

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания



На правах рукописи

Владимирова Ольга Александровна

**Формирование творческого метода
в ранних симфониях А.К.Глазунова**

Специальность 17.00.02 -Музыкальное искусство

Автореферат

*диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения*

Москва

2004

Работа выполнена в Отделе музыки Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации.

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор М.П. Рахманова

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор В.Б. Валькова

кандидат искусствоведения
С.С. Мартынова

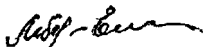
Ведущая организация: Петрозаводская государственная
консерватория им. А.К. Глазунова

Защита состоится 10 декабря 2004 г. в 15 час. 30 мин. на заседании Диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 - Музыкальное искусство в Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации (125009, Москва, Козицкий переулок, д.5, тел: 200-03-71).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации.

Автореферат разослан 1 ноября 2004 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.В.Лебедева-Емелина

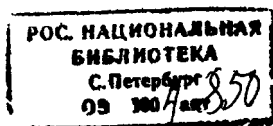
I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность избранной темы.

Последняя четверть XIX века в отечественном искусстве стала своеобразным переходом от «шестидесятничества» XIX века к модерну и авангарду начала века XX. Долгое время этот период характеризовался как реакционный и не вызывал большого внимания исследователей, но именно тогда родился новый «интегративный стиль культуры» (И.В.Кондаков), ставший основой «русского духовно-культурного ренессанса» (Н.А.Бердяев) в эпоху «серебряного века». В наше время повтор исторической ситуации смены веков вызвал возрастание интереса к искусству и, в частности, музыке последней четверти XIX века, стремление с новых позиций более объективно оценить их вклад в будущее русской культуры.

1880-е годы — время становления творчества А.К.Глазунова, одного из крупнейших композиторов-«восьмидесятников». В истории русской музыки им выпала роль завершать искания предыдущего периода, создавая новые «системы доказательств» (Асафьев), а не новые звуковые миры, что и стало одной из главных причин отторжения их музыки в первые годы становления авангарда.

Восприятие личности и творчества Глазунова старшими и младшими современниками наглядно демонстрирует ситуацию некоего «стилистического водораздела» в истории русской музыки конца XIX — начала XX веков. Н.А.Римскому-Корсакову он представлялся фигурой Нового времени, а Прокофьев, Стравинский уже воспринимали творчество Глазунова как нечто глубоко старомодное. Но некоторые младшие современники Глазунова (Асафьев, Мясковский) преодолели юношеское отрицание его творчества в более зрелые годы. Музыкальный критик Н.П.Малков в 1941 году и позднее Ю.В.Келдыш отмечали непосредственное воздействие принципов симфо-



низма Глазунова на таких композиторов конца XIX - начала XX века как А.К.Лядов, Ф.М.Блуменфельд, И.И.Витоль (Язепс Витол), Арс.Н.Корещенко, А.Н.Скрябин, М.О.Штейнберг, Н.Н.Черепнин, Р.М.Глиэр, Н.Я.Мясковский и ранний И.Ф.Стравинский.

Двойственность отношения к Глазунову младших современников свидетельствует о переходности его творческого метода и о необходимости исследования специфики проявлений в нем традиционного и новаторского. Правомерность такого ракурса исследования становления Глазунова-композитора обусловлена и эпохой «предмодерна», характеризующейся повышенным вниманием к проблемам обновления творческих технологий.

В предлагаемой диссертации рассматривается формирование творческого метода А.К.Глазунова в Первой, Второй, Третьей симфониях и ряде симфонических произведений, созданных с 1881 по 1890 год. Выбор темы обусловлен недостаточной изученностью творческого метода композитора, важностью симфонического жанра в его наследии и отсутствием современных работ о ранних произведениях Глазунова.

Творческий каталог Глазунова (с 1881 до 1892 года) содержит 33 опуса, наиболее крупными из которых являются три симфонии, три квартета, ряд увертюр, программных картин и пьес для оркестра. Такая интенсивность работы композитора сформировала основные черты его метода, получившие в дальнейшем плодотворное развитие. Одной из особенностей творческого метода Глазунова стал синтез разнонациональных и разножанровых начал. Это отмечалось В.Г.Каратыгиным, А.В.Оссовским, Ю.Д.Энгелем, Б.В.Асафьевым и некоторыми современными исследователями (Н.В.Винокурова), но детально процесс формирования синтеза ранее не рассматривался. Среди многих аспектов изучения творческого метода в предлагаемой диссертации внимание сосредоточено на *совокупности художественно-эстетических и практических (музыкально-технологических) установок композитора в работе над произведением*. Закономерности формирования творческого метода Гла-

зунова соотносятся с аналогичными процессами, происходившими в творчестве его старших и младших современников и учителей.

Рассматривая **степень научной разработанности** проблемы, отметим наличие довольно большого массива литературы, посвященной жизни и творчеству Глазунова. Но остаются неисследованными целые жанровые пласты его музыки - нет монографии о всех восьми симфониях композитора и отдельного исследования раннего этапа его симфонического творчества, кроме единственной кандидатской диссертации С.В.Коптева «Становление симфонического стиля Глазунова» (Ереван, 1955). Со времени выхода в свет первых работ Ю.В.Келдыша о симфоническом творчестве Глазунова (1959) и единственной фундаментальной монографии М.А.Ганиной (1961) прошло уже более сорока лет. К настоящему времени проблема исследования симфонического метода Глазунова детально не разработана, хотя отдельные шаги в этом направлении предпринимались Е.Богатыревой, Ю.В.Келдышем, М.А.Ганиной в 50-60-х годах XX века и Ю.Г.Коном, О.А.Бочкаревой, Н.В.Винокуровой в конце XX века.

В XIX веке о творчестве Глазунова писали Ц.А.Кюи, В.В.Стасов, С.Н.Кругликов, Э.Ю.Гольдштейн, М.М.Иванов, О.Я.Левенсон, В.А.Чечотт, А.И.Коптяев, В.Г.Каратыгин, Ю.Д.Энгель. Первую развернутую рецензию о премьеры Первой симфонии в 1882 написал Ц.А.Кюи, и потому его можно считать основоположником исследований симфонического творчества композитора. Мысли Кюи во многом определили дальнейшее восприятие Глазунова - как преемника традиций Новой русской школы в симфонических жанрах. А.В.Оссовский в очерке «А.К. Глазунов. Его жизнь и творчество» (1907) впервые подчеркнул новизну дарования Глазунова уже в Первой симфонии, отметив, что в ней он *«ни на кого не похож, а стоит как-то сам по себе, бодрый, ясный и смелый»*. Можно усмотреть отражение влияния его художественных наставников М.А.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова лишь в некоторых технических деталях, например, в приемах разработки, в понима-

нии формы, *но никак не в мыслях и не в духе произведения* [курсив наш. - О.В.]¹. Однако Оссовский не дал детального анализа самобытности Первой симфонии, ограничившись смелым утверждением. Эта цитата в исследованиях советского периода о Глазунове никогда не приводилась и не комментировалась. На наш взгляд, она позволяет найти новый подход к исследованию творческого метода Глазунова, «ключ» к содержательному плану его симфоний.

