

О. А. УРВАНЦЕВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.03

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.068-075

О СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В МУЗЫКЕ А. ГЛАЗУНОВА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ ОР. 72

реди русских композиторов рубежа XIX–XX веков Александр Константинович Глазунов занимает особое место. При жизни его именовали классиком русского искусства, произведения часто исполняли, его заслуги были признаны музыкальным сообществом. По словам Е. А. Ручьевской, «Глазунов в XXI веке предстаёт перед нами как классик, как прямой продолжатель великой глинкинской традиции» [7, с. 73]. Творческое становление композитора происходит под влиянием кучкистов, взгляды формируются в русле воззрений беляевской группы.

Вместе с тем зрелый период творчества Глазунова совпал с поворотным моментом «встречи двух эпох» в русском искусстве. И. А. Скворцова отмечает: «Модерн стал рубежным переходным стилевым периодом в музыкальном историческом процессе. Он появился на рубеже Нового и Новейшего времени, заняв промежуточное положение между поздним романтизмом и течениями, распространившимися в России в 20-х годах – авангардом и конструктивизмом. Противоречивое совмещение двух разнонаправленных стремлений – к языковой новизне и к ассимиляции стилистических моделей предшествующих эпох, – оба слагаемых модерна, оказались источником культуры XX века, в основе которой, во-первых, полилог с другими эпохами, во-вторых, всевозможные эксперименты в области музыкального языка» [8].

В произведениях Глазунова рубежа XIX–XX веков просматривается влияние магистрального для этого периода русской культуры стиля модерн. Старые и новые влияния в музыке Глазунова образуют новое качество, которое и составляет сущность его индивидуального почерка.

Композиторы нового поколения в годы становления авангарда воспринимали искусство

Глазунова как устаревшее, консервативное. По свидетельству М. К. Михайлова, «столкнулись два несоизмеримых по степени силы влияния фактора. На одной стороне – благоговейная преданность традициям русской музыки её классической поры, традициям, непосредственно связанным с именем Римского-Корсакова, бережно хранимая представителями его школы во главе с самым крупным из них – Глазуновым. На другой – необходимо заявляющий о себе поступательный процесс исторического развития, неминуемо требовавший пересмотра традиций, их переосмысления в новых условиях» [5]. Поражает противоречивость оценок композитора старшими и младшими современниками. «Если своему учителю Н. А. Римскому-Корсакову он представлялся фигурой Нового времени, то Прокофьев, Стравинский уже воспринимали творчество Глазунова как нечто глубоко старомодное», – пишет О. А. Владимирова [3].

Среди русских композиторов творчество Глазунова остаётся недостаточно исследованным. Музыковеды обращаются к изучению его музыки эпизодически, хотя в чередовании «приливов и отливов» интереса к музыке композитора наблюдается определённая закономерность. Первая волна интереса к творчеству Глазунова возникла ещё при жизни композитора (Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский). Вторая волна публикаций послевоенного периода (1950–1960-е годы) обусловлена юбилейными датами (Е. С. Богатырёва, М. А. Ганина, В. Ю. Дельсон, А. Н. Крюков, А. С. Курцман, С. В. Левин). В 1970–1980-е годы начинается системное исследование стиля композитора (О. И. Куницын) и отдельных жанров его творчества – балетной музыки (В. М. Красовская, О. И. Куницын, К. Л. Мелик-Пашаева, Ю. И. Слонимский), симфоний (Е. А. Добрынина, Ю. В. Келдыш), камерно-инструментальных опусов (Л. Н. Ра-

абен). Возрождение интереса музыковедов к его наследию начинается с конца XX столетия и в XXI веке только возрастает. Объектом внимания учёных становятся симфоническая сфера (О. А. Владимирова, Ю. Г. Кон, О. А. Бочкарёва), струнные квартеты (Е. В. Грищенко), произведения для саксофона (В. Г. Актисов, Н. А. Латышев), сочинения зарубежного периода (Л. З. Корабельникова, И. Ю. Проскурина). О фортепианной музыке Глазунова существует немного исследований. Есть отдельные наблюдения об особенностях композиторского и исполнительского стиля его сочинений в трудах Б. В. Асафьева, А. Д. Алексеева, Н. И. Голубовской, Г. Г. Нейгауза, Т. Ю. Масловой. Но специальной работы, обобщающей разрозненные заметки в единую систему, нет. Отметим ещё одну особенность в изучении творчества композитора: большинство публикаций осуществляется ленинградскими, а затем петербургскими авторами и издательствами.

