



*Александр Константинович*  
**ГЛАЗУНОВ**

*Русские и советские композиторы*

*Александр Константинович  
Глазунов  
1865—1936*

*А.Н.Крюков*

*Александр Константинович*  
**ГЛАЗУНОВ**

*Издательство «Музыка» Москва*  
**1982**

78С2  
К85

Художник Д. Бязров

К 4905000000-072 638-82  
026(01)-82

© Издательство «Музыка», 1982 г.

ББК 49.5  
К85

## *К читателю*

Это было сто лет назад. Вечером, 17 марта 1882 года в зале петербургского Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича) начался очередной концерт. Он открылся Первой симфонией Александра Глазунова. Произведение понравилось публике, и аплодисментами она стала вызывать автора. Каково же было удивление и восхищение слушателей, когда на эстраду вышел 16-летний юноша в форме ученика реального училища. Так рано к Глазунову пришла известность.

Она сопровождала музыканта на протяжении всего долгого творческого пути, сопутствует имени Александра Константиновича и в наши дни, хотя сам он уже давно ушел из жизни. Балет «Раймонда», концерт для скрипки с оркестром, симфонии и другие произведения композитора заняли почетное место в русской музыкальной классике, входят в современную музыкальную культуру.

Однако не только творческое наследие заставляет нас с уважением и признательностью говорить о Глазунове. Он вошел в историю как крупнейший музыкант, каких не так уж много было в искусстве, как выдающийся музыкальный деятель, широко известный и в дореволюционной России, и в молодой Советской стране.

Профессор и директор Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории, человек, чей авторитет для многих и многих был незыблем, наставник, умевший распознавать таланты и оказывать им необходимую поддержку,— все это тоже неотъемлемо от облика Глазунова. Вместе с тем он был концертирующим музыкантом— пропагандистом русской музыки в нашей стране и за рубежом, он участвовал как консультант в солидных издательских и концертных организациях, не-

изменно привлекался (обычно в качестве председателя) в состав ответственных комиссий, в жюри конкурсов.

В течение многих лет Глазунов оставался одной из ведущих фигур в отечественной музыке. Обширный период — от начала 1880-х и до конца 1920-х годов — прошел для него в интенсивном творческом труде и активной деятельности. Глазунов был одним из тех, благодаря кому осуществилась преемственная связь прежней и новой культур.

Заслуги Глазунова многократно получали самую высокую оценку — и на родине, и за рубежом. Молодая Советская Республика назвала его народным артистом. Многие, в том числе зарубежные, музыкальные общества избрали Александра Константиновича почетным членом.

И по сей день в нашей истории и в нашей памяти Глазунов сохраняет почетное место среди замечательных русских музыкантов. Он заслуженно вошел в число классиков, чьи идейно-творческие, педагогические и многие иные традиции плодотворны и для современности.

## Юный талант

Саша Глазунов родился 29 июля (10 августа) 1865 года в семье известного петербургского издателя и книгопродавца. Фирма Глазуновых существовала с конца XVIII века, а их книжные магазины были среди первых в Москве и Петербурге. Печатавая сочинения русских классиков, книги по истории и другим отраслям знания, издатели способствовали просвещению русского народа. Глазуновы старались печатать книги культурно и технически грамотно. Известно, например, что дед будущего композитора выпустил в свое время оригинальное издание «Евгения Онегина» Пушкина. Это была очень изящная, аккуратно сделанная книжка небольшого формата — новинка издательской техники. Пушкину очень нравилось это издание. Он мечтал о таком же оформлении других своих произведений.

Отец Саши — Константин Ильич Глазунов — был человеком высокой культуры. Руководя издательством, он думал не только о материальной выгоде, но и о пользе своего дела. Всегда сдержанный и уравновешенный, он хорошо относился и к своим близким и к тем, кто работал у него. Константин Ильич интересовался музыкой, в юности играл на скрипке и на рояле. Правда, с годами, когда здоровье ухудшилось и все больше времени отнимало растущее издательство, он прекратил занятия.

Глубокую, неизменную любовь к музыке проявляла мать будущего композитора — Елена Павловна. Ей прежде всего был обязан Саша своим удивительным талантом, так рано проявившимся.

Елена Павловна обучалась игре на рояле в пансионе. Не оставила она музыку и после замужества. Молодая женщина (когда родился Саша, ей было девятнадцать лет) брала уроки у профессора Петербургской консерватории Ф. О. Лешетицкого. Во второй половине 70-х годов ее музыкальным

наставником стал М. А. Балакирев. Позже, помимо фортепианной игры, она начала изучать и теорию музыки под руководством Н. А. Римского-Корсакова. Ученицу отличали музыкальность, хороший слух, несомненный вкус, пианистические данные. Она могла бы стать неплохой пианисткой, но одна лишь мысль о том, что ей придется солировать, играть перед публикой, неизменно связывала Елену Павловну, сковывала ее игру. Зато в одиночестве она играла постоянно и подолгу. Очень любила и совместное музицирование — игру в четыре руки, в ансамбле со скрипачом, с виолончелистом (ради этого в дом приглашали известных профессионалов). В доме постоянно звучали фортепианные пьесы Шопена, Шумана, Глинки, Балакирева, а также переложения симфоний и симфонических произведений Моцарта, Бетховена, Шумана, Бородина. Исполнялись сочинения Баха, Листа, Брамса, других композиторов. В дополнение к «живому» исполнению иногда заводился механический органчик, и тогда звучали отрывки из популярных опер.

Музицированием много занимались и в городе, и летом на даче, куда обязательно брали рояль.

Детей у Глазуновых было четверо — три мальчика и девочка. Самым любимым ребенком в семье был старший Саша. Мать боготворила его, посвятила ему всю свою жизнь (конечно, не забывая и других детей). До самой смерти в 1925 году Елена Павловна была рядом с сыном, радовалась его удачам и глубоко переживала все невзгоды, всячески опекала своего Сашу. Настроение, здоровье, творчество, повседневная жизнь сына вплоть до мелочей были предметом неизменных забот Елены Павловны. Она сама признавалась, что обожает его «до безумия и — что бы ни случилось с ним — готова куда угодно следовать за ним». Эти строки были написаны, когда Глазунов был уже известен всему миру, но для матери он оставался ребенком...

Вернемся, однако, к детству Глазунова. Саша рос в атмосфере звуков, сначала даже бессознательно впитывая и усваивая все, что слышал. Однажды он забрался в гостиную, где стоял красивый рояль орехового дерева, и стал воспроизводить на нем

звуки, которые слышал при настройке инструмента. Попытка оказалась весьма удачной, ибо немедленно появилась хозяйка дома, недоумевающая, как это без ее ведома пригласили настройщика.

Несколько позже пришло сознательное вслушивание в музыку. Об этом, вспоминая детство, интересно рассказывал сам Глазунов: «В доме у нас много играли, и я твердо запомнил все исполнявшиеся пьесы. Нередко ночью, проснувшись, я восстанавливал мысленно до мельчайших подробностей то, что слышал раньше...» Известно, что и репертуар механического органчика мальчик помнил наизусть. Так уже с детских лет проявились феноменальные музыкальный слух и память Глазунова, которые в дальнейшем поражали всех окружающих и рождали многочисленные истории, воспринимаемые как полуанекдотические.

До 1877 года воспитание и образование Глазунов получал в домашних условиях. В семье жили немка и француженка, которые занимались с Сашей языками, регулярно приходили другие преподаватели. Интересно, что одна из Сашиных гувернанток раньше жила в доме В. П. Энгельгардта — друга и ценителя творчества М. И. Глинки. Она хорошо знала бывавших у Энгельгардта музыкантов, в том числе М. П. Мусоргского, когда тот был еще гвардейским офицером.

Когда мальчику исполнилось девять лет, его начали обучать игре на рояле. По рассказам первой учительницы Саши Н. Г. Холодковой, он очень охотно работал над заданными пьесами, с интересом разбирал незнакомые произведения, но не любил упражнений, гамм, этюдов, что помешало ему в будущем выработать виртуозную пианистическую технику. Вскоре после начала занятий, к немалому удивлению учительницы, он принес на урок свое первое сочинение, за которым последовали другие.

По совету одного из учителей Саша послал свою песенку в редакцию детского журнала, но юного композитора постигла неудача: песенка не была напечатана.

Значительная роль в музыкальном воспитании Глазунова принадлежала талантливому пианисту

Н. Н. Еленковскому. Он занимался с Глазуновым сравнительно недолго, но сумел дать ему многое.

Цель своих занятий Еленковский видел прежде всего в знакомстве ученика с лучшими музыкальными сочинениями, в воспитании у него художественного вкуса, в развитии его необычайного музыкального дарования. Основное внимание он уделял не технике фортепианного исполнительства, а чтению нот с листа и совместной игре в четыре руки симфоний и камерных ансамблей. Особенно часто звучала на уроках музыка Бетховена, сонаты которого Глазунов разбирал самостоятельно, а также прелюдии и фуги Баха, пьесы Шопена.

Учитель поражался способностям своего ученика, раскрывающимся все полнее и ярче. Конечно, Глазунову явно не хватало элементарных знаний в области теории музыки, гармонии. И здесь много ценных сведений Саша получил от Еленковского. Не случайно он позже писал: «Из моих преподавателей я с особою благодарностью вспоминаю г. Еленковского, ученика консерватории, отличного музыканта и виртуоза. Он относился ко мне очень внимательно... и преподавал первые теоретические сведения». Еленковский знакомил Глазунова и с русской музыкой, что существенно повлияло на его композиции. Учитель, как писал Глазунов, «поощрял мои попытки сочинять и впервые познакомил меня с некоторыми произведениями русских авторов, между прочим, с „Исламеем“ Балакирева. Эта пьеса произвела на меня глубокое впечатление, и я тотчас изменил стиль своих музыкальных опытов». В дальнейшем Еленковский был тесно связан с семьей Глазуновых. Композитор неизменно испытывал к нему чувства признательности и симпатии. Он называл его своим старым другом, посвящал ему свои произведения...

Летом 1878 года на даче один из Сашиных преподавателей предложил ему либретто для оперы «Рустем и Зораб» (по В. А. Жуковскому). Юный композитор сочинил несколько эпизодов, однако опера не была закончена. Та же участь ожидала и другие задуманные оперы — «Украденная невеста» и «Скупой рыцарь» (по А. С. Пушкину).

Судьба этих произведений не случайна. Глазунов с детских лет явно тяготел к инструментальной музыке. Главным образом ее он слышал на музыкальных вечерах в семье, она привлекала как материал для чтения с листа и игры в четыре руки, ей же композитор отдавал предпочтение и в творчестве, больше всего времени уделяя работе над сонатами, вальсами, маршами и тому подобными пьесами. Естественно, сочинения мальчика не могли быть самостоятельными.

Поразительно интенсивным было музыкальное развитие Глазунова в раннем детстве! И в этом смысле он был необыкновенным ребенком. Во всех же других отношениях он мало чем отличался от своих сверстников. Он был спокойным, тихим и очень добрым мальчиком. Очень любил рисовать и уделял этому много времени. Когда начались занятия музыкой, он стал рисовать трубачей с надутыми от напряжения щеками, дирижеров, повелительно взмахивающих палочкой, и другие «музыкальные» картинки. Вообще Глазунов с детства привык заниматься и развлекаться самостоятельно: в семье он воспитывался отдельно от младших, а общаться с чужими детьми ему долгое время не приходилось. Лишь когда мальчику исполнилось двенадцать лет, его отдали в реальное училище.

Стремление сочинять инструментальную музыку сочеталось у Глазунова с повышенным интересом к новым музыкальным инструментам. Его отнюдь не удовлетворяло умение играть на рояле. Воспользовавшись частым присутствием в их доме скрипача А. А. Колаковского, который принимал участие в музыкальных вечерах, устраиваемых Еленой Павловной Глазуновой, юный музыкант с его помощью усвоил основные приемы игры на скрипке. Позже он научился играть и на виолончели.

Летом 1879 года на одном из курортов, где отдыхала вся семья, Глазунов близко познакомился с другими инструментами оркестра. Здесь для развлечения отдыхающих ежедневно играл оркестр, и мальчик постоянно бегал слушать музыку.

## *Выдающиеся учителя*

Когда Саше исполнилось четырнадцать лет и его учитель уехал из Петербурга, мать обратилась за советом к М. А. Балакиреву. Правда, Елена Павловна не думала о музыкальных занятиях сына как о чем-то определяющем его жизненный путь. Она видела, что мальчик очень способный и любит музыку, но мысль о том, что музыка станет его профессией и он будет композитором, не приходила ей в голову. Для мужчины, считала она, нужно иметь более солидную профессию. Для этого важно прежде всего хорошо учиться, получить образование, войти в число лучших учеников училища. Музыка же, коль Саша останется привязан к ней, украсит его досуг. К сочинениям сына Елена Павловна относилась довольно скептически, они не казались ей заслуживающими внимания. Тем не менее, когда Саша остался без преподавателя, она обратилась к авторитетному мнению Балакирева.

Это была выдающаяся, яркая личность. В 60-е годы прошлого столетия Балакирев возглавил содружество передовых композиторов, известное под названием «Могучая кучка». Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин считали его своим учителем, и он действительно был незаменимым наставником в начале их творческого пути. Балакирев знакомил молодых музыкантов с выдающимися произведениями нового времени и прошлых эпох, он пестовал их как композиторов — подсказывал идеи, темы и сюжеты сочинений, намечал путь их реализации в музыке, а затем наблюдал за ходом дела, готовый в любую минуту помочь, предложить лучшее решение. Он вполне мог считать себя соавтором многих сочинений своих молодых друзей-учеников.

Современники мощного общественного подъема, охватившего Россию в 60-е годы, молодые композиторы «Новой русской музыкальной школы» связыва-

ли свое творчество с теми жгучими вопросами, которыми жило русское общество того времени. Русский народ — главный герой их произведений, русский музыкальный фольклор — основа их творчества, великий Глинка — первый русский композитор-классик — был их идеалом. Народность и идейность сочинений, общественная активность считались в кружке обязательными. Детищем Балакирева была Бесплатная музыкальная школа, которую он организовал с целью дать музыкальное образование всем желающим. Балакирев был широко известен и как дирижер. Неутомимый пропагандист лучших сочинений русских и западноевропейских композиторов, музыкант, смело ищущий в своем творчестве новые пути, деятель, отдающий свои силы развитию национального искусства, воспитатель молодых талантов — таким он был в 60-е годы.

К сожалению, когда Глазунов познакомился с Балакиревым, тот был уже совсем иным. Пережив в середине 70-х годов сильнейший кризис, вызванный многими внутренними и внешними причинами, Балакирев вышел из него надломленным. Но с конца 70-х годов вновь оживляется его интерес к музыке, активизируется творчество. Совместно с Римским-Корсаковым он берется за сложнейшую и ответственнейшую работу — подготовку нового издания первых русских классических опер «Иван Сусанин» (в ту пору она была известна под названием «Жизнь за царя») и «Руслан и Людмила» Глинки (в ранних изданиях этих шедевров оказалось много ошибок), возвращается к руководству оставленной ранее Бесплатной музыкальной школой, продолжает пропагандировать на ее концертах новые сочинения русских композиторов.

Бывшие ученики Балакирева, члены «Могучей кучки» стали к тому времени уже вполне самостоятельными композиторами, авторами выдающихся произведений. В помощи наставника они больше не нуждались. Однако в нем не иссякла потребность искать, растить таланты. Эта потребность билась в нем до конца жизни. Он всегда был готов щедро и бескорыстно делиться своими знаниями, опытом, умением.

Познакомившись с Александром Глазуновым, Балакирев увидел, что перед ним выдающийся талант. Он понял, как важно направить и развить дарование подростка, помочь ему овладеть мастерством, сделать из него профессионала.

Сообщив все это Е. П. Глазуновой, Балакирев предложил взять на себя общее руководство музыкальным воспитанием ее сына. Кроме того, для систематического изучения полного курса теории композиции он посоветовал обратиться к Римскому-Корсакову.

Подросток был в восторге. Он уже знал немного музыку Балакирева и Римского-Корсакова, которая производила на него «чарующее впечатление». Учиться у таких мастеров, что может быть привлекательнее для того, кто мечтает стать композитором! Однако мать встревожилась: не слишком ли много сил и времени будет отнимать музыка и не пострадают ли занятия в училище? В конце концов сын убедил ее, что будет хорошо учиться, и она дала согласие.

Сообщая в эти дни Римскому-Корсакову о своем новом знакомстве, Балакирев писал: «...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 [треугольник — ударный музыкальный инструмент. — А. К.] или контрабас». Немного позже тому же адресату Балакирев написал: «Мне кажется, что года в два он что-нибудь напишет настолько мило, что можно будет исполнить в концерте Бесплатной школы. Это было бы очень хорошо». Прогноз оправдался блестяще — предположение Балакирева осуществилось через два года и три месяца!

Сохранилось также в высшей степени интересное воспоминание Римского-Корсакова о первом знакомстве с музыкой юного Глазунова, а затем и с ее автором: «...Однажды Балакирев принес мне сочинение 14—15-летнего гимназиста-реалиста Саша Глазунова. Это была детски написанная оркестровая партитура. Способности мальчика и любовь были видны несомненно...

Это был милый мальчик с прекрасными глазами, весьма неуклюже игравший на фортепиано... Элементарная теория и сольфеджио оказались для него излишними, так как слух у него был превосходный, а Еленковский до некоторой степени уже прошел с ним и гармонию».

Главным авторитетом в эти годы для юного музыканта был Балакирев, с которым наладился постоянный контакт. Начинаящий композитор постоянно обращался к нему за советом, за помощью. Письма Глазунова к Балакиреву этого времени содержат сообщения о сочиненном, нотные примеры, сугубо специальные «композиторские» подробности, вопросы и ответы на предложения учителя.

Следует сказать, что авторитет преподавателя не лишал ученика самостоятельности суждений. Если Глазунову казалось, что предложение повлияет на его сочинение не лучшим образом, он выдвигал свой, новый вариант «злополучного» места и откровенно сообщал об этом руководителю.

Конечно, встречи Балакирева с Глазуновым были заполнены музыкой. Как в свое время глава «Могучей кучки» воспитывал того же Римского-Корсакова или Мусоргского, так и теперь он старался приобщить талантливую подростка ко всему богатству музыкальной культуры. Знакомясь с сочинениями Глазунова, Балакирев тут же приводил ему в пример музыку других композиторов. Постоянными образцами были сочинения Бетховена и Глинки. Наряду с ними Глазунов слышал много новых или малознакомых сочинений Шумана, Листа, Шопена. Естественно, Балакирев не просто играл эти пьесы, а анализировал и оценивал их.

Такие беседы за инструментом, самостоятельное изучение музыки, посещение концертов Бесплатной музыкальной школы, а также других концертов — все это сильнейшим образом способствовало музыкальному образованию Глазунова, расширению его кругозора, успешным занятиям композицией.

Саша глубоко привязался к Балакиреву. Случалось, Елена Павловна воздействовала на сына через Балакирева. Однажды по ее просьбе Милий Алексеевич сказал ученику, что быстрее закончит свое

новое произведение, если тот получит много хороших отметок. Желаемый эффект был достигнут: успеваемость Саши в училище сразу улучшилась.

Весьма успешными были и занятия Глазунова с Римским-Корсаковым. К началу 80-х годов Николай Андреевич, которому едва исполнилось тридцать пять лет, стал одной из наиболее авторитетных и ведущих фигур русской музыки. Профессор Петербургской консерватории по классам композиции и инструментовки, он в то же время очень активно проявлял себя и в сфере творчества. В 1878 году увидела свет его опера «Майская ночь», в 1881 году была закончена «Снегурочка». В течение 80-х годов он наибольшее внимание уделял инструментально-симфонической музыке, то есть жанру, к которому тяготел и Глазунов.

Встречи Римского-Корсакова с Глазуновым происходили раз в неделю. Они посвящались прежде всего музыкально-теоретическим дисциплинам: гармонии, контрапункту, музыкальным формам, инструментовке. Глазунов выполнял множество заданий, не замечая присущей им подчас сухости и отдаленности от непосредственной композиторской практики. Зато и результаты были отрадными. «Музыкальное развитие его шло не по дням, а по часам»,— писал учитель об ученике.

Большую роль в успехах подростка играла его целеустремленность. Ради музыки он был готов пожертвовать всем. Ежедневно, возвратясь из училища, он садился за инструмент и сочинял или играл сочинения других композиторов, пытливо всматриваясь, вернее вслушиваясь в них, постигая закономерности музыкального развития, музыкальной формы. «Саша Глазунов в свободное время много играл и постоянно знакомился сам с музыкальной литературой»,— вспоминал Римский-Корсаков. Записные книжки Глазунова этих лет заполнены пометками о сочиненных и задуманных произведениях разных жанров, о многочисленных упражнениях и задачах по композиции. Вдумчивая, ответственная, планомерная композиторская работа—одна из характернейших черт зрелого Глазунова—отличала его чуть ли не с детского возраста.



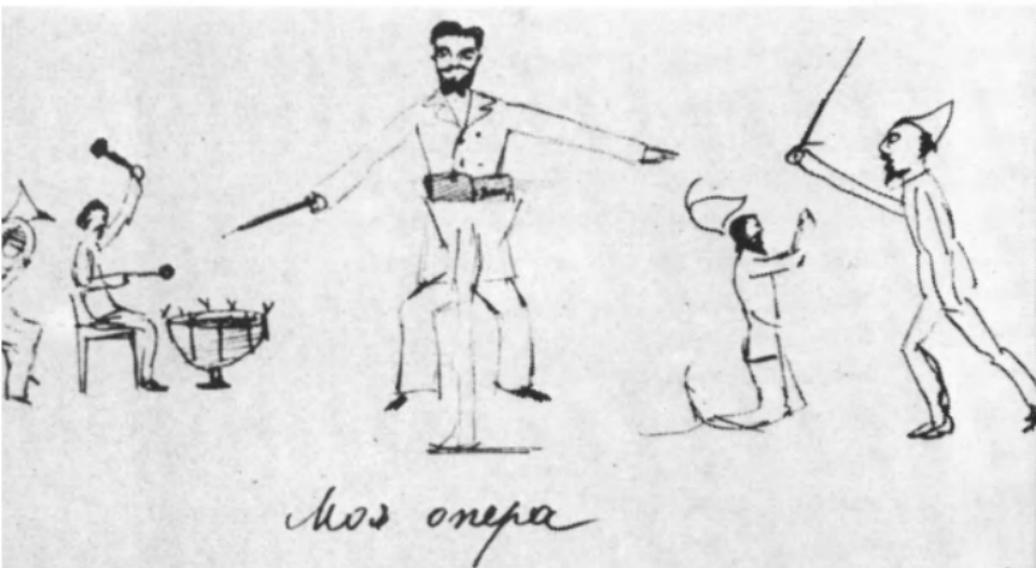
А. Глазунов в возрасте 7—8 лет



Е. П. Глазунова, мать композитора



К. И. Глазунов, отец композитора



«Моя опера». Детский рисунок Глазунова (хранится в музее Ленинградской консерватории). Саша Глазунов очень любил рисовать и уделял этому занятию много времени. Сначала, как вспоминали его мать и преподаватели, он копировал фигуры с игральных карт, затем под руководством учителя начал рисовать с гипсов, но когда пришла пора регулярных занятий музыкой сюжеты рисунков мальчика переменились. Он стал изображать трубачей с надутыми от напряжения щеками, дирижеров, повелительно взмахивающих палочкой. Публикуемый рисунок появился, по-видимому, когда Саша пытался сочинить оперу. В мечтах он уже видел ее на сцене, но изобразил не только певцов, но и оркестр: очевидно и тогда его более всего привлекало звучание музыкальных инструментов. Это пристрастие он пронес через всю жизнь, став автором множества выдающихся инструментальных произведений и лишь нескольких вокальных сочинений



Н. Г. Холодкова, первая учительница  
Глазунова по музыке



М. А. Балакирев, 1887 год



Н. А. Римский-Корсаков. Портрет работы В. А. Серова. 1898 год. Балакирев и Римский-Корсаков вывели юного Глазунова на композиторскую стезю. Под их руководством юный композитор сделал первые шаги, а вскоре — достиг первых успехов. К Римскому-Корсакову Глазунов испытывал нежную привязанность до самой его смерти. Выдающийся композитор отвечал своему юному коллеге взаимностью. «Нет больше других друзей у Саши — преданных, искренно любящих его, — кроме Вас, дорогой Николай Андреевич, да дедушки Стасова», — писала Римскому-Корсакову Е. П. Глазунова в 1905 году



**Н. Н. Еленковский, один из первых музыкантов-учителей Глазунова. В зрелом возрасте Александр Константинович называл его своим старым другом**



М. П. Беляев. Способствуя расцвету русской музыки, он основал музыкальное издательство, Русские симфонические концерты, Русские квартетные вечера, учредил премию имени М. И. Глинки. Сочинения Глазунова постоянно входили в число отобранных к изданию и исполнению



**В. В. Стасов за своим рабочим столом  
в Публичной библиотеке**

**Программа концерта («репетиции») из произведений  
юного Глазунова — первого в его жизни  
(27 марта 1884 года)**

РЕПЕТИЦІЯ СОЧИНЕНІЙ  
А. К. ГЛАЗУНОВА.

27-го Марта 1884 года.

I Отдѣленіе.

- 1) 1-я Сюита 1) Тарантелла.  
2) Восточный Танецъ.  
3) Краковякъ.  
4) Скерцо.  
5) Пастораль.  
6) Лезгинка.  
7) | Адажіо и Финаль (Шествіе).  
8) |
- 2) Двѣ части изъ неоконченной 2-й Сюиты  
1) Аданте.  
2) Серенада.

II Отдѣленіе.

- 1) Симфонія Е-дуръ 1) Аллегро.  
2) Скерцо.  
3) Адажіо.  
4) Финаль.
- 2) Повтореніе двухъ частей 2-й Сюиты.  
3) Повтореніе 1-й Сюиты.

*ser*

*Начало въ 7 часовъ вечера.*



Юный Глазунов как музыкант развивался удивительно быстро. Музыка раскрывалась ему все шире и глубже. Его учитель Римский-Корсаков уже в 1880 году перестал с ним заниматься и предложил обращаться только за дружеским советом. В шутку он называл молодого композитора «профессором»



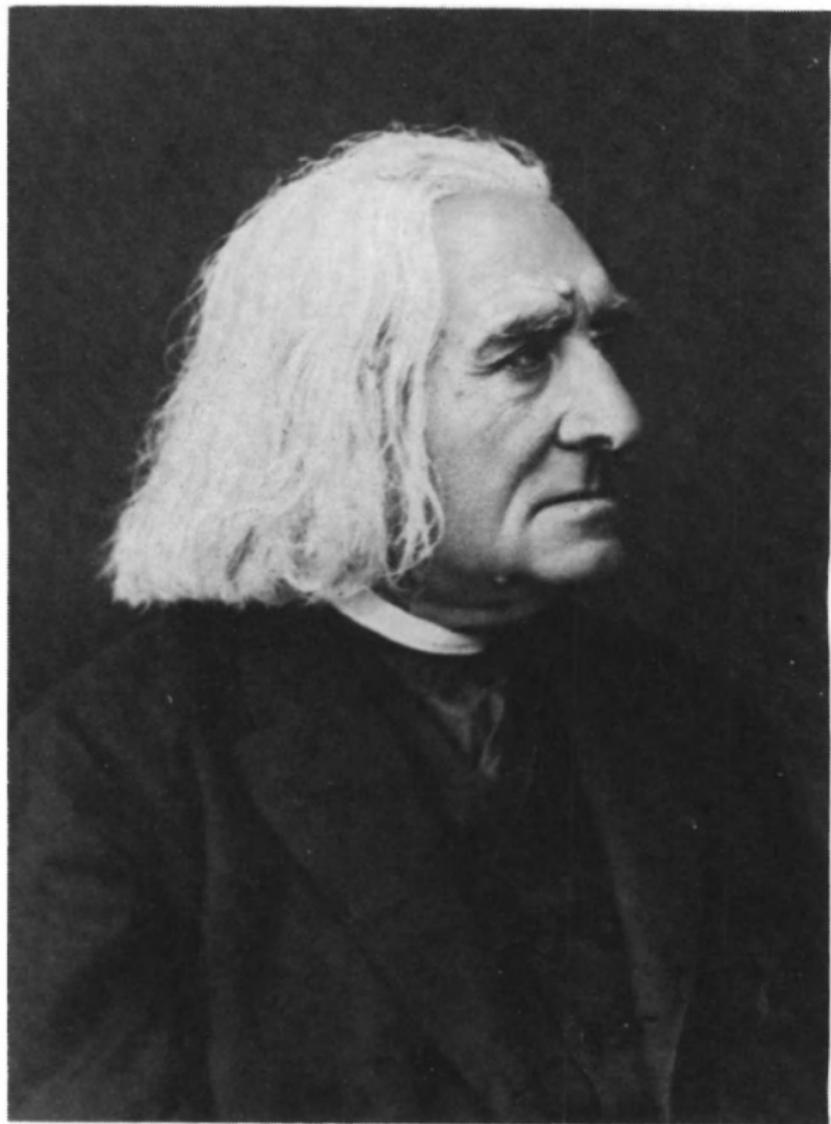
**М. И. Глинка. Творчество первого русского композитора-классика служило образцом для Глазунова. В юношеском возрасте он восхищался «Русланом и Людмилой», а будучи зрелым композитором преклонялся перед оперой «Иван Сусанин», называя ее «святыней»**



П. И. Чайковский в 1890 году писал Глазунову:  
«Я большой поклонник Вашего таланта; я ужасно ценю и глубоко ставлю серьезность Ваших стремлений, Вашу артистическую, так сказать, честность... Хочется содействовать полному расцвету Вашего дарования, хочется быть Вам полезным»



Молодой Глазунов называл Чайковского своим другом и учителем. На этом портрете он сделал такую надпись: «Дорогому Петру Ильичу на память от искреннего ценителя его А. Глазунова. 14 января 1885 г.»



Ф. Лист

Конечно, Римский-Корсаков посвящался в композиторскую жизнь Глазунова, был знаком с его ранними опытами, высказывал свое отношение к ним, делал замечания, давал советы.

При столь раннем и столь быстром развитии Глазунова неудивительно, что их взаимоотношения с Римским-Корсаковым вскоре пошли по новому руслу. «Уже с осени 1880 года Николай Андреевич перестал относиться ко мне как к ученику. Наши отношения стали дружескими,—вспоминал Глазунов.—...Весной 1881 года Николай Андреевич наотрез отказался заниматься со мной и предложил обращаться к нему только за дружеским советом».

В результате первых занятий с Балакиревым и Римским-Корсаковым появилось желание написать симфонию. Впрочем, это не так уж удивительно. Когда-то Римский-Корсаков на одной из первых же встреч с Балакиревым тоже получил задание работать над симфонией и успешно выполнил его. Теперь над симфонией задумался и Глазунов. Образцом для него прежде всего служили симфонические произведения учителей.

Замысел симфонии возник летом 1880 года в курортном местечке Друскеники, где проживало множество людей разных славянских национальностей—русских, украинцев, белорусов, поляков и других. Слушая их говор и народные песни, Глазунов решил написать «Славянскую симфонию». Повлияли на это решение, конечно, и широкое обсуждение в те годы «славянского вопроса» в печати, и создание ряда «славянских» музыкальных сочинений («Увертюра на чешские темы» Балакирева, «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова, «Славянский марш» Чайковского).

Интерес к музыкальной культуре разных национальностей, характерный для большинства русских композиторов, проявился у Глазунова чуть ли не с первых опытов сочинения. Среди его детских рукописей немало обработок песен разных народов, часть из которых он записал сам. В своей Первой симфонии Глазунов использовал две польские народные мелодии...

Работа молодого музыканта над этим сочинением вызвала большой интерес Балакирева и Римско-Корсакова. Они понимали, что симфония для композитора — своеобразный экзамен на аттестат зрелости. И этот экзамен Глазунов выдержал блестяще. О достоинствах произведения говорит тот факт, что его решено было исполнить публично на одном из симфонических концертов. Балакирев, окрестивший Глазунова «маленьким Глинкой», взялся разучить симфонию с оркестром и включил ее в программу концерта Бесплатной музыкальной школы наряду с произведениями Бородина, Римско-Корсакова, Листа и Брамса.

В процессе сочинения и в ходе репетиций наставники делали Глазунову много замечаний, давали ценные советы. «Балакирев принимал особенно близкое участие в судьбе Первой симфонии, переделывая, переинструментовывая и переписывая собственноручно в партитуре целые страницы», — писал известный музыковед В. М. Беляев, младший современник Александра Константиновича. В одном из высказываний Глазунов уточнил характер полученной им помощи. «Сочиняя ее и инструментуя, я много пользовался советами Балакирева и Николая Андреевича. Насколько я помню, они старались своими советами главным образом исправить внешние погрешности симфонии, которые сильно сказались бы при исполнении ее оркестром. Они намеренно не исправляли некоторых недочетов произведения, желая предоставить мне самому быть своим судьей».

Когда на репетиции Глазунов впервые услышал симфонию в оркестровом «наряде», он был потрясен. Конечно, сочиняя музыку, юный композитор представлял себе ее звучание, но действительность превзошла все ожидания. Для Глазунова этот день был большим праздником. Он не пошел на занятия и бесцельно бродил по улицам весеннего Петербурга, переживая свою весну. Действительно, создание и исполнение симфонии означало вступление Глазунова на путь композитора-профессионала, знаменовало рождение еще одного замечательного русского музыканта.

Музыкальный мир Петербурга понял и оценил значение концерта 17 марта 1882 года. Едва в белоколонном зале Дворянского собрания смолкли последние звуки симфонии и опустилась дирижерская палочка Балакирева, аплодисменты и гул одобрения пронесли по рядам. «Да это юный Самсон!» — восторженно восклицал крупнейший художественный критик В. В. Стасов. Композитор А. К. Лядов шутливо негодовал: «Что же это такое? Ведь этот мальчишка всех нас за пояс заткнул». Появление «конкурента» петербургским композиторами отмечалось в стихах, посвященных Глазунову и поднесенных в антракте: «Привет тебе, о симфонист прекрасный! Ты Кучке человек опасный», — гласили первые строки. «Он совершенно способен выражать то, что он хочет, и так, как хочет... — писал композитор, музыкальный критик Ц. А. Кюи. — Симфония представляет прекрасное, замечательно талантливое произведение с самыми серьезными музыкальными достоинствами». «То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы, — вспоминал много лет спустя Римский-Корсаков. — Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме симфония имела большой успех».

Вечером после концерта в доме Глазуновых на Казанской улице (ныне улица Плеханова) был дан торжественный ужин. Отец композитора, Константин Ильич, обратился с благодарственной речью ко всем, кто обучал юного композитора и способствовал его развитию. С ответным словом выступил Балакирев. Виновник торжества сидел молча, переживая первый успех, полный признательности учителям. Это чувство по отношению к одному из них Глазунов выразил в строках посвящения, начертанных на партитуре симфонии: «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову в знак глубокого уважения и благодарности. Автор». Созданная в те же годы «Увертюра на греческие темы» имеет такую надпись: «Своему первому руководителю Милию Алексеевичу Балакиреву с вечною признательностью посвящает автор».

## *На пути к вершине*

Условия, в которых рос Глазунов, особенности его натуры, беспредельная любовь к музыке служили своеобразной преградой, препятствием к проникновению в его жизнь чего-то иного, что могло существенно отвлечь от любимого дела. О других интересах Глазунова сведения крайне скупы. Известно, что он любил читать, а недостатка в книгах семья, естественно, не испытывала. Известно также, что он любил путешествовать, чувствовал красоту природы — в частности, северных областей России, Карельского перешейка с его многочисленными озерами, гранитными скалами, соснами, источающими свежий смолистый аромат...

В 1883 году Глазунов окончил реальное училище и записался вольнослушателем на историко-филологический факультет Петербургского университета. Однако пробыл в нем недолго, а интерес его там вызывали не столько исторические и филологические предметы, сколько... музыкальные занятия.

Дело в том, что среди многих традиций этого университета были и музыкальные: еще в 40-х годах существовали так называемые «Музыкальные упражнения студентов императорского университета в Петербурге». За скромными словами «музыкальные упражнения» скрывались регулярные концерты симфонического оркестра, составленного из студентов. Интересные программы, добросовестное исполнение привлекали массу слушателей, которую не мог вместить университетский зал. По существу, в Петербурге это были первые регулярные симфонические концерты (на одном из них еще в 1856 году перед петербургской публикой впервые предстал юный Балакирев — в сопровождении университетского оркестра он исполнил часть из своего фортепианного концерта).

