. Творчество делалось для него все более недостижимым.* Даже на каникулах, когда обычно создавались его наиболее крупные и значительные произведения, он не мог уже работать по-прежнему интенсивно.

В 1907 году он писал Д. Стасову: «Всю первую половину лета я проездил и прожил, не имея времени и возможности заняться сочинительством, так что пока нового у меня ничего нет; кроме того, через месяц я буду опять при деле, так что вряд ли я успею что-либо приготовить к сезону, да и годы мои уж не те, как были прежде, когда я, по выражению Владимира Васильевича [Стасова], „сыпал из рукавов“. Волей-неволей приходится теперь жить на „проценты с капитала“».²

* Впоследствии в одном из интервью Глазунов говорил: «Директорские обязанности лишают меня возможности отдаваться творческой работе, которая требует спокойного состояния» («Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15838).

Сознавая свое положение, Глазунов, однако, не пытался его изменить. Это было и не столь просто. Работа в консерватории, этот бескорыстный подвиг жизни Глазунова, глубоко захватила его. Сочетать ее с другими видами деятельности оказалось нелегко. Вскоре стало очевидным, что «жертвой», принесенной ради общего дела музыкального образования, сделалось его творчество. Но, с другой стороны, не менее очевидным было также и то, что уход в новую сферу деятельности стимулировался тревожными признаками «заметно остывающего творчества». Чувство гордости от сознания успешно выполняемого общественного долга переплеталось с ощущением нарастающей творческой депрессии. В письмах мелькают грустные мысли: «При этих условиях и помышлять нельзя о какой-либо творческой работе...»; «Бедное мое творчество: последнее время в силу обстоятельств непременно что-нибудь ему мешает»; «Настроение мое довольно удрученное».³

При всех этих трудностях творчество Глазунова за десятилетие между двумя революциями оказалось далеко не бесплодным. Композитор создал два концерта для фортепьяно, органные прелюдии и фуги, романсы на соны Шекспира, музыку к драме Лермонтова «Маскарад», Карельскую легенду, одну часть Девятой симфонии, Мазурку-оберек и др. На большинстве этих произведений лежит печать грустных настроений одиночества, которыми композитор был охвачен в эти годы. Его художественные интересы сосредоточиваются теперь преимущественно на мире лирических переживаний, его влекут к себе образы горьких размышлений, сомнений. Не случайно лермонтовский «Маскарад» так захватил его воображение, не случайно мысли его обратились к сонетам Шекспира: слова одного из них, полные скорби и гнева, могли бы служить характеристикой мыслей Глазунова в эти предреволюционные годы:

Зову я смерть, покой моих скорбей,
Я вижу, что бедняк судьбой назначен
Не к радости, а к горю всех людей,
Долг верности чистейшей в них утрачен.
Честь ложно недостойным воздана,
Достоинство унижено обидно
И чистота души развращена.
Хромая власть сковала дух,
Постыдно заставила искусство замолчать;

Невежда, как ученый, правит знаньем,
И глупостью все скромность стали звать;
Добро — в плену у зла. Таким сознаньем
Измученный, оставил землю б я,
Когда б не здесь была любовь моя.*

Значительное место в творчестве этих лет занял жанр инструментального концерта. Первый концерт для фортепьяно был задуман еще в 1889—1890 годах. В архиве композитора сохранился небольшой эскиз (Des-dur), озаглавленный «Концерт для фортепьяно с оркестром», но послуживший основой для финала Третьей симфонии. В 1904 году, во время работы над скрипичным концертом, Глазунов вновь возвратился к мысли о концерте для фортепьяно, а в 1906 году он писал: «Хочется сочинить концерт для фортепьяно». ⁴ Лишь в 1910 году по-настоящему началась работа над ним. I часть была закончена в сентябре 1910 года, II — летом 1911 года, оркестровка — в октябре того же года.

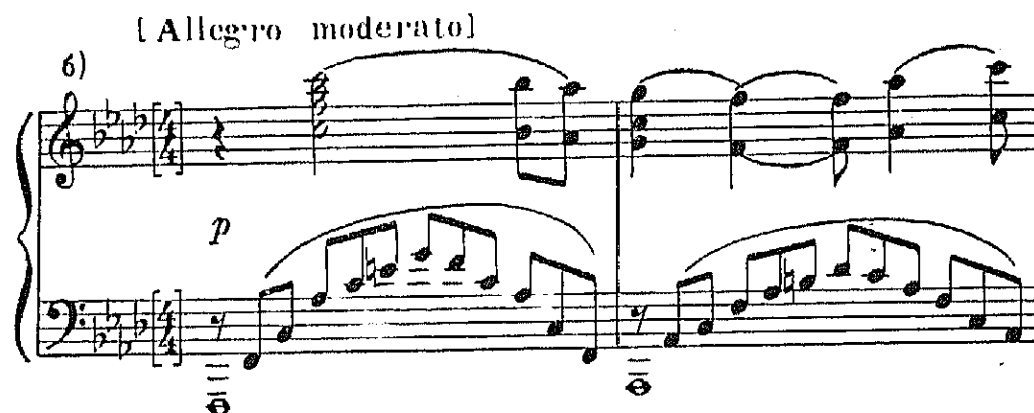
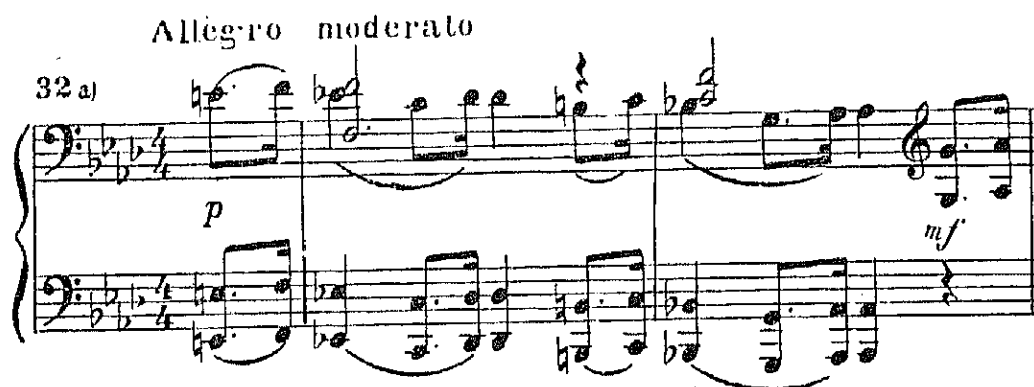
Работа протекала в творческом контакте с пианистом Л. Годовским (которому концерт посвящен) и К. Игумновым — первым исполнителем концерта. Им он посылал эскизы для просмотра. Вдумчиво, со свойственной ему добросовестностью, работал Глазунов в новом для него жанре. Высоко оценивая это произведение, Игумнов успокаивал композитора: упрека в «нефортепьянности» оно не заслуживает. ⁵ Удовлетворенный успехами в технике фортепьянного письма, Глазунов писал Игумнову: «Очень счастлив, что Вы одобряете мои вариации. Мне это тем более дорого, что они — последний продукт моего заметно остывающего творчества и написаны на совершенно самостоятельный новый материал, тогда как 1-я часть задумана была уже лет 7 тому назад». ⁶

Первый концерт для фортепьяно Глазунова очень популярен. Он привлекает выразительной музыкой, яркими образными характеристиками. Некоторая разомкнутость двухчастного цикла (лирико-патетическое Allegro и характеристические вариации) уравнивается заключительной вариацией, в которой тематическое содержание обеих частей объединяется.

В I части концерта — этой вдохновенной лирической

* Перевод А. Н. Кремлева.

поэме — много «рахманиновского».* Лирический пафос музыки, привлекательность ее романтически взволнованных образов, в значительной степени обусловлены характером тематизма. Все три темы (вступления, главной и побочной партий) очень выразительны. Они проникнуты настроением страстной элегичности и томной созерцательности, взволнованности и мечтательности.



* Родственность музыкального мышления композиторов называется не только в общем характере музыки, фактурном изложении, но и в тематизме. Особенно близки между собой побочная тема I части концерта Глазунова и тема Adagio из Второй симфонии Рахманинова (трудно установить, кому принадлежит приоритет в создании этой темы).



Совершенно иной характер носит тема для вариаций II части концерта. Ее эмоциональная сдержанность оставляет богатые возможности для дальнейшего развития. Вместо страстной патетики и порывистости I части в ней воплощен образ сосредоточенного раздумья. Низкий регистр, сочетание трехдольности с двухдольностью, вязкие гармонические последовательности (I—IV—V₂—III₇—I₆—II₇—III₆—V₂—III₇—I₆), частые тембровые смены придают музыке несколько вопросительный, неустойчивый характер.

Вариации — это музыкальные зарисовки отдельных лирических состояний, картин. Каждая из них, кроме первой (фортепьянная экспозиция темы), имеет заголовочную характеристику. Неуловимо-загадочный характер вариации Chromatica создается легким токкатным движением. Его контрастирует ей своим мужественным, энергичным ритмом. Мягкие диалоги вариации Lirica воплощают образы томления, невысказанных настроений и чувств. За изящным Intermezzo следует развернутый романтический монолог Quasi una Fantasia, — лирический центр II части концерта. И, наконец, Mazurka и Scherzo вводят в финальную вариацию, картину праздничного шествия, столь типичного для глазунговских финалов. Эта вариация выполняет функцию самостоятельной III части: помимо основной темы вариаций, ритмически видоизмененной

и утяжеленной, здесь проходят главная и побочная темы I части, изредка мелькает и тема вступления. Художественная убедительность музыки финала, однако, недостаточна. Чередование лирически-созерцательной темы вариаций с вдохновенными мелодиями I части слабо мотивировано. Оно носит характер внешних сопоставлений и не имеет достаточного внутреннего обоснования.

Второй концерт был закончен летом 1917 года.* Одновременно с ним создана «Карельская легенда» для оркестра и почти закончена Мазурка-оберек для скрипки с оркестром. Эти произведения впервые были проиграны в сентябре на камерном утреннем концерте в консерватории («Карельская легенда» в переложении для двух фортепьяно). Публичное исполнение состоялось в первом после Великой Октябрьской социалистической революции Русском симфоническом концерте под управлением Глазунова (11 мая 1918 г.).**

Второй концерт менее популярен, чем Первый. Он труден не столько в техническом, сколько в художественном отношении. Перед исполнителем ставятся серьезные задачи охватить крупную музыкальную форму во всей широте ее симфонического развития и в то же время показать тонкие градации средств выразительности в отдельных музыкальных эпизодах.

По образному содержанию Второй концерт представляет собой музыкальное повествование, балладу. Основная эмоциональная сфера музыки — не романтическая патетика, как было в Первом концерте. Это величественная эпическая поэма. Она вырастает из одного художественного образа — одной музыкальной темы, проникнутой богатырским духом, суровой энергией и задушевной простотой. Музыкальная форма концерта монументальная. В ее одночастном построении сочетаются принципы расширенной сонатной формы и симфонического цикла.***

* Набросок был сделан еще в сентябре 1910 г. Глазунов указывал, что концерт задуман в 90-х гг. (письмо Г. Орлову от 30 сентября 1933 г.). Возможно, что он имел в виду все тот же эскиз *Des-dur*, использованный им впоследствии в Третьей симфонии.

** В этом же концерте были исполнены «Тема с вариациями» для струнного оркестра (изд. в 1956 г.), симфоническая поэма «Весна» и романс Нины из «Маскарада».

*** Побочная партия соответствует медленной части цикла, скерцозный эпизод в разработке — III части, а реприза — финалу цикла.

К жанру инструментальных концертов примыкает и Мазурка-оберек для скрипки и оркестра — «пьеса старинная, но законченная теперь»,⁷ как писал Глазунов. Это — яркое концертное произведение, полное виртуозного блеска, стремительного движения, увлекательного веселья, построенное на одной из польских народных мелодий, привлекавших композитора еще с юных лет.*

Среди симфонических произведений этого периода наиболее значительны «Карельская легенда» и незаконченная Девятая симфония. Интерес Глазунова к народному творчеству различных национальностей** сказался теперь в обращении к карело-финской тематике: помимо «Карельской легенды» в это же время были написаны «Финская фантазия» и «Финские эскизы». С северным музыкальным фольклором композитор знакомился и по сборникам, и непосредственно во время своих частых поездок в Финляндию. Он был знаком и с финским языком. Несомненно также, что прообразом для этих произведений послужили баллада Финна из «Руслана и Людмилы» Глинки, всегда привлекавшая композитора, и «Чухонская фантазия» Даргомыжского.

«Карельская легенда» — крупное программно-симфоническое произведение, написанное, по признанию композитора, под впечатлением поездки в Сердоболь и Ваалам.⁸ В его основе лежит северное предание, созданное простодушной и прихотливой народной фантазией... Величавые горы Коли-вара, плавное, тихое колыхание вод Пиелис-ярви, шелест соснового бора, кукование кукушки... Дивные звуки струятся из гранитных ущелий. Прекрасный юноша зачарован ими. Неодолимая сила влечет

* С польской народной музыкой связаны: оркестровая мазурка ор. 18, мазурка в Балетной сюите ор. 52, фортепьянная мазурка ор. 25, мазурка в Славянском квартете, польские темы в Первой симфонии.

** «Написал он новую восточную сюиту с татарскими темами [«Восточная пляска»], — вспоминал С. Василенко. — Следующее лето он провел в Финляндии и привез оттуда сюиту на финские темы „Что ж, Саша, — говорю ему. — Если на будущий год ты будешь в Персии, то появится персидская сюита?“ — „Обязательно, — отвечал он. — Я всегда пользуюсь случаем изучать местный фольклор“» (С. Василенко. Страница воспоминаний. Музгиз, М. — Л., 1948, стр. 62).

его в самые глубины Коли-вара, в чертоги подземного царства. Там «чудища пороков и страстей» совершают свой обряд дикого служения Чернобогу. «И в ликовании злого восторга все демонские силы в неистовый пляс устремились, юношу в кружение свое вовлекали и обессиленного бросали...». Наутро нашли его распростертым на гранитных камнях. Возвращенный к жизни, он все грезил о видениях страшной ночи и, не сдержав зарок молчания, поведал людям о тайне гор. «Могучий вихрь пронесся, и на крыльях его ринулся юноша, как безумный, в пещеру роковую...». К людям он больше не возвратился. «Льются по-прежнему из ущелий Коли-вара звуки музыки нездешней. Плещет, как встарь, многоводное Пиелис-ярви волнами о гранитные скалы. Кукушка мерно кукует в бору...»⁹.

Свободное чередование картин «Легенды» складывается в трехчастную музыкальную форму. Крайние части рисуют горные пейзажи, центральный эпизод — дьявольские сцены подземного царства. «Демонизма» в них, однако, немного. Они роднятся скорее с подводным царством из «Садко» Римского-Корсакова. Фантастический характер музыки создается красочной оркестровкой и гармониями, национальный колорит — интонациями народных напевов. В «Легенде» композитор почти совсем отказался от столь характерного для него полифонического письма. При всей красоте и богатстве музыкального материала в произведении, однако, имеется некоторая растянутость и монотонность.

Интересна история создания Девятой симфонии. Замысел ее относится еще к 1904 году: «Окончивши [скрипичный] концерт, примусь серьезно за 8-ю и 9-ю симфонии»,¹⁰ писал композитор. Через четыре года в прессе промелькнуло упоминание: «А. К. Глазунов работает в настоящее время над новой, IX по счету симфонией, которая также пишется в тональности бетховенской IX симфонии d-moll (большинство его симфоний, как известно, сочинялось также в тональностях бетховенских симфоний)».¹¹ Наконец в 1910 году I часть была написана,* и на этом работа приостановилась. В прессе же продолжали появляться информации о том, что композитор завершает начатое произведение. В 1916 году сообщалось, что Гла-

* На автографе дата: 24 июня 1910 г.

зунов собирается в течение лета закончить ее.¹² Вскоре последовали новые сведения: «Наш музыкальный мир несколько разочарован... маститый композитор решил посвятить все лето полному отдыху». ¹³ Затем в заметке, озаглавленной «Девятый вал», высказывалось соображение о том, что Глазунова удерживает от завершения Девятой симфонии «суеверное чувство» и что он сам упоминал о девятих симфониях Бетховена, Брукнера, Малера как о «лебединых песнях» этих композиторов.¹⁴

Симфония так и не была закончена. В фортепьянном эскизе написана лишь I часть. Впоследствии композитор и дирижер Г. Юдин инструментовал ее, исполнил в симфонических концертах (7 мая и 31 июля 1948 г.) и подготовил к изданию (1952).

Единственную часть Девятой симфонии можно рассматривать как самостоятельную лирическую поэму (по художественным образам, методам развития и структуре музыкальной формы она близка I части Четвертой симфонии). Благодаря симметричному обрамлению одинаковыми медленными эпизодами — «прологом» и «эпilogом» — ее форма приобретает завершенность, круг лирических образов замыкается. Суровая, сдержанная лирика этих разделов придает произведению характер скорбного повествования. Контрастом к ним являются и порывистая, стремительная тема главной партии, и широкая песенная тема побочной.

Летом 1916 года Глазунов с вдохновенной легкостью написал два романса. Он обратился к сонетам Шекспира, созвучным его горестным мыслям. Однако по каким-то причинам композитор не довел их до завершения: быть может, созданные накануне революции, они показались ему уже ненужными в условиях новой жизни...

Философское содержание избранных Глазуновым сонетов возвышенно, гуманистично, но мрачно. Дополняя друг друга, они образуют своеобразный двухчастный вокальный цикл (*Moderato* — *Allegro agitato*). В 66-м сонете высказывается мысль о величайших несправедливостях, царящих в человеческом обществе: бедняк обречен на страдания, недостойным воздается честь, наукой управляют невежды, добро находится в плену у зла, скромность принимается за глупость.* 147-й сонет — это

трагический монолог страстной любви и страдания. Он также основан на противопоставлении прекрасного — мрачному и лживому. Стихотворение заканчивается мыслью, полной драматической экспрессии и отчаяния:

Отныне мой недуг неизлечим.
Душа ни в чем покоя не находит.
Покинутые разумом моим,
И чувства, и слова по воле бродят.
И долго мне, лишенному ума,
Казались раем ад, а светом — тьма.¹⁵

Музыка сонета прекрасно передает страстное, неразрешимое томление. Ее непрерывное развитие вырастает из одного мелодического зерна — скорбно-вопросительной интонации. Уже с первых тактов фортепьянного вступления устанавливается напряженный, взволнованный характер.

Все развитие романса устремлено к заключительной фразе — «А ты, как ад, как ночь, мрачна и лжива» (по тексту С. Маршака — «Казались раем ад, а светом — тьма»). Только в конце ее появляется устойчивое звучание d-moll, разрешение которого томительно ожидалось на протяжении всего романса. Трагически, как погребальный напев, безнадежный в своей скорби, звучит завершающий фортепьянный отыгрыш.



* Следует отметить чрезвычайно интересное исполнение этого сонета И. Ершовым и автором на юбилейном концерте в честь 20-летия педагогической деятельности Глазунова 21 ноября 1920 г.



Среди творчества этого периода сонеты Шекспира, особенно 2-й, выделяются глубиной содержания, силой выразительности и мастерством музыкального воплощения. В них наиболее ясно определяется драматическая направленность творческих мыслей композитора.

В предоктябрьский период в творчестве Глазунова появился новый жанр. Увлеченный экспрессивными образами литературы, он написал музыку к драмам «Саломея» О. Уайльда, «Маскарад» Лермонтова и «Царь Иудейский» К. Романова.

К пьесе Уайльда он написал по просьбе танцовщицы Иды Рубинштейн два симфонических номера: «Вступление» и «Пляска Саломеи» («Танец семи покрывал»).*

* Музыка Глазунова использована и в пьесе Уайльда, и в одноактной хореографической сцене «Саломея». В 1911 г. после генеральной репетиции пьеса была снята с репертуара по требованию духовных властей (Театр В. Комиссаржевской, постановка Н. Евреинова); в период запрещения спектакля «Пляска Саломеи» — этот «хореографически-криминальный отрывок» — исполнялась под названием «Восточный танец»; в 1917 г. пьеса была поставлена в Троицком театре (режиссер К. Марджанов); в 1923 г. была осуществлена новая постановка Д. Пашковского. Балет «Саломея» был поставлен в 1918 г. в театре Музыкальной драмы (балетмейстер Б. Романов); в 1922 г. — в петроградском Театре оперы и балета (балетмейстер Л. Леонтьев, художник О. Аллегри, дирижер В. Дранишников).

Гораздо большее место в жизни Глазунова заняла драма «Маскарад». Сам композитор так определял ее значение: «Три этапа пережиты мною [на] моем жизненном пути. Первый мой этап — моя Первая симфония, связанная с памятью моих незабвенных учителей — Балакирева и Римского-Корсакова; второй этап — «Раймонда», вдохновленная моей дружбой с замечательным художником Петипа; третий — это „Маскарад“». ¹⁶

Поводом для обращения к Лермонтову послужила подготовка постановки «Маскарада» к 100-летию со дня рождения поэта (1914). Александринский театр приступил к работе уже в 1911 году, намечен был авторский коллектив спектакля: постановщик В. Мейерхольд, художник А. Головин и композитор А. Глазунов. С увлечением принялся Глазунов за работу. В январе 1912 года была написана основная часть музыки, в том числе и романс Нины.* Через год Глазунов с удовлетворением отмечал: «„Маскарад“ наконец кончил». ¹⁷

Спектакль не был выпущен в 1914 году. Трудности военного времени, грандиозность намеченной постановки помешали этому. Задержкой явились и расхождения в трактовке сюжета между Мейерхольдом, с одной стороны, и Головиным, Глазуновым — с другой. Пресса не переставала иронизировать над затянувшейся работой. В 1916 году появилось радостное известие: «Наконец-то репетируют «Маскарад». Мейерхольд работает вовсю. Головин заканчивает декорации... Глазунов спешно дописывает музыку...». ¹⁸ Незадолго до премьеры в статье «Маскарадная неделя» сообщалось: «В Александринском театре все сбились с ног... Нервничают все: и Теляковский, и Мейерхольд, и Головин, и Юрьев, и даже невозмутимый Глазунов, который лично руководит музыкальными репетициями». ¹⁹

Премьера состоялась за два дня до Февральской революции — 25 февраля 1917 года. Это было большое театральное событие, двойное торжество: лермонтовский юбилейный спектакль явился одновременно и юбилейным чествованием Ю. Юрьева, исполнителя роли Арбенина.

* В 1916 г. Глазунов вспоминал: «...Музыка была заказана мне чуть ли не 5 лет назад. Я тогда ее и написал, так сказать, в один присест. Признаться, я даже успел ее позабыть...» («Биржевые ведомости, веч. вып., 1916, № 15838).

Спектакль ставился в тревожной обстановке. Шествие демонстраций наталкивалось на ожесточенное сопротивление полиции. Движение транспорта нарушилось, добраться до театра было чрезвычайно трудно. Тем не менее зал оказался переполненным. Спектакль прошел празднично. Дирижировал сам Глазунов.

Драма Лермонтова в режиссерской трактовке Мейерхольда приобрела известный налет символичности. Фатальная предрешенность ощущалась в развитии действия, начиная от картины игорного дома до сцены смерти Нины и безумия Арбенина. Нина была воплощением трагической покорности судьбе. Неизвестный символизировал собой неумолимость рока.

Работа же художника и композитора направлялась по реалистическому пути. Пышные краски декораций, костюмов и музыки были жизненно-полнокровны, сочны и романтически приподняты. В художественном оформлении спектакля все — от величественного лепного портала до мельчайших деталей обстановки и костюмов было тщательно продумано. Портал, архитектурно связанный с ближайшими ложами, служил общим просцениумом, рамкой спектакля. Зрительный зал был освещен во время действия, и яркие огни множились в матовых зеркалах сцены. Настроение картин углублялось целой гаммой сменяющихся занавесов. Черно-красный занавес вводил в тревожную атмосферу игорного дома, траурный — в сцену трагической гибели Нины. Контрастом к ним являлись и причудливый маскарадный, и нарядный бело-розовый балльный, и легкий кружевной занавес в спальне Нины.

Музыкальное оформление спектакля было встречено чрезвычайно положительно. «Музыка А. К. Глазунова приводит всех в величайший восторг...»; «Музыка Глазунова гениальна», — сообщалось в прессе.²⁰ Таково же было мнение и участников спектакля. Особенно любил ее Ю. Юрьев. Она выполняла значительную драматургическую функцию. Композитор стремился передать интонационный строй музыки глинкинской эпохи.* В его

* Кроме своей музыки, Глазунов включил в спектакль два произведения Глинки: мелодию романса «Венецианская ночь» (третья фигура кадрили в сцене маскарада) и «Вальс-фантазию» (сцена бала).

художественную задачу не входило отображение сложного, противоречивого образа Арбенина, так же как широкое освещение быта, нравов того времени. Драматург Лермонтов Глазунов понимал прежде всего как гуманистическую тему о трагической судьбе женщины в бездушном светском обществе: образ Нины господствует в его музыке. Мир ее лирических и скорбных чувств воплощается в романсе, фортепьянных пьесах, «Вальс-фантазии», мазурке, в колоритном бое курантов и панихидном пении. В этих музыкальных эпизодах поэтично передано двойственное психологическое состояние героини: любовь к жизни и горестное недоумение, светлые мечтания, смутная тревога юного, трогательно-чистого существа, попавшего в тенета человеческих страстей и интриг.

В спектакль музыка включалась со сцены маскарада (сцена игорного дома — без музыкального сопровождения). Мелодичная, сочная, она гармонично сливалась с красочным движением толпы на сцене. Непрерывной смесью музыкальных и живописных красок подчеркивалась противоречивость настроения: чувство приподнятости, радости причудливо переплеталось с ощущением чего-то печального и нежного, связанного с женственным обликом Нины. С легким звоном поднимались и опускались фрагменты разрезного, увешанного бубенцами занавеса, выделяя ту или иную мизансцену, группу.

Сцена маскарада построена на двух больших музыкальных формах — на мазурке D-dur и кадрили C-dur. Первые слова Арбенина:

Напрасно я ищу повсюду развлечения.
Пестреет и жужжит толпа передо мной...

сопровождаются неясным, отдаленным музыкальным фоном, рисующим «шум толпы».* Постепенно в этом музыкальном движении зарождаются интонации мазурки. Ее блестящее и праздничное звучание свободно сменяется портретными зарисовками персонажей (выходы Турчанки, Баронессы), лирическими эпизодами (Князь и Маска). Фигуры кадрили расчленяются пантомимными

* Это и последующие определения содержания пантомим принадлежат Глазунову.

сценами.* Большое значение среди них имеет музыкальный эпизод ссоры Арбенина с Неизвестным (f-moll). В сурово драматической музыкальной теме Неизвестного воплощается грозный смысл его слов: «Несчастье с вами будет в эту ночь». Выразительны также эпизоды, передающие загадочность слов Баронессы, мрачные подозрения Арбенина. Блестящий галоп завершает картину маскарада.

В следующих сценах музыка выполняет лишь эпизодическую роль. В 3-й картине колоритно воспроизведен бой курантов. В их отдаленных и отрывистых звуках ощущается нервная тревога Арбенина, поздней ночью ожидающего Нину. В картине салона баронессы звучит «чудесно написанная» фортепьянная пьеса «Rêverie».²¹ В ее элегической мелодии воплощены горькие размышления баронессы о своей судьбе, о судьбе Нины и многих других...

Сцена бала, как и маскарада, объединена большой музыкальной формой, в которую входят пьеса «Mélancolie», Полонез, Вальс и романс Нины. Эти, казалось бы, разнородные музыкальные номера сплетены в единую сюиту, переход от одного к другому осуществлен плавно и органично. Фортепьянная пьеса «Mélancolie» (играет один из гостей) служит сначала эмоциональным фоном для лирической сцены объяснения Нины и Князя. В картине же, когда гости по приглашению хозяйки удаляются в зал, звучание переходит в оркестр. Музыка делается более подвижной, слегка скерцозной, мелодическая тема трансформируется. Затем снова устанавливается элегический характер музыки, оркестровое звучание естественно сменяется фортепьянным. Теперь эта пьеса сопровождает монолог Арбенина. Новое появление общества на сцене сопровождают звуки Полонеза, непосредственно переходящего в «Вальс-фантазию» Глинки. В «изумительном по красоте»²² романсе Нины выражен сложный мир ее чувств и воспроизведен характер русского романса первой

* «Падающий браслет»: «Шприх будто вербует свою бесовскую рать интриганов»; «Бегство баронессы от Князя. Князь потерял из глаз баронессу. Выход баронессы вперед»; «О браслете, играющем в пьесе столь значительную роль. Князь видит на земле браслет и поднимает»; «Арбенин рассматривает браслет. Предзнаменование беды» и т. п.

половины XIX века. Красивая, пластичная мелодия на фоне размеренного арфообразного аккомпанемента воплощает нежность, женственность героини, безысходность настроения. Затаенная, сдержанная скорбь прорывается лишь в заключительной фразе.* Сцена бала заканчивается затухающей звучностью вальса: силуэты гостей растаивают в белом зале с гаснущими огнями. В удаляющуюся мелодию вальса вкрапливаются тема Неизвестного, скорбные интонации Нины. Музыка не прерывается между картинами. Она продолжает звучать и при смене балльного занавеса нежным кружевным, открывающим спальню Нины. В ночной тишине слышен бой часов, доносящийся из дальних комнат через ряд открытых дверей. В его бесстрастном звучании необычайно просто и тонко передается чувство одиночества и страдания, в которое погружается душа Нины.

Последний музыкальный номер спектакля — панихидные напевы. Изредка в них вплетается мелодия романса Нины. Скорбные аккорды звучат еще некоторое время и после того, как черный траурный занавес опускается перед безумным Арбениным, застывшим в неподвижной позе.

«Маскарад» — один из лучших спектаклей Александринского театра — проходил при переполненном зале и после Великой Октябрьской социалистической революции. Его режиссерская трактовка постепенно очищалась от мистического налета, художественное оформление и музыка оставались неизменными. В одной из рецензий 1924 года высказывалось мнение, что «на восьмом году революции» этот спектакль «оказывается одним из интереснейших и популярнейших спектаклей Акдрамы».²³ В 1933 году пресса отмечала, что спектакль, прошедший уже 230 раз, занимает четвертое место по количеству исполнений в Акдраме за годы революции.²⁴ В 1939 году по-прежнему сообщалось об успехе драмы «Маскарад» в новой режиссерской трактовке. Среди музыкальных

* Противоречивые чувства Нины прекрасно переданы в спектакле и ее костюмами, созданными по рисункам Головина. На балу она в бело-розовом платье, с розовыми страусовыми перьями, украшающими голову. Светлый праздничный костюм — образ молодости, радости жизни — дополнялся большим черным бархатным тренотом, усыпанным розами, — символом мрачных предчувствий и тоски.

номеров особенно выделялся романс Нины — «песня, полная задушевной тоски».²⁵

Почти одновременно с музыкой к «Маскараду» Глазунову была заказана и музыка к драме К. Романова «Царь Иудейский». Обращение Глазунова к библейской теме, далекой от его творческих интересов, явилось известной данью религиозным исканиям русского общества предвоенных лет.

Работа над «Царем Иудейским» сблизила Глазунова с Танеевым, который в это время был увлечен своей кантатой «По прочтении псалма». Оба композитора много размышляли о музыкальном жанре оратории, связывая его с библейской тематикой. Беседы на эту тему велись между ними еще со времен постановки «Орестеи», высоко ценимой Глазуновым за ее возвышенную трагедийность и ораториальный характер. За эти же качества Танеев любил «Царя Иудейского» Глазунова. Чрезвычайный интерес с этой точки зрения представляет одно из неопубликованных писем Танеева. Он высказывал мысль, что библейские сюжеты представляют особо «богатый материал для музыкальной обработки». Называя ораторию «высшей музыкальной формой», он считал «самой важной задачей» русских композиторов восстановление «нарушенного равновесия между инструментальной и вокальной музыкой», доведение вокальной до уровня инструментальной.²⁶

Музыка к «Царю Иудейскому» своим драматическим пафосом характерна для творчества Глазунова этих лет. После премьеры в Эрмитажном театре в прессе о ней даже не упоминали, все внимание рецензентов было сосредоточено на пьесе. Заговорили о ней лишь после концертных исполнений, проходивших шумно, с овациями. Однако отзывы современников расходились. Упрекая композитора в «светскости» его музыки, московский рецензент писал, что для таких тем «мало быть хорошим ориенталистом, нужно обладать неподдельным религиозным пафосом, который у нашего маэстро отсутствует вполне».²⁷ Петербургский же рецензент, наоборот, находил музыку «яркой, полной молитвенного настроения».²⁸ Дальнейшие оценки были восторженные. Некоторые музыкальные эпизоды рассматривались как «истинные шедевры захватывающего драматизма».²⁹ Б. Асафьев находил в музыке «Царя Иудейского» проявления своеобраз-

ного «формализма». По его мнению, она была далека от требований современной эпохи, «когда люди вновь приходят к убеждению, что в жизни не рациональное, а иррациональное играет важнейшую роль, когда запросы чувства идут впереди, выступает интуитивизм, возрождается религиозное творчество...». Он утверждал, что, «если бы какой-либо современный композитор и мог склонить свое творчество в сторону мистицизма, то уж никак не Глазунов с его прямолинейностью, с его земными чаяниями, с его материальностью, ибо он подобен гранитной скале, вросшей глубоко в почву».³⁰ Эти отрицательные оценки, осуществленные с идеалистических позиций, являлись, по существу, положительными. Они показывали, насколько чужда была музыка Глазунова религиозной мистике и эстетическим установкам модернизма.* Однако за утверждениями Асафьева скрывается и правильная мысль: глазуновское искусство, эпически-величавое и жизнеутверждающее, не обладало достаточной способностью глубоко проникать в сущность трагических проблем.

В период работы Глазунова над музыкой к драматическим спектаклям в обществе упорно циркулировали слухи о том, что он пишет оперу. В 1912 году распространилось известие, что Глазунов собирается начать оперу «Василий Буслаев» на либретто М. Горького и Ф. Шаляпина. Об опере на этот сюжет мечтал Ф. Шаляпин. Он писал по этому поводу М. Горькому: «У меня раскорячился ум насчет композитора! Глазунов едва ли возьмется писать, Рахманинов — мне кажется, у него нутро не такое — не подойдет он к Буслаеву».³¹ Год спустя Глазунову приписывали замысел сценического произведения (балета или оперы) на итальянский сюжет «Любовь трех королей».³² Вскоре сообщали уже об опере «Степан Разин», либретто для которой должен был написать также М. Горький по просьбе С. Зимина.³³ Летом 1914 года появилось известие о том, что Глазунов пишет оперу «Царь Иудейский»,³⁴ а затем еще более сенсационная новость: «А. К. Глазунов решил написать оперу «Война и мир» на сюжет романа Л. Н. Толстого. Либретто будет составлено одним известным писателем. В настоящее время

* Впоследствии Б. Асафьев высоко ценил в Глазунове как раз те качества, за которые он порицал композитора в свои юные годы.

Александр Константинович приступил к сочинению увертюры». ³⁵

Летом 1915 года вновь распространились слухи об опере «Степан Разин». Пресса сообщала, что Шаляпин гостит у Горького в Финляндии, где «они заняты составлением либретто для четырехактной оперы, музыку которой согласился писать А. К. Глазунов». ³⁶ Вслед за этим появилось подтверждение: «Шаляпин недавно вернулся из Финляндии, где гостил у своего друга М. Горького. Знаменитый бас давно уже уговаривает своего друга написать либретто для оперы. Особенно его интересует сюжет из походов Степана Разина, которого артист давно уже мечтает воплотить на сцене. Горький обещал подумать об этом и при первой возможности исполнить просьбу своего друга. Когда либретто будет готово, Глазунов обещал написать музыку. Таким образом, предстоит интересный триумvirат — Горький — Глазунов — Шаляпин. . .». ³⁷

Однако Глазунов не написал ни одной из этих опер, упорно отказываясь от всяких предложений. Его объяснения по этому поводу были туманны и малоубедительны. Римскому-Корсакову он писал: «...Может быть, оттого я не принимаюсь писать оперу (перед тем рыться в либретто), что думаю, что другие лучше меня могут это выполнить. . .». ³⁸ От предложения С. Зимина написать оперу на либретто «Сказка об Иване-царевиче, Сером волке и царевне Елене Прекрасной» Глазунов отказался, ссылаясь на самые различные причины: он не может совмещать многочисленные служебные обязанности «с такой ответственной и значительной работой, как сочинение оперы», ему чужда предложенная тематика («...Картины русского сказочного мира, так вдохновлявшие покойного Н. А. Римского-Корсакова, не вполне подходят к роду моего творческого дарования»). ³⁹

После Великой Октябрьской социалистической революции Глазунов по-прежнему отклонял заказы на оперу. На просьбу заместителя управляющего Государственными академическими театрами Г. Колоскова написать оперу на современный сюжет он отвечал: «В силу сложившихся обстоятельств я никогда не брался за сочинение оперы, не испытывая к этому непосредственного влечения. . . Я не имею времени, чтобы сосредоточиться и закончить даже давно задуманные мною мелкие произве-

дения; тем более я не могу взять на себя ответственность за сочинение к сроку и по заказу столь сложного произведения, требующего много времени, как опера...». ⁴⁰

Отход Глазунова от оперного жанра показателен и для его творческой направленности, и для тенденций эпохи: интерес к большим проблемам и формам в эти годы понизился. Однако жанровое ограничение у Глазунова успешно восполнялось крупными концепциями его симфонического, балетного и камерно-инструментального творчества.

На чем бы ни были основаны упорные слухи о работе Глазунова над оперой, они знаменательны: надежда на возрождение почти заброшенного в те годы жанра связывалась с именем Глазунова, наиболее авторитетного художника, стоявшего на реалистических позициях. Показательно и то, что Глазунова объединяли в «триумvirате» с такими великими художниками русского демократического искусства, как Горький и Шалапин. Правдоподобны и сюжеты приписываемых Глазунову опер: посвященные жизни русского народа, идеям патриотизма, свободолюбия, эти темы всегда были ему близки (начиная от юношеских элегии «Памяти героя» и «Стеньки Разина»).

Глазунову в эти годы приписывали и новые балетные замыслы. Пресса неоднократно сообщала о них.* Эти слухи также не оправдывались, несмотря на то, что композитор был по-прежнему тесно связан с балетным театром. Его «Раймонда» не сходила с репертуара, изредка шли «Времена года», «Барышня-служанка». Были осуществлены и новые балетные постановки на музыку Глазунова. Крупнейшие балетмейстеры того времени М. Фокин, А. Горский, в поисках свежих выразительных средств пластического искусства, обращались к классическим произведениям Глинки, Бородина, Чайковского, Глазунова и других композиторов** (несмотря на вы-

* «А. К. Глазунов пишет музыку к балету, который пойдет в будущем сезоне на сцене Мариинского театра» («Обозрение театров», 1914, № 2314—2315, стр. 18; см. также «Театр», 1916, № 1940, стр. 8).

** М. Фокин осуществил балетные постановки «Арагонской хоты» и «Тарантеллы» с хором М. Глинки (почти забытое к тому времени произведение), «Франчески да Римини» и Серенады ор. 48 (балет носил название «Эрос») П. Чайковского, «Исламея» М. Балакирева и др.

дающийся талант и изобретательность постановщиков, их опыты были далеко не всегда оправданы и удачны). Еще в 1907 году М. Фокин использовал для балетного спектакля сюиту Глазунова «Шопениана» (фортепьянные пьесы Шопена в оркестровке Глазунова). В 1911 году он же поставил «Карнавал» Шумана в оркестровке русских композиторов: многие из пьес были оркестрованы Глазуновым. Этот балет — одноактная пантомима в декорациях Л. Бакста — длительное время сохранялся в репертуаре Мариинского театра.* Затем были созданы балетные постановки на музыку симфонической поэмы «Стенька Разин» и Пятой симфонии. Премьера «Волжской былины» — «Стенька Разин» состоялась 28 ноября 1915 года в Мариинском театре под управлением Глазунова. Для этого балета он дополнительно сочинил еще несколько танцев.** Постановка Фокина отличалась яркой красочностью. Стихийный танец ватаги Разина сравнивался с Половецкими плясками из «Князя Игоря» (в постановке того же балетмейстера). Прекрасным контрастом его огненной страстности являлся капризномный танец дочери хана. В один вечер со «Стенькой Разиным» Глазунов провел балетный дивертисмент: «Вальс» и «Тарантеллу» Шопена в своей оркестровке, «Мелодию» Чайковского и «Вакханалию» из балета «Времена года»*** Вся программа целиком была повторена в Москве, куда Глазунов ездил с Фокиным в апреле 1916 года. Успех балета «Стенька Разин» заинтересовал дирекцию, которая решила включить его в репертуар, специально изготовив для этого новые декорации и костюмы. Однако хозяйственная разруха 1916 года помешала осуществлению намеченных планов.

По имеющимся материалам трудно судить о постановке балета «Пятая симфония». Согласившись на такой эксперимент, Глазунов заново пересмотрел свое

* В оркестровке «Карнавала» приняли участие одиннадцать композиторов: Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, Н. Соколов, Н. Черепнин, И. Витоль, А. Винклер, Н. Кленовский, В. Калафати, А. Петров (1902).

** Клавир и партитуру этих танцев не удалось обнаружить.

*** Благотворительный спектакль в пользу приюта для детей беженцев. Рецензия была помещена в «Обзрении театров», 1915, № 2948, стр. 8. 13 февраля 1916 г. балет «Стенька Разин» шел в Мариинском театре в один вечер с новыми балетами М. Фокина — «Арагонской хотой», «Франческой да Римини» и «Шопенианой».

произведение. Для балета были использованы Скерцо, Анданте и финал (II, III и IV части симфонии). Вступлением служили начало I части симфонии и специально написанный композитором эпизод — как переход к Скерцо.⁴¹

Балетный спектакль «Пятая симфония Глазунова» был поставлен А. Горским в Большом театре в Москве под управлением дирижера А. Арендса.* Оркестровые репетиции проводил и сам Глазунов, присутствовавший в Москве во время подготовки спектакля. Рецензии не были благоприятными. Дирижера упрекали в том, что он «думал о чеканке ритма, а не о музыке», а постановщика — в отсутствии органической слитности движений с музыкой.⁴² И тем не менее за один сезон балет «Пятая симфония» прошел восемь раз. Глазунов признавал «некоторую натяжку» в сценическом оформлении своей музыки, но считал, что «многое в постановке удалось балетмейстеру Горскому».⁴³

Музыка Глазунова неоднократно использовалась в эти годы и как вставные номера в балеты других композиторов. Так, в балет «Конек-Горбунок» Пуни для танца жен Хана была вставлена «Восточная пляска» Глазунова (постановка 16 декабря 1912 года.). В балете «Грациелла» Пуни использовались оркестровые номера из «Шопенианы» Глазунова.

* В Мариинском театре этот балет был включен в репертуар 1917 г. («Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15926).



СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ 1917—1928

Великую Октябрьскую социалистическую революцию Глазунов встретил просто, как закономерное явление. Едва ли глубоко задумываясь над сущностью политического переворота, он искренне принял ее: господствовавшая до этого времени структура общества была далека от его гуманистических идеалов. Начиная с 1905 года он не прерывал борьбы с реакционной профессурой, с бюрократическим строем Русского музыкального общества, с «высочайшими» покровителями. Любое его демократическое начинание встречало препятствия и отвоевывалось в тяжелых столкновениях. И чем ближе подступал 1917 год, тем ожесточеннее делались стычки. В предоктябрьские годы Глазунов начинал уже утрачивать свою обычную уравновешенность, неутомимую энергию. Безрадостное настроение овладевало им: он не видел перспектив в будущем.

Когда же совершилась революция, Глазунов ожил и помолодел. Свежий ветер вдохнул в него новые силы. В то время как многие из среды дореволюционной русской интеллигенции покидали родину.

Глазунов без колебаний вступил в новую жизнь и повел консерваторию новым путем.*

Глубоко преданный идеям свободы, гуманности,

* В работе о Глазунове В. Держановский подчеркивал (стр. 4—5) тот факт, что композитор не уехал за границу, чтобы жить «для себя», но остался для серьезной, большой, исторически ответственной работы «сохранения, реорганизации и укрепления дела музыкального обучения как фундамента и очага будущей, имеющей развернуться вширь и вглубь, массовой русской музыкальной культуры».

правды, справедливости, по-прежнему высоко держа знамя честного служения отечественному музыкальному искусству, он оказался в одном ряду со строителями советского отечества. На первых же выборах правления консерватории Глазунов был избран ее ректором (17 декабря 1917 г.). Оставаясь затем в течение 11 лет на почетном посту первого советского ректора Петроградской — Ленинградской консерватории, он возглавлял перестройку системы музыкального образования. Его авторитет выходил далеко за пределы учебного заведения, — активный строитель молодой музыкальной культуры, Глазунов оказался в центре общественно-музыкальной жизни своего города и даже страны.