На основании беглого обзора литературы, посвящённой Глазунову, можно отметить недостаточность освещения некоторых вопросов. Например, как соотносятся классическая и современная тенденции в творчестве композитора, какова диалектика соотношения кучкизма и модернизма в его искусстве? Перечисленные «белые пятна» в изучении наследия Глазунова объясняют интерес к нему, позволяют говорить о необходимости исследования творчества композитора и актуальности темы статьи.

Попытаемся выявить влияние стиля модерн на творчество Глазунова рубежа XIX–XX веков на примере Вариаций ор. 72, созданных на грани столетий. Интерес к Вариациям не случаен. Среди работ, посвящённых фортепианным сочинениям Глазунова (М. Л. Лукачевская, Т. Ю. Маслова), нет материалов о Вариациях ор. 72, одном из наиболее ярких, зрелых произведений композитора, где отчётливо выражен его композиторский почерк. Оно было написано в период наивысшего взлёта творческих сил Глазунова наряду с такими сочинениями, как «Раймонда», «Барышня-служанка» и «Времена года», Шестая и Седьмая симфонии, Скрипичный концерт и Пятый квартет, Прелюдия и Фуга *d moll* ор. 62, Первая (ор. 74) и Вторая (ор. 75) фортепианные сонаты. Вариации являются показательным примером фортепианного стиля Глазунова, где проявились как элементы модерна, так и тенденции академизма.

Для определения некоторых особенностей стиля Глазунова, сформировавшегося под влиянием современных ему течений, необходимо выяснить сначала традиционные, «классические» черты его композиторского почерка, а затем выявить признаки модерна в его музыке.

Юношеские сочинения композитора носят печать кучкистских тенденций. Эти тенденции просматриваются в преобладании лирико-эпической образности, программности произведений (симфоническая поэма «Стенька Разин»), эпическом размахе, картинности музыки, логической стройности сочинений, некоторых особенностях музыкального языка.

Также, согласно Е. А. Ручьевской, творчество Глазунова во многих отношениях обнаруживает признаки глинкайской традиции [7, с. 74]. Во-первых, это консонантность звучания, которая соотносится с глазуновским пониманием красоты. Во-вторых, логичность изложения материала, стройность и соразмерность пропорций, что проявляется в повторности синтаксических единиц и стихоподобии организованной музыкальной речи. В-третьих, классические устои формообразования, поскольку его сонатные, трёхчастные, вариационные, рондальные формы основаны на классических схемах. С современным искусством музыку Глазунова объединяет общая черта – инструментализация вокальных интонаций и использование ариозных интонационных формул.

Далее рассмотрим, как соотносится музыка Глазунова с музыкальными течениями эпохи.

Несмотря на отражение в творчестве отдельных примет музыкального наследия кучкистов, Глазунов оставался сыном своего времени, воспитанным на реалиях окружающей его музыкальной среды, в том числе искусства модерна. Типологические признаки модерна индивидуально и в разной степени претворялись в музыке Рахманинова, Скрябина, Лядова, Метнера, Гречанинова, Черепнина и др. Некоторые черты модерна отчётливо просматриваются в творчестве Глазунова. А потому необходимо рассмотреть признаки и особенности стиля модерн в русском искусстве рубежа веков.

Определяя типологические признаки модерна в музыкальном искусстве, мы опираемся на труды одного из наиболее авторитетных разработчиков данной темы И. А. Скворцовой [8, с. 12].

В новом стиле акцент переносится с содержательной стороны произведения на форму.

Внешняя красота является материальным носителем содержания и смысла сочинения. Направленность внимания композитора на внешнюю красоту и декоративность оформления материала меняет сущность отношения автора к теме повествования: происходит подмена демонстративно эмоционального отношения к предмету изображения (самовыражения, как это было у романтиков) на дистанцирование от темы сочинения.

Типологические признаки стиля модерн реализуются с помощью определённых средств музыкального языка. Стилеопределяющими средствами в музыкальном воплощении модерна наряду с другими стилевыми признаками оказываются особенности фактуры, ритма, мелодико-тематической организации, гармонии.