К 80-м годам музыкальная жизнь университета не заглохла, и естественно, что Глазунов не преминул вступить в оркестр. Он хорошо владел скрипкой и виолончелью, но в оркестре играл на валторне: этот инструмент был освоен им в короткий срок. Затем Глазунов научился играть на трубе, тромбоне и кларнете — настолько хорошо, что получал приглашения исполнять партии этих инструментов в других оркестрах.

За время обучения Глазунова в университете на концертах с его участием прозвучали симфонии Бетховена, Шумана, Шуберта, Римского-Корсакова (три части из Первой симфонии); увертюры Глюка, Глинки (к опере «Руслан и Людмила»), Балакирева («Увертюра на русские темы») и ряд других сочинений. Эти сочинения давно уже были знакомы Глазунову, но теперь они раскрывались полнее и глубже.

В то же время трудно переоценить значение для молодого композитора (симфониста по природе) практического освоения отдельных инструментов. Позднее глазуновские знания и оценки оркестра и оркестровых инструментов считались в высшей степени авторитетными.

Глазунов, как и прежде, много играл на рояле — штудировал или же просматривал малоизвестные или новые сочинения. Особенно много внимания уделял Шопену и Листу. «...Играю Шопена и Листа до того, что даже палец заболел», — писал он в 1883 году.

Вполне зрелые, совершенные сочинения Глазунова стали появляться в начале 90-х годов. Десятилетие, прошедшее после исполнения Первой симфонии, было периодом закрепления и совершенствования композиторских навыков, оттачивания мастерства, постепенного расширения и углубления тематики, а также критического пересмотра достижений и новых поисков, приведших к полной зрелости композитора.

Большинство сочинений, созданных Глазуновым в первой половине 80-х годов, несет на себе печать «кучкистской» школы, которая пестовала композитора, печать балакиревско-корсаковского воздействия.

Метка этой школы — характерная черта всего творческого наследия композитора, признак его неразрывной преемственной связи с традициями старшего поколения, поколения учителей. Но в годы, о которых идет речь, воздействие учителей порой еще ощущалось слишком явно, не было в должной степени творчески переосмыслено. В то же время и в Первой симфонии, и в окружающих ее произведениях рельефно проявились черты, которые в дальнейшем также стали типичными для творчества композитора.

Две увертюры на греческие темы, «Характеристическая сюита», «Лирическая поэма», симфоническая поэма «Стенька Разин», элегия «Памяти героя», Вторая симфония, два квартета — вот наиболее заметные сочинения Глазунова (конечно, к ним относится и Первая симфония), появившиеся в первой половине 80-х годов. Все они (за исключением квартетов) написаны для оркестра — и в этом одно из ярких проявлений индивидуальности композитора, на протяжении всей жизни тяготевшего к симфонической музыке. «Я сам не считаю себя знатоком вокальной музыки», — писал Глазунов в 1888 году.

Увертюры на греческие темы (особенно первая из них) принадлежат к числу наиболее «кучкистских» произведений этих лет. Подобно аналогичным увертюрам Балакирева и Римского-Корсакова, здесь на основе подлинных народных мелодий средствами оркестра создаются характерные жанровые картинки, сценки народной жизни. В сочинениях такого рода композитор как бы становится живописцем, наносящим на холст то, что предстало перед его взором.

Картинность, конкретность, программность музыки — типичные для данного периода творчества Глазунова черты. Они отличают и отдельные эпизоды симфоний (например, вторая и четвертая части Первой симфонии), и «Характеристическую сюиту» (где каждая часть имеет название, например: Вступление, «Сельская пляска», «Карнавал», «Восточная пляска», «Элегия и Шествие»), и поэму «Стенька Разин».

По существу, почти все названные здесь сочинения программны: так или иначе композитор подсказывает слушателю, о чем его музыка. Программность — одна из характернейших черт творчества кучкистов — привлекала и Глазунова. Некоторым произведениям он даже предпосылает литературный текст, в котором намечаются основные образы и события, раскрытые в музыке.

Вот, например, ряд выдержек из программы, открывающей симфоническую поэму «Стенька Разин»: «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...

Вместе с ним в лодке персидская княжна, захваченная Стенькой Разиным в полон...

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 не казной золотой, не 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...»

Имеет программу и элегия «Памяти героя». Как сказано в ней, «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 оплакивалась народом...»

Особо нужно отметить проявившуюся уже в эти годы любовь Глазунова к величаво-эпическим образам, к музыке, воплощающей богатырскую силу и спокойствие, мощь и уверенность. Подобные музыкальные образы мы встречаем, например, во Второй симфонии, в поэме «Стенька Разин» (большую роль в поэме играет мелодия известной бурлацкой песни «Эй, ухнем!»). А наряду с ними в этот же период начинают возникать первые типично глазуновские

лирические сочинения. Такова прежде всего «Лирическая поэма»...

О творчестве композитора того времени метко, уловив самую сущность, писал В. В. 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». С этим высказыванием перекликаются слова советского исследователя творчества Глазунова Ю. В. Келдыша: «Начиная с... Первой симфонии... он определяется как симфонист монументального плана, склонный к мышлению крупными синтетическими образами, к широким масштабам музыкального письма при ясности соотношений и стройной логической завершенности целого». Ясность, логичность, стройность музыкального мышления Глазунова, свобода его высказывания отмечены не случайно. Они составляют одно из коренных свойств творчества композитора.

Выходящие из-под пера композитора все новые и новые сочинения сразу же становились известными публике.

Так, в августе 1882 года на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве под управлением Римского-Корсакова вновь прозвучала Первая симфония Глазунова. Автору очень хотелось присутствовать на первом исполнении его музыки за пределами родного города. С большим трудом он уговорил родителей и приехал на репетицию и на концерт.

В ноябре на одном из вечеров Русского музыкального общества в исполнении известного ансамбля (туда входили такие крупнейшие музыканты, как Л. Ауэр и А. Вержбилович) впервые был исполнен квартет Глазунова. На этом концерте присутствовал Антон Григорьевич Рубинштейн — пианист с мировым именем, композитор, основатель Петербургской консерватории. Когда раздались аплодисменты, он вывел Глазунова на эстраду и представил его слушателям. В начале 1883 года под управлением Рубинштейна была исполнена первая «Увертюра

на греческие темы», а вскоре и вторая; наконец, в марте 1884 года — через два года после премьеры Первой симфонии — состоялся концерт (он был назван «репетицией») из сочинений Глазунова. Дирижировали Н. А. Римский-Корсаков и Г. О. Дютш. В концерте прозвучали Первая симфония и «Характеристическая сюита».

Широкое исполнение сочинений молодого композитора имело для него огромное значение. Слушая свою музыку в оркестровом звучании, автор получал возможность сопоставить задуманное и полученное, проверить правильность выбора инструментов, их всевозможных сочетаний. Это, несомненно, способствовало быстрому композиторскому развитию Глазунова, столь раннему наступлению его композиторской зрелости.

## Круг друзей

Первая симфония, а затем и другие сочинения принесли Глазунову известность. Петербургские и московские музыканты охотно приняли в свой круг необычайно одаренного юношу, который оказался в самом центре музыкальной жизни того времени. Новые имена, новые произведения, выступления знаменитостей, оперные и балетные спектакли, деятельность музыкальных обществ, различных кружков и салонов, отклики прессы — все это неотъемлемой частью входило в атмосферу, окружавшую теперь Глазунова.

По-прежнему одним из первых среди близких Глазунову людей был Римский-Корсаков, сохранивший до самой смерти дружеские чувства к своему бывшему ученику. Глазунов, в свою очередь, отвечал Николаю Андреевичу глубоким уважением и привязанностью. На склоне лет Александр Константинович с гордостью писал, что «имел счастье быть более четверти века... близким другом Римского-Корсакова» и вспоминал его как «большую и благородную человеческую личность»: «С каждым новым свиданием с ним я все убеждался, что это за сердечный человек, какая у него удивительная душа».

Отношение Глазунова к учителю вполне разделяла его мать. «Вы наш испытанный дорогой друг», — писала она Римскому-Корсакову через двадцать пять лет после знакомства с ним. И добавляла: «Неудачу или несчастье какое-нибудь так принимали горячо к сердцу, точно это Ваше собственное горе».

Римский-Корсаков был частым гостем в доме Глазуновых. И юношу он ввел в свой дом. Саша присутствовал на музыкальных вечерах, когда Римский-Корсаков показывал очередную сочиненную им оперу, приходил просто побеседовать наеди-

не или в узком кругу общих знакомых, показать свое сочинение или чужое интересное произведение. И Римский-Корсаков и Глазунов посвящали один другому свои новинки. Их связывало товарищеское и творческое взаимопонимание, в случае необходимости — взаимная поддержка, помощь.

Даря старшему другу одно из своих произведений, Глазунов написал: «Дорогому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову — музыканту, поэту и художнику на память от желающего сделаться его последователем и преданного ему автора». Словно отвечая на последнее пожелание и указывая на масштаб своего прежнего ученика, Римский-Корсаков как-то сказал друзьям-музыкантам: «Когда я умру, у вас останется еще Глазунов».

Общение Глазунова с Римским-Корсаковым в короткий срок превратилось в содружество крупных, равноправных музыкантов. Каждый из них уважал мнение другого, и нередко Римский-Корсаков обращался за советом к Глазунову. Они поверяли друг другу творческие замыслы, откровенно делились, если возникали осложнения или сомнения. Свои впечатления и мысли Глазунов всегда высказывал откровенно, как, естественно, и Римский-Корсаков: слишком дорого им было музыкальное искусство вообще и творчество друг друга в частности.

К сожалению, иначе сложились отношения с Балакиревым. Милий Алексеевич был человеком властным и очень обидчивым. Ученику, на которого возлагал большие надежды, он отдавал массу сил, времени, энергии, тратил на него свой талант, но взамен требовал полного подчинения. Если взрослеющий ученик, «разбуженный» к творчеству, образованный и наставленный Балакиревым, начинал проявлять самостоятельность, обретал свое лицо, хотел идти своим путем, не всегда и не во всем устраивающим учителя, тот поначалу пытался вернуть «заблудшего» на «истинный» путь с помощью критических замечаний — обычно резких, не щадящих самолюбия молодого автора (это в свое время испытали на себе и Мусоргский, и Римский-Корсаков). Если это не помогало — возникало отчуждение. То же происходило, если Балакиреву начина-

ло казаться, что он не единственный авторитет для ученика, что тот принадлежит ему не всецело. Балакирев отдалялся, переставал интересоваться успехами молодого музыканта, не хотел даже говорить о нем. Такая позиция послужила одной из важных причин распада в 70-х годах «Могучей кучки».

Юному Глазунову Балакирев дал очень много, очень много сделал для него: и для его музыкального образования, и для совершенствования его в живой композиторской практике, и для приведения его сочинений в «удобоисполнимый» вид, наконец, для их исполнения и издания. Самый конец 70-х и начало 80-х годов — время наибольшей близости Балакирева к Глазунову и его семье. «Я уверена, что Вы любите моего Сашу как родного и желаете ему только лишь добра», — писала в то время Е. П. Глазунова. И в другом письме: «Мы Вас все так любим, право, Вы для нас родной».

Однако Глазунов быстро приобретал самостоятельность. Он начал тяготиться опекой учителя, его больно задевали резкие, неделикатные замечания Балакирева. Все меньше оставалось желания делиться с ним своими планами, показывать эскизы новых сочинений. При все более редких встречах Балакирев начинал пристрастнее критиковать музыку Глазунова.

Чуткая мать, Е. П. Глазунова уже в 1884 году писала Милию Алексеевичу: «Мне все кажется почему-то, что Вы Сашу меньше прежнего любите». И спустя несколько месяцев с сожалением констатировала: «Вы сделались совсем чужим для нас».

Действительно, отношения Балакирева и Глазунова становились все более холодными. В частности, еще и потому, что у молодого человека появились новые друзья. Со второй половины 80-х годов они встречались лишь от случая к случаю и главным образом в связи с какими-нибудь музыкально-общественными событиями...

На одной из репетиций Первой симфонии Римский-Корсаков познакомил Глазунова со Стасовым. Выдающийся художественный критик, страстно любящий и прекрасно знающий музыку, Владимир

Васильевич Стасов был в свое время идейным руководителем «Могучей кучки». Человек передовых взглядов, сформировавшихся под влиянием работ Белинского и Чернышевского, он посвятил свою жизнь пропаганде русского искусства. Друг многих и многих композиторов, живописцев, скульпторов, Стасов постоянно помогал им в творчестве: подсказывал темы, подавал идеи, находил литературные, исторические и другие материалы. Шаляпин даже однажды назвал Стасова «художественным и музыкальным подстрекателем»! С особым восторгом он относился к молодым дарованиям.

Глазунов близко сошелся со Стасовым, часто приходил в Публичную библиотеку, где тот работал, и они подолгу беседовали. Маститый критик был поражен и покорен талантом молодого композитора. Он видел в нем достойного преемника «Могучей кучки» и возлагал на него большие надежды. Чувствуя любовь и восторг Стасова, Глазунов также отвечал ему сердечным отношением. Редко раскрывающийся в разговоре, композитор рассказывал о своих планах, мыслях, впечатлениях. А Стасов в ответ бурно радовался, если сообщение ему нравилось, или столь же бурно негодовал, если что-то вызывало его недовольство. Он был на сорок лет старше Глазунова, но горячности и непосредственности его отклика на события жизни и искусства мог позавидовать молодой. Это была одна из замечательных, привлекательных черт его натуры. И хотя в семье Глазуновых Стасова любовно называли Дедушкой, для композитора он в то же время был «вечно юный, дорогой нам всем Владимир Васильевич» (так назвал его Глазунов в одном из писем 1890 года)...

Длительная дружба связывала Глазунова с тонким музыкантом, крупным композитором Анатолием Константиновичем Лядовым. Их еще в период репетиций Первой симфонии познакомил Балакирев. Лядов жил неподалеку от реального училища, где учился Глазунов, и тот очень охотно навещал своего нового знакомого.

Ко времени их первой встречи Лядов уже был профессором консерватории, где вел теоретические

предметы. Автор ряда известных сочинений, он выступал также как дирижер. Хотя Лядов был на десять лет старше Глазунова, это не отразилось на их отношениях. Вскоре они перешли на ты; временами Глазунов даже занимал заботливую позицию старшего. Лядов обычно долго работал над своими произведениями, и близкие, считая, что композитор недостаточно активен, всячески старались ускорить этот процесс. По-товарищески делал это и Глазунов. «Пишу тебе,—обращался он, например, в 1890 году,—чтобы упросить тебя... совершить подвиг и оркестровать к следующему концерту твое Интермеццо. Дорогой Толечка, сделай это, на такую маленькую работу времени хватит, и ты сам увидишь, какое нравственное впечатление на тебя самого произведет, если ты сумеешь взять себя в руки».

В начале 80-х годов Глазунов довольно близко сходится и с Александром Порфирьевичем Бородиным — в прошлом участником «Могучей кучки». Им уже была написана знаменитая «Богатырская симфония», он работал над оперой «Князь Игорь», то есть находился в расцвете своего таланта. Его, как и всех, кто знакомился с Глазуновым, поразило необычайное и рано развившееся дарование молодого музыканта.

Сохранился любопытный документ — письмо московского композитора С. И. Танеева (от 18 декабря 1882 года), который не без оттенка иронии описывал своему коллеге восторженные отзывы петербургских композиторов о новом ярком явлении в музыкальной жизни тогдашней столицы. «Когда я был у Бородина и разговаривал с его женою,—сообщал Танеев,—я услышал от нее несколько отзывов о Глазунове, давших мне понятие о том, как смотрят в кружке Бородина, Кюи и пр. на этого молодого человека. 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 пр. „Если бы Бетховен был жив до сих пор,—говорила г-жа Бородина,—то он пал бы на колени перед Глазуно-

вым“». Танеев сообщает, что решил узнать мнение еще одного музыканта и отправился к Римскому-Корсакову. «От него,— читаем далее,— я услышал отзывы, нисколько не противоречившие отзывам Бородиной и еще более укрепившие меня в том, что эти мнения разделяются всем кружком „Новой русской школы“». „Он сделался каким-то профессором,— говорил Корсаков,— смотрит на сочинения других авторов и многое находит не так, говоря, что следовало бы то или другое место написать иначе“».

В ту пору Танеев сдержанно относился к произведениям Глазунова, и восторги в его адрес казались ему необоснованными. Однако позже и он по достоинству оценил масштаб творческой личности петербургского музыканта. Письмо же Танеева, хотя и с долей преувеличения, ярко свидетельствует о том, какое место занял молодой Глазунов среди выдающихся русских композиторов. Значение тесного контакта с ними трудно переоценить. Своими мнениями и взглядами, знаниями, опытом, человеческими качествами, жизненными и идейными установками они обогащали Глазунова, способствовали его развитию. Глазунов оказался в необычайно насыщенной и плодотворной «питательной среде», в которой очень быстро развился его талант, сформировался и сам он как композитор, как личность.

Рано пришедшая музыкальная зрелость позволяла Глазунову чувствовать себя и своих друзей коллегами по «службе», по служению своему искусству. Отсюда простота и прямота в отношениях друг с другом и в высказываемых суждениях. «Милый Алексеевич теперь у нас молодец... Зато уж Анатолий Константинович совсем раскис»,— в такой манере семнадцатилетний Глазунов сообщал о творческом успехе Балакирева (тот закончил одно из своих произведений) и об отсутствии творческих новостей у Лядова. «Был вечерком у Порфирьевича»,— писал он о визите к Бородину. В такой же свободной манере Глазунов делился и своими впечатлениями о сочинениях старших товарищей, хвалил и порицал их с усердием. Так было принято в кружке, и никто не обижался— ведь это делалось во имя музыки. Именно она была основой общения, она прежде

всего сплотила в тесную группу Римского-Корсакова, Лядова, Бородина, Глазунова, Стасова.

Близость, возникшая на основе музыки, означает близость вкусов и взглядов в этой области, наличие родственных черт в облике каждого из названных музыкантов. И действительно, музыкальное родство между ними несомненно: все они (хотя и не в одинаковой степени) выросли и воспитались на лучших традициях, сформировавшихся в 60-х годах — годах бурного общественного подъема в России, отразившегося и в искусстве. Для музыки — это прежде всего традиции, сложившиеся в «Могучей кучке».

Радостными были встречи музыкантов. Совместная игра, знакомство с новыми пьесами, интересное для каждого обсуждение сыгранных сочинений, наконец, просто беседы умных, эрудированных людей — даже и не на музыкальные темы — как все это было интересно! Время летело незаметно. Пробыть вместе 4—5 часов друзьям было мало — судите об этом хотя бы по такой записке Глазунова Римскому-Корсакову (от 14 сентября 1882 года): «Если будете свободны, то приходите в субботу к Бородину в 8 часов. Стасов будет. Долго велено не засиживаться. Уйти в 12 часов без пяти минут».

Встречи происходили постоянно и в разных местах: поначалу у Балакирева, затем у Римского-Корсакова, Бородина или у кого-нибудь из общих знакомых. Так, например, все охотно посещали дом Моласов, который в 80—90-е годы представлял собой своеобразный творческий клуб. Хозяйка дома — Александра Николаевна — была выдающейся камерной певицей. В молодости ее учил Александр Сергеевич Даргомыжский — композитор, которого «кучкисты» ценили особенно высоко за поиски «музыкальной правды», за стремление глубоко и правдиво отразить сложный и тонкий внутренний мир человека. Сестра Александры Николаевны — Надежда Николаевна, пианистка, жена Римского-Корсакова — принимала неперемное участие во всех музыкальных собраниях. В этом доме исполняли не только романсы, фортепианные или переложенные для фортепиано пьесы и квартеты, но и оперы. Силами

профессионалов и талантливых любителей исполнились редко звучавшие на казенных сценах оперы композиторов-«кучкистов», но особенно часто — недавно умершего Мусоргского. Продолжались домашние музыкальные вечера, которые устраивала мать Глазунова. Теперь их посещали друзья ее сына. Интересно в этом отношении письмо Елены Павловны Бородину (апрель 1882 года): «Уведомляю многоуважаемого Александра Порфирьевича, что в понедельник 3-го мая в 7 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».

Нужно сказать еще об одном знакомстве Глазунова — с Людмилой Ивановной Шестаковой, сестрой гениального русского композитора Михаила Ивановича Глинки. На Шестакову, особенно после смерти ее брата, распространились любовь и уважение, почитание и даже благоговение, которыми многие петербургские музыканты, и в первую очередь «кучкисты», окружали Глинку и его выдающиеся сочинения. Шестакова, как и «кучкисты», отдала много сил пропаганде творчества великого композитора.

Людмила Ивановна тепло и радостно встречала появление все новых и новых талантливых «наследников» Глинки — молодых русских композиторов. Длительное время (до конца 70-х годов) в ее доме проходили музыкальные вечера, на которых присутствовали многие музыканты. Конечно, появление на музыкальном горизонте Глазунова не прошло для Людмилы Ивановны незамеченным. Ей рассказывали о Саше, затем представили его. Шестакова познакомилась с родителями Глазунова, бывала у них дома. И Саша с матерью навещали ее. Шестакова слушала музыку Глазунова на концертах. Так, например, она вместе с А. Рубинштейном, Балакиревым, Римским-Корсаковым, Стасовым, Лядовым присутствовала на премьере Первого квартета молодого композитора. Кстати, свое новое сочинение

Глазунов посвятил ей. А после одного из концертов сестра великого композитора подарила Глазунову портрет Глинки и партитуру оперы «Иван Сусанин»...

По мере распространения сочинений Глазунова за пределами его родного города имя композитора получает известность и в других городах. Когда в Москве впервые прозвучала Первая симфония Глазунова, ее автор заинтересовал П. И. Чайковского, который в письмах Балакиреву стал расспрашивать о нем. А в октябре 1884 года, на квартире у Балакирева, состоялась их первая встреча. Чайковский — к тому времени уже автор четырех симфоний, ряда других симфонических произведений (среди них — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симфоническая фантазия «Франческа да Римини»), а также пяти опер — приехал в Петербург на постановку «Евгения Онегина». Глазунов вспоминал: «Мы собрались к Балакиреву к назначенному часу, с волнением стали ждать прихода Чайковского...»

Волнение, о котором здесь говорится, было вызвано не только фактом предстоящей встречи с уже получившим известность композитором. Дело в том, что творчество композиторов так называемой московской школы, ярчайшим представителем которой был Чайковский, имело существенные отличия от творчества «кучкистов». Эти отличия были вызваны не только несхожестью индивидуальностей композиторов, но также несхожестью и некоторых творческих принципов, приемов композиции, композиторской техники, отстоявшихся и принятых в каждой из названных групп. По выражению Глазунова, Чайковский «был не из нашего лагеря». Тем не менее он произвел большое впечатление на Глазунова. Беседа с ним, его музыка заставили задуматься: так ли уж далек этот «другой лагерь», не будет ли полезно и плодотворно найти, в творческом отношении, «общий язык»? Позже Глазунов так сформулировал свои мысли: «...Мои взгляды в искусстве расходились со взглядами Чайковского. Тем не менее, изучая произведения его, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов. Я... начал преклоняться не

столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом. Совокупность всего этого всегда оставляла во мне чувство полного удовлетворения...»

Встречи Глазунова с Чайковским, различного рода контакты между ними не прервались и в дальнейшем. «Впоследствии я ближе познакомился с Петром Ильичом, и наконец между нами завязалась тесная дружба, продолжавшаяся до самой его кончины»,— вспоминал Глазунов. Они встречались главным образом в Петербурге, куда Чайковский приезжал на исполнение своих произведений, на постановки опер и балетов. Взаимная симпатия крепла. «Я большой поклонник Вашего таланта»,— писал Чайковский Глазунову в 1890 году, в то же время отмечая, что его петербургский коллега еще не развернулся в полной мере. А несколько лет спустя Стасов даже упрекнул Глазунова в «культе Чайковского».

Глазунов был на последнем концерте Чайковского: 16 октября 1893 года тот дирижировал в зале Дворянского собрания впервые исполнявшейся своей Шестой симфонией. Затем они вместе ехали с концерта. А 25 октября Петра Ильича не стало.

«Почаще слушайте его музыку, и вы несомненно полюбите этого гения»,— обращался Глазунов к читателям газеты «Театр и жизнь» в дни, когда отмечалось двадцатилетие смерти Чайковского. Несомненно, музыка Чайковского и общение с ним сыграли важную роль в творческой эволюции Александра Константиновича...

## М. П. Беляев

На репетициях Первой симфонии Глазунова постоянно присутствовал человек, которого в музыкальном мире почти никто не знал и уж тем более никто не предполагал, что имя его вскоре станет хорошо известно всем, кто непосредственно связан с музыкой.

Это был Митрофан Петрович Беляев — лесопромышленник, обладавший колоссальным состоянием. В отличие от большинства промышленников, он не ставил своей целью бесконечное умножение капитала и, выйдя из дела, посвятил свое время и свои средства благородной цели.

Беляев был культурным, образованным человеком: хорошо владел немецким языком, знал французский и английский языки. Ему доводилось бывать в Англии, Германии, Франции, посещать там музеи, театры, концерты. С детства он обучался игре на рояле и на скрипке. Его страстью была квартетная игра.

К началу 80-х годов Беляев поселился в Петербурге. Он вошел в кружок любителей музыки. Лядов — дирижер этого кружка — обратил внимание на любителя-энтузиаста. Они познакомились. Вскоре Беляев встретился с «кучкистами», представили ему и Глазунова.

В доме Митрофана Петровича начались регулярные квартетные собрания, в которых он участвовал как альтист. Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков и многие другие музыканты охотно посещали гостеприимного хозяина, который был в курсе важнейших музыкальных событий и живо откликался на них. Беляев принимал очень близко к сердцу многочисленные трудности и препятствия, стоявшие в то время на пути развития молодой русской музыки, искал возможности их преодоления. Сблизившись с группой крупнейших петербургских композиторов,

Беляев решает выделить часть своих средств на поддержку и развитие отечественной музыки.

Интересно охарактеризовал Беляева и описал формирование Беляевского кружка Римский-Корсаков: «Беляев был богатый торговый гость, немножко самодур, но притом честный, добрый, откровенный до резкости, иногда даже до грубости прямой человек, в сердце которого были, несомненно, даже нежные струны, радушный хозяин и хлебосол. Но не широкое радушие и возможность прикармливания были его притягательной силой. Таковой была, помимо симпатичных нравственных сторон его существа, беззаветная его любовь и преданность музыке... К Беляеву привлекали его личность, преданность искусству и его деньги не сами по себе, а как средство, примененное им к возвышенной и бескорыстной цели, что и делало его притягательным центром нового кружка музыкантов...»

Желание помочь русским музыкантам сложилось у Беляева в период, когда он, как и многие другие, восхищенно следил за первыми шагами Глазунова-композитора. Для Беляева Глазунов олицетворял молодость и талант русской музыки. Поэтому все его начинания, направленные на поддержку композиторов, на оживление музыкальной жизни, оказались связанными с творчеством полюбившегося ему юноши.

Первый в жизни Глазунова концерт, целиком составленный из его произведений (27 марта 1884 года), был устроен по инициативе Беляева. Причем случилось так, что исполнение сочинений молодого композитора сыграло очень важную роль не только в его творческой биографии, но и во всей русской музыкальной жизни. Оно навело Беляева на мысль регулярно проводить концерты симфонической русской музыки, возможно шире знакомить с ней публику. Эта идея обсуждалась в среде близких к Беляеву музыкантов и нашла всеобщую поддержку. Римский-Корсаков предложил название: «Русские симфонические концерты». Организация нового дела быстро пошла вперед, и вскоре, в ноябре 1885 года, петербуржцы уже знакомились с программой перво-

го Русского симфонического концерта. Среди других произведений в нее вошла симфоническая поэма Глазунова «Стенька Разин». За первым концертом последовали второй, третий...

Публика первоначально с недоверием отнеслась к новому начинанию. Еще сильно было предубеждение, что русская музыка, особенно в области симфонической, может дать мало интересного. Слушателей собиралось немного, предприятие долгое время приносило одни убытки, но Беляев и руководители концертов не отступали. Программы исполнял первоклассный оркестр Мариинского театра, дирижировал обычно Римский-Корсаков; помещение арендовалось хорошее (как правило, зал Дворянского собрания); цены были общедоступными. И постепенно начинание получило известность. Русские симфонические концерты прочно вошли в культурную жизнь Петербурга, они устраивались и за его пределами. Пропаганда русской симфонической музыки таким образом продолжалась около тридцати пяти лет!

По просьбе Беляева художественное руководство концертами приняли на себя Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов. Они составляли программы, решали вопросы, связанные с исполнением. Благодаря этому на афишах Русских симфонических концертов появлялись чуть ли не все заслуживавшие внимания сочинения отечественных композиторов. Многие из них на этих концертах исполнялись впервые. Некоторые затем приобретали широкую известность.

Беляев почти не вмешивался в дела, связанные с репертуаром. Он просил лишь по возможности в каждый концерт включать какое-либо сочинение Глазунова. Именно здесь впервые прозвучала почти вся симфоническая музыка Александра Константиновича...

На имя Стасова 6 ноября 1884 года в Публичную библиотеку пришло письмо без подписи. Его содержание оказалось весьма любопытным. «Композиторский труд (за исключением оперных сочинений) — самый неблагодарный, — писал неизвестный. — Талантливые композиторы оркестровых и камерных сочинений в редких случаях получают грошовый

гонорар, а большею частью с трудом находят издателей даже на даровых условиях, так как издание партитур и оркестровых голосов обходится дорого, а требование на них — незначительно.

Желая оказать поощрение русскому композиторскому таланту... я намерен оставить капитал, из процентов с которого ежегодно выдавались бы премии за талантливые сочинения...

Для выдачи премий я назначаю день 27-е ноября — в память годовщины первого исполнения „Ивана Сусанина“ и „Руслана и Людмилы“. В письме указывались произведения и композиторы, достойные быть отмеченными в 1884 году: Первая симфония Бородина, «Увертюра на русские темы» Балакирева, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского, симфоническая картина «Садко» Римского-Корсакова, Сюита Кюи и фортепианные пьесы «Бирюльки» Лядова. Так были учреждены премии имени Глинки, оказавшие помощь целому ряду композиторов. Автором письма и учредителем этих премий оказался Беляев.

Если в первом списке композиторов Глазунов отсутствовал, то начиная со следующего года его имя неизменно оказывалось там. В 1885 году был удостоен Глинкинской премии его Первый квартет. Полученную сумму Глазунов пожертвовал на сооружение памятника на могиле Мусоргского.

Ежегодно, в течение более тридцати лет, группа русских композиторов (преимущественно авторы инструментальной музыки) отмечалась премиями имени Глинки из средств, предназначенных для этого Беляевым.

В то же время Беляев задумывает еще одно дело. (Вызывают уважение и удивление его энтузиазм, энергия и бескорыстие!) Он заключает с Глазуновым договор на исключительное право издания сочинений композитора. Ряд произведений Глазунова уже был к тому времени собственностью других издателей — Беляев выкупает их: все сочинения своего любимца он хочет издавать сам. Митрофан Петрович решает основать издательство. Им движет то же стремление, которое вызвало к жизни Русские симфонические концерты и премии имени Глинки:

способствовать развитию русской музыки, распространению сочинений русских композиторов.

Это было невиданное до тех пор предприятие: оно основывалось на определенных идейно-художественных принципах и совершенно не преследовало коммерческих целей. Заведомо идя на убытки, Беляев тем не менее ставил перед издательством строгие требования: публиковать лишь художественно ценные произведения, выпускать их на хорошем техническом уровне, выплачивать авторам гонорары более высокие, чем в других издательствах, а ноты продавать по дешевой цене.

Новое издательство было основано в Лейпциге — мировом центре в области печати. Оно располагало передовой техникой и вскоре стало лучшим русским нотоиздательством. Первым изданием фирмы «М. П. Беляев» была «Увертюра на греческие темы» Глазунова. Много лет тщательно и красиво отпечатанные сочинения радовали композиторов, исполнителей и любителей.

Деятельностью нового предприятия руководил художественный совет, в который входили Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов. Беляев также влиял на политику издательства, в частности, он определял преимущественное издание симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Участие в художественном совете было связано со значительной нагрузкой. Глазунову и его товарищам приходилось не только прослушивать все предлагаемые к изданию сочинения и решать их судьбу, но и подготавливать принятые рукописи к печати, дорабатывать их с авторами, редактировать, затем выверять корректуры. Все это было хлопотно, отнимало много времени и не оплачивалось, однако издательство строилось на таких благородных основаниях, что участие в его работе означало почетное служение русской музыке.

Русские симфонические концерты, издательство сплотили вокруг Беляева большую группу музыкантов. Музыкальные собрания в доме Беляева, привлекавшие многочисленное общество, превратились в своего рода клуб, сделались одним из центров музыкальной жизни Петербурга 80—90-х годов.

Собрания происходили каждую неделю, в пятницу, и непременно включали игру квинтетом. Музыцирование сменялось разговорами, спорами, обменом новостями. Вечера затягивались далеко за полночь и заканчивались ужином. Покидая гостеприимного хозяина, гости говорили: «Жаль, что у Митрофана Петровича не бывает семи пятниц на неделе!»

Общество, собиравшееся у Беляева и получившее название «Беляевский кружок», состояло из музыкантов разной степени одаренности, по-разному смотрящих на цели и задачи искусства. Естественно, наибольшим авторитетом пользовался Римский-Корсаков. Он был центром кружка. Лядов и Глазунов — во многом его единомышленники — вместе с ним составляли ядро. (Стасов лишь в некоторой степени может быть причислен к ним: он не играл здесь той роли, какую играл когда-то в «Могучей кучке».) Все они — люди двух поколений — прочно впитали лучшие заветы «Кучки», сохраняли и развивали их. Это не могло не сказаться на деятельности художественных организаций Беляева, в какой-то мере на облике Беляевского кружка. Именно в таком смысле можно говорить о преемственной связи между группировками музыкантов 60-х и 80-х годов.

## *В Европе*

В мае 1884 года в Веймаре проходил фестиваль Всеобщего немецкого музыкального союза. Почетным председателем союза был всемирно известный пианист и композитор Ференц Лист, фестиваль был посвящен прежде всего его творчеству.

Лист в свое время был кумиром «Могучей кучки», его личность и творчество и позже вызывали повышенный интерес Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина: они изучали его музыку, восхищались его новаторством, претворяли некоторые из его находок в своем творчестве. Пьесы Листа исполнялись в концертах Бесплатной музыкальной школы — иногда еще до того, как они были опубликованы: рукописные копии присылал сам автор.

В свою очередь, Лист знал сочинения «кучкистов», имел с некоторыми из петербургских композиторов личные встречи, положительно отзывался о молодой русской музыке. Это отразилось и в их переписке. Так, в одном из писем, называя Листа «дорогим и почитаемым мэтром», Римский-Корсаков просил его прислать ноты нового произведения, о котором только что сообщили газеты. «Новая русская музыкальная школа, которую Вы осчастлививаете Вашими симпатиями, была бы горда и счастлива исполнить это произведение», — писал Николай Андреевич. «Многоуважаемый собрат», — так начиналось ответное письмо Листа. Его радовало намерение петербургских музыкантов: «Это будет для меня новым доказательством Вашего доброжелательного отношения, которым я так дорожу». Далее Лист сообщал, что ноты уже отпечатаны и, таким образом, стали доступны. В заключение он просил напомнить о себе Бородину и Кюи, с которыми ему довелось встречаться, и принять «выражение чувства восхищенного почтения», которое он

испытывал «к новой, интеллигентной и живой музыкальной России».

Глазунов с большим уважением относился к Листу. Поэтому он с интересом воспринял известие о музыкальном фестивале в Веймаре. А Беляев тут же построил развернутый план. Он решил вывезти своего любимца за границу — проехаться с ним по ряду стран, показать ему новые места (мы знаем, что Глазунов любил такие поездки), не оставив в стороне и музыкальные впечатления. Начать они решили с Веймара, а закончить Байройтом — городом Рихарда Вагнера, композитора, чья музыка явилась новым направлением в искусстве, потрясла музыкантов-профессионалов и рядовых слушателей, вызвала бурю страстей и противоречивых откликов.

Целью Беляева было не только «других посмотреть, но и себя показать». Он задумал устроить встречу Глазунова с Листом, с веймарским обществом, добиться исполнения на фестивале симфонии Глазунова.