Перестройку деятельности консерватории Глазунов начал в тесном контакте с народным комиссаром по просвещению А. В. Луначарским. Опираясь на прогрессивную часть профессуры, он добился того, что жизнь консерватории не замирала ни на один день. Это имело тем большее значение, что некоторая часть интеллигенции в эти дни вступала на путь саботажа. Возглавляя коллегиальную систему управления консерваторией, Глазунов являлся председателем правления, председателем Большого художественного, Малого советов и советов некоторых отделов. Разумная координация деятельности этих коллективов достигалась вдумчивым и повседневным руководством директора, вникавшего во все детали учебной и хозяйственной работы.

Первые шаги советской консерватории были нелегкими. Резкое сокращение количества учащихся отразилось на бюджете консерватории, основным доходом которой была плата за обучение. В поисках выхода из затруднительного положения Глазунов обратился к Луначарскому с ходатайством о субсидии, и вскоре она была получена. В письме Луначарского особо отмечалось, что деньги выдаются консерватории, а «отнюдь не РМО», и что в ближайшем будущем Комиссариат народного просвещения возбудит ходатайство о полном выделении Петроградской консерватории из ведения Русского музыкального общества и превращения ее в автономный институт. Нарком сообщал также, что будут разработаны меры по ее демократизации и обслуживанию ею «музыкальных нужд трудового населения».¹

Отвечая Луначарскому, Глазунов ставил вопросы об

уменьшений платы за обучение, увеличения бесплатных вакансий и о мерах по «улучшению необеспеченного в настоящее время материального положения преподавательского персонала». В этом проявилась его постоянная забота о беднейших учениках и педагогах. В письме Глазунова обнаружилась, однако, и известная узость понимания им вопроса о демократизации. Он не мог оценить подлинной сущности предстоящего процесса пролетаризации учебного заведения и тех коренных изменений, которые Советское правительство вносило в это дело. Предстоящую демократизацию консерватории он рассматривал с позиций своего гуманистического жизневосприятия.²

12 июня 1918 года — большой день для Глазунова: В. И. Ленин подписал декрет Совета Народных Комиссаров об автономии консерватории. Осуществилось то, за что он так горячо ратовал еще с 1905 года! Масса новых вопросов возникла перед ним. Связавшись с Луначарским по телефону, Глазунов просил направляющих указаний. Визит к наркому был тщательно подготовлен. На специальных совещаниях с наиболее авторитетными профессорами 22 и 25 июля 1918 года были сформулированы вопросы, требующие разрешения.³ Приняв 29 июля представителей Петроградской консерватории во главе с Глазуновым, Луначарский дал им широкую информацию.

Он указал на необходимость пересмотра устава, учебного плана, штатов консерватории, отныне приравненной в правах к университетам. Он сообщил о введении бесплатного обучения, о новой роли студентов и педагогов в жизни учебного заведения.

Благодаря честной, неутомимой работе, энергии Глазунова, его соратников и безотказной помощи руководящих органов первый учебный год прошел успешно, темп работы не снизился.* Организовано прошли и весенние экзамены. По-прежнему Глазунов присутствовал почти на всех испытаниях (в 36 специальных классах, помимо экзаменов по обязательным предметам), писал свои

* Было проведено 22 музыкальных вечера учащихся, 2 симфонических концерта ученического оркестра, 7 тематических концертов, посвященных музыке Баха. В Большом зале состоялось 5 оперных постановок, в Малом — утро из музыкальных новинок Глазунова.

мёткие и образные характеристики, был поглощён музыкой, внимателен к учащимся.*

Дальнейшая жизнь консерватории была направлена на поиски новых форм и методов работы. Перед ней стояла одна руководящая цель — приблизить музыкальное образование к общим задачам созидания советской культуры. Не всегда поиски нового приводили к положительным результатам, нередко те или иные нововведения носили чисто экспериментальный характер и вскоре отмирали (летние семестры, отмена испытаний, семинарско-групповая, лабораторная система преподавания и т. п.). Ложное постепенно отсеивалось, наиболее рациональное и плодотворное закреплялось.

Первые заседания Художественного совета в тяжелое время гражданской войны и хозяйственной разрухи (1919—1920) по-прежнему открывались торжественным приветствием ректора, выражавшего уверенность в хорошей работе в предстоящем учебном году. С прискорбием он отмечал отсутствие полного штата профессоров и преподавателей.⁴ В эти годы больших материальных затруднений Глазунов уделял особое внимание хозяйственным вопросам. Как председателю хозяйственного комитета, ему приходилось разрешать сложные вопросы управления громадным учреждением.** Он заботился не только о положении всего учебного заведения, но и об отдельных педагогах, учащихся, служащих. Не желая оставить консерваторию хотя бы на один день, Глазунов, несмотря на частые вызовы, уклонялся от поездок в Москву (вместо него обычно командировался его заместитель А. Оссовский). Отказывался он и от отдыха: «...Мне неудобно в такое тяжелое время покидать консерваторию,— писал он в ответ на приглашение Н. Жегина,— где мне приходится больше всего хлопотать

* Интересен эпизод, приводимый в прессе: в общей столовой консерватории «среди обедающих можно видеть маститого А. К. Глазунова, который во время трапез ведет музыкальные беседы с учениками. Характерно, что, когда последние желают услужить своему профессору, он категорически отказывается и сам с тарелкой ходит за супом и котлетами». («Биржевые ведомости», веч. вып., 1918, № 47, стр. 8).

** Из 48 заседаний хозяйственного комитета за 1919 г. Глазунов не пропустил ни одного, из 32 заседаний за 1920 г. пропустил лишь 3.

о правильной и своевременной выплате жалованья профессорам и служащим...».⁵

В 1923 году была проведена реформа консерватории; низшее и среднее звенья обучения отделены от высшего. Образовался большой музыкальный комбинат, включивший вуз (III ступень), техникум (II ступень) и школу (I ступень). Помимо этого был введен еще специальный академический курс, где после окончания вуза совершенствовались особо одаренные музыканты (в 1926/27 г. академический курс был реорганизован в аспирантуру).

Серьезного внимания потребовало обновление учебного процесса. Вместе с ректором в нем принимал участие весь коллектив. Особую роль играли проректор А. Оссовский, профессора М. Штейнберг, В. Щербачев, Б. Асафьев. Много инициативы исходило от партийной, комсомольской организаций (с 1922/23 г.) В результате обсуждений и практических опытов были достигнуты значительные успехи. Возросла роль классов коллективного исполнения (ансамбля, оперный, дирижерский, хоровой), повысились требования к предметам общекультурного значения, к музыкально-теоретическим и историческим дисциплинам. Большое значение придавалось усвоению музыкальной литературы (с 1920 г. этот предмет вел Глазунов), знакомству с народным творчеством, педагогической специализации. Были созданы инструкторское (с 1925 г.—инструкторско-педагогический факультет) и научно-музыкальное (переименованное с 1928 г. в музыковедческое) отделения.

В основу учебной работы была положена исполнительская и педагогическая практика студентов. Консерватория достигла в этом направлении значительных успехов и получила одобрение Государственного ученого совета (ГУС) «за систематическое проведение производственного принципа».⁶ В связи с ориентацией на производственную практику особенно возросла роль организованной в 1922/23 году Оперной студии, где советская молодежь делала свои первые артистические шаги.

Много усилий приложил Глазунов и к расширению концертной жизни консерватории. Достижения в этой области стали особенно заметными с 1922 года. За 1923/24 учебный год состоялось 39 вечеров учащихся, 6 концертов академического курса, 17 оперных спектаклей и симфонический концерт учащихся.

Жизнь консерваторий в эти годы была, однако, далеко не безмятежной. Она протекала в непрерывной борьбе мнений. Самые различные вопросы разрешались в горячих дискуссиях и спорах. Иногда столкновения приобретали острый характер, что в известной степени тормозило нормальное течение учебной жизни. В начале 20-х годов бурные стычки происходили и внутри правления. Особенно напряженная обстановка создалась в 1923—1925 годах в связи с включением в состав правления И. Розовского (одновременно он руководил общеобразовательной школой при консерватории).^{*} Крепкий администратор, но человек грубый и деспотичный, он бестактно вмешивался в учебные дела, что вызывало возмущение профессоров.^{**} Проректор по административно-хозяйственной части профессор М. Климов вышел из состава правления, не видя возможностей для нормальной работы, когда «власть ректора умалывается на каждом шагу».⁷

Немало трений бывало у ректора и с представителями студенческой организации — академической секцией.⁸ Эта группа учащихся с молодой горячностью и задором доказывала, что музыкальное искусство в советском обществе надо строить на новых основаниях. Глазунов же, оставаясь на позициях глубокого уважения к традициям классики, был осторожен при введении новых методов работы; он считал, что новые формы нуждаются в предварительной теоретической и практической проверке. На этой почве нередко возникали серьезные трения. В разрешении спорных вопросов Глазунов проявлял недостаточную гибкость, в отдельных случаях

^{*} Состав правления в эти годы: председатель — ректор Глазунов, члены — проректор по учебной части А. Оссовский, проректор по административно-хозяйственной части М. Климов, члены И. Розовский, П. Игушев.

^{**} Характерен следующий случай. В представленном И. Розовским списке студентов, снятых со стипендии, Глазунов натолкнулся на имя Д. Шостаковича. Всегда выдержанный и корректный, он с яростью обрушился на Розовского: «Да вы знаете, кто такой Шостакович!?!». В ответ на слова Розовского о том, что ему «ничего не говорит имя этого студента», совершенно взбешенный Глазунов вскричал: «Если вам ничего не говорит это имя, то зачем вы тут находитесь вместе с нами? Вам здесь нет места: Шостакович — это одна из лучших надежд нашего искусства!». После этого стипендия Шостаковичу была восстановлена (см. М. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Музгиз, М., 1956, стр. 250)



Л. Ауэр и А. Глазунов у памятника М. И. Глинки



А. Глазунов и М. Штейнберг

был даже чрезмерно упрям. Временами споры принимали настолько обостренные формы, что ректора и других старых профессоров отдельные левацки настроенные студенты обвиняли в приверженности к буржуазным воззрениям на искусство.

Эти разногласия Глазунов переживал очень болезненно. Друг и защитник молодежи, он оказывался теперь как бы ее противником. По существу же это было совсем не так. Со свойственной ему прямолинейностью он выступал лишь против тех крайностей, которые имели место в действиях студенческих организаций и мешали течению учебной жизни. Так, он резко протестовал против избрания в академическую секцию учащихся, не обладающих достаточной академической компетенцией (нередки были случаи, когда учебные вопросы вуза решались активистами учащимися техникума), против включения студентов в экзаменационные комиссии и т. д.

Несмотря на все это, Глазунов пользовался непрекаемым авторитетом как человек безупречной честности и благородства, как художник высокой эрудиции и мастерства. Представители различных групп и течений не могли отказать ему в доверии и уважении. Яснее всего это сказывалось на ежегодных перевыборах правления и ректора, которые заканчивались новым переизбранием Глазунова, и почти всегда единогласно. Радостными аплодисментами встречалось его избрание в 1919, 1920 годах.⁹ Единогласно прошла кандидатура Глазунова и в 1925 году, когда выборы проводились на совместных заседаниях президиумов отделов и академических секций учащихся. В 1927 году, при новой системе с предварительным обсуждением характеристик баллотирующихся, кандидатура Глазунова была подвергнута голосованию без этих процедур и прошла единогласно под «громкие и несмолкаемые аплодисменты».¹⁰ Решение Художественного совета гласило: «Характеристику Глазунова от совета не давать, так как это имя в такой не нуждается и прекрасно известно не только нашему Союзу, но и всему цивилизованному миру».

Личная жизнь Глазунова во многом изменилась. В годы гражданской войны его громадная квартира (в том же доме, в котором он родился), сделалась почти нежилой. Глазунов помещался в двух комнатках, отапливаемых маленькой печуркой. Но даже и в эти трудные

годы его жилище обладало притягательной силой. Сюда, в холодную, полутемную комнату приходили профессор и ученики, пианисты и певцы, композиторы и дирижеры. Заглядывали сюда и приезжие музыканты: Ф. Штидри, Ф. Вейнгартнер, О. Клемперер, О. Фрид, П. Монте, А. Шнабель, Г. Абендрот и др. Многие приходили сюда не только поговорить об искусстве, помузицировать, посоветоваться в творческих вопросах. Они находили здесь моральную поддержку и помощь в трудных случаях своей жизни. Глазунов, например, помогал в устройстве жизни, получении пенсии когда-то прославленным, а теперь уже вошедшим в преклонный возраст певице Медее Фигнер, пианистке Вере Тимановой, достойной соратнице Могучей кучки, прекрасной исполнительнице песен Мусоргского Александре Пургольд-Молас. Уже с 1923 года в доме Глазунова по-прежнему устраивались многолюдные вечера, обеды, часто с приезжими заграничными музыкантами и общественными деятелями.

Лето Глазунов проводил теперь уже не в Озерках. Сначала дача была занята полевым штабом, затем детским домом, после этого долго не могли произвести капитальный ремонт. Глазунову предоставлялось на лето прекрасное помещение в Гатчинском дворце-музее. Сюда часто съезжалось много гостей. По-прежнему шумно и людно бывало в дни рождения Глазунова. Описывая одно из таких празднеств, М. Штейнберг называл его «большим фестивалем». На «грандиозном обеде» присутствовали английский и германский консулы, пианисты Н. Лавров, Л. Николаев, художник А. Бенуа и многие другие.¹¹ Лето 1927 года Глазунов провел в поселке Раздельная близ Сестрорецка.

В эти годы в семью Глазуновых вошла О. Н. Гаврилова (впоследствии — его жена), сыгравшая значительную роль в жизни композитора. Из-за болезни и преклонного возраста мать Глазунова не справлялась с домашним хозяйством, и Ольга Николаевна делалась все более необходимой в семье. Она оказалась незаменимым другом для беспомощного в быту, стареющего, усталого человека. Дочь Гавриловой Леночка, веселая, живая девочка, была музыкально одаренной натурой. Глазунов занимался с ней музыкой и очень привязался к ней. Он определил ее затем в консерваторию в класс своего

друга Л. Николаева,* в дальнейшем содействовал артистической карьере юной пианистки, выступая с ней в концертах.

Тяжелым ударом для Глазунова была смерть матери. Она умерла днем, 6 сентября 1925 года**, когда Глазунов дирижировал Торжественной увертюрой на праздничном заседании, посвященном 200-летию Академии наук.*** Хотя он уже предвидел горестный исход ее длительной болезни, смерть самого дорогого человека глубоко потрясла его. За всю свою 60-летнюю жизнь он разлучался с ней лишь на время концертных поездок. С трогательной нежностью заботилась она о сыне, он же отвечал ей большой и глубокой привязанностью, нередко отказываясь от поездок, чтобы не покидать ее. «К сожалению, моя матушка никак не может выехать из Петрограда из-за хронической болезни ноги, я же затрудняюсь ее оставить надолго одну», — писал он Н. Жегину в ответ на приглашение приехать в Клин.¹³ «Далеко боюсь уезжать, так как на моем попечении моя престарелая матушка, которая будет очень тосковать во время моего отсутствия, да и я буду за нее очень беспокоиться», — писал он в другом письме.¹⁴

Заботы матери на протяжении всей жизни Глазунова были, может быть, даже чрезмерными. Они усыпили в нем потребность создать собственную семью. И теперь, на седьмом десятке лет своей жизни, он остался, в сущности, одиноким. «Возможно весьма, что эта смерть определит дальнейший образ жизни Александра

* В 1924 г. Е. М. Гаврилова окончила консерваторию, в 1928 г. вышла замуж за пианиста Тарновского (ученика А. Есиповой, впоследствии профессора Киевской консерватории). В настоящее время живет в Париже.

** В статье-некрологе¹² сообщалось: «В глубокой старости скончалась мать величайшего композитора современности — маститого А. К. Глазунова. Е. П. Глазунова была сама высокоодаренной пианисткой и музыкантом — учителями ее были знаменитый Гензельт и М. А. Балакирев... Елена Павловна всем своим существом, всей своей личностью и нежно любящей душой явила полное понимание и бережное отношение к драгоценному дару ее сына. И только когда талант А. К. Глазунова сформировался, когда он стал признанным гением, Елена Павловна отошла в сторону. Но до последнего времени он продолжал оставаться для нее „маленьким Сашей“».

*** На юбилее с речами выступали М. Калинин, А. Луначарский, с докладом — академик С. Ольденбург.

Константиновича...» — записал в день смерти Елены Павловны М. Штейнберг, размышлявший над дальнейшей судьбой Глазунова.¹⁵ Его предположение оправдилось: одиночество Глазунова было скрашено О. Н. Гавриловой, которая приняла на себя все заботы о нем, интересовалась его работой, творчеством, становилась все более необходимой в доме. Когда Глазунов уехал в Вену на Шубертовский конкурс, с ним вместе выехала и Ольга Николаевна. Затем в Париже, перед концертной поездкой в Англию и Америку, Глазунов на 65-м году жизни вступил с ней в брак, зарегистрировав его в Советском генеральном консульстве (29 июня 1929 г.) и обвенчавшись в русской церкви.

Здоровье Глазунова в 20-е годы заметно ухудшилось. Он часто болел то воспалением легких, то обострением подагры, ревматизма. В связи с рецидивами воспаления уха, изменял и его абсолютнейший слух: композитор начал слышать все на полтона выше, часто его преследовал непрерывный навязчивый высокий звук. Весной 1926 года обострилась болезнь ног, которая не проходила уже до самой смерти. Глазунов вынужден был бинтовать опухшие ноги, носить валенки и подолгу сидеть дома. Тяжелое настроение угнетало больного, усталого человека, однако он не любил говорить о нем. Лишь изредка это проскальзывало в его письмах. В одном из них со сдержанной грустью он сообщал двоюродной сестре о том, что 6 марта исполняется полгода со дня смерти матери, что он все время болеет, что сестра Елена плохо устроена и нуждается в его помощи.¹⁶

«Упорное недомогание», «хроническое переутомление», «расстроенное здоровье», «больное положение» — такие слова все чаще встречались в письмах Глазунова. Уже в конце 1925 года он продиктовал М. Штейнбергу «список своих рукописей и место их нахождения на случай своей смерти».¹⁷ Очень тосковал он во время тяжелой болезни 1927 года. Глазунов слег в сентябре сразу после напряженной гастрольной поездки по Украине*

* Гастрольная поездка (15 августа — 13 сентября) включала 10 концертов и большое число репетиций.

Во время болезни Глазунову была оказана трогательная забота со стороны коллектива консерватории. Он получал письма от различных организаций, общих собраний, комиссий, отдельных лиц (неопубликованные письма, ГПБ).

и пролежал до февраля следующего года: «Недели уходят, а я не знаю, скоро ли наступит желанный день на склоне моей жизни, когда я вновь смогу переступить порог близкой мне консерватории».¹⁸

Внешний облик Глазунова этих лет сильно изменился. Известный английский писатель Герберт Уэллс, побывавший в Петрограде в 1920 году, писал: «Я помню его крупным, цветущим человеком, а сейчас он бледен, сильно похудел, одежда висит на нем, как с чужого плеча...».¹⁹ Скульптурный бюст работы М. Манизера, установленный в Малом зале консерватории в день празднования 20-летия педагогической деятельности Глазунова, малоизвестный портрет с матерью²⁰ хорошо воспроизводят похудевшее лицо, скорбные морщинки у глаз, умные, пронизательные глаза, усталую позу Глазунова.

Педагогическая работа Глазунова в эти годы не была интенсивной, но интересной и плодотворной. Он возглавлял класс камерного ансамбля, руководил камерным отделением высшего академического курса (так называемой «камерной студией»). На отделении теории музыки и композиции он вел курс музыкальной литературы,²¹ некоторое время руководил и дирижерским классом. На его занятиях классы бывали переполнены. Приходили сюда не только студенты данного курса, но и свободные от уроков, приходили и педагоги. Встречи с большим художником и музыкантом были глубоко содержательны. Глазунов говорил очень тихо, размеренно, как будто даже вяло. Но его замечания и суждения, лаконичные до афористичности, были метки, образны, конкретны, полны живой, активной творческой мысли. Они выслушивались в глубокой тишине и потом передавались музыкантами из уст в уста. Педагогическая работа Глазунова за многие годы сложилась своеобразно. Руководя различными дисциплинами (инструментовка, чтение партитур, гармония, контрапункт, fuga, затем камерные ансамбли, музыкальная литература, дирижерский класс), он не вел класса композиции. Множество музыкантов — композиторов, теоретиков, дирижеров, исполнителей — считало себя учениками Глазунова. Они дорожили каждым его словом, замечанием, следовали его указаниям, советам. И в то же время у Глазунова не было своих непосредственных творческих наследников, не было учеников, которые, постигая под его

руководством законы композиторского мастерства, составляли бы его близкую, сплоченную музыкальную семью. Такое положение не могло не рождать у него чувство известной неудовлетворенности.

Сочинял Глазунов в это время немного, лишь урывками между своими многочисленными обязанностями да в перерывах между болезнями.* «Я устал», — признавался композитор в одном из интервью.²² Его творческие интересы были связаны преимущественно с камерной музыкой. За этот период он написал несколько прелюдий и фуг для фортепьяно, Фантазию для двух фортепьяно в 4 руки (он собирался впоследствии переложить ее на оркестр), фортепьянную пьесу «Идиллия», Шестой квартет. Специально по заказу Ленинградской академической капеллы сделал хоровую обработку русской народной песни «Вниз по матушке по Волге» (от заказа же Ленинградского театра оперы и балета на создание балета отказался).²³

Художественные замыслы этих произведений серьезные и содержательные. Прелюдии-фуги и Фантазия написаны в полнозвучной полифонической фактуре, в монументальных формах. Возвышенный баховский стиль своеобразно сочетается с дыханием современности. Вдохновенная свобода и красота музыкальных мыслей покоряют своим благородством и высокой художественностью. Особенно глубокое впечатление производит прелюдия и fuga e-moll, посвященная Л. Николаеву. Всем своим духом — торжественностью и простотой, мужественностью и душевной мягкостью — она роднится с глазуновской фортепьянной сонатой e-moll. Шестой квартет — классический образец камерно-инструментального письма, тем более ценный, что крупные циклические музыкальные формы были в то время почти совсем забыты.

Творческая усталость композитора наложила свой отпечаток на эти произведения. В них повторяются достижения прошлых лет, ощущается академический холодок. И если каждое новое произведение Глазунова по-

* Пресса по-прежнему уделяла большое внимание творчеству Глазунова, сообщая и недостаточно проверенные сведения о работе над созданием «Гимна свободы», сказочного балета, музыки к пьесе «Пушкин и Дантес», над завершением оперы «Домик в Коломне» Н. Соловьева и т. п. («Биржевые ведомости», веч. вып., 1917, № 16167, 16339, 16393; 1918, № 4).

прежнему встречалось восторженно, то это в известной степени объяснялось глубокой любовью к прославленному автору балетов, симфоний, квартетов, общественно-музыкальному деятелю, дирижеру и благороднейшему человеку.

Сравнение Шестого квартета с Пятым делает особенно наглядными изменения в творчестве Глазунова, происшедшие за двадцать лет, разделяющих эти произведения. Пятый квартет — произведение вдохновенной лирики, жизненных страстей и романтических порывов — создан Глазуновым в расцвете его творческих сил, а Шестой — уже на их ущербе. Прекрасный художественный вкус, чувство формы, мастерское владение квартетным письмом не могут скрыть некоторой вялости образного содержания и приглушенности эмоций.

С гораздо большим увлечением Глазунов отдавался теперь музыкально-пропагандистской, дирижерской деятельности. Общение с широкой аудиторией, публичные выступления оживляли его. Художественная ценность этой деятельности оказала плодотворное влияние на музыкальную жизнь Ленинграда. Зимние и летние сезоны в филармонии нередко открывались концертами Глазунова.* Не ограничиваясь выступлениями в Ленинграде и Москве, он концертировал на Украине, в Крыму, на Кавказе, бывал в Англии, Германии, Эстонии, Финляндии. «Еду в концертное турне по волжским городам в качестве композитора и аккомпаниатора.** После завтра, [во] вторник, состоится наш первый концерт в Нижнем Новгороде, откуда в среду предполагается выехать в Казань...» — писал он в приподнятом, радостном настроении.²⁴

Своеобразное дирижерское искусство Глазунова отличалось монументальностью стиля, внутренней

* Так, например, сезон 1926/27 г. был открыт двумя его концертами: 6 октября — в Ленинградской филармонии и 9 октября — 1-й выездной бесплатный концерт филармонии.

** В концертную группу входили пианистка Ст. Банцер, скрипач П. Коханский. «Новые ведомости» (веч. вып., 1918, № 114) сообщали об этой «удачной артистической поездке» Глазунова, закончившейся концертом в Москве, где «талантливого композитора чествовали блестящим банкетом».

сдержанностью, сосредоточенностью. В его мягких, даже вялых движениях не было и намека на эффектную позу, на специфически дирижерскую «работу». Свои художественные намерения он передавал лишь легким движением пальцев, кисти.* «Нечего говорить, что громадное чутье музыки в самом чистом смысле этого слова... оказалось вернейшей и надежнейшей опорой во всех его выступлениях как дирижера, — писал в 1924 г. Н. Стрельников. — Замечательные, просто «классические» темпы воспроизводимых им пьес, прекрасная способность единого охвата целого, свойственная лишь крупнейшим мастерам, — все это в целом создает самое настороженное отношение ко всему им исполняемому и заставляет аудиторию внимательно прислушиваться к его дирижерским замыслам и толкованиям».²⁵

В течение многолетней дирижерской деятельности Глазунову приходилось иметь дело с различными оркестрами, и самые квалифицированные оркестровые коллективы беспрекословно подчинялись его исполнительской интерпретации.** Глазунов достигал большой силы музыкального воплощения не внешними дирижерскими приемами, а глубокой убежденностью, авторитетом истинного художника. «Дирижерская техника Глазунова невелика, но сила его таланта так велика, в каждом скудном жесте чувствуется такой большой музыкант, что это невольно передается оркестру, и он дает исключительную звучность»,²⁶ — писал один из рецензентов. «Так велико обаяние таланта Александра Константиновича, что оркестр понимает его с полуслова», —

* К. Шмидт в своих воспоминаниях о Глазунове писал, что «вся его творческая страстность, весь его темперамент музыканта, требовательность к оркестру отражались на лице». Глазунов, по его словам, «добивался одним только чуть заметным движением глаз» того, чего другие достигали множеством самых энергичных приемов (Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 106—107).

** Некоторые критики видели в доступности музыки Глазунова одну из причин его популярности как дирижера: «Его простой и благородный язык, трезвая, непритязательная гармония, рельефная мелодия и благозвучность инструментовки обеспечивают его произведениям понимание самыми широкими общественными слоями» («Рабочий и театр», 1925, № 43); «...Музыка Глазунова воспринимается сравнительно легко самыми широкими общественными слоями, даже и в труднейшей для восприятия форме (симфонии), благодаря логической ясности мысли и благородной простоте языка...» (там же, № 48).

подтверждал другой.²⁷ В обзоре деятельности Ленинградской филармонии за 1917—1927 годы имеется такое утверждение: «Одними из самых радостных концертов оркестра бывали те, в которых за дирижерским пультом появлялся А. К. Глазунов. Как и в нынешнее время, выступления маститого композитора во главе Государственного оркестра для исполнения программы из его произведений создавали настроение праздника».²⁸ По словам одного из критиков, появление Глазунова вызывало у публики чувство радости от сознания, что, «с нами живет и работает гениальный русский симфонист и один из величайших музыкантов современности».²⁹

Репертуар глазуновских концертов был разнообразен. Не ограничиваясь своими произведениями композитор широко пропагандировал творчество Могучей кучки, часто исполнял симфонии Бетховена, Шуберта, Шумана (в своих инструментовках или со своими оркестровыми поправками), произведения Листа, Берлиоза. Как бы в противовес музыке модернистского направления, он уделял много внимания ранним классикам. Особый интерес представлял цикл симфонических концертов под общим названием «XVIII век в симфонии, опере и балете»,³⁰ проведенный Глазуновым в 1918 году. Большое культурное значение имел также цикл из произведений Баха, осуществленный им в 1923 году. Об одном из этих концертов в прессе сообщалось: «Необычайное настроение царило в зале консерватории в тот вечер,— и этот примитивный состав оркестра, и Глазунов над пультами оркестрантов — профессоров и учеников консерватории, и настороженное внимание собравшихся...».³¹

Глазунов был не просто концертирующим дирижером. Он принимал активное участие в различных сферах музыкальной жизни. Почти ни одно музыкальное событие не проходило без него. Торжественный концерт для рабочих организаций, посвященный 100-летию восстания декабристов, заканчивался Героической симфонией Бетховена под управлением Глазунова. В концерте по случаю 100-летия со дня смерти Бетховена Глазунов выступал как председатель торжественного заседания, докладчик и дирижер. Под его управлением проходили концерты памяти Шопена и Рубинштейна, Пушкина и

Данте, В. Стасова, М. Беляева, Д. Стасова, А. Есиповой и др. За февраль 1923 года, например, Глазунов выступил более десяти раз в весьма ответственных концертах и спектаклях * (все эти выступления состоялись после утомительных чествований 40-летия его творческой деятельности). Он был почетным и желанным гостем в Доме ученых, Военно-Медицинской академии, Академии художеств, где его неоднократно чествовали. Президент Академии наук А. П. Карпинский был неизменным посетителем концертов Глазунова, а Глазунов — торжественных заседаний и вечеров академии.

Большую роль играл Глазунов в жизни Ленинградской филармонии. В феврале 1924 года он был утвержден почетным председателем нового Художественного совета (первое заседание 11 марта 1924 г. было открыто им), в 1926 году вошел в состав учрежденного Художественно-политического совета филармонии. Как один из инициаторов организации Общества ценителей камерной музыки Глазунов вошел в состав и его Художественного совета. Активное участие принимал он в жизни оперных театров, в работе Коллегии управления театрами, являлся почетным членом Совета корпорации артистов-солистов Театра оперы и балета, Академии художественных наук, почетным председателем многих обществ, съездов, комитетов...

Глазунов был одним из первых организаторов Всероссийского профессионального союза оркестровых деятелей; еще в 1905 году он входил в состав исполнительного комитета. Его подпись стояла под всеми воззваниями, открытыми письмами. Звание почетного члена Союза ему было присвоено на торжественном концерте 17 апреля 1918 года, названном в прессе «музыкальным праздником новой России». Объединенный оркестр из

* 4 февраля Глазунов провел спектакль «Раймонда» (сбор шел в пользу семьи умершего художника П. Б. Ламбина); 17 февраля выступил в концерте, посвященном чествованию артистов оркестра филармонии, прослуживших более 20 лет; 18 февраля дирижировал юбилейным спектаклем балета «Испытание Дамиса» (20-летие артистической деятельности балерины Е. В. Лопуховой); провел три концерта в филармонии (21, 26, 28 февраля), несколько концертов в консерватории и др.

250 человек исполнил «Торжественную увертюру под управлением автора, встреченного бурей рукоплесканий».*

Ярчайшей страницей общественно-музыкальной деятельности Глазунова этих лет являлись его выступления перед широкими массами слушателей в рабочих аудиториях. «Народный дирижер», как его называли в эти годы,³² участвовал в обсуждениях первых «парадных народных спектаклей», выступал в «Первом концерте для народа», был инициатором музыкальных вечеров для краснофлотцев, рабочих и служащих, председателем концертной комиссии «для обслуживания Красной армии и народных масс культурно-просветительными мероприятиями».

Не редкостью были выступления Глазунова в утренних концертах филармонии для учащихся. Когда же его имя появлялось в программах выездных концертов филармонии, клубы не вмещали всех желающих. Показателем популярности Глазунова явилось, например, его выступление в клубе завода «Красный путиловец». Двухтысячная аудитория встретила композитора шумной овацией. В программу концерта, открытого «Интернационалом», вошли произведения Глинки, Мусоргского, Бородина. Перед исполнением «Стеньки Разина» Глазунов рассказал о содержании своей симфонической поэмы. По окончании концерта один из рабочих произнес речь, в которой сказал: «Мы счастливы видеть у себя народного артиста Глазунова». В ответном слове Глазунов говорил: «Вы работаете у ваших станков для нас и поэтому своим выступлением мы только уплачиваем вам свой долг».³³ Один из рецензентов, назвав выступление Глазунова «Музыкальными именинами „Красного путиловца“», горячо приветствовал «начало планового проведения музыкальной пропаганды» и практическое осуществление лозунга «Музыку — рабочим массам».³⁴

Глазунов ездил на фабрики, заводы и с концертными бригадами профессоров, преподавателей консерватории. Обычно эти поездки совершались на грузовике, где для

* Объединенный оркестр включал оркестры Мариинского театра, Музыкальной драмы, оперного театра Народного дома и демобилизованного Преображенского полка («Биржевые ведомости», 1918, № 42 и 50).

Глазунова устанавливалось специальное кресло. Маститый художник появлялся в рабочей аудитории в сопровождении лучших певцов, скрипачей, пианистов. Он говорил приветственное слово, аккомпанировал.*

Знали и любили Глазунова и моряки Балтийского флота. В одном из номеров газеты «Красный Балтийский флот» (1920, № 120) рецензент писал: «Красные моряки чествовали своего родного композитора. Они устроили ему овацию, встретили его громом рукоплесканий».

В летние сезоны имя Глазунова часто встречалось в афишах «Сада отдыха», Павловска, Сестрорецка. Рецензия на один из таких концертов была озаглавлена «Неповторимый вечер», в другой сообщалось: «Автора-дирижера приветствовали так горячо и восторженно, как неизменно приветствуют Глазунова».³⁵

С именем Глазунова тесно связано и рождение такой новой формы советской культуры, как музыкальная самодеятельность. Композитор помогал самодеятельным коллективам самыми различными средствами. Он принимал участие в смотрах, конкурсах, вечерах, дирижировал объединенным хором в 1700 человек на 5-летию рабочей самодеятельности,³⁶ возглавлял жюри общегородского конкурса балалаечников и гармонистов, проходившего в Актовом зале Смольного почти в течение месяца.** В беседе с рецензентом Глазунов подчеркивал воспитательное значение музыкальной самодеятельности: «Музыка отвлекает рабочую молодежь от озорства и хулиганства. Музыка влияет на все поступки человека. Она, не уменьшая мужественности человека, облагора-

* В бригаде с Глазуновым чаще других выступали певица М. Бриан, скрипач П. Коханский, пианистки Ст. Банцер, С. Давыдова.

** Для характеристики возросшей популярности Глазунова в рабочей среде интересно привести письмо, полученное им вскоре после этого конкурса: «Дорогой композитор,— обращался к нему некий П. Алексеев из г. Богородска,— когда реабилитирована гармония, настало время гитаре выйти из своих мещанских углов и заявить о своих чудесных качествах прекраснейшего инструмента... Хотел бы получить от вас авторитетнейший отзыв о гитаре, как Вы на нее смотрите...» (неопубликованное письмо от 8 марта 1927 г. ГПБ.) «Смена» сообщала о том, что Глазунов пишет музыку для гармонии (1926, № 288, стр. 4).

живает все его поступки...». Подчеркивая значение музыкального образования, он пояснял: «Помимо таланта, нужно знать технику музыки».³⁷ В 1927 году Глазунов оказал значительную помощь в осуществлении монументальной инсценировки, подготовленной самодеятельными кружками к 10-летию Великого Октября. В ней принимали участие несколько сот человек.

Широкий общественный размах, с каким проходили юбилеи Глазунова в 20-х годах, особенно подчеркивает его популярность. В этих празднествах принимало участие множество различных организаций, учреждений, отдельных лиц. 21 ноября 1920 года в Малом зале консерватории, которому было присвоено имя Глазунова, был установлен его бюст и проведено торжественное чествование 20-летия его педагогической деятельности.* Юбиляра приветствовали как «славного современника», «великого русского композитора», «главу старейшего в России высшего музыкального учебного заведения», «верного поборника и защитника консерватории».³⁸

Музыкальный сезон 1922/23 года в прессе был назван «глазуновским»,³⁹ — так широко отмечалось 40-летие его творческой деятельности. К этому времени были изданы две монографии о юбиляре (В. Держановского и В. Беляева), первый номер журнала «Музыка», только что начавшего выходить в свет. На титульной странице журнала было напечатано крупным шрифтом: «Выход в свет первого номера журнала «Музыка» совпадает с юбилейными торжествами 40-летия творческой деятельности великого симфониста — Александра Константиновича Глазунова. Наш журнал считает своим долгом присоединить свой приветственный голос к общему многочисленному хору адресов, поздравлений и пожеланий, которыми встретила Москва и вся Россия маститого композитора в день его юбилея.

Крупнейший русский симфонист и величайший мастер композиции — пусть еще долгие годы Александр Константинович Глазунов дарит Россию и мир своими величественными и прекрасными созданиями, которые

* Подлинная дата 20-летия педагогической деятельности Глазунова — 1 ноября 1919 г. Присвоение Малому залу консерватории имени Глазунова было утверждено Наркомпросом 3 декабря 1920 г. О чествованиях см. «Петроградскую правду». 1920, № 256 и 264.

навеки останутся в истории как памятники идеальной, чисто музыкальной красоты и мастерского симфонического стиля». «Петроградская правда» в течение сезона печатала статьи и заметки, характеризующие творчество и общественную деятельность Глазунова. Чествования, принявшие всесоюзный характер, открылись праздничным концертом в Большом зале Московской консерватории (29 октября 1922 г.).* Юбиляр продирижировал своей Седьмой симфонией. «Первый симфонический ансамбль» без дирижера исполнил его концертный вальс и скрипичный концерт (исполнитель Н. Мильштейн).** Официальная часть, состоявшаяся после Поздравительной кантаты,*** была открыта торжественной речью наркома по просвещению А. Луначарского, — большого поклонника музыки Глазунова.**** От Совета Народных Комиссаров он преподнес Глазунову звание народного артиста Республики,***** незадолго до этого учрежденное Советским правительством.

Чрезвычайно характерно для Глазунова, что и в столь торжественной обстановке своего праздника он не думал о себе: он не постеснялся использовать ответную речь на благо своего любимого детища.

Указав на затруднительное положение консерватории, он попросил у наркома поддержки.

Под всеобщие аплодисменты здесь же от Луначарского было получено обещание принять все меры к восстановлению нормальной работы Петроградской консер-

* Юбилейной датой был день 17 марта 1922 г. (первое исполнение Первой симфонии), но юбилейные торжества были отложены в связи с затянувшейся заграничной поездкой и большой занятостью Глазунова.

** На бис Н. Мильштейн исполнил «Méditation», партию фортепьяно — автор («Музыка», 1922, № 1, стр. 17).

*** Кантата была специально написана композитором П. Крыловым на слова В. Брюсова. Исполнена Гос. капеллой под управлением П. Чеснокова.

**** Эта речь легла в основу статьи А. В. Луначарского «К 40-летию деятельности А. К. Глазунова». — «Известия», 1922, № 246; см. также А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958.

***** Постановление Совнаркома было подписано 6 ноября 1922 г. В это же время Глазунов был избран почетным членом Берлинской академии наук, диплом был вручен ему германским консулом в Петрограде («Петроградская правда», 1923, № 81, стр. 6; «К новым берегам», 1923, № 2, стр. 66).

ватории.* Дальнейшие юбилейные чествования проходили в Большом театре («Раймонда»), в Новом театре (хореографическая инсценировка симфонической поэмы «Стенька Разин»), в Малом зале консерватории.**

В Петрограде чествования проходили в декабре-январе. Концерты в филармонии (6 и 11 декабря) были расценены как «большое музыкальное торжество»***. Один из рецензентов, называя юбиляра «живым символом русского музыкального творчества в его наиболее совершенном выражении», утверждал, что с его именем связывается «гордость и достоинство отечественной музыки».40

Необычным оказался юбилейный спектакль «Раймонды» (8 января 1923 г.). Глазунов и здесь отвел внимание собравшихся от себя; свой юбилей он превратил в праздник рабочих сцены. Весь сбор шел в их пользу, сцена подготавливалась при поднятом занавесе, демонстрируя перед зрителями организованность, координированность движений большого рабочего коллектива. Особенно шумные аплодисменты вызвала сложная монтировка II акта, выполненная в 7½ минут.

«Глазуновским» оказался и 1925/26 год с двумя событиями: 29 июля (10 августа) композитору исполнилось 60 лет, 5 декабря — 20-летие его пребывания на посту директора Петербургской — Ленинградской

* В последующих приветствиях приняли участие делегации от Музотдела Главнауки, Академии художеств, Московской, Петроградской консерваторий, Хоровой академии, Всерабиса, Большого театра и др. Квартет «Страдивариусов» сыграл скерцо из квартета Бетховена на русскую народную тему «Слава», оркестр народных инструментов исполнил на старинных народных инструментах наигрыш владимирских пастухов и др.

** Глазунов не остался до конца чествований. Свое отсутствие на юбилейном спектакле «Раймонда» он объяснял дирижеру В. И. Суку: «Упорное недомогание и боязнь расхвораться в чужом городе заставили меня ускорить возвращение в Петроград, где, кстати сказать, занятия по консерватории не вполне наладились, так что мое присутствие как директора является весьма желательным. За последнее время я вообще чувствую себя усталым и вряд ли мог бы выдержать все предполагавшиеся в Москве обильные чествования» (Глазунов. Письма, стр. 368).

*** «Красная газета», веч. вып., 1922, № 61, сообщала: «Появление Глазунова — буря аплодисментов, зал встал, как один человек, оркестр дважды исполнил величание, цветы, порывы аплодисментов и нескончаемые овации...».

консерватории.* Творческий облик композитора впервые получил развернутую, хотя и несколько противоречивую характеристику в книге Игоря Глебова.⁴¹ В газетах и журналах подчеркивалось общественное значение деятельности Глазунова. Называя его «последним из могикан Могучей кучки», «старостой русской музыки» («крылатое» выражение профессора М. Климова), автор одной из статей писал: «В рамках этого 60-летия укладывается целиком почти вся русская музыка... это праздник всей русской музыки! В этом особый смысл и значение глазуновского юбилея!». ⁴² Празднично проходили чествования Глазунова в рабочих аудиториях. Многочисленные делегации от фабрик и заводов в простых искренних речах выражали свою любовь и уважение замечательному русскому композитору и общественному деятелю.**

На юбилейном концерте в консерватории, посвященном 20-летию директорства Глазунова, по его просьбе не было ни речей, ни приветствий, лишь при его появлении были исполнены фанфары, специально сочиненные А. Гордоном на мотивы балета «Раймонда». ⁴³ Интересная статья, характеризующая деятельность Глазунова, была озаглавлена «Артист-общественник». Отмечая «силу духа и гражданственности» композитора, называя его «активным работником», выполняющим требования «современной общественности», автор писал: «Ректорская деятельность Глазунова, особенно в 1905 году, когда он чутко отнесся к исполнявшейся рабочими и революционной частью русского общества „прелюдии“ Октябрьской революции,—лучшая иллюстрация значения искусства, его „полезности“...». ⁴⁴

Популярность Глазунова простиралась далеко и за рубежом нашей страны. Он неоднократно выезжал на гастроли за границу, встречаясь там со своими старыми друзьями, знакомился с молодыми музыкантами.

* В связи с этими юбилеями Совнарком РСФСР установил Глазунову персональную пенсию (постановление от 30 января 1926 г.), Ленинградский губисполком пожизненно закрепил за ним его квартиру (постановление от 21 марта 1926 г.), консерватория организовала фонд имени Глазунова, Наркомпрос учредил стипендию имени Глазунова.