В начале 20-х годов XX века В.В.Держановский, В.М.Беляев, Игорь Глебов создают ряд музыкально-критических статей и небольших монографических брошюр о Глазунове. Исследование специфики раннего периода творчества Глазунова в XX веке впервые было предпринято Б.В.Асафьевым в очерке «Глазунов. Опыт характеристики» (1924), но ему, как и многим другим современникам, из-за отсутствия исторической дистанции не удалось до конца осознать специфику творческого метода Глазунова, и он признавал незаконченность своего очерка. Мысли, намеченные в работах Асафьева, развили Келдыш, Ганина, Богатырева в 50-60-е годы.

Взгляды на музыку Глазунова у зарубежных исследователей менялись от уважительного отношения в самом начале XX века у таких английских критиков, как Х.Парри, Ч.В.Стенфорд, Ф.Никс, к насмешливо-ироническим упрекам в эпигонстве в 30-е годы, высказанным Дж.Абрахамом.

В 1930-е годы у нас в стране новых работ о Глазунове не появлялось, поскольку он как уехавший в 1928 году за границу был обречен новым строем на постепенное забвение. Забывались и дореволюционные работы, в которых упоминалось о влиянии музыки зарубежных композиторов на формирование творчества Глазунова, восприняты были лишь идеи Кюи и Стасова, причем такая ситуация в музыковедении сохранялась вплоть до 70-х годов. Н.П.Малков в маленькой брошюре о Шестой симфонии Глазунова (1941),

¹ Оссовский А.В. А.К.Глазунов. Его жизнь и творчество. С. 26-27.

наверное, единственный в этот период упомянул о двойственности истоков творчества композитора, о влиянии на него и русских, и зарубежных композиторов.

Пик исследовательского интереса к наследию Глазунова и его личности пришелся на конец 50-х - начало 60-х годов XX века. В 1954 году под редакцией Келдыша выходит третий том учебника «История русской музыки», где в главе, посвященной творчеству Глазунова, ученый развивает идеи Кюи, Стасова, Асафьева. Как и Асафьев, он подчеркивает незрелость и во многом несамостоятельность ранних симфоний, но, говоря о стиле Глазунова вообще, считает его законченным, стройно организованным, хотя и несколько академически нейтральным.

В 1959-1960 годах в Ленинграде публикуется двухтомный сборник «Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма», созданный коллективом музыковедов (А.А.Гозенпуд, Ю.В.Келдыш, В.М.Красовская, Л.Н. Раабен, Ю.И.Слонимский, М.О.Янковский. Т. 1. Л., 1959, Т. 2. Л., 1960). Опубликованная в нем статья Ю.В.Келдыша «Симфоническое творчество Глазунова» на долгие годы стала основополагающей для изучения этих жанров в творчестве композитора и выдержала ряд переизданий. В этой и последующих работах Келдыша о Глазунове мастерски соединяются исторический и аналитический подходы, начинается детальное исследование творческого метода композитора, его новаторства в области русской симфонии, анализ рукописных материалов, устанавливаются преемственные связи его музыкальной технологии с творчеством композиторов-предшественников (Шуман, Бетховен) и современниками: композиторами Новой русской школы - учителями Глазунова, Чайковским, Танеевым. Келдыш одним из первых подчеркнул необходимость изучения специфики творческой личности юного Глазунова, психологии его художественной индивидуальности.

Значителен вклад М.А.Ганиной в изучение жизни и творчества Глазунова. В ее статье «Черты стиля симфонической музыки А.К.Глазунова»

(1959) систематизированы данные анализов восьми симфоний композитора. Монография Ганиной (1961) до сих пор остается основным источником получения наиболее полной информации о жизни и творчестве Глазунова, хотя некоторые положения этой книги в силу идеологических причин несколько устарели. Ганина первая обратила внимание на детские доопусные сочинения (1878-1881) и в приложении к монографии дала их списки. В силу специфики жанра монографии больший акцент автором сделан на исследовании жизненной канвы Глазунова; анализу произведений уделяется меньше внимания. Однако аналитические наблюдения Ганиной отличаются емкостью, наличием значительных обобщений. Ценным, в частности, представляется замечание о влиянии мелодического стиля Глазунова на музыку его учителей¹.

Различны оценки творческого метода Глазунова в исследованиях 50-60-х годов и конца XX века: Е.Богатырева, Ю.В.Келдыш, М.А.Ганина, находясь в русле идей Кюи и Стасова, в своих работах подчеркивали как одну из характернейших черт *только* продолжение традиций русской музыки XIX века. А.И.Кандинский, Ю.Г.Кон, О.А.Бочкарева, Н.В.Винокурова - наоборот, акцентировали внимание на *предвосхищении Глазуновым исканий композиторов XX века*.

В 70-е годы XX века своеобразным импульсом для возобновления интереса к Глазунову у нас в стране стало возвращение праха композитора из Парижа и перезахоронение его в Ленинграде в 1972 году. Изучение творческого наследия композитора во второй половине 80-х годов совпало с общими тенденциями переосмысления устоявшихся мнений и оценок, в том числе и в музыкальной науке. Другие причины обращения исследователей к Глазунову связаны с неоромантическими тенденциями в искусстве последнего двадцатилетия XX века. Нарастание интереса к музыке Глазунова отмечается и в самые последние годы. Так, Кшиштоф Пендерецкий в одном из интервью

¹ См.: Ганина М.А.А.К.Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961. С. 124.

1997 года говорил даже о появлении своеобразной «моды» на музыку Глазунова на Западе у исполнителей и слушателей¹.