Все это удалось. Благодаря хлопотам Беляева и поддержке Листа симфонию включили в программу одного из концертов, и Глазунов приехал в Веймар как участник фестиваля.

В первый же день был нанесен визит Листу. В письме к Балакиреву Глазунов сообщал: «Он показался, спросил наши фамилии, и когда услышал мою, то очень любезно протянул мне руку, сказал, что играл мой *квартет*, тут же высказал свое сочувствие к нашей группе музыкантов, упомянул Вас, Николая Андреевича, Бородина, Кюи и меня тоже. Я попросил его позволить мне прийти к нему другой раз и распростился. Он обещал даже послать за мною в случае нужды и записал мой адрес».

Фестивальные дни были до отказа заполнены музыкой. Лист посещал все репетиции и концерты. Глазунов еще несколько раз беседовал с ним, присутствовал на его чествовании, на концерте под его управлением (кстати, это было последнее выступление 73-летнего музыканта в качестве дирижера). По просьбе Балакирева Глазунов расспросил Листа о его новых произведениях, о возможности познакомиться с ними русскую публику.

Исполнение симфонии Глазунова прошло вполне удовлетворительно. Композитора вызывали, однако молодой автор сидел далеко от эстрады и на аплодисменты не вышел. В тот же день Глазунов показывал Листу другие свои сочинения, по просьбе великого музыканта сыграл отрывки из любимых Листом «Парафраз» — коллективного произведения, авторами которого были Бородин, Кюи, Лядов и Римский-Корсаков. Уходя, Глазунов попросил у Листа на память его портрет, который тот и прислал на следующий день с приветливой дарственной подписью.

Тогда же Беляев отправил в Петербург телеграмму: «Simfonia ispolnialas wtschera с uspechom, segodnia wetcherom Sascha u herzoga». Эту новость Елена Павловна сообщила Балакиреву и всем друзьям ее сына, которые были в Петербурге.

На приеме у герцога Веймарского Глазунов вновь виделся с Листом, который просил передать поклон его знакомым в России.

Общение с замечательным музыкантом еще более повысило интерес Глазунова к его музыке. Какой-то период молодой композитор был увлечен ею очень сильно и признавался, что «ко всему, что несколько по настроению напоминает Листа,— неравнодушен». Последовавшую летом 1886 года смерть Листа Глазунов тяжело переживал. Он отправил в Германию телеграмму соболезнования, поддержал идею организовать в Бесплатной музыкальной школе концерт памяти Листа. «Мы, русские,— писал Глазунов Шестаковой,— должны всегда помнить Листа не потому только, что он пропагандировал за границею русскую музыку, а потому, что Лист, опередивший нас временем, своими созданиями много повлиял на русскую музыку позднейших времен». До конца дней сохранил Глазунов глубокое уважение к памяти Листа и высокую оценку того огромного вклада, который этот композитор внес в европейскую музыкальную культуру.

Из Веймара Глазунов и Беляев отправились в Испанию. Народная музыка этой страны — темпераментная, яркая мелодически и ритмически — привлекала многих русских композиторов на

чиная с Глинки (вспомним, например, «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде» Глинки, «Испанскую увертюру» Балакирева, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова). Она захватила и Глазунова. «Ищу случая послушать в Испании народную музыку... Теперь я счастлив, что, кроме народной музыки, никакой другой не слышу»,— делится он с Римским-Корсаковым. Глазунов записывает своеобразные испанские мелодии, впитывает колоритную атмосферу, в которой создавались и исполнялись народные песни и танцы. Впечатления от поездки в Испанию отразились в ряде его сочинений 80-х годов: в двух оркестровых серенадах, пьесе для струнного квартета «Alla Spagnola», «Испанской серенаде» для виолончели, а также в произведениях более позднего времени.

Переехав Гибралтар, русские путешественники оказались в Танжере (Марокко). Услышанная здесь арабская музыка в будущем также нашла воплощение в сочинениях Глазунова.

Хотя поездка была очень интересной, тоска по России охватила молодого музыканта. «Чуждо, чуждо показалось мне здесь, далеко от родины. Я плакал. Беляев тоже грустил»,— писал он из Танжера. И они двинулись обратно.

По пути заехали в Байройт, где услышали «Парсифаль»— последнюю, незадолго до того написанную оперу Вагнера. Но тогда музыка прославленного композитора не произвела на Глазунова большого впечатления.

В конце июля Беляев и Глазунов вернулись в Петербург, обогащенные массой разнообразных, прежде всего музыкальных впечатлений...

Спустя пять лет Глазунов вновь знакомил зарубежных слушателей со своей музыкой.

В 1889 году в Париже проходила Всемирная выставка. Беляев организовал на ней два концерта русской музыки. В Париж кроме Беляева поехали Римский-Корсаков с женой, Лядов, Глазунов, пианист Н. С. Лавров. Дирижировал главным образом Римский-Корсаков (много лет спустя Глазунов вспоминал поразившую его тогда «живую рекламу»— специально нанятые люди объявляли о концертах на

улицах Парижа: «Сто музыкантов под управлением Римского-Корсакова!»).

Концерты были даны в «Трокадеро» — одном из лучших концертных залов Парижа. В программу вошли оркестровые сочинения Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Лядова, Кюи, фортепианные пьесы Лядова. Из сочинений Глазунова включили Вторую симфонию и симфоническую поэму «Стенька Разин». Они были исполнены под управлением автора.

Давая обзор выступлений печати и откликов слушателей, один из критиков писал: «Римский-Корсаков был принят Парижем так, как должен быть принят великий мастер с его значением и знаменитостью. Он и гг. Глазунов и Лавров испытали тот прием, какой наш великий город умеет делать художникам, заслуживающим симпатию».

Хотя большой зал «Трокадеро» и не был заполнен, все же русская музыка нашла сочувственный отклик. Очень тепло отнеслись к ней и исполнители-оркестранты, игравшие заинтересованно и внимательно следившие за дирижером. На концертах присутствовали также видные французские музыканты. Русские композиторы завязали в Париже интересные знакомства, имели много встреч и бесед.

Так было положено начало европейской известности Глазунова. С годами она ширилась, пришла за океан, охватила многие страны. Речь об этом еще впереди.

В Париже Глазунов получил ряд ярких музыкальных впечатлений. Так, на выставке был устроен концерт народной музыки разных национальностей, на котором Глазунову больше всего понравились народные мелодии венгров и румын. С большим вниманием и интересом отнесся он также к искусству парижских симфонических оркестров — концертной организации Э. Колонна, Большой оперы, Комической оперы и консерватории.

## *Деятельность расширяется*

За дирижерский пульт Глазунов встал впервые всего за несколько месяцев до выступлений в Париже—22 октября 1888 года в очередном Русском симфоническом концерте под управлением автора прозвучала «Лирическая поэма». С тех пор дирижирование стало постоянной сферой деятельности Глазунова.

Профессия дирижера симфонического оркестра—одна из самых сложных в музыке. Она требует большой музыкальной культуры, понимания сочинений разных стилей; она требует в то же время знания возможностей инструментов оркестра и специфических особенностей игры на них; дирижер должен иметь тонкий и острый слух, наконец, он должен уметь подчинить себе оркестр, убедить его в правильности своих намерений, добиться соответствующего им исполнения.

Глазунов во многом отвечал этим требованиям. Его феноменальный слух и практическое знание основных инструментов оркестра вскоре после дебюта были по достоинству оценены оркестрантами. Музыкальная культура еще в юные годы отличала Глазунова, а со временем она становилась шире и глубже. Чего ему все-таки недоставало—это дирижерской воли, настойчивости, требовательности. Необычайно мягкий, душевный, благорасположенный к людям, он должен был делать усилие, чтобы лишний раз напомнить оркестру свою трактовку того или иного эпизода. Показательно в этом отношении признание, сделанное Александром Константиновичем в одном из писем Чайковскому (1 февраля 1889 года): «Я недавно получил замечание от одного из музыкантов оркестра, 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 случилось просить играть пиано—один раз исполнят просьбу (а не требование), а на следующий раз забудут об этом». Далее следует характерная фраза: «Буду завтра изо всех сил заставлять себя *требовать*».

Настойчивого, требовательного дирижера из Глазунова так и не вышло. Но «практика и великая, несравненная музыкальность» (слова Римского-Корсакова), а также быстро растущий авторитет Глазунова как композитора и музыканта оказали свое воздействие: оркестранты были внимательны к его просьбам, подчас даже старались угадать его намерения.

Почетное место за дирижерским пультом Александр Константинович занимал множество раз. Он любил дирижировать и охотно принимал приглашения, а они поступали и из разных городов России, и из-за рубежа.

Массивный, малоподвижный, Глазунов совсем не соответствовал тому облику дирижера, который сложился в представлении слушателей. Однако выступления его проходили успешно. Правда, случались и неудачи. Так, в 1895 году в одном из Русских симфонических концертов Глазунов впервые исполнил Первую симфонию Рахманинова. Слушатели приняли ее резко отрицательно. Это был провал, крайне болезненно воспринятый молодым Рахманиновым: потрясенный автор на несколько лет отошел от творчества. Между тем, как показало время, причиной неуспеха явился не столько сам Рахманинов, сколько Глазунов. Видимо, здесь возникла какая-то несовместимость.

В целом же дирижерско-пропагандистская деятельность Глазунова занимала важное место в современной ему русской музыкальной культуре...

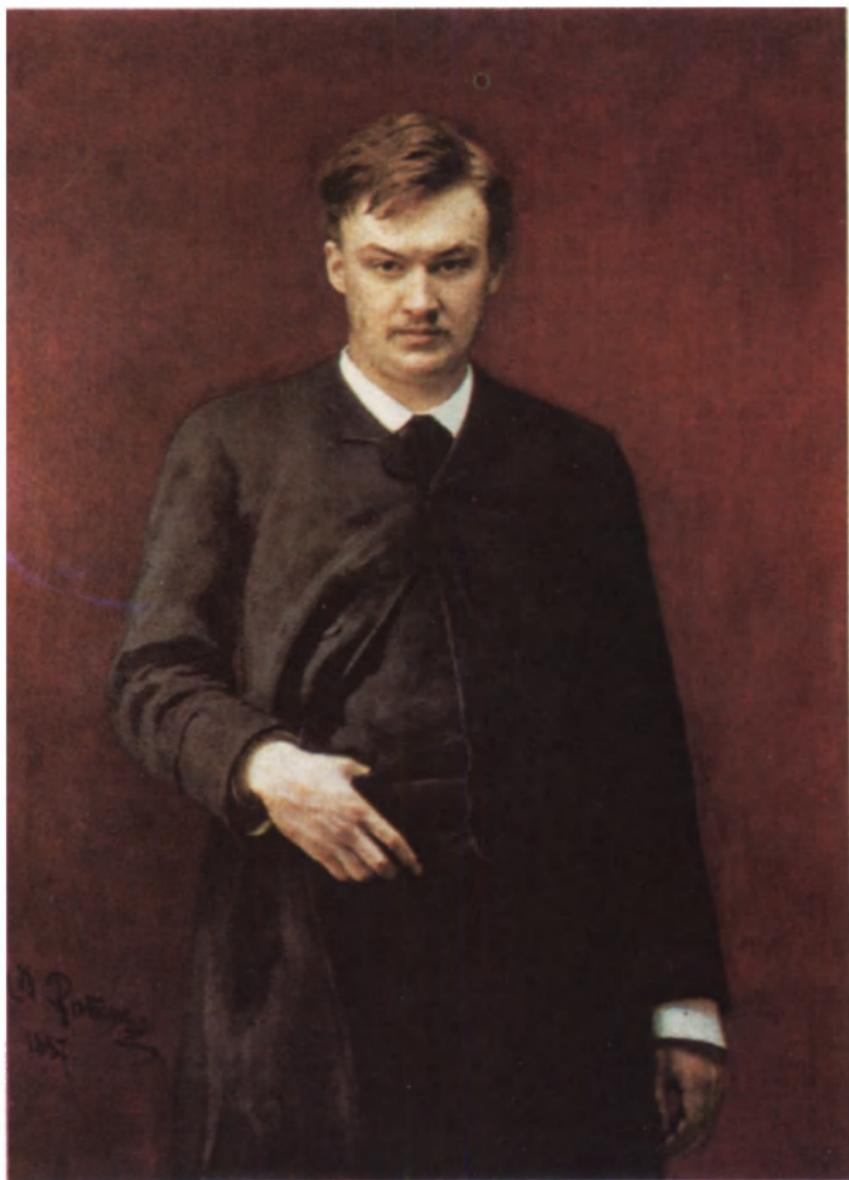
Вскоре по возвращении из Парижа Глазунов и его друзья присутствовали на спектакле, знаменовавшем рождение одного из лучших созданий русской оперной классики. В его появлении на свет самое деятельное участие принимали Глазунов и Римский-Корсаков.



А. К. Глазунов



А. К. Глазунов в 1897 году, в период яркого расцвета творчества. Он — автор Четвертой, Пятой и Шестой симфоний, балета «Раймонда», Четвертого квартета, популярных концертных вальсов



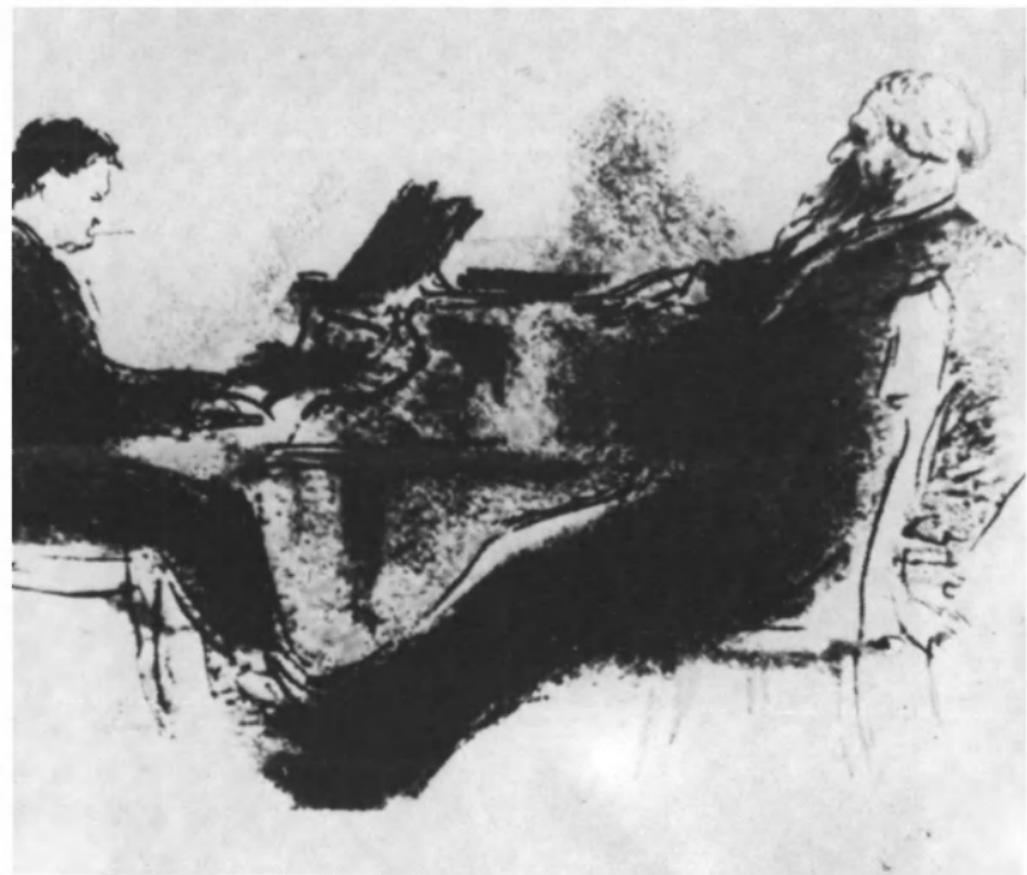
А. К. Глазунов. Портрет работы И. Е. Репина (1887 год) — одна из лучших работ великого художника. Несомненно Репин был вдохновлен исключительной талантливостью молодого музыканта



А. К. Глазунов. Рисунок И. Е. Репина. Слева набросок головы В. В. Стасова. 1880-е годы. Репин был большим любителем музыки. К Глазунову он проявлял исключительный интерес. Композитор попал в поле зрения художника в середине 1880-х годов. Затем Репин много лет наблюдал за творческой судьбой замечательного музыканта, фиксируя ее отдельные мгновения кистью и карандашом

А. К. Глазунов. Работа скульптора В. А. Беклемишева. Начало 1880-х годов





В. В. Стасов слушает Глазунова. Рисунок И. Е. Репина. 1880-е годы. Стасов был на сорок лет старше Глазунова, ему доводилось общаться с выдающимися деятелями искусства, многие из которых были его близкими друзьями, однако пылкая душа Владимира Васильевича покорила новому таланту русской музыки. Стасов называл Глазунова Орлом Константиновичем, видел в нем достойного преемника славных русских композиторов. Сердечно относился к Стасову и Глазунов. Обычно сдержанный, редко раскрывавшийся перед другими, он рассказывал Стасову о своих планах, делился впечатлениями, поверял свои мысли



А. К. Глазунов, 1888 год. На обороте надпись:  
«Дорогому издателю-другу Митрофану Петровичу Беляеву  
на память от любящего его  
и признательного А. Глазунова.  
6 октября 1900 г. Спб.»



А. Глазунов. 1896 год

ПОСВЯЩАЕТСЯ НИКОЛАЮ АНДРЕЕВИЧУ РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ

Первая  
Симфония

E-dur  
ДЛЯ БОЛЬШОГО ОРКЕСТРА

Op. 5.

СОЧИНЕНИЕ  
АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

Собственность Издателя  
ЛЕВШИНЪ М. П. БЕЛЯЕВЪ  
С. Петербургъ. Л. Гуттенъ.

Первая симфония Глазунова, изданная Беляевым



Пятая симфония Глазунова в издании Беляева

Обложка симфонической картины «Кремль»



# КРЕМЛЬ

Симфоническая картина

в 3-х частях

для

большого Оркестра

Александра Глазунова

Сол. 30.

Собственность издателя  
М.П. Бляевъ, Лейпцигъ.  
1882

ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среду, 7-го Января,

ВЪ ВЕНЕФИСЪ

# Г-НИ ПЬЕРИНЫ ЛЕНЬЯНИ

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ:

Въ 1-й разъ:

# РАЙМОНДА

Валетъ изъ 3-хъ дѣйствійхъ (4-хъ картинахъ). (Сюжетъ заимствованъ изъ рыцарской легенды), сочи. Г-жи Л. Пашовой.

Музыка А. К. Глазунова.

Танцы и постановка балетмейстера М. Н. Петниа.

Новая декорация: 1-го дѣйствія, 1-й картины.—Г. Алаверди; 1-го дѣйствія, 2-й картины, 2-го дѣйствія и концовка.—Г. Лавинки; 2-го дѣйствія.—Г. Николаевъ. Намышность.—Г. Бергеръ. Костюмы: женскіе—г-жа Офицерова, мужскіе—г. Каффо. Головные уборы: женскіе—г-жа Теренинъ, мужскіе—г. Бронъ. Александровскіе венки—П. П. Канислатъ. Парки и артефакты—г. Педдъръ. Обувь—г-жа Левинтадъ. Незаключенная одежда—г. Матвеевъ. Трени—г-жа Добровольская. Цѣпцы—г-жа Раменская.

Роль „Раймонды“, исп. Г-жа Пьерина Леньяни.

## Дѣйствующія лица:

Раймонда, графиня де-Дорисъ . . . . .	Г-жа Леньяни.
Графиня Саблаа, канонисса, тетя	
Раймонды . . . . .	Г-жа Четвети.
Бѣлая дама, покровительница дома	
Дорисъ . . . . .	Г-жа Соляная.
Клеменсъ	Г-жа Кулическая.
Генриетта   подруги Раймонды . . . . .	
Рыцарь Жанъ де-Врѣнъ, женихъ	
Раймонды . . . . .	Г-нъ Легатъ 3-й.
Андрей II, король венгерскій . . . . .	Г-нъ Агостъ.
Абдеррахманъ, сарацинскій рыцарь . . . . .	Г-нъ Гердтъ.
Герриаръ де-Винтадуръ, провансальскій	
трубадуръ . . . . .	Г-нъ Каштъ.
Беранше, аквитанскій трубадуръ . . . . .	Г-нъ Легатъ 1-й.
Семешля, управляющая конномъ До-	
рисъ . . . . .	Г-нъ Бугановъ.
Кавалеръ изъ свиты де-Врѣнъ . . . . .	Г-нъ Солданиковъ 2.
Венгерскій рыцарь . . . . .	Г-нъ Галлертъ
	Г-нъ Татариковъ.
	Г-нъ Воронинъ.
Сарацинскіе рыцари . . . . .	Г-нъ Бальцеръ.
	Г-нъ Блювъ.

Дамы, всадники, рыцари венгерскіе, сарацинскіе, герольды-майры, провансальцы, королевскіе солдаты и слуги

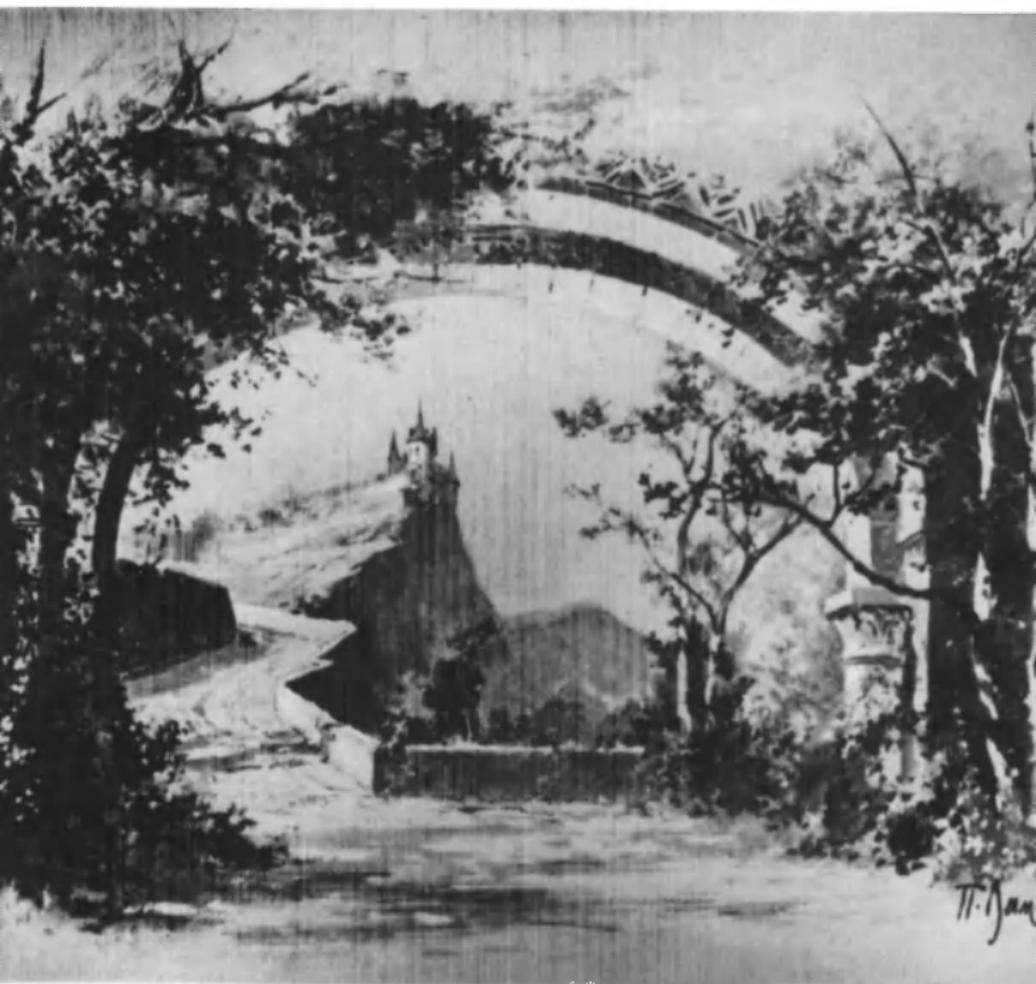


М. И. Пегипа

Афиша первого исполнения «Раймонды». 1898 год



«Раймонда» в издании Беляева. Опираясь на достижения своих великих предшественников — прежде всего, Чайковского, а также Глинки (танцы из «Руслана и Людмилы» Глазунов называл «венцом балетного стиля»), Глазунов создал произведение, которое и в наше время впечатляет красотой, благородством, пластичностью музыки



П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 3-го действия балета «Раймонда», 1899 год. Готовя спектакль, Мариинский театр использовал свои лучшие силы. Постановки «Раймонды» привлекали и привлекают вплоть до наших дней ведущих театральных художников и сопряжены с яркими художественными результатами



Успех генеральной репетиции и премьеры балета (7 января 1898 года) превзошел все ожидания. Публика горячо приветствовала исполнителей, балетмейстера, композитора, а когда опустили занавес, то и за ним долго слышались аплодисменты — это вся балетная труппа чествовала М. И. Петипа и А. К. Глазунова



Пьерина Ленъяни, первая исполнительница  
партии Раймонды

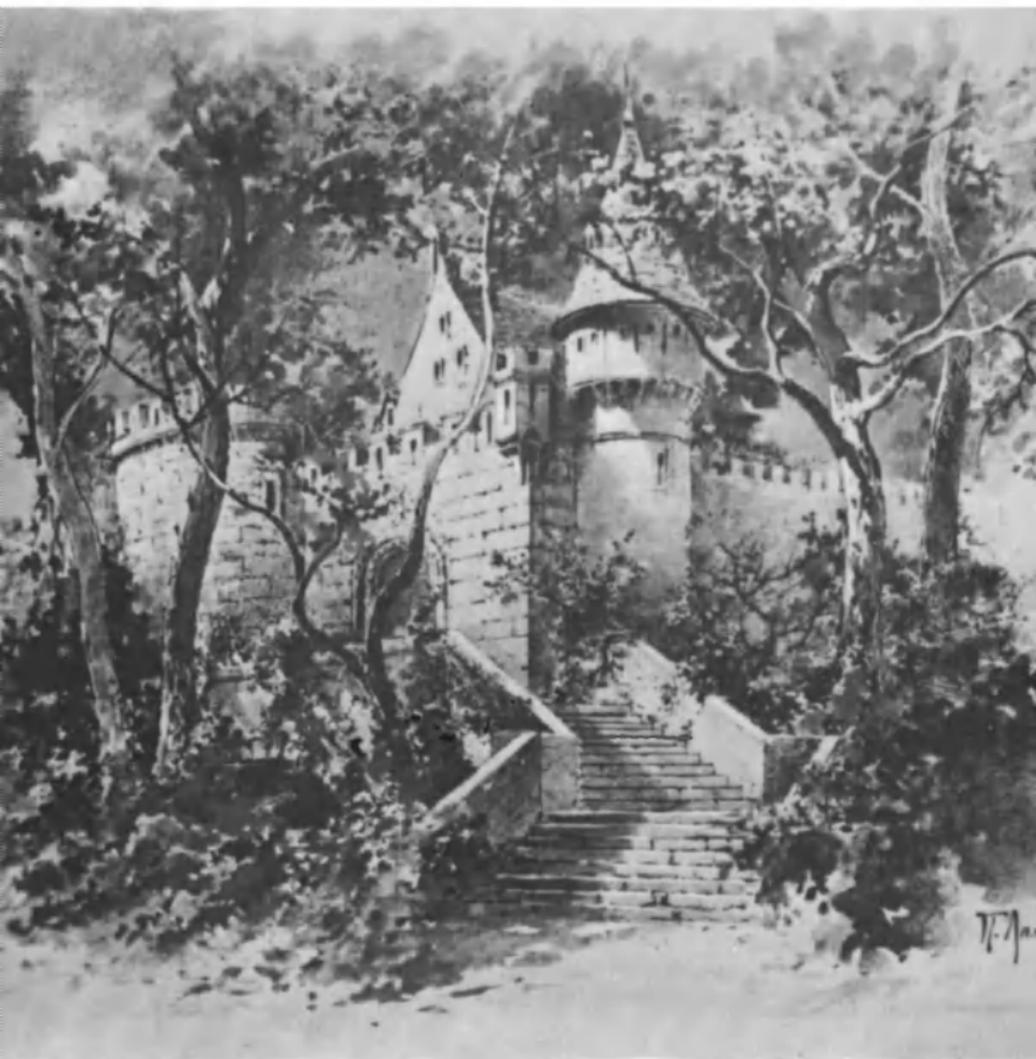


Раймонда — М. Т. Семенова. Большой театр



Анна Павлова в «Раймонде». 1898 год





П. Б. Ламбин. Эскиз декорации ко 2-й картине  
1-го действия «Раймонды».  
Мариинский театр, 1899 год

Е. П. Домашева и В. Н. Кузнецова в спектакле  
«Раймонда». Большой театр, 1908 год



Анна Павлова — Вакханка в балете «Времена года»



А. А. Горский — Фавн в балете «Времена года»



П. А. Гердт — Сильван в балете «Времена года»



О. О. Преображенская и П. А. Гердт в балете  
«Испытание Дамиса». Мариинский театр, 1900 год



П. Б. Ламбин. Эскиз декорации балета «Времена года» («Осень»). Мариинский театр, 1900 год. Балет составляют четыре музыкально-хореографические картины, непосредственно переходящие одна в другую. «Зима» — вариации Инея, Льда, Града, Снега. «Весну» символизируют цветы. «Лето» представлено колосьями ржи, васильками, нимфами, вуали которых олицетворяют водяные струи. «Осень» — это гроздья винограда, танцы вакханок и сатиров. Балет имел недолгую сценическую жизнь, но его музыка обрела самостоятельность — вошла в репертуар симфонических оркестров

А. Я. Головин. Эскизы костюмов к балету «Времена года», 1907 год

14 Perkembangan 1913 (1)



S. G. S.  
1913



Нимфа



Поза



Вакханка. Балет «Времена года» заканчивается вакханалией. «Это пир осеннего довольства — праздник жатвы и созревания, сытости и спелости», здесь «широкая, буйная, раздольная мелодия „красным полымем“ вспыхивает и разливается» (Асафьев). В роли Вакханки блистала в свое время Анна Павлова



А. К. Глазунов. Рисунок Л. Бакста



А. К. Глазунов, 1899 год



А. К. Глазунов, 1899 год. В этом году он сочинил балет «Времена года», к столетию со дня рождения великого поэта написал хор «Гимн Пушкину» и «Торжественную кантату». В этом году профессором 2-й степени по классу чтения партитур он вступил в Петербургскую консерваторию, с которой затем был связан в течение почти тридцати лет



А. К. Глазунов. Рисунок В. А. Серова, 1900 год. В XX век Глазунов вступил величаво-эпической Торжественной увертюрой. «Вы теперь во всей силе жизни и таланта!!!» — восклицал В. В. Стасов

Александръ Ильичу Зилоти въ память былого.



„Эй ухнемъ“  
Пѣсня бурлаковъ  
Для хора съ оркестромъ  
Сочиненіе  
А. Глазунова.

Партитура	Р. К.
Оркестровые голоса	—25
Дубляжата	1 35,
Хорные голоса	по —10
Клавиръ	по —05
Для фортепиано въ 4 руки	—15
Для фортепиано въ 2 руки (А. Зилоти)	—15

1915.

ИЗДАНИЕ М. П. БЪЛЯЕВА.

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ  
У І ЮНГЕНОНА МОРСКАЯ 9.

С. ПЕТРОГРАДЪ. П. ПЕТРОВИЧЪ И СЪ. КОМПА.

«Эй, ухнем!», обработка Глазунова.  
Издание посвящено А. И. Зилоти «в память былого»

Въ Дирекцію С.П.Б. отделения  
Императорскаго русскаго Музыкальнаго Общества .

### Заявленіе

Узнавъ объ увольненіи Н. А. Римскаго-Корсакова,  
заслуженнаго профессора С.П.Б. Консерваторіи,  
имѣемъ честь довести до свѣдѣнія Дирекціи,  
что мы на крайнему нашему сожалѣнію не в  
состояніи продолжать нашу педагогическую дѣ-  
тельность въ названномъ учрежденіи послѣ совер-  
шившагося факта ]

Профессора А. Глазунова.

24 марта  
1905.

А. К. Глазуновъ

1905 год всколыхнул всех петербургских музыкантов. Забастовали учащиеся Петербургской консерватории. Прогрессивная часть преподавателей выступила в их защиту. В ответ на справедливые требования последовали репрессии: из консерватории был уволен Н. А. Римский-Корсаков. Тогда и появилось это заявление А. К. Глазунова и А. К. Лядова, которые в знак протеста решили выйти из состава профессоров

Афиша премьеры оперы Римского-Корсакова  
«Кашей Бессмертный», вылившейся в политическую  
манifestацию (27 марта 1905 года,  
дирижер А. К. Глазунов)





Римский-Корсаков и Глазунов с участниками постановки оперы «Кашей Бессмертный». Спектакль состоялся через неделю после увольнения Римского-Корсакова из консерватории. Уже это выглядело смелым протестом против самоуправства властей. Но более того: в опере явно просматривались намеки на Россию, закованную в цепи царского самодержавия и ожидающую своего освободителя. Не удивительно, что студенты, задумавшие исполнить оперу, не сразу нашли дирижера, который взялся бы провести спектакль. «Я тогда рисковал быть высланным из Петербурга, но тем не менее я согласился на это», — вспоминал Александр Константинович. На память об этом событии и был сделан снимок.



Глазунов, Римский-Корсаков и Лядов, 1905 год



Глазунов в Озерках, 1905 год



Глазунов и Римский-Корсаков, 1905 год. Поддерживая композитора, исключенного реакционерами из консерватории, Глазунов выступил в печати с открытым письмом Римскому-Корсакову. «Никакими распоряжениями дирекции не могут быть умалены ни Ваше значение, ни Ваше влияние в той сфере, где Вы блещете как яркая, не имеющая себе равных, звезда...— писал Глазунов.— Каждому, кто любит свою родину, кто сознательно и чутко относится к ее бедствиям, невыносимо тяжело жить в такой момент, какой ныне переживает общество. Жить нельзя было бы, не видя перед собой путеводных звезд, и одной из них являетесь перед нами Вы, пробуждая в нас лучшие чувства звуками и давая нам образец доблестного отношения к явлениям общественной жизни»





На вечере у В. В. Стасова. Среди присутствующих стоят (справа налево): Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, Н. Н. Римская-Корсакова, Д. В. Стасов, Ф. И. Шаляпин, Ц. А. Кюи; третья справа сидит М. Г. Савина, 1902 год

Глазунов у Стасова в Старожиловке.  
Рисунок Г. Перельмана, 1903 год



На беляевской «пятнице». Слева направо в первом ряду: А. К. Лядов, В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков, Валя Беляева, А. К. Глазунов. Музыкальные собрания в доме М. П. Беляева привлекали многочисленное общество, в центре которого были Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов. На встречах обязательно звучала квартетная музыка, обсуждались новые сочинения. Беляевский кружок был своего рода музыкальным клубом, одним из центров музыкальной жизни Петербурга в 1880—1890-х годах



Глазунов с отцом



**А. К. Глазунов, В. И. Сафонов и М. М. Ипполитов-Иванов**



Справа налево: А. К. Глазунов, Ф. М. Blumenфельд,  
Г. А. Ларош и А. В. Вержбилович



**Е. П. и К. И. Глазуновы. Снимок сделан в начале 1900-х годов в Озерках, на даче. Композитор очень любил эти места. Здесь он много сочинял, гулял, а по вечерам в ясные дни занимался астрономией**

Александр Порфирьевич Бородин еще в конце 60-х годов начал работу над монументальной оперой «Князь Игорь» на сюжет «Слова о полку Игореве». Композитор и одновременно крупный ученый-химик, Бородин не мог уделять сочинению достаточно времени. Оно продвигалось, но медленно, значительно медленнее, чем хотелось бы его друзьям. А они горели нетерпением, тем более что отрывки, отдельные эпизоды и большие сцены, которые показывал им автор, поражали яркостью образов, сочностью и оригинальностью музыкального языка, монументальностью и народностью всего склада.

Шли годы. Почти двадцать лет продолжал автор свою работу. Большая часть оперы была написана, когда внезапная смерть остановила руку композитора. 16 февраля 1887 года пришедший рано утром к Глазунову Стасов сообщил ему о кончине Бородина. Это известие потрясло Глазунова — ведь он называл композитора великим русским талантом.