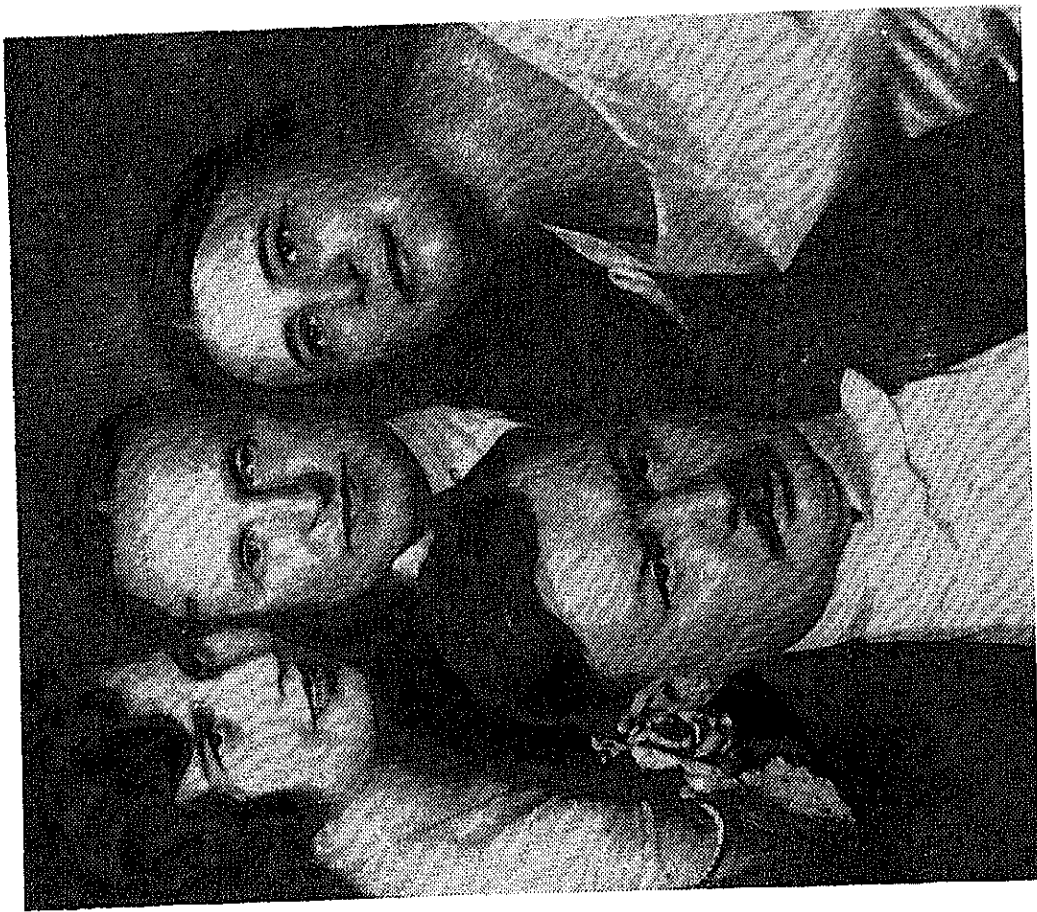
** В журнале «Рабочий и театр» за 1925 г. были помещены статьи: «Концерт А. Глазунова», «Чествование А. Глазунова» (№ 43); «Музыку — рабочим» (№ 45).



К. Глазунов и А. Глазунов в своей квартире на ул. Плеханова, 8



А. Глазунов
С фотографии М. Напельбаума



Е. Гаврилова, Л. Николаев, М. Бриан,
А. Глазунов

Международный авторитет Глазунова характеризуется, например, следующим интересным эпизодом. В 1920 году в одну из его заграничных поездок молодой американский композитор Д. Гершвин обратился к нему: «Мечтой всей моей жизни было поехать в Россию и изучить у Вас оркестровку». На что Глазунов медлительно и спокойно, с открытой правдивостью, возразил ему, что, прежде чем обратиться к оркестровке, ему необходимо еще основательно пройти теорию музыки и контрапункт. Совет Глазунова был принят с большой признательностью и принес несомненную пользу будущему автору оперы «Порги и Бесс».⁴⁵

Глубоким чувством уважения к Глазунову проникнуты воспоминания английского писателя Герберта Уэллса: «Всем английским любителям музыки знакомо творчество Глазунова; он дирижировал оркестрами в Лондоне и получил звание почетного доктора Оксфордского и Кембриджского университетов. Меня глубоко взволновала встреча с ним в Петрограде... Мне тяжело было покидать его, и ему очень тяжело расставаться со мной». Сопоставляя плодотворность творческой деятельности ученого-академика И. Павлова, непревзойденного артиста Ф. Шаляпина и замечательного композитора А. Глазунова в тяжелых условиях гражданской войны, он писал: «Шаляпин все еще великолепно поет и играет... Павлов все еще продолжает свои замечательные исследования... Глазунов будет писать, пока не иссякнет нотная бумага...».⁴⁶

Художественные позиции Глазунова 20-х годов являются не только направлением его творчества и музыкальной деятельности. Об его эстетических принципах можно судить по высказываниям, письмам, статьям о Бетховене, Шуберте, Шумане, по воспоминаниям о Чайковском, Спендиарове, написанным в это время.* Глазунов везде подчеркивал непреходящее значение классического наследия, идейно-художественную направленность, смелое новаторство, национальный характер и высокое мастерство великих композиторов.

* См. Глазунов. Письма.

Знаменательно название статьи — «Бетховен как композитор и мыслитель». В нем утверждалось значение музыки как одного из проявлений человеческого мышления. Глазунов писал о творческих дерзаниях Бетховена, гармоническом соотношении «непосредственных гениальных мыслей с разумом, согретым огнем непотухающего вдохновения». Отмечая упорную работу над композиторским мастерством, он особо останавливался на новаторстве Бетховена, который «искал и находил новые пути, и его девизом было стремление вперед».

Статью о Шуберте Глазунов озаглавил «Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства». Высоко оценивая новаторские принципы творчества «величайшего мирового гения», он писал, что его произведения проникнуты «неисчерпаемым вдохновением, ярким, самобытным характером, несокрушимой силой и глубиной мысли и обаятельной свежестью здорового, вечно юного содержания». Особенно подчеркивал он те черты, которые в значительной мере игнорировались в 20-х годах: национальную основу музыки Шуберта, ее мелодическое богатство, логическую стройность формы, тональных планов и т. п.

Статья о Шумане посвящена «восторженно любимому» Глазуновым произведению — симфонии Es-dur. Автор называл это произведение «вдохновенным, в высшей степени совершенным и зрелым как по форме, так и по яркости и глубине мыслей, граничащих с гениальностью».⁴⁷

В воспоминаниях о Чайковском Глазунов отмечал элементы нового в его творчестве: внесение в симфонию оперных принципов, «вдохновенное развитие мыслей»; в воспоминаниях о Спендиарове подчеркивал самобытность композитора, поднявшего «на высокохудожественную высоту музыку своего родного народа».

Не менее показательны для творческих установок Глазунова и те характеристики, которые он по-прежнему вписывал в экзаменационные ведомости. Как и в прошлые годы, он оценивал композиторское мастерство с точки зрения глубины содержания, фантазии, темперамента, музыкального вкуса, свободы и самостоятельности мысли, хорошей фактуры. Он сурово порицал бездумность музыкальных произведений, низкий уровень техники, однообразие и вычурность приемов, неловкость

голосоведения, нелогичность тональных планов. Особенно его возмущали шаблонность, «общие места салонного типа», «гладкая, но мелкая форма сочинений».*

Высоко оценивая подлинно новаторские тенденции в творчестве, Глазунов резко и сурово порицал внешнее оригинальничание. Одно из студенческих сочинений он оценивал, например, как подражание «последним приемам модернизма», не вытекающее «из органического развития творческого дарования» молодого композитора. В другом он отмечал «отсутствие стиля, сумбурность, нагроможденность самых диких сочетаний» и предлагал студенту «написать дипломную работу в стиле, более приближающемся к исторически сложившимся формам».

Подлинная талантливость по-прежнему безошибочно угадывалась Глазуновым. Среди принятых в консерваторию в 1919 году он сразу же выделил Д. Шостаковича, и далее, на протяжении всех лет его обучения, внимательно следил за его развитием. В 1920 году на первом переходном экзамене по роялю Глазунов поставил 14-летнему мальчику 5+ и написал: «Выдающееся музыкальное и виртуозное дарование. Передача уже довольно самостоятельная и зрелая. Прекрасная звучность». Когда же Шостакович заканчивал курс обучения по фортепьяно (1923), отметка «5 +» сопровождалась характеристикой: «Широко одаренная музыкальная натура. Несмотря на юный возраст, уже вполне

* Эти материалы, как и последующие, заимствованы из архива Ленинградской консерватории, хранящегося в ГАОРСС. Интересно отметить, с какой проницательностью улавливал Глазунов в начинающих музыкантах характерные черты их будущего облика. Так, например, у пианистки М. Юдиной он отмечал «мудрую и красочную трактовку лирических моментов», у В. Софроницкого — «поэзию и вдохновение в передаче», о певице С. Преображенской писал: «Особенно выдающийся по силе и красоте голос. Передача художественная, одушевленная. В сценическом отношении очень талантлива». У одного молодого композитора (Х. Кушнарев) Глазунов видел «творческое дарование определенного полифонического направления», у другого (П. Рязанов) — «много вкуса и изящества в фактуре», третьего (Ю. Белый) обвинял в «некоторой пестроте стиля, нагроможденности». Об артистическом контакте Глазунова с молодыми исполнителями прекрасно сказано в статье С. Преображенской: «Неотрывно, как-то снизу вверх, смотрел он мне прямо в лицо, слегка кивая в такт головой... Хотя за столом сидело много педагогов, я видела только Глазунова и, несмотря на неопытность, все же почувствовала контакт между песней и слушателем» («Тридцать лет на сцене». — «Музыкальная жизнь», 1958, № 2, стр. 8).

зрелый музыкант. Передача проникнута искренностью и тонким художественным чутьем. Звучность менее удовлетворяет». В характеристике ансамблевой игры Шостаковича отмечал: «Передача очень законченная и отличается простотой и искренностью».

По совету Глазунова Шостакович начал заниматься и композицией. А. Оссовский вспоминал, что, прослушав его первые творческие опыты, Глазунов воскликнул: «Да ведь это какой-то новый Моцарт!». В 1922 году директор вписал свой первый отзыв о Шостаковиче-композиторе: «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достойно удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное и оригинальное содержание (5 +)».* В 1925 году он уловил некоторые новые черты, появившиеся в творческой манере Шостаковича: «Яркое, выдающееся творческое дарование. В музыке много фантазии и изобретательности. Находится в периоде искания».** В двух пьесах для октета (1925) Глазунов отметил уже некоторые специфические особенности композитора: «Яркое творческое дарование, что подтверждается двумя представленными сочинениями — Прелюдией, полной содержания и настроения, и Scherzo — бойкого гротеска с задорной ритмикой. В качестве дипломной работы принята его симфония». Как только от Наркомпроса поступило предложение учредить в Ленинградской консерватории повышенную стипендию имени Глазунова, директор назначил ее «студенту академического курса по фортепьянному и творческому отделению Д. Д. Шостаковичу» (январь 1925 г.).*** Так последний из представителей русского классического музыкального искусства заботливо и бережно выращивал одного из первых и крупнейших представителей советской музыки.

В кругах музыкантов 20-х годов художественные установки Глазунова встречали противоречивую оценку. Если в широких слоях советского общества он пользовался безграничным уважением, доверием и любовью,

* Экзамен по классу форм у проф. Н. Соколова 19 июня 1922 г.

** Экзамен по классу композиции М. Штейнберга, 1924/25 г.

*** Неоднократно Глазунов выдавал Шостаковичу пособие из бородинского фонда. Известен также факт, когда Глазунов передал свой специальный паек Шостаковичу.

то среди музыкантов отношение к нему было неровным. Одна часть, не отказывая ему в уважении, считала его художником прошлого века, упрекала в «старомодности», «традиционализме» и даже «консерватизме». В расхождении Глазунова с его младшими современниками значительную роль играло то обстоятельство, что молодежь зачастую принимала ложное новаторство за подлинное выражение идей эпохи, Глазунов же, опиравшийся на традиции мировой классики, несколько прямолинейно отвергал все, исходившее от современной западной музыки.

Нередко Глазунов улавливал скрытые упреки по своему адресу и в периодической печати. Так, Игорь Глебов в статье «Современная музыка как она есть. Композиторы», написанной одновременно с монографией о Глазунове, отмечал: «У признанных нет воли к самозащите. Есть обидчивая гордость и горделивая обидчивость. Принципов же и идей, стойко отстаиваемых, вокруг которых могла бы объединиться хотя бы консервативно настроенная молодежь, у них нет. Как можно стать под щит высокого авторитета, когда его мнения расплывчаты?!. в этом городе любят кланяться гнилым пням. После революции эти пни подгорели, но еще стоят».⁴⁸ Не менее горькое чувство вызвала у Глазунова и статья Николая Рославца, реакционные воззрения которого своеобразно переплетались с крайне левыми высказываниями.* Он писал об идеологической чуждости «некоторых интеллигентско-профессорских групп старых «спецов», руководящих музыкальным образованием».⁴⁹ С глубокой болью читал Глазунов и статьи, в которых

* Воинствующая статья Н. Рославца заканчивалась призывом: «...Сигнализируя об опасности, надвигающейся на советский левый музфронт, фронт наиболее активный и близкий к революционной действительности, мы призываем к бдительности» Тревога Рославца была вызвана широким размахом бетховенских торжеств (100-летие со дня смерти), организатором которых был Глазунов. С недоумением читал Глазунов и такие бессмысленные статьи, как, например, те, в которых бездарный, но весьма развязный композитор Авенир Г. Монфред возвещал: «Музыкальная форма — $2 \times 2 = 4$, $4 \times 4 = 17$ — вполне допустимо, даже желательно. Для трюка. Но 2×2 всегда 4... Эта современность XX века — красивая внешность и внешняя красота — и есть та, высшей ступени рафинированная красота и мой идеал художественных достижений, к которым я стремлюсь, пожалуй, не совсем безуспешно» («Жизнь искусства», 1923, № 26, стр. 8).

Стасов назывался «беспросветным вчера»,⁵⁰ а преклонение перед Бетховеном рассматривалось как «наступление музыкальной реакции» и «дискредитация таких мастеров, как Шенберг, Стравинский, Онеггер, Альбан Берг с его знаменитым «Воццеком» и др.»!⁵¹

Однако основная часть советских музыкантов относилась к Глазунову с глубочайшим уважением, доверием и любовью. Вокруг него объединялись композиторы и исполнители, учащиеся и педагоги, петербуржцы и музыканты других городов. Все они чувствовали себя учениками, воспитанниками Глазунова, верили ему, искали в нем поддержки. В условиях сложной идеологической борьбы 20-х годов он был знаменем непоколебимой верности классическим традициям, оплотом реалистического направления. «Его творческий лик высится над мятущимся в исканиях современным музыкальным искусством — спокойный, ясный и величавый», — писал о нем один из рецензентов.⁵² На него с надеждой устремлялись взоры тех, кто боролся с ложным оригинальничанием. Знаменательны в этом отношении слова К. Игумнова, называвшего творчество Глазунова «чуждым крикливости», «строгим по художественным задачам», «целомудренным в отношении формы и языка». «Мы надеемся еще долгие годы видеть в Вас оплот подлинной музыкальной культуры, — писал он Глазунову, — радуемся, что Вы не оставляете руководства музыкальной молодежью, которое сейчас ей нужнее, чем когда-либо, и ждем от Вас новых полноценных вкладов в сокровищницу русской музыкальной литературы... Не сомневаюсь, что модное преклонение перед ультралевым «пройдет», говоря словами Есенина, «как с белых яблонь дым»... Кошмар рассеется и рассеется под влиянием новых слоев населения, мало-помалу входящих в аудиторию, слоев, которым, конечно, ближе и понятнее то, что отстоялось в процессе музыкальной культуры. А чтобы оздоровление это скорее наступило, надо, чтобы не умолкал голос того художника, который в наше трудное время сумел сохранить неискаженными и чистыми свойства своей личности как музыканта и человека, голос Александра Глазунова. Пусть же сохранится в Вас на долгие годы бодрость и творческая энергия!»⁵³

Не только из Москвы, но и из других городов Глазунов получал письма, выражающие преклонение перед

стойкостью его художественных позиций.* «Вы для меня как маяк на бурном океане...» — писал композитор В. Малишевский из Варшавы. Он горько жаловался на «террор модернизма», заглушающий подлинную творческую работу. Такое отношение к Глазунову установилось уже в самом начале XX века. Выражая свою скорбь по случаю смерти Н. Римского-Корсакова, М. Чернов писал Глазунову: «Нам, ученикам незабвенного Николая Андреевича и вместе Вашим ученикам, великим утешением будет служить сознание, что продолжателем высоких и светлых стремлений в искусстве, светочем, путеводной звездой остаетесь Вы, Александр Константинович...». ⁵⁴

Последние годы перед отъездом за границу были нелегкими для Глазунова. Остро и горячо обсуждались в консерватории серьезные вопросы строительства советской музыкальной культуры. Дискуссии были напряженными. Они оставляли у спорящих чувство большой неудовлетворенности: сложные проблемы оказывались не только не решенными, но по-настоящему даже и не поставленными. Ни одна из сторон не была еще способна рассматривать их с позиций марксистской эстетики, этой подлинно научной базы.

Глазунов, живой участник музыкальной жизни консерватории и Ленинграда, в дискуссиях был как-то скован и вял. С горестью наблюдал он, как учебное заведение, которое он так ревниво оберегал от разлагающего влияния «современничества», вовлекалось в его течение. Сочувствующих у него было немало, но активных поборников не так уже много. Да и сам Глазунов признавал свою беспомощность; он уже был не в состоянии направить молодые разгоряченные умы на правильный путь: как ни высоки были его художественные идеалы, они не могли уже удовлетворять новым запросам времени.

Бурные споры, разгоравшиеся в педагогической среде консерватории, концентрировались в основном между

* М. Штейнберг, возмущаясь разгулом модернизма в Париже, писал Глазунову: «...Более наглой мерзости нельзя себе представить. Вот уж подлинное развлечение для скучающих иностранных снобов, которым все на свете надоело» (неопубликованное письмо М. Штейнберга к Глазунову от 23 июня 1925 г. ГПБ).

двумя лагерями: группой молодых специалистов (во главе с В. Щербачевым и Б. Асафьевым) и так называемой «школой Римского-Корсакова». Первая вела «наступательную» борьбу, вторая занимала «оборонительные» позиции. Молодежь ратовала за освежение методики преподавания, устранение догматизма, имевшего место в некоторых классах, за сближение музыкальной теории с практикой сочинения. Борясь с устаревшими схемами, с омертвевшим академизмом, молодые композиторы и музыковеды нередко строили свои системы на зыбком основании. Некоторые из них чрезмерно и односторонне увлекались музыкой современного западно-европейского буржуазного искусства.

Возглавляя группу «школы Римского-Корсакова», Глазунов больше наблюдал, чем действовал. Он не принимал должных мер к разрешению спорных вопросов, к нейтрализации накаленной атмосферы. Казалось, что он утратил уверенность, какой отличалось его прежнее руководство, убежденность, какой он был вдохновлен в прошедшие годы. Чувство одиночества, усталости и болезнь, а может быть, и скрытое сознание уязвимости своих позиций лишали его твердости и силы. Не признаваясь в этом даже самому себе, он прикрывался маской внешнего спокойствия, иногда с чрезмерным упорством отвергая все, исходившее из противоположного лагеря. Случалось даже, что он выступал и против рациональных предложений, оставаясь в меньшинстве. Тогда горький след надолго оставался в его сознании.* Очень болезненно Глазунов воспринимал всякое проявление пренебрежения к классической культуре прошлого. Охраняя и развивая ее принципы, он не замечал, что некоторые из старых специалистов превращают эти великие традиции в мертвые догмы. Молодежь же, наоборот, борясь с омертвевшим академизмом, несправедливо относилась к этой категории и Глазунова. Дальнейшая жизнь советского искусства показала, что и защита классических традиций, и искания новых путей создали благоприятную почву для развития советской музыки.

Борьба внутри консерватории находила освещение и

* Так, например, он высказывался против предложения ввести занятия по свободному сочинению с I курса (сочинение малых форм начиналось с III курса, параллельно с классом фуги, крупных форм — с IV курса).

в прессе. Б. Асафьев выступал против «устарелых методов преподавания элементарной теории, гармонии, которые и техники не дают и мастерства не создают», против «мертвечины».⁵⁵ Глазунов не выступал публично, но в газетах нередко появлялись статьи в его защиту: «На примере Глазунова можно убедиться, какая общественная сила сокрыта в великой талантливости, возвращенной глубокой музыкальной культурой и возведенной в степень высшего мастерства».⁵⁶

Лишь однажды, незадолго до отъезда за границу, Глазунов был вовлечен в публичную полемику на страницах «Красной газеты». В этой дискуссии с большой наглядностью обнаружились сложность и противоречивость взаимоотношений между ним и Б. Асафьевым. В 20-е годы, под влиянием общих тенденций «современничества» и увлечений западной музыкой, Б. Асафьев относился к Глазунову настороженно и недоверчиво. Горячий, ищущий и зачастую заблуждающийся поборник новых путей в искусстве столкнулся с верным и последовательным хранителем заветов музыкальной классики. Несколько ограниченные своими художественными задачами, осуждая, иногда же и не понимая коренной сущности творческих позиций противника, оба они впадали в крайности. Это наложило отпечаток и на асафьевскую монографию о Глазунове. Автор признавал высокое значение его творчества, давал композитору положительные, иногда даже восторженные оценки. «...Пока Глазунов с нами — жива музыка»; «...Среди нас, в нашей жизни, даже в нашем быту живет один непреложно и несомненно истинный и великий музыкант, в творчестве которого сосредоточено и славное прошлое, и ростки будущего...».⁵⁷ И в то же время он сам указывал на неровность своих отношений к Глазунову: «На нас, младших его современников, выросших на соблазнах современной музыки, творчество Глазунова производило различное воздействие в зависимости от проходимых нами этапов музыкального развития и смен музыкальных впечатлений. Степени были различны: от полного отрицания до холодного признания, но в основе все-таки лежало преклонение и удивление, так же, как и у старших, хотя с большой дозой недоверия».⁵⁸ Впоследствии о неустойчивости своих позиций по отношению к Глазунову Асафьев писал в предисловии к переизда-

нию монографии, признаваясь, что книга, создававшаяся урывками, «трижды переделывалась по требованиям моментов». ⁵⁹

И тем не менее, даже в этот самый трудный период в их взаимоотношениях, они находили много общих вопросов и тем для совместных встреч и бесед. ⁶⁰ После смерти Глазунова Асафьев с благодарностью вспоминал о неустанной заботе и поддержке директора консерватории, который «все время успевал следить» за его творческим ростом, находил ему «заработок в пределах консерватории», рекомендовал его певцам в качестве пианиста, помогал ему в устройстве на работу в Мариинский театр. ⁶¹ Асафьев с большой теплотой описывал свои юношеские беседы с Глазуновым, подчеркивая их художественно-воспитательное значение: «У садовой калитки [стасовской Старожиловки] Глазунова поджидает привычный возница, чтобы везти его домой в Озерки. Жду. Знаю, что Глазунов захватит меня с собой... Путь недалек, но эти краткие миги бываний с Глазуновым до сих пор живы в моей памяти. Каждый раз, бывало, что-нибудь да услышишь, что отпечатается в сердце и в мозгу» ⁶² В 40-х годах Асафьев все более проникался признанием заслуг Глазунова перед отечественной музыкальной культурой и очень высоко оценивал художественные достоинства музыки Глазунова. ⁶³

Дискуссия же 20-х годов, в которой отношения между Асафьевым и Глазуновым особенно обострились, была связана с оперой «Борис Годунов». 16 февраля 1928 года состоялась ее новая постановка в Ленинградском театре оперы и балета. До этого в течение 30 лет опера Мусоргского шла на мировых сценах в редакции Римского-Корсакова. Его героический и бескорыстный труд сыграл громадную роль в развитии русской музыки. Возродив оперу, которая около двадцати лет лежала мертвым кладом, композитор дал ей славную сценическую жизнь. Он внес в партитуру своего друга немало ценного, однако своеобразие музыкального стиля Мусоргского в ряде эпизодов было нарушено: слишком глубоко было различие между музыкальным мышлением двух композиторов.

Мысль о восстановлении оперы в том виде, как она была написана Мусоргским, была глубоко плодотворной. В ее осуществлении принимали участие Б. Асафьев и

П. Ламм. В процессе работы, к сожалению, допускались иногда незаслуженные упреки в адрес Римского-Корсакова, что особенно удручало Глазунова. Общественное мнение по вопросу о различных редакциях «Бориса Годунова» раскололось. «Красная газета», в которой сотрудничал Б. Асафьев, открыла дискуссию. Получил предложение высказать свое мнение и Глазунов. 28 февраля (№ 58) появилась его статья. Она была помещена под общей рубрикой «В спорах о „Борисе Годунове“» между вступительной заметкой «От редакции», которая характеризовала Глазунова как «наиболее авторитетного противника восстановления „Бориса“», высказывала несогласие с ним, и заключительной статьей Игоря Глебова, по пунктам опровергавшего положения Глазунова.

Глубоко возмущенный формой публикации его статьи, Глазунов выразил протест в открытом письме в редакцию. Он между прочим писал: «Я согласился... высказать свое мнение... полагая, что мне будет предоставлена возможность высказаться совершенно свободно. Между тем я попал в тиски редакции и под опеку Игоря Глебова... Желал бы узнать, кем является названное лицо — сотрудником или музыкальным цензором газеты? В случае, если оно — сотрудник, то почему появилось выступление против меня Глебова одновременно с моей, написанной по предложению «Красной газеты», заметкой?». Лишь после повторного письма в редакцию протест Глазунова был опубликован, но с добавлением от редакции, упрекавшей композитора во вкусовщине.*

Новые события, происшедшие в дни дискуссии, несколько сгладили горькое чувство Глазунова: он получил

* Письмо от 1 марта 1928 г. было опубликовано 19 марта 1928 г. в № 77. 1 марта «Красная газета» поместила еще две статьи сторонников редакции Римского-Корсакова, сопровождаемые также опровержениями Асафьева: за статьей А. Житомирского следовал ответ, подписанный — «Б. Асафьев, В. Дранишников», за статьей М. Штейнберга — ответ за подписью — «Игорь Глебов» (псевдоним Б. В. Асафьева). Спор о редакциях «Бориса Годунова» разрешило само время: на советских оперных сценах теперь исполняются обе редакции. Ни одна из этих постановок, однако, не отличается точностью и допускает те или иные отклонения. 4 ноября 1959 г. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова осуществил новую постановку оперы в инструментовке Д. Шостаковича. Музгиз наряду с редакцией Ламма переиздает оперу и в редакции Римского-Корсакова.

почетное и ответственное задание быть представителем Советского Союза на международном Шубертовском конкурсе и председателем конкурсного комитета-жюри по СССР.* Глазунов написал статью с целью «напомнить русским музыкантам о мировом значении гения Шуберта и дать... самую сжатую характеристику его творчества».⁶⁴

Работа по проведению конкурса воодушевила Глазунова. Радовал его и призыв устроителей — «возврат к мелодии».⁶⁵ Весь май был занят заседаниями жюри. Симфонические произведения, представленные под девизами,** просматривались по несколько раз. Глазунов все проигрывал сам или в 4 руки со Штейнбергом по рукописным партитурам. В результате тщательных обсуждений и отбора из 43 произведений премиями СССР были отмечены три.***

Напряженными были последние дни перед отъездом за границу. Подготовка к международному конкурсу сочеталась с заботами по окончанию насыщенного учебного года.**** Глазунов проводил заседания правления (иногда они проходили на дому у Глазунова и длились по несколько часов), присутствовал на занятиях оркестра «Молодой филармонии» имени Глазунова, на экзаменах, репетициях и спектаклях Оперной студии, особенно ответственных перед первой заграничной гастрольной поездкой.*****

* Участниками международного конкурса являлись 10 зон: Австрия, Англия, Германия, Испания, Италия, Польша, США, Скандинавия, СССР, Франция. Состав бюро жюри конкурса по СССР: Глазунов (председатель), М. Штейнберг, Н. Мясковский, Р. Глиэр, И. Прибик, Г. Римский-Корсаков (секретарь).

** Произведения на конкурс по СССР представлялись по адресу: Ленинград, Консерватория, Глазунову. Срок подачи — 30 апреля 1928 г.

*** 1 премия — за симфонию памяти Шуберта — была присуждена М. Чернову, II — за симфоническую поэму с хором — В. Калафати и почетный отзыв — за Рондо для оркестра на тему Шуберта — Р. Мервольфу.

**** За 1927/28 учебный год в консерватории были проведены 7 показательных студенческих, 7 аспирантских концертов, 3 концерта студентов-композиторов, 2 симфонических концерта в Большом зале, 6 спектаклей оперного класса в Большом зале и 5 в Малом зале. В репертуар Оперной студии входили 8 опер.

***** Оперная студия готовилась к поездке в Зальцбург на Моцартовские торжества: в 1927 г. исполнилось 50-летие со дня перенесения домика, в котором умер Моцарт, из Вены в Зальцбург.

15 июня Глазунов выехал в Вену в трехмесячную командировку на международный конкурс и собирался вернуться в Ленинград осенью. Прощаясь с друзьями, которые оставались в его квартире,—супругами Гнезе, он говорил: «Завидую вам, что вы можете оставаться в моем доме, где так спокойно, привычно и уютно...». На вокзал его провожали М. Штейнберг, А. Оссовский, И. Налбандян, А. Житомирский, Н. Малько, А. Гордон, студенты. Вещей с собой Глазунов взял немного, не взял даже и теплой одежды: он ехал ненадолго. Однако вскоре он там тяжело заболел, получил 6-месячный отпуск для лечения, затем продлил его еще на год. Так уже и не пришлось ему больше возвратиться на родину.

Консерватория долго ожидала своего руководителя, и только в 1930 году был назначен новый ректор — А. И. Маширов (и то сначала как «временно исполняющий обязанности»).* После отъезда Глазунова борьба группировок внутри консерватории не приостановилась. Особенно много волнений было в начале первого учебного года без Глазунова в связи с введением штатно-окладной системы и сокращением профессорско-преподавательского состава. Обеспокоенный возможными осложнениями, Глазунов прислал телеграмму, в которой просил при разрешении персональных вопросов руководствоваться «этическими принципами».⁶⁶ На бурных заседаниях Художественного совета, когда выносилось решение о том или ином педагоге, раздавались голоса: «Александр Константинович его не одобрит!», «Я хочу, чтоб все присутствующие на данном заседании представили себе, что среди нас находится Александр Константинович». Подобные напоминания вызывали в некоторых случаях раздражение. Оно прорывалось очень завуалированно в отдельных репликах: «Спекулировать в тяжелых случаях именем горячо всеми любимого Александра Константиновича Глазунова не следует, тем более, что он никому своего мнения не высказывал». В ответ на это возникал новый взрыв возмущения: «Спекулировать именем Александра Константиновича Глазунова нехорошо, но когда профессура пользуется его именем, то

* Временно исполняющими обязанности ректора после отъезда Глазунова были сначала А. Оссовский, затем Е. Вольф-Израэль.

она твердо чувствует свою справедливость и правоту». Относительно самого Глазунова на данных заседаниях было вынесено единогласное решение о сохранении его полной педагогической нагрузки по камерно-инструментальному ансамблю.⁶⁷ На конкурсе 1929 года повторилось то же. «По единодушному решению профессуры и студенчества консерватории вопрос о переизбрании А. К. Глазунова не будет поставлен ввиду выдающихся заслуг народного артиста».⁶⁸



ГЛАВА XV

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ 1928—1936



Шубертовские торжества в Вене состоялись во второй половине июня. Музыкальный праздник был обставлен очень пышно. На специально построенной громадной трибуне высотой в 6 метров выступали хор в составе 40 000 певцов и оркестр из 400 человек. Дирижеры находились на башнях, сооруженных вблизи основной эстрады. Исполнялись песни, хоры, До-мажорная и си-минорная симфонии Шуберта.¹

Конкурс на симфонические произведения, созданные в память Шуберта, проходил в закрытых концертных залах. В программу были включены десять произведений, удостоенных первых премий на предварительных конкурсах по десяти зонам. Мировая премия была присуждена шведскому композитору Курту Аттербергу. Музыка, прозвучавшая на этих концертах, разочаровала Глазунова. Надежда на то, что память о Шуберте послужит «возвратом к мелодии», не оправдалась. Лишь симфония М. Чернова да произведения венского, французского, португальского композиторов были, по словам Глазунова, «в понятном стиле», остальные же представляли собой «какофонный стиль», в котором изысканная гармония и оркестровка убивали мелодию, а «тематический рисунок» искажался «жесткими последовательностями».² Итак, первые музыкальные впечатления Глазунова за границей оказались безрадостными. Он столкнулся лицом к лицу с попиранiem великих традиций Шуберта.

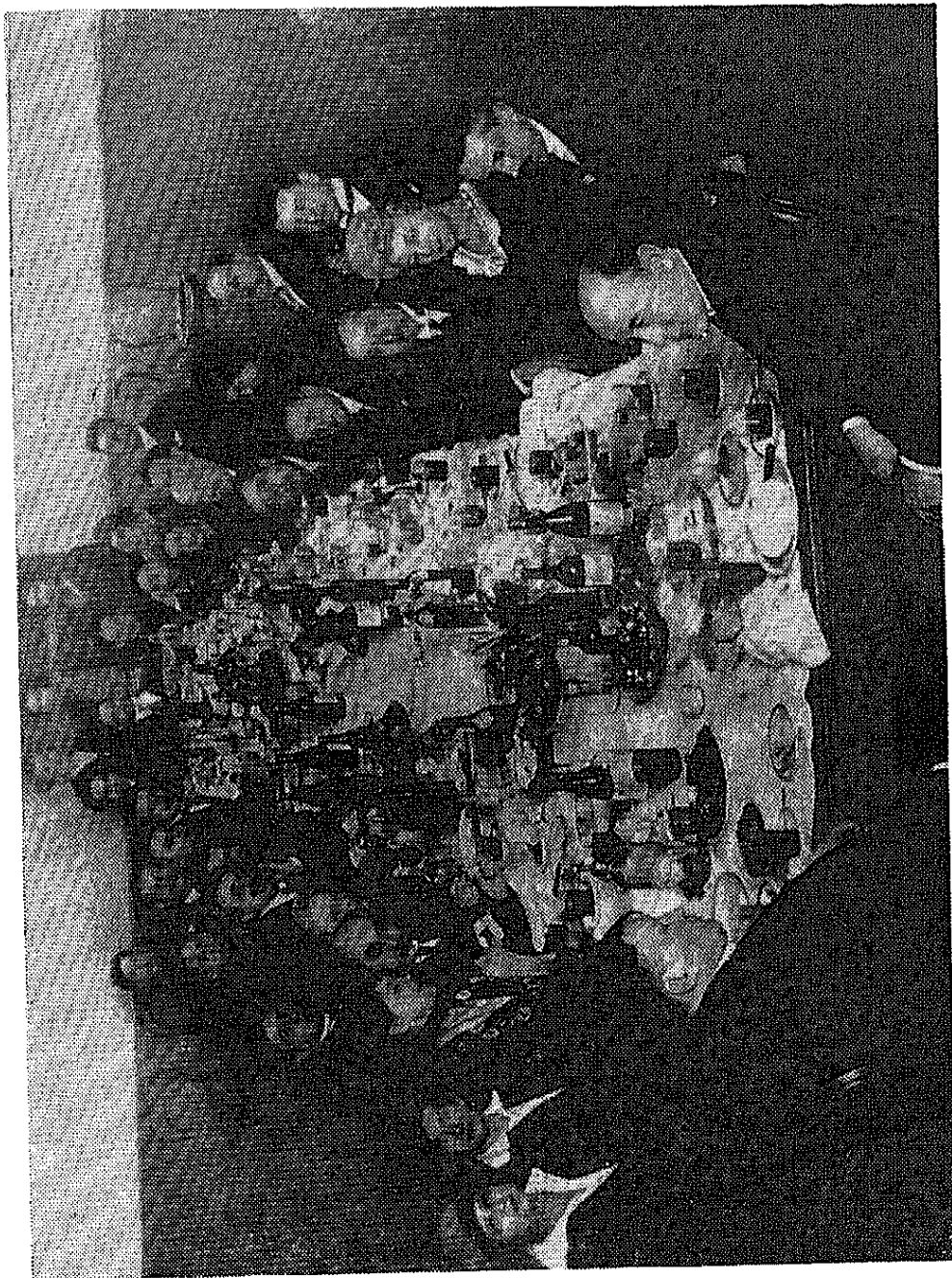
После Вены Глазунов совершил музыкальное паломничество. Побывал в Праге, Дрездене, Лейпциге,

Веймаре, Эйзенахе, Бонне. В Праге он долго и внимательно ознакомился с архивными рукописями консерватории, с оркестровыми инструментами. Отвратительное впечатление произвел на него показательный концерт студентов-композиторов. «Композиторы — изысканные какофонцы! — восклицал он в письме к М. Штейнбергу. — Слышал и пресловутый фортепьянный концерт Тоха — мерзость!»³ В Веймаре — «городе Листа» — Глазунов погрузился в воспоминания о великом венгерском композиторе, побывал в его доме, просмотрел рукописи. Там же слушал оперу «Фальстаф» Верди «в прекрасной художественно-модернистской обстановке и отличной передаче дирижера Преториуса, посетил родину Баха — Эйзенах и Бетховена — Бонн».

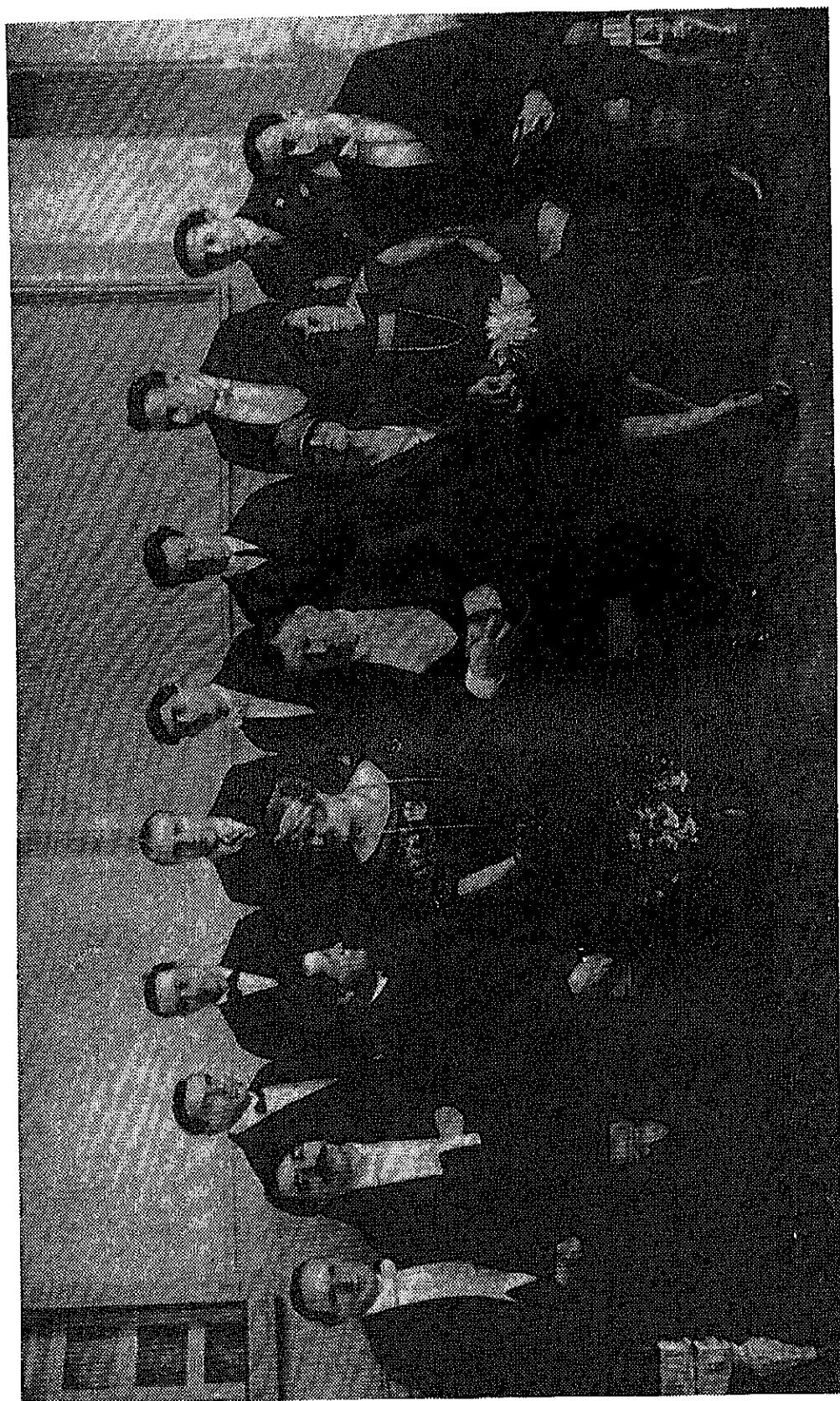
Затем началось длительное испытание: лечение в санаториях Висбадена и Вюртемберга. Находясь под тщательным наблюдением врачей, Глазунов послушно выполнял их предписания. «Средневековая обстановка и властный режим, — писал он. — Я даже во сне видел себя посвящаемым в епископы».⁴ Жизнь его текла однообразно, по строжайшему порядку. Время заполнялось многочисленными лечебными процедурами, начинавшимися в 6 часов утра. Питался он лишь сырыми овощами, фруктами, молоком и простоквашей. После такого лечебного отдыха в Баден-Бадене показался наслаждением. Радовали его и многочисленные предложения гастрольных поездок по Германии, Скандинавии, Англии и Северной Америке.

Через Шварцвальд и Страсбург в сентябре Глазунов приехал в Париж. Город встретил его неприветливо: тяжело заболел, Глазунов пролежал около месяца. «Не знаю, скоро ли встану на ноги, но во всяком случае осенью не могу вернуться...» — писал он с огорчением.⁵ Лишь в середине октября ему было разрешено выходить из дому. Слух восстанавливался медленно, за ангиной последовали осложнения: сердечная слабость, обострение подагры и ревматизма. В декабре болезнь Глазунова продолжалась, в прессе мелькали известия о серьезном воспалении легких.

Длительная болезнь явилась серьезной причиной задержки Глазунова за границей. О невозможности вернуться в декабре было сообщено в Наркомпрос. Постановлением Коллегии Совнаркома отпуск был продлен.⁶



Встреча с Ф. Вейнгартнером в конференц-зале консерватории (1926 г.), слева — Глазунов, Бриан, Масловская, Оссовская, Томарс, Гамовецкая, Налбандян, Ямпольский, Мусин, Кессельман, Школьник, Городинский, Лебедев, Орлов; справа — Вейнгартнер, Штейнберг, Девос-Соболева, Майкалар, Щербачев, Николаев, Савшинский, Штример, Калантарова, Загорный, Рензин, Фрейдков, Эйгенсон, Гаврилова и др.



Участники одного из общественных концертов (1927 г.): сидят — Николаев, Налбандян, Иса-
ченко, Липковская, Глазунов, Бриан, Давыдова, Штример

В дальнейшем болезни продолжали следовать одна за другой, и Глазунов получал дополнительные официальные разрешения на задержку за границей. Заработную плату по консерватории (до 1930 г.) и авторский гонорар по Драмсоюзу получал по доверенности Ю. Гнезе. Деньги шли на содержание, отопление квартиры и дачи в Озерках (благодаря заботам супругов Гнезе они были готовы в любой момент встретить хозяина), на уход за могилами родителей, на помощь родным (особенно сестре Елене) и на ряд других расходов.

Задерживала Глазунова за границей и возможность концертирования. Ему тяжело было возвратиться домой с признанием, что о былых его дирижерских выступлениях на мировых эстрадах теперь не может быть и речи. Первый концерт состоялся в Парижском зале Плейеля в декабре 1928 года. В программу вошли Торжественная увертюра, «Стенька Разин», Седьмая симфония и Второй концерт для фортепьяно (в исполнении Е. Гавриловой). На следующий день в зале Шопена было устроено чествование композитора. Французская критика и музыканты отнеслись к нему благожелательно. Русские же белоэмигранты встретили популярного советского музыкального деятеля в штыки. В январе 1929 года Глазунов концертировал в Португалии и Испании, где его принимали очень тепло. В Лиссабоне ассоциация музыкантов и художников преподнесла ему звание почетного члена и торжественно поместила его портрет рядом с портретами великих композиторов.*

В феврале он писал: «Я искренне желаю скорее очутиться в родной среде, но некоторые обязательства профессионального и отчасти материального характера временно служат к тому препятствием».⁷ Эти препятствия — новые концерты. Но не только болезни и дирижерские выступления заставляли Глазунова медлить с возвращением. Задерживаясь за границей, он в сущности отстранялся от тех мыслей, которые тревожили его в последние годы работы в консерватории. Чувство горечи, с каким он расстался с любимым учреждением не покидало его. Получаемые известия были неполны и, по словам Глазунова, «малоутешительны». С огорчением, но сдержанно

* Одновременно Глазунов был избран членом Музыкальной академии в Стокгольме (Глазунов. Письма, стр. 391).