Оживление интереса к творчеству Глазунова в отечественной музыкальной науке доказывается рядом работ последних лет. Различные аспекты творчества композитора и компоненты его музыкальной техники рассматриваются в работах Н.Н.Агафонникова, О.А.Бочкаревой, Ю.Г.Кона, М.Мищенко, Н.В.Винокуровой. Текстологические исследования архивных материалов о жизни и творчестве композитора проводят Г.К.Абрамовский, Д.А.Морозов, Э.А.Фатыхова. С 1974 по 1998 годы в Петрозаводской и Петербургской консерваториях появился ряд дипломных работ, посвященных Глазунову и его произведениям (Т.А.Маршина, М.И.Цымбалова, И.Е.Орлова, С.Д.Белахина, А.В.Гореза, А.В.Донская, Е.Б.Давидчик, Э.В.Семенова)².

В современных исследованиях начинает утверждаться новый взгляд на роль Глазунова в становлении неоклассических тенденций русской музыки, ранее рассматриваемых лишь в связи с Танеевым; уточняются возможные творческие параллели Глазунова со взглядами деятелей «Мира искусства» (например, в кандидатской диссертации Н.В.Винокуровой «Симфонии А.К.Глазунова в контексте художественных тенденций искусства конца XIX начала века». Красноярск, 2002).

В разработке избранной темы используются и совмещаются **методы исторического и теоретического музыкознания, теории литературы, музыкальной психологии**. В диссертации получает развитие «контекстный подход» к изучению творчества композитора, продемонстрированный в книге Т.Н.Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте

¹ Информация из Интернета. См.: <http://www.data.ru/echo/index.html> Лучшие интервью. Кшиштоф Пендерекский. Эфир радиостанции Эхо Москвы 5 октября 1997 года. Интервью с Анатолием Агамировым и Артемом Варгафтиком.

² В каталоге дипломных работ Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского за этот период не удалось обнаружить большого количества наименований. Имеются только две работы, связанные с творчеством Глазунова: Гроссе Т.В. Гармонические средства и некоторые стилевые особенности струнных квартетов А.К.Глазунова. М., 1973; Кошелев А. Оркестровый стиль Глазунова М., 1979.

эпохи» (М., 1991). В основе анализа симфоний в диссертации - развитие методов интонационной теории и симфонизма Б.В.Асафьева; концепций симфонизма, выработанных в трудах М.Г.Арановского, И.А.Барсовой; идей Ю.В.Келдыша о формировании творческого метода Глазунова и приемах его композиторской техники.

Цель работы - доказать, что Глазунов уже в ранних сочинениях, опираясь на опыт немецкой симфонической школы (Бетховен, Мендельсон, Шуберт, Шуман, Брамс) и русских композиторов XIX века, не только подражает им, но и находит основы индивидуального творческого метода, давшего замечательные плоды в его зрелом периоде.

Задачи работы:

1. Исследование влияния художественного контекста русского искусства последней четверти XIX века на раннее творчество Глазунова;
2. Анализ особенностей творческой личности композитора;
3. Выявление в ранних симфонических произведениях Глазунова путей формирования творческого метода и его важнейших компонентов.

Объект исследования

В качестве объекта исследования избраны ранние симфонические произведения А.К.Глазунова и его Первая, Вторая и Третья симфонии. Малая известность и недоступность ранних глазуновских партитур потребовали создания в диссертации обширного нотного приложения для подтверждения аналитических наблюдений. Научными источниками диссертации являются изданные партитуры симфонических произведений Глазунова и архивные материалы (нотные рукописи ранних симфонических произведений и эпистолярное наследие этого периода жизни композитора), хранящиеся в фондах ОР Российской национальной библиотеки и ОР библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова.

Предметом исследования стал, прежде всего, процесс формирования творческого метода Глазунова, рассматриваемый нами в единстве художественно-эстетических доминант времени, условий жизни композитора; этапы становления технических приемов композитора в работе с интонационными пластами, тематизмом, музыкальными формами, симфоническим циклом и другими компонентами музыкальной материи.

Новизна данного исследования заключается в поиске более полного и достоверного подхода к симфоническому методу Глазунова, исходя из современных представлений о культурном и историко-биографическом контексте раннего периода его творчества. Анализы симфоний связаны с уточнением круга стилистических влияний (русских и зарубежных) в тематизме, приемов его формирования и развития, тематических связей и трактовок сонатно-симфонических циклов, с выявлением особенностей и закономерностей композиторской техники Глазунова.

Новаторские приемы, выявленные в результате проведенного исследования в музыкальных произведениях раннего периода, выражаются в:

1) в создании оппозиций интонационных пластов по принципу «свое-чужое» в виде сопоставления фольклорного и авторского материала в Греческих увертюрах, Первой симфонии, «Стеньке Разине» или в появлении в авторском тематизме мотивов-аллюзий на произведения композиторов разных эпох и стран в Первой, Второй, Третьей симфониях;

2) в усложненных приемах работы с фольклорным материалом (полифоническая техника и симфонизация);

3) в особом качестве тематизма, названном нами «интонационной концентрацией», позволяющем взаимообращать фоновые и тематические элементы музыкальной ткани произведений;

4) в особых структурах основных тем сонатных *allegri* и приемах их развития (мотивное дробление, вертикальные контрапункты мотивов, ритмические, вариационные преобразования);

5) в развитии методов симфонизма Глинки, Листа и Чайковского (использование производного контраста для создания новых тем, лейтинто-национных связей, микромотивной техники превращений исходного тематизма, обогащенной полифоническими приемами, метода монотематизма);

6) в новых ритмических особенностях музыкальной ткани произведений Глазунова (полиметрия, ритмические контрапункты, длительные остинато), предвосхищающих аналогичные приемы в творчестве Стравинского и Прокофьева.

Новаторство Глазунова в трактовке симфонических циклов в ранних произведениях, начиная с Первой симфонии, проявляется в стремлении композитора *варьировать на протяжении цикла одно образно-смысловое начало*, которое может быть связано с широко понимаемой танцевальностью и скерцозностью (Первая и Третья симфонии) или монотематизмом («Характеристическая сюита», Вторая симфония).

Выявлена новизна представлений Глазунова о классическом четырехчастном цикле: в Первой и Третьей симфониях своеобразными «центрами тяготения» становятся II и IV части, связанные с игровыми скерцозными образами. Во Второй компоновка симфонического цикла усложнена вариационной формой и необычным соотношением частей: 3+1. Три начальные части цикла воспринимаются как серия вариантных преобразований исходной темы, финал же, в котором *тема отсутствует*, но зато есть большое вступление, начинает претендовать на самостоятельную роль и на начало новой драматургической интриги. Образец трактовки монотематизма во Второй симфонии Глазунова является уникальным среди произведений последней четверти XIX века.