Видовой и наиболее типичной чертой модерна является принцип декоративности музыкальной ткани, которая проявляется через орнаментальность мелодических линий. Сама полимелодичная фактура представляет собой сложное сплетение нескольких мелодических линий-голосов. Происходит как бы растворение тематизма в фактуре, рельефа в фоне.

Художники рубежа XIX–XX веков используют различные формы организации фактуры. Обильно применяются украшающие элементы, к которым относятся не только форшлагги, трели, пассажи и пр., но и мелодический рисунок. Причудливо-извилистый, он придаёт мелодии характер графической линии, украшающей гармонический каркас. Сделаем отсылку на работу Е. Е. Маркеловой об орнаментальности в произведениях русского музыкального модерна. Автор исследования утверждает, что орнамент становится самостоятельным жанром искусства, характерным не только для изобразительных его видов, но и музыкальных. Различные рисунки мелодической линии, переведённые в графику, образуют типичные графические формулы: спираль (группы симметрии), зигзаг, сферы (кругообразные движения), восходящие и нисходящие волны, растительный орнамент в разных комбинациях [4]. Те же орнаментальные рисунки часто свойственны сочинениям Глазунова, в частности, Вариациям.

И. А. Скворцова указывает на такой пример из балета «Времена года» Глазунова, где «характерная линейная орнаментальная узорчатость отличает особый прихотливый и затей-

ливый *рисунок линии*. Текст балета изобилует всевозможными украшениями и мелизмами. Стилизация барочной мелизматике даёт ощущение узорчатости, орнаментальности всей ткани» [8, с. 28].

Орнаментальность проявляется в вариантно-попевочном типе развёртывания и развития тематизма. Вся ткань произведения выводится из одной или нескольких варьируемых попевок. Ткань такого сочинения представляет собой вариантнo-вариационное развитие мелодической микромодели.

Видовой чертой модерна является также особая трактовка музыкального времени. При развитом голосоведении необходимо замедленное движение, которое позволяет проследить сплетение мелодических узоров. Статичность становится типичной чертой музыкального произведения. О. А. Бочкарёва при анализе пьесы Глазунова «Из «Калевалы»» отмечает: «Для него более важно привлечь внимание к типологическим признакам материала, уводящим к первоначалам музыки – сигнальным, моторно-двигательным, танцевальным. В этом, на наш взгляд, глазуновская эпика соприкасается с модерном, который, согласно своим эстетическим представлениям, пренебрегал временной определёённостью, национально-исторической конкретностью, бытовизмом – предпочитая взамен картинную живописность, приподнятость тона высказывания» [2].

Если сопоставить приметы стиля модерн и некоторые черты музыки Глазунова зрелого периода творчества, то обнаружится большое количество совпадений. Перечислим их:

– Объективный тон подачи материала, известная отстранённость от происходящих в музыке событий (автор не идентифицирует себя с лирическим героем произведения). Стремление к обобщённым образам и настроениям в творчестве Глазунова принято объяснять склонностью к академическому характеру музыки, но эта черта также корреспондирует с установками искусства модерна.

– Внешняя красота и декоративность в выборе и сочетаниях всех компонентов музыкального текста.

– Некоторая статичность изложения и замедленность движения, обусловленная сложной организацией фактуры.

– Фактура, построенная на мелодизации фоновых элементов и перетекании фактурных ком-

понентов в мелодический рельеф и наоборот, мелодических попевок – в фон.

– Полифоничность и полимелодичность мышления Глазунова, которая проявляется в мелодической насыщенности фактуры, содержательности каждого голоса.

Влияние искусства модерна обнаруживается в фортепианном письме Глазунова. Среди важнейших признаков назовём детальную проработку фактуры, особую роль педали в создании объёмного стереофонического звучания фортепиано, полимелодичность изложения, внимание к тембровой дифференциации голосов, а также к разработке регистровых пластов.