писал он о «партии Игоря», о «не отдающих себе отчета студентах» и высказывал уверенность, что они «в конце концов и сами придут к полному разочарованию, но будет поздно».⁸

Мысли Глазунова еще яснее сформулированы в другом письме: «Как в «Полтаве» сказано про Кочубея, у меня тоже было три клада: творчество, связь с любимым учреждением и концертные выступления. С первым что-то не ладится... Мой авторитет как музыканта также значительно упал, и мне трудно бороться с игорями и борисами, со взглядами на искусство которых я расхожусь. Потому к такой работе я сам охладел. Остается надежда на «кольпортерство» своей и чужой музыки, к чему я сохранил силы и работоспособность. На этом я ставлю точку».⁹

О таких причинах своей задержки за границей Глазунов откровенно сообщил и А. Луначарскому. Он «обрисовал свое положение в консерватории в данное время» и просил в связи с этим о дальнейшем продлении отпуска, на что последовало новое официальное разрешение.¹⁰

В том, что Глазунову, коренному русскому человеку и подлинному патриоту, не удалось осуществить надежды на возвращение, надежды, которая не покидала его до самой смерти, повинны также и окружавшие его эмигранты. Немалую роль в этом сыграла издательская фирма «М. Беляев», с которой композитора связывали долгие годы работы. Особое давление на Глазунова оказывал Н. Арцыбушев, один из руководителей издательства. Находились и другие знакомые, близкие, которые отрицательно воздействовали на него. Учитывая его тяжелое физическое состояние, требовавшее особой заботы и ухода, используя его беспомощность и почти детскую доверчивость, его моральную подавленность и растерянность, они пугали его различными трудностями и опасностями переезда, перемены климата. Глазунов оказался в плену своего окружения.

Несмотря на все препятствия, с приближением каждого следующего учебного года Глазунов вновь и вновь обдумывал свою поездку в Ленинград. Когда в Америке, во время его гастролей, ему был задан вопрос о его будущих планах, он с достоинством ответил: «Официальный отпуск мой кончается 15 сентября 1930 года, я про-

должаю состоять директором Петербургской консерватории и получать персональную пенсию...». ¹¹ У Глазунова не было никакого сомнения в том, что скоро-скоро он возвратится домой. За полтора года до смерти он даже с некоторой обидой писал М. Штейнбергу: «...Вы точно на меня сердитесь и усматриваете во мне какое-то нежелание вернуться на родину. Смею уверить Вас, что я всем своим существом стремлюсь к ней, желаю увидеться с моими дорогими друзьями, среди которых Вы на первом месте, и соскучился настолько, что редкую ночь не вижу себя во сне с Вами. Не хватает мне здесь и нашей северной зимы с снегом». ¹²

О неизменном стремлении Глазунова вернуться в Ленинград часто говорил и выдающийся русский певец А. Давыдов, близко общавшийся с композитором в Париже. Он вспоминал об одном обеде у Шаляпина, на котором присутствовал также и Рахманинов. В своей застольной речи Глазунов горячо призывал Шаляпина и Рахманинова возвратиться «в родные края». ¹³

В сущности, Глазунов стал жертвой неблагоприятных для него обстоятельств и взаимоотношений. Тугим узлом они стянули и парализовали его волю. То, что он не вернулся на родину и умер вдали от нее, было не виной, а бедой его и стало самой трагической страницей его биографии. «Ужасное горе! Умер вдали от родины... Кто эти люди, которые преступно удерживали его там в течение 8 лет?» — с гневом и скорбью восклицал в своем дневнике один из его верных друзей — М. Штейнберг. ¹⁴

Творчество Глазунова в годы пребывания за границей, по его собственному признанию, «не ладилось». Нередко сами условия жизни препятствовали ему. В 1929 году, например, он писал: «...К сожалению, общая обстановка вовсе не пригодна для работы, и, к сожалению, кроме писания писем, я ничем другим заниматься не в состоянии». ¹⁵ Несмотря на это, Глазунов до конца жизни не прекращал композиторской деятельности и за последний ее период написал не так уж мало: Седьмой квартет, Элегию памяти М. Беляева для струнного квартета, Концерт для виолончели с оркестром, Эпическую поэму, Фантазию для органа. Помимо этого,

Глазунов сделал новую редакцию своей Первой симфонии, окончательно доработал ми-минорную фугу с прелюдией (сочиненную в 1926 г.) и написал ряд статей и воспоминаний. Значительный интерес представляет обращение Глазунова к новому в его творческой практике и очень популярному в те годы на Западе инструменту — саксофону. Ознакомившись с техникой его устройства, игры и письма, композитор создал два своеобразных произведения: Квартет для саксофонов и Концерт для саксофона со струнным оркестром.

Первой «попыткой вернуться к творчеству»¹⁶ была Элегия памяти М. Беляева. Написанная к 25-летию со дня его смерти, она заканчивается похоронным маршем, построенным на звуках *B-la-f*. За Элегией последовал Седьмой квартет. I часть Глазунов написал в Америке, в трудных условиях жизни по гостиницам, остальные — в Париже. Квартет носит программный характер. Его музыка посвящена образам родины, которые жили в памяти художника, не тускнея. I часть — «Воспоминания о прошлом», лирико-эпическая сцена из русской жизни, основанная на суровом архаическом напеве и написанная, по определению композитора, «в несколько классическом стиле».¹⁷ За нею следуют колористические картины — «Дыхание весны», «В таинственном лесу», и величаво-эпический финал — «Русский праздник» с торжественной темой, близкой народной песне «Слава».

Концерт-баллада посвящен замечательному испанскому виолончелисту Пабло Казальсу. Предполагалось, что он будет первым исполнителем концерта за границей.* Первым исполнителем концерта в Советском Союзе Глазунов избрал профессора Ленинградской консерва-

* На запрос автора настоящей работы и доцента Ленинградской консерватории Б. Н. Бурлакова по поводу этого концерта П. Казальс ответил: «Я был очень счастлив получить Ваше письмо и узнать о том интересе, который Вы проявляете к творчеству Глазунова, этого великого мастера, которого я очень любил и уважал. Как только я получил рукопись его концерта для виолончели, я сразу же начал его учить. Через год встал вопрос об исполнении его в Париже. Помню, что я готов был проделать путешествие из Испании в Париж, чтобы побеседовать с маэстро Глазуновым по поводу исполнения его концерта с оркестром Ламурё, но это путешествие не состоялось по причине, которая в настоящее время выпала из моей памяти. Через некоторое время я узнал о болезни маэстро Глазунова и затем о его смерти» (неопубликованное письмо из Прага от 2 июня 1956 г.).

тории А. Штримера, с которым он советовался при сочинении этого произведения, подобно тому как при сочинении фортепьянного концерта он консультировался с К. Игумновым. Концерт-баллада — одночастное произведение с элементами циклической формы: новый эпизод, вписанный в разработку, соответствует медленной части цикла, а реприза — финалу. Название «Концерт-баллада» продиктовано не только характером среднего медленного раздела (*quasi ballata*), но и интонационным складом всего произведения. В нем имеются различные типы музыкального повествования — и эпического сказания (главная партия), и лирической поэмы (побочная партия), и развернутой баллады (новый эпизод в разработке), где музыка достигает большого драматического пафоса. Обе виолончельные каденции воспроизводят экспрессивную речь «рассказчика».* Непосредственно вслед за этим Глазунов обратился к саксофону, что вызвало почти такое же недоумение среди музыкантов, каким в свое время встречались глазуновские вальсы и балеты. Сам же композитор, по-прежнему внимательный к бытовым формам музицирования и развлекательной «легкой» музыке, признавался: «Как это ни странно, но мне нравится джаз. В нем попадают чудные ритмы. Однако, как говорил Вагнер, это совокупное искусство. В нем трудно отличить творчество от исполнения. Успех в джазе зависит почти в одинаковой степени и от того и от другого».¹⁸ Интерес к джазу вызвал желание поближе познакомиться с саксофоном. Первым опытом в этом направлении был Квартет для саксофонов. Композитор приступил к нему в приподнятом настроении: «Работа эта меня очень заинтересовала своею новизною... Не знаю, как все будет звучать», — писал он одному из своих друзей.¹⁹ По его признаниям, произведение было несколько стилизовано: I часть получилась «немного американисто», а финал — «в довольно игривом стиле». О II части (*Canzona variée*) Глазунов писал: «Тема на одних трезвучиях; первые две вариации — в строго классическом средневековом стиле, затем следуют: вариация с трелями à la

* Глазунов писал, что во второй каденции он использовал все темы концерта: «Вначале вариант на медленную среднюю часть, затем парафразы на главную и побочную партии. Из последней вытекает финальная тема» (Глазунов. Письма, стр. 407).

Schumann (вроде таковой из симфонических этюдов), à la Chopin и Scherzo».²⁰ С нетерпением ожидал Глазунов исполнения квартета, чтобы проверить свою первую пробу сочинения для саксофонов. «Наконец я услышал в настоящей передаче свой квартет для саксофонов,— писал он Л. Николаеву.— В отдельности все звучит, боюсь лишь, что колорит не будет ли однотонным...»²¹ В других же письмах он высказывал большую удовлетворенность ансамблевым сочетанием: «...Звучность получилась полная и оригинальная»; «Звучность получилась полная и весьма своеобразная».²² Первое обращение к саксофону убедило Глазунова в возможности более широкого его использования, чем это делалось в джазовых оркестрах, выхолащивающих своеобразные художественные свойства инструмента.

Следующим шагом в овладении новым звучанием было создание Концерта для саксофона. В нем Глазунов поставил саксофон на один художественный уровень с другими солирующими инструментами. Концерт посвящен замечательному датскому саксофонисту Сигурду Рашеру (Racher), с которым Глазунов консультировался во время работы.* При издании концерта рядом со своим именем Глазунов поставил имя Петю (Petiot), которому принадлежит расстановка аппликатуры и пауз для дыхания.** Концерт сопровождается струнным составом оркестра, оттеняющим специфический тембр солирующего инструмента. Многообразные *divisi* струнных придают звучанию оркестра большую насыщенность, что, по мнению автора, «до некоторой степени заменит отсутствие духовой группы».²³

Концерт для саксофона по художественным достоинствам стоит не ниже других инструментальных концертов Глазунова. Музыка привлекает выразительностью, рельефностью мелодических тем, органичностью развития, единством.*** В ней ощущается дыхание глубоких

* Концерт с успехом исполнялся С. Рашером и французским саксофонистом Мюлем (Mule), солистом оркестра Республиканской гвардии.

** Эти сведения получены автором данной работы от Е. М. Глазуновой (письмо из Парижа от 8 июля 1958 г.).

*** Концерт написан в одночастной форме, содержащей элементы цикла: в разработку включен новый раздел, который выполняет функцию медленной части.

человеческих чувств и мыслей. Это типично Глазуновское по духу и по приемам произведение крепко связано с традициями Баха и Танеева, Шопена, Чайковского и Рахманинова.

В эти годы Глазунов обратился еще к одному совершенно чуждому для него жанру. В одном из его писем промелькнуло между прочим сообщение: «Последнее время был занят непривычной для себя работой — обработкой церковных песнопений для мужского хора (православных). Сейчас делаю перерыв и возвращаюсь к светской музыке».²⁴

В последний период своей жизни, как и прежде, Глазунов занимался литературной работой. Он написал ряд воспоминаний, статей. По ним видно, что и вдали от родины композитор жил ее музыкальными интересами, был верен заветам своих учителей и друзей. В 1928 году он написал статью «Памяти Митрофана Петровича Беляева» (к 25-летию со дня смерти), напечатанную сначала во французской газете, а затем в специальном сборнике, посвященном этому крупнейшему русскому музыкальному издателю и меценату.²⁵ Статья, характеризующая различные стороны деятельности Беляева, написана с большим теплом и любовью. В 1929 году к годовщине со дня смерти А. Спендиарова Глазунов написал воспоминания о нем, особо подчеркивая благородную задачу армянского композитора «поднять на высокохудожественную высоту музыку своего родного народа».²⁶

Париж навел на Глазунова мысли о Глинке. Перечитав его «Записки», композитор вдумывается в условия парижской жизни великого русского композитора. Он отыскал старый отель, в котором неоднократно останавливался Глинка, сфотографировался у подъезда этого дома. Стремясь популяризировать Глинку во Франции, он начал ходатайствовать о том, чтобы на отеле, где проживал Глинка, была прибита мемориальная доска. По этому поводу написал статью «В память пребывания Михаила Глинки в Париже», помещенную в одном из французских журналов.²⁷ Указывая на значение Глинки как основоположника русской музыки, Глазунов подчеркивал высокую оценку его творчества французскими музыкантами и критиками. К сожалению, старания Глазунова не увенчались успехом, о своей неудаче он писал

Г. Орлову: «Я так и не добился прибития доски на «Hôtel de la Marine». Мало того — этот дом выкрасили на современный лад, и я рад, что удалось вовремя сделать снимок с него».²⁸

Летом 1933 года Глазунов написал воспоминания о И. Витоле, к 70-летию со дня его рождения,²⁹ и воспоминания о Римском-Корсакове к 25-летию со дня его смерти. В это время в Ленинградской консерватории, отмечавшей юбилейную дату Римского-Корсакова, Глазунов был избран почетным членом юбилейной комиссии. Передавая через М. Штейнберга свою благодарность «за внимание и честь», Глазунов писал: «Все то, что связано с именем моего незабвенного учителя, мне всегда было и будет дорого. Я и по сие время живу как-то воспоминаниями о нем».³⁰

К этим же годам относится и работа Глазунова над автобиографией. Музыкальный историк и критик О. Риземан, собираясь написать книгу о жизни и творчестве Глазунова, обратился к нему с просьбой дать ему необходимые материалы. «Для этой цели я исписал сам более трех объемистых тетрадок, стараясь припомнить все, что было в моей жизни интересного», — сообщал композитор М. Штейнбергу.³¹ Помимо этих письменных заметок, Глазунов подолгу беседовал с Риземаном, устно передавая ему различные сведения о себе. К сожалению, эта книга так и не была написана. Работа прекратилась в связи с отъездом Риземана в Швейцарию, где он вскоре скончался. Прекратил работу над автобиографией и Глазунов.

Самыми светлыми событиями в жизни Глазунова за границей были концертные выступления. Однако и они не приносили полного удовлетворения. В них не было прежнего размаха, широкого общественного резонанса. Глазунов знал, что его педагогическая, директорская, дирижерская работа на родине расценивалась как высшая форма служения обществу, как деятельность большого просветительного значения. Заграничные же концерты являлись преимущественно источником материального обеспечения. К тому же их художественный успех далеко не всегда соответствовал материальному. Нередко бывали случаи, когда расходы, связанные с гастрольными поездками, едва покрывались гонораром за концерты. Из-за частых болезней Глазунов не всегда

мог до конца выполнять свои обязательства, а это влекло за собой расторжение договоров с крупными суммами неустойки. Сдержанный в описаниях своих горестей, Глазунов признавался в них очень скупое. Когда болезнь нарушила, например, его гастрольные планы в Берлине, он писал: «...Потерял уже десять дней и не мог приступить к осуществлению цели поездки». В Амстердаме он вынужден был выступать даже больным: «...Хотя мне становилось с каждым днем все хуже, тем не менее я перевозмог недомогание и дирижировал с температурой свыше 38½ градусов».³²

Неудачной оказалась и большая концертная поездка в Америку (Детройт, Чикаго, Бостон, Нью-Йорк). Не без тревоги и волнения отправился 65-летний Глазунов в дальнее и трудное путешествие. «Поездка меня интересует и в то же время несколько пугает,— признавался он.— Полагаю, что она меня достаточно утомит, принимая во внимание мой возраст».³³ Его опасения оправдались. Вместо 10 концертов Глазунов смог дать лишь 7. Заболев после первого же выступления в Чикаго и пролежав четыре дня с высокой температурой, он выехал в Нью-Йорк, по его словам, «не солоно хлебавши». К тому же помощник импресарио позволил себе «грубую выходку» по отношению к больному человеку.³⁴ Лишь благодаря поддержке друзей — А. Зилоти, С. Рахманинова, О. Габриловича, С. Кусевицкого, Ф. Стока Глазунову удалось благополучно вернуться из Америки. Мрачное впечатление от этой поездки было несколько смягчено хорошим приемом публики и музыкантов. В Чикаго при появлении Глазунова весь зал встал, оркестр сыграл ему туш, в Бостоне оркестранты вставали при каждом его выходе. В честь Глазунова устраивались музыкальные вечера и банкеты. Организатор глазуновских гастролей в Америке, известный импресарио С. Юрок вспоминает о том глубоком уважении, с каким относились к Глазунову американские музыканты. Композиторы добивались встречи с ним, приносили ему свои произведения, советовались с «величайшим музыкальным учителем России». Юрок вспоминает также, как на прощальном банкете в присутствии 600 человек «один за другим поднимались ученики Глазунова и рассказывали, что сделал для них этот кроткий старый человек. Он был не только прекрасным педагогом и вы-

дающимса музыкантом, но обладал также благородным сердцем».³⁵

Не так уж легки и радостны были гастроли Глазунова и в Праге, Вене, Лодзи, Варшаве, Лейпциге, Риге, Лондоне и других городах. «Скоро придется опять ехать в турне — в Прагу, Вену — Варшаву, — писал он Ю. Гнезе. — Путешествие после парохода, в душных вагонах, мне не очень улыбается...»³⁶ С каждым днем эти поездки делались все более тягостными, а с 1932 года стали почти невозможными для больного, усталого и дряхлеющего Глазунова.

Около восьми лет Глазунов прожил за границей. В Париже жизнь его проходила однообразно, тихо, круг общения был неширок. Глазунов встречался преимущественно с приезжими советскими артистами, членами советского полпредства и послом В. С. Довгалеvским, который изредка навещал больного композитора. Подчеркивая свое подданство, Глазунов неизменно подписывался «Народным артистом Республики». Дружеские отношения сохранились у него с С. Рахманиновым, Ф. Шаляпиным, Н. Метнером, который жил уединенно в окрестностях Парижа. «На днях были у Н. К. Метнера, — писал он Я. Вольфману, — с которым я совершил туристическую прогулку по недрам Монтморененг. — Что за чудесные памятники старины!»³⁷ Были у Глазунова друзья и среди французских музыкантов. Его произведения исполнялись в концертах Падлу, Пулэ, в Концертном обществе, в музыкальных салонах. «Милый Maestro Vidor устроил в Institut de France небольшой вечер из моих произведений в историческом «Pavillon de Saen», — писал об одном из своих музыкальных праздников Глазунов. — Пела мои романсы оперная певица француженка. Очень хорошо. Играли «Новеллетты» и т. д. Обстановка среди старинной мебели и картин трогательная».³⁸

Живя за границей, Глазунов по-прежнему оставался противником модернистского искусства. Еще более молчаливый и сдержанный, чем прежде, он высказывал свои мысли лишь иносказательно, беглыми намеками, полными горькой иронии. «Была исполнена «Musique de Concert» Hindemit'a. Сожалею, что не вышел покурить».³⁹ «...В Ecole Normale теоретический отдел пере-

ходит к «Наде» Буланже, почитательнице Баха и Стравинского, а общее заведование — самому Стравинскому. Вот какие времена наступили! Бедные теоретики, и при чем тут будет Бах?» — так за полгода до смерти описывал Глазунов музыкальные события Парижа.⁴⁰ Зато с большой теплотой откликался он на исполнение произведений мировой и особенно русской классики. Он любовно описывал впечатление от постановки оперы «Князь Игорь» в Берлине: «Успех оперы большой и прочный. Солисты, хор и оркестр очень хороши. Не пропускалось и 3-е действие *моего изделия*, которому много аплодировали...».⁴¹

Материальные и бытовые условия жизни Глазунова изменились по сравнению с характером всей его предыдущей жизни. Это были годы скромного, замкнутого существования, да и средства Глазунова были ограниченными. Далеко не всегда имелась возможность снимать подходящую квартиру. «Место, где мы живем в Париже (район Булонского леса), очаровательно, — писал Глазунов, — но как раз дом находится на главной магистрали, по которой снуют грузовики. Ночью сравнительно тихо, и я пользуюсь этим временем для сна...»⁴² Указывая на этот недостаток, он умалчивал о другом, совершенно губительном для его здоровья: в комнатах был каменный пол! И только когда в декабре 1932 года ему удалось наконец переехать в новое жилище, он сдержанно признавался. «Старая квартира имела некоторые неудобства, например каменный пол, который, по словам докторов, служил препятствием для дальнейшего выздоровления от моей и без того затянувшейся болезни».⁴³

Уклад жизни Глазунова был прост и непритязателен. «Живем мы довольно скромно, ездим на трамваях или ходим пешком. Несколько раз позволили себе на автобусе проехаться в горы, где очаровательно»,⁴⁴ — сообщал композитор в одном из писем. Показателен в этом отношении эпизод с зимним пальто. Глазунов уехал из Ленинграда налегке, без теплых вещей, собираясь к осени возвратиться домой. Сырой климат Парижа, очень вредный для него, заставил позаботиться о теплой одежде. «Последние дни я был в нерешительности, что предпринять — покупать ли новое зимнее пальто, на что потребовалось бы много денег, или добавить теплую подкладку

к осеннему пальто. Сейчас этого ничего не нужно»,⁴⁵ — радовался Глазунов после получения из Ленинграда своей шубы.

Почти сплошная цепь длительных и мучительных болезней характеризовала годы жизни Глазунова за границей. Не теряя надежды на выздоровление, Глазунов упорно лечился. Но с 1932 года болезни следовали одна за другой уже без перерыва, часто в очень сложных сочетаниях. Без посторонней помощи Глазунов не мог одеваться. Значительно ухудшилась и болезнь ушей, долгие годы мучившая его. Еще в Ленинграде он описывал ее: «...Болезнь сопровождается несносной какофонией шумов и звуков, иногда непрерывно, другой раз периодически. Диссонансы слышатся отвратительные. Доктора предписали абсолютный умственный покой и лежание в постели».⁴⁶ Периоды здорового состояния делались все короче, концертные поездки все труднее, бытовые условия — тяжелее. Картина жизни Глазунова этих лет, полная физических страданий, тоски, воспоминаний и одиночества, обрисовывается скухими фразами его писем. В одном из них он писал: «К сожалению, дождливая погода не способствует улучшению состояния моих дыхательных путей... Несмотря на эти недомогания, я по-прежнему тихим шагом гуляю в великолепном Булонском лесу, путаясь ногами в осенних листьях, и вспоминаю наш озерковский сад и шуваловский парк».⁴⁷

Целительными для здоровья Глазунова были выезды на летние курорты. Хорошие результаты дало лето 1930 года, проведенное у подножия Альп, в Савойе, лето 1931 года — в департаменте Юры, близ Савойи. К сожалению, выезды из Парижа не были систематическими. Так, мечта Глазунова о тепле на южном курорте уже не осуществилась в 1932 году. Болезнь приняла такие острые формы, что нельзя было думать даже о небольшом переезде, и Глазунов оставался в дождливом, сыром Париже.

Чем тяжелее болел Глазунов, тем с большей теплотой он вспоминал свой дом, где родился и прожил до самого отъезда за границу, свою дачу, где были написаны его лучшие произведения, друзей, русскую природу. Все настойчивее мелькали в его письмах мысли о прошлом. «С завистью прочел в Вашем письме, что у Вас установилась теплая хорошая погода и что семья пере-

езжает в Озерки...» — писал он Ю. Гнезе, который проводил лето на глазуновской даче. «Возможно, что у Вас и теплее. Лето 1927 года, проведенное близ Сестрорецка, я не забуду...»⁴⁸ «Недавно выпал снег и на несколько часов покрыл дорожки леса, что мне напомнило наш север».⁴⁹ «Скучаю по северной зиме, снегу здесь не дожидаться. Листьев на деревьях почти нет, и деревья выглядят как метлы...» «Недавно падал снег, но страшно скоро таял, и никакой иллюзии зимы не было... Думаю, что сейчас в Озерках на даче очень хорошо»,⁵⁰ — писал Глазунов последней в своей жизни зимой.

До самой смерти он сохранил теплое чувство к старым друзьям, интерес к музыкальной жизни на родине. «Спешу заверить Вас, что мне чрезвычайно отрандно, что на моей даче в Озерках, которая мне дорога по воспоминаниям и где протекала моя творческая работа в течение более четверти века, будут летом проживать мои друзья и сослуживцы из консерватории...»; «Выбор преподавательского персонала сделан с большой осторожностью, и в общем я одобряю его...» — писал он о делах Ленинградской консерватории за пять месяцев до смерти.⁵¹

В последний год жизни Глазунова болезни еще более осложнились: ревматизм, подагра, расширение вен, давшее открытые раны, экзема, воспаление век, бессонница... Свои тяжелые физические страдания Глазунов описывал с некоторым юмором: «...Трещу от ревматизма вовсю!»; «Ношу темные очки и стал похож на филина»; «При долгой ходьбе я устаю, но и продолжительно сидеть не могу...»⁵² Когда случалось куда-либо выезжать, то посадка в машину и высадка были, по его словам, «поистине болезненны и довольно постыдны»: шофер вталкивал его несколькими приемами, переставляя и направляя его распухшие, неподвижные ноги, чем причинял ему мучительную боль.⁵³

За месяц до смерти Глазунов по-прежнему горько шутил над своими болезнями: «Последнее исследование обнаружило у меня присутствие альбумина... Меня лично этот непрощенный «albenis»* не столько беспокоит, сколько непрекращающиеся желудочно-кишечные

* Игра слов: слово «альбумин» напомнило Глазунову фамилию испанского композитора Альбениса (Albenis).

недомогания. Я «одержим» непрекращающейся икотой и начинаю думать, что у меня болезнь „глотания воздуха“...» Затем в этом же письме он добавлял: «Ольга Николаевна проявляет высшие заботы обо мне, за что я ей бесконечно признателен».⁵⁴

Несмотря на мучительные болезни, Глазунов не переставал думать о возвращении в Ленинград. Он присылал Ю. Гнезе различные распоряжения по ремонту дачи и городской квартиры, представляя себе малейшие детали своей будущей жизни. «Очень беспокоит меня, что из-за трамвая на лицевой стороне городской квартиры, где помещается спальня, стало шумно. Как Вы знаете, я всю жизнь страдаю бессонницей...»⁵⁵ — писал Глазунов после того, как узнал, что по улице Плеханова (бывшая Казанская) провели трамвайную линию.


В конце 1935 года в Ленинград возвращался А. М. Давыдов, также длительно лечившийся за границей. В своих воспоминаниях о Глазунове он писал, что последний визит к нему и прощание с ним были поистине трагическими. Прикованный к постели, Глазунов был полон страстной надежды на скорое возвращение на родину. Со слезами он провожал своего друга, горюя о том, что не он первый увидит Ленинград.⁵⁶ Через четыре месяца после этого его не стало...

Тягостно заканчивалась жизнь Глазунова. Счастливая юность, блистательные успехи в расцвете сил, мировое признание всеми почитаемого маэстро сменились тусклыми сумерками старости. Беспомощный, тоскующий, он уходил из жизни медленно, трудно, в мучительных страданиях и мыслях о родине. Кровно связанный с русской жизнью, людьми, обычаями, перед смертью он испытывал скорбное чувство оторванности от родной земли, где протекли 63 года его жизни. Лишь его новая семья (жена и падчерица) скрашивала мягким светом последние дни композитора.

Глазунов умер в Париже утром 21 марта в больнице, куда его поместили незадолго до смерти. Он был положен в тройной гроб, один из которых был цинковым и запаянным. Похороны состоялись 23 марта 1936 года на кладбище «Nouveau cimetière de Neuilly».



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

лазунов прожил 70 лет. Как могучий дуб, вросший глубокими корнями в родную почву, простоял он более полувека на страже отечественного музыкального искусства. Вскормленный прогрессивными идеями 60-х годов XIX века, он оказался «связным», передавшим знамя русской музыкальной классики молодому советскому искусству.

Служение Глазунова музыкальной культуре было примером преданности и бескорыстия. Музыкальную жизнь нашей страны на стыке двух веков, а затем на великом Октябрьском переломе нельзя себе представить без него. Он вошел в ее историю как композитор, обогативший золотой фонд нашей культуры, как дирижер, неутомимо прославлявший музыку русского народа на мировых эстрадах, как глава старейшей русской консерватории, как прогрессивный музыкальный деятель широкого плана. Глазунов сохранился в памяти современников и как человек редкого душевного обаяния, доброты, как гуманист с высокими этическими принципами, поборник правды, справедливости и свободы.

В художественной судьбе Глазунова было много противоречивых и двойственных моментов. Творчество трудно уживалось с другими видами деятельности, и жизнь Глазунова прошла неровно, беспокойно.

Обширное творческое наследие Глазунова, включающее различные жанры, является важным звеном в развитии русской и советской музыкальной культуры. Значителен вклад Глазунова в театральную-сценическую

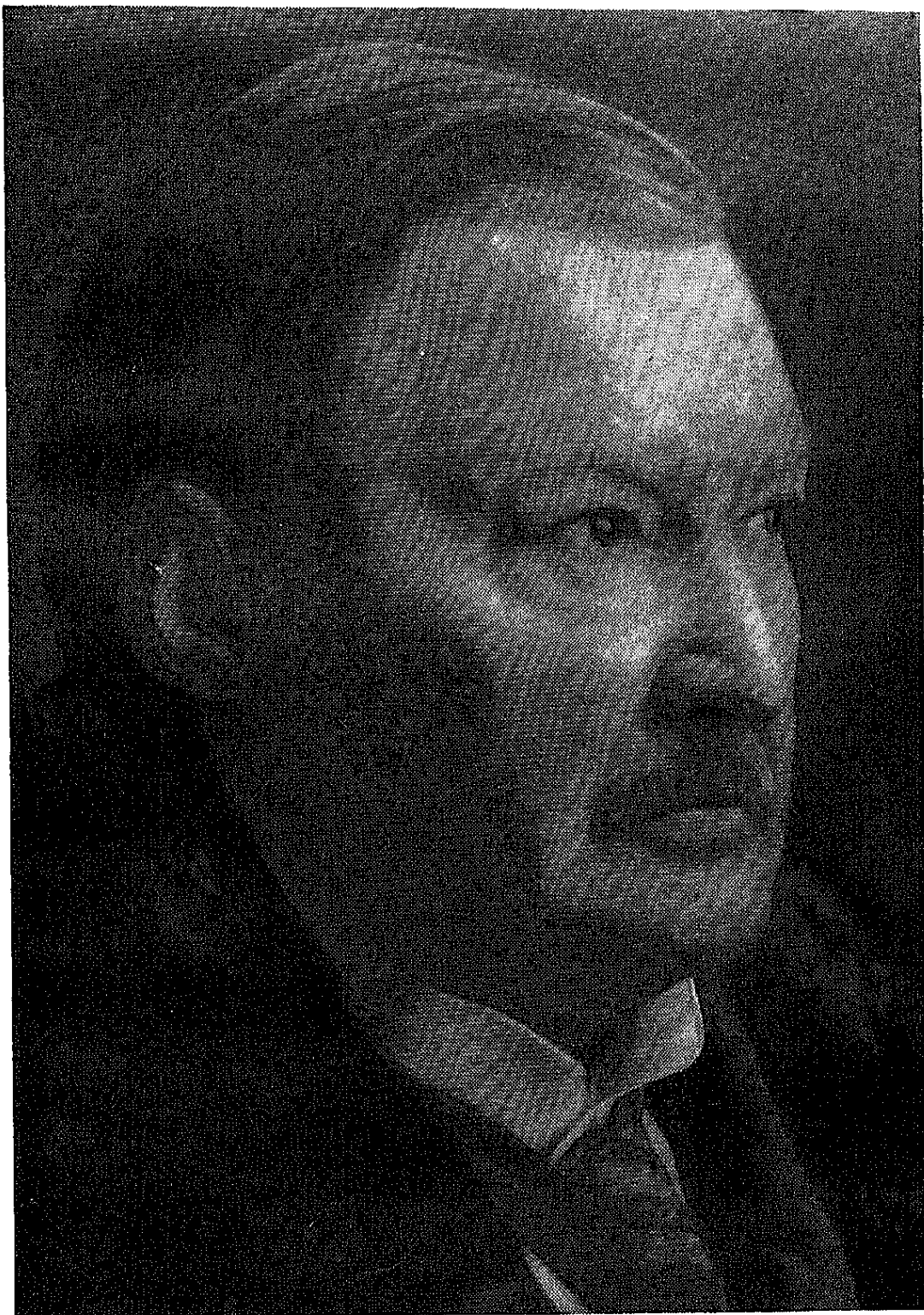
область. Своими тремя балетами, продолжая реформу Чайковского, он во многом проложил пути и для будущего советского хореографического искусства. Его «Раймонда» более полувека не сходит со сцены. Глазунову принадлежат и прекрасные образцы музыки к драматическим спектаклям. Подчеркивая роль музыки в драме (особенно в лермонтовском «Маскараде»), он связал традиции Глинки, Балакирева, Чайковского с творчеством в этом жанре советских композиторов.

Достижения Глазунова в области отечественного симфонизма громадны. «Колосс русской дореволюционной симфонии», по выражению Б. Асафьева, он сумел подняться до «вершин симфонического творчества, охватывая своей музыкой все, что было достигнуто его предшественниками». Монументальные симфонические полотна Глазунова (9 симфоний, программные произведения, 5 инструментальных концертов, увертюры и др.) составили своеобразную лирико-эпическую и лирико-драматическую ветвь русской музыкальной классики. Б. Асафьев определял ее как направление «мудро-созерцательной философической симфонии», созревшей у Глазунова и Танеева в непосредственной близости с экспрессивным симфонизмом Чайковского. Наряду с современниками Глазунов оказал влияние и на советский симфонизм, в котором «живут, преобразуясь, симфонические идеи, формы, методы Бородина, Балакирева, Чайковского, Глазунова, Танеева».¹

Глазунов обогатил русскую камерно-инструментальную литературу своими струнными ансамблями (7 кватетов, квинтет, сюиты), фортепьянными сонатами и вариациями, прелюдиями с фугами для фортепьяно и для органа, пьесами и ансамблями для различных инструментов. Опираясь на классические традиции русского камерно-инструментального творчества, преимущественно Чайковского и Бородина, композитор создал произведения, отмеченные индивидуальным стилем и высоким художественным мастерством.

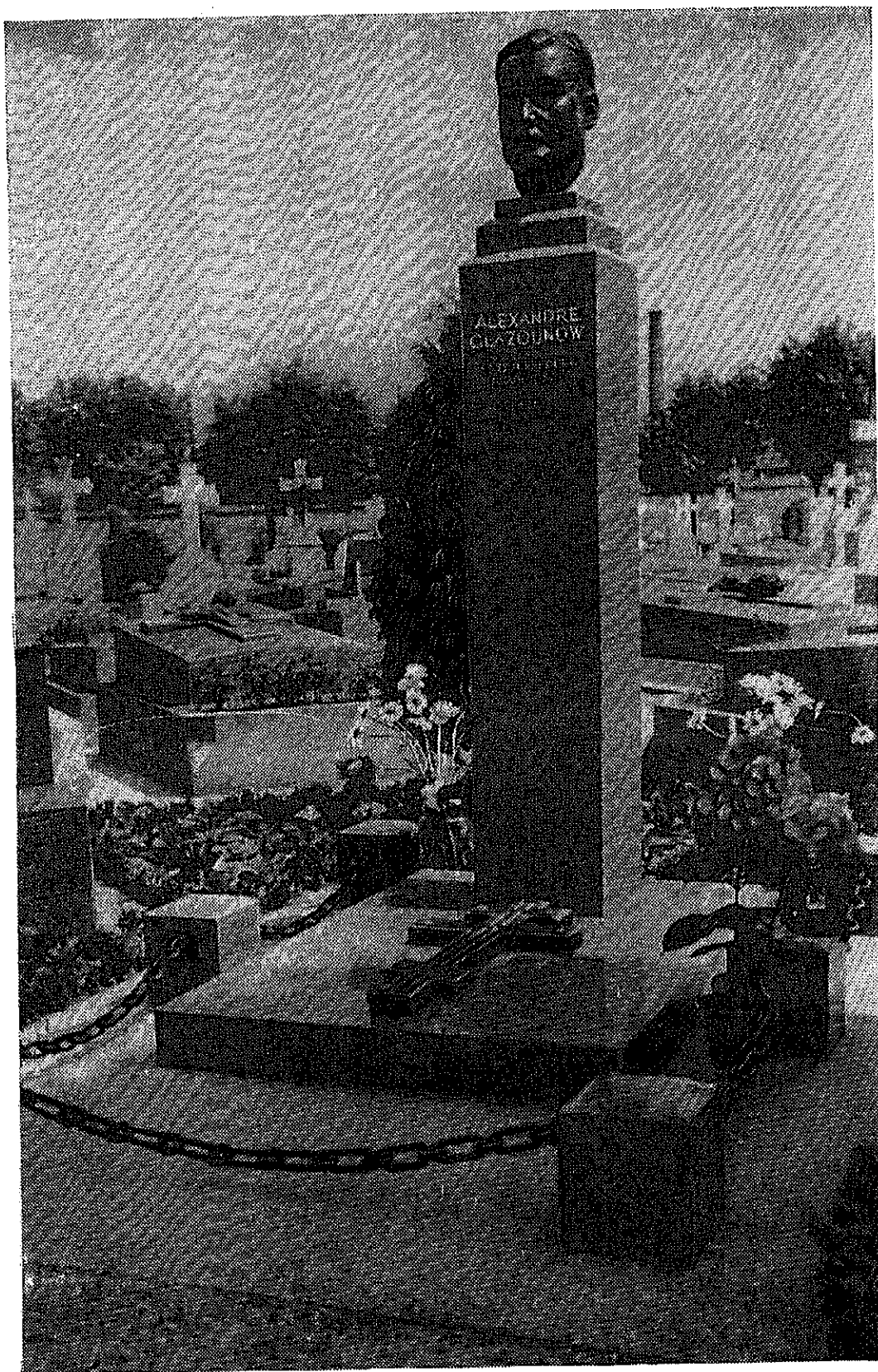
Светлое и возвышенное музыкальное искусство Глазунова дополняют его романсы, близкие по духу лирическим и эпическим романсам Глинки, Бородина, Балакирева.

Глазунову принадлежит и ряд статей, воспоминаний, в которых он с большой принципиальностью отстаивал



А. Глазунов

Фотография 1935 г.



Надгробный памятник А. Глазунову на Парижском кладбище

реалистические принципы классического музыкального искусства. Эти небольшие работы, выходявшие из-под пера авторитетного художника, написанные просто, без претензий, но с глубокой убежденностью, имели особое значение в условиях обостренной, зачастую завуалированной, борьбы с модернистскими тенденциями.

Велика роль Глазунова в деле отечественного музыкального образования. С его именем, как и с именем Н. Римского-Корсакова, неразрывно связана деятельность Петербургской — Ленинградской консерватории: оба они составили, в сущности, единую музыкально-педагогическую школу. Глазунов был одним из ведущих профессоров консерватории (1899—1928) и ее директором в течение почти четверти века (1905—1928). Возглавляя ее деятельность, он прошел с ней ответственные исторические периоды. Это были годы революционного подъема и первой русской революции, политической реакции, нового нарастания революционных сил, наконец, Великой Октябрьской социалистической революции и первого десятилетия Советского государства.

Авторитет Глазунова выходил далеко за пределы консерватории. На вдохновляющем примере его художественной жизни воспитывалось целое поколение советских музыкантов, и не только Петербурга — Ленинграда. В общении с ним созревали творческие индивидуальности Н. Мясковского, М. Штейнберга и М. Гнесина, Р. Глиэра, Ю. Шапорина, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Б. Асафьева и А. Оссовского, Л. Николаева, К. Игумнова и др. Музыкально-педагогическая и воспитательная деятельность Глазунова в советские годы не была вполне свободна от противоречий. Борясь за высокие принципы музыкальной классики, Глазунов иногда оказывался несколько ограниченным в своих воззрениях. Справедливо протестуя против известных заблуждений и крайностей увлекающейся молодежи, он нередко отвергал и ее плодотворные начинания. Тем не менее, это не могло снизить громадную роль Глазунова в деле воспитания молодых советских музыкантов.

Глазунов способствовал и росту отечественной концертно-исполнительской культуры. Как дирижер, руководитель и консультант крупнейших концертных организаций он стоял в центре музыкально-артистической жизни страны. Его влияние на репертуар концертов, на

приглашение дирижеров, исполнителей и даже на профессиональное качество работы оркестров было глубоко плодотворным. Музыкальная деятельность Глазунова имела большой общественный резонанс не только в нашей стране. Она способствовала укреплению международных культурных связей. Выступая в различных городах Европы и Америки, пропагандируя русскую музыку, Глазунов содействовал ее мировому признанию. Он являлся почетным членом многих международных музыкальных обществ и организаций.* Как и Чайковский, он был удостоен почетного звания доктора музыки *honoris causa* Оксфордского и Кембриджского университетов.

Влияние Глазунова, музыканта высокой эрудиции и художественного вкуса, распространялось и на театральную жизнь Петербурга, оказывало благотворное воздействие на культурный уровень его артистического мира. Автор балетов, непосредственный участник их первых постановок, Глазунов помогал воспитывать в балетной труппе любовь к музыке, более глубокое ее понимание. Много ценного внес он и в работу драматического театра в связи с постановкой «Маскарада» Лермонтова.

Значительна роль Глазунова и в деле музыкального издательства. Под его непосредственным руководством протекала работа одного из крупнейших издательств того времени — «М. П. Беляев. Лейпциг». Мимо Глазунова не проходило ни одно произведение композитора, претендовавшего на публикацию. Отбирая, редактируя, консультируя, Глазунов направлял творчество молодежи по реалистическому пути. Его помощь в музыкально-технологических вопросах содействовала повышению уровня композиторского мастерства русских музыкантов.

Неутомимая разносторонняя музыкальная деятельность Глазунова носила глубоко демократический, общественный характер. Композитор способствовал внедрению музыкальных знаний, воспитанию художествен-

* Глазунов был почетным вице-президентом Russian Symphony Society в Англии, почетным членом Берлинской академии наук, Ассоциации музыкантов и художников в Лисабоне, Музыкальной академии в Стокгольме и др.

ного вкуса в широких слоях русского общества, укреплению принципов реалистического искусства. Во всякое дело, главой или участником которого он являлся, он вносил дух высокой культуры и этическое начало. Чувство ответственности за судьбы русской музыки и сознание долга проявились в его работе над музыкальным наследием Бородина. Посвятив этому делу несколько лет, он вместе с Римским-Корсаковым закончил, оркестровал, подготовил к изданию и добился постановки оперы «Князь Игорь».² Благодаря исключительной музыкальной одаренности он записал по памяти увертюру, многие эпизоды из оперы, а также и две части Третьей симфонии Бородина. Несколько лет было отдано и редактированию произведений Глинки. Глазунов был одним из инициаторов нового сценического показа «Руслана и Людмилы». В дни празднования 100-летия со дня рождения великого композитора была осуществлена постановка большого исторического значения: впервые опера прозвучала без купюр, в том виде, как она была написана Глинкой.³

Широко развернулась общественно-просветительная деятельность Глазунова в годы первой русской и Великой Октябрьской социалистической революций. В 1905 году, встав на защиту революционной молодежи консерватории, Глазунов открыто выступил против тех форм общественной несправедливости, которые царили в бюрократическом строе Русского музыкального общества, чем поставил себя в оппозицию к правящим кругам. Особый размах приобрела его деятельность в 20-е годы. Первый советский ректор Петроградской — Ленинградской консерватории возглавлял ответственный процесс перестройки системы музыкального образования. Продолжая педагогическую работу, выезжая с дирижерскими выступлениями в другие города, за границу, он находил время и для общения с широкой массой различных советских аудиторий. Он участвовал в первых «народных спектаклях», «концертах для народа», выступал в общедоступных концертах, в клубах, садах отдыха, ездил с концертными бригадами на фабрики и заводы, помогал художественной самодеятельности, возглавлял шефскую работу, музыкальные комиссии, смотр конкурсов. Среди представителей дореволюционного искусства он оказался одним из первых,

кто с внутренней убежденностью и увлечением понес свое искусство в пролетарскую аудиторию. Это поставило его в один лагерь с самыми передовыми советскими людьми, и не случайно современники называли его «артистом-общественником», «народным дирижером», не случайно одним из первых он был удостоен высокого звания народного артиста Республики. Отдавая свой талант и знания великому делу созидания музыкальной культуры социалистического общества, Глазунов посильно выполнял великий завет В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу».

* *

✽

Историческая функция Глазунова как композитора в развитии отечественной музыки велика. Он содействовал закреплению и расцвету ее характерных особенностей. Впитав в себя широкие достижения мировой классики, Глазунов претворил их в своем неповторимо самобытном творческом письме. «Все, что росло и развивалось после Глинки, Римского-Корсакова и Чайковского, что достигло зенита и поставило русскую школу во главе музыкального мирового движения, все, как в фокусе, сконцентрировалось в творчестве Глазунова...»⁴ — писал М. Ипполитов-Иванов. Обобщая, синтезируя и развивая традиции русской музыкальной культуры, Глазунов выполнял значительную и благородную роль в ее славной истории.