Проведенное исследование процесса формирования творческого метода Глазунова в раннем творчестве позволило расширить контекст его «совпадений» с отечественными и зарубежными современниками (с Брукнером,

Малером) и композиторами следующих поколений – ранним Стравинским, Шостаковичем.

Теоретическая значимость предлагаемой диссертации заключена в углублении существующих в музыковедении представлений об особенностях формирования творческого метода Глазунова и его музыкальной технологии, сделанных на основе обобщения опыта исследователей XX и начала XXI веков и новых аналитических методов.

Проведенное исследование и полученные в ходе его **практические** результаты позволят внести коррективы в лекционные курсы и программы практических занятий в музыкальных училищах и вузах по предмету «История русской музыки» при изучении русской симфонической музыки конца XIX – начала XX веков. Автор использует итоги исследования в работе со студентами теоретического отделения Череповецкого училища искусств и художественных ремесел им. В.В.Верещагина. Ряд публикаций по теме диссертации хранится в фондах Музея музыки Шереметевского дворца, где в 2003 году создана мемориальная комната А.К.Глазунова, и в информационном каталоге материалов о Глазунове Баварского центра русской культуры (Мюнхен). Результаты предлагаемой работы могут быть использованы при разработке спецкурсов и спецсеминаров в музыкальных вузах по анализу музыкальной драматургии в симфонических произведениях русских композиторов. В этом заключена **практическая значимость** диссертации.

Апробация основных положений и выводов диссертации осуществлена в докладах, прочитанных на конференциях: «Традиции в контексте русской культуры» (Череповец, ЧГУ, 1998, 1999, 2000, 2001 годы); на I Глинкинских чтениях Кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории (1999 год); V Научной конференции «Феномен названия» (Москва, РГГУ, март 2001 года); VI Чтениях ОР Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории «А.К.Глазунов. Творчество и судьба» (апрель 2001 года), научном форуме «Культурное пространство путешествий» (Санкт-Петербургский университет, философский факультет. Центр Изучения Культуры, апрель 2003 года), VII междисциплинарном се-

минаре «Звукомир художественного текста» (Петрозаводск, 1-3 апреля 2004). Диссертация обсуждалась на заседаниях Отдела музыки Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ и рекомендована к защите. К настоящему моменту результаты исследования отражены в 7 публикациях.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, нотных примеров и приложения.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

I глава «Ранние симфонии А.К.Глазунова в контексте русского и европейского искусства последней четверти XIX века» состоит из двух параграфов. В первом из них — «Художественный контекст и его воздействие на формирование творческого метода Глазунова» обозначены важнейшие особенности и художественные доминанты эпохи раннего творчества композитора.

Ситуация смены поколений в начале 80-х годов XIX века, сходная с началом 50-х годов, придала особую значительность творческим дебютам новых деятелей русского искусства этого периода. Для выпускников-композиторов Петербургской или Московской консерваторий, чье творчество начиналось в эти годы, актуальной стала проблема поиска собственной творческой индивидуальности в рамках композиторских школ двух столиц России. Некоторые современники Глазунова (например, Ипполитов-Иванов) и зарубежный исследователь Дж.Абрахам считали это поколение эпигонским. Но Б.В. Асафьев, говоря о неизбежности эпигонства и эклектики после ярких новаторских прорывов, считал их необходимыми для «тиражирования» новаторского интонационного словаря и усвоения его современниками. В такие периоды внимание композиторов с интонационных новаций пере-

ключается на совершенствование техники, формы, возникает культ мастерства.

Распространение в России «философии жизни» расширило «права духа» (Н.А.Бердяев), способствовало росту интереса к творческому процессу и личности творца, созданию кружков и обществ, новых журналов, театральных пьес, посвященных актуальным проблемам искусства. По замечанию Й.Хёйзинги (трактат «Homo ludens»), «эстетическое наслаждение в этот период открыто занимает место обессилевшего религиозного сознания».

В стилистической палитре этого периода важен «историзм», проявляющийся в ретроспективизме, пересечении в произведениях различных видов искусства разных временных пластов, в «пространственных скачках и разрывах» (А.Д.Бренер)¹. Современники Глазунова и он сам искали в искусстве прошлого нравственные опоры, вечные идеалы и истины. Ретроспективизм, «историзм» возродили игровые тенденции в культуре России последней четверти XIX века. Наиболее частым (особенно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве) было обращение к эпохе барокко и его камерной разновидности — рококо. Отдельные компоненты барочного стиля (полифония) находят отражение и в музыке. Причинами этого, возможно, были некие «совпадения» архетипов барокко и периода 80-х годов XIX века в России, в частности, связанные с категориями движения и освоением пространства. Это приводит к возрождению раннеромантических символов «дороги», «пути», «шествия». Но в раннем романтизме движение понималось как *бегство* от обыденной жизни к чему-то непознанному. В интересующий нас период в этих символах, скорей, воплощается идея *освоения, познания и рационального обустройства мира человеком*. Примерами воплощения идеи «пути», «движения» в творчестве Глазунова могут служить частые у него танцевальные жанры, марши и шествия.

¹ А.Д.Бренер - филолог, преподаватель Казахского педагогического института им. Абая. См. его статью: *Время и пространство в повестях Ф.М.Достоевского 1870-х годов // Ритм, пространство, время в художественных произведениях. Алма-Ата. 1984. С. 74.*

В духовной жизни общества последней четверти XIX века характерно сочетание идей панславизма и расширения культурного диалога России со странами Западной Европы. Косвенное отражение тенденций панславизма можно увидеть в Первой симфонии Глазунова, где во II и IV частях цитируются подлинные польские темы, но смысл работы с цитатным материалом у Глазунова, по сравнению с учителями, совсем иной.

Годы создания Первой и Второй симфоний Глазунова отличались в России неким «затишьем» в развитии симфонических жанров - с 1882 по 1886 русские композиторы, старшие современники Глазунова, не создали в симфонических произведениях ярких оригинальных концепций. В Европе середины 80-х годов, по мнению Фридриха фон Хаузелгера, «симфония была той ключевой формой, вокруг которой бушуют страсти в наши дни»; в ней начиналось переосмысление идей абсолютной музыки и бетховенских традиций (симфонизм Малера), системы тонального мышления и музыкального языка. Многие из созданных в это время симфонических произведений в настоящее время звучат редко, поскольку композиторы в них не смогли преодолеть кризис интонации, сделавший их симфонии неактуальными для потомков. В этом контексте *ежегодное* создание Глазуновым новых симфонических произведений представляло уникальную ситуацию, как для России, так и для Европы.