Проводив Бородина в последний путь, друзья пребывали в унынии. «На всех собраниях и даже на последней панихиде в память Бородина чувствовалось, что кого-то не хватает, — писал в те дни Глазунов. — Именно этот кто-то есть Бородин. Он как-то умел всегда своей светлой личностью воодушевлять общество, а то теперь как-то у нас в музыкальном мире совсем нет жизни, музыкой точно перестали интересоваться... Николай Андреевич (конечно, это между нами) все еще ужасно кисел... Прежде, бывало, придет к нему Бородин, и он после того делается сияющим, теперь же некому его расшевелить».

Мысли музыкантов постоянно возвращались к ушедшему, к его незавершенной опере. Вспоминали сцены из нее, которые Бородин сочинил и часто играл, но так и не собрался записать, рассказы композитора о его дальнейших намерениях.

В память друга и товарища, в интересах русского искусства было решено довести работу на оперой до конца. За это взялись Римский-Корсаков и Глазунов.

Задача была не из легких! У каждого из композиторов свой творческий почерк, но в произведении

это не должно ощущаться. Надлежало, изучив написанное, а также сохранившиеся эскизы, перевоплотиться в автора, досочинить недостающее в стиле Бородина.

Началась напряженная, трудоемкая, самоотверженная работа. Римский-Корсаков однажды уже сталкивался с подобной необходимостью доводить до конца дело другого: после смерти Мусоргского он завершал «Хованщину». Глазунов в то время оказывал ему помощь: просматривал корректуры. Но задача завершить чужое сочинение встала перед ним впервые. Он блестяще справился с ней. По сохранившимся эскизам, а также вспоминая отрывки, игранные автором, Глазунов восстановил третье действие оперы, дописав недостававшие эпизоды.

От увертюры не осталось даже эскизов. Тем не менее Глазунов воссоздал и ее (кое-что сочинив заново). Приходится поражаться, как чутко, с каким тактом была проведена вся эта работа. Ее по достоинству оценили еще современники Глазунова. «...Какой колоссальной памятью, какой любовью к Бородину и какой изумительной техникой... наделил господь Глазунова!» — восклицал музыкальный критик Н. Ф. Финдейзен после исполнения увертюры на концерте.

Едва опера была закончена, Беляев увез ее в Лейпциг печатать. Вскоре пришли первые корректуры, которые также потребовали от Римского-Корсакова и Глазунова большого труда и внимания. Зато как радостно было видеть прекрасное, роскошно оформленное издание оркестровой партитуры оперы, отдельных вокальных и оркестровых партий, а также переложения для фортепиано! Было готово все, что нужно для постановки оперы.

Виновники этого события получили много благодарностей и подарков. Особенно ценным для них был знак внимания со стороны Людмилы Ивановны Шестаковой. Она преподнесла Римскому-Корсакову дирижерскую палочку, а Глазунову альбом с портретом Бородина.

23 октября 1890 года на сцене петербургского Мариинского театра опера «Князь Игорь» была впервые показана публике. Этот памятный день

считается днем рождения замечательного сочинения.

Оказав неоценимую услугу русскому искусству, Глазунов в процессе работы над наследием Бородина значительно обогатился сам. (Кроме оперы Глазунов записал по памяти и досочинил первую и вторую части Третьей симфонии Бородина.) Проникновение в суть богатырских, эпических, а также своеобразных лирических образов умершего композитора отразилось и на творчестве Глазунова, приблизило его расцвет.

Прежде чем творчество Глазунова достигло своей вершины, композитору пришлось пережить полосу сомнений, поисков, неудовлетворенности. Период конца 80-х—начала 90-х годов оказался для него переломным.

Что принесли Глазунову 80-е годы? Интенсивное расширение музыкального кругозора. Знакомство с музыкальной культурой разных национальностей, с творчеством зарубежных композиторов—представителей разных направлений, глубокое постижение искусства русских композиторов (Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Балакирева и др.), дальнейшая практика собственного сочинения и выступления в качестве дирижера, наконец, области, о которых было сказано лишь мимоходом,—просмотр бесконечных корректур для издательства Беляева (весьма трудоемкий процесс) и переложения для беляевских пятниц на струнный квартет бесчисленных сочинений разных авторов (от фуг Баха до песен Грига)—все это принесло Глазунову массу новых впечатлений, позволило сделать ценные наблюдения, навело на новые мысли, заставило пересмотреть прежние взгляды, непосредственно отразилось на его творчестве, внося в него новые черты и в то же время усложнив и затормозив творческий процесс.

Это отмечал и сам Глазунов. В письмах к Стасову, Чайковскому и другим музыкантам, написанных во второй половине 80-х годов, композитор жаловался на отсутствие музыкальных мыслей, на возникшее недоверие к своей работе. «Я точно разучился сочинять большие вещи», «все ужасно

плохо и медленно подвигается», «я иссяк—ничего путного не лезет в голову». Подобных фраз из-под его пера в ту пору выходило много. Глазунов отмечал, что «несколько переменял свои музыкальные взгляды» и смотрит на творчество «несколько с другой точки зрения».

Фантазии для оркестра «Лес» и «Море», симфоническая картина «Кремль», Третья симфония—основные произведения этого периода. Они отмечены печатью «смутного» для Глазунова времени и не принадлежат к числу лучших сочинений композитора. Эксперименты в области формы, оркестровки и т. п. в них не всегда оправданы содержанием, не всегда «оживлены» мыслью и оттого не производят большого впечатления. В программных произведениях автор нередко увлекается внешне изобразительными приемами.

Фантазия «Море»—произведение, наиболее ярко отразившее увлечение Глазунова творчеством Вагнера (оно и посвящено памяти выдающегося немецкого композитора). Если летом 1884 года в Байройте музыка Вагнера не произвела на него большого впечатления, то в 1889 году картина переменялась. В том году в Петербурге гастролировала немецкая оперная труппа, впервые в России исполнившая цикл опер Вагнера под общим названием «Кольцо нибелунга».

«Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре...—вспоминал Римский-Корсаков.—Вагнеровский способ оркестровки поразила меня и Глазунова...» «Мы были с Николаем Андреевичем просто в каком-то чаду. Я перестал ходить в гости—только и делал, что появлялся на репетициях,—сообщал Глазунов Чайковскому.—Изучил я вагнеровскую трилогию не хуже самого отчаянного немца-вагнериста и мечтаю о том, как бы ближе познакомиться с остальными его операми». В том же письме композитор отмечает: «...Я с самого начала был поражен колоритностью не только оркестровки, но и музыки. Конечно, самобытная сила оркестрового звука тоже сильно поразила меня, и я теперь потерял вкус (конечно, на время) ко всякой другой инструментровке».

Краткое, но очень сильное увлечение музыкой Вагнера обострило кризис творчества Глазунова, но и ускорило выход из него.

В Третьей симфонии Глазунова ощущается воздействие музыки Чайковского. Автор отходит здесь от присущей многим ранним сочинениям (и унаследованной им от «кучкистов») жанрово-картинной характеристичности. Он пытается углубиться в сферу лирики. Эта тенденция прежде уже проявлялась (например, в «Лирической поэме»), теперь она становится более сильной. Глазунов, видимо, сознавал ее истоки — не случайно симфония посвящена Чайковскому, а на экземпляре фантазии «Море», преподнесенном великому композитору, автор сделал дарственную надпись: «Дорогому другу и учителю». Идя по стопам Чайковского, Глазунов стремится создать мелодии лирического характера. Во многом это ему удается. Все же в целом Третья симфония, так же как и названные программные сочинения, не свободна от существенных недостатков: не всегда логично и естественно идет развитие музыки, не всегда достаточно выразителен музыкальный тематизм.

## *Расцвет творчества*

Середина и конец 90-х годов — время яркого расцвета творчества Глазунова. Из-под его пера одно за другим выходят новые произведения, поражающие зрелостью мысли, полнотой чувств, совершенством мастерства, стройностью формы. Он создает целый ряд пьес, принадлежащих к числу лучших в его наследии. В эти годы определяются важнейшие черты, присущие творческой индивидуальности композитора.

Интересно привести основные даты — этапы этого периода.

В 1893 году завершена Четвертая симфония, в 1895 и 1896 годах соответственно Пятая и Шестая симфонии. А затем в течение трех лет Глазунов создает три балета — «Раймонда» (1897), «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса» (1898) и «Времена года» (1899). Симфонии и «Раймонда» получили наибольшую, можно сказать всемирную, известность. В те же годы было сочинено еще несколько квартетов, большая группа романсов, концертные вальсы и т. д. Разные по жанрам и музыкальным образам, все эти произведения — наглядное свидетельство того, что период исканий остался позади.

Хотя бурный подъем творчества принес несколько первоклассных романсов, все же в эти годы Глазунов окончательно определился как композитор-инструменталист. Тяга к этому жанру, проявившаяся в первые годы творчества, оказалась устойчивой.

Наиболее весомы среди инструментальных произведений Глазунова симфонии. Композитор раскрывает в них внутренний мир своего лирического героя, создает рельефные, красочные разнохарактерные картины.

Трудно говорить о музыке. Нет таких слов, в которых можно было бы воссоздать ее звучание.

Все же нередко приходится прибегать к рассказу о ней — хотя бы затем, чтобы в самых общих чертах собеседник или читатель получил представление о том, какой мир образов несет она в себе, как сосуществуют в ней эти образы, какие неповторимые особенности присущи этой музыке. Главная же задача такого рассказа в том, чтобы возникла потребность услышать ее.

Симфонии некоторых композиторов относительно легко поддаются конкретизации. Слушая их, явственно ощущаешь определенно намеченные образы добра и зла, напряженную борьбу, завязавшуюся между этими полярными началами, ее перипетии и исход. Наиболее ярким примером сочинения такого рода в русской классической музыке служит, пожалуй, Четвертая симфония Чайковского.

Симфонии Глазунова иного рода. Для них не характерно наличие взаимоисключающих, крайних начал. Эту музыку труднее «расшифровать», а тем более обнаружить в ее развитии какой-либо «сюжет». И если с симфониями Глазунова знакомятся люди, имеющие такую привычку, то их трактовки, скорее всего, окажутся очень далеки одна от другой. И лучше всего, не опираясь на различные внемузыкальные ассоциации, вслушаться в самую музыку, ощутить ее жизнь, а она в симфониях Александра Константиновича богата, насыщена. Только нужно почувствовать дыхание этой музыки — нарастания и спады, приливы и отливы, проследить за многообразнейшими изменениями основных музыкальных тем, которые могут прозвучать то эпически повествовательно, то лирически задушевно, то с героическим подъемом, то с оттенком шутливости, то вдруг сурово; от темы могут отделиться характерные мотивы и приобрести самостоятельное значение или войти в состав новой темы.

Вникая в этот процесс грандиозного строительства, начинаешь ощущать и мастерство созидания, и эстетическое совершенство создаваемого, и мудрое равновесие мыслей и чувств, побудивших к творчеству.

Период творческой зрелости Глазунова открывается Четвертой симфонией. Плавная, гибкая мело-

дия лежит в основе вступления к первой части этой симфонии. Одна из красивейших в творчестве композитора, эта мелодия своеобразно сочетает распевность русских народных песен и прихотливость, изменчивость восточной музыки. Вступительная тема таит в себе богатые возможности для перевоплощений, и это позволяет композитору представить ее в разном облике. Во вступлении эта тема звучит дважды. Сначала — задумчиво, лирично. Затем — напряженнее, экспрессивнее. Волна подъема, однако, быстро спадает.

За вступлением, идущим в неторопливом движении, следует основная быстрая часть («умеренно быстро» — указывает композитор), но резкого контраста не возникает. Новая тема (так называемая главная партия) благодаря плавности, закругленности очертаний не выходит из сферы лирики. Аккомпанемент придает этой мелодии легкую трепетность. Волна нарастания приводит к насыщенному, страстному звучанию темы, после чего вновь наступает успокоение.

Следующий музыкальный образ (так называемая побочная партия) — новый и в то же время знакомый. Перед слушателем предстает преображенная тема вступления, не лишенная лиричности, но с элементами грациозности. Таким образом в череде проходящих перед нами тем явственно обнаруживается их близость, даже родственность.

Обычно в первых частях классических симфоний раздел, где основные образы преимущественно показываются, экспонируются, сменяется другим, в котором музыкальные темы по-разному развиваются, разрабатываются, после чего в репризе, как итог, вновь звучат главная и побочная партии (иногда в измененном виде). Глазунов в построении своих симфоний в общем исходил из классических принципов, однако, если возникала потребность, допускал и отклонения от них. Средний раздел первой части (разработка) связан с богатым, многообразным развитием основных тем, которые звучат целиком и фрагментами, порознь и сочетаясь друг с другом. Развитие идет волнами. Звуковой поток мастерски организован. Нарастания достигают высокой степе-

ни напряженности и каждая новая волна — интенсивнее предыдущей. На гребне последней возникает лирическая главная партия. Но в отличие от классических канонов здесь (в репризе) его сменяет элегически-задумчивая тема вступления. Так композитор подчеркивает особую роль этого прекрасного образа. Как краткое послесловие в последних тактах на пианиссимо звучит мелодия главной партии. Истаивающими звуками заключительного аккорда заканчивается первая часть симфонии.

В классических симфониях вторая часть обычно медленная, а третья — подвижная, танцевального или скерцозного (живого, шуточного) характера. Глазунов отклонился и от этой традиции. В его Четвертой симфонии нет медленной части. Видимо, в связи с тем, что эпизоды неторопливого движения занимали важное место в первой части и вся она была насыщена лирическими образами, композитор сразу переходит к скерцо — очаровательному своей живостью, непосредственностью. Веселая, беззаботная мелодия в духе наигрышей народных инструментов, задорно пульсирующий ритм, напоминающий французскую фарандолу, легкая, прозрачная оркестровка — все это отличает тему, открывающую вторую часть симфонии. Жизнерадостный характер сохраняется и далее — танец становится лишь более массовым (мы ощущаем это по насыщенной звучности).

Середина второй части — замечательной красоты вальс, прямой «потомок» художественно совершенных вальсов Глинки и Чайковского. Его плавная, неторопливо развертывающаяся мелодия и по характеру, и по интонации близка лирическим образам первой части симфонии (особенно — ее главной партии). Отзвучал вальс, и вновь перед слушателем проносится в стремительном полете тема скерцо.

Финал открывается медленным вступлением. Тихо звучит нежная мелодия — новый вариант лирических интонаций первой части. Тема проходит несколько раз, но затем характер музыки решительно меняется. Клича валторн и труб предвещают появление нового образа.

Финал грандиозен, монументален. Здесь все крупномасштабно. Это — внушительный итог всего предшествующего развития. Музыка исполнена величавой мощи, уверенности, ее отличают энергичная поступь и размах. Венчая все произведение, финал вобрал в себя и некоторые из звучавших ранее мелодий, однако здесь они предстают в новом облике. Лишь изредка в финале возникают моменты разрядки. В целом он очень насыщен: господствует мощное звучание всего оркестра, характерно одновременное проведение нескольких мелодических линий, нарастания преобладают над спадами.

В финале много разных тем. Одни торжественно-праздничны, имеют ликующий характер, другие массивны, даже грузны, некоторые напоминают широкие песни народной вольницы. Важную роль играет тема, которой начиналась симфония. В финале она появляется дважды — в значительные, узловые моменты музыкального развития. Проходя, таким образом, через всю симфонию, эта тема приобретает особое значение. В завершающем разделе финала она звучит патетично.

В целом финал воспринимается как огромная фреска, как картина всенародного торжества, связанного с событиями легендарного прошлого, с воспеванием героических подвигов, с прославлением Родины.

В число лучших русских симфоний входит и следующая, Пятая симфония Глазунова. Написанное с большим мастерством, это произведение захватывает и держит слушателя в напряжении буквально от первой до последней ноты. Разными по настроению, яркими и выразительными образами насыщена каждая из четырех частей этого наиболее популярного произведения Глазунова.

Открывается симфония медленным торжественным вступлением. Уверенно, властно, словно утверждая какой-то важный тезис, произносит оркестр начальную фразу. За ней, словно раздумье, идут несколько тактов в тихой звучности. Вновь, настойчивее возвещается исходный тезис. И опять он сменяется раздумьем. Но вот движение оживляется, звучность нарастает, достигает яркой кульминации,

после которой наступает успокоение и плавный переход к основной теме (главной партии), которая представляет собой попросту видоизмененную тему вступления. Негромкая, в быстром движении, развертываясь плавно и длительно, она лишена властности. Мелодия мягкая, гибкая, свободно льющаяся. Сначала тему исполняют виолончели, затем, не дожидаясь конца, ее повторяют скрипки и гобои. Благодаря этому возникает непрерывный мелодический ток с плавными подъемами и спадами. Постепенно звучность усиливается, оркестровка насыщается. На вершине волны тема проходит у духовых инструментов в несколько измененном виде: она звучит как призывно-фанфарный клич.

Привлекателен облик побочной партии. Она нежна и певуча, но значительного контраста не вносит, тем более, что ее интонации родственны главной партии в основном варианте.

Для дальнейшего развития этой части характерно волнообразное развитие: моменты нарастания, усиления напряжения сменяются разрядкой, успокоением. Изменение тематизма, его интенсивная жизнь, одновременное сочетание элементов разных тем — все, благодаря чему музыка непрерывно течет, стремится вперед, — обличает в композиторе большого мастера, точно и тонко использующего различные приемы композиторской техники. Особенно впечатляют яркие кульминации, когда в героико-патетическом звучании всего оркестра проходят одновременно основные темы. Они воспринимаются как гимн жизни, красоте, всему существу. Одна из таких кульминаций завершает первую часть симфонии.

Вторая часть — скерцо — один из блестящих примеров скерцозной музыки. Композитор виртуозно тклет легкую, прозрачную музыкальную ткань. Кажется, подхваченные ветром льдинки-градинки затеяли прихотливый хоровод и, искрясь, вьются в морозном воздухе. Прекрасно оттеняет этот образ короткий угловато-неуклюжий мотив. И вновь кружится причудливый хоровод. В середине части возникает новый образ. Слышится наигрыш крестьянского рожка, исполняющего незамысловатый пля-

совой напев, который вновь сменяется танцем градинок.

К числу лучших страниц музыки Глазунова принадлежит третья часть симфонии. Красота мелодии, глубокое чувство, раскрытое в ней, не могут не тронуть слушателя, не вызвать у него взволнованный отклик. После небольшого вступления у кларнета возникает плавная, лирически-задумчивая тема. Вначале мягкая и созерцательная, скромная по диапазону, она постепенно разрастается, насыщается все более и более трепетными и открытыми эмоциями. И вот ее запел весь оркестр, словно воплощая то прекрасное, восторженное состояние человека от встречи с истинной красотой.

Длительное непрерывное развитие мелодии, нарастания, спады — так разворачивается перед слушателем эта часть. Лишь на короткие мгновения возникают суровые, грозные созвучия, как бы напоминающие о том, что жизнь имеет и теневые стороны.

Мощные аккорды всего оркестра, словно громящиеся глыбы колоссального здания, открывают финал симфонии. Это яркая, впечатляющая картина, написанная с размахом, широкими сочными мазками. Образы финала монументальны и в то же время динамичны. Неудержимый напор пронизывает всю часть. В музыке ощущается могучее бурление жизни, разгул неумных сил, движение людских масс.

Развитие музыкального действия идет через ряд масштабных эпизодов. Вот в общем круговороте на первый план выдвигается многолюдное шествие. Далее в вихревом движении оркестра проступает грузный плясовой мотив. В центральной части финала звучит ратная песня. Она сурова и динамична, песенность сочетается в ней с подчеркнутой прихотливой ритмичностью. Этот образ играет большую роль в финале. Включаясь в стремительный поток музыки и развиваясь, эта тема становится носителем мужественного, героического начала, а затем насыщается эпической величавостью. Она главенствует в апофеозе, которым заканчивается симфония.

Финал многогранен. В нем есть героика, удасть, массовая праздничность и лиричность. Вдохновением художника были вызваны к жизни эти образы, слившиеся в единое целое, в грандиозную музыкальную фреску. Масштабы, характер музыки позволяют достаточно ясно различить здесь отголоски былинного прошлого нашего народа.

Всего год отделяет Шестую симфонию от Пятой, однако в новом произведении явственно проступили черты, до той поры не характерные для творчества Глазунова. Это — драматическая насыщенность, обостренность эмоций, конфликтность развития. Они отличают первую часть симфонии.

Скорбная сдержанная тема вступления, мрачно звучащая в низком регистре, открывает симфонию. Напряженность музыки растет, ее развитие обостряется, тема завоевывает все более высокие регистры, но, достигнув вершины, словно обессилев, скатывается вниз. Звучит ряд мрачных, зловещих аккордов.

Главная партия первой части — порывистая, неустойчивая, возбужденная. Она основана на той же теме, что и вступление, но быстрый темп, иной ритм, трепетное сопровождение изменили ее характер. «Скоро, страстно» — указывает композитор.

В ходе развития темы драматическое напряжение усиливается. Одна волна нарастания сменяется другой. Смятенность, порыв, патетика обостряются, захватывают весь оркестр.

Новый музыкальный образ возникает неожиданно. Он привлекает выразительной напевностью, светлой лирикой. Нежно, певуче — так, по мысли Глазунова, должна звучать эта тема. Кажется, что светлое чувство окрепнет, утвердится, что можно будет забыть о тревоге, беспокойстве. Однако в развитие лирического образа вплетаются интонации предыдущей темы. Вновь ощущаем полные драматизма порывы, стремление преодолеть какие-то препятствия.

Драматическими коллизиями насыщены все разделы части. Есть моменты, когда едва ли не зримо можно представить себе столкновение противостоящих сил: мотивы главной партии вновь и вновь устремляются ввысь, но наталкиваются, как на

преграду, на резкие возгласы медных духовых инструментов.

Напряженная борьба, драматизм первой части в симфонии не находят разрешения. Следующие части — поворот к другим образам и настроениям. И вторая часть — тема с вариациями, и третья часть — интермеццо лишены драматических эмоций. Они воспринимаются как разрядка, отдых.

Весом и значителен финал симфонии. Во многом он близок финалам Четвертой и Пятой симфоний. В нем торжество мощи и силы, славление жизни, музыкальные построения монументальны, темы массивны, подчас грузны, характер празднично-помпезный.

Естественно, каждая из трех симфоний Глазунова, о которых шла речь, имеет свой неповторимый облик. В то же время в каждой есть черты, присущие им всем. По этим чертам и узнают оригинальный стиль симфонической музыки Глазунова.

Как типично глазуновские, прежде всего, воспринимаются своеобразные эпические образы его музыки.

Когда читаем былины или другие произведения русского эпоса, нам представляются картины жизни Киевской Руси, ратные подвиги и праздничные пиршества русских богатырей — могучих, степенных, спокойных в сознании своей силы и в то же время смелых и удалых. Они сами и все, что их окружает, кажется нам непоколебимым и монументальным, выходящим за рамки обычных масштабов.

Мощь, благородство, величавость, уверенность — эти черты часто выдвигаются на первый план, воссоздавая облик былинных богатырей, героев русского эпоса. Таковы знаменитые «Богатыри» и ряд других картин Васнецова. Таковы известная «Богатырская симфония» Бородина, сцены в древнем Киеве в опере Глинки «Руслан и Людмила». Именно с ними — с этими чертами и с этими произведениями (конечно, в первую очередь с названными музыкальными сочинениями) — ассоциируются эпические образы музыки Глазунова.

Подобные образы господствуют во многих сочинениях Глазунова. Наиболее часто и наиболее полно они воплощаются в финалах симфоний и других симфонических произведений композитора. Это, например, последние части Второй, Третьей, а также Четвертой, Пятой, Шестой симфоний, финал симфонической поэмы «Стенька Разин» и ряда других композиций.

Черты эпичности несут на себе подчас музыкальные темы иных частей (например, тема вступления в Пятой симфонии).

Как композитор этого плана Глазунов выступает преемником Глинки, впервые в русской музыке создавшего яркие эпические образы, и Бородина.

Глазунов, как и его друзья, считал творчество первого русского композитора-классика образцом, школой для себя. Опера «Руслан и Людмила» произвела большое впечатление еще на Глазунова-подростка. «Преклоняюсь перед этой святыней», — так писал об опере «Иван Сусанин» уже зрелый композитор. Он называл Глинку бессмертным, говорил о своей верности ему.

Музыка Глинки, как и Бородина, над наследием которого Глазунову пришлось немало потрудиться, наложила явный отпечаток на творческий облик автора Пятой симфонии. Глазунов — важное звено в той цепи, по которой героико-эпические традиции Глинки и Бородина перешли к поколениям композиторов следующего, XX века.

Если эпичность — одна из характернейших черт творчества Глазунова, то наряду с ней не менее типична для композитора и лирика. Интерес к внутреннему миру человека, стремление выразить волнующие его чувства свойственны Глазунову. В поисках средств музыкальной выразительности, способных раскрыть и передать лирические эмоции, Глазунов приходит к широкой распевной мелодии. Плавно, неторопливо и «бесконечно» льющаяся, задушевная и трепетная, она кажется воплощенным в звуках голосом человеческой души.

Яркие примеры типично глазуновской лирики мы встречаем в Четвертой, Пятой, Шестой симфониях (из ранних произведений вспомним «Лириче-

скую поэму»). Конечно, в каждой из них лирические образы имеют свои неповторимые черты. Так, в Шестой симфонии лирика отличается драматической напряженностью, в некоторых сочинениях она связана с созерцанием природы, в других — не имеет прямых связей с внешним миром. Но во всех случаях ясно ощущается, что созданы эти образы рукой одного мастера.

Распевные мелодии, мелодические фразы большой протяженности, мелодизация всех голосов оркестра — таковы особенности лирических образов музыки Глазунова. Стремление композитора к лирическому насыщению своих произведений роднит его с Чайковским, с Танеевым.

После смерти Чайковского наиболее близким Глазунову музыкантом в Москве стал Танеев. Оба ценили творчество друг друга, испытывали чувство взаимной симпатии (Танеев очень недолго с недоверием относился к рассказам о выдающемся таланте Глазунова).

«Я страшно дорожу той дружбой, которая устанавливается между нами, и верю в ее постоянство», — писал Глазунов Танееву в год сочинения Пятой симфонии. Здесь же характерная фраза: «Вы всегда заставляли меня задумываться над Вашими взглядами на искусство». На Глазунова производило большое впечатление высокое полифоническое мастерство Танеева, строгость, организованность его музыкального мышления. Показателем взаимоотношений двух композиторов может служить и посвящение Глазуновым его Пятой симфонии Танееву. В свою очередь, Танеев посвятил Глазунову свою лучшую, до-минорную симфонию (а тот первым дирижировал ею).

Таким образом, и сам Глазунов, и его сочинения свидетельствуют о том, что на пути к лучшим творческим завоеваниям композитор усваивал и претворял достижения чайковско-танеевской школы.

Еще одна группа образов характерна для сочинений Глазунова. Это народно-жанровые музыкальные образы. Они типичны для русской симфонической музыки. Воспринимая их, слушатель обычно представляет себе реальные, конкретные картины

жизни — например, сцену празднества или пейзаж, крестьянский танец или военное шествие. И хотя композитор может и не назвать жизненный прообраз произведения, слушатель догадывается о нем в силу особой «зримости» музыки.

Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков — авторы многих произведений такого рода (это, например, увертюры «Ночь в Мадриде», «Арагонская хота», «Камаринская» Глинки; «Увертюра на три русские темы», симфоническая поэма «Тамара» Балакирева; симфоническая картина «Садко», симфоническая сюита «Шехеразада», «Испанское каприччио» Римского-Корсакова). Глазунов ближайший наследник названных композиторов. В его инструментальных сочинениях немало жанровых образов. Например, нередко введением характерного, близкого к народным наигрыша или ритма танца композитор словно рисует картинку сельской жизни. Такие наигрыши, танцевальные ритмы введены в скерцо Четвертой и Пятой симфоний.

Эпические, лирические, жанрово-характерные образы подчас существуют не в «чистом» виде, а как бы сливаются. Например, эпическое начало может быть тесно связано с жанрово-характерным, возникает жанрово-эпический образ. Мы видели это у Глазунова — вспомним хотя бы «богатырский» финал Пятой симфонии, где возникают и пляска, и хоровая песня, и марш. Эпическое может сливаться и с лирическим, тогда формируется лирико-эпический или эпико-лирический образ (в зависимости от того, что преобладает). Это тоже характерно для Глазунова. Такова, например, первая часть Пятой симфонии, где лирические и эпические образы соседствуют и взаимовлияют.

Взаимовлияние разных начал, сочетание их подчас даже в рамках одного сочинения — черта особенно характерная для Глазунова.

Дело в том, что до Глазунова в русской симфонической музыке сложились две ветви, развивавшиеся в значительной мере самостоятельно. Эти ветви — жанрово-эпический симфонизм, отличающий Глинку и «кучкистов», и лирико-драматический симфонизм, расцветший в сочинениях Чайковского и его

последователей. Глазунов оказался первым из композиторов, в чьем творчестве указанные два вида сблизились, заложив основу новой традиции.

Как уже говорилось, трудно детально расшифровать содержание каждой из симфоний Глазунова — их образы отличаются большой обобщенностью. Но в них силен национальный колорит — это музыка русского композитора и рассказывает он о русской жизни. Он говорит о событиях минувших веков, ставших достоянием легенд, — мы ощущаем это по своеобразному колориту эпических образов. Когда этот колорит отсутствует, мы воспринимаем музыку композитора как рассказ о его времени, о переживаниях его современников. Особыми средствами композитор дает почувствовать, что повествует о сельской жизни или рисует картины природы.

Музыкальные образы в симфониях Глазунова, как правило, мало контрастны. Ряд образов в одном произведении — это словно разные стороны одного явления (или близких явлений). В конфликт они не вступают. В музыке Глазунова проявляется оптимистический взгляд на жизнь.

Выдающийся советский музыковед, академик Б. В. Асафьев писал: «Несмотря на видимый разлив, даже разгул звучаний в безбрежном море музыкальной стихии, несмотря на щедрое *полнозвучие*... Глазунов выступает как творчески уравновешенная, ярко себя выражающая личность. Волевая стихия его „я“... не ставит себе разрешения мировых проблем, не знает вглядывания в „вечные вопросы“, потому что всякая раздвоенность чужда Глазунову. ...Разлада в музыке Глазунова нет. Она — уравновешенное воплощение жизненных настроений и ощущений, отраженных в звуке...»

Действительно, в середине 90-х годов в симфониях Глазунова лишь изредка можно встретить эпизоды сгущенно-мрачного колорита, лишь в виде исключения появляются драматически насыщенные страницы. Такова первая часть Шестой симфонии. Из инструментальных сочинений других жанров эти черты отличают два лучших квартета Глазунова — Четвертый и Пятый. Они написаны также в эти годы. Всего Глазунов сочинил семь квартетов.

Присущие сочинениям композитора ясность и уравновешенность неразрывно связаны с логичностью и стройностью форм. Глазунов придавал этому большое значение. Он тщательно следил за пропорциональностью и внутренней соразмерностью как всего произведения, так и составляющих его частей...

Говоря о композиторах, вошедших в музыку в 80—90-е годы, критика того времени часто высказывала существенный упрек. Сравнивая их сочинения с произведениями композиторов-«кучкистов» 60-х и 70-х годов, она отмечала снижение общественной значимости тем музыки, утрату того боевого духа, который был присущ творчеству Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, черты академизма.

Основания для таких упреков имелись. То, что подмечала критика, было прежде всего печатью времени—эпохи 80-х годов. Если 60-е годы известны в русской истории как период бурного общественного подъема, когда реакции пришлось отступить, то 80-е—период активизации реакционных сил, преследующих малейшие проявления свободомыслия. «Эти годы представляются мне подернутыми каким-то сумраком»,—писал русский художественный и театральный деятель А. Н. Бенуа.

Именно тому мрачному времени и олицетворяющей его фигуре обер-прокурора синода посвящены знаменитые строки Александра Блока:

В те годы дальние, глухие,  
В сердцах царили сон и мгла:  
Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла,  
И не было ни дня, ни ночи,  
А только—тень огромных крыл...

С этим изумительным по силе и обобщенности образом сопоставим несколько строк из письма Е. П. Глазуновой, связанных с единичным конкретным фактом. После первых успехов Глазунова какой-то, как пишет Елена Павловна, «восторженный соотечественник», «незнакомый студент» попросил у молодого композитора его фотографию. Это вызвало переполох в семье. Мать специально навела справки (!) и узнала, что просьбу высказал «один из студен-

тов, живущий у своего дяди генерала Петрова». Но даже высокое родство не успокоило Глазунову — все же студент! «Ни за што ни про што попадешься... придут обыскивать, пожалуй, квартиру», — взволнованно писала она Балакиреву.

Под таким гнетом и в таком страхе жила Россия. Могло ли это не наложить отпечатка на искусство?

В таких условиях становится понятным, например, принципиальное отличие «Могучей кучки» от Беляевского кружка. Оно состояло, в частности, в том, что «кучкистов» объединяли общие идейно-эстетические взгляды (передовые для своего времени! Они-то и придавали их деятельности боевой дух), и без этой общности содружество не могло бы существовать. Композиторов же Беляевского кружка объединяло не родство воззрений на искусство и его задачи, а профессиональные интересы: музицирование, беседы о музыке, издательство Беляева, Русские симфонические концерты. У них идейно-эстетические вопросы отошли на второй план. «...Кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же — прогрессивный», — справедливо отмечал Римский-Корсаков.

Конечно, прежде всего сказанное относилось к большинству Беляевского кружка.

Если в силу условий эпохи (а также в связи с особенностями композиторской индивидуальности) определенная приглушенность общественной проблематики присуща творчеству Глазунова, то все же на первое место выдвигаются те его черты, которые были ценнейшими, необходимейшими для того времени.

Музыка Глазунова исполнена эпической силы, красоты, благородства. Она утверждает возвышенные начала как органически присущие человеку и человечеству. Жизнь в ней раскрывается такой, какой, по мысли композитора, в идеале она и должна была бы быть.

## «Раймонда»

7 января 1898 года в петербургском Мариинском театре с огромным успехом прошла премьера балета «Раймонда», созданного Глазуновым и прославленным хореографом М. И. Петипа.

Появление в творчестве композитора произведения нового для него жанра не было случайным. Так, среди мелких пьес, написанных композитором еще в детстве и отрочестве, много танцев. Немало их появилось и позже. В 90-е годы, например, возникли и быстро стали известными концертные вальсы Глазунова (для симфонического оркестра). Особую популярность приобрел первый из них — изящный, благородный, с замечательно гибкой, выразительной мелодией.

Наряду с собственно танцами многие сочинения Глазунова отличает «танцевальность»: он охотно использует характерные для танцев ритмы, мелодические обороты.

Особая пластичность мелодических линий, богатство, разнообразие ритмов, которые служат важнейшей «составляющей» музыкального образа, — таковы органические свойства множества произведений композитора. Его оркестровая музыка, впитывая в себя элементы пластики, танца, танцевальности, становилась полнокровнее, богаче, рельефнее. В то же время и сам танец, симфонизируясь, приобретал у Глазунова масштабность, глубину, особую «смысловую наполненность».

Среди симфонических произведений молодого Глазунова есть сюита, включающая Тарантеллу, Восточный танец, Краковяк, Лезгинку, и Характеристическая сюита, содержащая «Сельскую пляску», «Восточную пляску», «Шествие», Мазурку, «Свадебное шествие» и другие.

Позже Глазунов оркестровал ряд произведений Шопена, создав сюиту «Шопениана», которая послу-

жила основой балетной постановки М. Фокина. За «Шопенианой» последовали «Балетная сюита», ряд оркестровых танцев и шествий.

Таким образом, композитор, можно сказать, едва ли не с первых шагов творчества приближался к балету. Неудивительно, что, получив заказ на «Раймонду», он охотно принялся за работу.

Была и другая причина. На Глазунова большое впечатление произвела деятельность Чайковского в балетном театре. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» были новым словом в этой области. Их автор неизмеримо увеличил роль, «смысловую нагрузку» музыки в спектакле. Он симфонизировал балет, придал ему небывалую до того музыкально-драматургическую целостность. Широко отразив в музыке настроения, переживания героев, их взаимоотношения, развитие и смену чувств, Чайковский сделал это с таким мастерством, так насытил музыку эмоциями, мыслью, что своими сочинениями обозначил явный рубеж в истории балетного театра. Путь, намеченный автором «Лебединого озера», привлек и Глазунова. Образцом более раннего времени была музыка Глинки. «Я считаю венцом балетного стиля танцы третьего действия „Руслана“, — признавался Александр Константинович. Близким, интересным для композитора был сюжет предложенного балета. Он переносил воображение в романтическую эпоху средневековья, к которой Глазунов с юных лет испытывал влечение. Он зачитывался книгами о тех временах, хорошо знал исторические события, особенности быта столь далекого от него прошлого. Средневековье воспринималось им не как страница или глава из учебника, не как сухой перечень фактов, а как живая, яркая, интересная эпоха со своим особым ароматом, который он прекрасно ощущал. Глазунов с увлечением рассказывал о рыцарстве и рыцарях, о странствующих поэтах-певцах — 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», — вспоминает Б. В. Асафьев.