Широки истоки творчества Глазунова. Основным родником, питавшим художественное воображение композитора на протяжении всей его жизни, было русское народное искусство. Не меньшее значение имела и музыка Глинки, перед которой Глазунов преклонялся всю жизнь. В детские и юношеские годы он был тесно связан с традициями своих учителей Балакирева и Римского-Корсакова, впоследствии же глубоко проникся образным содержанием музыки Бородина и Чайковского. В лучших образцах глазуновского творчества получили своеобразное претворение основные ветви русского музыкального искусства — лирико-эпическая, идущая от Бородина, и лирико-драматическая — от Чайковского. Много ценного черпал Глазунов в беседах

и в творчестве своего «московского учителя» — Танеева, а также в общении с Лядовым, Кругликовым, Ипполитовым-Ивановым, Рахманиновым и др.

Как все русские композиторы-классики, Глазунов в значительной степени опирался на народное искусство и других национальностей. Он связал свое искусство с венгерской, греческой, испанской, польской, французской, финской и общеславянской тематикой. Особое место занимают в его музыке восточные образы в том обобщенном плане, в каком они вошли в музыку Глинки и Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Много творческих мыслей Глазунова родилось под влиянием Шопена. Предмет пылких увлечений его детских лет, музыка польского композитора сохранила для него силу воздействия до конца жизни. Художественное воображение композитора чутко откликалось и на экспрессивные образы музыки Листа, которую он знал и любил также с детства, личные же встречи с великим венгерским художником еще более углубили этот интерес. Знакомство с операми Вагнера и особенно с его оркестром заставило Глазунова серьезно пересмотреть и даже переоценить некоторые свои художественные позиции. Значительное место в творческой жизни Глазунова заняла и музыка Бетховена, Шуберта, Шумана. Преклоняясь перед великими композиторами, Глазунов во многом основывал свое композиторское мастерство на художественных законах их творчества.⁵

Синтезируя в своем искусстве наиболее типичные для русской музыки черты, Глазунов творчески преломлял особенности каждой из них. От близкого смыкания друг с другом различные образные сферы неизбежно сглаживались, нейтрализовались. В музыке Глазунова они оказывались менее характерно заостренными, чем в искусстве его учителей. Эпическое и лирическое начала, органично сливаясь в новом художественном качестве, несколько трансформировались за счет утраты известной доли собственной специфики и обогащения другой.

Эпическое начало в музыке Глазунова смягчено лирикой. В нем меньше высокой героичности, но больше задушевности и теплоты. Лирика же проникается величием и спокойствием «эпической личности».

Своеобразное лирико-эпическое выражение художественных идей сближает музыку Глазунова с характерными особенностями русского народного творчества и с ораториальным принципом драматургии. Как в народном творчестве методом лирико-эпического обобщения воспроизводится, по выражению Горького, «эпическая личность», наделенная «всею мощью коллективной психики», так и музыка Глазунова воплощает мысль о могуществе единой народной воли, о несокрушимой цельности народной жизни.* Эта специфичность музыки Глазунова придает ей особую эмоциональную сдержанность, роднящую не только с народным творчеством, но и с искусством Пушкина и Глинки. В ней ощущается мудрое жизневосприятие, мужественная сила большого человека. В известной мере к музыке Глазунова можно отнести мысли Белинского: кроме грусти и бодрости, кроме ощущения мощи, национальный характер пушкинской поэзии «состоит еще во внешнем спокойствии, при внутренней подвижности, в отсутствии одолевающей страстности».⁶ Б. Асафьев считал, что Глазунов продолжал путь, указанный Глинкой, «путь лиро-эпического симфониста — без обнаженной драматургии душевных бурь, без эмоционально-субъективной окраски и даже без шекспировских коллизий страстей и характеров...».⁷ При всей своей индивидуальной характерности и художественной ценности музыка Глазунова, однако по силе впечатляемости неравнозначна творчеству его предшественников — великих композиторов 60-х годов. Она вызывает более сдержанную эмоциональную реакцию слушателей.

Образное содержание глазуновского творчества тесно связано с высоким этическим обликом композитора. Оно возвышенно и благородно, проникнуто пафосом гуманизма, жизненной мудростью. Называя Глазунова «гигантом оптимизма», А. Луначарский писал, что ком-

* М. Горький. Сочинения в тридцати томах, т. 24. Гослитиздат, М., 1953, стр. 26.

Интересно отметить, что слиянием эпического и лирического начал характеризуются и многие художественные явления советского искусства. Так, например, А. Толстой утверждал: «Меня могут упрекнуть в чрезмерной эпичности, но происходит она не от безразличия, а от любви к жизни, к людям, к бытию» (Сборник статей «Советская литература». Учпедгиз, М., 1950, стр. 118).

позитор создал «мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда яркого и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого».

В музыке Глазунова царит особый дух праздничности, приподнятости. Она воспевает любовь к жизни, повествует о родине, величии богатырских подвигов, мужественности, жизненной энергии и воле народных масс, бескрайности просторов русской земли, о большом человеческом сердце. В ее эмоциональной устойчивости ощущается величественный дух народа, в ее лиричности — душевное тепло и сердечность. За некоторой ее пассивностью таится активно-созидательное начало. Солнечность и гармоничность жизневосприятия роднят Глазунова с народом. Подобно русскому народу, который от горестей и трудностей своей жизни уходил в песню, так же «забывался в необычайной красоте музыкального мира и Александр Глазунов, — писал А. Луначарский. — Забываться в музыке не грех... Музыкальное забвение всегда делает потом душу жизненно более сильной, более жизнеспособной...».⁸

Убежденный певец счастья и силы, Глазунов в своем творчестве не ограничивается этим содержанием. Немалое место у него занимают образы борьбы и скорби, порывов и смятения. Но глазуновский драматизм также своеобразен. В нем господствует не повышенно-экспрессивное начало, а благородная мужественная сдержанность. Она сохраняется даже в наиболее драматических эпизодах музыки Глазунова, свободной от болезненной нервозности и взвинченности.

В содержание глазуновского творчества широко включены картины народного быта, природы. Реалистическая конкретность музыки подчеркивается бытующими формами танцев (особенно вальсов), плясок, маршей, песен, романсов, хоров, инструментальных наигрышей. Мастер жанровых зарисовок, Глазунов нередко создает картины блестящих характерных эпизодов, полных огня, темперамента и страсти. В его скерцо передается неистощимая жизненная энергия, молодой задор, юмор, искрящееся веселье, в некоторых эпизодах балетов и симфоний — стихийная сила массового движения. Финалы симфоний — это грандиозные сцены народных сборищ, праздников и шествий.

Музыка Глазунова течет широким потоком, неторопливо, степенно, размеренно. Глубоко и надолго погружаясь в излюбленный круг образов, Глазунов не боится повторений, даже преувеличений. И от этого крупные формы его произведений приобретают еще большую монументальность и величественность. В его методе изложения сказывается большая убежденность художника с цельным, нераздвоенным сознанием.

Обобщая достижения прошлого, Глазунов во многом оказывал влияние на современное ему и на последующее развитие отечественного искусства. Вдохновляющую силу его музыкальных образов в известной мере испытали на себе Танеев и Рахманинов, Калинин и Аренский, Ипполитов-Иванов и многие другие композиторы. Несомненно их воздействие на творческое воображение Римского-Корсакова и даже такого далекого по духу композитора, как Скрябин (Шестая симфония Глазунова и Вторая симфония Скрябина!). Сказывается оно и в творчестве многих советских композиторов — Мясковского, Глиэра, Шапорина, Асафьева, Штейнберга, Гнесина, даже позднего Прокофьева. Некоторые нити протягиваются и к музыке Шостаковича (типы тематизма, методы развития, оstinatность ритма и другие приемы от Восьмой симфонии Глазунова). Связи между творчеством Глазунова и других отечественных композиторов глубоки и органичны, тем более что общей основой для них служит русская народная песня и музыка Глинки.

* *
*

Тип художественного мышления и музыкальной образности Глазунова повлек за собой и особенности музыкального стиля. Манера письма композитора, отмеченная индивидуальной и национальной характерностью, проявилась в мелодическом тематизме, своеобразии полифонического и гармонического письма, оркестровке, методах музыкального развития. Мелодия — одно из наиболее значительных средств музыкальной выразительности в творчестве Глазунова. Она глубоко национальна. В раннем периоде композитор тяготел к несколько прямолинейному воспроизведению интонаций народного творчества. Впоследствии же его тематизм,

оставаясь не менее национальным, приобрел большую индивидуальную характерность, эмоциональную выразительность и глубину. Эволюция тематизма сказалась и в расширении его мелодического дыхания. Начав с коротеньких тем-попевок, Глазунов вскоре достиг большой распевности мелодий, что привело и к мелодизации всей фактуры.

Среди богатого разнообразия глазуновской мелодики можно наметить несколько преобладающих типов. Большое место занимают темы эпического характера, рисующие монументальные картины народных празднеств. В них слышится торжественность народных славлений, богатырский дух. Они отличаются мерной распевностью былинных сказаний, текут плавно, размеренно и спокойно, без резких сдвигов и толчков. Их структура в большинстве случаев связана либо с поступенно-диатоническим движением, либо с движением по аккордовым звукам. Опора на тонические звуки, опевание их, длительные тонические органые пункты придают этим мелодиям особую уравновешенность, устойчивость (почти все финалы симфоний, первые части Второй, Пятой, Восьмой симфоний, «Кремль» и др.).

С иным типом тематизма связаны лирические эпизоды произведений Глазунова. Их прекрасная мелодика близка романсным интонациям русского городского музицирования. Она меняет свой характер в зависимости от степени эмоционального накала, градации психологического состояния.

Мягко-созерцательные, идиллические мелодии глазуновской лирики поэтичны, мечтательны, часто пасторальны и несколько пассивны. Они строятся преимущественно на небольшом диапазоне, плавном движении, ровном, спокойном ритме и нередко украшаются различными мелизмами, вспомогательными, проходящими звуками (темы Третьей симфонии, средние эпизоды некоторых симфонических скерцо, темы из медленных частей симфоний, из балетов, из инструментальных пьес).

Другой характер глазуновской лирики создается более развитыми, мелодически-распевными темами. Диапазон их шире, ритм разнообразнее, фактура насыщеннее. Эти, по-глазуновски задушевные, теплые, сердечные напевы воспроизводят образ возвышенных человеческих эмоций (адажио, вальсы, другие темы из балетов,

«Лирической поэмы», элегии «Памяти героя», Четвертой, Пятой симфоний).

Нередко лирические темы приобретают и страстно-приподнятый характер со свободным и широким развитием. Музыка в таких эпизодах звучит взволнованно, патетично (побочные партии первых частей Второй, Шестой, Восьмой симфоний, центральный раздел из *Andante* Седьмой симфонии, темы фортепьянных сонат, вариаций, фуг и концертов, скрипичного концерта, Четвертого, Пятого квартетов).

Тематизм драматических образов глазуновской музыки носит другой характер. Он связан с обостренно-экспрессивными интонациями. Эти темы отличаются неустойчивой интерваликой, напряженными хроматизмами, порывистыми сменами динамики, оттенков (главная тема Шестой симфонии, *Mesto* из Восьмой симфонии, *Andante* из Седьмой симфонии, главная тема скрипичного концерта, Пятого квартета и др.).

Своеобразен тематизм глазуновских скерцо, музыкально-жанровых картин. Здесь интонации различных народных песен, хороводов, плясок, скоморошьих наигрышей преломляются творческим сознанием композитора в напевы, полные движения, красок, светотеней. Особняком стоят скерцо Восьмой симфонии и сюиты «Из средних веков» с их причудливыми темами, ритмами загадочного, устрашающего характера.

Некоторые мелодии Глазунова характеризуются особым качеством; в них органично сочетаются песенный и моторный принципы интонирования, вокальное и танцевальное начала. С этим типом тематизма связана, в сущности, вся балетная музыка Глазунова, его концертные вальсы, серенады, мазурки. Своеобразно преломляются подобного рода темы в I части Первой симфонии, в финале Четвертой симфонии и др. Ярким и оригинальным примером слияния двух различных принципов служит проникновение в балет «Раймонда» такой вокальной формы, как гимн.

Наряду с Танеевым Глазунов — крупнейший русский полифонист. Его музыкальное письмо отмечено высоким полифоническим мастерством. С большой смелостью и изобретательностью, по-своему, он разрабатывал и классические формы полифонии (фуги, каноны, различные типы контрапунктов), и приемы подголосочной по-

лифонии, идущие от традиций русского искусства. Композитор предпочитал «строить музыку более на контрапунктических основаниях, чем гармонических...».⁹ Своеобразная «густотканая» полифонизированная фактура в значительной степени способствует созданию эпически-повествовательного характера его музыки.*

Один из наиболее широко и разнообразно представленных полифонических приемов у Глазунова — это контрапунктическое сплетение различных тем с их одновременным варьированием. На таком принципе строится подавляющее большинство финалов, заключительных эпизодов и разработок симфоний, а также многие номера из балетов. Контрапунктическое объединение тем усиливает характер массовости, праздничной приподнятости.

Имитационная полифония используется Глазуновым в различных драматургических целях. При экспозициях музыкальных тем, в связующих и заключительных построениях, в разработках композитор широко применяет различные каноны, фугато, имитации, канонические секвенции (элегия «Памяти героя», Первая, Четвертая, Пятая, Шестая симфонии и др.).

К подголосочному принципу, характерному для русского народного творчества, Глазунов обращается преимущественно в лирических произведениях. Музыкальная фактура в них мелодизируется, средние гармонические голоса оживают, превращаясь в подголоски, по своему перепевающие основную тему. Подголосочная полифония углубляет эмоциональную выразительность музыки Глазунова (побочные партии первых частей Пятой, Шестой, Восьмой симфоний, вариации II части Шестой симфонии, балеты, квартеты).

Энциклопедией полифонического мастерства Глазунова служат две его последние симфонии. В основе их формообразования лежит полифонический принцип музыкального развития. Свобода, смелость и разнообразие полифонических приемов в Седьмой симфонии вызвали восторженный отзыв такого признанного полифониста, как Танеев.

* О значении полифонического письма в произведениях эпического склада писал и Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, кн. 2. Музгиз, М., 1947, стр. 50.

Гармония Глазунова интересна свободным сочетанием различных принципов. Оригинальное гармоническое письмо отмечено классической строгостью, простотой и в то же время национальным, специфически глазуновским колоритом. В ранних произведениях преобладают разнообразные натурально-ладовые и плагальные обороты. Глазунов стремится нейтрализовать доминантовые тяготения и усилить роль тонико-субдоминантовых соотношений. Расширяя субдоминантовую сферу, он особенно часто прибегает к миксолидийскому ладу (скерцо Первой симфонии, I часть Третьей симфонии, I часть «Кремля»). В произведениях народно-богатырского характера композитор часто обращается к дорийскому, фригийскому и лидийскому ладам (Вторая симфония, «Кремль» и другие ранние сочинения).

Изобретательность Глазунова в области переменных ладов была исключительной. Он сочетал I ступень со всеми ступенями лада («Кремль», Вторая симфония, «Лирическая поэма»), прибегал к смелым наложениям друг на друга двух тональностей, находящихся в квартово-квинтовом соотношении (Вторая, Третья симфонии), или же гармонизовал одну и ту же мелодию, на одних и тех же звуках, различными тональностями (Первая Греческая увертюра, «Восточная рапсодия», Вторая симфония). Иногда такая переменность усложнялась еще органичным пунктом баса на какой-либо побочной ступени лада («Лирическая поэма», Первая Греческая увертюра, Первая симфония и др.). Не менее свободно обращался Глазунов и с пентатоническими ладами.

Своеобразие полифонии и гармонии у Глазунова приводит к стиранию граней между полифоническим и гармоническим письмом. В результате взаимопроникновения этих принципов глазуновскую фактуру в равной степени можно рассматривать как гармоническую, но мелодизированную, «полифонизированную», или же как полифоническую, но опирающуюся на прочную гармоническую основу.

Влияние мелодического начала на гармонию проявляется у Глазунова иногда в том, что гармония порождается самой темой, выступает как производный от мелодии фактор. Спокойные диатонические мелодии влекут за собой гармонии простых трезвучий (нередко

в самых разнообразных сочетаниях), хроматизированные же мелодии — аккордовые сочетания ярких, порою причудливых красок. Колоритная квартово-квинтовая гармоническая структура в большинстве случаев диктуется квартово-квинтовыми интонациями мелодии (Вторая, Седьмая, Восьмая симфонии).

Проблема тональных соотношений разрешается Глазуновым разнообразно. Наряду с классическими нормами композитор склонен к необычным тональным столкновениям, выполняющим действенную драматургическую функцию (финал Четвертой, *Andante* Пятой, первая часть Седьмой симфоний). В построении тональных планов он часто исходит не только из функциональных отношений между тональностями, но и из структуры основной мелодической темы. Процесс тонального развития в таких случаях как бы определяется мелодией (первая часть Пятой, скерцо Восьмой симфоний).

Особый интерес представляют тональные соотношения в сонатных формах Глазунова, порожденные все той же национальной спецификой его письма. Свободно используя классические тонико-доминантовые сопоставления, композитор часто стремится ослабить их и активизировать тонико-субдоминантовые взаимосвязи между тональностями. Нередко он избегает традиционного тонального объединения в репризе, обращается к секундовым, терцовым соотношениям. Его тональные планы динамизируют музыкальную форму или же придают ей особый колорит («Стенька Разин», I часть и Скерцо Третьей, финалы Второй, Пятой, Восьмой, медленные части Седьмой, Восьмой симфоний и др.).

Ритм в музыке Глазунова — богатейшее средство выразительности, действенный фактор музыкального развития. Подвергая музыкальные темы различным образным трансформациям, композитор обнаруживает неисчерпаемую фантазию в их ритмическом варьировании, полифонических сплетениях (Вторая, Третья, Шестая, Седьмая симфонии). Исходя из традиций народного творчества, он разнообразно использует прием свободного перемещения ритмических ударений в одном и том же напеве, что придает музыке особую пластичность ритмического дыхания, широту музыкальных приливов и отливов (I часть «Кремля», I часть и финал Пятой симфонии).

Подобно тому, как мелодия у Глазунова часто определяет выбор гармонических средств и тональных планов, так и ритм нередко порождает мелодию, предвосхищает ее характерные особенности («Интермеццо», «Карнавал», «Элегия» из «Характеристической сюиты»). Иногда же ритм создает лишь образную атмосферу, настроение, соответствующие характеру будущей темы, не определяя ее структуры (главная партия Четвертой симфонии). Часто та или иная ритмическая фигура служит динамизирующим средством в музыкальном развитии (разработка I и последней частей Второй симфонии).

В монументализации музыкальных образов Глазунова значительную роль играют широкие или же нечетные размеры и их свободные чередования $\left(\begin{smallmatrix} 2 & 3 & 4 & 6 & 9 \\ 2' & 2' & 2' & 4' & 4 \end{smallmatrix} \right.$ $\begin{smallmatrix} 5 & 7 & 11 \\ 4' & 4' & 4 \end{smallmatrix} \right)$. Они ослабляют функции тактовых черт, благодаря чему музыка приобретает особый размах и свободу. Нередко композитор обращается к приему одновременного или же поочередного сочетания различных размеров. Так, например, скерцо Третьей симфонии стремительно проносится в сложном размере: $\frac{6}{16} \frac{2}{8}$; в I части «Кремля» шестидольный размер дается в одновременном сочетании то с трехдольным $\left(\begin{smallmatrix} 6 & 3 \\ 8 & 4 \end{smallmatrix} \right)$, то с двухдольным $\left(\begin{smallmatrix} 6 & 2 \\ 8 & 4 \end{smallmatrix} \right)$; в финале Шестой симфонии свободно чередуются широкие размеры: $\frac{4}{2'} \frac{3}{2'} \frac{6}{4'} \frac{9}{4'} \frac{4}{2} \left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 1 \end{smallmatrix} \right) \frac{2}{2'}$.

Оркестр Глазунова полнозвучен, насыщен и в то же время классически ясен. Высокое художественное мастерство оркестрового стиля композитора характеризуется различными методами, почти в равной степени свойственными ему. Наиболее самобытно глазуновской, обуславливающей монументальный лирико-эпический характер его музыки, является матовая, «органная» звучность. Она создается смешением тембров, дублировкой голосов из разных инструментальных групп. Однако немалую роль играет и другой принцип: блестящая, виртуозно-красочная или же прозрачная, легкая оркестровка встречается во многих произведениях Гла-

зунова. Чаще всего эти приёмы используются в жанровых эпизодах: в скерцо, танцах, в картинах музыкальных пейзажах, пасторалей. Красочная оркестровка чистыми тембрами широко применяется в «Характеристической сюите», «Восточной рапсодии», в медленной части Второй, Скерцо Четвертой симфоний. Симфоническую фантазию «Лес» по разнообразному применению чистых тембров можно назвать концертом для оркестра. Особым виртуозным блеском оркестра отличается Скерцо Третьей симфонии. Разнообразен, богат и насыщен оркестровый колорит в «Раймонде»; в балете же «Времена года» оркестр тонок, изящен и отточен.

В некоторых произведениях Глазунов свободно сочетает эти методы оркестровки, достигая особой монолитности, монументальности оркестрового звучания при красочности и виртуозности колорита (Восьмая симфония, «Раймонда»).

Проблемы музыкального развития и музыкальной формы глубоко волновали Глазунова. Работая над ними упорно на протяжении всей жизни (как и над мелодикой, оркестром), он достиг высоких художественных результатов. Если музыкальной форме его ранних произведений свойственны известное однообразие приемов и статичность, то в зрелом периоде она приобретает гораздо большее единство и целеустремленность развития. Музыкальные формы лучших произведений Глазунова стройны, логичны и в то же время гибки и свободны. Композитор не отвергает классических традиций, а опирается на них, подчиняя образному содержанию своей музыки.

Процесс музыкального формообразования у Глазунова нередко основывается на объединении различных принципов.¹⁰ Особенно изобретательно он культивировал сонатную форму, часто сочетая ее с вариационным, монотематическим и полифоническим методами развития. Свобода в трактовке сонатной формы наглядна на примерах Второй, Четвертой, Седьмой, Восьмой симфоний, скрипичного концерта, «Стеньки Разина», Второй фортепьянной сонаты и других произведений. Интересны музыкальные формы финалов его симфоний. Монументальность, широта и степенность их развертывания служат одним из наиболее мощных средств в создании эпически-повествовательного характера музыки

Глазунова. Эти черты ярко воплотились в финалах последних симфоний.

Соотношения тем в сонатных формах Глазунова различны. Более характерны для его письма пластичные, не резко контрастные сопоставления. Часто при очень мягком образном противопоставлении музыкальные темы интонационно родственны друг другу, дополняют друг друга (Пятая симфония) или же, наоборот,— при образном единстве они различны по мелодическому построению (Седьмая симфония). Однако далеко не редкостью у Глазунова случаи, когда основные темы контрастны друг другу как по характеру, так и по интонациям. Такие примеры встречаются преимущественно в драматических произведениях (I часть Шестой, *Andante* Седьмой, I часть и *Mesto* Восьмой симфоний, «Стенька Разин» и др.).

В процессе развития первоначальное соотношение между темами у Глазунова часто меняется, причем это изменение направлено преимущественно на их внутреннее сближение. В трансформации каждой из тем постепенно обнаруживается их эмоциональное родство. Чаще всего лирический, несколько пассивный характер побочных партий активизируется и своим новым образным содержанием смыкается с главными. Значительно реже случаи, когда светлый, поэтический облик второй темы, подчиняясь драматической первой теме, мрачнеет (побочная тема *D-dur* из *Mesto* Восьмой симфонии в репризе звучит в скорбном *es-moll*). В лирических произведениях с мягким образным контрастом обе темы, развиваясь, часто приобретают мужественный, волевой характер (крайние части Четвертой симфонии). Близок к такому методу тематической трансформации и прием зарождения темы из интонационного зерна, ее постепенной кристаллизации («Стенька Разин», *Mesto* из Восьмой симфонии). Значительным изменениям подвергаются темы из Второй и Шестой симфоний.

Вариантное преобразование тематизма — один из наиболее действенных принципов музыкального формообразования у Глазунова. Длительное пребывание в единой образной сфере, мягкая смена ее различных сторон, спокойная игра освещения в значительной степени обуславливают неторопливое, степенное течение глазуновской музыки.

* *

*

Творческий путь Глазунова — это путь неустанного, упорного труда. Он характерен значительной эволюцией, постепенной кристаллизацией стиля. Мастерство Глазунова сказалось в творческом подходе к устоявшимся классическим традициям, в своеобразно индивидуальной трактовке их, в чутком отборе и свободном использовании близких ему по духу художественных образов, интонаций, музыкальных форм, приемов. Высокого уровня профессионализма Глазунов достиг благодаря своему дарованию и феноменальной музыкальной данности, а также художественной целеустремленности, наблюдательности, пытливости, неутомимым поискам в разрешении поставленных перед собой задач. Его искусство, содержащее в себе «и славное прошлое, и ростки будущего», может служить образцом для советских композиторов — наследников русской музыкальной классики. «Неувядаемо конструктивное мастерство Глазунова, — восклицал Б. Асафьев. — Долго-долго будет оно привлекать и будить мысль всех, кому дорога русская музыка».¹¹

Активная, воспитательная функция музыки Глазунова заключена в ее идейно-образном содержании, пафосе жизнеутверждения, любви к родине, гуманистических идеалах, созидательном начале. В ней воплотился высокий этический строй личности композитора — патриота, неутомимого деятеля, художника громадного дарования, человека прекрасной души и светлого ума. Жизнь Глазунова — это достойный пример целенаправленного и убежденного служения отечественной музыке, верности демократическому искусству, непоколебимой артистической честности и принципиальности.



ПРИМЕЧАНИЯ

От автора

¹ Основные монографические работы о Глазунове: А. Оссовский. А. К. Глазунов. Его жизнь и творчество. 1882—1907. Очерк. Изд. «Концертов А. Зилоти» СПб, 1907; В. Держановский. А. К. Глазунов. Музгиз, М., 1922; В. Беляев. Глазунов, т. I. Жизнь. Гос. филармония, П., 1922; И. Глебов. Глазунов. Опыт характеристики. Изд. «Светозар», 1924. Основные исследования и материалы: Е. Асафьев. Избранные труды, т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 208—270; А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Музгиз, М., 1958; Глазунов. Музыкальное наследие, т. I. Музгиз, Л., 1959, т. II. Музгиз, Л., 1960.

² А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Музгиз, М., 1958. В дальнейших ссылках сокращенно — Глазунов. Письма.

Глава I

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 147 (в дальнейшем сокращенно — Летопись).

² «Петербургская жизнь», 1893, № 13, стр. 152.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Неопубликованные письма от 1 мая и 20 июня 1881 г; см. также другие письма к В. Маневскому, ГПБ.

⁶ «Петербургская жизнь», 1893, № 13, стр. 152.

⁷ Там же.

⁸ В. Беляев. Глазунов, т. I. Жизнь. Гос. филармония, П., 1922, стр. 33.

Глава II

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. Музгиз, М., 1936, стр. 82; см. также стр. 83 и письма Глазунова к С. Кругликову от 17 февраля 1888 г., 29 сентября 1891 г. — Глазунов. Письма, стр. 90, 169.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 163.

³ Там же, стр. 175.

⁴ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II. Музгиз, Л., 1960, стр. 38. Среди рукописей Глазунова 20-х гг. есть запись второй темы из I части симфонии с различными пометками («Пригласить исполнителя партии 2-го фагота и показать изменения» и др.).

⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 147.

⁶ Открытое письмо Глазунова в редакцию «Русской музыкальной газеты», 1907, № 11, стр. 311; Глазунов. Письма, стр. 326.

⁷ Письмо к Н. Губерту от 1 мая 1882 г. (Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов, Музгиз, М., 1951, стр. 101). Общеизвестны также слова Римского-Корсакова о Первой симфонии: «Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме» (Летопись, стр. 147); «...Крайне талантливая вещь и при этом весьма выдержанная» (цит. письмо к Н. Губерту).

⁸ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III. «Искусство», М., 1952, стр. 752.

⁹ Ц. А. Кюи. Избранные статьи, Музгиз, Л., 1952, стр. 307.

¹⁰ «Артист», 1889, кн. 4, стр. 152.

¹¹ Переписка М. Балакирева с П. Чайковским. Изд. Ю. Циммермана, 1912, стр. 74.

¹² П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 84—85.

¹³ См. Письма А. Бородина, т. IV, Музгиз, М., 1950.

¹⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 157.

¹⁵ См. Глазунов. Письма, стр. 52—64.

¹⁶ Там же, стр. 62, 60.

¹⁷ Там же, стр. 62.

¹⁸ Там же, стр. 61, 64.

¹⁹ См. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 156.

²⁰ Глазунов. Письма, стр. 458.

²¹ Там же, стр. 40.

²² Там же, стр. 24—42.

²³ Ц. А. Кюи. Избранные письма, Музгиз, Л., 1955, стр. 512.

²⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов, стр. 101.

²⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 132.

²⁶ Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов, стр. 148.

²⁷ Глазунов. Письма, стр. 110.

²⁸ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 204—205.

²⁹ Там же, стр. 242.

³⁰ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 191.

³¹ Там же, стр. 195; Глазунов. Письма, стр. 244.

³² Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II. Изд. «Мысль», Л., 1927, стр. 457.

³³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 204—205; Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 61.

³⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 233.

³⁵ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 71.

³⁶ Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II, стр. 447.

³⁷ Неопубликованное письмо к Н. Римскому-Корсакову от 29 июня 1883 г. ГПБ.

³⁸ И. Е. Репин. Далекое близкое. «Искусство», М., 1953, стр. 287. Дополнением к воспоминаниям служат два карандашных

наброска И. Репина: Глазунов — за роялем — играет, В. Стасов — слушает.

³⁰ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. II. «Искусство», М., 1952, стр. 566, 567.

⁴⁰ Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 399—400.

⁴¹ Переписка М. Балакирева с П. Чайковским, стр. 84.

⁴² Дни и годы П. И. Чайковского, Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 457, 508.

⁴³ Глазунов. Письма, стр. 148.

⁴⁴ Там же, стр. 466.

⁴⁵ Там же, стр. 465.

⁴⁶ «Театр», 1913, № 1371, стр. 11.

Глава III

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. II, стр. 567.

² См. письма Глазунова от 30 июля, 31 июля, августа — сентября, 16 декабря 1882 г., 14 мая, 30 октября 1883 г. и др.—Глазунов. Письма, стр. 29, 31, 37, 41, 46, 49.

³ Там же, стр. 50.

⁴ Там же, стр. 78.

⁵ Там же, стр. 32.

⁶ Там же, стр. 31.

⁷ «Голос», 17 ноября 1882 г., № 313, стр. 1.

⁸ П. И. Чайковский. Письма к близким, Музгиз, М., 1955, стр. 300.

⁹ Глазунов. Письма, стр. 466.

Глава IV

¹ Глазунов. Письма, стр. 36.

² Танеев. Материалы и документы. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 85.

³ С. А. Дианин. Бородин. Музгиз, М., 1960, стр. 264; см. также письмо Бородина к Стасову от 31 мая 1882 г., в котором он писал: «...Сегодня вечером я буду у нашего милого юного «Самсона»; приходите часам к 8...» (Письма А. Бородина, т. III. Музгиз М., 1949, стр. 222).

⁴ Глазунов. Письма, стр. 72.

⁵ Там же, стр. 73.

⁶ «Памяти С. И. Танеева». Сборник статей и материалов. Музгиз, М., 1947, стр. 226.

⁷ Глазунов. Письма, стр. 50.

⁸ «Музыкальное обозрение», 1885, № 11, стр. 83, или: Ц. Кюи. Избранные статьи, стр. 338.

⁹ Письма А. Бородина, т. IV, стр. 156.

¹⁰ «Баян», 1889, № 4, стр. 31.

¹¹ См. партитуру изд. Беляева, Лейпциг, 1888; Музгиз, М.—Л., 1950.

¹² Глазунов. Письма, стр. 24.

¹³ См. там же, стр. 78.

- ¹⁴ «Музыкальное обозрение», 1886, № 8, стр. 58.
- ¹⁵ «Баян», 1889, № 6, стр. 46—47.
- ¹⁶ «Русская музыкальная газета», 1907, № 1, стлб. 4.
- ¹⁷ Глазунов. Письма, стр. 44—45. Возможно, что этот термин исходил от Г. Лароша или Ц. Кюи.
- ¹⁸ Глазунов. Письма, стр. 80.
- ¹⁹ Там же, стр. 65, 80; см. также стр. 40 — 41.
- ²⁰ В. В. Стасов. Избранные сочинения. т. II, стр. 567.
- ²¹ Глазунов. Письма, стр. 109.
- ²² «Баян», 1888, № 38, стр. 341.
- ²³ Глазунов. Письма, стр. 116.
- ²⁴ Там же, стр. 129, 131; см. также стр. 125, 126, 134, 139.
- ²⁵ «Новости и Биржевая газета» (1-е изд.), 1889, № 162, стр. 2; см. также статью «Торжество русской музыки в Париже» в той же газете, № 172, стр. 2. В ней сообщалось, что Andante Второй симфонии по «поэтическому вдохновению» многие музыканты сравнивали с «лучшими симфониями Бетховена».
- ²⁶ Неопубликованное письмо к П. Л. Петерсону [1892]. ГИАЛО, ф. 408, св. 33, д. 338.
- ²⁷ Ц. А. Кюи. Избранные статьи, стр. 451.
- ²⁸ С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 143.
- ²⁹ Глазунов. Письма, стр. 245; Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 195.
- ³⁰ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 205.
- ³¹ Глазунов. Письма, стр. 244.
- ³² Там же, стр. 90.
- ³³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 165.
- ³⁴ Глазунов. Письма, стр. 89.
- ³⁵ Там же, стр. 87—88.
- ³⁶ См. там же, стр. 98, 99, 101.
- ³⁷ Там же, стр. 91.
- ³⁸ Там же, стр. 95.
- ³⁹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 169.
- ⁴⁰ Глазунов. Письма, стр. 163.

Глава V

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 150—151.
- ² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 169.
- ³ Глазунов. Письма, стр. 119. Получив это письмо, П. Чайковский записал в дневнике 13 марта: «Он вагнерист!!».
- ⁴ Глазунов. Письма, стр. 90, 113.
- ⁵ Там же, стр. 170.
- ⁶ «Гражданин», 1887, № 77, стр. 3.
- ⁷ «День», 1888, № 3, стр. 2.
- ⁸ Ц. А. Кюи. Избранные статьи, стр. 383.
- ⁹ Записи от 24 апреля и 23 июня 1881 г.— В. Беляев, А. Глазунов, стр. 31, 33.
- ¹⁰ Глазунов. Письма, стр. 25.
- ¹¹ Там же, стр. 39.
- ¹² Там же, стр. 123.
- ¹³ Там же, стр. 148—149.
- ¹⁴ Там же, стр. 27.

- ¹⁵ Глазунов. Письма, стр. 154.
- ¹⁶ Там же, стр. 466.
- ¹⁷ Там же, стр. 100.
- ¹⁸ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 154.
- ¹⁹ Глазунов. Письма, стр. 104.
- ²⁰ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 267.

Глава VI

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 145, 146.
 - ² Там же, стр. 160.
 - ³ Там же, стр. 169.
 - ⁴ Неопубликованное письмо от 22 апреля 1928 г. из Куоккала.
- ГПБ.
- ⁵ Глазунов. Письма, стр. 463.
 - ⁶ Там же, стр. 174.
 - ⁷ П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, стр. 85.
 - ⁸ Танеев. Материалы и документы, стр. 87.
 - ⁹ Глазунов. Письма, стр. 191.
 - ¹⁰ См. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 215.
 - ¹¹ Глазунов. Письма, стр. 192.
 - ¹² Там же, стр. 191.
 - ¹³ Там же, стр. 272, 296.
 - ¹⁴ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Музгиз, М., 1934, стр. 131.
 - ¹⁵ «Русская музыкальная газета», 1905, № 13, стлб. 389.
 - ¹⁶ Глазунов. Письма, стр. 194.
 - ¹⁷ Там же, стр. 45, 47—49.
 - ¹⁸ Танеев. Материалы и документы, стр. 74.
 - ¹⁹ Там же, стр. 81.
 - ²⁰ «Русская музыкальная газета», 1894, № 2, стр. 45.
 - ²¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 242.
 - ²² Глазунов. Письма, стр. 151.

Глава VII

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 176—177.
- ² Там же, стр. 177—178.
- ³ Там же, стр. 182. Глазунов имеет в виду оперу Вагнера «Мейстерзингеры».
- ⁴ Неопубликованное письмо к К. Фюсно от 6 июня 1896 г. ДМЧ.
- ⁵ Глазунов. Письма, стр. 259, 321.
- ⁶ См. Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II, стр. 671.
- ⁷ Там же, стр. 680—681.
- ⁸ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 216.
- ⁹ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III, стр. 753.
- ¹⁰ М. О. Штейнберг. Записная книжка № 8, запись 4 февраля 1926 г., стр. 34 об. НИТМК.
- ¹¹ «Музыкальный современник», 1916, октябрь, кн. 2, стр. 16.
- ¹² Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II, стр. 450.
- ¹³ «Глазунов о В. В. Стасове». Неопубликованная записка, составленная по просьбе А. В. Оссовского. Копия в ДМЧ.

- ¹⁴ Глазунов. Письма, стр. 208.
- ¹⁵ Глазунов. Музыкальное наследие т. II, стр. 191.
- ¹⁶ «Русская музыкальная газета», 1896, № 3, стлб. 348, В 1897 г. после исполнения симфонии в концерте РМО рецензент писал: «Симфония... превосходна. Вдохновение и изобретательность автора держатся все время на таком уровне, что каждая часть кажется лучше другой, по окончании не знаешь, которой отдать предпочтение, и наслаждаешься редкой цельностью общего впечатления» (№ 2, стр. 317).
- ¹⁷ «Русская музыкальная газета», 1898, № 1, стр. 17.
- ¹⁸ Б. В. Асафьев. О русской песенности. — «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 28.
- ¹⁹ Глазунов. Письма, стр. 188, 189—190.

Глава VIII

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 459.
- ² Там же, стр. 198.
- ³ Там же, стр. 200.
- ⁴ «Театр и искусство», 1898, № 1, стр. 8.
- ⁵ Там же, № 2, стр. 29.
- ⁶ «Ленинградская правда», 1938, № 68.
- ⁷ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы. Изд. ВТО, Л., 1949, стр. 55.

Глава IX

- ¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 240.
- ² ГИАЛО, ф. 408, св. 38, д. 394, л. 3.
- ³ ЛОЛГК, д. РМО, л. 59; ГИАЛО, ф. 408, св. 42, д. 432, л. 2.
- ⁴ Глазунов. Письма, стр. 306.
- ⁵ Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, стр. 54; М. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, Музгиз, М., 1956, стр. 234.
- ⁶ Глазунов. Письма, стр. 229.
- ⁷ Там же, стр. 223.
- ⁸ Там же, стр. 232.
- ⁹ Там же, стр. 269 — 270.
- ¹⁰ «Русская музыкальная газета», 1899, № 18, стлб. 546.
- ¹¹ Глазунов. Письма, стр. 239.
- ¹² Там же, стр. 240.
- ¹³ Там же, стр. 245.
- ¹⁴ Там же, стр. 242.
- ¹⁵ Там же, стр. 259.
- ¹⁶ Там же, стр. 436.
- ¹⁷ «Московские ведомости», 1903, № 52.
- ¹⁸ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 207.

Глава X

- ¹ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 302; см. также Глазунов. Письма, стр. 228 (прим. 2 к п. 167).
- ² Глазунов. Письма, стр. 207.

- ³ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 191.
- ⁴ Глазунов. Письма, стр. 228.
- ⁵ Б. Асафьев. В годы 1904—1912. Период консерваторских работ и памятных встреч с дорогими наставниками. «Временник ТКФ ЛОЛГК, 1947, № 1, стр. 12.
- ⁶ Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II, стр. 677.
- ⁷ Неопубликованное письмо от 20 сентября 1901 г. ГПБ.
- ⁸ Глазунов. Письма, стр. 228.
- ⁹ Там же, стр. 218.
- ¹⁰ Письма к С. Кругликову от 3 декабря 1902 г. и 7 февраля 1903 г.—«Советская музыка», 1949, № 12, стр. 96—97.
- ¹¹ Глазунов. Письма, стр. 221.
- ¹² Там же, стр. 234.
- ¹³ «Русская музыкальная газета», 1902, № 45, стлб. 1107.
- ¹⁴ Неопубликованное письмо от 3 ноября 1902 г. ГПБ.
- ¹⁵ «Памяти С. И. Танеева». Сборник статей и материалов, стр. 226.
- ¹⁶ Неопубликованное письмо от 3 ноября 1902 г. ГПБ.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ «Вечерняя Москва», 1942, № 208.
- ²⁰ «Русская музыкальная газета», 1903, № 1, стлб. 16.
- ²¹ Глазунов. Письма, стр. 233—234.
- ²² Там же, стр. 234.
- ²³ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 192.
- ²⁴ Глазунов. Письма, стр. 255.
- ²⁵ «Русская музыкальная газета», 1905, № 9—10, стлб. 284.
- ²⁶ «Обозрение театров», 1911, № 1585, стр. 11.
- ²⁷ Там же, № 1552, стр. 10.

Глава XI

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 261.
- ² Там же, стр. 266.
- ³ Там же, стр. 261.
- ⁴ Протокол заседания Художественного совета от 7 февраля 1905 г. ЛОЛГК.
- ⁵ М. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 244.
- ⁶ Глазунов. Письма, стр. 268, 270.
- ⁷ Протокол заседания Художественного совета от 7 февраля 1905 г. ЛОЛГК.
- ⁸ Глазунов. Письма, стр. 273, 274.
- ⁹ Там же, стр. 447.
- ¹⁰ «Русь», 1905, № 76; Глазунов. Письма, стр. 278.
- ¹¹ Протокол заседания дирекции от 31 марта 1905 г. ГИАЛО, ф. 408, св. 50, д. 508, л. 51.
- ¹² Апрель 1905 г., отношение за № 679. ЛОЛГК.
- ¹³ «Русь», 1905, № 119.
- ¹⁴ Глазунов. Письма, стр. 287.
- ¹⁵ «Русская музыкальная газета», 1905, № 25—26, стлб. 652.
- ¹⁶ «Русь», 1905, № 76.
- ¹⁷ ГИАЛО, ф. 408, св. 52, д. 525, л. 1.
- ¹⁸ Там же, св. 50, д. 508, л. 51 и ф. 361, св. 406, д. 493, л. 1—154.

- 19 Глазунов. Письма, стр. 315.
- 20 «Русь», 1905, № 79.
- 21 «Биржевые ведомости», веч. вып., 1905, № 8744; Глазунов. Письма, стр. 512.
- 22 «Петербургская газета», 1905, № 76.
- 23 Там же, 1905, № 182.
- 24 Глазунов. Письма, стр. 290—291.
- 25 «Петербургская газета», 1905, № 182.
- 26 Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 220.
- 27 Неопубликованное письмо Е. П. Глазуновой к Н. Римскому-Корсакову от 14 июня 1905 г. ГПБ.
- 28 Неопубликованные письма от 25 и 26 июня 1905 г. ГПБ.
- 29 «Русь», 1905, № 125, стр. 3.
- 30 Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов, стр. 267.
- 31 Глазунов. Письма, стр. 294.
- 32 «Русская музыкальная газета», 1905, № 46, стлб. 1127.
- 33 «Русь», 1905, № 15, стр. 5.
- 34 «Русская музыкальная газета», 1905, № 46, стлб. 1127.
- 35 Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 233.
- 36 Музыкальное наследие. Римский-Корсаков, т. I, стр. 401.
- 37 «Русь», 1905, № 33, стр. 4.
- 38 Ф. И. Шаляпин. Литературное наследие, т. I. «Искусство», М., 1957, стр. 453. Этот концерт состоялся 4 декабря в зале Тенишевского училища (см. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 281).
- 39 «Русь», 1905, № 19, стр. 4.
- 40 Там же, № 212, стр. 4.
- 41 Глазунов. Письма, стр. 297.
- 42 «Русь», 1905, № 211, стр. 3.
- 43 Там же, № 212, стр. 4; Глазунов. Письма, стр. 298.
- 44 См. «Наша жизнь», 1905, № 280; «Русь», 1905, № 228, а также письмо Глазунова от 23 сентября 1905 г. (Глазунов. Письма, стр. 300) и статью А. Дроздова («Музыка и революция», 1926, № 2).
- 45 ГИАЛО, ф. 361, св. 406, д. 492, л. 4.
- 46 Глазунов. Письма, стр. 303—304.
- 47 ГИАЛО, ф. 361, св. 406, д. 493, л. 154.
- 48 Глазунов. Письма, стр. 309.
- 49 «Биржевые ведомости», веч. вып., 1906, № 9203; Глазунов. Письма, стр. 512—515.
- 50 Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 232—233.
- 51 Глазунов. Письма, стр. 315.
- 52 Н. А. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 298.
- 53 Глазунов. Письма, стр. 330—331.
- 54 Там же, стр. 332.
- 55 Резолюция К. Романова от 28 марта на протоколе заседания дирекции РМО от 9 марта 1906 г. ГИАЛО, ф. 408, св. 52, д. 523, л. 33, а также ф. 361, св. 407, д. 497, л. 13.
- 56 Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы, стр. 54.
- 57 С. Юрок. Патриарх русской музыки. — «Советская музыка», 1959, № 6, стр. 140.
- 58 См. неопубликованное письмо Глазунова в Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов от 15 октября 1907 г. ЛОЛГК.