Композитор заполняет одновременно все регистры инструмента, благодаря чему возникает многослойность фортепианной фактуры. В книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауз отмечает: «...фортепианную музыку Глазунова можно условно назвать “трёхручной”, так как она изобилует выдержанными *tenuto*, басами в октавах, в то время, как обе руки заняты в более высоких регистрах (левая – фигурациями аккомпанемента, правая – мелодической линией или наоборот)» [6, с. 138]. В сочинениях композитора обращает на себя внимание мелодизированная ткань, в которой целое образовано из сплетения автономных голосов. Мелодико-линейное начало прослеживается во всех голосах фактуры.

К числу особенностей фортепианного стиля Глазунова относится пристрастие композитора к крупной технике – октавам, аккордам, двойным нотам. Большие аккорды, превышающие октаву, размещаются, как правило, в левой руке – там, где нужен широкий и мощный фундамент.

Рассмотрим фактурные особенности фортепианной музыки Глазунова на примере цикла Вариаций *op. 72*. При анализе вариационного цикла необходимо учитывать многие факторы: выразительные средства, входящие в состав темы и её последующих модификаций в вариациях (мелодию, гармонию, структуру); выявление неизменных и изменяемых компонентов темы в вариациях (фактуру, регистры, динамику, штрихи и т. д.). Кроме того, обычно рассматривается композиция всего сочинения и способы циклизации вариаций (термин В. Протопопова), то есть способы объединения вариаций в микроциклы; содержание и драматургия цикла (чему способствует жанровый анализ каждой из вариаций).

Из намеченного плана остановимся на тех чертах, которые обнаруживают родство с признаками модерна в индивидуальной трактовке Глазунова.

Тема вариаций – несмотря на ссылку об использовании финского напева – больше напоминает мелодию русской народной песни былинного малораспевного плана. Такие ассоциации возникают благодаря некоторым особенностям темы: структурным (неквадратный период повторного строения – 4+3); мелодическим (напев состоит из попевок узкого диапазона); ладовым (использование параллельной переменности).

Тема содержит немалый потенциал для последующего развития, поскольку состоит из трёх элементов. Первый напевный элемент (из которого впоследствии вырастает лирическая тема) повторяется по принципу пары периодичностей (т. 1–2). Второй элемент – восходящий, более активный, в диапазоне квинты (т. 3–4) – впоследствии будет использован в качестве материала для построения автономной, активной и динамичной темы (вариации 12, 15). Третий элемент завершает тему (т. 5–7). Третий элемент остаётся «в тени» первых двух и не получает самостоятельного развития. И всё же на гребне кульминации (вариация 12) он появляется в виде распевной мелодии, напоминающей *Dies irae*, в аккордовом изложении.

Русский колорит теме придаёт её гармонизация в кучкистском стиле, для которого характерно скупое сопровождение, начало с одnogолосного запева, ладовая переменность, серединная плагальная каденция, использование гармонического минора только в заключительных каденциях. Фактура усиливает ассоциации с былинными сказами – мелодия начинается в низком регистре одnogолосным запевом, затем поддерживается скупыми аккордами, на сильных долях – арпеджированными.

Дифференциация фактурных функций голосов помогает выявить одну из важнейших координат фактуры – глубину, которая в глазуновских вариациях представлена разнообразно и полно. Каждый из голосов в соответствии с исполняемой ролью имеет свою регистровую «зону», свой динамический нюанс. Способ артикуляции каждого голоса, звукоизвлечения мелодической линии также имеет большое значение, создавая между голосами партитуры отношения рельефа и фона. Поскольку для

Глазунова характерна многослойная фактура (одновременно могут звучать от четырёх до шести голосов), то регистровое расслоение голосов помогает выделить функцию каждой линии. Правой руке поручается мелодия, часто «вплетённая» в фигурации (или окружённая имитирующими голосами), в левой размещаются бас (на педали), гармонические или мелодические фигурации и иногда – мелодия. При этом часто возникает эффект многоярусной фактуры. Поэтому для создания глубины следует обязательно учитывать средства, помогающие дифференцировать голоса: применять разные нюансы, штрихи, педаль. Кроме того, желательно подключать тембровую окраску голосов (то есть разный способ звукоизвлечения, характер прикосновения).