Премьера Первой симфонии (1882), совпавшая со 100-летием книгоиздательской деятельности рода Глазуновых (что, возможно, усилило значимость этого дебюта), укрепила позиции петербургской Новой русской школы. Первая симфония стала одним из творческих стимулов для учителей Глазунова, привлекла в ряды подвижников русской культуры М.П.Беляева, основавшего впоследствии собственное нотное издательство и Русские симфонические концерты.

Вторая симфония (1886), в отличие от Первой, при первом исполнении не вызвала большого резонанса. Радужный прием эта симфония получи-

ла в 1889 году во Франции в серии русских концертов в Трокадеро. Сам же Глазунов, работая над этим произведением, в письмах к Римскому-Корсакову и Кругликову неоднократно писал о неудовлетворенности своими композиторскими методами и о стремлении к новым.

Третья симфония (1883-1890) стала рубежом раннего периода творчества Глазунова. Ее наброски возникли еще в начале 1880-х годов, но в период завершения они уже не соответствовали изменившимся вкусам Глазунова, что он сам отмечал в переписке с Кругликовым и Чайковским. Поэтому сочинение симфонии шло неровно и трудно.

Оценивая роль трех симфоний в формировании творческого метода Глазунова, следует отметить разнообразие их концепций, причем объединяющим началом здесь выступает преобладание приемов музыкальной технологии.

Тема второго параграфа первой главы — «Особенности творческой личности А.К.Глазунова». Нет ни одного другого русского композитора столь разносторонне одаренного, столь рано признанного, прожившего большую часть жизни в полном материальном и бытовом благополучии. Творчество для Глазунова было чисто эстетической потребностью и средством самовыражения; его личность поражала современников цельностью и гармоничностью, абсолютным приятием мира.

Важен для формирования творческого облика композитора его «интонационный опыт» детства. Известно, что в доме Глазуновых очень серьезно относились к музыкальным занятиям. Предпочтение отдавалось инструментальным жанрам (симфониям Моцарта, Бетховена, Шуберта, Бородина, камерной ансамблевой музыке, фортепианным пьесам Шопена, Шумана, Глинки, Балакирева). Музыкальная одаренность Глазунова была обнаружена очень рано, и уже в 10 лет начались систематические занятия музыкой. Среди педагогов юного Глазунова - Н.Н.Еленковский, М.А.Балакирев, Н.А.Римский-Корсаков — передовые музыканты, с помощью которых он при-

обрел обширный музыкальный кругозор. Кроме того, раннее изучение иностранных языков и жизнь в европеизированном Петербурге сформировали у Глазунова особое восприятие мира культуры как некоего универсума, обнимающего века, пространства и народы.

Если следовать теории З.Фрейда о зарождении творчества, то причиной яркого развития творческих способностей Глазунова может быть его изоляция, по странной прихоти родителей, в огромном доме от младших родных братьев и сестры: отсутствие детской игры и общения с ровесниками провоцировало развитие творческой фантазии. Товарищем детства для Глазунова был бельгийский мальчик Шарль Фюсно, взятый на воспитание в семью по совету учителя словесности. Общаясь с детства с чужим по родству и языку человеком, Глазунов привыкал воспринимать его как своего (равного по возрасту, разделяющего с ним все перипетии жизни). Этот факт, на наш взгляд, может прокомментировать нечто в будущем его отношение к оппозиции «свое-чужое» в мире культуры.

Характерной особенностью творческой личности Глазунова была быстрота ее формирования, способность интуитивно проникать в суть творческих методов разных композиторов прошлого и его современников, что позволяло, создавая собственные произведения, интегрировать находки предшественников. С детства сформировавшаяся увлеченность решением сложных музыкально-технических задач привела к тому, что у Глазунова любые интонационные пласты вовлечены в своеобразную «технологическую игру» с ними, целью которой является созидание красоты.

Новое отношение складывается у композитора и к самой звуковой материи. Глазунов стремился работать, в основном, в жанрах *чистой* инструментальной музыки, отказываясь от ее конкретной этнографической, программной или словесной интерпретации. В 1888 году композитор в письмах к Н.А.Римскому-Корсакову сформулировал свое представление о содержании симфонии как «движении чистых звуковых форм», что почти дословно

совпадает с мыслями Э Ганслика, высказанными в трактате «О музыкально-прекрасном». Ю.Г.Кон отмечал, что для Глазунова умение «и есть искусство в древнейшем понимании этого слова». В какой-то мере демонстрация виртуозного владения разнообразными приемами техники композиции составляет одну из определяющих черт творческого метода Глазунова. Именно это роднит композитора с такими явлениями художественного контекста его жизни как сообщество художников «Мир искусства», эстетизм О. Уайльда, культ стиховой техники в поэзии символизма.

Вторая глава, «Этапы формирования творческого метода Глазунова в контексте раннего творчества», посвящена анализу трех ранних симфоний композитора и ряда других симфонических произведений (Симфония g moll, первая и вторая Греческие увертюры op.3 и op.6, «Характеристическая сюита» op.9, элегия «Памяти героя» op.8, симфоническая поэма «Стенька Разин» op.13).

В ранних произведениях Глазунова представлены практически все жанры симфонической музыки XIX века: симфония; симфоническая увертюра, картина и поэма; оркестровая сюита. Новшеством Глазунова становится создание жанра симфонической элегии («Памяти героя»). В образно-смысловых мотивах этих произведений наблюдается общность с творчеством старших современников и учителей: обращение к фольклорным темам (Первая симфония, увертюры на греческие темы, «Стенька Разин»); развитие ориентальной («Восточная пляска» из «Характеристической сюиты», «Стенька Разин», «Грезы о Востоке», «Восточная рапсодия») и испанской тем («Испанская серенада» из 2-х пьес для оркестра); показ образов природы (река Волга в «Стеньке Разине», «Лес», «Море», «Весна»); обращение к исторической теме («Стенька Разин», «Кремль»); изображение психологических состояний («Идиллия» из 2-х пьес для оркестра, «Лирическая поэма»). Молодой композитор по-своему трактует эти темы, расширяя географические границы этнографизма (использование греческих тем из сборника Бурго-

Дюкудрэ), усиливая декоративно-ретроспективное восприятие истории. Новшеством Глазунова становится и частое обращение к праздничным образам (финал Первой симфонии, «Карнавал» из «Характеристической сюиты», «Славянский праздник», «Народное празднество» из симфонической картины «Кремль»), что характерно, с одной стороны, для живописи таких художников как Борисов-Мусатов, Бенуа, Серов, а с другой, например, для симфонической музыки Дебюсси.