- ⁵⁹ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1906, № 9203.
⁶⁰ Глазунов. Письма, стр. 333.
⁶¹ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1906, № 9182, стр. 3; Глазунов. Письма, стр. 311—312.
⁶² Глазунов. Письма, стр. 266.
⁶³ Там же, стр. 293.
⁶⁴ «Русская музыкальная газета», 1908, № 51—52, стлб. 1191.
⁶⁵ «Русское слово», 1908, № 1, стр. 6. Концерт РМО в Москве из произведений Глазунова и под его управлением состоялся 29 декабря 1907 г.; см. также «Русская музыкальная газета», 1908, № 3, стлб. 75—76.
⁶⁶ «Аполлон», 1916, № 1, стр. 43.
⁶⁷ «Русское слово», 1908, № 1, стр. 6.
⁶⁸ См. Глазунов. Письма, стр. 321.
⁶⁹ Вл. Каренин. В. В. Стасов, т. II, стр. 449.
⁷⁰ «Русское слово», 1908, № 1, стр. 6.

Глава XII

¹ ГИАЛО, ф. 408, св. 53, д. 537, л. 1—9. В приглашении указан адрес для писем: Петербург, магазин И. Юргенсона, с пометкой «Юбилей Глазунова», для телеграмм — Петербург, Итолиз (фамилия Зилоти в обратном расположении букв).

² См. там же, л. 20.

³ Глазунов. Письма, стр. 327.

⁴ Там же, стр. 326.

⁵ Там же, стр. 328.

⁶ Там же, стр. 330.

⁷ Н. Финдейзен. Очерк деятельности СПб. отделения РМО (1859 — 1909). СПб, 1909.

⁸ Протокол заседания Художественного совета от 31 октября 1909 г. ГИАЛО, ф. 361, св. 409, д. 528, л. 58, а также ф. 361, д. 543, л. 1—2. В 1916 г., когда были введены нагрудные знаки для окончивших консерваторию и удостоенных диплома свободного художника, Глазунову был преподнесен золотой нагрудный знак («Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15980).

⁹ Протокол заседания Художественного совета от 31 октября 1909 г. ГИАЛО, ф. 361, св. 409, д. 528, л. 56.

¹⁰ Протокол заседания Художественного совета от 7 апреля 1912 г. Там же, л. 136.

¹¹ Глазунов. Письма, стр. 344.

¹² Там же, стр. 358. Интересно сообщение «Биржевых ведомостей», веч. вып., 1916, № 15502. Приводя явно завышенную цифру пианистов (200 человек), оканчивающих консерваторию, газета восклицала: «Любопытно, как себя чувствует А. К. Глазунов, которому приходится выслушивать всю эту фортепьянную армию» (в 1916 г. окончило всего 180 человек, из них 96 пианистов).

¹³ Глазунов. Письма, стр. 459.

¹⁴ Там же, стр. 319.

¹⁵ ГИАЛО, ф. 408, св. 61, д. 584, л. 7.

¹⁶ Журнал заседания дирекции от 18 апреля 1914 г. ГИАЛО, ф. 408, св. 76, д. 729, л. 2.

¹⁷ Глазунов. Письма, стр. 360.

- ¹⁸ Глазунов. Письма, стр. 361.
¹⁹ Там же, стр. 362. Это высказывание связано с исполнением в Москве Шестой симфонии и «Весны» силами сборного оркестра под управлением автора.
²⁰ «Речь», 1908, № 145, стр. 3; см. также Глазунов. Письма, стр. 439.
²¹ Неопубликованное письмо к М. И. Либсон от 20 января 1914 г. ГЦММК.
²² Г. Бернандт. С. И. Танеев. Музгиз, М., 1950, стр. 264.
²³ Глазунов. Письма, стр. 453.

Глава XIII

- ¹ Глазунов. Письма, стр. 293.
² Там же, стр. 331.
³ Там же, стр. 358, 343, 348.
⁴ Там же, стр. 323; см. также стр. 332.
⁵ Неопубликованное письмо от 27 сентября 1911 г. ГПБ.
⁶ Глазунов. Письма, стр. 354.
⁷ Там же, стр. 364.
⁸ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15838.
⁹ ГАОРСС, ф. 2556, оп. 6, д. 5, л. 66 об. Эта программа при издании «Легенды» не была опубликована.
¹⁰ Глазунов. Письма, стр. 260.
¹¹ «Русская музыкальная газета», 1908, № 30—31, стлб. 631. Мысль о совпадении между тональностями симфоний Бетховена и Глазунова еще ранее высказывал С. Танеев в связи с Седьмой симфонией: «Будет ли эта симфония в F-dur или Вы изменили своей системе придерживаться порядка тональностей симфоний Бетховена?» (неопубликованное письмо Глазунову от 30 июня 1901 г. ГПБ).
¹² «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15564, стр. 4. Это сообщение сопровождалось комментарием: «Любопытно, что маститый композитор ежегодно предполагает ее закончить, но обыкновенно какие-то непредвиденные обстоятельства препятствуют осуществлять его мечту».
¹³ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15596, стр. 5.
¹⁴ Там же, № 15760, стр. 4.
¹⁵ «Сонеты Шекспира в переводе С. Маршака». «Советский писатель», 1948. В романсе использован перевод А. Н. Кремлева.
¹⁶ Телеграмма Ю. М. Юрьеву от 27 апреля [1917 г.]. — А. Глузов. Музыка в русском драматическом театре. Музгиз. М., 1955, стр. 341.
¹⁷ Глазунов. Письма, стр. 359.
¹⁸ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15784.
¹⁹ Там же, 1917, № 16115.
²⁰ Там же, № 16119 и 16345.
²¹ Ю. Юрьев. Записки, «Искусство», Л., 1948, стр. 550.
²² Там же, стр. 551.
²³ «Рабочий и театр», 1924, № 15, стр. 12.
²⁴ «Красная газета», веч. вып., 1933, № 294.
²⁵ «Советское искусство», 1939, № 21.
²⁶ Неопубликованное письмо от 29 января 1914 г. ГПБ.
²⁷ «Музыка», 1914, № 167, стр. 118.

- ²⁸ «Обозрение театров», 1914, № 2350, стр. 15.
²⁹ Там же, № 2368, стр. 11.
³⁰ «Музыка», 1915, № 207, стр. 57, 58.
³¹ «Россия», 1912, № 1940, стр. 4; см. также Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. I, стр. 393.
³² «Речь», 1913, № 146, стр. 5. В 1916 г. журн. «Музыка» (№ 240, стр. 27) сообщал, что композитор уже заканчивает этот балет.
³³ «Театр», 1913, № 138, стр. 9.
³⁴ «Обозрение театров», 1914, № 2491, стр. 13.
³⁵ Там же, № 2504, стр. 6.
³⁶ «Биржевые ведомости», 1915, № 14945, стр. 6.
³⁷ Там же, веч. вып., № 14960, стр. 4; см. также «Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство», т. I, стр. 399.
³⁸ Глазунов. Письма, стр. 257.
³⁹ Там же, стр. 354—355.
⁴⁰ Там же, стр. 372.
⁴¹ Там же, стр. 362; автографа или копий этого эпизода не удалось обнаружить.
⁴² «Русская музыкальная газета», 1916, № 22—23, стр. 470.
⁴³ Неопубликованное письмо к А. Герман от 2 ноября 1916 г. ЛОЛГК.

Глава XIV

- ¹ Отношение от 22 апреля 1918 г., № 164. ГИАЛО, ф. 361, св. 416, д. 623 а, л. 55.
² Отношение от 28 апреля 1918 г., № 114. ГАОРСС. ф. 7441, д. 3, л. 65. Переписка РМО 1917/18 г., л. 65.
³ Протоколы заседаний Художественного совета 1918/19 г. ГАОРСС, ф. 7441, д. 35, л. 6—12.
⁴ ГАОРСС, ф. 7441, д. 75, л. 131. Отсутствие кворума объяснялось отъездом некоторых педагогов из Петрограда в связи с крайними продовольственными и топливными затруднениями.
⁵ Глазунов. Письма, стр. 365.
⁶ «Жизнь искусства», 1924, № 28, стр. 8.
⁷ Протокол общего собрания профессоров и преподавателей от 12 октября 1923 г. ГАОРСС, ф. 7441, д. 220, л. 13—18.
⁸ «Постановление Народного комиссариата по просвещению о заведении студенческими делами и об участии студентов в управлении высшими учебными заведениями РСФСР» от 1919 г., по которому учащиеся входили с правом решающего голоса во все советы и комиссии в количестве одной четверти от общего состава. ГАОРСС, ф. 7441, д. 35, л. 296.
⁹ См., например, журнал заседания Художественного совета от 30 декабря 1920 г. ГАОРСС, ф. 7441, д. 75, л. 200.
¹⁰ Общее собрание преподавательской курии Ленинградской консерватории для перевыборов правления 29 марта 1927 г. (ГАОРСС, ф. 7441, д. 441, л. 42) и Переписка по выбору нового состава правления (там же, д. 162, л. 31); заседание Художественного совета от 2 и 4 апреля 1927 г. (там же, д. 441, л. 39).
¹¹ Записная книжка № 8, запись от 18 августа 1926 г. НИТМК; см. там же записи от 19 апреля, 12 июля, 14 октября.
¹² «Красная газета», веч. вып., 1925, № 222.

- 13 Глазунов. Письма, стр. 365.
- 14 Неопубликованное письмо к Л. Шоллар от 5 сентября 1921 г. ДМЧ.
- 15 Записная книжка № 8, запись от 6 сентября 1925 г. НИТМК.
- 16 Письмо хранится в ГЦММК.
- 17 Записная книжка № 8, запись от 15 декабря. НИТМК.
- 18 Неопубликованное письмо к Б. Хватскому (1927). ГПБ.
- 19 Герберт Уэллс. Россия во мгле. Госполитиздат, М., 1958, стр. 27.
- 20 «Жизнь искусства», 1923, № 14, стр. 22.
- 21 На заседании отделения теории музыки и композиции 6 октября 1920 г. было вынесено решение возобновить «класс музыкальной литературы заслуженного профессора А. К. Глазунова». ГАОРСС, ф. 7441, д. 75, л. 151.
- 22 «Жизнь искусства», 1921, № 808.
- 23 Неопубликованное письмо М. Штейнберга к Глазунову от 19 июля 1925 г. ГПБ.
- 24 Глазунов. Письма, стр. 364.
- 25 «Красная газета», веч. вып., 1924, № 278, стр. 4.
- 26 Там же, веч. вып., 1923, № 48; см. также № 285.
- 27 «Еженедельник петроградских театров», 1923, № 27, стр. 8.
- 28 Десять лет симфонической музыки. 1917—1927. Изд. Гос. ак. филармонии, Л., 1928, стр. 40.
- 29 «Жизнь искусства», 1922, № 49.
- 30 «Красная газета», веч. вып., 1918, № 29.
- 31 Там же, 1923, № 295; см. также № 230.
- 32 «Жизнь искусства», 1923, № 48, стр. 26. Некоторые оркестровые коллективы преподносили Глазунову звание «почетного дирижера». Так, например, он был избран почетным дирижером Первого показательного симфонического оркестра при ЛГСПС («Красная газета», веч. вып., 1927, № 15, стр. 4).
- 33 «Красная газета», веч. вып., 1926, № 239, стр. 4. Глазунов выступал в рабочих аудиториях и других городов (Одесса, Харьков, Киев).
- 34 «Смена», 1926, № 235, стр. 4.
- 35 «Красная газета», веч. вып., 1923, № 167.
- 36 «Жизнь искусства», 1927, № 46, стр. 6.
- 37 «Смена», 1926, № 241; см. также «Красная газета», веч. вып., 1926, № 245.
- 38 Журнал заседаний Художественного совета. ГАОРСС, ф. 7441, № 75, л. 273.
- 39 «Жизнь искусства», 1923, № 4, стр. 9.
- 40 «Еженедельник государственных театров», 1922, № 14, стр. 17.
- 41 «А. К. Глазунов. Опыт характеристики». Изд. «Светозар», 1924.
- 42 «Рабочий и театр», 1925, № 42, стр. 8.
- 43 «Жизнь искусства», 1925, № 15, стр. 8.
- 44 «Рабочий и театр», 1926, № 15, стр. 5.
- 45 «Иностранная литература», 1956, № 6, стр. 28.
- 46 Герберт Уэллс. Россия во мгле, стр. 27 — 28.
- 47 А. К. Глазунов. Франц Шуберт. Очерк. «Академия», Л., 1928. Автограф в ГПБ; Глазунов. Письма, стр. 475, 483.
- 48 «Красная газета», веч. вып., 1924, № 212. Продолжая эту

статью в следующем номере, Глебов писал: «...Престарелые берегут свою славу».

⁴⁹ «Рабис», 1927, № 49.

⁵⁰ «Жизнь искусства», 1924, № 6, стр. 23.

⁵¹ «Рабис», 1927, № 49, стр. 3.

⁵² «Рабочий и театр», 1925, № 33, стр. 6.

⁵³ «Советская музыка», 1950, № 10, стр. 88.

⁵⁴ Неопубликованные письма В. Малишевского от 11 декабря 1926 (ГПБ) и М. Чернова от 25 июля 1908 (ГПБ).

⁵⁵ «Красная газета», веч. вып., 1924, № 212 и 213.

⁵⁶ Там же, 1926, № 80. Далее в защиту Глазунова автор писал: «Ведь Глазунов — человек абсолютно чуждый мелкого политиканства и дурной замашки вершения общественных дел неколлегальным путем...».

⁵⁷ Игорь Глебов. Глазунов. Опыт характеристики, стр. 12—13.

⁵⁸ Там же, стр. 51—52.

⁵⁹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 365.

⁶⁰ Там же, стр. 208—224.

⁶¹ Б. В. Асафьев. Годы 1904—1912. Период консерваторских работ и памятных встреч с дорогими наставниками. «Временник ТКФ ЛОЛГК», 1947, стр. 7, 9, 10, 12.

⁶² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 216.

⁶³ О русской песенности («Советская музыка», 1948, № 3); Шопен в воспроизведении русских композиторов («Советская музыка», 1946, № 1); Через прошлое к будущему («Советская музыка», 1943, № 1); Живая сила («Литература и искусство», 1942, № 38); Песнь Родины («Литература и искусство», 1942, № 50); О русской природе и русской музыке («Советская музыка», 1948, № 5); Потеря мелодии («Вопросы философии», 1948, № 1); «Пути развития советской музыки». Очерки советского музыкального творчества, т. I. Музгиз, М., 1947, и др.

⁶⁴ Глазунов. Письма, стр. 481—482.

⁶⁵ Там же, стр. 480.

⁶⁶ Протокол заседания совета от 28 сентября 1928 г. ГАОРСС, ф. 7441, д. 492, л. 1.

⁶⁷ Протокол заседания совета от 28 сентября 1928 г. (ГАОРСС, ф. 7441, д. 492, л. 4). В заседании от 10 сентября, когда утверждались часы педагогической нагрузки по различным специальностям, по поводу Глазунова было принято решение: «Ректору консерватории А. К. Глазунову (персонально) ввиду его особой ценности как педагога разрешено иметь полный оклад за 12 часов преподавания» (там же, д. 493, л. 163).

⁶⁸ «Ленинградская правда», 1929, № 141.

Глава XV

¹ «Музыка и революция», 1928, № 10, стр. 39. В журн. «Рабис» (1928, № 25) указана иная цифра участников хора — 118 000!

² Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 27.

³ Там же, стр. 29.

⁴ Неопубликованное письмо к М. Курбанову от 13 августа 1928 г. ГПБ.

⁵ Глазунов. Письма, стр. 389. В письме к М. Курбанову от 8 октября (ГПБ) Глазунов описывал свою тяжелую болезнь и делал тот же вывод: «Все это меняет мои планы, и, конечно, осенью мне вернуться не придется».

⁶ Неопубликованное письмо к Ю. Гнезе от 5 декабря 1928 г. ЛГТМ.

⁷ Глазунов. Письма, стр. 392.

⁸ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 42.

⁹ Там же, стр. 40. Под словом «кольтизм» Глазунов подразумевал свою дирижерскую деятельность. Имена «игори» и «бодисы», очевидно, относились к Асафьеву.

¹⁰ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 42, 43.

¹¹ Неопубликованный «набросок» М. Курбанова «Глазунов в Америке». Архив М. Курбанова, № 110. ГПБ.

¹² Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 83.

¹³ Ф. И. Ш а л я п и н. Литературное наследство, т. II, стр. 482.

¹⁴ Записная книжка № 11, запись 21 марта 1936 г. НИТМК.

¹⁵ «Советская музыка», 1941, № 3, стр. 67.

¹⁶ Неопубликованное письмо к М. Курбанову от 20 ноября 1928 г. ГПБ.

¹⁷ Глазунов. Письма, стр. 399.

¹⁸ Неопубликованный «набросок» М. Курбанова «Из американских впечатлений А. К. Глазунова». Архив М. Курбанова, № 110. ГПБ.

¹⁹ Глазунов. Письма, стр. 410.

²⁰ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 69—70.

²¹ Глазунов. Письма, стр. 420.

²² Там же, стр. 421; неопубликованное письмо к М. Курбанову от 17 января 1933 г. ГПБ.

²³ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 81.

²⁴ Глазунов. Письма, стр. 426.

²⁵ См. там же, стр. 485—492.

²⁶ Там же, стр. 496.

²⁷ Там же, стр. 492—496.

²⁸ Там же, стр. 393.

²⁹ Там же, стр. 498—505.

³⁰ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 71.

³¹ Там же, стр. 81.

³² Неопубликованные письма к М. Курбанову от 4 января и 5 декабря 1931 г. ГПБ.

³³ Там же, 12 октября 1929 г. ГПБ.

³⁴ Глазунов. Письма, стр. 398.

³⁵ С. Ю р о к. Патриарх русской музыки.— «Советская музыка», 1959, № 6, стр. 138—139.

³⁶ Неопубликованное письмо от 15 марта 1930 г. ЛГТМ.

³⁷ Глазунов. Письма, стр. 422.

³⁸ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 91.

³⁹ Там же, т. II, стр. 67.

⁴⁰ Там же, стр. 94.

⁴¹ Неопубликованное письмо к М. Курбанову от 28 апреля 1931 г. ГПБ.

⁴² Неопубликованное письмо к Ю. Гнезе от 28 июня 1930 г. ЛГТМ.

⁴³ Там же, 19 декабря 1932 г. ЛГТМ.

⁴⁴ Неопубликованная часть письма к Ю. Гнезе от 26 августа 1929 г. В неопубликованном письме к нему же от 18 ноября 1928 г. Глазунов писал: «Ольга Николаевна усердно занимается хозяйством... На рынок ходим всегда вместе». ЛГТМ.

⁴⁵ Глазунов. Письма, стр. 396.

⁴⁶ Неопубликованное письмо к М. Курбанову от 7 октября 1927 г. ГПБ.

⁴⁷ Глазунов. Письма, стр. 405.

⁴⁸ Неопубликованные письма от 7 мая и 22 июля 1932 г. ЛГТМ.

⁴⁹ Неопубликованное письмо к М. Курбанову от 17 января 1933 г. ГПБ.

⁵⁰ Глазунов. Письма, стр. 430; неопубликованное письмо к Ю. Гнезе от 23 декабря 1935 г. ЛГТМ.

⁵¹ Неопубликованное письмо к Ю. Гнезе от 12 апреля 1934 г. ЛГТМ; Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 93.

⁵² Там же, стр. 92, 94; Глазунов. Письма, стр. 428.

⁵³ Глазунов. Музыкальное наследие, т. II, стр. 95.

⁵⁴ Там же, стр. 100—101.

⁵⁵ Глазунов. Письма, стр. 430.

⁵⁶ Воспоминания А. М. Давыдова, хранящиеся в частном архиве его семьи, а также воспоминания его вдовы С. О. Давыдовой, устно переданные автору настоящей работы.

Заключение

¹ Б. В. Асафьев. «Пути развития советской музыки». Сб. Очерки советского музыкального творчества, т. I. Музгиз, М., 1947, стр. 14, 72; Избранные труды, т. II, стр. 339.

² См. статью Глазунова «Объяснительная записка к опере «Князь Игорь» в редакции Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова». — Глазунов. Письма, стр. 433.

³ См. статью Глазунова «О купюрах в „Руслане и Людмиле“». — Там же, стр. 435.

⁴ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, стр. 131.

⁵ См. статьи Глазунова о Бетховене, Шуберте, Шумане. — Глазунов. Письма.

⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 558.

⁷ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 213.

⁸ А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958, стр. 102.

⁹ «Памяти С. И. Танеева». Сборник статей и материалов, стр. 226.

¹⁰ См. высказывания Глазунова в связи с Третьим квартетом (Глазунов. Письма, стр. 104—105), а также сборник «Памяти С. И. Танеева», стр. 226.

¹¹ И. Глебов. Глазунов, стр. 13; Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 256.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ СОЧИНЕНИЙ

В основу перечня взяты различные издания и рукописи произведений Глазунова. При его составлении использованы архивные материалы, эпистолярное наследие композитора, письма его друзей, журнальные, газетные статьи, заметки.

Юношеские произведения сгруппированы под общей рубрикой 1878—1881 годов. В начале каждого раздела (года) помещены произведения с обозначением *opus*'а, затем — произведения без *opus*'а.

Данные о произведении расположены в следующем порядке: название произведения, тональность, *opus* (перечень частей циклического произведения или пьес, объединенных в один *opus*), посвящение, первое исполнение, издание и различные дополнительные сведения.

Произведение, имеющее различные варианты, помещается в разделе того года, к которому относится первая редакция, под номером и со звездочкой (*); при повторном упоминании оно приводится только со звездочкой. Циклическое произведение (или группа произведений), написанное в течение нескольких лет, помещается в разделе того года, к которому относится его завершение (под номером и со звездочкой). Сведения о сочинении отдельных его частей или номеров приводятся в соответствующих разделах без номера, но со звездочкой.

Звездочка после названия произведения указывает на наличие различных авторских переложений (преимущественно переложений оркестровых произведений для ф-п.). О переложениях же, сделанных другими лицами, даются указания среди дополнительных сведений о данном произведении.

Даты сочинения, исполнения, издания, относящиеся к дореволюционному периоду (до 1918 г.), даны по старому стилю, последующие — по новому.

1878—1881

1. Легкая соната для ф-п. G-dur. Музгиз, М., 1952. Педагогический репертуар для ф-п.
2. Сонатина для ф-п. a-moll. Музгиз, М., 1951. Педагоги-

ческий репертуар для ф-п. детских музыкальных школ. Автограф
вписан в альбом Н. И. Глазуновой с посвящением.

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 3. Allegretto для ф-п. A-dur | } Сб. А. Глазунов.
Юношеские пьесы
для ф-п. Музгиз,
М., 1951. |
| 4. Мазурка для ф-п. G-dur | |
| 5. Скерцо для ф-п. G-dur | |
| 6. Арабеска для ф-п. A-dur. Соч. 1883 | |
| 7. Fantasiestück, Presto для ф-п. e-moll. | |
| 8. Сельский Вальс (Вальс-фантазия) для ф-п.* E-dur. | |
| 9. Марши для ф-п. G-dur, B-dur, Es-dur. | |
| 10. Марш венгерский для ф-п. fis-moll. | |
| 11. Сонаты (сонатины) для ф-п. G-dur, D-dur, Es-Dur,
A-dur. | |
| 12. Скерцо для ф-п. Des-dur, G-dur, g-moll. | |
| 13. Скерцо для стр. квартета E-dur, C-dur. | |
| 14. Демоническое скерцо для ф-п. g-moll. | |
| 15. Встреча Рустема. Индийский марш. Поход Зораба
на Иран. Номера из неоконч. оперы «Рустем и Зораб», либретто
Н. Лебедева по сюжету В. Жуковского. | |
| 16. Шесть венгерских танцев для ф-п. в 4 р. E-dur,
B-dur, c-moll посв. М. Балакиреву; a-moll, Es-dur, b-moll посв.
Н. Еленковскому. | |
| 17. Сарабанда для ф-п. g-moll. Изд. в прилож. к журн.
«Нувеллист», 1899. Перелож. для стр. орк. в сб. «11 пьес русских
композиторов». Музгиз, М., 1951. | |
| 18. Инструментальные дуэты без сопровождения:
1. Adagio для 2 кларнетов. 2. Allegretto для 2 кларнетов. 3. Andante
для 2 кларнетов. 4. Appassionato для 2 кларнетов. 5. Марш для
трубы и кларнета. 6—7. 2 инвенции для флейты и кларнета. 8. Ме-
нуэт для кларнета и фагота. 9. Марш для кларнета и фагота.
10. Дуэт для кларнета и виолонч. Музгиз, М., 1958 («10 маленьких
дуэтов для двух инструментов без сопровождения»). | |
| 19. Пять пьес для стр. квартета: 1. Lento D-dur. 2. Скерцо
E-dur. 3. Интермеццо D-dur. 4. Скерцо C-dur. 5. Венгерское скерцо
A-dur. Ред. А. Рывкина. Музгиз, М., 1951. | |
| 20. Черкесская песня («Много дев у нас в горах») для
голоса с ф-п. G-dur. Слова М. Лермонтова. Романс не законч., пе-
релож. для ф-п. законч. | |
| 21. Румяной зарею покрылся восток, романс для
голоса с ф-п. G-dur. Слова А. Пушкина. | |
| 22. Лишь только ночь своим покровом, романс
для голоса с ф-п. Des-dur. Слова М. Лермонтова (из поэмы «Де-
мон»). Посв. Н. Еленковскому. Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954. | |
| 23. Andante и семь вариаций для ф-п. d-moll — D-dur
(Andante. Скерцо. Andante moderato. Adagio. Краковяк. Andante
moderato. Финал-шествие). Соч. 21 декабря 1880. Тема и некоторые
вариации были использованы в Характеристической сюите ор. 9. | |
| 24. Скерцо для ф-п. в 4 р. C-dur. Соч. 28 октября 1880. | |
| 25. Грузинская песня («Не пой, красавица, при мне») для
голоса с ф-п. g-moll. Слова А. Пушкина. | |
| 26. Нет, не тебя так пылко я люблю, романс для
голоса с ф-п. C-dur. Слова М. Лермонтова. | |

27. Симфония № 1 E-dur, op. 5 (первонач. назв. «Славянская симфония», первонач. назв. III части — «Adagio della sinfonia pastorale»). Посв. Н. Римскому-Корсакову. Исп. 17 марта 1882, дир. М. Балакирев, БМШ (первое исп. за границей 17 мая 1884, дир. К. Мюллер-Гартунг, Веймар). Новые редакции — 1885, 1929. Изд. Беляева, 1888, в нов. ред. 1932. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Римской-Корсаковой.

28. Рондо для ф-п. F-dur. Соч. 17 января 1881.

29. Душно без счастья и воли, романс для голоса с ф-п. h-moll. Слова Г. Гейне — Н. Некрасова. Изд. в сб. Глазунов. Два романса для голоса с ф-п. Музгиз, М., 1950; Н. Некрасов в романсах русских композиторов. Музгиз, М., 1953; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954.

30. Фуга на тему S-a-s-c-h-a для ф-п. c-moll.

31. Интермеццо на тему S-a-s-c-h-a для ф-п. G-dur.

Согласно надписи на автографе эти два номера предназначались для ф-п. сюиты op. 2.

32. Фуга a due soggetti для стр. квартета D-dur. На автографе имеется надпись: «Полифоническое сложение местами покидается». Соч. 18 августа 1881.

33. Этюд для ф-п. g-moll. Соч. 25 ноября 1881.

34. Романс без слов для виолонч. с орк.* B-dur. Музгиз, М., 1952. Перелож. для виолонч. с ф-п. А. Александрова и Л. Гинзбурга.

1882

35. Струнный квартет № 1 D-dur, op. 1. Посв. Л. Шестаковой. Исп. 13 ноября 1882, кварт. собр. РМО (Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман, А. Вержбилович). Изд. А. Иогансена, 1883; изд. Беляева, 1884. Перелож. для ф-п. в 4 р. М. Беляева, для ф-п. в 2 р. — Ф. Жадуль.

36. Увертюра на три греческие темы № 1 для орк.* g-moll, op. 3 (темы из сб. Л. Бурго-Дюкудрэ «Mélodies populaires de Grèce et d'Orient», песни № 1, 20, 25). Посв. Л. Бурго-Дюкудрэ. Исп. 8 января 1883, дир. А. Рубинштейн, РМО. Изд. Беляева, 1885.

37*. Пять романсов для голоса с ф-п. op. 4: 1. Ко груди твоей белоснежной. Слова Г. Гейне — Н. Добролюбова. Посв. А. Молаас. 2. Соловей. Слова А. Кольцова. Посв. А. Молаас. 3. Когда гляжу тебе в глаза. Слова Г. Гейне — М. Михайлова. Посв. Д. Стасову. 4. Испанская песня. Слова народные. Посв. Е. К. Глазуновой. 5. Арабская мелодия*. Слова народные. Посв. Г. Дютшу. Соч. 23 апреля 1885. Изд. В. Бесселя, 1885.

38. Песни мои ядовиты, романс для голоса с ф-п. Cis-dur. Слова Г. Гейне — Н. Добролюбова.

39. Восточный танец для орк., для ф-п. в 4 р. g-moll — B-dur. На автографе имеется надпись: «Не вошел в сюиту [Характеристическую] по настоянию Римского-Корсакова».

40. Испанский романс («Ночной зефир») для голоса с ф-п. A-dur. Слова А. Пушкина.

* Вакхическая песня («Что смолкнул веселия глас?») для голоса с ф-п. Первый вариант. Посв. М. Балакиреву. См. 1888.

1883

41. Сюита для ф-п. на тему S-a-s-c-h-a, op. 2: I. Интродукция a-moll. Прелюдия D-dur. II. Скерцо a-moll. III. Ноктюрн Des-dur. IV. Вальс G-dur. Посв. Е. П. Глазуновой. Изд. А. Иогансена, 1883; изд. Беляева, 1887.

42. Увертюра на греческие темы № 2 для орк.* D-dur, op. 6. Посв. М. Балакиреву. На автографе надпись: «Своему первому руководителю Милию Алексеевичу Балакиреву с вечною признательностью посвящает автор». Исп. 7 марта 1883, дир. М. Балакирев, БМШ; 18 марта 1884, дир. М. Балакирев, Москва, фонд памятника М. Глинке в Смоленске. Изд. Беляева, 1886.

43. Серенада № 1 для орк.* A-dur, op. 7. Посв. Н. Щербачеву. Исп. 27 марта 1884, дир. Г. Дютш, «Репетиция сочинений А. Глазунова», Петропавловское училище; 22 марта 1886, дир. Г. Бюлов, РМО. Изд. Беляева, 1886. Перелож. для орк. нар. INSTR. С. Погорелова.

44. Andante sostenuto для орк. Des-dur (из неоконч. сюиты № 2. Тема Andante впоследствии использована в симф. фантазии «Море»). Исп. 27 марта 1884, дир. Г. Дютш, «Репетиция сочинений А. Глазунова», Петропавловское училище.

45. Миниатюра для ф-п. C-dur. Посв. Б. Молас. Изд. В. Бесселя, 1886; Музгиз, М., 1952. Педагогич. репертуар для ф-п. Сб. «Чайковский. Три пьесы»; Лядов. Канон; Глазунов. Две пьесы (см. 1900). Перелож. для скр. и ф-п. Г. Ланге.

1884

46. Характеристическая сюита для орк.* D-dur, op. 9: I. Вступление и Сельская пляска; II. Интермеццо; III. Карнавал; IV. Пастораль; V. Восточная пляска; VI. Элегия и Шествие. Первонач. вариант — «Первая сюита». Посв. К. И. Глазунову. Исп. 27 марта 1884, дир. Г. Дютш, «Репетиция сочинений Глазунова», Петропавловское училище; 17 ноября 1884, дир. Н. Римский-Корсаков, РМО. Изд. Беляева, 1887. Окончат. вариант 1887*.

47. Струнный квартет № 2 * F-dur, op. 10. Посв. М. Беляеву. Исп. 23 ноября 1884 на именинах у Беляева; 8 декабря 1884, кварт. собр. РМО (Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман, К. Давыдов). Изд. Беляева, 1884. Перелож. для ф-п. Г. Швебо.

48*. Серенада № 2 для мал. орк.* F-dur, op. 11. Посв. Г. Франке. Исп. 10 декабря 1889, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Первонач. вариант для валторны и стр. квинтета, для валторны и стр. квартета впервые исп. на торжеств. заседании Ученого совета Ленинград. консерватории, посв. 90-летию со дня рождения Глазунова 16 ноября 1955, В. Буяновский и квартет им. Н. Римского-Корсакова (В. Пелло, С. Иегудесман, Г. Введенский, В. Знаменский). Окончат. вариант для мал. орк. 1887*. Изд. Беляева, 1888.

49*. Лирическая поэма для орк.* Des-dur, op. 12. Посв. Н. Щербачеву. Исп. 22 октября 1888, дир. Глазунов, РСК (дирижерский дебют Глазунова). Изд. Беляева, 1888. Окончат. вариант 1887*.

50. Пьеса (*Allegro moderato*) для валторны и альты в сопровожд. стр. квартета F-dur. Соч. 16 августа 1884.

* *Idylle religieuse* для валторны и стр. квартета D-dur, op. 14. Впервые исп. на торжественном заседании Ученого совета Ленингр. консерватории, посв. 90-летию со дня рождения Глазунова 16 декабря 1955, В. Буяновский и квартет им. Н. Римского-Корсакова (В. Пелло, С. Иегудесман, Г. Введенский, В. Знаменский). Впоследствии переработан для орк. См. 1886 (Две пьесы для орк. № 1. Идиллия).

1885

51. Памяти героя, элегия для орк.* cis-moll — Des-dur, op. 8. Первонач. назв. «Эпизод из жизни западных славян», симф. поэма. Исп. 11 марта 1885, дир. М. Балакирев, БМШ. Изд. Беляева, 1886.

52. Стенька Разин, симф. поэма* h-moll, op. 13. Посв. А. Бородину (Памяти великого русского таланта). Исп. 23 ноября 1885, дир. Г. Дютш, РСК (первый беляевский концерт); 22 июня 1889, дир. Глазунов, Париж, Всемирная выставка. Балетная инсценировка «Стенька Разин. Волжская былина»: 28 ноября 1915, Мариинский т., пост. М. Фокина, дир. Глазунов, солистка В. Фокина, солист оперы П. Андреев; 6 ноября 1918, Большой т., Москва, пост. А. Горского, дир. А. Арендс, худ. П. Кончаловский. Изд. Беляева, 1888.

* Арабская мелодия*, романс для голоса с ф-п. fis-moll, op. 4. Посв. Г. Дютшу. Изд. В. Бесселя, 1885; Глазунов. Избр. романсы. Музгиз, М., 1949; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954. См. 1882. Перелож. для виолонч. с ф-п. 1891 изд. В. Бесселя.

1886

53*. Две пьесы для орк.* op. 14: 1. Идиллия D-dur. Исп. 15 октября 1886, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Первонач. вариант для валторны и стр. квартета под назв. «*Idylle religieuse*» 1884*. 2. Грезы о Востоке a-moll. Исп. 21 ноября 1887, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Первонач. вариант для кларнета и стр. квартета 1886, орк. вариант 1887*. Посв. Ц. Кюи. Изд. Беляева, 1888. Перелож. для ф-п. П. Жильсона.

54. Пять новеллет (новинок), сюита для стр. квартета* op. 15: I. *Alla spagnuola* G-dur; II. *Orientale* D-dur; III. *Interludium in modo antico* d-moll; IV. *Valse* F-dur; V. *All'ungherese* A-dur. Посв. А. Лядову. Исп. 26 марта 1886, Об-во камерн. музыки (Е. Альбрехт, О. Гилле, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович). Изд. Беляева, 1889, 1894; Музгиз, М., 1955.

55. Симфония № 2* fis-moll, op. 16. Памяти Ф. Листа. Первонач. вариант Es-dur (скерцо и финал). Исп. 5 ноября 1886, дир. Г. Дютш, РСК; 29 июня 1889, дир. Глазунов, Париж, Всемирная выставка. Изд. Беляева, 1889.

56. Элегия для виолонч. с ф-п.* Des-dur, op. 17. Памяти Ф. Листа. Исп. 18 февраля 1890, А. Вержбилович, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК (перелож. для виолонч. с орк.). Изд. Беляева, 1889.

1887

57. Лес, фантазия для орк.* cis-moll, op. 19. Посв. В. Стасову. Исп. 5 декабря 1887, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1887. Перелож. для 2 ф-п. в 8 р. К. Чернова. Изд. 1889.

58*. Сюита для стр. квартета* C-dur, op. 35. Посв. М. Беляеву. Исп. 18 ноября 1892, Рус. кварт. вечер (Е. Альбрехт, А. Гельбке, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович). Окончат. вариант 1891*. Изд. Беляева, 1892. Перелож. для ф-п. в 4 р. Глазунова и Н. Арцыбушева; для ф-п. в 2 р. автор перелож. не установлен.

59. Шествие в честь В. В. Стасова (в стиле М. Мусоргского). Maestoso («Слава Володимеру Васильевичу») для голоса с ф-п. C-dur. Слова Глазунова. Второй вариант — Шествие в стиле русских композиторов для ф-п. в 4 р. Тема использована в «Прелюдии памяти В. Стасова» op. 85, 1906.

* Серенада № 2 для орк. op. 11. См. 1884.

* Лирическая поэма для орк. op. 12. См. 1884.

* Грезы о Востоке для орк. op. 14. См. 1886 (Две пьесы для орк.).

1888

60. Мазурка для орк.* G-dur, op. 18. Посв. Н. Антипову. Исп. 19 ноября 1888, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1888.

61. Две пьесы для виолонч. с орк.*. op. 20: 1. Мелодия D-dur. Перелож. для виолонч. с ф-п. Сб. пьес русских композиторов, ред. Л. Гинзбург. Музгиз, М., 1954. 2. Испанская серенада a-moll. Перелож. для скр. с ф-п. О. Агаркова. Музгиз, М., 1951; для фагота с ф-п. Г. Меначарашвили. Тбилиси, 1947. Посв. А. Вержбиловичу. Исп. 17 декабря 1888, дир. Глазунов, солист А. Вержбилович, РСК. Изд. Беляева, 1890.

62. Пьесы для ф-п. op. 25: 1. Прелюдия D-dur. Посв. М. Блуменфельд (урожд. Анастасьевой). 2. Мазурка fis-moll. Посв. Ст. Блуменфельду. 3. Мазурка Des-dur. Посв. Ф. Блуменфельду. Исп. 3 декабря 1888, Ф. Блуменфельд, РСК. Изд. Беляева, 1888.

63. Струнный квартет № 3 (Славянский) G-dur, op. 26: I. Moderato. II. Interludium (первонач. назв. «Prélude»); III. Alla mazurka; IV. Славянский праздник. Посв. Н. Арцыбушеву. Исп. 11 декабря 1891, Рус. кварт. вечер (первый) (Е. Альбрехт, А. Гельбке, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович). Изд. Беляева, 1890. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова.

63а. Славянский праздник, симф. эскиз. G-dur, op. 26а, вариант финала квартета № 3. Исп. 17 декабря 1888, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1890. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова.

64*. Две песни для голоса с орк. и для голоса с ф-п.*, op. 27. Слова А. Пушкина: 1. Вакхическая песня («Что смолкнул веселия глас?»). Посв. Сиг. Блуменфельду. Исп. 19 ноября 1888, дир.

Н. Римский-Корсаков, солист В. Анненков, РСК. Первонач. вариант 1882 *. 2. Восточный романс («В крови горит огонь желанья»). Посв. Н. Кларк (соч. 29 мая 1890 *). Изд. Беляева, 1891; № 1 изд. в сб. «Пушкин в романсах и песнях русских композиторов». Музгиз, М., 1949; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954; «Избр. романсы русских композиторов». Музгиз, М., 1951.

65. *Andante* для квартета (скр., альт, 2 виолонч.) D-dur.

66. Из Гафиза («Не пленяйся бранной славой»), романс для голоса с ф-п. Des-dur. Слова А. Пушкина.

1889

67. Свадебное шествие для орк.* Es-dur, op. 21. Посв. Е. П. и К. И. Глазуновым («Моим дорогим родителям в день 25-летия их супружеской жизни 25 октября 1889»). Исп. 11 ноября 1889, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1890.

68. Две пьесы для ф-п. op. 22: 1. Баркарола Des-dur. Посв. Е. Крейслер. 2. Новеллетта D-dur. Посв. Е. Крайинской. Изд. Беляева, 1890.

69. Море, фантазия для расширенного орк.* E-dur, op. 28. Памяти Р. Вагнера. Исп. 18 февраля 1890, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1890. В фантазии использована тема из *Andante sostenuto* Des-dur. Соч. 1883.

70. Восточная рапсодия для орк.* G-dur, op. 29: I. Вечер; II. Пляска юношей и девушек; III. Рассказ старика; IV. Трубные клики; V. Пир воинов. Посв. И. Репину. Исп. 20 января 1890, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1891.

71 *. Три этюда для ф-п. op. 31: 1. Allegro C-dur. Посв. С. Познанской (Рабцевич). Соч. 1890 *. 2. Allegro e-moll. Посв. В. Гартунг. Соч. 1891 *. 3. Ночь. Allegretto quasi Andantino E-dur. Посв. М. Блуменфельд (урожд. Анастасьевой). Соч. 22 марта 1883. Изд. Беляева, 1892.

72. Ноктюрн для ф-п. Des-dur, op. 37. Посв. А. Арцыбушевой. Первонач. назв. «Méditation». Изд. журн. «Артист», 1889, № 4. Изд. Беляева, 1892.

73. Марш дьяволов для орк.* B-dur. Посв. В. Эвальд.

1890

74. Вальс на тему S-a-b-e-la для ф-п. B-dur, op. 23. Посв. Н. Забеле-Врубель. Изд. Беляева, 1890.

75. Грезы (Мечты, *Rêverie*) для валторны с ф-п.* Des-dur, op. 24. Посв. Е. Лидину. Изд. Беляева, 1890. Перелож. для альты с ф-п. В. Борисовского, Музгиз, М., 1948.

76. Симфония № 3 * D-dur, op. 33. Посв. П. Чайковскому. Исп. 8 декабря 1890, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1892.

77. Кремль, симф. картина * C-dur — Es-dur, op. 30: I. Народное празднество; II. У монастыря; III. Встреча и въезд князя. Памяти М. Мусоргского. Исп. 16 февраля 1891, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1892.

78. Красавица («Все в ней гармония, все диво»), романс для голоса с ф-п. As-dur. Слова А. Пушкина. Изд. журн. «Артист»,

1891, № 13 (февраль); Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954.

* Восточный романс, ор. 27. См. 1888.

* Allegro C-dur, ор. 31. См. 1889 (Три этюда).

1891

79. Размышление (Méditation) для скр. и ф-п. D-dur, ор. 32. Посв. О. Блатовой. Изд. Беляева, 1892.

80. Весна, муз. картина для орк.* D-dur, ор. 34. Посв. Н. Солокову. Исп. 25 января 1892, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК; май 1907, дир. Глазунов, Париж, Рус. историч. концерты. Изд. Беляева, 1892.

81. Слышу ли голос твой, романс для голоса с ф-п. G-dur. Слова А. Пушкина. Посв. М. Миклашевской. Изд. журн. «Артист», 1891, № 16 (октябрь); Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954. Первонач. вариант Ges-dur 1882.

* Сюита для стр. квартета ор. 35. См. 1887.

* Allegro, этюд для ф-п. e-moll, ор. 31. См. 1889 (Три этюда).

* Арабская мелодия для виолонч. с ф-п. ор. 4. См. 1882 и 1885.

1892

82. Маленький вальс для ф-п. D-dur, ор. 36. Посв. Н. Лаврову. Изд. Беляева, 1892; «Искусство», М., 1938.

83. In modo religioso (Andante), квартет для медных духовых (труба, валторна, 2 тромбона) * Es-dur, ор. 38. Посв. К. Садовскому. Изд. Беляева, 1893. Перелож. для ф-п. Музгиз, М., 1951.

84. Квintет для 2 скр., альты, 2 виолонч.* A-dur, ор. 39. Первонач. назв. III части — «Элегия». Посв. СПб. об-ву камерн. музыки. Исп. 13 января 1893, Об-во камерн. музыки (Е. Альбрехт, А. Гельбке, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович, А. Кузнецов); 8 января 1894, кварт. собр. РМО (Л. Ауэр, Э. Крюгер, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович, Д. Бзуль). Изд. Беляева, 1893, 1895 (карман. партитура).