Отметим типичные для фортепианного стиля Глазунова виды фигураций. Наиболее часто применяемые – мелодическая с участием проходящих и вспомогательных звуков (например, вариации 2, 10) и гармоническая фигурация, обычно выполняющая аккомпанирующую роль (вариации 4, 8). Гармоническая фигурация способствует раздвижению регистров и созданию пространства и стереофонического звучания. Ещё один излюбленный Глазуновым вид фигурации – колористическое наслоение, то есть дублирование голосов какими-либо интервалами или аккордами. Такой вид применяется, как правило, в заключительных разделах микроциклов, а также для подготовки кульминаций и придания дополнительного пафоса вариациям эпического характера.

Многие фактурные решения Вариаций типичны для модерна. Среди них: полимелодичность, скрытая полифония, превращение фигуративных рисунков в тематически значимые, постепенное растворение функционального разделения голосов и их синтез в мерцающей, дышащей звуковой среде.

Необходимо отметить ещё одну – весьма важную – объединяющую, цементирующую роль фактуры в создании целого. Несмотря на разнообразие использованных в вариациях видов фигурации, отдельные элементы фактуры на расстоянии корреспондируют друг с другом, образуя интонационные (фактурные) связи между различными вариациями и микроциклами. Например, пассажное движение в вариациях 10 и 13, триольные группы в вариациях 9 и 15, аккордовое утолщение мелодической линии в 12 и 15.

Если говорить об участии фактуры в драматургии цикла, то следует отметить не только последовательное раздвижение крайних регистров и расширение диапазона фактуры, но и постепенное уплотнение звучания. Октавные и аккордовые созвучия подключаются в заключительных разделах микроциклов и в финале всего цикла, создавая монументальную звучность.

Далее перейдём к характеристике композиции всего цикла. Состоящий из темы и пятнадцати вариаций цикл можно разделить на три микроцикла по нескольким признакам. Это тип изложения (экспозиционный, развивающий и завершающий); тип содержания (лиро-эпическая образность в первом разделе, образный контраст во втором и трансформация начального образа в третьем); фактурное и тематическое подобие вариаций, открывающих каждый раздел (микроцикл).

Первый – экспозиционный раздел Вариаций сохраняет близость к теме. Образцом (моделью) для вариаций первого микроцикла служит вариация 1, задающая параметры формы (квадратный период повторного строения), гармонической схемы (с отклонением в субдоминантовую тональность и параллельный мажор), мелодические контуры темы, небystрый темп, спокойную динамику. Эти параметры сохраняются на протяжении всего микроцикла. Кроме того, в вариации 1 четырёхкратно повторяется начальный мотив (первый элемент) с различной гармонизацией. Это обстоятельство послужило импульсом для использования техники глинкавских вариаций в вариациях 2 и 3: тема остаётся неизменной при ладовом, гармоническом, фактурном преобразовании материала.

Жанровые ассоциации, возникающие внутри первого микроцикла, находятся в диапазоне от былинного начала (вариация 1), через лирическую песенность (вариация 3) ко всё более эпическому звучанию, чему способствует фактура – октавы с терцовым заполнением (фактура духовного стиха).

По содержанию и композиционной функции второй микроцикл напоминает лирическое интермеццо в окружении эпических разделов. Укрупнение масштаба формы, введение секвентного развития, уплотнение фактуры задают импульс последующему развитию и подготавливают слушателя к появлению контрастных

по жанровому облику вариаций. Начинается образная трансформация начальной темы при сохранении мелодического ядра.

Третий микроцикл (вариации 12–15) также открывается вариацией, в которой отчасти восстанавливается сходство с первоисточником: возвращается метрика (четырёхдольность), фактура (арпеджированные аккорды), средний регистр, темп (*Andante*), былинный характер. В то же время завершается образная трансформация, происходит преобразование начальной темы в новое качество – она становится гимнически-торжествующей.

Финал имеет интонационные, тональные, фактурные связи с предшествующими номерами. Его тематической основой становится второй мотив, который благодаря процессуально-динамизирующим качествам доминирует и олицетворяет новый содержательный (образный) рубеж, достигнутый в результате предшествующего развития. Активность второго мотива, ставшего движущей силой развития, приводит к расширению рамок формы. Оба мотива – активный и лиро-эпический – противопоставляются в финале по образцу главной и побочной партий в сонатной форме. Поскольку обе темы повторяются дважды с новыми тональными отношениями (*fis–D–fis–a–F–fis*), форма приобретает очертания, сходные с рондо-сонатой (без разработки или эпизода). Вне-

сение элементов сонатности (наличие двух разнохарактерных тем, подчёркнутое тональным контрастом) в вариационное развитие связано с традициями русской классики, идущими от глинкинской «Камаринской».