Яркие впечатления, связанные с памятниками старины, Глазунов получил незадолго до начала работы над «Раймондой». В 1895 году он путешествовал по Германии. Остатки рыцарских замков, почерневшие от времени, массивные стены соборов — эти свидетели крестовых походов — поразили его воображение. «Последние дни я нахожусь под впечатлением памятников средних веков», — писал он 16 сентября Стасову из Нюрнберга. Несколько раньше, в конце августа, он образно описывал Римскому-Корсакову знаменитый памятник архитектуры средневековья — Кёльнский собор: «Мне казалось, когда я вглядывался во все подробности постройки, что в ее „застывших звуках“ есть какое-то движение — это точно какая-то архитектурная поэма...»

Волновал воображение Глазунова также Восток, в частности музыка Востока, а этому элементу в «Раймонде» предстояло играть большую роль, как и испанскому (который в не меньшей мере вызывал интерес композитора).

Так — по многим причинам — возможность работать над «Раймондой» оказалась для Глазунова привлекательной.

Сочинение продвигалось быстро. В полтора года балет был написан и принят к постановке. Композитор деятельно участвовал в репетициях, подчас даже заменял аккомпаниатора. В короткое время премьеры была подготовлена.

Действие балета происходит во Франции, в эпоху крестовых походов. В средневековом замке празднуют день рождения юной Раймонды — племянницы владелицы замка. Гости развлекаются музыкой, танцами, играми. У Раймонды двойной праздник: на следующий день должен вернуться из похода любимый жених — венгерский рыцарь Жан де Бриен. Утомившись, Раймонда засыпает и видит вещий сон: стоящая в саду статуя белой дамы оживает, уводит Раймонду и показывает ей жениха. Девушка радостно бросается к нему. Неожиданно на месте Жана де Бриена оказывается вождь сарацинов Абдерахман. Раймонда в ужасе пробуждается.

С утра в замке готовятся к встрече жениха. Съезжаются знатные гости: рыцари, сеньоры и дамы. С несколькими сарацинами входит Абдерахман — Раймонда узнает его, тревога овладевает ею. Красота девушки пробуждает в Абдерахмане страсть. Он уговаривает Раймонду уехать, но та с негодованием отвергает предложение.

По приказу Абдерахмана перед Раймондой выступает его свита. Сам он тем временем становится все настойчивее. Раймонда в отчаянии. Абдерахман делает знак своим рабам, те пытаются похитить Раймонду. В этот момент появляется Жан де Бриен. Он вызывает Абдерахмана на поединок и убивает его. Свадебный праздник, танцы в честь молодых и гостей, всеобщее торжество завершают балет.

Хотя содержание «Раймонды» легко излагается в немногих словах, балет Глазунова представляет собой масштабное трехактное произведение. Композитор выступает здесь во всеоружии мастерства и таланта, щедро одаривая слушателей превосходной музыкой — не случайно балет до наших дней сохранился в репертуаре театров, а фрагменты из него часто исполняются на концертах.

Продолжая начатое Чайковским, Глазунов в «Раймонде» также идет по пути симфонизации балета. В произведении привлекают логичность и стройность музыкального развития, выразительность, полнокровность образов.

Ряд лучших сцен посвящен героине балета. С ней связаны не только радостные чувства юной, беззаботной невесты, но значительно более богатая гамма эмоций — от восторженной любви до драматического отчаяния.

Из сцен первого типа особенно выделяется Большое адажио первого действия (встреча — во сне — Раймонды с женихом). В его основе — типично глазуновская лирическая мелодия. Исполняемая солирующей скрипкой, она льется широко и страстно, напоена радостью и светом и воспринимается как песнь счастливой любви.

Контрастны подобным лирическим дуэтам драматически напряженные моменты столкновения Раймонды с Абдерахманом. Музыка здесь насыща-

ется тревогой, передает волнение, отчаяние, охватившие героиню.

И все же в балетах Глазунова, как и в его произведениях других жанров, преобладает лирико-эпическое начало.

«Раймонду» нередко называют монументальным балетом. И это справедливо. Такое впечатление создают танцевальные образы, масштабные, массовые сцены (их много в балете). Эти своего рода танцевальные сюиты характеризуют среду, окружение основных персонажей (прежде всего самой Раймонды).

Массовые сцены в балете разнообразны. Они — лучшее свидетельство того, как неистощимо богата выдумка, изобретательность композитора. Все три действия балета насыщены танцами, имеющими особые отличительные черты.

Особенно важную роль в драматургии балета имеют танцы свиты Абдерахмана (из второго действия). Перед Раймондой, встревоженной появлением виденного ею во сне сарацина и его навязчивыми признаниями в любви, друг за другом проходят в танце жонглеры, арабские мальчики, сарацины, испанцы. Их выступления очень колоритны, темпераментны и составляют яркую испано-арабскую сюиту. Страстные, огненные, моментами дикие танцы слуг Абдерахмана косвенно характеризуют его самого. Составляя резкий контраст хореографии, связанной с Раймондой, они подчеркивают всю глубину различия между этими двумя персонажами. Но не только в этом их значение. Танцы свиты Абдерахмана следуют в таком порядке, что динамика развития действия все время нарастает. Они становятся все темпераментнее, все стремительнее, переходят во всеобщую вакханалию, а вместе с этим растет волнение Раймонды, растет напряженное ожидание у зрителей. Нагнетание динамики прекрасно подготавливает кульминацию, вершину этой сцены: в разгар вакханалии Абдерахман пытается похитить Раймонду, но на его пути встает Жан де Бриен.

Так ряд отдельных танцев включается в общее музыкальное развитие, логично приводящее к вер-

шине, а затем и к развязке — к поединку, где жених побеждает. Испано-арабская сюита второго действия — яркий пример развернутой массовой сцены, обладающей музыкальным единством и внутренней цельностью.

«Жемчужиной» этой сюиты оказался Испанский танец. Скупыми средствами, лаконичными, но очень точными штрихами композитор создал музыкальный образ, который, кажется, идеально сконцентрировал в себе наши представления о своеобразных танцах испанского народа — пылких танцах под звуки гитары и кастаньет. Потому так необычайно популярна эта часть сюиты, потому ее постоянно исполняют в виде отдельного хореографического номера.

Цепь танцев, также имеющих определенный национальный колорит, входит в третье действие балета. Это венгерская сюита (де Бриен — венгерский рыцарь). Глазунов чутко уловил характерные черты венгерской музыки и органично претворил их в своих танцах. К числу наиболее известных из сюиты относится Большой венгерский танец в духе торжественного шествия. Он часто исполняется симфоническим оркестром как самостоятельная пьеса.

Конечно, столь глубокое проникновение в дух музыки разных национальностей было возможно только благодаря постоянному пристальному вниманию к ней. Интерес к фольклору, проявленный композитором в начале творческого пути, сохранялся и в дальнейшем. Во время своих поездок Глазунов неоднократно слушал народных исполнителей разных национальностей: испанцев, итальянцев, венгров, французов...

В противовес Абдерахману и де Бриену, Раймонда и ее окружение обрисованы средствами «классической» хореографии. Из многочисленных танцев этого рода в первом действии и в начале второго выделяется Большой вальс — один из самых лирических музыкальных эпизодов балета. Красота и благородство музыки, певучая, пластичная мелодия, поэтичность выраженного в нем настроения принесли вальсу широкую известность.

Успех, выпавший на долю «Раймонды», был закономерен. В конце XIX века этот балет оказался наиболее крупным художественным явлением балетной музыки.

За «Раймондой» последовали два небольших одноактных балета «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса» и «Времена года». Первый из них — изящная пастораль в духе французской живописи XVIII века. Нехитрый сюжет повествует об испытании, которое молодая герцогиня Изабелла устроила претендующему на ее руку бедному маркизу Дамису. В день, когда должно было состояться их знакомство, Изабелла переделалась служанкой. Несмотря на это, Дамис пленился ее красотой, умом, изяществом. Увидев, что жених действительно любит ее, Изабелла раскрывает мистификацию.

Аллегорический балет «Времена года», по существу, бессюжетен. Он состоит из четырех музыкально-хореографических картин, без перерыва переходящих одна в другую. «Зима» — с вариациями Инея, Льда, Града, Снега — сменяется «Весной». Ее символизируют цветы. «Лето» представлено колосьями ржи, васильками, нимфами (их вуали олицетворяют водяные струи). «Осень» — это гроздь винограда, танцы вакханок и сатиров. Общая вакханалия и завершает балет, утверждающий излюбленную многими художниками мысль о вечном возрождении природы, о животворящей силе солнца.

Глазунов (в содружестве с М. И. Петипа) сочинил для каждого из этих балетов много разнообразных, разнохарактерных танцев. Они (особенно во «Временах года») включены в единую цепь симфонического развития, создают в совокупности цельное, красочное, мастерское полотно. Как и отдельные номера «Раймонды», танцы из этих одноактных балетов живут и на концертной эстраде. Музыка балета «Времена года» прочно вошла в репертуар симфонических оркестров.

Творческий подъем, переживавшийся Глазуновым во второй половине 90-х годов, проявился не только в разнообразных жанрах инструментальной музыки, но и в обращении композитора к новому для него виду сочинений — к вокальной лирике.

Если не считать нескольких романсов, сочиненных композитором в ранней юности, то основную часть его наследия в этом жанре составят два произведения конца 80-х годов и двенадцать — созданных в 90-е годы. Большинство из них написано на стихи Пушкина. Жизнелюбие, так осязаемое в его поэзии, глубина, красота, гармоничность и стройность пушкинского стиха оказались близки Глазунову (ведь теми же чертами отмечено и глазуновское творчество). Композитор создал на основе стихотворений Пушкина романсы, в которых ясность и простота высказывания сочетаются с полнокровным ощущением красоты жизни.

Таковы «Вакхическая песня» («Что смолкнул веселия глас?»), «В крови горит огонь желанья», «Застольная песня». Из других романсов большую известность получили «Сновидение», «Муза», «Все серебряное небо» (последнее — на текст Майкова).

## *В начале нового века*

Наступление 1900 года было воспринято во всем мире как знаменательный рубеж. Начинался новый, XX век.

Глазунов встречал его прекрасными успехами. Он стал одной из самых заметных фигур русской музыкальной жизни. Он много сочинял, и его произведения пользовались успехом. В эти годы Александр Константинович все чаще выступал как дирижер, и не только Русских симфонических концертов, но и концертов Русского музыкального общества — широко известной в то время организации. Часто выступал он за границей. Особый интерес его сочинения вызывали в Англии. Еще в 1897 году Лондонское филармоническое общество сделало русского композитора своим почетным членом. Выступления и исполнение сочинений Глазунова за рубежом поддерживали и развивали международный престиж русской музыки.

Все большую известность приобретал Александр Константинович в музыкальном мире и как активный деятель беляевских предприятий. В 1904 году готовились торжества в связи со 100-летием со дня рождения Глинки. К юбилейным дням было приурочено новое издание сочинений великого композитора. Оно выходило как «просмотренное и исправленное Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым» и потребовало от обоих огромной и кропотливой работы.

Глазунов был также одним из инициаторов постановки «Руслана и Людмилы» целиком, без сокращений и урезок, которые обычно делались при исполнении оперы. Зная, как пренебрежительно в свое время отнеслись «высший свет» и театральное руководство к этой замечательной опере, как страдал от этого гениальный композитор, Глазунов не без затаенной грусти писал в те дни, что оперы

Глинки «в последнее время... стали обставляться замечательно роскошно. Театральная дирекция не щадит денег ни на декорации, ни на костюмы. Очень лестно,— продолжал Глазунов,— что она так ценит оперу нашего великого русского композитора и желает дать ее в лучшем виде. Но надо заметить, что в опере обстановка играет все-таки второстепенную роль, главное значение оперы заключается в музыке. Музыка же дается просто с пренебрежением». И далее он говорит о произвольных сокращениях, купюрах, которым подвергается опера при постановке, называет самые «жестокие» из них. Усилия музыкантов оказались не напрасны. 10 декабря 1904 года опера «Руслан и Людмила» впервые прозвучала полностью.

Много забот и большую дополнительную нагрузку получил Глазунов в связи с печальным событием — смертью Беляева. Неустанно занятый своим огромным и благородным делом, Беляев теперь полностью передавал его в руки Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова. По завещанию покойного, руководство всеми беляевскими учреждениями переходило к особому Попечительному совету. Та же бумага сохранила обращение ушедшего к его соратникам, товарищам-музыкантам. «Дорогие друзья, Николай Андреевич, Александр Константинович, Анатолий Константинович! — писал Беляев. — 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». Он просил их продолжать служить прежней цели, которую видел в том, чтобы «поощрить русских композиторов на их тяжелом пути служения музыкальному искусству посредством премий, изданий и исполнения их сочинений и устройством конкурсов».

В начале нового века исполнилось 20 лет с тех пор, как состоялись первые Русские симфонические концерты, были вручены первые Глинкинские премии, вышли из печати первые экземпляры нот с маркой издательства «М. П. Беляев». Все эти начинания приобрели широкую известность в России и

за ее пределами. Их масштабы увеличились, они требовали постоянного наблюдения. При свойственной Глазунову требовательности к себе, добросовестности в отношении к выполняемой работе его участие в созданном — по завещанию Беляева — Попечительном совете отнимало много внимания и времени.

По мере того как росла известность Глазунова, расширялся круг его знакомств. Петербургскую квартиру на Казанской улице часто заполняли гости. Сюда приезжали после очередного Русского симфонического концерта — отметить премьеру нового сочинения или дебют исполнителя. Собирались и без особого повода — просто поговорить о музыке.

Летом, если Александр Константинович не уезжал за границу, его навещали на даче в Озерках (под Петербургом). Здесь Глазунов много сочинял — зимой возможностей для этого было меньше: различные музыкальные занятия, педагогическая деятельность (речь о ней впереди), концерты и спектакли заполняли жизнь так плотно, что найти отдушину и сосредоточиться на творчестве было трудно. Другое дело летом. Когда не было гостей, Александр Константинович начинал работу рано утром и заканчивал в 2—3 часа ночи. Если сочинялось хорошо и удавалось сделать все намеченное — спалось крепко. Если «задание» оставалось невыполненным — он засыпал не скоро и сон был беспокойным. Однажды что-то в сочинении не получалось. Так и не справившись с ним, Глазунов лег спать. Решение трудного места пришло во сне. Проснувшись, Глазунов записал его.

Дача находилась в живописном месте, и, отвлекаясь от музыки, Александр Константинович охотно гулял по окрестностям. Кроме музыкальных интересов Глазунов проявлял склонность к астрономии. Он любил подолгу разглядывать звездное небо в специально для этой цели приобретенную большую астрономическую трубу. Случалось, в разгар оживленного разговора Глазунова с гостями в дверях комнаты появлялась фигура Михайлы — работника, много лет прослужившего в семье композитора, — и следовало сообщение: «Пожалуйста, Александр Константи-

нович, Ларивон взошли-с». Это означало, что на небосводе появилось созвездие Ориона.

Появлялись в Озерках и иные «звезды». Здесь навещал Глазунова Федор Иванович Шаляпин. Они познакомились еще в конце 90-х годов во время гастролей певца в Петербурге и подружились. С тех пор, приезжая в этот город, Шаляпин неизменно встречался с Глазуновым, Стасовым, Лядовым.

Репертуар Шаляпина был неисчерпаем. Глазунов, казалось, тоже помнил наизусть всю кем-либо и когда-либо написанную музыку. Часами они наслаждались ею, доставляя невыразимое удовольствие присутствующим. Стасов, у которого нередко происходили такие встречи (он жил летом близ Озерков — в Парголово), запечатлел одну из них в письме (от 9 июля 1901 г.) к своей родственнице: «Приехали Шаляпин и Глазунов, уже только около девяти... Потянулись рассказы московские, миланские, парижские, петербургские, смехи, веселости, большие перебивания друг дружки. Все-то перебрали, что только на язык попадало... Ведь он, Шаляпин, не только что большой талант, но чудесный, веселый и светлый умница... Но после долгих и пространных разговоров... оба они — Глазунов и Шаляпин — так расходились, что объявили: „Нет, нет, музыку надо — пойдемте...“ И пошла музыка, да ведь какая чудная! Великолепно! До третьего часа ночи...

Аккомпанировал, конечно, все время Глазун, и аккомпанировал отлично! Он так мастерски следил за всеми его форте и пиано, за всеми его бесконечными замедлениями и ускорениями — словно они много раз сыгрывались и спевались. Пропели весь концерт для Павловска, на среду, со всеми пьесами на „бис“, значит — было пьес 10, например „Капрал“ [„Старый капрал“ Даргомыжского — А. К.], „Я не сержусь“, „Два гренадера“ [обе Шумана], „Песнь о блохе“ (из „Фауста“) Мусоргского, „Ночной смотр“ [Глинки], „Червяк“, „Генеральская дочь“ [„Титулярный советник“]. Обе Даргомыжского] и т. д., но потом, когда ноты кончились, пошло у них множество вещей наизусть — и Шаляпин все помнит, да и Глазун тоже. Чего только не пропели и не сыграли



А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Несмотря на большую разницу в годах композиторов связывала крепкая дружба. Временами Глазунов даже занимал заботливую позицию старшего



Рисунок И. Е. Репина к юбилейному адресу по случаю 25-летия творческой деятельности Глазунова, 1907 год. Этот юбилей отмечался очень широко. Для организации празднеств был организован комитет, в состав которого входил и Репин



А. К. Глазунов. Рисунок И. Е. Репина. В 1890 году композитору исполнилось двадцать пять лет. Еще совсем молодой, он уже был известен как восходящая звезда, как автор многих талантливых произведений



**МУЗЫКА - ДУША МОЯ**

Слова сказанные Веражидом  
Духовом о самом себе, сказан-  
ные о ВАСЪ,

**ДОРОГОЙ  
АЛЕКСАНДРЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ**

его Духовное слово, было бы для меня  
его злободневным

С юности еще не  
до ждале возмужеть, когда для других  
наступал бы только трудный экзамен  
на, **ВАМЪ**, славы и славы, а для  
искусство открыло свое, все свое талант

**ИЗНО ВАША - ВЪ ВАШЕМЪ  
ТВОРЧЕСТВѢ  
И ДУША ВАША - ВЪ ВАШИХЪ  
СОЗДАНИЯХЪ.**

Помогите возмужеть **ВАМЪ** за насъ  
Идите же дальше, к нам, к нам, к нам  
удале: ждем влече стие от **ВАШИХЪ**  
великих **ВАШИХЪ** помысловъ и чувствъ  
до бесконечности отъ насъ

на искусство, к тому, **ИДЕАЛУ  
КРАСОТЫ ДОБРА И ПРАВДЫ,**  
который бы омыченъ был действительностью  
**ВАША.**

**ВЪ** ДВАДЦАТЬ ПЯТУЮ  
годовщину отъ окончания во имя **ВАШЕ,**  
сознания себя, связанного душой со всемъ  
Россією и со всеми музыкальными силами  
мы несете **ВАМЪ**, или чуждымъ  
и чуждымъ, **САМЫЙ ЗАДУШЕВНЫЙ  
И ГОРЯЧИЙ ПРИВѢТЪ.**

И все наше сердце, все сердце  
исключается до этого дня до этого  
пожелания и до этого чувства:

Да процветает **ВАША** жизнь и  
душе, светитъ гайки во имя **ВАШЕ,**  
**НА РАДОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО МИРА**  
и да будетъ это крестное слово,  
идущее отъ всехъ помысловъ души, вели-  
чайшее безконечной благодарности за  
то счастье, которое такъ щедро  
далесть **ВЪ** насъ до **ВАШЕЙ** музыки.

*В. Г. Гусевъ*  
*А. С. Савинъ*  
*А. С. Савинъ* *М. С. Савинъ* *Л. Савинъ*  
*Г. Савинъ* *М. Савинъ* *А. Савинъ*

Один из приветственных адресов Глазунову, 1907 год



А. К. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков с группой учащихся консерватории. Авторитет Римского-Корсакова в консерватории был незыблем. И Глазунов вскоре после вступления в число ее профессоров приобрел среди учащихся репутацию исключительно тонкого, глубокого музыканта, от которого всегда можно получить ценный совет и помощь

Глазунов в мантии доктора Оксфордского и Кембриджского университетов, 1907 год





А. К. Глазунов и класс гобоя В. Л. Геде. Александр Константинович был универсальным музыкантом. Владея несколькими инструментами, зная особенности игры на них, он тонко разбирался в исполнительском искусстве. На каком бы консерваторском экзамене ни присутствовал Глазунов, его слово было веским, авторитетным. Его замечаниями дорожили не только композиторы, но и пианисты, певцы, оркестранты



А. К. Глазунов — зрелый мастер, автор восьми симфоний, трех балетов, скрипичного концерта, квартетов, крупных фортепианных пьес, музыки к драматическим произведениям, романсов; профессор консерватории, дирижер, музыкальный деятель. 1915 год



А. К. Глазунов и управляющий делами  
консерватории Д. К. Джоргули

А. К. Глазунов и Ирина Энери





А. К. Глазунов и А. А. Спендиаров. Судак, 1912 год.  
Композиторов связывала многолетняя дружба.  
Спендиаров был учеником Римского-Корсакова,  
общался со многими участниками Беляевского кружка,  
высоко ценил передовую русскую музыку. Глазунову  
он был «близок и дорог как высокоталантливый само-  
бытный композитор и как музыкант с безупречной,  
широко разносторонней техникой». «Это был,—  
вспоминал позже Глазунов,— человек обаятельный,  
кристаллически честный, скромный и бесконечно добрый»



Глазунов. Офорт В. Матэ, 1907 год. Композитор изображен здесь на ступенях лестницы Большого зала Петербургской консерватории, которую он возглавлял почти четверть века



**А. К. Глазунов с оперным классом консерватории. В центре стоит руководитель класса О. О. Палечек, 1911 год. По традиции в конце учебного года учащиеся фотографировались всем классом вместе с директором и своим преподавателем. В музее Ленинградской консерватории хранится много таких фотографий и почти на каждой из них — Александр Константинович в окружении молодежи**



А. К. Глазунов и юный скрипач Андрей Пранг. Сфотографироваться с директором консерватории мечтали многие юные музыканты. Александр Константинович охотно откликался на такие просьбы, а фотографии затем становились драгоценной семейной реликвией

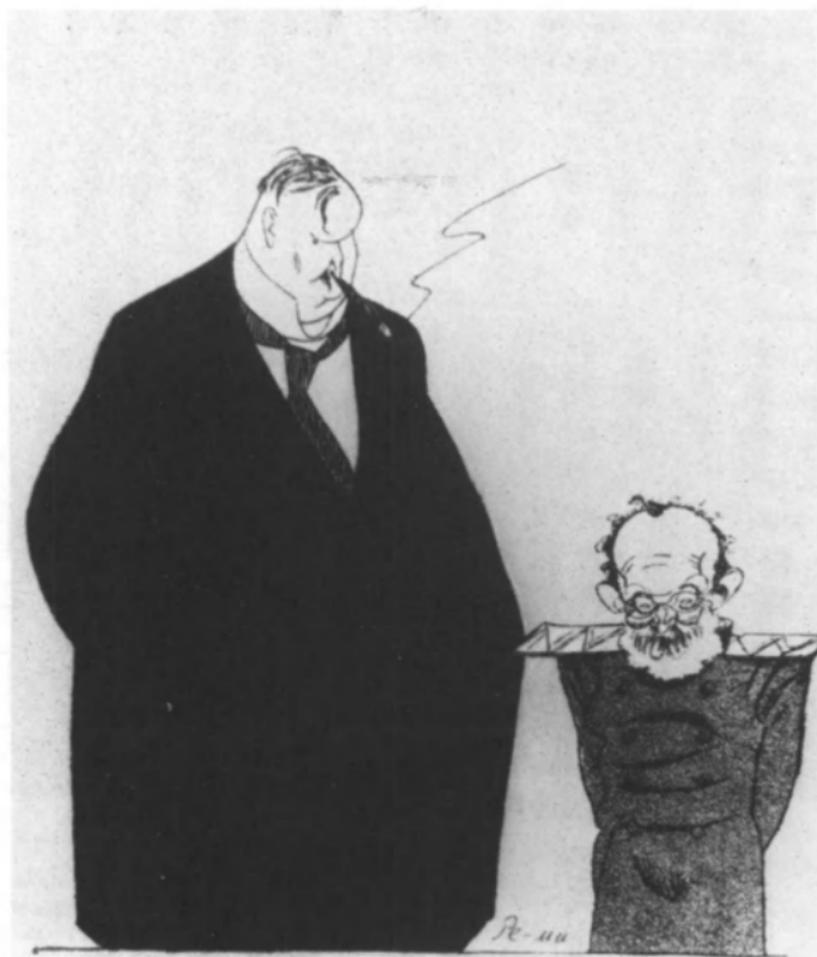


**А. К. Глазунов и А. М. Дубянский.** Глазунов внимательно следил за развитием наиболее талантливых учащихся. Он оказывал им разнообразную помощь: творческую и материальную.

Не упускал Александр Константинович из поля зрения и этого юного таланта, с которым он сфотографировался у себя в Озерках. Александр Дубянский был необычайно одаренной личностью. Пианист крупного масштаба, яркой индивидуальности, он окончил консерваторию в пятнадцатилетнем возрасте по классам фортепиано и композиции. Но ранняя смерть музыканта оборвала его блестящую артистическую карьеру



Дружеский шарж художника М. Ефимова, 1923 год



Массивность, тучность Глазунова часто служили поводом для дружеских шаржей. Однако в этих рисунках видно и иное — теплые отношения, связывавшие Александра Константиновича с известным композитором, музыкальным критиком, инженер-генералом Ц. А. Кюи (рисунки Ре-ми) и почтенным главным дирижером Мариинского театра Э. Ф. Направником (шарж П. Робера)





А. К. Глазунов



А. К. Глазунов. Рисунок Г. Верейского, 1921 год



Дружеский шарж в связи с избранием Глазунова членом Ленсовета. Журнал «Смехач», 1926 год.  
Под шаржем подпись: «Единственный случай, когда Глазунов — не дирижер, а — рядовой музыкант».  
В Советской стране Александр Константинович пользовался почетом. Он продолжал возглавлять консерваторию, вел активную концертную деятельность, удостоился звания народного артиста республики. Его имя было присвоено струнному квартету Петрограда, Малому залу консерватории



В тяжелые для молодой Советской страны годы  
А. К. Глазунов отдавал все силы вверенной ему  
Петроградской консерватории



А. К. Глазунов и М. Скрябина



А. К. Глазунов





Рабочий кабинет Глазунова в 1920-е годы.  
В этой комнате композитор родился

Е. П. Глазунова в 20-е годы. Мать боготворила сына, посвятила ему всю жизнь. До самой своей смерти Елена Павловна была рядом с ним, радовалась его удачам, глубоко переживала все невзгоды, всячески опекала любимого сына. Известный всему миру музыкант, Александр Константинович для нее оставался ребенком



Петербургская-Ленинградская консерватория, старейшее в России высшее музыкальное учебное заведение. С его историей связано много имен выдающихся музыкантов, но из их череды некоторые выделяются особо. Это А. Г. Рубинштейн — пианист мирового масштаба, основатель консерватории, Н. А. Римский-Корсаков, именем которого названа консерватория, и А. К. Глазунов, в честь которого уже в первые годы после Великого Октября устраивались концерты

Программа концерта в честь Глазунова в консерватории

Зал имени А. К. ГЛАЗУНОВА.

В субботу, 24-го марта 1923 года

# КОНЦЕРТ-ВЕЧЕР,

устраиваемый в честь

Александра Константиновича

## ГЛАЗУНОВА

СТУДЕНТАМИ

ПЕТРОГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.

### ПРОГРАММА КОНЦЕРТА: СОЧИНЕНИЯ А. К. ГЛАЗУНОВА.

I-е ОТДЕЛЕНИЕ.

1. Прелюдия и fuga для струнного квартета

исп. ст. Балабанян, Соколов, Минаев и Лифшиц  
(квартет, кл. проф. Корзуева).

2. а) Прелюдия Des-dur } для рояля  
б) Этюд e-moll }

исп. ст. Фейертаг (кл. проф. Калантаровой).

3. Романы: а) Делия;

б) Вакхическая песнь

исп. ст. Антонов (кл. проф. Немчиного).

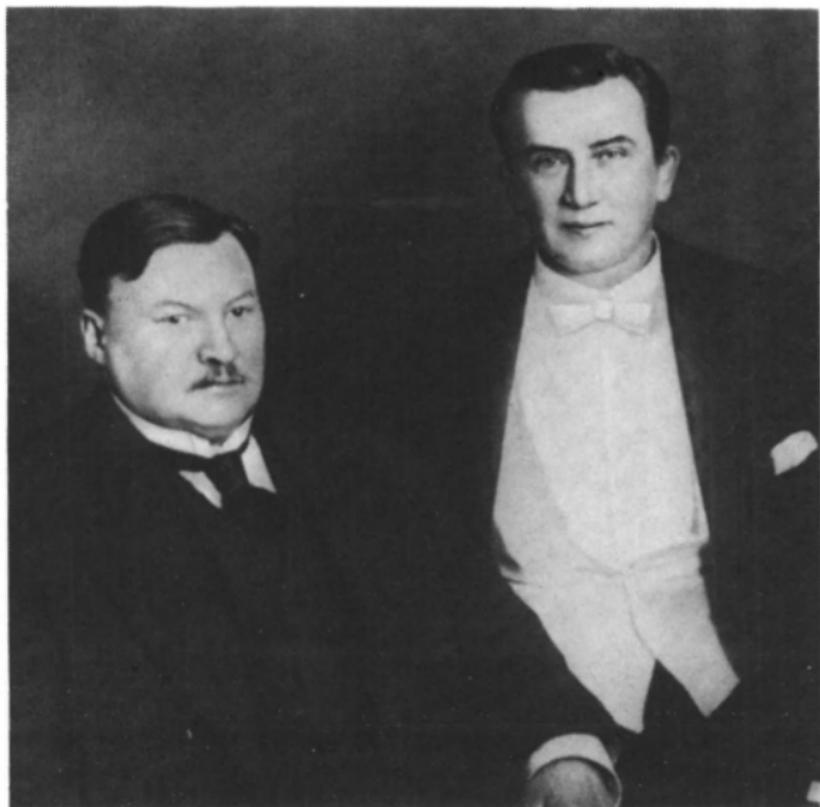
См. на обороте.



А. К. Глазунов. Портрет работы Г. Верейского,  
1927 год



Глазунов. Силуэт Е. Кругликовой



А. К. Глазунов и А. Коутс. Английский дирижер в 1911—1919 годах осуществил в Мариинском театре ряд выдающихся оперных постановок. Позже, в 1926—1927 годах, он с большим успехом гастролитировал в Советском Союзе—провел в Ленинграде и в Москве ряд опер (в том числе Римского-Корсакова и Вагнера), дирижировал симфоническими концертами

из одного „Руслана“! Шаляпин так и валяет то басовые, то теноровые партии— вот-то было чудо (да, да, забыл сказать, что Шаляпин пел тоже „Забытого“, „Трепак“ из „Плясок смерти“ Мусоргского и еще разные другие вещи)».

Прекрасно передают «дух дружбы», связывавшей Шаляпина, Глазунова и Стасова, воспоминания Асафьева. Обращаясь мыслями к дням далекой молодости, он писал: «Начало нашего века. В глазах моих среди многого-многого уже уплывающего четко выделяются на высокой дачной террасе, на фоне зелени при закатном освещении три исполинские фигуры. Стасов и Шаляпин, стоя, неотрывно ласково смотрят друг на друга; третий из группы— Глазунов, почти равный им ростом, но тяжестью своего тела грузно упирающийся в землю, смотрит вниз, чуть склонив голову, будто прячет свой взор. Однако облик его выражает чувство дружеской приязни и состояние полного покоя. Он благодушествует: „Да, вот здесь, с вами, мне очень хорошо, и я знаю, что вам обоим мое присутствие дорого. В той мере, в какой я также прикосновен русской музыке, о которой у вас сейчас идет речь, я с вами— одно целое“».

Можно упомянуть много людей, связанных с Глазуновым узами дружбы, сердечности, взаимной симпатии. Кроме названных ранее это, например, Александр Николаевич Скрябин, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, Александр Афанасьевич Спендиаров...

Не только выдающиеся музыканты находили удовлетворение в постоянном общении с Глазуновым. В числе тех, с кем он часто общался, были художник Илья Ефимович Репин, скульпторы Марк Матвеевич Антокольский, Илья Яковлевич Гинцбург и другие деятели русской культуры. Постоянные встречи с ними существенно расширяли кругозор молодого композитора.

1905 год

Новый век нес много нового во всех областях жизни. Темп ее становился интенсивнее, она чаще вторгалась в заведенный и привычный ход событий неожиданными вспышками, явлениями, событиями, которые трудно было оставить без внимания, которые требовали реакции. Новое это исподволь рождалось еще в конце предыдущего столетия, но теперь выявлялось все ярче, входило в действительность все более властно.

Резкие сдвиги происходили в науке, в технике, в искусстве, в общественной жизни, даже в повседневном быту. В столице заработали телефон и кинематограф, был пущен трамвай, множилось число автомобилей.

Вот как любопытно описывала Елена Павловна Глазунова первую автомашину: «Появился один экипаж в Петербурге — новое изобретение. Это ландо (может быть также и карета) без лошадей, движимое посредством бензина или керосина. И папенька тоже видел и смеясь сказал, что купит себе, когда будет подешевле...»

Рубеж веков отмечен в России освободительным движением. Рос рабочий класс и становился основной революционной силой, все более и более укреплял свои позиции марксизм, в стране углублялись социальные противоречия, назревали революционные события. Наконец, в 1905 году по России прокатилась революционная волна.

Она захватила все слои общества. Активно выступили студенты. Коллективы крупнейших учебных заведений требовали проведения реформ, расширения своих прав. Не осталась в стороне от общего движения и Петербургская консерватория. Происшедшие в ней в то бурное время события самым непосредственным образом коснулись Глазунова.

Дело в том, что с конца 1899 года Александр Константинович был приглашен в консерваторию в качестве профессора 2-й степени по классу чтения партитур.

Глазунов прославился среди музыкантов как «пожиратель нот». Сложнейшие оркестровые партитуры, объединяющие подчас несколько десятков партий отдельных инструментов и групп инструментов, он исполнял на рояле с такой же свободой, с какой опытный чтец читает только что увиденную им книгу. При этом не только не было ошибок, но сразу же верно передавался сам дух произведения. Теперь ему следовало учить тому же других.

Вслед за классом чтения партитур Глазунову поручили классы инструментовки, гармонии, контрапункта. И в этих областях он был на должной высоте...

Так в жизни Александра Константиновича открылся тридцатилетний период неразрывной связи со старейшим музыкальным учебным заведением, связи, принесшей огромную пользу делу музыкального образования, огромное удовлетворение самому Глазунову.

Приглашение Александра Константиновича было результатом растущей известности композитора, растущего его авторитета крупнейшего музыканта. В ближайшие годы этот авторитет прошел испытание, упрочился. Главным испытанием был 1905 год.

С момента учреждения Петербургская консерватория находилась в ведении Русского музыкального общества и не могла самостоятельно решать вопросы своей жизни. Назначение и увольнение директора, профессоров и старших преподавателей, утверждение программ, учебных планов и т. п. производилось не консерваторией, а руководством Русского музыкального общества. К тому же общество и консерватория находились под «высочайшим покровительством», что оказывалось дополнительным (и труднопреодолимым) препятствием на пути любого прогрессивного начинания. Недовольство сложившимся положением росло и наконец, подстегнутое революционными событиями в столице и во всей стране, прорвалось.

Весь 1905 год консерватория жила необычайно бурной жизнью. Горячие многолюдные (по несколько сотен человек!) сходки учащихся, где обсуждались и выяснялись «жгучие вопросы», связанные с внутриконсерваторской и внешней обстановкой, стали в стенах этого учреждения обычным явлением. Единодушное стремление добиться автономии, возможности влиять на постановку дела в консерватории, улучшения условий учебы объединяло большинство молодежи.