85. Торжественный марш в честь открытия Всемирной Колумбовской выставки в Чикаго в 1893 г., по случаю 400-летия со времени открытия Колумбом Америки, для орк. (с хором по желанию) * Es-dur, ор. 40. Исп. 16 января 1893, дир. Глазунов, РСК; 7 июня 1893, Чикаго, Восемь русских концертов. Изд. Беляева, 1893.

86. Карнавал, увертюра для орк. (с органом по желанию) * F-dur, ор. 45. Посв. Г. Ларошу. Исп. 18 декабря 1893, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1894.

87. Величальная песня для голоса с ф-п. As-dur. Слова Глазунова. На автографе имеется надпись композитора: «По случаю дня рождения М. П. Беляева, 10 февраля 1892». Первое публичное исп. 21 ноября 1920, Мал. зал Петрогр. консерватории, торжеств. конц. в честь 20-летия педагогич. деятельности Глазунова (И. Ершов и В. Ульрих).

88. Фанфары. Allegro moderato для ф-п. Посв. Н. Римскому-Корсакову по случаю премьеры его оперы «Млада» 20 октября 1892.

89. Большой концертный вальс для ф-п. Es-dur, ор. 41. Посв. супругам Брюль (A Monsieur et Madame Nicolas Bruhl). Изд. Беляева, 1893.

90. Три миниатюры для ф-п. ор. 42: 1. Пастораль D-dur (первонач. назв.—«Колыбельная»). 2. Полька B-dur (первонач. назв.—Скерцино). 3. Вальс D-dur. Посв. A. Madame et Mademoiselle Achile Alphéragi. Изд. Беляева, 1893. Перелож. для баяна Аз. Иванова. Музгиз, М., 1934; для стр. орк. С. Асламазяна. Музгиз, М., 1951.

91. Салонный вальс для ф-п. C-dur, ор. 43. Посв. Е. К. Глазуновой. Изд. Беляева, 1893.

92. Элегия для альты с ф-п. g-moll, ор. 44. Посв. Ф. Гильдебрандту. Изд. Беляева, 1894.

93. Шопениана, сюита из соч. Ф. Шопена для орк. ор. 46: I. Полонез A-dur, ор. 40 № 1; II. Ноктюрн F-dur, ор. 15 № 1; III. Мазурка d-moll, ор. 50 № 3; IV. Тарантелла A-dur, ор. 43. Памяти Ф. Шопена. Исп. 18 декабря 1893, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1894. Балетная пост. 10 февраля 1907 при участии А. Павловой, Мариинский т., СПб. В балетную пост. были включены и другие произведения Ф. Шопена в оркестровке М. Кёллера.

94. Концертный вальс № 1 для орк.* D-dur, ор. 47. Посв. Е. П. Глазуновой. Исп. 18 декабря 1893, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1894. Перелож. для ф-п. в 2 р. А. Винклера; концертная транскрипция для ф-п. в 2 р. Ф. Blumenfelda. Музгиз, Л., 1939. Имеются и другие перелож.

95. Симфония № 4. Es-dur, ор. 48. Посв. А. Рубинштейну. Исп. 22 января 1894, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1894.

96. Air de ballet для ф-п. Es-dur. Второй вариант 1894. Пьеса вошла в балет «Барышня-служанка», сцена 6, № 2, Большой вальс.

97. Вальс-миниатюр для ф-п. g-moll. Посв. М. Сазиковой. Изд. прилож. к журн. «Наше время», 1893, № 3, 1 августа.

1894

98. Три пьесы для ф-п. ор. 49: 1. Прелюдия Des-dur. 2. Каприс-экспромт A-dur. 3. Гавот D-dur, соч. 1889, впервые опубликован в прилож. к журн. «Нувеллист», 1889. Посв. А. Есиповой. Изд. Беляева, 1895. Перелож. для ф-п. в 4 р. Е. Савеловой-Созонтович. изд. «Четыре пьесы русских композиторов». М., 1948; Избр. пьесы для ф-п., вып. 1 (Русские классики и советские композиторы). Музгиз, Л., 1952.

99. Торжественное шествие для орк.* D-dur, ор. 50. Посв. В. Стасову в день его юбилея 2 января 1894 (70-летие жизни и 50-летие деятельности). Исп. 14 января 1895, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК; 25 ноября 1906, дир. Ф. Blumenfeld, РСК. Посв. памяти В. Стасова. Изд. Беляева, 1895.

100. Концертный вальс № 2 для орк.* F-dur, ор. 51. Посв. Н. Галкину. Исп. 13 июля 1894, дир. Н. Галкин, Павловск. Изд. Беляева, 1896.

101. Балетная сюита (*Scènes de ballet*) для орк. A-dur, op. 52: I. *Préambule* A-dur; II. *Marionettes* D-dur; III. *Mazurka* F-dur; IV. *Scherzino* (первонач.—фугато) A-dur; V. *Pas d'action* D-dur; VI. *Danse orientale* g-moll; VII. *Valse* C-dur; VIII. *Polonaise* A-dur. Исп. 17 декабря 1894, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1895. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова.

102. Фантазия («От мрака к свету») для орк.* h-moll — C-dur, op. 53. На титульном листе автографа имеется зачеркнутый эпиграф: «Да здравствует солнце, да скроется тьма». Посв. Ф. Бузони. Исп. 4 февраля 1895, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК, посв. 10-летию беляевских концертов. Изд. Беляева, 1896.

103. Струнный квартет № 4 a-moll, op. 64. Посв. В. Стасову, Исп. 7 ноября 1901, Рус. кварт. вечер (В. Вальтер, В. Берггольц, А. Юнг, Ф. Берр). Первая тема использована в «Прелюдии памяти В. Стасова» op. 85, 1906. Изд. Беляева, 1899. Перелож. для ф-п. в 4 р. А. Шеффера.

104. Баркарола для ф-п. Fis-dur (на черных клавишах). «Юбилейный альбом русских композиторов в память 25-летия фирмы В. Бесселя (1869—1894)». В альбом входят 6 пьес: А. Арцыбушева, Ц. Кюи, А. Глазунова, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Н. Соколова. Изд. В. Бесселя, СПб — М., [1896].

1895

105. Симфония № 5 B-dur, op. 55. Посв. С. Танееву. Исп. 17 февраля 1896, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1896. Перелож. для ф-п. в 4 р. С. Танеева. Балетная инсценировка «Пятая симфония Глазунова» А. Горского, 24 апреля 1916, дир. А. Арендс, Большой т., Москва.

106*. Тема с вариациями для стр. квинтета*. Окончат. вариант 1917 — для стр. орк.* g-moll, op. 97. Исп. 11 мая (28 апреля) 1918, дир. Глазунов, РСК; 22 ноября 1924, дир. Глазунов, Ленингр. филармония; первое исп. в Москве, Московск. филармония, дир. Г. Юдин, 21 апреля 1955. Музгиз, М., 1956.

107. Восточная сюита для орк.: I. Восточная пляска A-dur; II. Восточный марш F-dur — D-dur; III. *Allegretto* D-dur. Автограф — трехстрочная запись с указанием оркестровки.

108. *Allegro vivo* для орк. Es-dur. Автограф — трехстрочная запись с указанием оркестровки. Средний эпизод использован в I части орк. сюиты «Из средних веков». См. 1903.

109. Мадригал для 2 ф-п. в 4 р. A-dur. Посв.: «В честь доктора Гельбке».

110*. Торжественное шествие на тему нар. песни «Слава» для ф-п. в 4 р. B-dur, op. 91. Соч. 20 июня 1895. Посв. М. Беляеву по случаю 10-летия РСК. Окончат. вариант 1910*.

1896

111. Два экспромта для ф-п. op. 54: 1. Des-dur. Посв. Е. Трохимовской. 2. As-dur. Посв. Т. Лешетицкой. Изд. Беляева, 1896.

112. Коронационная кантата для солистов, хора и орк.* D-dur, op. 56: I. Интродукция и хор; II. Юг; III. Север;

IV. Восток и Запад; V. Молитва; VI. Небо и Земля; VII. Финал. Слова В. Крылова. Исп. 14 мая 1896 в Москве в Грановитой палате при торжественной трапезе в день коронавания, дир. И. Альтани; 21 ноября 1896, дир. Э. Направник, Русский исторический конц. РМО («Молитва» в исп. И. Ершова). Изд. Беляева, 1895.

113. Симфония № 6 c-moll, op. 58. Посв. Ф. Блуменфельду. Исп. 8 февраля 1897, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1897. Перелож. для ф-п. в 4 р. С. Рахманинова.

1897

114. Раймонда, балет в 3 действиях, op. 57. Либретто Л. Пашковой и М. Петипа. В балет включены: Характерный танец op. 68 (см. 1899), Мазурка из Балетной сюиты op. 52 № 3 (см. 1894). Посв. артистам петербургского балета. Премьера 7 января 1898, Мариинский т., СПб, дир. Р. Дриго, пост. М. Петипа, худ. О. Аллегри, К. Иванов, П. Ламбин; 23 января 1900, Большой т., Москва. Изд. Беляева, 1898. Перелож. для ф-п. в 2 р., в 4 р. Глазунова и А. Винклера. Имеются и другие перелож.

1898

114а. Сюита из балета «Раймонда» для орк. op. 57а: I. Вступление к I акту; II. Романеска; III. Фантастический вальс; IV. Пиццикато; V. Вступление ко 2-й картине I акта; VI. Полька; VII. Испанский танец. Исп. 17 октября 1898, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК, Москва. Изд. Беляева, 1899.

115. Шесть романсов для голоса с ф-п. op. 59: 1. Муза. Слова А. Пушкина. Посв. Н. Фриде. 2. Из Петрарки («Жили мы у подножия холмов»). Слова А. Коринфского. Посв. Л. Яковлеву. 3. Из Петрарки («Когда твои глаза»). Слова А. Коринфского. Посв. Л. Яковлеву. 4. Если хочешь любить. Слова А. Коринфского. Посв. М. Луначарскому. 5. Делия. Слова А. Пушкина. Посв. М. Славиной. 6. Все серебряное небо. Слова А. Майкова. Посв. М. Каменской. Изд. Беляева, 1898; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954.

116. Шесть романсов для голоса с ф-п. op. 60: 1. Застольная песня («Кубок янтарный»). Слова А. Пушкина. Посв. М. Михайловой. 2. Желание («Медлительно влекутся дни мои»). Слова А. Пушкина. Посв. А. Рунге-Семеновой. 3. Неренда. Слова А. Пушкина. Посв. М. Чупрыникову. 4. Сновидение. Слова А. Пушкина. Посв. Г. Морскому. 5. Жизнь еще передо мною. Слова А. Майкова. Посв. Н. Забеле. 6. Близ мест, где царствует Венеция златая. Слова А. Пушкина. Посв. И. Ершову. Изд. Беляева, 1898; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954.

117. Барышня-служанка. Пастораль Ватто (Испытание Дамиса, *Ruses d'amour*), балет в 1 акте op. 61. Либретто М. Петипа. Посв. И. Всеволожскому. Премьера 17 января 1900, Эрмитажный т.; 25 января 1900, Мариинский т. Пост. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. П. Ламбин. Изд. Беляева, 1899. Перелож. для ф-п. в 2 р. А. Винклера.

118. Струнный квартет № 5* d-moll, op. 70. Посв.

Л. Ауэру. Исп. 11 января 1900, кварт. собр. РМО (Л. Ауэр, Э. Крюгер, С. Коргуев, А. Вержбилович). Изд. Беляева, 1900.

119. Торжественная кантата по случаю 100-летия Павловского института для соло, женск. хора и 2 ф-п. в 8 р. * ор. 63: I. Благословен приют родной; II. Были дни; III. Но остались сиротинки; IV. Царь повелел. Слова К. Случевского. Изд. Беляева, 1899.

1899

120. Прелюдия и fuga для ф-п. d-moll, ор. 62. Посв. А. Бернгарду. Изд. Беляева, 1899. Перелож. для органа Л. Сабанеева.

121. Торжественная кантата в память 100-летия со дня рождения А. Пушкина для соло, хора и орк. ор. 65: I. Мы многолюдной толпой; II. У этой тихой колыбели; III. Прошли младенческие годы; IV. От забот; V. Гимн «Вечно славный». Слова К. Романова. Исп. 26 мая 1899 в Ак. наук; 22 января 1900, симф. орк. СПб. оперы, дир. Глазунов. Изд. Беляева, 1900.

122. Гимн Пушкину («Хвала тебе, певец могучий») для женск. хора a cappella (с ф-п. по желанию) A-dur, ор. 66. Слова Оболяниновой и Шибинской. Посв. воспитанницам Павловского института. Исп. 26 мая 1899 в Павловском институте по случаю 100-летия со дня рождения А. Пушкина. Изд. Беляева, 1900.

123. Времена года (Les saisons) *, аллегорический балет в 1 акте (картины: Зима, Весна; Лето, Осень) ор. 67. Сценарий М. Петипа. Посв. М. Петипа. Исп. 13 февраля 1899, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК (только Зима); премьеры 7 февраля 1900, Эрмитажный т.; 13 февраля 1900, Мариинский т., СПб., дир. Р. Дриго, пост. М. Петипа, худ. П. Ламбин; 26 марта 1924, т. Оперы и балета, Л., нов. пост. Л. Леонтьева, дир. А. Гаук. худ. Н. Бенуа. Изд. Беляева, 1901.

124. Характерный танец (genre slave-hongrois) для орк.* G-dur, ор. 68. Посв. А. Джури (вставной номер в балет «Раймонда», написанный для исполнительницы заглавной роли, балерины А. Джури). Исп. в спектакле 30 января 1900, Большой т., Москва. Изд. Беляева, 1900.

125. Листок из альбома для трубы с ф-п. Des-dur. Посв. А. Космакову. Музгиз, М., 1950. Перелож. для скр. с ф-п. И. Сафонова. Музгиз, М., 1954.

1900

126. Романтическое интермеццо для орк.* D-dur, ор. 69. Первонач. назв. «Intermezzo lirico». Исп. 18 марта 1900, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1901.

127. Песнь менестреля (трубадура) для виолонч. с орк., для виолонч. с ф-п. fis-moll, ор. 71. Посв. А. Вержбиловичу. Исп. 5 марта 1902 А. Вержбилович и Глазунов (виолонч.—ф-п.), зал Кредитн. об-ва (конц. А. Есиповой и А. Вержбиловича). Изд. Беляева, 1901. Перелож. для валторны с ф-п. М. Буяновского.

128. Тема с вариациями для ф-п. fis-moll, ор. 72 (15 вариаций). Посв. И. Бусовой. Изд. Беляева, 1901.

129. Торжественная увертюра для орк.* D-dur, ор. 73. Посв. артистам придворного орк. Исп. 28 октября 1900, дир. Глазунов, РСК, Изд. Беляева, 1901.

130. Дуэт для сопрано и контральто с ф-п. (песня вольницы «Эх ты, песня») ор. 80. Слова А. Северского. Посв. М. Михайловой и М. Долиной. Изд. «Россия», 1900, № 346; изд. Беляева, 1904; «Искусство», 1939; «Избранные дуэты русских композиторов». Музгиз, М., 1948.

131. Маленький гавот для ф-п. C-dur. Из альбома Н. И. Глазуновой. Музгиз, М., 1952. Педагогич. репертуар для ф-п. Сб. «Чайковский. Три пьесы»; Лядов, Канон; Глазунов. Две пьесы (см. 1883).

132. Гальярда и мазурка для ф-п. D-dur, f-moll. Изд. в Сб. произведений соврем. рус. композиторов. Юргенсон, 1904.

1901

133. Первая соната для ф-п. b-moll, ор. 74. Посв. Н. Римской-Корсаковой. Исп. 6 октября 1901, А. Зилоти, общедоступн. конц. А. Зилоти и А. Вержбиловича. Изд. Беляева, 1901. Перелож. для 2 ф-п. в 4 р. Сиг. Блуменфельда.

134. Вторая соната для ф-п, e-moll, ор. 75. Посв. Н. Еленковскому («Моему учителю и другу Нарциссу Еленковскому»). Исп. 31 марта 1902, Л. Кашперова, 2-й конц. кружка «Вечера соврем. музыки». Изд. Беляева, 1902. Перелож. для 2 ф-п. в 4 р. Сиг. Блуменфельда.

135. Марш на русскую тему для орк.* Es-dur, ор. 76. Посв. Н. Абрамичеву. Исп. 16 февраля 1902, дир. А. Лядов, РСК. Изд. Беляева, 1902. Для ф-п. в 4 р. соч. 23 сентября 1900.

136*. Медленный вальс (Valse lente) для орк. F-dur. Исп. 17 марта 1905, дир. Н. Черепнин, РСК. См. 1904.

1902

137. Симфония № 7* F-dur, ор. 77. Посв. М. Беляеву. Исп. 21 декабря 1902, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1902.

138. Баллада для орк.* F-dur, ор. 78. Исп. 21 декабря 1902, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1903.

139. Из средних веков, сюита для орк.* E-dur, ор. 79: I. Прелюдия (первонач. назв. «Остров любви», «Замок на берегу моря») E-dur. В ней использована тема среднего эпизода пьесы для ф-п. Allegro vivo, 1895; II. Скерцо C-dur; III. Серенада трубадура a-moll. Соч. 18 июня 1901, исп. 16 февраля 1902, дир. А. Лядов, РСК; IV. Крестоносцы E-dur. Исп. 21 декабря 1902, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1903. Перелож. для ф-п. А. Зилоти.

1903

140. Здравница для хора и орк.* «Слава на небе солнцу высокому, слава, слава». Слова В. Жуковского.

1904

141. Гадание и пляска, балетная сцена для орк. A-dur, ор. 81. Посв. Марии Петипа. Исп. 31 марта 1905, дир. Н. Черепнин, РСК. Балетная пост. И. Кшесинского «Молодой удалец и красна

девица красна», июнь 1920. Исп. И. Кшесинский и Е. Люком, партия ф-п. Глазунов. Изд. Беляева, 1905. Перелож. для ф-п. А. Винклера.

142. Концерт для скр. с орк.* а-moll, ор. 82. Скр. аппликатура Л. Ауэра. Посв. Л. Ауэру. Исп. 19 февраля 1905, дир. Глазунов, солист Л. Ауэр, РМО. Изд. Беляева, 1905.

* Медленный вальс для орк., окончат. вариант. См. 1901.

1905

143. Не велят Маше за реченьку ходить, обр. рус. нар. песни для голоса с ф-п. g-moll. Изд. «Клич», М., 1915; Музгиз, М., 1930; Глазунов. Романсы. Музгиз, М., 1954.

144. Эй, ухнем. Песня бурлаков для хора и орк. Слова народные. Посв. А. Зилоти. Исп. 5 ноября 1905, дир. Глазунов, 2-й конц. А. Зилоти. Изд. Беляева, 1915. Перелож. для ф-п в 4 р., в 2 р. А. Зилоти, для духового орк. А. Розенблюма. Изд. Губпрофсовета, Л., 1927.

1906

145. Симфония № 8 Es-dur, ор. 83. Исп. 9 декабря 1906, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1907. Перелож. для ф-п. в 4 р. А. Винклера, в 2 р. Б. Сабанеева.

146. Две прелюдии для орк.* ор. 85: 1. Памяти В. Стасова а-moll. В прелюдии использованы темы из произведений, посв. В. Стасову: первая тема из квартета № 4 (см. 1894) и тема из «Шествия в честь В. В. Стасова» (см. 1887). Исп. 25 ноября 1906, дир. Ф. Blumenfeld, РСК. 2. Памяти Н. Римского-Корсакова e-moll. Соч. 1908*. Исп. 17 января 1909, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1911.

147. Русская фантазия для великорусского орк.* A-dur, ор. 86. Посв. Великорусскому орк., созданному В. Андреевым. Исп. 26 февраля 1906, дир. В. Андреев, зал Армии и Флота, СПб. Изд. Ю. Циммермана, СПб, 1909.

148. Прелюдия и fuga № 1 для органа D-dur, ор. 93. Посв. Я. Гандшину. Исп. по рукописи 29 января 1907, М. Людих, юбилейный конц. в честь 25-летия творческой деятельности Глазунова. Изд. Беляева, 1913. Регистровка по указаниям автора сделана Я. Гандшиным.

149. Избранникам русского народа, песня-гимн (Гимн свободной России) для хора и ф-п., для хора и орк. A-dur. Слова Н. Соколова. Соч. «Ко дню открытия Государственной думы» (апрель 1906). Изд. газ. «Двадцатый век», 27 апреля 1906, № 30; «Советская музыка», 1955, № 4.

1907

150. Любовь для хора a cappella F-dur, ор. 94. Слова В. Жуковского. Посв. Л. фон Гильзе фан дер Пальс и Л. Отмар-Нейшеллеру ко дню их бракосочетания 21 ноября 1907. Исп. 21 ноября 1907. Изд. Беляева, 1914.

151. Le satyre, вариация для орк.* а-moll. Вставной номер в балет «Времена года».

152. Шествие по случаю дня рождения Н. Римского-Корсакова для ф-п. в 4 р., для орк. D-dur. На автографе имеется надпись: «Шествие, сочиненное по случаю дня рождения славного русского народника Н. А. Римского-Корсакова 6 марта 1907 года».

1908

153. Песнь судьбы, драматическая увертюра для орк.* d-moll, ор. 84. Посв. М. Штейнбергу. Исп. 8 марта 1908, дир. Ф. Blumenфельд, РСК. Изд. Беляева, 1909.

154. Музыка к драме О. Уайльда «Саломея» для орк. ор. 90: 1. Вступление a-moll. 2. Пляска Саломеи («Пляска семи покрывал», «Восточный танец») F-dur. Посв. И. Рубинштейн. Исп. 20 декабря 1908, вечер художественных танцев Иды Рубинштейн, пост. М. Фокина, дир. Глазунов, Бол. зал консерватории. Изд. Беляева, 1912. Перелож. для ф-п. в 4 р. А. Винклера, в 2 р. Н. Щербачева.

* Прелюдия памяти Н. Римского-Корсакова ор. 85. См. 1906.

1909

155. Памяти Гоголя, симф. пролог* C-dur, ор. 87. Соч. по заказу к открытию памятника Н. Гоголю в Москве. Исп. 20 марта 1909, РМО, конц., посв. 100-летию со дня рождения Гоголя, дир. Глазунов, СПб. консерватория; 20 февраля 1910, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1912.

156. Финская фантазия для орк. C-dur, ор. 88. Исп. 7 ноября 1909, дир. Глазунов, Гельсингфорс, филармония; 13 марта 1910, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1912. Перелож. для ф-п. в 4 р. А. Винклера.

1910

157. Симфония № 9 d-moll, ф-п. эскиз одной части симфонии. Инструментовка и перелож. для ф-п. в 4 р. Г. Юдина. Исп. 7 мая 1948, дир. Г. Юдин, орк. Всесоюзного радиокомитета; 31 июля 1948, дир. Г. Юдин, Ленингр. филармония. Музгиз, Л., 1946.

158. Маленькая балетная сюита для орк. (2 вариации и кода). Исп. 25 октября 1910, дир. М. Гольденблюм, экстр. конц. РМО, Бол. зал СПб. консерватории.

* Торжественное шествие для орк. B-dur, ор. 91. Исп. 23 ноября 1910, дир. Глазунов, юбилейный конц. по случаю 25-летия РСК. Изд. Беляева, 1912. Дата первого исполнения — 23 ноября 1909, — проставленная на издании, ошибочна: во-первых, сочинение было закончено только 6 июля 1910, как помечено композитором на автографе, и, во-вторых, из программ РСК видно, что 25-летие отмечалось 23 ноября 1910, когда и было исполнено Торжественное шествие.

* Концерт для ф-п. с орк. № 1 f-moll, ор. 92. I часть (см. 1911).

1911

159*. Концерт для ф-п. с орк. № 1* f-moll, op. 92. Посв. Л. Годовскому. I часть законч. в сентябре 1910. Исп. 24 февраля 1912, дир. Глазунов, солист К. Игумнов, РСК. Изд. Беляева, 1912.

160. Восточная пляска для орк. Посв. А. Спендиарову. Исп. 24 февраля 1912, дир. Глазунов, РСК. Музсектор Госиздата, 1922. Использована во II акте балета Пуни «Конек-Горбунок» (Восточная пляска жен хана), пост. 16 декабря 1912.

1912

161. Финские эскизы для орк.* E-dur, op. 89; 1. Из «Калевалы». Вариации на тему финской былины-эпоса «Калевала», записанной Глазуновым в Нишлоте. 2. Шествие. Посв. Р. Каянусу. Исп. 24 февраля 1912, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1914. Перелож. для ф-п. в 4 р. А. Винклера.

162. Прелюдия-кантата к 50-летию Петербургской консерватории для солистов, хора и орк. D-dur. Слова Н. Соколова. Исп. на торжеств. юбилейном конц. РМО 16 декабря 1912, дир. Глазунов, Бол. зал консерватории.

1913

163. Царь Иудейский. Музыка к драме К. Романова «Царь Иудейский», op. 95. Исп. 9 января 1914, дир. Глазунов, Эрмитажный т.; 25 января 1914, РМО, Москва; 27 февраля 1914, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1915. Перелож. для ф-п в 4 р. А. Винклера.

164. Музыка к драме М. Лермонтова «Маскарад». Для орк.: Мазурка, Кадриль, Полонез, Куранты, Пантомимные сцены. Для ф-п.: *Rêverie*, *Mélancolie*. Для голоса с орк., голоса с ф-п.: Романс Нины op. 102, Изд. Беляева, 1925. Исп. 25 февраля 1917, дир. Глазунов, Александринский т.

1914

165. Парافразы на гимны союзных держав* op. 96. Гимны: русский, сербский, черногорский, французский, английский, бельгийский, японский. Для 2 ф-п. в 4 р. исп. 29 октября 1914, М. Кимонт-Яцына и А. Лемба, Мал. зал СПб. консерватории; для орк. см. 1915*. Изд. Беляева, 1915.

166. Прелюдия и fuga № 2 для органа d-moll, op. 98. Посв. К. Сен-Сансу. Изд. Беляева, 1916. Регистровка сделана по указанию автора Я. Гандшиным.

167. Полстолетья миновало, как увидел свет «Листок», для соло, хора и ф-п. F-dur. Соч. по случаю 50-летия газ. «Петербургский листок». В партии ф-п. имеются указания на инструментовку.

168. Памяти М. Д. Скобелева («Не умер ты, герой народный», «Слава великому славянину М. Д. Скобелеву») для хора и орк. F-dur. Слова Н. Спиридонова. Перелож. для хора и духового орк. Н. Шархеля.

1915

* Парафразы на гимны союзных держав для орк. (см. 1914). Исп. 2 марта 1915, дир. Глазунов, 2-й Патриотический конц. РМО, Бол. зал СПб. консерватории.

1916

169. Карельская легенда, муз. картина для орк. a-moll, ор. 99. Посв. И. Витолу. Исп. 11 мая (28 апреля) 1918, дир. Глазунов, РСК. Изд. Беляева, 1918. Перелож. для 2 ф-п. в 4 р. А. Винклера.

170. Романсы на сонеты Шекспира для голоса с ф-п.: 66-й сонет («Зову я смерть») h-moll; 147-й сонет («Моя любовь как лихорадка») d-moll. Перев. А. Кремлева. 66-й сонет исп. 21 ноября 1920 в торжеств. конц., посв. 20-летию педагогич. деятельности Глазунова и присвоению Малому залу его имени. Исп. И. Ершов и автор.

1917

171. Концерт для ф-п. с орк. № 2* H-dur, ор. 100. Исп. 11 мая (28 апреля) 1918, дир. Глазунов, солистка Ст. Банцер, РСК. Изд. Беляева, 1922.

172. Две поэмы-импровизации для ф-п.: 1. e-moll. 2. g-moll, соч. 1918*. Первонач. назв.—«Прелюдии-импровизации». Исп. 22 ноября 1920. Музгиз, М., 1950.

173. Мазурка-оберек для скр. с орк.* D-dur. Посв. П. Коханскому. Исп. 11 мая (28 апреля) 1918, дир. Глазунов, солист П. Коханский, РСК. Музгиз, М., 1951 (партитура и клави́р).

* Тема с вариациями для орк. g-moll, ор. 97. См. 1895.

1918

174*. Четыре прелюдии и фуги для ф-п.: 1. a-moll. 2. cis-moll. 3. c-moll. 4. C-dur (фуга соч. 1919), ор. 101. Прелюдии соч. 1923*. Изд. Беляева, 1925; № 3 и 4 в сб. «Советская ф-п. музыка», т. I, ч. 2. Музгиз, М., 1958.

* Поэма-импровизация g-moll. См. 1917.

1919

* Фуга для ф-п. C-dur, ор. 101. См. 1918.

1920

175. Фантазия для ф-п. в 4 р. f-moll, ор. 104. Посв. В. Скрябиной. Исп. 21 ноября 1920, Глазунов и Л. Николаев, торжеств. конц. по случаю присвоения Малому залу консерватории имени Глазунова и открытия его бюста в фойе Малого зала. Изд. Беляева, 1928.

1921

176. Струнный квартет № 6* В-dur, op. 106. Посв. артистам квартета имени Глазунова. Исп. 23 июня и 17 ноября 1922, квартет им. Глазунова (И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Д. Могилевский), Мал. зал консерватории. Изд. Беляева, 1931.

177. Вниз по матушке по Волге, обр. нар. песни для хора а cappella g-moll. Слова народные. Обр. сделана для Ак. капеллы по предложению ее руководителя М. Климова. Музгиз, М., 1937.

1923

* Четыре прелюдии для ф-п. op. 101. См. 1918.

1926

178. Идиллия для ф-п. Fis-dur, op. 103. Посв. Е. Гавриловой. Изд. Беляева, 1928; сб. «Советская ф-п. музыка», т. I, ч. 2. Музгиз, М., 1958.

179*. Прелюдия и fuga для ф-п. e-moll. Посв. Л. Николаеву. Окончат. вариант 1930, Париж*, перелож. для органа 1929. Изд. Ширмера, Нью-Йорк, 1930; Избр. соч. Глазунова. Музгиз, М., 1947; сб. «Советская ф-п. музыка», т. I, ч. 2. Музгиз, М., 1958.

1928

180. Элегия памяти М. Беляева (в связи с 25-летием со дня смерти) для стр. квартета d-moll, op. 105. В партии альты в коде проходит музыкальная тема, построенная на звуках В-la-f. Исп. 1929, Берлин, Париж—Institut de France и в других конц., посв. памяти М. Беляева. Изд. Беляева, 1929.

1930

181. Струнный квартет № 7 C-dur, op. 107: I. Воспоминание о прошлом; II. Дыхание весны; III. В таинственном лесу; IV. Русский праздник. Исп. 12 января 1932, Ленинград, Об-во камерн. музыки (Ю. Эйдлин, А. Сосин, И. Левитин, А. Штример). Изд. Беляева, 1931.

182. Фантазия, сюита для 2 ф-п.

* Прелюдия и fuga e-moll. См. 1926.

1931

183. Концерт-баллада для виолонч. с орк.* C-dur, op. 108. Посв. П. Казальсу. Для виолонч. с ф-п. исп. 28 января 1933, студия Радиокомитета и 2 апреля 1933, зал им. Глазунова (А. Я. Штример и А. М. Штример). Изд. Беляева, 1932.

184. Квартет для саксофонов B-dur, op. 109: I. Allegro; II. Canzone variée (тема и 5 вариаций); III. Finale. Посв. артистам квартета саксофонов Республиканской гвардии Парижа. Исп. арт. Республиканской гвардии, 14 декабря 1933, Париж, зал Gaveau. Изд. Беляева, Бонн, 1959.

1933

185. Концерт для саксофона-альта со стр. орк.* Es-dur, op. 109. Посв. С. Рашеру. Аппликатура и паузы для дыхания сделаны А. Петю (конц. издан под двумя именами — A. Glazounov et A. Petiot). Исп. 1934, Париж. Изд. Alphonse Leduc, Париж, 1936. Перелож. для альты с ф-п. и каденция И. Сафонова. Музгиз, М., 1948; для кларнета с ф-п. А. Штарка. Музгиз, М., 1949; для фагота с ф-п. Н. Зуевича. Музгиз, М., 1954.

186. Эпическая поэма для орк. Первонач. назв.: Увертюра, Эпическая увертюра, Драматическая увертюра, Поэма-увертюра, Героическая поэма. Посв. парижской Академии изящных искусств. Исп. 10 марта 1935, Париж.

1935

187. Фантазия для органа. Соч. для франц. органиста Марселя Дюпре.

Перечень

коллективных произведений русских композиторов
с участием А. К. Глазунова

1. Струнный квартет на тему B-la-f B-dur: I. ч. — Н. Римский-Корсаков; II ч. — А. Лядов; III ч. — А. Бородин; IV ч. — А. Глазунов. Посв. М. Беляеву. Соч. 1886. Исп. 23 ноября 1886 на именинах Беляева; декабрь 1887, Об-во камерн. музыки (Е. Альбрехт, О. Гилле, Ф. Гильдебрандт, А. Вержбилович); 12 октября 1889, Рус. кварт. вечер. Богемский квартет (К. Гофман, И. Сук, О. Недбаль, Г. Виган). Изд. Беляева, 1886. Перелож. для ф-п. в 4 р. их же.

2. Именины (Jour de fête). Три квартетных наброска F-dur: I. Славильщики — А. Глазунов; II Величание — А. Лядов. III. Хоровод — Н. Римский-Корсаков. Посв. М. Беляеву. Соч. 1888. Исп. 23 ноября 1888 на именинах М. Беляева. Изд. Беляева, 1889, 1895. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова.

3. Фанфары для духовых и ударных инстр. Соч. 1889 к 5-летию РСК. Авторы: А. Глазунов и Ц. Кюи.

4. Славления (фанфары) для медных и ударных инстр.: 1. Allegretto — А. Лядов. 2. Moderato — А. Лядов. 3. Moderato scherzando — А. Глазунов. 4. Allegretto — А. Лядов. 5. Moderato. Обр. рус. нар. песни «Слава» — А. Глазунов. Соч. 1890 к 25-летию творческой деятельности Н. Римского-Корсакова. Исп. 22 декабря 1890, дир. А. Лядов, юбилейный РСК; 25 ноября 1900, юбилейный РСК, посв. 35-летию творческой деятельности Н. Римского-Корсакова. Изд. Беляева, 1891. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова.

5. Шутки, кадрили для ф-п. в 4 р. C-dur: 1. Pantalón — Н. Арцыбушев. 2. Eté — И. Витоль. 3. Poule — А. Лядов. 4. Trépis — Н. Соколов. 5. Pastourelle — А. Глазунов. 6. Finale — Н. Римский-Корсаков. Соч. 1891. Изд. Беляева, 1891.

6. Славления для ф-п. в 4 р. Посв. В. Стасову по случаю его 70-летия. 1 — Ф. Blumenfeld. 2 — А. Глазунов. 3 — А. Лядов. Соч. 1893. Исп. 2 января 1894. Изд. Беляева, 1894.

7. Пятницы для стр. квартета, 2 сборника пьес. Сборник I: 1. Прелюдия и fuga — А. Глазунов. 2. Серенада — Н. Арцыбушев. 3. Полька — Н. Соколов, А. Глазунов, А. Лядов. 4. Менуэт — И. Витоль. 5. Канон — Н. Соколов. 6. Колыбельная — М. Остен-Сакен. 7. Мазурка — А. Лядов. 8. Сарабанда — Ф. Blumenfeld. 9. Скерцо — Н. Соколов. Сборник II: 1. Аллегро — Н. Римский-Корсаков. 2. Сарабанда — А. Лядов. 3. Скерцо — А. Бородин. 4. Fuga — А. Лядов. 5. Мазурка — Н. Соколов. 6. Куранта — А. Глазунов (1902). 7. Полька — А. Копылов. Изд. Беляева, 1899; «Тритон», 1934. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Соколова; для ф-п., скр. и виолонч. Б. Кузнецова.

8. Менуэт для стр. квартета D-dur. Соч. 1895. В конце автографа имеется примечание Глазунова: «Менуэт этот сочинен в шутку на музыкальном вечере у Н. В. Арцыбушева весною 1895 года четырьмя лицами: А. К. Глазуновым, А. С. Аренским, Н. А. Соколовым и Ф. М. Blumenfeldом, каждым по 2 такта, причем каждому последующему из участников сочинения открыт был лишь последний такт написанного раньше. Тогда же партии были расписаны для квартета и Менуэт исполнен [А.] Гельбке, [Н.] Гезехусом, М. П. Беляевым и А. В. Вержбиловичем».

9. Четыре импровизации для ф-п.: 1. e-moll. 2. c-moll. 3. b-moll. 4. f-moll. Авторы: А. Аренский, А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Танеев. Импровизации сочинены в 1896 г. в Петербурге на обеде у А. Аренского. Четыре листа нотной бумаги с начальными тактами пьес передавались по кругу. Каждый из авторов вписывал ее продолжение. В создании каждой импровизации принимали участие все четыре автора. Сб. «Танеев», Музгиз, М., 1925; Собр. соч., Рахманинова, т. III. Музгиз, М., 1950.

10. Вариации на русскую тему — песню «Надоели ночи, надоскучили» (из сб. Балакирева «40 песен») для стр. квартета G-dur. 10 вариаций: 1 — Н. Арцыбушев. 2 — А. Скрябин. 3 — А. Глазунов. 4 — Н. Римский-Корсаков. 5 — А. Лядов. 6 — И. Витоль. 7 — Ф. Blumenfeld. 8 — В. Эвальд. 9 — А. Винклер. 10 — Н. Соколов. Посв. М. Беляеву. Соч. 1898—1899. Изд. Беляева, 1899; Музгиз, М., 1952 (сб. «Пьесы для квартета А. Глазунова»). Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Арцыбушева; для скр., виолонч. с ф-п. Б. Кузнецова.

11. Вариации на народную тему из сб. Н. Абрамчева для ф-п. A-dur. 8 вариаций: 1 — Н. Римский-Корсаков. 2 —

А. Винклер. 3 — Ф. Blumenfeld. 4 — Н. Соколов. 5 — И. Витоль. 6 — А. Лядов. 7 — А. Лядов. 8 — А. Глазунов. Посв. Н. Абрамичеву. Соч. 1900. Изд. Беляева, 1900.

12. Вариации на русскую тему для орк. F-dur. 6 вариаций: 1 — Н. Арцыбушев. 2 — И. Витоль. 3 — А. Лядов. 4 — Н. Римский-Корсаков. 5 — Н. Соколов. 6 — А. Глазунов. Посв. Н. Галкину по случаю 10-летия его дирижерской деятельности в Павловске. Соч. 1901. Исп. 4 июля 1901, дир. Н. Галкин, Павловск; 1 марта 1903, дир. А. Лядов, РСК. Изд. Беляева, 1903. Перелож. для ф-п. в 4 р. Н. Арцыбушева.

13. Кантата для тенора соло, смеш. хора и орк. E-dur: I. Ариозо тенора («Рече господь») — А. Глазунов; II. Хор — А. Лядов. Слова С. Маршака. Памяти М. Антокольского. Соч. 1902—1903. Изд. Беляева, 1906. Перелож. для голоса с ф-п А. Глазунова и А. Лядова.

Редакции. Обработки. Переложения

К. Антипов. Симфоническое allegro ор. 7. Доработка, оркестровка.

А. Аренский. Вариации из квартета ор. 35. Перелож. для орк. 1904.

М. Балакирев. «Тамара», симф. поэма. Перелож. для ф-п. в 4 р. Изд. П. Юргенсона. Мазурка № 1 для ф-п. Перелож. для орк.

Г. Берлиоз. «Бегство в Египет» из оратории «Детство Христа». Перелож. для ф-п. в 4 р.

А. Бородин. Опера «Князь Игорь». Окончание (увертюра и III акт записаны А. Глазуновым), инструментовка, редакция Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова. Изд. Беляева, 1888. Увертюра исп. 24 октября 1887, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК, посв. памяти Бородина. Премьера оперы — в Мариинском т. 23 октября 1890, дир. К. Кучера. Симфония № 3, две части. Запись, оркестровка 1888. Исп.: II часть 24 октября 1887, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК, посв. памяти Бородина; вся симфония — 21 января 1889, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Беляева, 1889. Перелож. для ф-п. в 2 р. и в 4 р. I части — А. Глазунов; для ф-п. в 4 р. II части — Н. Соколов. Симфония № 2. Ред. Римского-Корсакова и А. Глазунова. Изд. Бесселя. Маленькая сюита для ф-п. Перелож. для орк. 1889. Исп. 28 октября 1889, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Изд. Бесселя. Квартет № 1. Перелож. для ф-п. в 4 р. Изд. Беляева. «Для берегов отчизны дальней», романс для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. Исп. 5 ноября 1905 Е. Петренко, дир. А. Зилоти, конц. А. Зилоти. «Песня темного леса», романс для голоса с ф-п. Перелож. для мужск. хора с орк. Исп. 16 января 1893, дир. А. Глазунов, РСК. Изд. Бесселя. «У людей-то в дому», романс для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. 1890. Изд. Беляева.

М. Глинка. «Иван Сусанин». «Руслан и Людмила». «Камаринская». «Арагонская хота». «Ночь в Мадриде». «Вальс-фантазия». Музыка к «Князю Холмскому». Новое, пересмотр. и испр. изд.

Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова. 1901—1904 (в связи с 100-летием со дня рождения Глинки). «Камаринская», фантазия для орк. Перелож. для ф-п. в 4 р. «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», романсы для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. Посв. Л. Шестаковой. 1892. Изд. М. Гутхейля. «Прощальная песня» для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. 1916. Изд. газ. «Биржевые ведомости», веч. вып., 29 января 1916. Кантата «Гимн хозяину» (1838). Перелож. для соло, хора и орк. 1902—1903. Изд. прилож. к газ. «Новое время» от 12 февраля 1903, № 9678 (там же статья «Глинка в Качановке»):

К. Давыдов. «У фонтана» для виолонч. с ф-п. Перелож. для виолонч. с орк. 1891.

А. Даргомыжский. «Свадьба», фантазия для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. Исп. 7 декабря 1907 в экстр. собр. РМО Л. Собинов, дир. А. Глазунов. Изд. Юргенсона.

Ц. Кюи. Скерцо на тему В-А-В-Е-С для ф-п. в 4 р. Перелож. для орк. 1887. Сюита «В Аржанто» для ф-п. ор. 40. Перелож. для орк. 1889. Исп. 18 февраля 1890, дир. Н. Римский-Корсаков, РСК. Опера «Анжелло». Оркестровка 1896.

Г. Ларош. «Торжественный марш» для ф-п. C-dur. Перелож. для орк. 1893. Изд. Беляева, 1913.

Ф. Лист. «Обручение» для ф-п из цикла «Годы странствий». Перелож. для орк. 1889; для 2 ф-п. в 4 р. 9 октября 1923. Музгиз, М., 1956.

А. Лядов. Квартет на тему В-1а-f, II. ч., трио. Перелож. для ф-п. в 4 р.

«Марсельеза». Оркестровка 1917.

М. Мусоргский. «Царь Саул», романс для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. Изд. В. Бесселя. «Трепак» (1883). «Колыбельная» (1903) из цикла «Песни и пляски смерти» для голоса с ф-п. Перелож. для голоса с орк. Изд. В. Бесселя. «Борис Годунов», 2-я картина пролога. Перелож. для соло, хора и ф-п.

Дж. Палестрина. Andante. Перелож. для стр. секстета.

Г. Пёрселл. Ария «Когда я смерть, я смерть приму» из оперы «Дидона и Эней». Перелож. для голоса с орк. 16 марта 1914.

Д. Поппер. «Восточная серенада», «Испанский танец» для виолонч. с ф-п. Перелож. для виолонч. с орк. 1893. Посв. А. Вержбиловичу.

Н. Римский-Корсаков. Интермеццо — антракт между III и IV сценами III действия оперы «Млада». Соч. по темам Н. Римского-Корсакова из «Млады». Партитура 1892. «Ночь», романс для голоса с ф-п. Перелож. для голоса со стр. квартетом. Сюита для орк. на темы из оперы «Золотой петушок» (совместно с М. Штейнбергом).

П. Чайковский. Andante cantabile из Квартета № 1 D-dur. Перелож. для стр. квинтета. Изд. Юргенсона, М. Andante funebre e doloroso из Квартета № 3 es-moll. Перелож. для стр. орк. 1905. Исп. 28 января 1906, конц. А. Зилоти; 22 сентября 1921, дир. А. Глазунов, Гос. ак. филармония, цикл, посв. П. Чайковскому. Изд. Юргенсона, М. «Благословляю вас, леса», романс. Перелож. для голоса с орк. Три пьесы для скрипки с ф-п., ор. 42, «Souvenir d'un lieu cher» (Размышление, Скерцо, Мелодия). Перелож. для скр. с орк. Изд. П. Юргенсона, 1896. «Хор цветов и насекомых» для

Смеш. и детск. хора и симф. орк. D-dur, 1869. Слова С. Рачинского (из задуманной оперы «Мандрагора»). Инструментовка 1898. Изд. П. Юргенсона, 1904.