Стержнем драматургического замысла Вариаций ор. 72 становится образная трансформация тематизма. Драматургия цикла построена на выявлении внутреннего контраста между двумя элементами темы, представляющими лирическое и эпическое начала. Музыка Глазунова демонстрирует тенденцию превращения лирической темы в гимн, апофеоз.

Индивидуальный стиль Глазунова вобрал в себя черты, присущие глинкинской и кучкистской традициям, но в то же время композитор развил их в русле модернистских установок. С Глинкой Глазунова роднит классический метод обобщения: идеализация образов, типизация их существенных признаков. В то же время, оба композитора (Глинка и Глазунов) были вполне современными в области музыкального языка. От кучкизма Глазунов унаследовал обращение к лиро-эпическим образам, склонность к сюитному мышлению, технику обработки музыкального материала в русском стиле (начальный тезис в Вариациях ор. 72). Двойственность индивидуального стиля Глазунова проявляется в классической интерпретации современных ему средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Глазунов. Опыт характеристики. Петроград, 1925. 178 с.
2. Бочкарева О. А. Финский и карельский север в музыке Лядова и Глазунова // Русская и финская музыкальные культуры. Карелия. 1989. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/muzykalnaya_kultura/rf_kultura2.htm.
3. Владимирова О. А. Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-v-rannih-simfoniyah-a-k-glazunova>.
4. Маркелова Е. Е. Орнаментальность как приём сказочной иконографии произведений русского музыкального модерна (на примере опер Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертной», «Золотой петушок») // Грамота. 2013. № 9 (35), ч. 1. С. 94–103.
5. Михайлов М. К. А. К. Глазунов (из воспоминаний) // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 1. Л.: Музыка, 1987. URL: <http://www.biletexpress.ru/teatr-articles/239/746.html>.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. Ручьевская Е. А. Несколько слов о стиле А. К. Глазунова // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. СПб., 2011. Т. 1. С. 72–82.
8. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. URL: <http://cheloveknauka.com/stil-modern-v-russkom-muzykalnom-iskusstve-rubezha-xix-xx-vekov>.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. (Igor Glebov) *Glazunov. Opyt kharakteristiki* [Glazunov. An Attempt of Characterization]. Petrograd, 1925. 178 p.
2. Bochkareva O. A. Finskiy i karel'skiy sever v muzyke Lyadova i Glazunova [The Finnish and Karelian North in the Music of Lyadov and Glazunov]. *Russkaya i finskaya muzykal'nye kul'tury* [Russian and Finnish Musical Culture]. Kareliya. 1989. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/muzykalnaya_kultura/ru_kultura2.htm.
3. Vladimirova O. A. *Formirovanie tvorcheskogo metoda v rannikh simfoniakh A. K. Glazunova: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The Formation of the Creative Method in the Early Symphonies of Alexander Glazunov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Cultural Studies]. Moscow, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-v-rannih-simfoniakh-a-k-glazunova>.
4. Markelova E. E. Ornamental'nost' kak priyom skazochnoy ikonografii proizvedeniy russkogo muzykal'nogo moderna (na primere oper N. A. Rimskogo-Korsakova "Skazka o tsare Saltane", "Kashchey bessmertnyy", "Zolotoy petushok") [Ornamental Qualities as a Means of Fairytale Iconography in the Musical Works the Russian Musical *Style Moderne* (on the Examples of Nikolai Rimsky-Korsakov's Operas; "The Tale of Tsar Saltan," "Kashei the Immortal," "The Golden Cockrell"). *Gramota* [Gramota]. 2013, No. 9 (35), P. 1, pp. 94–103.
5. Mikhailov M. K. A. K. Glazunov (iz vospominaniy) [Alexander Glazunov (from the Memoirs)]. *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyakh. Kn. 1* [The Leningrad Conservatory in Memoirs. Book 1]. Leningrad: Muzyka, 1987. URL: <http://www.bilet-express.ru/teatr-articles/239/746.html>.
6. Neygauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga* [Neuhaus, H. On the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. 5th Edition. Moscow: Muzyka, 1988. 240 p.
7. Ruchyevskaya E. A. Neskol'ko slov o stile A. K. Glazunova [A Few Words about Glazunov's Style]. *Ruchyevskaya E. A. Raboty raznyh let: sb. st.: v 2 t.* [Ruchyevskaya E. A. Works from Different Years: Compilation of Articles: In 2 Volumes]. Edited by V. V. Goryachikh. Volume 1. St. Petersburg, 2011, pp. 72–82.
8. Skvortsova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov: avtoref. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The *Style Moderne* in Russian Music of the Turn of the 19th and 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 65 p. URL: <http://cheloveknauka.com/stil-modern-v-russkom-muzykalnom-iskusstve-rubezha-xix-xx-vekov>.