Насущные повседневные задачи переплетались в выступлениях ораторов с вопросами более широкого общественного значения. Не случайно полиция пристально следила за ходом событий в консерватории! В секретных донесениях ее агенты пересказывали содержание речей, видя в них призывы, угрожающие устоям государства.

В донесении жандармского полковника директору департамента полиции приведена резолюция, принятая на одной из сходок. Текст ее весьма красноречив. «Отвергая ложный и недостойный взгляд на искусство как на область, отрешенную от жизни,—заявляла молодежь,—мы, ученицы и ученики Петербургской консерватории, из чувства солидарности со всеми высшими учебными заведениями и нашими московскими братьями не признаем возможным, не роняя своего гражданского и человеческого достоинства, продолжать наши занятия до тех пор, пока требования народные не найдут себе удовлетворения и вся страна не получит возможности свободно дышать и развиваться».

Неудивительно, что наиболее активные и революционно настроенные учащиеся были взяты охранкой на учет, у них производились обыски, кое-кто подвергался аресту. Дело доходило до прямых столкновений студенчества с полицией.

В этой накаленной обстановке руководство и педагогический коллектив консерватории разбились на два лагеря. В один вошли реакционно настроенные профессора и преподаватели, в другой — те, кто сочувствовал студентам, считал их требования справедливыми. В этой группе, естественно, оказались Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и ряд их това-

рищей. Впитанный ими дух 60-х годов определил в это сложное время близость их взглядов на события. Право консерватории на самоопределение, освобождение от ненужной опеки Русского музыкального общества и его высокопоставленных покровителей представлялось им насущной, безотлагательной необходимостью, делом первостепенной важности.

Глазунов горячо боролся за справедливость. Он много выступал на заседаниях Художественного совета, протестовал против полицейских мер в отношении учащихся, раскрывал махинации дирекции, подтасовывающей результаты опроса учащихся о возобновлении прерванных забастовкой занятий. Его подпись стоит на протоколе, в котором зафиксировано требование группы профессоров консерватории о том, чтобы дискредитировавший себя директор этого учреждения подал в отставку.

Когда Римский-Корсаков, особенно непримиримо относившийся ко всем действиям дирекции и реакционно настроенной профессуры, был обвинен в подстрекательстве студентов к возмущениям и уволен из консерватории, Глазунов вместе с Лядовым немедленно обратились в дирекцию с таким заявлением: «Узнав об увольнении Н. А. 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».

В те же дни Глазунов выступил в печати. От имени группы музыкантов он опубликовал в газетах «Слово» и «Русь» открытое письмо к Римскому-Корсакову. «Никакими распоряжениями дирекции не могут быть умалены ни Ваше значение, ни Ваше влияние в той сфере, где Вы блещете как яркая, не имеющая себе равных звезда,— писал Глазунов,— мы верим, что самая темная ночь неизбежно сменится днем, и эту веру Вы поддерживали в нас силой Вашего мощного дарования, а теперь еще раз внушаете ее нам Вашим примером. Каждому, кто любит свою родину, кто сознательно и чутко относится к ее бедствиям, невыносимо тяжело жить в

такой момент, какой ныне переживает общество. Жить нельзя было бы, не видя перед собой путеводных звезд, и одной из них являетесь перед нами Вы, пробуждая в нас лучшие чувства звуками и давая нам образец доблестного отношения к явлениям общественной жизни».

Увольнение Римского-Корсакова вызвало возмущение в художественном мире. Вслед за Глазуновым и Лядовым консерваторию покинули крупнейшие музыканты: пианистка Анна Николаевна Есипова, пианист и дирижер Феликс Михайлович Blumenфельд, виолончелист Александр Валерианович Вержбилович. Примеру педагогов последовали студенты. От них поступило сто пятьдесят заявлений. «Ввиду ухода из консерватории профессора Н. А. Римского-Корсакова прошу не считать меня более в числе учеников консерватории»,— писал один из них. Характерно следующее заявление: «Чсть имею заявить, что, желая держать экзамен (от себя) по фортепиано на диплом, я имела в виду консерваторию как учреждение художественное... Но, как оказалось, за последнее время СПб. консерватория приняла вид и характер полицейского учреждения, а держать экзамен при полицейском участке я не готовилась и от экзамена отказываюсь до более счастливого времени...»

Протесты адресовались не только консерватории, но и Русскому музыкальному обществу. Музыканты отказывались от звания почетного члена Русского музыкального общества, солисты и дирижеры один за другим отказывались от участия в концертах этой организации. Солидарность с петербуржцами проявили москвичи и даже зарубежные музыканты.

Положение официальных кругов становилось крайне неприятным. Назревал скандальный срыв концертов. Дирижер Л. Ауэр, пытавшийся наладить начало концертного сезона, сообщал вице-президенту Русского музыкального общества: «...Артисты, бойкотирующие нас, распространяют свою деятельность по ту сторону границ!.. Боюсь, что и другие начнут отказываться—Штраус, Марти, не говоря уже о русских. Мне кажется, что единственная возможность начать концерты, а может быть, и

квартетные вечера,— телеграфировать великому князю, дать нам во что бы то ни стало временные права автономии, этой несчастной автономии, которая приносит сейчас столько бед. В противном случае я буду вынужден за отсутствием соратников сложить, как и дирекция, оружие.

Чем дальше, тем опасность вынужденного прекращения концертов мне кажется все более неизбежной, роковой. Если великий князь захочет помочь нам в беде, в которую мы попали, то следовало бы вернуть трех профессоров, о которых идет речь, и тогда все может наладиться».

В этой напряженной обстановке особое значение приобрело исполнение силами учащихся консерватории оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной». Спектакль организовали через неделю после увольнения композитора. Состоялся он во многом благодаря Глазунову. Студенты не сразу нашли музыканта, согласившегося продирижировать оперой: слишком явным протестом против произвола реакционных сил выглядела постановка. Более того, в опере усматривали прозрачные намеки на современную Россию, закованную в цепи царского самодержавия и ожидающую своего освободителя! Но когда учащиеся обратились к Глазунову с просьбой провести спектакль, он не отказал им. «Я тогда рисковал быть высланным из Петербурга, но тем не менее я согласился на это»,— вспоминал Глазунов. Спектакль оказался необычным. По окончании оперы вспыхнула овация в честь Римского-Корсакова. Начались выступления. Горячо, страстно и взволнованно говорил Стасов, а за ним другие ораторы. Их слова встречали живой отклик в зале. Атмосфера накалялась. Вечер явно перерастал в политическую демонстрацию. В дело вмешалась полиция... Римский-Корсаков вспоминал: «По окончании „Кашей“ произошло нечто небывалое. Меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи. Говорят, что кто-то крикнул сверху: „Долой самодержавие“. Шум, гам стояли неопишуемые после каждого адреса и речи. Полиция распорядилась опустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее».

На следующий день после спектакля газета «Биржевые ведомости», помещая беседу своего корреспондента с Глазуновым, писала: «Мы можем с удовлетворением констатировать, что художник не перестает быть и *Гражданином*, живо чувствующим, что свобода личности прежде всего и после всего. В ней сущность всей жизни. И тем страстнее должен бороться за это благо человек, чем он талантливее, чем богаче одарен природой».

Как известно, революция 1905 года вынудила правительство пойти на некоторые уступки, в частности в отношении учебных заведений. Пришлось пойти на уступки и тем, от кого зависела консерватория. Это было сделано неохотно. Во всех правительственных инстанциях, вплоть до председателя Петербургского отделения Русского музыкального общества П. Черемисинова и вице-председателя Общества великого князя К. Романова, чинились всяческие препятствия.

Эта политика до глубины души возмущала Глазунова. «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, запасшись оружием вроде зловонной жидкости или „персидским порошком“», — писал он Римскому-Корсакову, вспоминая выступления консерваторской молодежи.

Возмущали Глазунова и попытки вернуть его в консерваторию, оставив в то же время ее двери закрытыми для Римского-Корсакова. Он с негодованием отвергал эти попытки.

Наконец в ноябре 1905 года консерватория получила новые права. Среди них — право избирать директора и приглашать профессоров по усмотрению Художественного совета. Это большое, важное завоевание на первом же заседании Совета принесло свои плоды: единогласно было решено просить Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова вернуться в консерваторию. Крупнейшие русские музыканты вновь заняли свои места в учреждении, от которого их тщетно пытались отстранить.

## Директор консерватории

Глазунов очень любил консерваторию, скучал без нее, когда занятия временно прервались. Здесь, в мире музыки (впрочем, как мы видели, отнюдь не изолированном от жизни), он чувствовал себя в родной стихии.

Воспоминания современников сохранили облик Глазунова-преподавателя. При желании у него можно было почерпнуть бесконечно много. Он воспитывал учеников на классике и, показывая музыку, сопровождал ее замечаниями, исполненными глубокого смысла, тонкого постижения ее сути — ведь эти комментарии исходили от Музыканта.

Прежде всего, считал он, важно, чтобы учащиеся знали как можно больше сочинений, имели широкий музыкальный кругозор. Глазунов не любил длительных рассуждений. Как и в жизни, на уроках он был немногословен, говорил тихо. Как нередко случается в педагогической деятельности больших мастеров, Глазунов подчас преувеличивал возможности своих слушателей, не учитывал особенности аудитории. Бесценными были его индивидуальные уроки, а также занятия с небольшим числом одаренных учеников. Но если перед педагогом оказывалась значительная группа, улавливать его тихие реплики, понимать учителя с полуслова становилось гораздо сложнее, особенно тем, кто был не очень даровит и старателен.

Зато Глазунов вполне соответствовал формуле, изложенной как-то Римским-Корсаковым: «Профессор — друг, отец, нянька и даже слуга своего ученика...» «Мои ученики никогда от меня не слышали резкого слова», — справедливо отмечал Глазунов. К нему всегда можно было обратиться с просьбой и знать, что он сделает все, что в его силах. Он находил нуждающимся работу, содействовал исполнению музыки учеников, помогал попадать на репе-

тиции выдающихся музыкантов, старался удовлетворить многие их нужды — и в то же время был требователен. Он терпеть не мог небрежности, неаккуратности и боролся с этими недостатками у студентов. Воевал он также с зазнайством, проявлением дурных черт характера.

Замечательным сторонам натуры Глазунова вскоре представилась возможность развернуться на новом поле деятельности.

Одно из первых в конце 1905 года заседаний Художественного совета Петербургской консерватории посвящалось выборам директора. Прежний директор настолько скомпрометировал себя, что вынужден был уйти. Теперь совет воспользовался впервые предоставленным ему правом и выдвинул новую кандидатуру. Затем последовало тайное голосование. Первым выборным директором консерватории оказался Александр Константинович Глазунов. Художественный совет проголосовал за него единодушно.

Коллектив консерватории не ошибся в своем выборе. Трудно было найти другого человека, который бы так отдался этой сложной, ответственной и, в общем, малоблагодарной работе. Глазунов же отдался ей всей душой, всем сердцем. И так продолжалось в течение двадцати трех лет! Каждые три года по истечении срока полномочий он переизбирался заново.

Именно на посту директора в полной мере раскрылись благородство, отзывчивость, чуткость и другие высокие качества этой скромной личности. Глазунов с первых же дней директорства поставил себе за правило знать всех, кто связан с консерваторией: педагогов, служащих, учащихся. «Большинство студентов он знал по фамилии, всех педагогов — по имени-отчеству», — вспоминает певец и музыкальный писатель С. Ю. Левик.

В этом удивительном факте не было ничего рассчитанного на внешний эффект, на популярность. Глазунов просто считал себя обязанным знать тех, кем он руководил. И не только по имени или фамилии. Его интересовали, вернее сказать, волновали условия жизни, материальная обеспеченность,

душевное состояние консерваторцев. Каждый мог рассчитывать на его помощь. И как тактично, деликатно он ее оказывал!

«Однажды,—вспоминает тот же Левик,— Александр Константинович встречается в коридоре консерватории очень бедно одетую худенькую девушку. Глазунову не нужно было напрягать память, чтобы вспомнить, кто она.

Да, конечно, это та самая талантливая вокалистка, которая на последнем экзамене очаровала всех своим серебристо-звонким голосом, большой музыкальностью и изяществом исполнения.

Александр Константинович возвращается в свой кабинет. Руководитель канцелярии консерватории получает задание разузнать, каково материальное положение студентки. Назавтра ему докладывают о ее более чем скромном бюджете.

В тот же день студентка вызывается к директору. Александр Константинович выговаривает ей, почему она не обратилась к нему за помощью.

— Вы, верно, голодаете,—говорит он укоряюще.

— Нет,—отвечает студентка,—я каждый день обедаю, честное слово, Александр Константинович!

— Вы напрасно отпираетесь... Мы расспросили ваших подруг и знаем, что вы обедаете на четыре копейки в день...

Студентка молчит: это верно. А Глазунов, смущенный гордостью бедной девушки, на минуту задумывается, потом встает и говорит:

— Мы вам назначили стипендию в 25 рублей в месяц, пойдите к г. Джигоргули [управляющему делами— А. К.], он вам ее будет выдавать».

«Александр Константинович до последних пределов возможности заботился как о педагогах, так в особенности об учащихся, об их нуждах, о том, чтобы облегчить их подчас очень тяжелые бытовые условия,—вспоминает композитор М. О. Штейнберг.—Как человек по тому времени достаточно обеспеченный, он отказывался от своего директорского и профессорского оклада, целиком отдавая его в кассу взаимопомощи учащихся. Целые часы, а иногда и дни проводил он, объезжая богатых людей города, собирая деньги на плату за обучение нужда-

ющихся учеников или на улучшение их быта. Не было случая, чтобы Глазунов не выслушал ученика о его нуждах и не принял бы все меры к тому, чтобы просьбу его удовлетворить. В консерватории на Глазунова смотрели с благоговением: это был подлинный друг всех, кто его окружал. В любое время, когда Александр Константинович находился в своем служебном кабинете, можно было войти к нему, получить совет, обменяться свежими музыкальными впечатлениями или просто поговорить о музыке».

Глазунов обязательно присутствовал на всех экзаменах. Так, в 1910 году на протяжении лишь одного мая Александр Константинович прослушал почти восемьсот человек и дал о них отзыв! Естественно, он был в курсе профессиональных успехов всех студентов. Лаконичные, но точные характеристики, записанные им на экзаменационных листах, заставляют поражаться пронизательности этого редкого музыканта: ведь нелегко в ученике увидеть будущую мировую знаменитость! А Глазунов видел.

О выдающемся скрипаче Мироне Полякине в годы его ученичества Глазунов записал: «Огромный виртуозный и музыкальный талант. Техническая законченность и тонкость фразировки — выше всяких похвал». И поставил пять с двумя плюсами. А всемирно известный скрипач Яша Хейфиц в девятилетнем возрасте вызвал у Глазунова восторженное восклицание: «Гениальное дарование!» и также оценку пять с двумя плюсами.

Глазунов буквально сроднился с консерваторским коллективом, и такая полная отдача себя не могла не вызвать ответного чувства. Директора консерватории любили, уважали, подчас трепетали в ожидании его высокоавторитетного мнения. «Авторитет его был исключительно велик: одно присутствие его на каком-либо собрании, в классе, на экзамене, в концерте заставляло людей подтягиваться, показывать себя и свое искусство наилучшим образом, прилагать усилия для того, чтобы со стороны можно было достойно оценить труд консерватории в целом», — отмечает Штейнберг.

Можно привести много воспоминаний, но суть их одна. Разные люди, музыканты разных поколений и вкусов сходятся в самой высокой оценке той роли, которую сыграла для русской музыкальной культуры деятельность Глазунова на посту руководителя консерватории.

Не следует думать, что Глазунову все давалось легко и просто, что он не встречал никаких трудностей. Напротив, в обязанности директора входило наблюдение не только за уровнем художественной жизни консерватории, но и за ее большим хозяйством — за отоплением, освещением, ремонтом помещения и т. д. Не случайно у Римского-Корсакова однажды вырвалась такая фраза: «Прежде придешь, бывало, к Александру Константиновичу, поговоришь о трубах, о фаготах, о музыкальной форме и т. д. А теперь его интересуют больше водопроводные трубы, нежели оркестровые».

Не все гладко было и в консерваторском коллективе. События 1905 года раскололи преподавателей на два лагеря, стычки между которыми, продолжавшиеся и в последующие годы, подчас бывали весьма острыми. Не без большого труда удавалось Глазунову добиться перемирия. Только благодаря ему, например, Римский-Корсаков не покинул консерваторию. Монархически настроенная группа преподавателей постоянно упрекала директора в либерализме. Но силой своего авторитета Глазунов улаживал все конфликты.

Бесконечная вереница дел требовала внимания Глазунова. На нем лежала забота о привлечении новых педагогов. Александр Константинович относился к этой нелегкой задаче очень ответственно. В одном из писем 1909 года он делится своей радостью в связи с согласием молодого тогда пианиста и педагога Л. В. Николаева работать в Петербургской консерватории и объясняет, что побудило его пригласить этого человека: «Николаев прежде всего мне дорог как хороший музыкант, кроме того, он мне также очень понравился как педагог-пианист». Далее характерная фраза: «Я несколько раз заходил к нему в класс и с большим интересом выслушивал его замечания, почти всегда тонкие и дельные». Так

благодаря Глазунову в консерваторию пришел выдающийся преподаватель, создавший свою школу фортепианной игры, выпустивший из своего класса более ста пятидесяти пианистов, среди которых были такие, как Шостакович, Софроницкий, Юдина, Серебряков, Савшинский, Каменский, Перельман.

Глазунов контролировал работу преподавателей. Посетив один из классов, он писал Римскому-Корсакову: «Может быть, я слишком недоверчив, но мне кажется, что вторая ученица... отвечавшая хорошо, была лучшая, выставленная напоказ». И далее он просит Николая Андреевича деликатно выяснить истинное положение дела.

После 1905 года был поднят вопрос о необходимости пересмотреть устав консерватории. Основную работу здесь также выполнял Глазунов. Он деятельно участвовал в составлении учебных планов и программ, писал отзывы на учебные пособия преподавателей, постоянно заседал в различных комиссиях, решал вопросы о зачислении учащихся на стипендию и освобождении от платы за обучение.

«Я так перегружен консерваторской работой, что я не успеваю о чем-либо думать, как только о заботах настоящего дня»,— писал Глазунов в один из особенно горячих периодов учебного года. Постепенно он почти полностью прекратил педагогическую деятельность—забот и хлопот хватало и без нее: еле-еле удавалось выкраивать время на творчество. «Пусть кочки и ямы консерваторской административной деятельности поменьше портят Вашу сочинительскую дорогу»,—от души желал ему Римский-Корсаков.

Глазунов казался незаменимым для консерватории. После Антона Григорьевича Рубинштейна—создателя и многолетнего директора Петербургской консерватории—он был на этом посту наиболее значительной фигурой.

## *Радости и печали*

В 1907 году исполнилось 25 лет творческой деятельности Глазунова. Четверть века прошло с тех пор, как на концерте прозвучала Первая симфония юного автора. Теперь Петербург и Москва, Россия и Европа чествовали сорокадвухлетнего маститого композитора.

Еще в 1906 году началась подготовительная работа. Был образован специальный комитет под председательством Римского-Корсакова, при участии Лядова, Зилоти, Оссовского и других видных музыкантов. Комитет разработал программу торжеств.

Чествование в широком масштабе провели в январе; 27-го в зале Дворянского собрания состоялся юбилейный симфонический концерт, на котором прозвучали Первая и новая, только что законченная, Восьмая симфония Глазунова (дирижировали Римский-Корсаков и Зилоти). Между симфониями, как сюрприз юбиляру, прозвучали «Встреча» Лядова и «Здравица» Римского-Корсакова, а также «Вакхическая песнь» Глазунова. Пел Шаляпин. К концерту был издан очерк Оссовского о Глазунове.

На следующий день, 28 января, празднество продолжалось в Мариинском театре. Зрители увидели балеты юбиляра «Времена года», «Барышня-служанка» и третий акт «Раймонды».

29 января в Малом зале консерватории состоялся камерный вечер, на котором прозвучали два квартета Глазунова, его вторая фортепианная соната и — впервые — прелюдия и fuga для органа.

Концерты проходили в переполненных залах, сопровождалась овациями. Было произнесено много речей и приветствий, сказано много теплых искренних слов. Зачитывались письма и телеграммы, поступившие на имя юбиляра от Танеева и Рахманинова, Направника и Ипполитова-Иванова, многих

других музыкантов, а также музыкальных учреждений.

Приветствия поступили и из-за границы. Оксфордский и Кембриджский университеты возвели Глазунова в степень доктора музыки. Это был знак высокого признания и почета: из русских композиторов ранее этой чести удостоился лишь Чайковский.

Петербургская консерватория провела самостоятельное, особое чествование Глазунова. Оно состоялось 17 марта — в юбилейный день первого публичного выступления композитора. Учащиеся консерватории приняли этот праздник близко к сердцу. В специальном воззвании к учащимся совет старост отмечал: «Дарование Александра Константиновича знают и любят все, кому дорога истинная красота музыки. Знать же и любить личность Александра Константиновича можем раньше всех мы, учащиеся Петербургской консерватории, к которым Александр Константинович в качестве профессора и директора относится с таким сердечным вниманием. И мы сумели оценить в Александре Константиновиче это редкое сочетание глубокого дарования с сердечностью».

Решением студентов 17 марта утром в Большом зале консерватории оркестр учащихся под управлением Н. Черепнина исполнил Торжественную увертюру Глазунова и специально написанные для этого события «Музыкальные приветствия». Вечером там же состоялся большой концерт исключительно из сочинений Глазунова. Учащиеся исполняли романсы и камерно-инструментальные произведения юбиляра. Конечно, Александр Константинович и здесь оказался в центре внимания.

Это было приятное, но и тяжелое испытание для Глазунова. Его сдержанная и скромная натура чуждалась всяческого афиширования. «Если доживу до пятидесятилетнего юбилея, то ни за что второй раз не подвергну себя этой лестной, сладкой, но в то же время и мучительной трепке. Мне дорого, когда я замечаю, что меня ценят молча», — писал Глазунов Римскому-Корсакову и добавлял, что «словоизвержение и возведение в гении» ему невыносимо.

Однако такова судьба выдающихся личностей. Летом того же 1907 года Глазунов поехал в Англию—в Кембридже состоялась церемония вручения ему диплома доктора музыки. Его одели в мантию, на латинском языке зачитали речь, в которой перечислялись его заслуги. К радости Глазунова, самому ему говорить не понадобилось.

В Кембридже композитор продирижировал своей Шестой симфонией, остался доволен и оркестром, и приемом публики. А в мае выступил в Париже: С. П. Дягилев организовал там серию концертов русской музыки. Вместе с Римским-Корсаковым, Рахманиновым, Скрябиным и другими русскими музыкантами в них принял участие и Александр Константинович—продирижировал музыкальной картиной «Весна». В одном из концертов исполнялась также его сюита «Из средних веков». Тем же летом Глазунов выступил как дирижер еще в нескольких городах за рубежом.

Он постоянно получал знаки почета и уважения. В консерватории Александр Константинович был утвержден в звании профессора первой степени, а затем и заслуженного профессора. «В уважение его выдающихся музыкальных познаний, выказанных им как композитором», консерватория в день 50-летия Глазунова поднесла ему диплом свободного художника (обычно этот документ получали только лица, прошедшие полный курс обучения и успешно сдавшие экзамены). Своим членом-корреспондентом избрала Глазунова Французская академия.

Пожалуй, Глазунов достиг всего, о чем может мечтать артист, композитор. Безусловно, в начале XX века он—одна из самых видных фигур в русской музыке. К сожалению, в этот же период происходит целый ряд событий, омрачивших его жизнь.

За сравнительно короткий срок Глазунов лишается самых близких ему людей. В конце 1906 года умирает Стасов, летом 1908 года—Римский-Корсаков. Не стало двух дорогих друзей, в непрестанном общении с которыми шла жизнь. Не стало тех, с кем можно было поделиться самыми сокровенными творческими мыслями.

Кажется, давно ли рука Николая Андреевича выводила теплые дружеские слова: «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 много другого не было бы; не было бы и тех вещей, которые еще предстоят впереди. Не было бы и того музыканта, который все знает, все понимает и все может, который для всех пример. Обнимаю Вас».

Кажется, давно ли после очередной встречи в Озерках Стасов расточал восторги по поводу новых сочинений: «...Что меня совсем-совсем поразило, просто наголову разбило,— это Анданте из 8-й симфонии... Да, Глазун еще ничего подобного, ничего в этом роде не сочинял до сих пор. Это вещь — просто великая!..»

Теперь же Глазунов мог говорить о них лишь в прошедшем времени. Первым откликнувшись на смерть Римского-Корсакова, Александр Константинович написал воспоминания о нем и опубликовал их в газете «Речь».

Никто не мог заменить Глазунову ушедших. Но оставался еще Лядов. В Москве еще жил Танеев.

Прошло несколько лет, и их тоже не стало. И вот Глазунов хлопочет о мемориальной доске на доме, где жил Лядов, а о Танееве шлет в Москву телеграмму: «Глубоко оплакиваю преждевременную кончину горячо любимого мною композитора и музыканта, преклоняюсь перед его ярким талантом, глубоким умом и светлою душою, всегда благоговейно вспоминаю мудрые советы мирового учителя».

Александр Константинович почти мальчиком вошел в круг выдающихся музыкантов, и теперь, к пятидесяти годам жизни, он остался один.

Опустел и дом Глазуновых. Умер отец, умер брат. Второй брат и сестра жили самостоятельно. У Глазунова своей семьи не было. Он остался с

матерью, преданно любивший его и трогательно заботившейся о нем.

Композитора глубоко огорчали также многие явления в области музыкального творчества.

Как известно, с конца XIX — начала XX века в искусстве, в частности в музыке, происходили существенные изменения, сдвиги. Новая историческая эпоха, отразившаяся во всех областях духовной жизни, привнесла в европейское искусство новые черты. Некоторые из них были связаны с кризисными явлениями. Модернистские тенденции проникли в творчество многих композиторов.

В то же время молодые поколения композиторов (да и не только молодые!) несли в музыку рубежа веков новый, свежий взгляд на действительность. И даже те из них, кто испытал на себе воздействие модернизма, нередко, опираясь на свой талант, художественскую интуицию, вопреки сковывающим путам создавали произведения высокого искусства, в которых ощущалась вера в человека, в красоту и гармонию, тревога за будущее мира и человечества.

Свежие мысли, новые образы, небывалое ранее богатство средств музыкальной выразительности в наиболее совершенных произведениях находились в гармоничном единстве. Но нередко это единство нарушалось. И тогда выпячивались либо увлечение богатейшей палитрой красок, либо чрезмерное нагнетание эмоций, либо примат конструктивного начала.

В пестрой картине явлений разобраться было сложно, тем более что все было в движении, в становлении, черты одних течений и направлений переплетались с чертами других...

Глазунов очень настороженно относился к новым явлениям в музыке, которые были чужды ему, часто вызывали резкий протест, опасения за судьбы музыкального искусства. Предельно честный композитор в столь важных для него вопросах всегда был прям и до конца откровенен.

Одна из причин, по которым Глазунов отвергал новые течения в музыке, заключалась в его беспокойстве о сохранении композиторами индивидуального облика и определенного национального колори-

та в сочинениях. Одному из них, увлекшемуся современной французской музыкой, Глазунов писал: «...Не отрицая интереса в Ваших произведениях позднейшего периода, тем не менее должен признаться, что новое направление Вашей музыки мне не по сердцу... Я горько извиняюсь перед Вами, что высказываю Вам все это, но мне ужасно больно, что Вы — чистокровный русский — так скоро утратили свою национальность».

В 1903 году, совершая заграничную поездку (Лондон, Гамбург, Копенгаген, ряд городов Швеции), Александр Константинович с огорчением писал Римскому-Корсакову: «...На самые грустные размышления настроило меня быстрое распространение всякой музыки, или, вернее, *немузыки*».

Композиторов, свернувших, по его мнению, с прямой дороги на окольные тропки, он называл «выродками». Обычно мягкий и доброжелательный, он не желал даже слушать неприемлемую для него музыку. Наоборот, сочинения, в которых «о какофонии не было и помину», его радовали.

До конца своих дней оставался Глазунов непримиримым и нетерпимым ко всему, в чем он видел проявление антимузыкального начала.

## Новые сочинения

Собственное творчество Глазунова в первые годы XX века оставалось в прежнем русле. В нем воплощались высокие гуманистические идеалы, оно было глубоко человеческим, отражало цельное, здоровое мирозерцание, духовную чистоту. Сохраняя и развивая лучшие традиции своих учителей, композитор по-прежнему опирался на народное творчество и выдающиеся достижения музыкальной классики. Его произведения отличаются реалистичностью образов и языка, содержательностью, богатством и своеобразием средств музыкальной выразительности.

Прогрессивная направленность в ту эпоху играла особенно значительную роль. В то же время для Глазунова не характерны перепевы старого. В его музыке появились определенные новые черты.

Начало века отмечено обращением к крупным фортепианным произведениям. Это прежде всего две сонаты, написанные очень быстро и с увлечением в течение 1901 года. Позже возникли два концерта для фортепиано с оркестром (в 1911 и 1917 годах).

За сонатами идет Седьмая симфония (1902). В том же году возникла оркестровая сюита «Из средних веков» — следующее после «Раймонды» произведение, отражающее увлечение автора суровой эпохой средневековья. Подобно некоторым ранним пьесам Глазунова, эта сюита имеет литературную программу. Каждой из четырех частей сюиты предпослан краткий текст: «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“... III. Серенада трубадура. IV. Финал. Крестносыцы...»

Новым для композитора жанром явился Концерт для скрипки с оркестром (1904).

С революционными событиями 1905 года связана обработка для хора известной бурлацкой песни «Эй, ухнем!». Она (как и «Дубинушка» Римского-Корсакова) была создана взамен царского гимна для открытия цикла симфонических концертов А. И. Зилоти. «Подозреваем не без основания, что ими, этими сочинениями, оба выдающихся мастера ответили на настроение, охватившее русское общество в переживаемые нами дни. Это — первый отголосок настоящих художников, и тем более нужно его приветствовать», — писала после концерта «Русская музыкальная газета».

Годом позже были сочинены Восьмая симфония и Русская фантазия (1906). Фантазия предназначалась для оркестра русских народных инструментов, созданного и руководимого В. В. Андреевым. Это был первый оркестр такого рода. Его выступления проходили с огромным успехом в различных городах России, а концерты на Всемирной выставке в Париже в 1889 году принесли коллективу европейскую известность. Затем его слушали в Германии, Англии, Соединенных Штатах Америки. Репертуар состоял из обработок народных песен и пьес, созданных Андреевым и участниками его оркестра. Глазунов первым из маститых композиторов написал музыку для такого состава инструментов, что было справедливо оценено как знак одобрительного отношения к ансамблю Андреева и его деятельности. Русская фантазия нашла горячий прием и заняла почетное место в программах концертов этого оркестра.

За Восьмой симфонией и Русской фантазией появились Финская фантазия (1909) и Финские эскизы (1912) — произведения, написанные под впечатлением природы, культуры, народной жизни Финляндии. Как ряд ранних сочинений Глазунова, как сюита «Из средних веков», «финские» пьесы содержат своеобразные музыкально-характеристические зарисовки.

Наконец, в 1912—1913 годах была написана музыка к драме Лермонтова «Маскарад»; большую

известность из этого сочинения получил романс Нины (он написан в 1916 году).

Новые черты в творчестве композитора начала XX века наиболее ярко проявились в фортепианных сонатах, в концертах, в Восьмой симфонии. Здесь, постепенно расширяясь и углубляясь, получила свое новое развитие сфера глазуновских лирических образов.

Прекрасные задушевные мелодии, своего рода «лирические монологи», развертывающиеся неторопливо, плавно, но постепенно насыщающиеся страстным, подчас доходящим до драматической напряженности чувством, пронизывают Первый фортепианный концерт.

Бурность и трепетность, романтическая порывистость поразили друзей Глазунова в его первой сонате. «Я... кажется, окончательно установился на том, что выше и глубже во всю свою жизнь Глазунов еще не сочинял,—говорил тогда еще здравствовавший Стасов.—Сонатой я был... потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина».

Стасов точно описал основное настроение сонаты, вернее, первой части—наиболее яркой и интересной из ее трех частей. С первых же тактов, когда в басах в тихой звучности возникает фигурация аккомпанемента, мы ощущаем скрытую напряженность большой силы. Быстрое нарастание звучности усиливает это напряжение и подготавливает появление основной темы. Она звучит патетично, приподнято. В ней ощущается страстное чувство, теснящееся в душе человека и стремящееся вырваться наружу, излиться во всей полноте. В динамичных подъемах и нарастаниях воплощены эмоциональные порывы и взлеты, порой достигающие глубокого драматизма.

Именно этот образ определяет облик первой части сонаты. Лирическая следующая тема (побочная партия) в своем развитии динамизируется и также становится патетичной.

Страстная лирика, красивые певучие мелодии, выразительные «монологи» большого дыхания— вот что хочется отметить прежде всего в концерте для

скрипки с оркестром. По своей природе скрипка — инструмент, предназначенный для «пения». В первой части концерта Глазунов позволяет исполнителю проявить себя именно в этой области.

Концерт открывается вдохновенным соло скрипки (небольшая группа других инструментов создает легкий фон). Перед слушателем разворачивается мелодия редкой красоты, льющаяся единым, неиссякаемым потоком. Пение солирующего инструмента воспринимается как исповедь человека, глубоко эмоциональная, исполненная восторженного и трепетного чувства.

Задушевный лиризм, плавность и гибкость природы новой музыкальной теме, сменяющей первую. Поначалу задумчиво-повествовательная, она постепенно становится воодушевленной. В следующем эпизоде в медленном движении возникает еще одна тема, по очертаниям напоминающая начальную мелодию.

Вторая, заключительная часть концерта содержит совсем иные музыкальные образы. На смену лирическим монологам, драматическим нарастаниям приходит задорная, упругая, с танцевальным ритмом мелодия. Быстрый темп, виртуозная партия солирующей скрипки придает этой части особый блеск. Вносят оживление переключки инструментов, «реплики», которыми обмениваются скрипка и оркестр. Радостная, праздничная атмосфера, которая господствует в финале концерта, ничем не нарушается и лишь оттеняется эпизодами то грациозного, то народно-плясового характера.

Эмоциональная насыщенность, красота и совершенство мелодий, выразительность и естественность музыкального языка, простота и отточенность формы — все это принесло концерту большую популярность как у исполнителей, так и у слушателей. Его играют крупнейшие скрипачи мира, и в разных аудиториях он находит теплый и восторженный прием.

Патетичность, эмоциональный накал, напряженность чувств, возвышающаяся до драматической экспрессии, — эти черты обострились в европейской музыке в преддверии и в начале XX века. В эти же

годы они проявились и в творчестве Глазунова, обогащая его новыми гранями...

Еще в процессе работы над скрипичным концертом Глазунов думал о Восьмой и Девятой симфониях. Осуществить замысел Девятой ему не удалось (сохранился лишь фортепианный эскиз одной части), но Восьмую симфонию он закончил. В его творчестве это произведение оказалось одним из лучших в данном жанре.

В Восьмой симфонии много страниц драматически напряженной, мрачной, а порой и скорбной музыки. Если вспомнить, в какое время она создавалась (1905—1906 годы), то возникает мысль о связи произведения с волнующими событиями тех лет, хотя прямых указаний на это не имеется.

Симфония состоит из четырех частей. Тема, открывающая первую часть, в исполнении валторн и фаготов звучит как приподнятая ораторская декламация. В дальнейшем эта тема — целиком или ее отдельные обороты, интонации — постоянно возникает на протяжении части, появляется и в других частях. Она оказывается многоликой, принимает — в зависимости от намерений автора — ту или иную окраску. Так, уже вскоре после изложения главной партии ее обороты составляют основу мрачно звучащего эпизода.

Тем ярче, как прекрасный лирический образ, овеянный светлой печалью, воспринимается новая тема (побочная партия) — еще один характерный пример глазуновской лирики.

Контрастность тем, изложенных в экспозиции, позволяет композитору в ходе развития первой части выделять, акцентировать то взволнованно-драматическое, то лирическое, то торжественно-пафосное начало. Первая часть завершается постепенным успокоением, «затуханием». Ни одно из начал не утверждается. Конфликт ждет своего разрешения на следующих этапах.