В первом параграфе, «Формирование представлений о симфонических жанрах, основ творческого метода и композиторской техники в ранних произведениях (от Симфонии g moll к Первой симфонии)», рассматриваются истоки творческого метода композитора и пути становления одного из важнейших его компонентов - музыкального тематизма.

Первый образец симфонического жанра среди детских сочинений Глазунова - Симфония g moll (1879), анализ которой впервые в истории исследований симфонического творчества дается в предлагаемой диссертации. В этом произведении юный Глазунов самостоятельно претворил свои представления о специфике симфонической формы и тематизма: так, в теме главной партии он использует известные ему модели (в частности, «мангеймскую стрелу»), но усложняет тему имитационной фактурой; в побочной теме не достает яркости и контрастности по сравнению с главной; большие проблемы возникли с разработкой тематического материала. Но сравнивая год создания Симфонии g moll (1879) и окончания Первой симфонии (1881), поражаешься мощи и стремительности развития композиторского мастерства юного автора.

Оформление творческого метода Глазунова начинается в его Первой симфонии и продолжается в других симфонических произведениях, создававшихся в годы доработки симфонии (две увертюры на греческие темы, поэма «Памяти героя», 1883-1885). В греческих увертюрах и в Первой симфонии сосуществуют различные пласты музыкального тематизма - фольклор-

ный (греческий, польский) и авторский, что создает оппозицию «свое-чужое». Ее интерпретация в отдельных чертах совпадает с приемами Балакирева и Римского-Корсакова (стремление варьировать тему, не затрагивая ее интонационно-мелодический облик), но есть и проявления новаторства Глазунова: они заключаются в выявлении скрытых в фольклорных темах потенций симфонического развития, что позволяет сравнить эти приемы с находками М.И.Глинки в «Камаринской». Глазунов подвергает фольклорные темы сложным приемам полифонической обработки (канонические имитации, контрастная полифония, вертикальные ритмические контрапункты разных вариантов одной и той же темы), что сближает его с исканиями С.И.Танеева, отраженными в его Увертюре *С дуг* на русскую тему.

Другой подход к фольклорному материалу состоит в том, что Глазунов выбирает песни, наиболее ярко демонстрирующие в интонационных кодах *черты универсализма и сходства с общеевропейскими интонациями*. В греческих увертюрах Глазунов целенаправленно акцентирует эти интонации, используя канонические имитации или вычленение характерного мотива (интонация томления в теме вступления из Первой греческой увертюры). Тот же принцип характерен и для польских тем в Первой симфонии: вторая тема скерцо (в одном из эскизов обозначенная словом «мекита») очень напоминает один из известных вариантов мелодии песни «А мы просо сеяли».

У Глазунова уже в раннем творчестве изменяется трактовка сонатной формы: контрастные главная и побочная темы становятся внутренне родственными, что часто подчеркивается в греческих увертюрах мелодическим сближением тем (Первая увертюра, реприза), их проведением в вертикальном контрапункте (кульминация разработки во Второй греческой увертюре), введением интонаций из главной темы в материал побочной (I часть Первой симфонии). В сонатных экспозициях греческих увертюр и Первой симфонии намечается своеобразный смысловой «перевес» побочных - они становятся

центростремительным фактором, созидающим музыкальную форму-структуру в отличие от центробежных незавершенных главных тем.

Складывается характерная структура главных тем в греческих увертюрах: «ядро» + «развертывание». Глазунов отказывается от периодов и простой трехчастной формы, используемых другими композиторами для главных партий. Главные темы обеих греческих увертюр принципиально не завершены, основой их развития становится ритмическое варьирование «развертывания».

Первая симфония Глазунова и создававшаяся в одно время с ней элегия «Памяти героя» демонстрируют новые взгляды молодого композитора на программность музыки. Сохранились два небольших эскиза Первой симфонии, где есть название «Славянская», но в дальнейшем Глазунов принципиально отказывается от него, оставляя симфонию непрограммной. Тем самым подчеркивается имманентная выразительность симфонической музыки (и, видимо, иное отношение к панславянским идеям, столь горячо волновавшим Балакирева и Стасова). Глазунов вводит цитаты народных песен не в первую, наиболее значимую часть симфонии, а в скерцо и в финал, что было традиционно как для ранних гайдновских симфоний, так и симфоний Чайковского (Второй и Четвертой). Работая над элегией «Памяти героя», композитор многократно изменял ее название, и в окончательном виде отказался исторически конкретизировать развернутый текст литературной программы, оставив его предельно обобщенным, вопреки пожеланиям Стасова.

В Первой симфонии продемонстрированы оппозиции «свое-чужое» в двух вариантах: фольклорный и авторский материал (так же, как и в греческих увертюрах) и в виде игры в аллюзии на музыку западноевропейских композиторов в собственном тематизме. Наиболее ярко этот принцип проявляется в главной теме I части симфонии, где соединяются по принципу наложения три мотива, напоминающие музыку Шумана (1-й мотив), Бетховена (2-й мотив) и Шопена (3-й мотив). Но выявление такой структуры темы про-

исходит только при ее развитии, когда мотивы вычленяются и полифонически взаимодействуют в вертикальном контрапункте. Каждый из этих мотивов в дальнейшем изложении I части образует самостоятельные производные построения, способствующие установлению тонких лейтинтонационных связей. Такой метод интонационной работы восходит к традициям полифонии нидерландской школы.

Важную роль в преобразованиях тематизма и в объединении интонационной интриги симфонии играет ритм. Композитор создает тонкие сопряжения разных типов ритмического движения: синкопированное и размеренно танцевальное в главной теме I части; контрапунктическое сочетание двухдольного и трехдольного метров в побочной I части; варьирование трехсложных стоп в темах финала Первой симфонии (главная - дактилическая, первая побочная - типа анапеста; контрастирует им вторая побочная с ямбической стопой).

Отказываясь от явных сюжетных закономерностей в музыкальном процессе своих произведений, Глазунов заменяет их «аналитическим методом» (Гнесин, Неклюдов), суть которого состоит в выявлении скрытых образных возможностей тематизма без разрушения его интонационной целостности. Этот метод был характерен для произведений Гайдна и особенно Моцарта; в XIX веке его восприняли романтики и композиторы Новой русской школы. Вместе с тем, Глазунов уже в Первой симфонии соединяет «аналитический метод» с приемами мотивно-тематической работы, свойственными музыке Гайдна, Бетховена и Чайковского.