Ф. Шопен. Этюды ор. 10 № 6, ор. 25 № 7. Перелож. для виолонч. с ф-п. 1900. Изд. Форберг, Лейпциг; Юргенсон, СПб; Музгиз, М., 1935. Похоронный марш из сонаты b-moll для ф-п. Перелож. для орк. (трансп. в a-moll) 1908. Исп. 4 октября 1908 в конц. РМО, посв. памяти Н. Римского-Корсакова, дир. В. Сафонов. Мазурка cis-moll. Перелож. для орк. 1889 (вставной номер в балет Пуни «Грациелла» — № 6, Pas-de-deux, 22 октября 1902). Вальс cis-moll, ор. 64 № 2. Перелож. для орк. (трансп. в d-moll, для пост. М. Фокина «Шопениана»). Ноктюрн c-moll, ор. 48 № 1. Перелож. для орк.

Р. Шуман. Карнавал для ф-п. ор. 9. Перелож. для орк. 1902. Авторы: А. Глазунов, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Аренский, Н. Черепнин, Н. Кленовский, А. Петров, В. Калафати, А. Винклер, И. Витоль, Н. Соколов. А. Глазунову принадлежат оркестровки: 1. Прембула. 2. Пьеро. 5. Эвзебий. 8. Сфинкс. 12. Шопен. 20. Пауза. 21. Марш давидсбюндлеров. Исп. 20 апреля 1902, дир. Н. Кленовский, Бол. зал СПб. консерватории, конц. памяти А. Рубинштейна. Балетные постановки Н. Легата: 23 июля 1902, конц. в Павловске, дир. А. Глазунов; 6 февраля 1911, СПб, сценарий и пост. В. Рябцева, худ. К. Корвин; 7 мая 1924 Большой т., Москва; пантомима-балет М. Фокина — 14 декабря 1924, Театр оперы и балета, Ленинград. Симфония Es-dur. Оркестровка (20-е гг.).

Чешский гимн («Где моя родина»). Обр. и инструментовка, G-dur, 28 мая 1893.

Песни и пляски крымских татар. Пять обработок для орк., для ф-п.: 1. «Ай, чамляр, чамляр». 2. «Одая готюрдым». 3. Песня новобранцев. 4. Пляска «Хайтарма». 5. Пляска «Оюнава» и песня «Акмечетон Ямлярье». Декабрь 1927 (со вступ. статьей и пояснениями к каждой обр.).

«El Raño». Обр. испанской песни для квартета, 1930.

«Привет Родине». Обр. греческой темы, 1912. Исп. 10 ноября 1912 на конц. в пользу семейств греческих воинов.

Покаянная песня Тангейзера. Обр. песни 13 века. Исп. И. Ершов.

Имеются и другие перелож. для 2 ф-п., для ф-п. в 2 или 4 р., для орк., перелож. романсов рус. композиторов для голоса с орк., для голоса со стр. quartetом.

Статьи, воспоминания, высказывания

Записка о редакции «Князя Игоря» Бородина. 1 ноября 1891. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 2, стлб. 155; Глазунов. Письма.

Беседа с А. К. Глазуновым (автобиография). — «Петербургская жизнь», 1893, № 13.

[О купюрах в «Руслане и Людмиле» Глинки.] 1904. — Глазунов. Письма.

Открытое письмо в редакцию (совместно с А. К. Лядовым).— «Русь», 1905, № 76; Глазунов. Письма.

О консерватории. У профессора А. К. Глазунова.— «Биржевые ведомости», веч. вып., 1905, № 8744; Глазунов. Письма.

Открытое письмо к Н. А. Римскому-Корсакову («от лица членов СПб. общества музыкальных собраний председатель общества А. Глазунов»). 31 марта 1905.— «Слово», 1905, № 113; «Русь», 1905, № 85; Глазунов. Письма.

В газету «Русь». Телеграмма (соболезнование Московской консерватории по поводу ухода С. И. Танеева из состава профессоров).— «Русь», 1905, № 212; Глазунов. Письма.

Циркулярное письмо Исполнительного комитета СПб. союза оркестровых деятелей (подпись: «А. Глазунов, А. Зилоти, Н. Римский-Корсаков и др.»).— «Биржевые ведомости», 1906, № 9182; «Русская музыкальная газета», 1906, № 7/8, стлб. 185; Глазунов. Письма.

Консерватизм в консерваториях. Беседа с А. Глазуновым.— «Биржевые ведомости», веч. вып., 1906, № 9203; Глазунов. Письма.

Открытое письмо в редакцию «Русской музыкальной газеты». 27 февраля 1907.— «Русская музыкальная газета», 1907, № 11, стлб. 311; Глазунов. Письма.

К вопросу об упрощенной партитуре. 28 сентября 1907. «Русская музыкальная газета», 1907, № 40; Глазунов. Письма.

Речь на похоронах Н. Римского-Корсакова.— «Речь», 1908, № 139; краткое изложение речи в газ. «Русь», 1908, № 160.

Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. 7 июня 1908.— «Речь», 1908, № 145; Глазунов. Письма.

Интервью Глазунова, помещенное в газете накануне похорон Н. А. Римского-Корсакова.— «Русское слово», 1908, № 133. Первая публикация в советской прессе: сб. «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование». Музгиз, Л., 1959, стр. 155—157.

О вреде музыки.— «Музыка», 1913, № 118; Глазунов. Письма.

[О Чайковском]. «Композиторы о Чайковском».— «Театр», 1913, № 1371.

«Орестея» С. И. Танеева (к 35-летию написания «Орестей»).— «Русская музыкальная газета», 1915, № 44, стлб. 694; «Биржевые ведомости», 1915, № 15158; Глазунов. Письма.

Женщины-оркестрантки.— «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15830.

У А. К. Глазунова (интервью).— «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15838.

Э. Ф. Направник-дирижер.— «Биржевые ведомости», веч. вып., 1916, № 15918.

Глазунов о театре (из беседы с композитором).— Газ. «Жизнь искусства», 1921, № 808.

[О творческой работе композитора.] Письмо к С. Грузенбергу. Январь 1924.— Глазунов. Письма.

Консерватория в годы революции (из беседы с А. Глазуновым).— Журн. «Жизнь искусства». 1924. № 2; Глазунов. Письма.

Мое знакомство с Чайковским.— «Чайковский. Воспоминания и письма». Гос. ак. филармония. П., 1924; Глазунов. Письма.

Пожелания к Новому 1925 году.— «Красная газета», веч. вып. 1924; № 298; Глазунов. Письма.

Открытое письмо в редакцию (благодарность за проведение юбилейного концерта).— «Красная газета», веч. вып., 1926, № 90.

Приветствие квартету имени Глазунова к 5-летию его деятельности.— «Красная газета», веч. вып., 1925, № 127.

У А. К. Глазунова (интервью).— «Красная газета», веч. вып., 1926, № 180.

Глазунов о конкурсе газеты «Смена».— «Смена», 1926, № 241.

Открытое письмо в редакцию (протест против искажений оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» в новой постановке Академического оперного театра, подписи: А. Глазунов, М. Штейнберг, Л. Николаев, Ю. Шапорин, М. Римский-Корсаков, Ю. Карнович, А. Житомирский, А. Римский-Корсаков).— «Красная газета», веч. вып., 1926, № 253.

Замечания автора о своих произведениях.— Журн. «Персифанс», 1926, № 3/4.

Бетховен как композитор и мыслитель.— «Печать и революция», 1927, № 3; Глазунов. Письма.

О новой постановке оперы «Борис Годунов» Мусоргского.— «Красная газета», веч. вып., 1928, № 58; Глазунов. Письма.

Письмо в редакцию (о постановке «Бориса Годунова»).— «Красная газета», веч. вып., 1928, № 77.

Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства. «Академия», Л., 1928; Глазунов. Письма.

Роберт Шуман и его Es-dur'ная симфония (20-е гг.).— Глазунов. Письма.

Памяти Митрофана Петровича Беляева.— Газ. «Comœdia» [Париж], 16 декабря 1928. В переводе на русск. яз.— в книге «Памяти М. П. Беляева». Сборник очерков, статей и воспоминаний. Изд. Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, Париж, 1929; Глазунов. Письма.

В память пребывания Михаила Глинки в Париже (En souvenir du séjour de Michel Glinka à Paris).— Журн. «Musique», 1929, № 5; Глазунов. Письма.

Воспоминания об А. А. Спендиарове. 19 марта 1929.— «Советская музыка», 1939, № 9/10; Глазунов. Письма.

Мой подарок Иосифу Ивановичу Витолу (к 70-летию со дня его рождения 26 июля 1933 года).— Журн. «Muzikas apskats», 1933, № 9; Глазунов. Письма.

О Н. А. Римском-Корсакове (Sur N. A. Rimsky-Korsakoff).— Журн. «Mercure de France», 1933, № 842.

Моцарт с нами (Mozart in uns allen) (30-е гг., возможно, 1931 — к 175-летию со дня рождения и 140-летию со дня смерти — Газ. «Stuttgarter Zeitung», 24 марта 1956.

Глазунов о музыке Гершвина.— «Иностранная литература», 1956, № 6.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абендрот Г. — 274
 Абрамычев Н. И. — 163, 365, 372, 373
 Агарков О. — 358
 Акименко Ф. С. — 22, 69, 237
 Александра Иосифовна (вел. кн.) — 238
 Александров А. Н. — 355
 Алексеев П. — 284
 Алексеева И. Н. — 5
 Аллегри О. К. — 255, 363
 Алфераки А. Н. — 361
 Альбенис И. — 317
 Альбрехт Е. К. — 357, 358, 360, 371
 Альтани И. К. — 363
 Амани Н. Н. — 22
 Андреев В. В. — 77, 202, 366
 Андреев П. З. — 357
 Анненков В. В. — 359
 Антипов К. А. — 22, 358, 373
 Антокольский М. М. — 90, 108, 373
 Арендс А. Ф. — 266, 357, 362
 Аренский А. С. — 20, 68, 94, 109, 124, 265, 328, 372, 373, 375
 Арцыбушев Н. В. — 22, 69, 94, 211, 225, 306, 358, 362, 372, 373
 Арцыбушева А. — 359
 Асафьев Б. В. — 98, 108, 109, 118, 136, 170, 172, 261, 262, 271, 288, 293, 296—299, 320, 321, 326, 328, 331, 337, 338, 342—344, 350—352
 Асламазян С. — 361
 Аттерберг К. — 303
 Ауэр Л. С. — 12, 46, 187, 196, 203, 207, 211, 355, 356, 360, 364, 366
 Афанасьев Н. Я. — 51
 Байрон Дж. — 109
 Бакст Л. С. — 265
 Балабанян — 233
 Балакирев М. А. — 6, 9, 10, 12—14, 16, 18, 20—26, 31—33, 38, 43—46, 49, 65, 69, 78, 79, 82, 83, 90, 92, 167, 198, 227, 242, 256, 264, 275, 320, 324, 325, 339, 340, 354 — 357, 372, 373
 Банцер С. В. — 279, 284, 369
 Барац — 197
 Баринова М. Н. — 5, 164
 Бармотин С. А. — 22
 Бах И.-С. — 11, 16, 86, 170, 176, 269, 281, 304, 311, 315
 Бах К. К. — 68
 Белинский В. Г. — 326, 352
 Белый Ю. К. — 291
 Беляев В. М. — 13, 338, 341
 Беляев М. П. — 12, 21, 28—32, 34, 48, 51, 64, 66, 67, 72, 73, 76, 77, 84, 86, 87, 91, 94, 107, 132, 167—170, 175, 183, 199, 227, 242, 282, 285, 306—308, 311, 322, 340, 355—374, 377
 Бенуа А. Н. — 99, 185, 274
 Бенуа Н. А. — 364
 Берг А. — 294
 Берггольц В. Р. — 362
 Берлиоз Г. — 281, 373
 Бернандт Г. Б. — 93, 347
 Бернгард А. Р. — 162, 164, 192, 193, 195, 364
 Берр Ф. Ф. — 362
 Бессель В. В. — 355—357, 362, 373, 374
 Бетховен Л. — 9, 14, 16, 51, 69, 105, 110, 253, 281, 287, 289, 290, 294, 304, 325, 341, 347, 352, 377
 Бзуль Д. С. — 360

- Билибин И. Я. — 185
 Блатова О. — 360
 Блуменфельд (урожд. Анастасьева) М. — 358, 359
 Блуменфельд Сиг. М. — 22, 358, 365
 Блуменфельд Ст. М. — 71, 358
 Блуменфельд Ф. М. — 22, 71, 87, 94, 197, 225, 358, 361, 363, 366, 367, 372, 373
 Борисовский В. В. — 359
 Бородин А. П. — 9, 16, 18, 20, 21, 23, 31, 36, 37, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 62—65, 68, 71—75, 82, 87, 90—92, 104, 168, 202, 228, 242, 264, 283, 320, 323—325, 339, 340, 357, 371—373, 375
 Брамс И. — 14
 Брандуков А. А. — 67, 93
 Бриан М. И. — 5, 284
 Брукнер А. — 253
 Брюль Н. — 361
 Брюсов В. Я. — 286
 Бузони Ф. — 362
 Буланже Н. — 315
 Бурго-Дюкудрэ Л. А. — 43, 66, 355
 Бурлаков Б. Н. — 308
 Бусова И. — 364
 Буяновский В. М. — 356, 357
 Буяновский М. Н. — 364

 Бюлов Г. — 356

 Вагнер Р. — 30, 76, 80, 86, 105, 110, 325, 359
 Вайнонен В. И. — 134
 Вальтер В. Г. — 202, 362
 Ван дер Пальс Н. А. — 225
 Василенко С. Н. — 251
 Ватто А. — 153—156, 363
 Введенский Г. С. — 356, 357
 Вейкман И. А. — 46, 355, 356
 Вейнгартнер Ф. — 274
 Вельберт О. И. — 17
 Верди Дж. — 304
 Вержбилович А. В. — 46, 197, 202, 355, 357, 358, 360, 364, 365, 371, 372, 374
 Виган Г. — 371
 Видор Ш. — 314
 Виельгорский М. Ю. — 227
 Вильскер С. М. — 5
 Винклер А. А. — 22, 69, 94, 167, 265, 361, 363, 366—369, 372, 373, 375
 Вирсаладзе С. Б. — 135
 Витолинь Я. Я. — 5
 Витоль И. И. (Витол Я. Я.) — 22, 69, 77, 87, 94, 196, 225, 265, 312, 369, 372, 373, 375, 377
 Вольф-Израэль Е. В. — 301
 Вольфман Я. Я. — 314
 Всеволожский И. А. — 131, 152, 363

 Габель С. И. — 195, 196
 Габрилович О. С. — 313
 Гаво И. — 371
 Гаврилова Е. М. — 5, 274, 275, 305, 310, 318, 370
 Гаврилова О. Н. — 5, 274, 276, 318, 352
 Галкин Н. В. — 163, 164, 194, 361, 373
 Гандшин Я. Я. — 366, 368
 Ганзен Ц. Г. — 233
 Гартунг В. — 359
 Гаук А. В. — 364
 Гезехус Н. А. — 372
 Гейзе Г. Л. — 225

 Гейне Г. — 17, 48, 355
 Гельбке А. Ф. — 358, 360, 362, 372
 Гензельт А. Л. — 275
 Герман А. — 348
 Гершвин Дж. — 289, 377
 Гилле (Хилле) О. Ф. — 357, 371
 Гильдебранд Ф. И. — 357, 358, 360, 361, 371
 Гильзе фан дер Пальс Л. А. — 366
 Гинзбург (Гинцбург) Г. П. — 211
 Гинзбург Л. С. — 355, 358
 Гинцбург И. Я. — 90
 Глазунов Д. К. — 8, 64, 243
 Глазунов Ив. Ил. 7, 8
 Глазунов Ил. Ив. (дед композитора) — 7
 Глазунов Ил. Ив. (племянник композитора) — 7
 Глазунов И. П. — 7

- Глазунов К. И. — 7, 8, 34, 107, 199, 243, 356, 359
 Глазунов Матв. П. — 7
 Глазунов Мих. И. — 7
 Глазунов Мих. К. — 7, 8, 64, 107
 Глазунов Н. И. — 7
 Глазунов П. И. — 7
 Глазунова Е. К. (сестра композитора) — 8, 305, 355, 361
 Глазунова Е. П. (мать композитора) — 8, 9, 13, 34, 36, 38, 39, 51, 199, 200, 275, 276, 345, 356, 359, 361
 Глазунова Н. И. — 354, 365
 Глазунова О. Н. — см. *Гаврилова О. Н.*
 Глазунова-Гюнтер Е. М. — см. *Гаврилова Е. М.*
 Глебов И. — см. *Асафьев Б. В.*
 Глинка М. И. — 10, 15, 16, 18, 33, 43, 46, 53, 58, 60, 62, 65, 68, 73, 97, 110, 167—169, 226, 257, 259, 264, 283, 311, 320, 323—326, 328, 356, 375, 377
 Глиэр Р. М. — 11, 48, 69, 192, 212, 300, 321, 328
 Глумов А. Н. — 347
 Гнезе О. И. — 5, 301, 305, 318
 Гнезе Ю. Д. — 10, 301, 305, 314, 318, 351, 352
 Гнесин М. Ф. — 163, 193, 197, 272, 321, 328, 343, 344.
 Гоголь Н. В. — 367
 Годовский Л. — 247, 368
 Голованов Н. С. — 185
 Головин А. Я. — 256, 260
 Гольденблум М. А. — 367
 Гольденвейзер А. Б. — 93
 Гордон А. Б. — 288, 301
 Горский А. А. — 135, 264, 266, 357, 362
 Горький А. М. — 108, 109, 262—264, 326
 Гофман К. — 371
 Гречанинов А. Т. — 22, 267
 Григ Э. — 86
 Громова Е. С. — см. *Тургина Е. С.*
 Грузенберг С. О. — 376
 Грус Ф. И. — 205
 Губерт Н. А. — 339
 Гуткейль М. А. — 374
 Давыдов А. М. — 307, 318, 352
 Давыдов К. Ю. — 356, 374
 Давыдова С. О. — 5, 284, 352
 Данте А. — 282
 Дарвин Ч. — 8
 Даргомыжский А. С. — 27, 34, 43, 251, 374
 Держановский В. В. — 267, 285, 338
 Джури А. А. — 135, 364
 Дианин А. П. — 50
 Дианин С. А. — 5, 50, 51, 340
 Дмитриева Т. П. — 5
 Добролюбов Н. А. — 355
 Добужинский М. В. — 185
 Довгалецкий В. С. — 314
 Долина М. М. — 365
 Долинский Е. — 135
 Дранишников В. А. — 255, 299
 Дрейшок А. — 11
 Дриго Р. Е. — 133, 363, 364
 Дризен Н. В. — 185
 Дроздов А. Н. — 194, 197, 345
 Дубовской Е. А. — 134
 Дюпре М. — 371
 Дютш Г. О. — 22, 28, 64, 71, 77, 87, 355—357
 Дягилев С. П. — 226
 Евреинов Н. Н. — 185, 255
 Екатерина II — 7
 Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская — 238
 Елена Павловна (вел. кн.) — 238
 Еленковский Н. Н. — 11, 12, 16, 175, 354, 365
 Ершов И. В. — 108, 254, 360, 363, 369, 375
 Есенин С. А. — 294
 Есипова А. Н. — 68, 197, 231, 275, 282, 361, 364
 Жадуль Ф. — 355
 Жегин Н. Т. — 270, 275
 Жижка Я. — 52
 Жильсон П. — 357
 Житомирский А. М. — 299, 301, 377
 Жуковский В. А. — 11, 354, 365, 366
 Забела-Врубель Н. И. — 359, 363
 Зилоти А. И. — 108, 197, 200—203, 212, 225, 313, 346, 365, 366, 373, 374, 376

- Зимин С. И. — 262, 263
 Знаменский В. Д. — 356, 357
 Золотарев В. А. — 22
 Зуевич Н. — 371
 Иванов Аз. И. — 361
 Иванов К. — 363
 Игумнов К. Н. — 90, 192, 247, 294, 309, 321, 368
 Игушев П. И. — 272
 Иегудесман С. Я. — 356, 357
 Илья — 107
 Иогансен А. Р. — 355, 356
 Ипнолитов-Иванов, М. М. — 20, 21, 34, 68, 69, 90, 95, 203, 212, 238, 324, 325, 328, 342, 352
 Казальс П. — 5, 148, 308, 370
 Калафати В. П. — 22, 69, 265, 300, 375
 Калинин М. И. — 275
 Калининков Вас. С. — 20, 124, 328
 Каменская М. Д. — 363
 Канаев А. Н. — 10
 Каншин Д. В. — 227
 Каратыгин В. Г. — 22
 Каренин Вл. (Стасова П. Д.) — 36, 339, 342, 344, 346
 Карнович Ю. Л. — 377
 Карпинский А. П. — 282
 Кашкин Н. Д. — 93, 167, 168, 192, 212, 214, 216, 221
 Кашперова Л. А. — 365
 Каянус Р. — 202, 203, 368
 Келлер М. Ф. — 99, 361
 Кимонт-Яцына М. И. — 368
 Киреев А. А. — 227
 Кларк Н. — 359
 Клемперер О. — 274
 Кленовский Н. С. — 265, 375
 Климов М. Г. — 163, 197, 272, 288, 370
 Клименченко А. М. — 199, 203
 Кобуладзе С. С. — 135
 Колаковский А. А. — 12
 Кологривов В. А. — 227
 Коломийцев В. П. — 225
 Колонн Э. — 66
 Колосков Г. А. — 263
 Колумб Х. — 360
 Кольцов А. В. — 355
 Комиссаржевская В. Ф. — 255
 Константин Константинович — см. Романов К. К.
 Кончаловский П. П. — 357
 Конюс Г. Э. — 212
 Копылов А. А. — 22, 372
 Коргуев С. П. — 202, 212, 364
 Коринфский А. А. — 116, 363
 Коровин К. А. — 135, 375
 Корредор Х. Ма — 148
 Космаков А. В. — 364
 Коханский П. И. — 279, 284, 369
 Краинская Е. — 359
 Крейслер Е. — 359
 Кремлев А. Н. — 347, 369
 Кругликов С. Н. — 32, 43, 72, 75, 89, 90, 95, 192, 325, 338, 344
 Крыжановский И. И. — 22
 Крылов В. А. — 363
 Крылов П. Д. — 286
 Крюгер Э. Э. — 360, 364
 Кузнецов А. В. — 360
 Кузнецов Б. — 372
 Курбанов М. М. — 22, 77, 87, 160, 169, 351, 352
 Кусевицкий С. А. — 313
 Кучера К. А. — 373
 Кушнарев Х. С. — 291
 Кшесинский И. Ф. — 365, 366
 Кюи Ц. А. — 23, 24, 32, 46, 47, 53, 68, 69, 76, 78, 79, 87, 167, 228, 339—341, 357, 362, 371, 374
 Лавров Н. С. — 22, 67, 196, 211, 212, 274, 360
 Лавровский Л. М. — 135
 Ламбин П. Б. — 282, 363, 364
 Ламм П. А. — 299
 Ламурё Ш. — 308
 Ланге Г. — 356
 Лансере Е. Е. — 185
 Ларош Г. А. — 35, 93, 167, 171, 341, 360, 374
 Лебедев Н. К. — 11, 354
 Левенштейн К. Б. — 212
 Левитин И. Л. — 370
 Легат Н. Г. — 375
 Ледюк А. — 371
 Лемба А. Г. — 368
 Ленау Н. — 52
 Леньяни П. — 133
 Леонтьев Л. С. — 255, 364
 Лермонтов М. Ю. — 17, 135, 246, 255—258, 320, 322, 354, 368
 Лешетицкая Т. Ф. — 362
 Лешетицкий Ф. О. — 9

- Либсон М. И. — 347
 Лидин Е. — 359
 Лист Ф. — 16, 28—30, 57, 64, 68, 71, 79, 98, 110, 150, 170, 281, 304, 325, 357, 358, 374
 Лопухова Е. В. — 282
 Лукашевский И. О. — 370
 Луначарский А. В. — 268, 269, 275, 286, 306, 326, 327, 352
 Луначарский М. В. — 363
 Людих М. Я. — 366
 Люком Е. М. — 366
 Лядов А. К. — 20, 21, 22, 23, 31, 51, 76, 77, 87, 89, 90, 94, 162, 164, 168, 169, 196, 197, 199—201, 205, 206, 225, 228, 242—244, 265, 325, 356, 357, 362, 365, 371—376
 Ляпунов С. М. — 20, 22, 69

 Майков А. Н. — 116, 363
 Маккензи А. — 227
 Малер Г. — 253
 Малишевский В. И. — 212, 295, 350
 Малоземова С. А. — 194, 195
 Малько Н. А. — 301
 Маневский В. — 13, 338
 Манизер М. Г. — 277
 Марджанов К. А. — 255
 Маршак С. Я. — 254, 347, 373
 Маширов А. И. — 301
 Мейербер Дж. — 12
 Мейерхольд В. Э. — 256, 257
 Меначарашвили Г. — 358
 Мендельсон Ф. — 61, 64, 117, 161
 Мервольф Р. И. — 300
 Мережковский Д. С. — 108
 Мессаже А.-Ш. — 67
 Метнер Н. К. — 314
 Миклашевская (Евстафьева) М. Н. — 360
 Мильштейн Н. — 286
 Михайла — 108
 Михайлов — 164
 Михайлов К. Н. — 212
 Михайлов М. Л. — 355
 Михайлова М. А. — 363, 365
 Могилевский Д. М. — 370
 Молас А. Н. — 274, 355
 Молас Б. Н. — 356
 Молокова Н. В. — 5
 Монте П. — 274
 Монфред А. Г. — 293

 Морозов Н. С. — 212
 Морской Г. А. — 363
 Моцарт В.-А. — 9, 166, 292, 300, 377
 Мошковский М. — 161
 Мусоргский М. П. — 10, 22, 23, 36, 63, 68, 80, 83, 92, 111, 186, 202, 228, 243, 274, 283, 298, 325, 358, 359, 374, 377
 Мюллер-Гартунг К. — 29, 355
 Мюль — 310
 Мясковский Н. Я. — 300, 321, 328

 Налбандян И. Р. — 301
 Направник В. Э. — 212
 Направник Э. Ф. — 109, 167, 363, 376
 Небольсин П. И. — 8
 Недбаль О. — 371
 Нейшеллер М. Л. — 225
 Некрасов Н. А. — 355
 Никиш А. — 226
 Николаев Л. В. — 229, 274, 275, 278, 310, 321, 369, 370, 377
 Новиков Н. И. — 7
 Ньюмарч Р. — 108

 Оболенский А. Д. — 161, 238
 Обольянинова — 364
 Ольденбург С. Ф. — 275
 Онеггер А. — 294
 Орлов Г. П. — 312
 Оссовский А. В. — 5, 225, 227, 270—272, 292, 301, 321, 338, 342
 Остен-Сакен М. И. — 372
 Отмар-Нейшеллер Л. М. — 366

 Павлов И. П. — 289
 Павлова А. П. — 361
 Павловский Ф. В. — 194, 197
 Падлу Ж. — 314
 Палестрина Дж. — 374
 Палечек О. О. — 194
 Пашкова Л. А. — 131, 134, 147, 363
 Пашковский Д. — 255
 Пелло В. М. — 356, 357
 Пёрселл Г. — 374
 Персиани Н. — 197
 Петерсон П. Л. — 341
 Петтио А. — 310, 371
 Петипа М. И. — 131, 132, 135, 147, 152, 153, 156, 256, 363, 364

Петипа Мария — 365
 Петрарка Ф. — 363
 Петренко Е. Ф. — 202, 373
 Петров А. А. — 211, 265, 375
 Печников А. Д. — 370
 Пиккель И. Н. — 46, 355, 356
 Погорелов С. — 356
 Познанская (Рабцевич) С. К. — 359
 Полежаев Т. А. — 7
 Полякин М. Б. — 233
 Поппер Д. — 374
 Похитонов Д. И. — 12, 137, 163, 211, 343, 345
 Преображенская С. П. — 291
 Преториус Э. — 304
 Прибик И. В. — 300
 Прокофьев Г. П. — 212
 Прокофьев С. С. — 231, 321, 328
 Пузыревский А. И. — 208
 Пулэ Г. — 314
 Пуни Ц. — 266, 368, 375
 Пуньо Р. — 66, 67
 Пургольд-Молас А. Н. — см. *Молас А. Н.*
 Пушкин А. С. — 7, 16, 17, 37, 87, 88, 114, 115, 117, 281, 326, 354, 356, 359, 360, 363, 364
 Пэрри Г. — 165, 227
 Радзиевская Е. А. — 5
 Рахманинов С. В. — 20, 69, 70, 77, 86, 90, 93, 94, 96, 124, 174, 192, 212, 226, 239, 248, 262, 267, 307, 311, 313, 314, 325, 328, 341, 363, 372
 Рачинский С. А. — 375
 Рашер С. — 310, 371
 Ребигов В. И. — 161
 Репин И. Е. — 36, 63, 76, 90, 108, 198, 225, 241, 267, 339, 340, 359
 Рерих Н. К. — 185
 Ридель К. — 28
 Риземан О. — 312
 Римская-Корсакова Н. Н. — 66, 172, 355
 Римский-Корсаков А. Н. — 338, 377
 Римский-Корсаков Г. М. — 300
 Римский-Корсаков М. Н. — 377
 Римский-Корсаков Н. А. — 6, 9, 14, 16, 18, 20—25, 28, 31—38, 43—46, 49—51, 57, 61, 62, 66—73, 76—78, 80, 82, 83, 86, 87,

89—92, 94, 100, 108, 109, 117, 121, 157, 160—162, 164, 165, 167—169, 171, 172, 184, 187, 188, 191, 193—202, 205—209, 211, 212, 224—226, 228, 242, 243, 245, 252, 256, 263, 265, 272, 295, 296, 298—300, 312, 321, 323—325, 328, 338—345, 352, 355—367, 371—377
 Рихтер Е. Х. — 13
 Розенблюм А. — 366
 Розовский И. — 272
 Романов Б. — 255
 Романов К. К. — 162, 195, 238, 255, 261, 345, 364, 368
 Рославец Н. А. — 293
 Рубинштейн А. Г. — 47, 99, 227, 228, 281, 355, 361, 375
 Рубинштейн И. — 255, 367
 Рудольф Л. М. — 212
 Рунге-Семенова А. К. — 363
 Рывкин А. М. — 354, 370
 Рябцев В. А. — 375
 Рязанов П. Б. — 291
 Сабанеев Б. Л. — 366
 Сабанеев Л. Л. — 364
 Сабашниковы М. и С. — 12
 Савелова-Созонтович Е. — 361
 Савина М. Г. — 108
 Садовский К. К. — 360
 Сазикова М. — 361
 Саккетти Л. А. — 185, 196, 208, 211
 Сафонов В. И. — 90, 196, 203, 375
 Сафонов И. — 364, 371
 Сац И. А. — 185
 Свендсен И.-С. — 165
 Северский А. Г. — 365
 Сен-Санс К. — 30, 64, 68, 368
 Сергеев К. М. — 135
 Серов В. А. — 241
 Скляревский А. Ф. — 212
 Скобелев М. Д. — 369
 Скрыбин А. Н. — 20, 77, 86, 90, 94, 95, 124, 226, 328, 372
 Скрыбина В. И. — 369
 Славина М. А. — 363
 Слонимский Ю. И. — 134
 Случевский К. К. — 364
 Собинов Л. В. — 374
 Соколов Н. А. — 69, 73, 77, 94, 162, 196, 225, 228, 265, 292.

- 358, 360, 362, 366, 368, 371—
373, 375
Соллертинский И. И. — 134
Соловьев Н. Ф. — 162, 194, 196,
211, 278
Сосин А. Г. — 370
Софроницкий В. В. — 291
Спендиаров А. А. — 69, 77, 241,
242, 289, 290, 311, 368, 377
Спиридонов Н. Г. — 369
Стасов В. В. — 21, 24, 25, 31, 32,
34, 36—38, 42, 46, 50—52, 57,
61, 63, 65, 73, 77—79, 83, 87,
89, 90, 99, 106, 108—111, 167,
170, 172, 176, 198, 201, 218,
225, 242, 243, 245, 282, 294,
339—342, 344, 346, 358, 361,
362, 366, 372
Стасов Д. В. — 37, 108, 227, 245,
282, 355
Стенфорд Ч. — 165, 227
Сток Ф. Л. — 313
Стравинский И. Ф. — 294, 315
Стрельников Н. М. — 280
Сук В. И. — 287, 371
Сулакруза — 67
- Танеев С. И. — 20, 35, 51, 53, 65,
69, 77, 90—94, 117, 124, 165,
171, 174, 179, 180, 182, 183,
188, 192, 203, 213, 242—244,
261, 311, 320, 325, 328, 330,
331, 339, 340, 342, 344, 347,
352, 362, 372, 376
Тарновский С. В. — 275
Теляковский В. А. — 225
Тиманова В. В. — 274
Толстая С. А. — 93
Толстов В. П. — 196
Толстой А. Н. — 326
Толстой Л. Н. — 108, 262
Тох Э. — 304
Трохимовская Е. — 362
Тургенев И. С. — 6
Турыгин П. А. — 8
Турыгина Е. С. — 8
Тютчев Ф. И. — 96
- Уайльд О. — 255, 367
Уланова Г. С. — 134
Ульрих В. — 360
Уэллс Г. — 277, 289, 349
- Файер Ю. Ф. — 135
- Фигнер М. — 274
Фидлер П. А. — 212
Финдейзен Н. Ф. — 72, 79, 117,
133, 227, 346
Фокин М. М. — 98, 99, 264, 265,
357, 367, 375
Фокина В. — 357
Форберг — 375
Франк Р. — 161
Франке Г. — 356
Фрид О. — 274
Фриде Н. А. — 363
Фюсно К. Ф. — 10, 107, 142
- Хватский Б. Н. — 349
Хейфец И. Р. (Яша) — 233
Хессин А. Б. — 197
Хиндемит П. — 314
Хлюстин И. — 135
Хованов В. А. — 32
Ходасевич В. М. — 134
Холодкова Н. Г. — 11
Хэпгуд И. — 108
- Цимбалист Е. А. — 233
Циммерман Ю. Г. — 339, 366
- Чайковский М. И. — 91
Чайковский П. И. — 20, 23, 25, 31,
35, 37—41, 43, 47, 49, 54, 57,
59, 62, 65—69, 75—77, 81,
83—86, 90—92, 96—98, 102,
104, 107, 124, 125, 127, 129—
131, 137, 185, 242, 264, 265,
289, 290, 311, 320, 322, 324,
339—342, 356, 359, 365, 374,
376
Чемберс В. — 185
Черемисинов П. Н. — 195, 196,
199, 203, 205
Черепнин Н. Н. — 22, 162, 212,
225, 265, 365, 375
Чернов К. Н. — 358
Чернов М. М. — 162, 164, 295,
300, 303, 350
Чернова С. М. — 5
Чесноков П. Г. — 286
Чижев А. — 212
Чупрытников М. М. — 363
- Шаляпин Ф. И. — 90, 108, 109,
192, 202, 225, 262—264, 267,
269, 289, 307, 314, 345, 348,
351

- Шапорин Ю. А. — 321, 328, 377
 Шархель Н. — 369
 Швебо Г. — 356
 Шевильяр К. — 226
 Шекспир В. — 48, 246, 255, 347, 369
 Шёнберг А. — 294
 Шестакова Л. И. — 46, 73, 355, 374
 Шеффер А. Н. — 362
 Шибинская — 364
 Ширмер Г. — 370
 Шмидт К. Г. — 280
 Шнабель А. — 274
 Шоллар Л. — 349
 Шопен Ф. — 10, 11, 16, 98, 99, 170, 171, 243, 265, 281, 305, 311, 325, 361, 375
 Шостакович Д. Д. — 272, 291, 292, 299, 321, 328
 Шредер К. И. — 200
 Штамм Ю. Е. — 10
 Штарк А. — 371
 Штейн А. — 211
 Штейнберг М. О. — 69, 108, 134, 163, 197, 225, 271, 274, 276, 292, 295, 299—301, 304, 307, 312, 321, 328, 342, 349, 367, 374, 377
 Штидри Ф. — 274
 Штраус Р. — 165, 166
 Штример А. М. — 5, 370
 Штример А. Я. — 5, 309, 370
 Шуберт Ф. — 9, 16, 69, 276, 281, 289, 290, 300, 303, 325, 349, 352, 377
 Шуман Р. — 9, 10, 16, 69, 84, 98, 265, 281, 289, 290, 325, 352, 375, 377
 Щербачев В. В. — 271, 296
 Щербачев Н. В. — 357, 367
 Щиглев М. Р. — 21, 22
 Щуко В. А. — 185
 Эвальд В. В. — 94, 359, 372
 Эйдлиг Ю. И. — 370
 Эльгар Э. — 166
 Энгель Ю. Д. — 58
 Энгельгардт В. П. — 10
 Эрденко М. Г. — 212
 Юдин Г. Я. — 253, 362, 367
 Юдина М. В. — 291
 Юнг А. Ф. — 362
 Юргенсон И. И. — 346
 Юргенсон П. И. — 365, 374, 375
 Юрок С. — 211, 313, 345, 351
 Юрьев Ю. М. — 135, 256, 257, 347
 Яковлев Л. Г. — 363

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
---------------------	---

Глава I

Детство (1865—1880)

Предки Глазунова. Семья. Первые музыкальные впечатления и обучение. Н. Н. Еленковский. Реальное училище. Общение с М. А. Балакиревым. Занятия с Н. А. Римским-Корсаковым. Первые творческие опыты	6
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Глава II

Юношеские годы (1880-е)

Беляевский кружок. Первая симфония. Глазунов и М. П. Беляев. Поездка за границу. Ф. Лист. Музыкальные организации М. П. Беляева, Глазунов и М. А. Балакирев. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков. Глазунов и В. В. Стасов. Глазунов и П. И. Чайковский	20
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Глава III

Юношеские произведения (1882—1885)

Творчество первой половины 80-х годов. Две увертюры на греческие темы. Характеристическая сюита. Камерно-инструментальное и камерно-вокальное творчество. Лирическая поэма	42
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Глава IV

«Бородинский» период в жизни и творчестве Глазунова (1885—1890)

Глазунов и А. П. Бородин. «Элегия памяти героя». «Стенька Разин». Вторая симфония. Начало дирижерской деятельности. Смерть А. П. Бородина; работа Глазунова над его музыкальным наследием	50
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Глава V

Творческие искания (конец 80-х годов)

Перелом в творчестве Глазунова. Беляевский кружок конца 80-х годов. Программные произведения: «Лес», «Море», «Восточная рапсодия», «Кремль». Третья симфония. Камерно-инструментальное творчество (Пять новинок, Третий («Славянский») квартет). Коллективные произведения. Романсы	75
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Глава VI

Начало нового творческого подъема (1890—1895)

Жизнь Глазунова в начале 90-х годов. Глазунов и А. К. Лядов. Сближение с московскими музыкантами. Смерть П. И. Чайковского. Глазунов и С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Кругликов. «Весна». Фантазия. Концертные вальсы. «Шопениана». Глазунов и А. Г. Рубинштейн. Четвертая симфония 89

Глава VII

Расцвет творческой деятельности (1895—1900)

Жизнь Глазунова во второй половине 90-х годов. Поездки за границу. Дача в Озерках. Музыкальные встречи с В. В. Стасовым. Камерно-инструментальное (Четвертый и Пятый квартеты) и камерно-вокальное творчество. Пятая и Шестая симфонии 105

Глава VIII

Балеты (конец 90-х годов)

Общая характеристика балетов Глазунова. «Раймонда». «Барышня-служанка». «Времена года» 129

Глава IX

В начале XX века

Начало педагогической работы в Петербургской консерватории. Концертная деятельность. Редактирование произведений М. И. Глинки. Смерть М. П. Беляева. Деятельность в Попечительном совете 160

Глава X

Творчество начала 900-х годов

Фортепьянные сонаты. Седьмая симфония. Сюита «Из средних веков». Скрипичный концерт 170

Глава XI

В годы первой русской революции (1905—1907)

Движение протеста в консерватории (февраль — март). Уход Глазунова из консерватории. Постановка оперы «Кашей Бессмертный». Лето 1905 года. Замысел Высших музыкальных курсов. Вторая половина года. Концертная жизнь Петербурга. «Эй, ухнем». «Русская фантазия». Автономные права консерватории. Избрание Глазунова директором консерватории. Восьмая симфония 191

Глава XII

Между двумя революциями (1907—1917)

25-летие творческой деятельности Глазунова. Поездка за границу. Юбилей Русского музыкального общества, Русских симфонических концертов, Петербургской консерватории. Ру-

ководство Глазунова консерваторией. Художественно-эстетические установки в воспитании музыкантов. Организационные и хозяйственные вопросы консерватории. Настроения одиночества. Смерть брата и отца. Смерть В. В. Стасова, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. И. Танеева 224

Глава XIII

Творчество 1907—1917 годов

Первый и Второй концерты для фортепьяно. «Мазурка-оберек». «Карельская легенда». Девятая симфония. Сонеты Шекспира. Музыка к драматическим спектаклям: «Саломея», «Маскарад», «Царь Иудейский». Пресса об оперных и балетных замыслах Глазунова 245

Глава XIV

Советский период жизни (1917—1928)

Руководство консерваторией в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции. Жизнь и творчество. Музыкально-просветительская деятельность. Художественные позиции в 20-х годах. Статьи, воспоминания, характеристики. Перед отъездом за границу. Глазунов и Б. В. Асафьев 267

Глава XV

Последние годы жизни (1928—1936)

Шубертовские торжества в Вене. Первые годы жизни за границей. Творческая и дирижерская деятельность. Болезнь и смерть 303

Заключение 319

Примечания 338

Приложения

Хронологический перечень сочинений 353

Перечень коллективных произведений русских композиторов с участием А. К. Глазунова 371

Редакции. Обработки. Переложения 373

Статьи, воспоминания, высказывания 375

Указатель имен 378

Ленинградское отделение
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИЗДАТЕЛЬСТВА

в 1962 году выпускает

ИССЛЕДОВАНИЯ И МОНОГРАФИИ

М. А. Балакирев.— Сб. воспоминаний, писем, материалов.

Вопросы теории и эстетики музыки, вып. I; сб. исследований, статей.

Богданов-Березовский В. Поэтика балета (проблемы эстетики советского балета).

Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования.

Раабен Л. Л. С. Ауэр, очерк жизни и творчества.

Мейлих Е. И. Штраус, биографический очерк.

Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр.

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО
САМООБРАЗОВАНИЯ

Орлов Г. Симфонии Д. Д. Шостаковича

Вайнкоп Ю. Беседа об опере

Вандерфлаас Л. Симфоническая музыка в Ленинграде

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Тюлин Ю. Строение музыкальной речи

Михелис В. Вопросы обучения и воспитания юного пианиста.

Копелева Г. (ред.-составитель). Дошкольное музыкальное воспитание детей.

Варфоломеев А. Пение в курсе сольфеджио

ПОПУЛЯРНЫЕ МОНОГРАФИИ О КОМПОЗИТОРАХ
для юношества

Келдыш Т. Дж. Пуччини
Кенигсберг А. Р. Вагнер
Обрам В. Г. Берлиоз
Ручьевская Е. П. И. Чайковский
Хопрова Т. А. Г. Рубинштейн

СОКРОВИЩА СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Слонимский Ю. Лебединое озеро
Попова Л. Бахчисарайский фонтан
Томсон Г. Тропюю грома
Нехендзи А. Красный мак

ПЕРЕВОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сб. «Равель в зеркале своих писем», составитель и автор комментариев Р. Шалю (Франция)

Приобретайте литературу о музыке
в нотных магазинах
«СОЮЗКНИГА»

ПРИСЫЛАЙТЕ ВАШИ ЗАЯВКИ
В ОТДЕЛЫ «НОТЫ — ПОЧТОЙ»

Мария Алексеевна Ганина
АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ
ГЛАЗУНОВ

РЕДАКТОР
И. В. ГОЛУБОВСКИЙ

Художник
Н. К. Фандерфлит

Худож. редактор
Х. Г. Сайбаталов

Техн. редактор
Е. В. Ольховская

Корректор
Н. К. Яковлева

Подп. к печ. 11/VII 1961 г. М-00102.
Форм. бум. $84 \times 108\frac{1}{32}$. Бум. л. 6,13.
Печ. л. 12,25 + 13 вкл. (усл. л. 20,09).
Уч.-изд. л. 21,29. Тираж 9.500.
Цена 1 р. 33 к. Заказ 2915.
Типография № 4 УПП Ленсовнархоза
Ленинград, Социалистическая, 14.