Вторая часть симфонии — мрачная, скорбная. Когда слушаешь ее, создается впечатление, что композитор хочет здесь выразить горе, охватившее человека. Как неотвязная мысль о случившемся воспринимается короткая музыкальная фраза, пери-

одически повторяющаяся на протяжении части. Порой в мелодии возникают характерные ниспадающие обороты-вздохи, словно выражающие щемящую душевную боль.

Временное просветление и успокоение наступает в среднем эпизоде части, после чего с новой силой возвращаются начальные образы.

В стремительном движении проносится третья часть симфонии. В ней слышится что-то фантастическое, чуждое человеку. Короткие извивающиеся фразы, пронизывающие эту часть, дали повод Б. В. Асафьеву метко назвать ее «змеиным скерцо». Образы подобного рода необычны для творчества Глазунова.

Отличается от других симфоний и финал. Торжественный, жизнеутверждающий характер он приобретает лишь постепенно. Начало же его перекликается со второй частью: возникает та же скорбная музыкальная фраза (хотя в целом мрачного колорита второй части здесь нет). Но она звучит все реже, все определеннее заявляют о себе основные образы финала — торжественные, волевые, жизнерадостные.

«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, нашли 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», — пишет советский музыковед М. А. Ганина.

Выше было названо несколько произведений, сочиненных композитором после Восьмой симфонии. К ним можно присоединить еще ряд, но все же приходится с сожалением говорить о том, что после

этой симфонии в творчестве Глазунова наступает явный спад. Композитор и сам отмечал это. В 1911 году он с грустью констатировал, что творчество его «заметно остывает». Действительно, он меньше пишет, а главное — то, что он пишет, лишь в отдельных случаях достигает уровня его лучших произведений.

Вероятно, было много причин, обусловивших такой спад. Среди них, безусловно, и полная отдача себя консерваторским делам, и состояние здоровья. В 1905 году Глазунов несколько раз серьезно болел, с тех пор ему нередко приходилось прерывать всякую работу.

Возможно, одна из причин крылась в состоянии музыкальной жизни того времени. Видя, как многие композиторы подхватывают новые веяния, Глазунов порой приходил к выводу, что его музыка будет расценена как недостаточно современная...

## *После Октября*

Выстрел «Авроры», прогремевший на всю страну в октябре 1917 года, возвестил начало новой эры в России.

Новая жизнь настала и для консерватории и для Глазунова. 12 июля 1918 года В. И. Ленин и А. В. Луначарский подписали декрет о национализации двух старейших музыкальных учебных заведений страны. «Совет Народных Комиссаров,— говорилось в документе,— постановляет: Петроградская и Московская консерватории переходят в ведение Народного Комиссариата по Просвещению на равных со всеми высшими учебными заведениями правах с уничтожением их зависимости от Русского музыкального общества. Все имущество и инвентарь этих консерваторий, необходимые и приспособленные для целей Государственного Музыкального Строительства, объявляются народной государственной собственностью».

Декрет послужил началом большой работы по перестройке системы музыкального образования. Новый общественный уклад выдвигал перед консерваториями, перед каждым из членов их коллективов ответственные задачи.

Естественно, что в молодом Советском государстве система народного образования сложилась не сразу. На этом пути были поиски, проводились эксперименты. Время было трудное и требовало максимальной затраты сил и энергии от всех трудоспособных.

Вновь избранный руководителем—первым советским ректором—Глазунов активно включился в работу. Постоянно поддерживая контакт с народным комиссаром по просвещению А. В. Луначарским, с другими ответственными лицами, он стремился наладить систему преподавания, укрепить хозяйственную и финансовую базу своего учреждения.

Когда что-либо в политике правительства по отношению к учебным заведениям Глазунову было непонятно, то он обращался за разъяснениями, высказывал свое мнение, всеми силами добивался, чтобы столь близкая для него консерватория могла развернуть свою деятельность в трудных и сложных условиях первых послереволюционных лет.

Годы гражданской войны и хозяйственной разрухи не могли не наложить своего отпечатка на жизнь консерватории. Резко сократилось число учащихся, не было дров и света, жалованье сотрудники получали с перебоями. «Здание консерватории не отапливалось совсем. Занятия были нерегулярными. Сидели в пальто, шапках, перчатках, которые снимались лишь для написания диктанта... или для проигрывания хорала на инструменте с ледяными клавишами», — вспоминает свои студенческие годы известный советский музыковед В. М. Богданов-Березовский.

Но все же занятия в консерватории продолжались! И уже это было большой заслугой Глазунова: многие другие учебные заведения прекратили в те годы работу.

Самоотверженное служение Глазунова консерватории в обстановке того времени поражало. Он ежедневно появлялся в своем консерваторском кабинете и принимался за неотложные дела. Далеко не всегда они были связаны с музыкой, но Глазунов и не помышлял о том, чтобы отбросить их.

В начале 1920 года Александр Константинович получил приглашение погостить в Клину, в Доме-музее П. И. Чайковского. С сожалением он отказался от этого: болела мать, «кроме того, — писал Глазунов, — мне неудобно в такое тяжелое время покидать консерваторию, где мне приходится больше всего хлопотать о правильной и своевременной выплате жалованья профессорам и служащих». В том же году консерватория отметила 150-летие со дня рождения Бетховена. Студенческий оркестр под управлением Глазунова исполнил Третью симфонию великого композитора. И это было в пору, когда из-за отсутствия отопления и других трудностей студенческие концерты почти прекратились.

Глазунов жил в то время так же, как и его коллеги. Большая квартира стояла холодной, и лишь маленькая комната немного отапливалась. Но и в условиях, казалось бы исключающих всякую возможность творческого общения, его дом оставался домом крупного музыканта.

Здесь постоянно бывали студенты консерватории, молодые музыканты, крупные исполнители — вплоть до зарубежных гастролеров, посещавших нашу страну и считавших своим долгом навестить Глазунова. «Александр Константинович... помещался в небольшой комнате, где топилась „буржуйка“, — вспоминал композитор М. О. Штейнберг. — Тут он работал, творил, спал... В небольшой тесной комнате Глазунову случалось принимать крупных музыкальных деятелей, начавших приезжать к нам из-за рубежа... Войдя в кабинет, я застал такую картину: Абендрот [известный немецкий дирижер. — А. К.] в шубе слушает Второй концерт Глазунова, который он исполняет (тоже в шубе). В этой же обстановке я встретил известного пианиста Артура Шнабеля... Время проходило в дружеских музыкальных беседах».

Молодой пианист, позже профессор консерватории К. Г. Шмидт, бывавший в те годы у Глазунова, упоминает значительное число посетителей его дома: «Здесь мы имели возможность встречаться не только с Александром Константиновичем, но и с рядом крупных музыкальных деятелей — А. В. Оссовским, Л. В. Николаевым, А. А. Спендиаровым, Н. С. Лавровым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, Эгоном Петри, Германом Абендротом, Фрицем Штидри, Артуром Шнабелем, Йозефом Сигети и многими другими... Нередко здесь можно было видеть композитора Д. Шостаковича, пианистов В. Софроницкого, В. Горовица, С. Барера и др.» Перечисленные выше имена принадлежат в большинстве своем всемирно известным композиторам, дирижерам, пианистам. Там, где был Глазунов, творческая жизнь, как и прежде, кипела ключом!

В те тяжелые годы особенно полно раскрылись благородство, высокий гуманизм Глазунова. Он постоянно хлопочет о помощи — но не для себя. Узнав

о тяжелом материальном положении старейшей преподавательницы консерваторий, он организует концерт, обращается к известным артистам с просьбой принять в нем участие и по окончании успешно прошедшего вечера сам везет вырученные деньги больной женщине.

Характерен эпизод, приведенный в воспоминаниях С. Ю. Левика, избранного в те годы в президиум профсоюза работников искусств (Рабис). Достав немного дров, Левик отправил их со служащим Рабиса Макаровым на квартиру Глазунова. Александра Константиновича дома не оказалось: он пошел проведать больного профессора и инспектора консерватории С. И. Габеля. Мать Александра Константиновича попросила Макарова поднять дрова наверх на кухню. Когда операция подходила к концу, вернулся Глазунов. Недолго думая, он вместе с Макаровым больше двух третей дров положил на санки, помог Макарову перевязать их и отправил Габеля. «Товарищ у них есть, профессор тоже. Они скрюченные такие лежат, жалость поглядеть. Ну и человек же Александр Константинович! Всех дров не отдал только для того, чтобы вас не обидеть, а то, честное слово, у себя да и у матери до последнего полена отнял бы, чтобы товарища обогреть», — рассказал Макаров Левiku.

Когда Макаров кончал переносить дрова к Габелю, там снова появился Глазунов. Он спохватился, что ничем не вознаградил старика, и принес ему ломоть хлеба («не меньше фунта будет») и кусок колбасы.

Так же заботливо относился Глазунов и к студентам. Однажды по какой-то причине работник администрации консерватории предложил снять со стипендии студента Шостаковича. Глазунов вышел из себя. «Да вы знаете, кто такой Шостакович?! — закричал он в ответ на предложение. — Шостакович — это одна из лучших надежд нашего искусства!» Кстати, именно Александр Константинович определил в тринадцатилетнем мальчике будущего композитора. «Летом 1919 года, видя мои упорные попытки к сочинению, меня повели к А. К. Глазунову. Я поиграл свои сочинения, и Гла-

зунов сказал, что композицией заниматься необходимо... Он посоветовал поступить в консерваторию», — вспоминал Шостакович. Директор консерватории не всегда понимал и принимал музыку молодого студента, но он неизменно отмечал его огромный талант и всячески поддерживал его. В те трудные годы он не раз писал ходатайства в Наркомпрос, лично к Луначарскому и к Горькому: просил о материальной и продуктовой помощи юному Шостаковичу. Вот строки из письма, адресованного Глазуновым Луначарскому: «Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич! В Петроградской государственной консерватории обучается по классу теории композиции и игры на фортепиано даровитейший ученик, несомненно будущий композитор Дмитрий Шостакович. Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно отражается на его болезненном организме, ослабшем от недостатка питания. Покорнейше прошу Вас не отказать поддержать ходатайство о нем в смысле предоставления талантливейшему мальчику способов питания для поднятия сил его». Помощь была получена. Через несколько лет, когда Шостакович серьезно заболел, Глазунов вновь обращается в Наркомпрос. Он просит «немедленно принять меры к окончательному восстановлению здоровья этого замечательного юного художника и поддержать его материально. Гибель такого человека, — подчеркивает Глазунов, — была бы невозвратимой потерей для мирового искусства». Это писалось о семнадцатилетнем студенте.

Забота о молодежи касалась не только материального положения. Если он считал студента достойным, то старался ускорить и облегчить его выход на концертную эстраду перед широкой аудиторией. Глазунов смело поддерживал молодых исполнителей, приглашал их выступить солистами в концертах под его управлением, помогал готовиться к этим концертам.

Глазунов по-прежнему знал всех студентов; посещая все экзамены, он имел полное представление о продвижении каждого из них. По-прежнему удивительно проницательны сделанные им в ходе экзаменов краткие записи-характеристики. Вот, например,



Alexander Glazunov, dem meisterlichen  
Komponisten und väterlichen Helfer als zeug  
des Leidens Zeichen seiner Verehrung Felix Shtidri  
Leningrad, 4. November 1926.

А. К. Глазунов и Ф. Штидри, 1926 год. Имя Глазунова было хорошо известно за границей. И когда зарубежные музыканты приезжали в Советский Союз, они считали своим долгом встретиться с Глазуновым. Эти встречи происходили у него дома, в консерватории, в филармонии



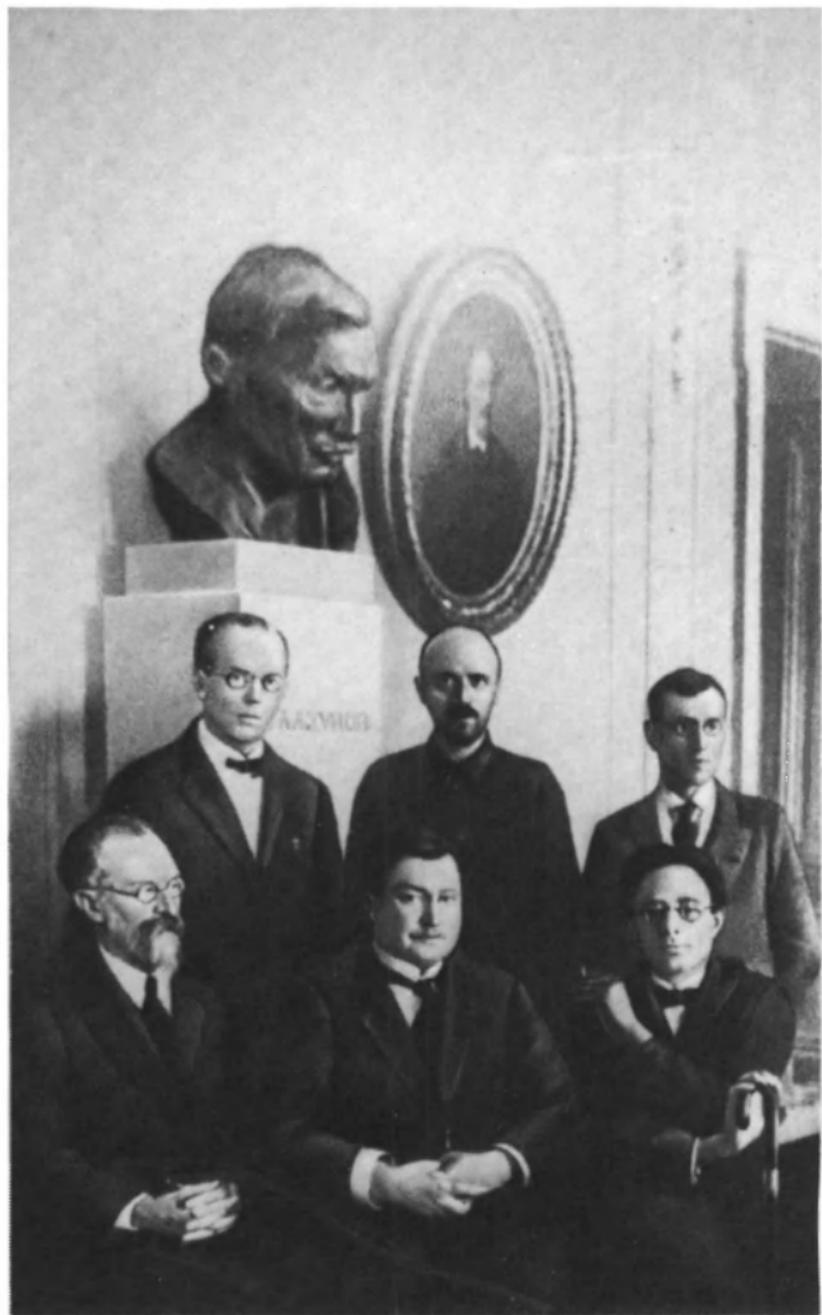
В 1926 году редакция ленинградской газеты «Смена» и городской комитет ВЛКСМ организовали конкурс-смотр самодеятельных музыкантов — гармонистов и

балалаечников. Председателем жюри был Александр Константинович. В конкурсе участвовало несколько сот исполнителей



В кабинете директора консерватории. А. К. Глазунов с преподавательским и студенческим активом

А. К. Глазунов с группой музыкантов. Слева от Глазунова сидит музыковед А. В. Оссовский, справа — немецкий дирижер Ф. Штидри. Стоят (слева направо): дирижер Н. А. Малько, музыковед и композитор Б. В. Асафьев, музыковед Ю. А. Зандер. Снимок сделан в 1926 году в Ленинградской консерватории. На заднем плане бюст Глазунова — работа скульптора М. Манизера (установлен в Малом зале имени А. К. Глазунова в конце 1920 года)





А. К. Глазунов и струнный квартет, которому было присвоено его имя. Слева направо: И. О. Лукашевский (первая скрипка), А. Д. Печников (вторая скрипка), А. М. Рывкин (альт), Д. Я. Могилевский (виолончель). «Этот исключительный по своим артистическим качествам коллектив...— писала в 1928 году ленинградская газета, — является одним из культурных достижений новой, послеоктябрьской России. Родившись в первые, тяжелые годы революции, пройдя долгий и суровый стаж незаметной, кропотливой работы, квартет... вырос, по словам Глазунова, в „идеальный в художественном смысле ансамбль“, спаянный единой волей, воспитанный в лучших традициях высшего исполнительского мастерства». Квартет имени А. К. Глазунова объездил почти всю нашу страну, с успехом гастролировал за рубежом



А. К. Глазунов. С портрета художника А. Любимова,  
1928 год



А. К. Глазунов, 30-е годы



А. К. Глазунов. Бюст работы К. Альтенбернда





Рабочий стол А. К. Глазунова в его последней квартире. В Париже, вдали от родины создавались произведения, завершающие список сочинений Глазунова. Здесь было написано несколько статей (в их числе — «В память пребывания Михаила Глинки в Париже», воспоминания о Римском-Корсакове, о Беляеве). За этим столом он писал письма, наполненные тоской по родине, по русской природе, по друзьям, по консерватории, не раз высказывал определенное намерение вернуться домой

В последние годы жизни



Мемориальный уголок А. К. Глазунова  
в музее Ленинградской консерватории

Памятник на могиле А. К. Глазунова в Некрополе  
мастеров искусств в Ленинграде





В 1965 году в Ленинградской консерватории торжественно отмечалось 100-летие со дня рождения А. К. Глазунова. Почетным гостем была приемная дочь Александра Константиновича Е. А. Глазунова. Вместе с мужем, Г. Гюнтером, она присутствовала на открытом заседании ученого совета консерватории, посвященном памятной дате, где ее от лица музыкальной общественности приветствовал ректор, народный артист СССР П. А. Серебряков (этот момент и запечатлен на фотографии)

Балет «Раймонда» — яркая страница в истории советского балетного театра. Его постановка была возобновлена в 1938 году на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Роль Раймонды исполняла Г. С. Уланова



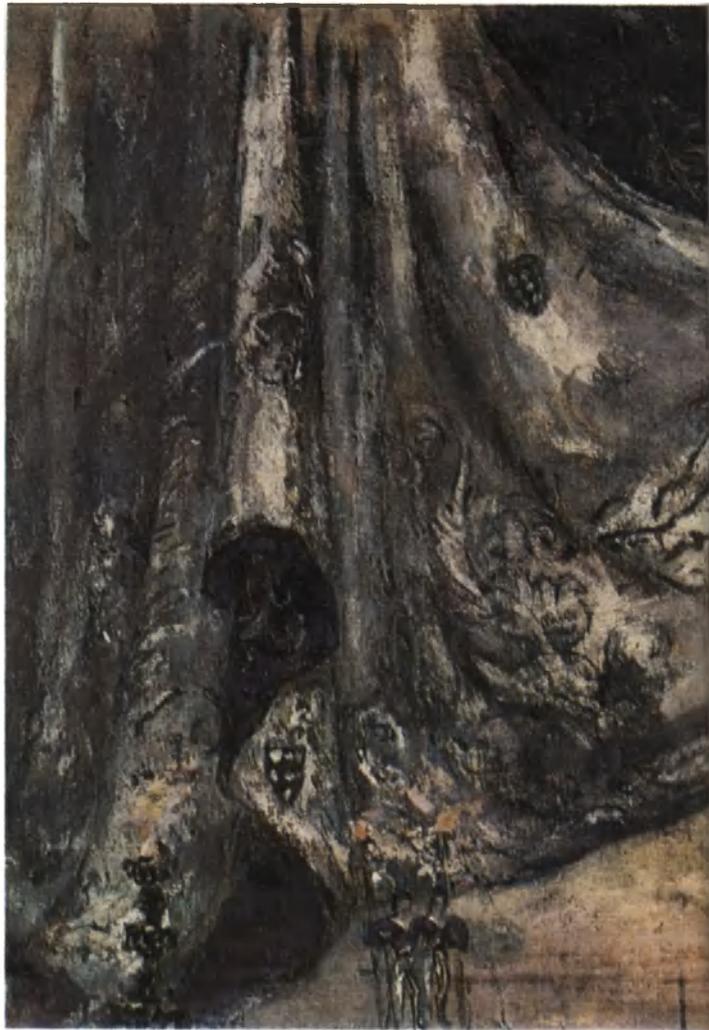


В 1948 году балет «Раймонда» был поставлен в Большом театре. В роли Раймонды — М. Плисецкая, Жана де Бриена — А. Руденко



Сцена из балета «Раймонда». На празднике в честь юной Раймонды появляется вождь сарацинов Абдерахман. Красота девушки покоряет его и он уговаривает ее бежать с ним. Раймонду охватывает страх и тревога, и она с негодованием отвергает притязания сарацина.  
В роли Раймонды — И. Колпакова

С. Вирсаладзе. Эскиз декорации к постановке балета «Раймонда» в Большом театре, 1945 год





**С. Вирсаладзе. Эскиз костюма к танцу «Панадерос». Этот танец является жемчужиной испано-арабской сюиты 2-го действия «Раймонды». Яркая, своеобразная музыка передает всю прелесть пылких испанских народных танцев**



С. Вирсаладзе. Эскиз костюма Абдерахмана



Супер... ..

4... ..

Супер  
А. 51  
Мини



С. Кобуладзе. Эскиз декорации 2-го действия «Раймонды»

С. Вирсаладзе. Эскиз костюма слуги



С. Вирсаладзе. Эскиз декорации 2-й картины  
2-го действия



Н. Дудинская — Раймонда, К. Сергеев — Жан де Бриен.  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1949 год



М. Т. Семенова в роли Раймонды



Сарацинский танец.  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

Раймонда — И. Колпакова. Театр оперы и балета  
имени С. М. Кирова, 1964







Раймонда—М. Т. Семенова, Жан де Бриен—  
М. М. Габович. Большой театр СССР

Раймонда—Г. Кургапкина. Театр оперы и балета  
имени С. М. Кирова, 1963



Сцена из «Раймонды» в постановке Большого театра СССР. Раймонда — М. Т. Семенова, Абдерахман — А. Н. Ермолаев. Вся советская музыкальная культура базируется на прочном фундаменте русской классической музыки. Почетное место в ней занимает творчество А. К. Глазунова. Его балет «Раймонда» вошел в золотой фонд русского балетного театра.

пометки, характеризующие студента Шостаковича как пианиста: «Выдающееся музыкальное и виртуозное дарование» (1920); «Отличный музыкант, несмотря на юный возраст. Надо удивляться столь раннему развитию» (1921); «Из ряда выдающийся по таланту музыкант с прекрасной, не по летам развитой техникой. Передача вдумчивая, полная настроения» (1922).

Сохранились и другие отзывы, в которых Глазунов высоко оценивает талант и успехи молодых музыкантов — впоследствии всем известных первоклассных мастеров своего дела, таких, например, как пианисты Г. Нейгауз, В. Нильсен, П. Серебряков, В. Софроницкий, М. Юдина, органист И. Браудо, певица С. Преображенская.

Маститый музыкант с полным основанием говорил, что он вряд ли «проглядел хоть одно дарование и преградил путь к совершенствованию».

Студенты консерватории не могли не ценить то внимание, с которым Глазунов следил за их успехами, ту заботу и помощь, которую ощущал каждый из них. И они отвечали своему директору глубокой привязанностью. «Для всех нас, студентов консерватории, имевших возможность непосредственно общаться с Глазуновым, он олицетворял величие и силу русского музыкального искусства, его непрекаемый всемирный авторитет... Он умел быть наставником, в общении с которым каждый из нас ощущал настоящую необходимость и потребность», — вспоминает К. Г. Шмидт.

Действительно, высокие моральные, человеческие качества, колоссальный музыкальный талант Глазунова производили неизгладимое впечатление на всех, кто хоть немного его знал, привлекали к нему. Ярко описал это впечатление В. М. Богданов-Березовский: «Было во всем его облике что-то вызывающее и глубочайшее почтение, и душевное расположение, и желание тотчас же оказать знак внимания или какую-нибудь услугу... Чувствовалась значительность личности, богатой жизненным опытом, но из широкого комплекса впечатлений вбирающей в себя только положительное, одно светлое и проходящей мимо всего, что оскорбляет, оскверняет

жизнь. Душевная чистота сквозила в его взоре, интонациях, жестах, проявлялась в его поступках и отношениях с людьми... Когда его внушительная фигура появлялась на ступеньках консерваторской лестницы, учащиеся никто не призывал к вниманию и спокойствию. Но гул разговоров тотчас же смолкал, а быстро сбегающие или поднимающиеся по ее ступеням студенты невольно останавливались для почтительного приветствия. Это было свободной данью уважения к художнику, руководителю, человеку, преклонением перед его личным авторитетом».

Авторитет Глазунова был высок не только среди музыкантов, но и среди широкого круга любителей музыки.

В 1918 году оркестранты избрали Глазунова почетным членом профессионального союза оркестровых деятелей (он входил в число организаторов этого союза в 1906 году). По этому случаю состоялся торжественный концерт, на котором Александр Константинович, встреченный бурной овацией, продирижировал своей Торжественной увертюрой. Шаляпин спел на этом концерте «Вакхическую песнь» Глазунова.

В качестве дирижера—исполнителя как собственных, так и иных произведений—Глазунов выступал часто и всегда встречал горячий прием. «Публика неизменно восторженно приветствовала Глазунова при первом же появлении его на эстраде»,—вспоминает современник. «Автора-дирижера приветствовали так горячо и восторженно, как неизменно приветствуют Глазунова»,—читаем в одной из рецензий.

Выдающийся музыкант выступал не только в своем родном городе. Так, уже летом 1918 года он отправился в концертное турне по волжским городам. Концерты состоялись в Нижнем Новгороде и Казани, а также в Москве. Позже он гастролировал на Украине, в Крыму, на Кавказе, посещал Англию, Германию, Эстонию, Финляндию. Выступления приносили Глазунову удовлетворение, дарили творческую радость.

Концертная деятельность Глазунова в Петрограде

де-Ленинграде приобрела широкий размах и воплощалась в различных формах. Вечера в филармонии и летние концерты в Павловске или Сестрорецке чередовались с выступлениями, носящими юбилейный или просветительский характер,— например концерты памяти Шопена, Рубинштейна, Пушкина, цикл исторических концертов «XVIII век в симфонии, опере и балете».

Глазунов принимал деятельное участие в музыкальных мероприятиях для пролетариата. Так, в торжественном концерте для рабочих, посвященном 100-летию восстания декабристов, он дирижировал Героической симфонией Бетховена, в следующем, 1926 году провел большой концерт в клубе завода «Красный путиловец», где среди других произведений исполнялся его «Стенька Разин». «При появлении Глазунова тысячная толпа встречает его шумными аплодисментами, которые превращаются в овацию,— сообщала об этом концерте «Красная газета».— В ответ на приветствие рабочих Глазунов сказал: „Вы работаете у ваших станков для нас, и поэтому своим выступлением мы только уплачиваем вам свой долг. Этот долг мы платим искусством“».

Несколько раньше Глазунов принял участие в юбилейном концерте Общегородского рабочего хора. «Частью программы,— писала та же газета,— дирижировал Глазунов, появление которого в столь необычной обстановке было встречено овациями, а присуждение ему звания „почетного дирижера рабочего хора“ вызвало настоящий взрыв энтузиазма». Нередко Глазунов участвовал и в более скромных вечерах: выезжал в воинские части, на заводы и в клубы в составе концертных бригад преподавателей консерватории как аккомпаниатор и как лектор.

Просветительская деятельность Глазунова проявилась и в целом ряде написанных им статей о композиторах и музыкантах— Бетховене, Шуберте, Шумане, Римском-Корсакове, Чайковском, Танееве. Большое впечатление произвел доклад Глазунова на торжественном концерте, посвященном 100-летию со дня смерти Бетховена.

Не прошел Глазунов также мимо новой формы приобщения широких масс к искусству — художественной самодеятельности. В 20-е годы она начала быстро развиваться, охватила многих рабочих, служащих, людей разных профессий. Партийные, комсомольские, общественные организации Ленинграда часто проводили открытые концерты, конкурсы, смотры художественной самодеятельности.

Привлечь к участию в них Александра Константиновича Глазунова было постоянной мечтой организаторов. Каждый понимал, как возрастет от этого значительность события.

Маститый композитор не отказывался. Когда в 1926 году редакция газеты «Смена» и городской комитет ВЛКСМ решили провести конкурс-смотр гармонистов и балалаечников, к Глазунову пришла делегация. «Когда мы, преодолев сопротивление консерваторских секретарей, попали в кабинет к Александру Константиновичу, он встретил нас очень радушно,— вспоминает Д. А. Масляненко, один из ее членов.— Он терпеливо выслушал нашу довольно бестолковую, но длинную речь о культурной революции и о месте в ней комсомола, о необходимости коренной перестройки досуга рабочей молодежи, об ее тяге к искусству, к музыке, о необходимости немедленно выбросить за борт пошлые мещанские романсы, блатную музыку и песни, цыганщину».

Получив согласие, устроители широко оповестили о конкурсе. «А. К. Глазунов вполне согласен со „Сменой“, что этот музыкальный конкурс сыграет громадную роль в деле пробуждения со стороны рабочей молодежи еще большего интереса к музыке, и таким образом это разумное культурное развлечение в значительной степени отвлечет молодежь от безделья и связанного с ним разлагающего влияния улицы,— писала газета.— А. К. Глазунов придает также нашему конкурсу большое значение в смысле выявления из самой массы рабочей молодежи даровитых, способных музыкантов, которые впоследствии могут стать настоящими образованными музыкальными работниками и артистами».

Почти месяц продолжался конкурс, привлекая несколько сот исполнителей и еще большее число слушателей, и неизменно слушатели и исполнители видели среди членов жюри на председательском месте Глазунова. О серьезном отношении композитора к этому соревнованию самодеятельных музыкантов свидетельствует и такой факт: будучи не вполне уверен в своем знании всех особенностей игры на гармонии, Глазунов накануне первого тура конкурса пригласил к себе двух известных гармонистов и в течение двух часов проходил «полный курс» игры на этом инструменте.

Активная музыкально-общественная деятельность Глазунова высоко оценивалась Советским правительством. Видя в нем крупнейшего русского композитора, выдающегося представителя современной музыкальной культуры, руководители Советского государства, партийное руководство Ленинграда неоднократно проявляли внимание к Глазунову, отмечали его большие заслуги.

Уже в 1919 году струнному квартету Петрограда, состоявшему из талантливых музыкантов (И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Д. Могилевский), было присвоено имя Глазунова.

В конце 1920 года отмечалось (с некоторым опозданием) 20-летие педагогической деятельности Глазунова. В честь юбиляра его именем назвали Малый зал консерватории, в котором в те же дни был установлен и торжественно открыт его бюст работы М. Манизера.

В следующем году отмечалось 40-летие творческой деятельности Глазунова. Официальное празднество проводилось в Москве в течение нескольких дней. Торжественная часть открылась выступлением наркома просвещения Луначарского, сказавшего в адрес юбиляра много теплых слов.

«Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда яркого и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого», — говорил Луначарский.

Затем последовали поздравления, приветствия от различных организаций. Под управлением автора-

юбиляра была исполнена Седьмая симфония. Прозвучали также скрипичный концерт и концертный вальс Глазунова. Государственная капелла исполнила написанную к юбилею «Поздравительную кантату» П. Крылова на текст Валерия Брюсова. В Большом театре давали «Раймонду», концерты прошли и на других площадках. И каждый раз появление юбиляра вызывало громкие продолжительные аплодисменты. Зрители вставали... Глазунову также был посвящен первый номер нового журнала «Музыка».

К юбилею были напечатаны статья Луначарского «К 40-летию деятельности А. К. Глазунова», брошюра В. В. Держановского и книга В. М. Беляева — первые советские работы, посвященные Глазунову (через два года вышла и книга Б. В. Асафьева).

Совет Народных Комиссаров, в связи с юбилеем и отмечая выдающиеся заслуги Глазунова, присвоил ему звание народного артиста — высшее в те годы звание для деятеля искусства.

Во всесоюзном масштабе отмечалось в 1925 году 60-летие Глазунова и 20-летие его пребывания на посту ректора консерватории.

В эти дни на адрес Глазунова пришел из Америки приветственный адрес. Текст его говорит о многом — и о тех, кто его писал, и о том, кому он писался. На большом листе бумаги золотыми буквами значилось:

«Дорогой и глубоко чтимый Александр Константинович! Из далекой заокеанской страны шлем мы — Ваши друзья, почитатели, сотрудники, ученики и братья по искусству — свое невольное запоздалое поздравление по поводу исполнившихся шестидесяти лет со дня Вашего рождения. Искушенные многолетними чужеземными скитаниями и приобретенные благодаря им внушительный опыт в распознавании подлинных, нетленных ценностей, мы с восхищением взираем на пройденный Вами длительный путь. Неиссякаемой творческой энергией, несокрушимой цельностью отмечен этот путь, бесконечной любовью, глубочайшей верой в прекрасное украшены стези его. Героически отстаивали Вы свою редчайшую преданность славным и устойчивым

традициям дорогого нам искусства — тем традициям, которым оно обязано своими нарастающими победами во всем мире.

Можем ли мы, сознавая все это, пройти равнодушно мимо столь знаменательного события в Вашей жизни? Конечно нет, ибо это событие является одновременно как Вашим, так и нашим праздником. Более того: оно является праздником всех верующих в могучую силу русского музыкального искусства и в незыблемость его изначальных художественных основ. Имея Вас в первом ряду российской музыкальной армии, можно не опасаться за судьбу этого искусства — ему обеспечены не только временные победы, но и жизнь на многия лета.

Нью-Йорк, 1 ноября 1925 г.»

Далее на семи листах следовали подписи: С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, А. Зилоти, Л. Ауэр, М. Фокин, С. Кусевицкий, М. Полякин, Я. Хейфец, Е. Цимбалист и многие другие. Присоединились также коллективы оркестров Нью-Йорка, Чикаго, Бостона, Филадельфии, Лос-Анджелеса...

## *В середине 20-х годов*

Жизнь консерватории к середине 20-х годов постепенно налаживалась, налаживался быт преподавателей и студентов. В коллектив вливались новые талантливые музыканты, представители молодого поколения.

Некоторые из них попали в число педагогов консерватории благодаря Глазунову: он пригласил их вопреки мнению части старой профессуры. Как показало время, вновь приглашенные музыканты принесли большую пользу и сыграли заметную роль в развитии музыкального образования.

Глазунов был внимателен и к новому студенчеству, в частности к молодым пролетариям, обладавшим музыкальными способностями, но не имевшим нужных знаний и навыков. Как вспоминает Б. И. Загурский, поступивший в те годы в консерваторию, по инициативе Глазунова «были введены подготовительные классы, куда зачислялись подающие надежды, но не имеющие достаточной подготовки молодые музыканты. Их направляли к лучшим профессорам, окружали особым вниманием и заботой».

Много внимания уделил Глазунов созданию в консерватории молодежного оркестра, а также Оперной студии. Открывшаяся в 1923 году, студия уже через несколько лет с успехом давала спектакли за границей. Это были первые гастроли советского музыкального театра за рубежом.

Успехи радовали Глазунова. В то же время он переживал и немало огорчений.

Группа педагогов композиторского отделения, незадолго до того пришедших в консерваторию, повела горячую, настойчивую борьбу за перестройку учебного процесса. Они считали, что традиции воспитания композиторов устарели, так же как и пособия, использовавшиеся при этом.

В условиях послереволюционной ломки и стройки дух обновления был естествен, благотворен и силен во всех сферах жизни. И так же естественно, что пафос отрицания старого, пронизывающий новую жизнь, при этом нередко распространялся шире, чем следовало бы, захватывая и подвергая сомнению безусловно ценные явления.

Складывалась благодатная почва для полемики. В ней активно участвовали и педагоги и студенчество. Уязвимые места были и у сторонников обновления, и у их противников. Возникали жаркие споры, в пылу которых часто высказывались резкие и несправедливые мнения.

Для Глазунова традиции воспитания композиторов были прежде всего традициями Римского-Корсакова — великого музыканта и творца, близкого ему человека, память которого он свято чтит. И лишь очень деликатно, постепенно и ненастойчиво, может быть, удалось бы подвести его к мысли о необходимости реформ в деле обучения будущих композиторов. Однако дело было очень важное, с пересмотром его следовало спешить, и постепенность не могла устроить молодых преподавателей. Они активно проводили новое в жизнь, а Глазунов видел в этом лишь подрыв авторитета школы Римского-Корсакова, да и собственного авторитета тоже.

Многое из того, за что ратовали молодые педагоги, оказалось ценным и закрепилось в практике преподавания. Это, например, сочинение музыки студентами уже на младших курсах (раньше практическому сочинению предшествовали несколько лет подготовительной работы). В то же время уязвимые места обнаружались и у них.