Второй параграф второй главы, «Развитие творческого метода в период работы над Второй симфонией в контексте жизни и творчества», посвящен основным событиям жизни композитора этого периода, вызвавшим изменения в его творчестве. Рассмотрено воздействие сопутствующих Второй симфонии произведений на формирование ее замысла.

Новым качеством тематизма «Характеристической сюиты» становится интерес Глазунова к *интервальной симметрии мотивов*: восходящий трихорд в кварте и нисходящий тетрахорд в квинте в 1-й теме Интродукции подвергаются не вычленению, как было в теме Первой симфонии, а высотному и ритмическому варьированию исходного мелодического тезиса, с образованием несколько мотивов-микровариантов, что было свойственно мелодике протяжных крестьянских песен. Такое же внимание к интервальным структурам характерно и для тематизма элегии «Памяти героя» (сближение главной и побочной тем сонатной формы за счет общих интервалов нисходящей терции и восходящей кварты), симфонической поэмы «Стенька Разин». Избранные интервалы не только «вкраплены» в авторский тематизм, но использованы и как фоновые элементы в виде гармонических фигурации, подчас создавая эффект вертикального контрапунктирования темы и ее ритмического варианта (вступление к поэме «Стенька Разин», разработка тем элегии «Памяти героя»). Генезис этого приема восходит к особенностям контрастной полифонии Глинки и технике свободного варьирования и объединения в вертикальном контрапункте вариантов, характерной для оперно-вокального творчества Мусоргского¹.

Монотематический принцип, столь последовательно и детально претворенный Глазуновым в этих двух произведениях, и посвящение Второй симфонии Листу позволяют говорить о воздействии творческих принципов Листа на молодого композитора. Вместе с тем, тщательное развитие одной темы с привлечением различных приемов композиторской техники напоминает и об особенностях методов композиторов эпохи барокко, когда мастерство оценивалось именно по интерпретации уже известных тем, других авторов или народных.

Воздействие творчества Листа ощущается не только в освоении приемов монотематизма, но в обращении к жанру симфонической поэмы

¹ Отмечено И.В.Степановой в статье «К теории музыкального языка Мусоргского» // СМ, 1982, № 3, С. 68.

(«Стенька Разин»), в сходной трактовке сонатной формы этого произведения (как в Сонате *h moll* — неясно выражена реприза, сливающаяся с разработкой), в особом единстве музыкальной ткани произведения, когда значимые интонации могут превращаться в фоновые и наоборот. Этот прием, отмеченный нами у Глазунова в «Стеньке Разине», будет характерен и для его произведений среднего и зрелого периодов (см. об этом работы Г.Б.Гордона и О.А.Бочкаревой); мы определяем его как «интонационную концентрацию тематизма». Своеобразной параллелью ему в других видах искусства этого периода можно назвать сглаживание различий между рельефом и фоном в живописи; стремление к пластическому единству элементов в декоративно-прикладном искусстве формирующегося модерна.

Очевидны интонационно-смысловые параллели между симфонической поэмой «Стенька Разин» и создававшейся в то же время симфонической поэмой «Тамара» Балакирева: жанр; темповое развитие (нарастание от медленного к быстрому); сходство сюжетов на архетипическом уровне (роковая страсть, мотив возлюбленного-жертвы, погубленного в водной стихии); одинаковая основная тональность - *h moll*. Приемы ритмического варьирования, продемонстрированные в «Характеристической сюите», получают новое воплощение в «Стеньке Разине» - в виде длительных монотонных ритмических остинато.

Общими приемами композиторской техники для «Стеньки Разина» и Второй симфонии стали: преимущественно фактурно-ритмические преобразования тематизма; интонационное единство материала вступления и главной темы; сходство оформления кульминаций (метроритмические сбивки, унисонное изложение тутти); масштабное и смысловое возрастание роли побочных партий в сонатных формах; увеличение роли лирических образов, подчиняющих сурово-мужественные (реприза I части и финал Второй симфонии).

Во Второй симфонии Глазунов впервые дает сочетание монументально-героических образов с жанрово-игровыми. Героические образы этой симфонии воспринимались современниками как ретроспективные, напоминающие «первобытную, языческую Русь» (Ю.Г.Гольдштейн) или Вторую симфонию Бородина (Дм.П.Никольский - «Берендей»). Но Ю.Д.Энгель обратил внимание на синтез в интонациях симфонии разновременных и национальных начал (католически-религиозных, восточных и русских) и на присутствие в симфоническом цикле формы «своеобразных грандиозных вариаций».

Продолжая на русской почве развитие метода монотематизма (симфонизм Берлиоза и Листа), Глазунов первым применяет его в непрограммной симфонии. Через два года (в 1888) аналогичный замысел будет воплощен Чайковским в его Пятой симфонии, и это позволило критикам в дальнейшем сравнивать два произведения. Необычность Второй симфонии в том, что последний вариант исходной темы появляется *в коде третьей части*. Отсутствие лейттемы в финале может символизировать утрату важного для композитора «персонажа» в интонационной интриге его произведения. Этим Вторая симфония Глазунова существенно отличается от произведений его предшественников, где монотематическое развитие «интонационной интриги» продолжалось до конца симфонического цикла¹. Такое необычное решение, возможно, связано с историей создания симфонии — известие о смерти Листа пришло к Глазунову *до начала работы над финалом*.

Ритмическое движение и варьирование в этой симфонии Глазунова приобретает глубокий символический смысл. Ритм у Глазунова, как выраженные движения, в отличие от балакиревского его понимания, скорее преодолевает, чем выявляет национальную окраску. У Глазунова ритмическое движение - это претворенные в звучащей форме «состояния праздничного ликования, славления, гульбы, опьянения, восторженных излияний и т. д. <...> на-

¹ Пятая симфония Бетховена, «Фантастическая симфония» Берлиоза, Четвертая симфония Чайковского.

правляемые ритмом шагов движущейся массы»¹. Развитие финала Второй симфонии Глазунов приводит к образу вселенского шествия, восхождения высь к радости и свету, здесь впервые в своей композиторской практике Глазунов находит средства создания гимнического, ликующего образа с помощью пентатонических ходов в мелодии, что стало характерным и для последующих произведений Глазунова².