О стилевых взаимодействиях в музыке А. Глазунова на примере фортепианных Вариаций ор. 72

Автор выявляет двойственность индивидуального стиля русского композитора А. К. Глазунова. С одной стороны, композитора принято относить к продолжателям классической глинканской традиции, академическому направлению. С другой стороны, обнаруживается его восприимчивость к новым художественным течениям своего времени. В статье творчество Глазунова рассматривается в контексте стиля модерн, повлиявшего на сочинения многих композиторов рубежа XIX–XX вв. Выдвигаемый тезис об индивидуальном претворении установок модерна в творчестве Глазунова иллюстрируется на примере фортепианного цикла Вариаций ор. 72 (1900).

Методологическую основу составляют труды И. А. Скворцовой, определившей диалектику соотношения содержания и формы, основные темы и сюжеты, а также типичные для музыкального модерна выразительные средства. Опираясь на тезис об избирательности проявлений принципов модерна в творчестве разных композиторов, автор статьи показывает, что одним из наиболее выразительных средств в сочинениях Глазунова становится фактура: объёмная, полимелодическая, функционально дифференцированная на несколько слоёв, образующих эффект многоярусной вертикали. Автор приходит к выводу, что Глазунов ассимилировал в своём творчестве традиции М. И. Глинки и композиторов «Могучей кучки», но транслировал их современным языком, сформировавшимся в русле стиля модерн.

Ключевые слова: музыкальный модерн, А. К. Глазунов, Вариации для фортепиано ор. 72 А. Глазунова, полимелодическая фактура.

About the Interaction Between Different Styles in the Music of Alexander Glazunov on the Example of the Variations for Piano opus 72

The author demonstrates the duality of the individual style of Russian composer Alexander Glazunov. On the one hand, it is customary to classify the composer as a continuer of the classical tradition of Glinka and the academic trend in music. On the other hand, we can observe his openness towards the new artistic currents of his time. In this article the musical legacy of Glazunov is examined in the context of the *Style Moderne*, which influenced the music of many composers of the turn of the 19th and 20th centuries. The thesis brought forth about the individual interpretation of the paradigms of the *Style Moderne* in the music of Glazunov is illustrated on the example of his piano cycle, the Variations op. 72 (1900).

The methodological foundation for this approach is supported by the writings of Irina Skvortsova, who has defined the dialectics of the correlation between content and form, the main themes and plots, and also the musical means typical for the musical *Style Moderne*. Basing herself on the thesis of the selective nature of the manifestations of the principles of the *Style Moderne* in the music of different composers, the author of the article shows that one of the most expressive means in the music of Glazunov is presented by texture, which is capacious, poly-melodic and functionally differentiated into several strata, creating the effect of multilayer verticality. The author arrives at the conclusion that Glazunov assimilated in his music the traditions of Mikhail Glinka and the composers of the “Mighty Handful,” but transmitted them in a style contemporary to his epoch, formed in the direction of the *Style Moderne*.

Keywords: musical *Style Moderne*, Alexander Glazunov, Variations for Piano op. 72 by Glazunov, poly-melodic texture.

Урванцева Ольга Александровна

ORCID: 0000-0002-2200-2600

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории и теории музыки

E-mail: postik2006@mail.ru

Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки

Магнитогорск, 455036 Российская Федерация

Olga A. Urvantseva

ORCID: 0000-0002-2200-2600

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Department of Music History
and Music Theory

E-mail: postik2006@mail.ru

Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiya) im. M. I. Glinki

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory
(Academy)

Magnitogorsk, 455036 Russian Federation