В ту пору в западноевропейской музыке продолжали возникать и бурно развиваться все новые и новые течения. Широко распространилось экспериментаторство, поиски новых, необычных путей, в ходе которых резко декларировался отрыв, отказ от завоеваний прошлого. Эта «левизна» импонировала и многим русским композиторам (особенно молодым). Увлечение ею проникло и в стены консерватории. Стремясь идти «в ногу с веком», некоторые

консерваторцы излишне активно пропагандировали новые явления в музыке.

Даже и сейчас, спустя много лет, возвращаясь к музыке того времени, не всегда легко отделить в ней плюсы от минусов, новаторские черты и тенденции от кризисных, провести грань между сложным развитием традиций и отказом от них. Насколько это было труднее сделать в те годы!

«Ситуация момента нередко мешала понять действительный исторический смысл и действительную ценность ряда явлений. Возникала неверная мысль о *взаимоисключающем* характере традиций и новаторства. Для представителей „левых“ течений художественный прогресс измерялся только степенью его радикализма, точнее говоря — степенью разрушительности по отношению к классическому прошлому; в то же время у художников, сформировавшихся в русле традиции, возникала преувеличенная подозрительность ко всему ненормативному, в чем усматривалась только угроза разрушения и гибели искусства». Так справедливо утверждает в одной из книг капитального исследования коллектива советских авторов «Музыка XX века».

Глазунов, безусловно, был среди тех, кто видел во многих явлениях современной музыки угрозу разрушения и гибели своего любимого искусства. Он всеми силами протестовал против исполнения недостойных, по его мнению, произведений, а тем более — использования их в учебном процессе консерватории.

Позиция Глазунова вызвала даже обвинение его в консерватизме. Часть преподавателей композиторского отделения посчитали, что директор консерватории вообще не понимает современных сочинений, в своих вкусах и симпатиях отстал от жизни.

Всегда принимавший близко к сердцу малейшие неурядицы в учреждении, которому он посвятил свою жизнь, Глазунов тяжело переживал постоянные конфликты. Он оставался тверд в своих убеждениях, но подчас и у него опускались руки. Александр Константинович считал, что его авторитет подорван, что он больше не может быть полезен.

«...Я сам сознаю, что последние годы не следует мне засчитывать, так как в силу обстоятельств я не могу проявлять ни прежней энергии, ни интереса к делу,— писал он в апреле 1926 года.—Я никак не могу заставить себя не только полюбить, но и заинтересоваться музыкальными новшествами, в особенности в области последней литературы. Про меня говорят, что Глазунов не любит новой музыки. Это неправда».

Много огорчений принесла Александру Константиновичу также полемика, развернувшаяся вокруг постановки Ленинградским академическим театром оперы и балета оперы Мусоргского «Борис Годунов» (премьера состоялась в феврале 1928 года).

Дело в том, что это произведение шло на сценах и завоевало мировую известность не в том виде, как его создал автор, а в редакции Римского-Корсакова. Появление этой редакции в свое время диктовалось самыми лучшими побуждениями: облегчить само-бытной, резко выпадающей из общей репертуарной картины опере путь на сцену, путь к оперному слушателю.

Однако после того, как гениальность Мусоргского стала очевидной и общепризнанной, возник интерес к подлинному облику композитора. В Советской России было задумано и начало осуществляться издание полного собрания его сочинений. Оно готовилось на основе тщательнейшего изучения рукописей Мусоргского. Основную работу в этой области выполнял московский музыковед П. А. Ламм. Его трудами был воссоздан в авторской редакции и «Борис Годунов».

В Ленинграде исследованиями Ламма горячо заинтересовался музыковед и композитор, профессор консерватории Б. В. Асафьев. Великолепный музыкант, человек очень авторитетный в музыкальных кругах, он, высоко оценив сделанное Ламмом, решил добиться постановки «Бориса Годунова» в новом (вернее — первоначальном) облике. Асафьев стал горячо пропагандировать эту идею, увлек ею главного дирижера Академического театра оперы и балета В. А. Дранишникова, режиссера С. Э. Радлова и большую группу других лиц, в результате чего

уже в 1926 году было принято решение ставить оперу «Борис Годунов» в авторской редакции. Это решение поддержал и А. В. Луначарский.

Естественно, все эти события имели широкий резонанс, особенно — среди музыкантов. Как почти любое новое начинание, намерение театра имело не только сторонников, но и противников. Наиболее авторитетной личностью среди оппонентов Асафьева оказался Глазунов.

28 февраля 1928 года была опубликована статья Глазунова «О новой постановке оперы „Борис Годунов“ Мусоргского». Александр Константинович высказывал в ней свою точку зрения, а также в завуалированной форме отвечал на упреки в адрес Римского-Корсакова, раздававшиеся в ходе дискуссии.

Глазунов писал, что музыку Мусоргского он знает в совершенстве, восторгался и восторгается ею, но отмечал в то же время, что оркестровка «Бориса Годунова» не свободна от недостатков — «в оркестре многое проигрывает», в ней «сквозила неопытная рука оркестратора, проявлявшаяся в непрактичности и иногда и неудобоисполнимости». «Римский-Корсаков, горячий почитатель Мусоргского и свидетель творческого зачатия и роста „Бориса“, все это учел, приступая к обработке ценимого им произведения», — отмечал Глазунов и далее подчеркивал: «Никаких корыстных или иных целей, кроме желания дать дорогу забытому произведению, он не имел...» «Я полагал бы, — писал в качестве вывода Глазунов, — что следовало оказать большее доверие к вдохновенному и целесообразному труду художника, создавшего своему любимому другу всемирную славу. Вот почему я настаиваю, чтобы „Борис Годунов“, как и прежде, исполнялся в редакции Римского-Корсакова».

Статьи другой стороны, в частности Асафьева, были значительно резче, и выпады его прежде всего адресовались Глазунову. «В ретроградных музыкальных кругах, — писал между прочим Асафьев, — под видом лстивой любви к музыке Мусоргского... со тщанием подчеркиваются оскорбительные для его памяти суждения... Сложная сеть легенд и сплетен о

его безграмотности и корявости мешает проникновению в общество простого и ясного отношения к Мусоргскому. Ему ставится в вину каждый мелкий технический промах...» Хотя Асафьев и признавал, что редакция Римского-Корсакова была исторически необходимой, все же он с сожалением отмечал, что «Редактор» стремился «сглаживать все интенсивно дерзкое и „подымать“ то, что ему казалось мало-звучным».

Конечно, выпады Асафьева были оскорбительны. Позже он и сам пожалел о них. Глазунов имел все основания обидеться, считать себя уязвленным, тем более что и редакция газеты явно стала на сторону Асафьева.

Глазунов не был бойцом. Нападки больно ранили его, омрачали его существование. Их не могли нейтрализовать ни проявлявшееся в разнообразных формах признание его заслуг, ни его высокая репутация среди широких масс музыкантов и слушателей.

## *Вдали от родины*

В 1928 году в Вене проводился Международный конкурс композиторов памяти великого австрийского песенника Франца Шуберта (исполнялось 100 лет со дня его смерти). Конкурс проходил под девизом «возврат к мелодии» и по идее организаторов должен был обратить внимание современных композиторов на чрезмерную сложность их музыкального языка, на утрату «души» музыки — мелодии. В жюри конкурса от Советского Союза был назначен Александр Константинович.

В связи с конкурсом Глазунов написал восторженный очерк «Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства». Он начал его утверждением, что Шуберт «наряду с Бетховеном — величайший мировой гений первой четверти XIX века». Главными достоинствами композитора Глазунов считал то, что «его произведения проникнуты неисчерпаемым вдохновением, ярким, самобытным характером, несокрушимой силой и глубиной мысли и обаятельной свежестью здорового, вечно юного содержания».

Таким образом Глазунов как бы предлагал современным композиторам ориентиры, по которым следует прокладывать творческие маршруты. Годом ранее, выступая в связи со 100-летием со дня рождения Бетховена на торжественном заседании в Ленинградской филармонии, Глазунов также отмечал, что этот гениальный композитор оставался «с самого начала своего творчества самим собою», восхищался, тем, «с какою чуткостью он схватывал характер музыки чуждых ему народностей», высказывал убеждение, что «ни один образованный музыкант не может не преклоняться перед гением великого художника, перед мощью его творчества, перед красотами, настроением, глубиной и мастерством его созданий».

Великие композиторы России и Запада оставались для Глазунова самыми яркими светочами до конца его дней...

15 июня 1928 года Глазунов несмотря на нездоровье выехал из Ленинграда в Вену на Шубертовский конкурс. На вокзале его провожала группа профессоров консерватории, студенты. Ни сам композитор, ни те, кто провожали его, не думали, что он покидает Родину навсегда.

По окончании Шубертовского конкурса Глазунов совершил поездку по местам, связанным с именами многих замечательных музыкантов.

В Праге он побывал в консерватории, смотрел в архиве рукописи композиторов прошлого, посетил домик, в котором великий Моцарт писал свою оперу «Дон-Жуан», гулял по парку, в котором «каждая дорожка или площадка, наконец, столетидесятилетнее дерево говорит о Моцарте» (так писал Глазунов на родину, друзьям). На концерте он слушал музыку молодых композиторов. «Изысканные какофонцы» — таково было его мнение.

За Прагой последовали Дрезден, Лейпциг, Веймар, Эйзенах, Бонн — немецкие города, в историю которых вписано не одно славное музыкальное имя. Александр Константинович побывал в доме великого венгерского композитора Ференца Листа, где ознакомился с его рукописями, посетил также и священные вагнеровские места.

Затем месяц провел в санатории — это было намечено еще давно: Глазунов уехал в канун своего шестидесятитрехлетия, здоровье его было далеко не крепким, а трудности жизни первых послереволюционных лет еще более подорвали его.

Добравшись до Парижа, Александр Константинович вынужден был остановиться там: сначала он заболел ангиной, затем началось воспаление среднего уха. Болезнь затянулась, и Глазунов решил задержаться за границей.

Когда Глазунов приехал во Францию, он, естественно, оказался в орбите внимания зарубежного музыкального мира. Несмотря на его болезненное состояние, начали поступать предложения выступить

с концертами. Его звали в Германию, Англию, в другие страны Европы и Америки.

Выступления, концертные поездки всегда приносили Глазунову удовлетворение. Импонировала также мысль о пропаганде русской музыки. И когда его здоровье наладилось, началась новая полоса гастролей.

Сначала он выступил в Париже: в программу вошли его Торжественная увертюра, «Стенька Разин», Второй фортепианный концерт, Седьмая симфония. На следующий день владелец концертной фирмы организовал чествование Глазунова как деятеля русской культуры—это подчеркивалось, в частности, тем, что в зале были выставлены портреты Римского-Корсакова и Льва Толстого.

Кроме симфонического концерта состоялся еще камерный, на котором прозвучали квартет и фортепианные произведения, а также романсы Глазунова (аккомпанировал автор).

За Парижем последовали Лиссабон и Мадрид. На вокзале в Лиссабоне Глазунова встретила делегация музыкальных деятелей Португалии во главе с известным пианистом и композитором, директором консерватории Ж. Виана да Мота. На концерте, вызвавшем большой интерес и прошедшем с успехом, Глазунов дирижировал сюитой «Из средних веков», Торжественной увертюрой, Четвертой симфонией, фортепианным концертом. Приятно удивило его, что в библиотеке концертного общества оказались многие его произведения. И здесь прошло чествование Глазунова, его избрали почетным членом Лиссабонской ассоциации композиторов, в галерее ее членов поместили его портрет.

В Мадриде организационная сторона дела Глазунова не удовлетворила, однако публики на концерт пришло много. Кроме своих произведений Александр Константинович блестяще исполнил одну из известных «испанских увертюр» Глинки—«Арагонскую хоту».

По возвращении в Париж Глазунов, утомленный поездкой, простудился, заболел, и ряд следующих концертов пришлось отложить. Это принесло убыт-

ки, которые Александр Константинович надеялся возместить будущими выступлениями.

Весной 1929 года Глазунов выступил в Барселоне и Валенсии, исполняя, помимо своих сочинений, музыку Бородина, Римского-Корсакова, Лядова.

В марте истек срок отпуска Глазунова. Он направил на родину просьбу о его продлении и получил благоприятный ответ. В ту пору в Ленинградской консерватории проводился конкурс на профессорские должности. Ряд лиц предполагалось заменить свежими силами. Однако группа ведущих профессоров не подлежала конкурсу. В нее входил и Александр Константинович. Как сообщала «Ленинградская правда», «по единодушному решению профессуры и студенчества консерватории вопрос о переизбрании А. К. Глазунова не будет поставлен ввиду выдающихся заслуг народного артиста».

Мысль о консерватории беспокоила Глазунова постоянно. Он скучал по ней, интересовался всем, что в ней происходило, тяжело переживал отрыв от коллег.

Летом 1929 года он исполнил в Париже музыку своего балета «Времена года» и ряд произведений Мусоргского. Совершил поездку в Лондон, где впервые выступил по радио и записал для граммофонной фирмы «Колумбия» несколько дисков с «Временами года». Осенью Глазунов уехал в США. Начало гастролей было удачным. Он провел несколько концертов в разных городах. Его представляли публике как выдающегося русского музыканта, и он находил у нее теплый прием, однако в Чикаго Александр Константинович заболел. Ход гастролей нарушился, полностью выполнить контракт Глазунов не смог и понес значительный материальный урон. Вернуться в Европу ему помогли Рахманинов и Зилоти.

В своих концертных поездках Глазунов постоянно сталкивался с издержками «делового духа» Западной Европы и Америки, что было ему совершенно непривычно и крайне неприятно. Импресарио, стремясь завлечь музыканта, не скупилась на соблазнительные обещания, из которых затем выполнялась лишь небольшая часть. Количество репетиций

сводилось к минимуму, и за каждую «лишнюю» приходилось бороться. Солисты не всегда приходили на репетиции и иногда являлись прямо на концерт. Глазунову приходилось уделять внимание финансовой стороне своих выступлений, учитывать — оплатит ли организатор дорогу, гостиницу, другие издержки и т. п. В письмах из-за рубежа как типичный фон стали появляться фразы такого рода: «Остановился в недорогом пансионе из-за экономических соображений», «обещают много, но я научился ко всему относиться не слишком доверчиво», «Вейсблат, несмотря на клятвы, недоплатил 150 долларов», «лицо, заказавшее мне *квартет*, задолжало мне 500 долларов, на которые я летом рассчитывал».

Денежные затруднения — постоянный спутник последних лет жизни Глазунова. Они омрачали существование, как и возникавшие подчас столкновения с дельцами. Подготовив к изданию одну из своих пьес, Глазунов не находит издателя, готового дать за нее мало-мальски приличную цену. В Париже ставили оперу Бородина «Князь Игорь». Глазунов, в свое время вместе с Римским-Корсаковым заканчивавший это произведение, выразил, по его словам, «легкое порицание по поводу нелепости постановки первой картины». В ответ организаторы постановки прекратили контакты с Глазуновым, сняли с афиш имена его и Римского-Корсакова, не пригласили Александра Константиновича на спектакль...

В начале 30-х годов Глазунов по состоянию здоровья был вынужден прекратить выступления. Одна из последних его гастролей состоялась в Риге — он провел симфонический концерт и дирижировал спектаклем «Раймонды». Принимали его очень тепло. На Глазунова же особенно сильное впечатление произвели белые березки и зимний пейзаж: он давно их не видел.

Прекратив концерты, Глазунов продолжал фигурировать в музыкальной жизни как выдающийся представитель русской культуры, талантливый композитор, тончайший музыкант.

Еще в 1929 году Александр Константинович

поместил во французском журнале «Musique» статью «В память пребывания Михаила Глинки в Париже». В ней он напоминал читателям о первом русском композиторе-классике, о его поездках во Францию в 1840-х и 1850-х годах, о той высокой оценке, которую давали его музыке современники Глинки — французские критики и музыканты А. Мериме, Г. Берлиоз, Дж. Мейербер, об исполнении музыки Глинки в Париже.

Сообщал также Глазунов о своих попытках найти дома в Париже, в которых останавливался великий композитор. Один из них, указывает Александр Константинович, сохранился. И как в Берлине отмечены мемориальными досками здания, в которых жил Глинка, так, указывает Глазунов, следует отметить и дом в Париже. «Это было бы, — заключает Глазунов, — актом почтения к памяти артиста — гостя Парижа, который прославил Россию и заложил крепкую основу русскому музыкальному искусству, получившему ныне такое горячее признание во Франции». Статья сопровождалась фотографией здания (на ней запечатлен и сам Глазунов, стоящий у подъезда). К сожалению, предложение Глазунова осуществлено не было.

В 1933 году исполнилось 25 лет со дня смерти Римского-Корсакова. К этой дате Глазунов опубликовал две статьи. Он вспоминал Римского-Корсакова как своего близкого друга и учителя, описал совместную с ним поездку в Париж и концерты в зале «Трокадеро» на Всемирной выставке 1889 года, отметил приветливое отношение к ним со стороны крупных французских музыкантов. Говоря о творчестве Римского-Корсакова, Глазунов подчеркнул, что он, как и все выдающиеся русские композиторы, «в основу творчества своего положил великие сокровища русской народной песни, русского фольклора, народных сказаний, и именно в этой области он достиг несравненной и неподражаемой оригинальности и мощи». В то же время во всех оркестровых и сценических произведениях Римского-Корсакова «видна рука мастера и совершенного симфониста». Писал Глазунов и о том, что Римский-Корсаков стал «главою молодых музыкантов» Рос-

сии, напомнил о том, как много он сделал для исполнения музыки Мусоргского, Бородина...

Отрывок одной из этих статей Глазунов зачитал во французской Академии изящных искусств.

Статьей отметил Глазунов и память М. П. Беляева; приводя слова одного из французских музыкальных критиков, назвавших Беляева издателем-артистом, Глазунов воздает ему также должное и как художественно-общественному деятелю. В сжатом очерке французские читатели познакомились с обзором многогранного и полезного труда Беляева. Глазунов писал также о его бескорыстии, скромности, самоотверженности. «Пусть его жизнь будет ярким примером победы живой мысли над инертным рассудком и пусть великому русскому деятелю, *издателю-артисту* и другу русского искусства останется вечная память и лучезарная слава»,— завершал Глазунов свою статью.

Дело Беляева Глазунов поддерживал до конца своих дней—фирма продолжала существовать, и Александр Константинович неизменно уделял ей свое внимание.

Прекратив выступления в качестве дирижера, Глазунов с начала 30-х годов стал несколько активнее сочинять. Этот больной и старый человек продолжал жить музыкой и в музыке. В течение нескольких лет он написал «Эпическую поэму» для оркестра, концерт-балладу для виолончели и фортепиано, седьмой квартет, квартет для саксофонов, концерт для саксофона с оркестром. Последние два произведения показывают, что композитор по-прежнему оставался внимательным к звучащей вокруг музыке и проявил интерес к инструментам джаза. Действительно, в одном интервью Глазунов признался: «Как это ни странно, но мне нравится джаз. В нем попадают чудные ритмы... Это искусство, в котором трудно отделить творчество от исполнения». Свообразные по замыслу квартет и особенно концерт Глазунова для саксофона—мастерские произведения, в которых широко раскрыты возможности этого инструмента.

Как и всегда ранее, Глазунов с волнением ожидал исполнения своей музыки, «ловил» ее тран-

сляцию по радио. Хотя он не входил в число часто исполнявшихся композиторов, все же его музыка продолжала звучать — и новая, и написанная прежде. Так, 17 апреля 1935 года Александр Константинович сообщал в Ленинград: «В музыкальном отношении мне повезло в настоящем сезоне: в концертах Poulet и Pasdeloup были исполнены мои Шестая и Пятая симфонии, фортепианный и скрипичный концерты, конечно, и „Стенька Разин“, а также две части неоконченной симфонии Бородина в моей обработке. ...Кроме того, в Концертном обществе впервые я услышал свою „Эпическую поэму“ в отличном исполнении первоклассного оркестра... Милый маэстро Видор устроил в Institut de France небольшой вечер из моих произведений».

«В смысле здоровья мне менее повезло», — добавлял Глазунов. Действительно, в эти годы он был уже совсем больным, ходить мог с трудом, но в благоприятные периоды все же посещал концерты. Огромное впечатление произвело на него искусство Тосканини. Глазунов познакомился с этим выдающимся дирижером, беседовал с ним о музыке. Глазунов в Париже встречался со многими выдающимися музыкантами, однако это были кратковременные встречи. Александр Константинович не мог не чувствовать себя одиноким. Единственными близкими ему людьми были сопровождавшие его в зарубежные поездки Ольга Николаевна Гаврилова (затем — Глазунова: в Париже Александр Константинович женился на ней) и ее дочь Леночка — пианистка, которая часто выступала с исполнением пьес Александра Константиновича и солировала в концертах под его управлением. (Глазунов удочерил ее. Елена Александровна Глазунова-Гюнтер несколько раз гостила в Советском Союзе.) Но ничего похожего на то музыкальное окружение, какое было в Ленинграде, особенно в Ленинградской консерватории, здесь Глазунов не имел. Он очень хотел бы оказаться на родине. «Смею уверить Вас, — писал он другу — что я всем своим существом стремлюсь к ней, желаю увидиться с моими дорогими друзьями». При этом он добавлял, что задерживает его болезнь и мягкий парижский климат.

В теплых чувствах, связывавших Глазунова с Россией, сомневаться не приходилось. Они ощущались и в письмах, регулярно писавшихся на родину, и в горячности, с какой Глазунов откликался на музыкальные события в Советском Союзе.

Еще в 1929 году он послал в Ленинград приветствие в связи со 100-летием со дня рождения основателя консерватории Антона Григорьевича Рубинштейна, в котором среди прочего писал, что постоянно вспоминает «свое пребывание в консерватории и совместную в ней работу». Кроме того, консерватория получила от Глазунова телеграмму: «Слава лучезарному солнцу, давшему жизнь музыкальному просвещению великого народа! Слава гениальному основателю старейшей консерватории Антону Григорьевичу Рубинштейну! Слава его детищу!»

Вскоре отмечала 70-летие и сама консерватория, и вновь Глазунов приветствует ее. А в письме 1933 года читаем: «Я с величайшей готовностью принимаю звание почетного члена юбилейной комиссии по ознаменованию 25-летия со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова и благодарю комиссию за оказанные мне внимание и честь. Все то, что связано с именем моего незабвенного учителя, мне всегда было и будет дорого». И наряду с этим — часто вкрапленные в письма фразы вроде такой: «Мне вас всех недостает».

Восемь лет прожил Глазунов за границей. Он посылал заявления с просьбой продлить ему отпуск — эти заявления удовлетворялись. На вопросы корреспондентов газет Глазунов неизменно отвечал, что находится за границей лишь временно. О том, насколько глубока была в нем эта уверенность, особенно ярко свидетельствуют несколько обыденных строк в его письме к соседу по ленинградской квартире: Александра Константиновича взволновало известие о прокладке трамвайных путей перед домом — его спальня оказалась на шумной стороне, как же он будет спать по возвращении?

Но вернуться на родину Глазунову не удалось. Он умер 21 марта 1936 года в Париже.

## *Классик русской музыки*

Глазунов был музыкантом высшего класса, Музыкантом с большой буквы. Многочисленные воспоминания современников, приведенные в них разнообразные факты говорят о поразительной музыкальности Глазунова, его феноменальном по тонкости и остроте слухе, изумительной памяти, о глубоком постижении им всех «тайн» композиторского дела. Музыка была его родной стихией. Она щедро одаривала его, а он, в свою очередь, обогатил ее. Проявлявшийся во множестве конкретных примеров огромный музыкальный талант Глазунова вызывает восхищение даже у тех, кто не имел возможности лично общаться с Александром Константиновичем. Столь велик был этот талант, что даже по рассказам о нем следующие поколения музыкантов ощущают его силу.

Память людская передала нам и чувство глубокого уважения к Глазунову-человеку, которое питали к нему все, кто его знал. Занимая высокий пост, удостоенный многих почетных званий, известный всему музыкальному миру, он оставался внимательным и чутким ко всем окружающим его людям. Его заботливость даже в ущерб себе, его тактичность и сдержанность, его добропорядочность могут служить образцом.

Особо должна быть подчеркнута музыкально-общественная деятельность Глазунова. Как директор консерватории, как дирижер, как авторитетный музыкант, в той или иной мере связанный со всеми важнейшими событиями музыкальной жизни, он немало способствовал ее прогрессу, в первую очередь в родном городе, немало содействовал пропаганде русской музыки как на родине, так и за рубежом.

Творческий путь, пройденный Глазуновым, велик и значителен. Он пролегал через годы реакций

и революционных подъемов, шел сквозь эпохи великих исторических и общественно-политических сдвигов, мощно влиявших на искусство. И все же облик Глазунова-композитора отличается удивительной цельностью. Его музыка обладает неповторимой творческой индивидуальностью.

Стилю композитора присущи «гармоническая уравновешенность интеллектуального и эмоционального начал, сочетание строгой логики мысли и великолепного мастерства с лирической насыщенностью и „неприметностью“ техники, широкая декоративная манера письма и большой размах в использовании выразительных средств оркестра» (эта точная характеристика принадлежит советскому исследователю А. Д. Алексееву).

Как художник большого масштаба, знающий тонкости высокого мастерства, Глазунов, как мы видели, владел едва ли не всеми музыкальными жанрами, прежде всего — инструментальными. В русской музыке с конца XIX века инструментальные жанры — симфония, концерт, квартет, фортепианная соната — все более выходят на передний план. Тем весомее и заметнее был вклад Глазунова. Особо отметим его достижения в высшей сфере инструментальной музыки. Выдающийся композитор-симфонист, Глазунов был одним из тех, благодаря кому лучшие традиции мирового симфонизма поблучили в России плодотворное развитие.

Глазунов пользовался богатством разнообразных музыкальных форм — вплоть до самых сложных — и применял их так свободно, естественно, что слушатель и не ощущает всей сложности воздвигнутых композитором строений. Он находится под впечатлением их гармоничности, соразмерности, благородной стройности.

Творчество Глазунова прочно опирается на музыкальную культуру предшественников, в первую очередь — его замечательных учителей, наставников, старших товарищей. Это культура, созданная Римским-Корсаковым, Бородиным, Балакиревым, Чайковским, другими русскими композиторами-классиками вплоть до великого Глинки. Творчество Глазунова питала также европейская музыка —

наследие Шопена, Листа, Вагнера, ряда других мастеров. Животворным источником был для него музыкальный фольклор — прежде всего русский, но также и других народов.

Глазунова, как и некоторых других русских композиторов поколения, следующего за Римским-Корсаковым, Бородиным, Чайковским, отличала характерная черта. «Каждый из них вносил свою лепту в достройку монументального здания русского классического искусства XIX века», — пишет А. Д. Алексеев. «Искания их, однако, — продолжает он, — оказывались в большей мере направленными на продолжение пути, начатого предшественниками, чем на поиски путей неизведанных, никем еще не хоженных». Глазунов продолжил (и объединил) прежде всего эпические и лирические традиции, сложившиеся ранее в русской музыке.

Необходимо подчеркнуть, что в пору расцвета творчества Глазунова развитие фундаментальных традиций классики играло особенно значительную роль. В условиях, когда исконные классические традиции начали подвергаться нападкам, отстаивание их и преломление в соответствии с требованиями нового времени было необычайно важно. Общественно значимым и прогрессивным было утверждение прекрасных гуманистических идеалов, создание героико-эпических образов, воплощение здоровых, полнокровных эмоций, лирически насыщенных, интенсивных чувств. В этом (и не только в этом) заключался опосредованный отклик на эпоху общественного подъема, на годы революционных свершений или напряженного ожидания этих свершений. Невозможно понять и ощутить во всей полноте эмоциональную атмосферу тех лет, если не вслушаться в звучавшую и создававшуюся в те годы музыку. И в этой звуковой панораме видное место принадлежало Глазунову.

Глазунов-композитор по праву считается одним из замечательных русских классиков, творчество которых служило и служит основой для советской композиторской школы. Наследник своих великих учителей и предшественников, он передал, приумножив, их заветы музыкантам новой эпохи. Как и

другие выдающиеся деятели русской музыки, Александр Константинович сохранил для нас заветы патриотического служения Родине, ее художественной культуре. Он передал нам традиции развития искусства, обращенного к народу, искусства значительного, высокосодержательного, высокохудожественного, базирующегося на здоровой основе. Искусства, делающего людей лучше, богаче, возвышенней.

Таково и наследие самого Глазунова.

Продолжает свою жизнь на сцене балет «Раймонда». Его сохраняет в своем репертуаре театр, где он впервые увидел свет,—ныне это Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, возобновивший «Раймонду» в 1917 году. В 1918 году его примеру последовал московский Большой театр. Позже в обоих театрах состоялись новые постановки. В центральных партиях выступали ведущие артисты балета и среди них прославленные Г. Уланова, Н. Дудинская, М. Семенова, М. Плисецкая, К. Сергеев, В. Чабукиани, М. Габович.

Постановку «Раймонды» осуществили и в других городах Советского Союза—в Ташкенте, Саратове, Свердловске, Риге, Донецке, Вильнюсе, Киеве, Куйбышеве, Таллине, Уфе, Ашхабаде, Новороссийске, Перми. С балетом знакомы зрители Чехословакии и США.

Инструментально-симфонические произведения Глазунова постоянно входят в музыкальные программы радио- и телепередач, филармонических концертов. Часто его музыка звучит в праздничные дни—ведь многие ее страницы исполнены радости, света, ликования.

В годы Великой Отечественной войны в осажденном фашистскими войсками Ленинграде оркестр Ленинградского радиокомитета из студии и с эстрады Большого зала Ленинградской филармонии (того самого зала, где когда-то слушатели впервые познакомились с Глазуновым и его музыкой) исполнил в течение блокады три симфонии композитора (Вторую, Четвертую и Шестую), оба концертных вальса, Лирическую поэму, «Торжественную увертюру»,

Серенаду, Марш на русскую тему, сюиту из «Раймонды», музыку балета «Времена года» и фрагменты балета «Барышня-служанка», с хором — «Торжественную кантату» и «Эй, ухнем!», Концерт для скрипки с оркестром и ряд других произведений. Эта музыка в условиях жестокой борьбы с врагом и в обстановке трагических лишений поддерживала своим оптимизмом, жизнеутверждающим началом, своей бодростью и человечностью.

Заметным событием в культурной жизни нашей страны явилось первое исполнение Девятой симфонии Глазунова, воссозданной по фортепианному эскизу советским композитором и дирижером Г. Я. Юлиным, много лет изучавшим рукописное наследие композитора. В 1948 году слушатели Москвы и Ленинграда познакомились с этим сочинением. Позже оно было издано и записано на грампластинку.

Сочинения Глазунова входят в программы Международного конкурса имени Чайковского. Советские музыканты исполняют их во время своих зарубежных гастролей.

Музыка Глазунова живет в нашей музыкальной повседневности.

Живет в нашей памяти и ее создатель. Музыковеды посвящают ему обстоятельные исследования и статьи. Широкий отклик находят юбилейные даты. В 1956 году в связи с 20-летием со дня смерти Глазунова по инициативе Ленинградской консерватории на доме, где он родился и прожил почти всю жизнь, была установлена мемориальная доска.

Торжественно отметила Советская страна 100-летие со дня рождения Глазунова. В музыкальных учреждениях прошли юбилейные заседания и научные сессии. В Малом зале имени А. К. Глазунова Ленинградской консерватории состоялось открытое заседание ученого совета консерватории, на котором в качестве почетного гостя присутствовала дочь композитора Е. А. Глазунова-Гюнтер. Имя Глазунова было тогда присвоено одной из музыкальных школ Ленинграда.

«Редко в каком композиторском творчестве столь вдохновенно, убежденно и полно выразилась кров-

ная преемственность этической и художественной традиции русской музыки. Редко кто так уверенно и целеустремленно шел по стопам своих великих учителей, чутко вслушиваясь в их творения-завещания и, в свою очередь, обогащая их новыми и новыми сыновними музыкальными дарами», — писала в те дни газета «Советская Россия». А «Комсомольская правда» высказала убеждение, что лучшие произведения Глазунова «по силе обобщения, по глубине охвата жизни, бесспорно, принадлежат к вершинным достижениям русской художественной культуры, сродни романам Толстого, полотнам Васнецова или Сурикова, героическому театру Ермоловой или Шаляпина».

Статьи, посвященные Глазунову, публиковались в те дни во всех уголках Советского Союза — в Латвии и Литве, в Молдавии и Аджарии, в Пензе и Костроме, в Новосибирске, Харькове, Горьком и многих других городах. Широко исполнялась и его музыка.

Особо памятным останется 1972 год. 14 октября прах А. К. Глазунова, доставленный из Парижа в Ленинград, был торжественно захоронен в Некрополе мастеров искусств ленинградской Александровской лавры, там, где находятся могилы Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Стасова и других гениев русской художественной культуры. Так исполнилось желание, высказываемое Александром Константиновичем перед смертью, так исполнилось желание его советских соотечественников.

«Торжественно-траурная церемония захоронения превратилась в свидетельство глубокого уважения советских людей к памяти выдающегося композитора», — писала газета «Известия». Выступавшие на гражданской панихиде в Ленинградской консерватории и на кладбище В. Ф. Кухарский (заместитель министра культуры СССР), народные артисты А. И. Хачатурян, К. М. Сергеев и другие лица говорили о народно-патриотической направленности творчества Глазунова, о его многогранной музыкально-общественной деятельности, делились воспоминаниями о нем как о человеке и музыканте. В

телеграмме, присланной Д. Д. Шостаковичем, отмечалось: «Александр Константинович скончался вдали от нас, но мы всегда верили, что его прах вернется в родной город. Этот торжественный и печальный день наступил, и мы склоняем головы перед светлой памятью выдающегося русского композитора и редкого по своим душевным качествам человека». «Его музыкальное наследие, вошедшее в золотой фонд русской и мировой классики, и сейчас служит для нас ярким примером жизнеутверждающего и оптимистического искусства, патриотический пафос которого направлен на утверждение светлых и высоких человеческих идеалов», — говорил ректор консерватории народный артист СССР П. А. Серебряков. Память об Александре Константиновиче, как и его музыка, будет жить в веках — эта мысль пронизывала все выступления.

Все происходившее в тот день воспринималось как закономерный и символический акт, утверждавший: Глазунов неотрывен от России, от русской культуры, которой он был предан всей душой и для которой так много сделал.

## *Что читать о Глазунове*

Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В двух томах. Л., 1960.

Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958.

Асафьев Б. В. Из моих бесед с Глазуновым.— Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 208-224.

Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Глазунов. Опыт характеристики. Л., 1924.

Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961.

Курцман А. А. К. Глазунов. М., 1977.

Луначарский А. В. К 40-летию деятельности Глазунова.— В кн.: Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи, 2-е изд. М., 1971, с. 96-103.

## Содержание

<i>К читателю</i> .....	5
<i>Юный талант</i> .....	7
<i>Выдающиеся учителя</i> .....	12
<i>На пути к вершине</i> .....	20
<i>Круг друзей</i> .....	26
<i>М. П. Беляев</i> .....	36
<i>В Европе</i> .....	42
<i>Деятельность расширяется</i> .....	47
<i>Расцвет творчества</i> .....	54
<i>«Раймонда»</i> .....	69
<i>В начале нового века</i> .....	77
<i>1905 год</i> .....	82
<i>Директор консерватории</i> .....	89
<i>Радости и печали</i> .....	95
<i>Новые сочинения</i> .....	101
<i>После Октября</i> .....	108
<i>В середине 20-х годов</i> .....	120
<i>Вдали от родины</i> .....	126
<i>Классик русской музыки</i> .....	135
<i>Что читать о Глазунове</i> .....	142

ИБ № 2913

**Андрей Николаевич Крюков**  
**АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ**  
**ГЛАЗУНОВ**

Редактор *Т. Коровина*  
Худож. редактор *Ю. Зеленков*  
Техн. редактор *С. Белоглазова*  
Корректор *В. Голяховская*

Подп. в наб. 13.07.81 Подп. в печ. 21.07.82  
Формат бумаги 70×90<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага офсетная № 1  
Гарнитура школьная. Печать офсет.  
Объем печ. л. (вкл. илл.) 8,5. Усл. п. л. 9,95.  
Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 10,44. Тираж 50000 экз.  
(1-ый завод 1-20000 экз.)  
Изд. № 11689 Зак. № 3213  
Цена 1р. 80 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5  
Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
Москва, Мало-Московская, 21.