Впервые появляются в скерцо Второй симфонии причудливые, зловещие образы. Трактовка этой части во многом перекликается не с западноевропейскими симфониями, а, скорее, с фортепианными скерцо Шопена и приобретает черты фантазийности. Продолжена во Второй симфонии и линия субъективных лирических образов, хотя в их воплощении Глазунов еще не слишком оригинален, а развивает традиции Глинки, Бородина, отчасти Балакирева, используя стилизации восточной музыки и претворение речевых интонаций из своих юношеских романсов. Новизна заключена в ощущении тайны, неуловимости этих образов, что предвосхищает одни из ключевых моментов в искусстве символизма и модерна.

Глазунов во Второй симфонии символически намечает момент ухода от старых представлений к «новым берегам». Контурсы их пока еще не очень ясно обозначены, но уже ощущается тяга к поиску универсального музыкального языка, одним из важнейших компонентов которого становится европейская полифония, слияние русских и европейских жанров в некую новую целостность. Вторая симфония Глазунова - это некий прощальный взгляд молодого композитора на свое музыкальное детство, дань признательности своим великим современникам - Листу, Бородину, Балакиреву.

¹Асафьев Б.В. Глазунов. Опыт характеристики. С. 264. Сходные мысли о роли ритмического движения в музыке высказывались Г. Риманом (Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig. 1903) и Г. Фликом (Flick G. Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg. 1936).

² Об использовании пентатонических оборотов в «Коронационной кантате» и Прелюдии-кантате к 50- летию Петербургской консерватории см.: Абрамовский Г.К. Прелюдия-кантата А.Глазунова, сочиненная к 50-летию Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Сборник статей и материалов. Вып.1. СПб., 1997. С. 151.

Третий параграф второй главы, «Годы кризиса и перелом в творческом методе в Третьей симфонии (ор 33. 1890)», посвящен исследованию новых компонентов композиторской техники Глазунова в Третьей симфонии, где происходит синтез приемов, найденных в двух предыдущих симфониях. Новая конструкция главной темы I части - мотивность, превращенная в волну и усложненная рондообразностью - позволяет активизировать процесс образных трансформаций уже внутри этой главной партии. В Третьей симфонии на новом качественном уровне претворяются принципы лейтинтонационности (как частного случая монотематизма).

В чем-то «интонационная интрига» Третьей симфонии зеркально отражает ту, что была во Второй: тема и несколько вариационно-вариантных преобразований, которые приводят к ее утрате в III части симфонии. В Третьей - наоборот: в финале в результате напряженного интонационного поиска *рождается* важная для композитора тема, отдаленно напоминающая образ основной темы Второй симфонии (хоральный склад, монументальность, внеличность). Общая идея Третьей симфонии, связанная с напряженными поисками некоей итоговой темы (появляющейся в коде финала), отдаленно напоминает аналогичную в творчестве Бетховена (Девятая симфония).

Композиция и драматургический замысел Третьей симфонии могут быть представлены как два крупных и внутренне контрастных двухчастных цикла: I-II и III-IV части. Две первые части можно представить как экспозицию беззаботного состояния («Детство»), две последующие - контрэкспозиция (образы скорби, смерти) и преодоление мрака посредством творческой игры. I часть - экспозиция состояния весенней влюбленности, эмоциональной жизни героя, сливающейся с миром природы, и завязка линии мрачных образов (эпизод «остранения» перед разработкой), II часть — игра интеллекта, моделирующего собственный мир, творческое самоопределение героя. III часть - напоминание о реалиях жизни (другое, меланхолическое воплощение «весенней», темы, осознание противоречия между мифологически циклизи-

рованным временем природы, его неизменным круговоротом и конечностью человеческого существования). Соотношение тональностей и образов в III и IV частях симфонии напоминают об элегии «Памяти героя» (закончена в 1885), где основной тональностью была *cis moll* и развивались два образа: скорбный (1-я тема элегии) и ликующий (2-я тема в тональности *D dur*). Финал можно охарактеризовать как уход от жизненных проблем к творческой игре: жизнь приносит разочарования и утраты, искусство - нет! «*Ars longa, vita brevis*».

Важное драматургическое значение в симфонии приобретают имитации, создающие эффект диалога, эхо, вопросно-ответных структур - двоемирия, столь распространенного в искусстве романтизма. У Глазунова это двоемирие может служить воплощением оппозиции «обыденного» и «идеального» в бытии лирического героя его симфонии.

В Заключении диссертации обобщаются наблюдения над спецификой творческого метода Глазунова, проводятся параллели между его творчеством и творчеством его современников и композиторов XX века, а также намечаются дальнейшие пути разработки поставленной темы.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Роль Первой симфонии А.К.Глазунова в развитии традиций симфонической музыки Новой русской музыкальной школы XIX века // Традиции в контексте русской культуры. Межвузовский сб. научных статей. Вып. VI. Череповец, ЧТУ, 1999. С. 57- 64 (0,3 п.л.).
2. Традиции и новаторство в жанре вальса из I части Третьей симфонии А.К.Глазунова // Традиции в контексте русской культуры. Межвузовский сб. научных статей. Вып. VII. Череповец, ЧТУ, 2000. С. 122-129 (0,3 п.л.).
3. О претворении традиций монотематизма во Второй симфонии А.К.Глазунова // Традиции в контексте русской культуры. Межвузовский сб. научных статей. Вып. VIII. Череповец, ЧТУ, 2001. С. 278-283 (0,2 п.л.).

4. А.К.Глазунов: дебют в контексте русского искусства 80-х годов XIX века // Традиции в контексте русской культуры. Межвузовский сб. научных статей. Вып. IX. Череповец, ЧТУ, 2002. С. 290-296 (0,3 п.л.).

5. Первая симфония А.К.Глазунова (в контексте истории ее исследования) // Глазуновский сборник (под редакцией О.А.Бочкаревой, Н.П.Хилько). Петрозаводская государственная консерватория, Петрозаводск, 2002. С. 68-85 (0,7 п.л.).

6. Роль путешествий в жизни и творчестве молодого А.К.Глазунова // Сб. докладов научного форума «Культурное пространство путешествий» (Санкт-Петербургский университет, философский факультет. Центр Изучения Культуры, 8-12 апреля 2003). СПб., 2003. С. 202-204 (0,1 п.л.).

7. Русско-немецкие интонационные взаимодействия в главной партии Первой симфонии А.К.Глазунова. Сб. докладов VII междисциплинарного семинара «Звукомир художественного текста» (1-3 апреля 2004). Петрозаводск. 2004. С. 150-153 (0,1 п.л.).

№21242