

© Романовская, Е.А., 2022

УДК 78.03 + 785.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-80-88

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, ор. 100 А.К. ГЛАЗУНОВА: ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА

Е.А. Романовская¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме несвоевременности появления и, в связи с этим, исполнительского забвения Второго концерта для фортепиано с оркестром А.К. Глазунова. Это произведение редко исполняется, мало изучено и в исследовательских работах, посвященных творчеству композитора, упоминается кратко или опускается совсем. Однако возрождение к концерту исполнительского интереса и включение его в репертуар молодых современных пианистов говорит об актуальности музыки. Через исторический контекст последовательно изложены предполагаемые причины непростого отношения к творчеству Глазунова как ревностного защитника традиций в период революционного обновления музыкального языка. Также ставится под сомнение рассмотрение творчества композитора лишь через призму традиционализма: в работе акцентирована как преемственность Глазунова в развитии жанра фортепианного концерта, так и появление новых тенденций в его стилистическом языке, таких как модерн и эклектика. Дана хронологическая справка написания и исполнения концерта в трудный кризисный период жизни композитора и общества. В статье анализируются особенности формообразования одночастного произведения с чертами сюитности и использование монотематического принципа развития мелодики.

Ключевые слова: фортепианный концерт, А.К. Глазунов, монотематизм, традиции, модерн, эклектика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Романовская, Е.А. Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 100 А.К. Глазунова: через призму традиций и новаторства // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 80–88. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-81-88.

A.K. GLAZUNOV'S CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA, op. 100: THROUGH THE PRISM OF TRADITION AND INNOVATION

Е.А. Romanovskaya¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the problem of the untimely appearance and, in this regard, the performing oblivion of the Second Concerto for Piano and Orchestra by A.K. Glazunov. This work is rarely performed, little studied, and is briefly mentioned or omitted altogether in research works devoted to the composer's work. However, the revival of the performing interest in the concert and its inclusion in the repertoire of young contemporary pianists speaks of the relevance of music. Through the historical context, the alleged reasons for the difficult attitude towards the work of Glazunov as a zealous defender of traditions during the period of the revolutionary renewal of the musical language are consistently stated. It also calls into question the consideration of the composer's work only through the prism of traditionalism:

the work emphasizes both the continuity of Glazunov in the development of the genre of the piano concert, and the emergence of new trends in his stylistic language, such as modern and eclecticism. Chronological information about the writing and performance of the concerto during the difficult crisis period in the life of the composer and society is given. The article analyzes the features of the formation of a one-movement piece with features of a suite and the use of the monothematic principle of melodic development in the Second Concerto.

Keywords: piano concert, A.K. Glazunov, monothematism, traditions, modern, eclecticism

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Romanovskaya, E.A. (2022), "A.K. Glazunov's Concerto for piano and orchestra, op. 100: through the prism of tradition and innovation", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 81–89. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-81-89.

Музыка Александра Константиновича Глазунова, с его миром человеческого счастья, искренности и душевного благородства занимает весомую страницу в истории русской культуры. Его творчество играет значимую роль в непрерывности музыкально-исторического процесса как русской, так и европейской музыки в целом. Это можно емко охарактеризовать словами Н.В. Винокуровой как «предрасположенность к широкому охвату самых разнообразных культурных феноменов, причем довольно часто выходящих за пределы культуры национальной» (2011, с. 134).

Действительно, с ранних этапов творчества в музыке Глазунова ощущалось влияние таких композиторов, как Ф. Лист, Р. Вагнер, Й. Брамс. В словаре Гроува стиль Глазунова характеризуется как панорама: «от Балакирева он унаследовал приверженность русским фольклорным интонациям, от Римского-Корсакова – виртуозное оркестровое письмо, от Чайковского – лиризм, от Бородина – эпический размах, а от Танеева – искусство полифонической разработки тем»¹. Таким образом музыка композитора вобрала в себя, говоря языком Б.В. Асафьева, интонационный словарь предшествующей и современной ей эпохи.

В воспоминаниях коллег и учеников сложилось устойчивое мнение о Глазунове, как гуманисте с гармоничным мироощущением, где оптимизм, стройность и ясность сочетались с былинным эпосом и лирической мечтательностью. Однако исторические события начала XX в. резко диссонировали со стройной системой взглядов самого Глазунова. Александр Блок в статье «Крушение гуманизма» в 1919 г. образно выразил исторический конфликт: «Целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе неизвестными созвучиями. <...> Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы одного движения дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю» (1946, с. 484).

И если исторический перелом, революцию Глазунов принял и мудро вел дипломатию по сохранению всего выдающегося в музыкальном культурном пространстве, то к рождению новых композиторских тенденций, кардинально меняющих привычные каноны, эстетику звучания, относился чрезвычайно

осторожно. «На самое грустное размышление меня настроило быстрое распространение всякой музыки, или вернее не музыки, – писал А.К. Глазунов Н.А. Римскому-Корсакову в 1903 г., – публику видимо занимает эта бессовестная какофония» (1958, с. 240). Это стало одной из очевидных и весомых причин², которые до сих пор препятствуют смене тенденциозного отношения к творчеству композитора. Фигура Глазунова в советский период рассматривалась в основном сквозь призму традиций русской школы, а идея национальной ориентированности, идущая от кучкистов, впоследствии несколько диссонировала с зарождающимися композиторскими тенденциями.

Появление новых значимых имен в музыке таких, как С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин, а позднее С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович, с их ярко личностной исполнительской манерой звучания, непривычными средствами выразительности, стало глотком свежего воздуха и во многом заставило пересмотреть устоявшуюся фундаментальную систему музыкального языка. Глазунов с его традиционным взглядом на путь развития композиторских приемов оказался в числе академистов. В наше время это уже не кажется справедливым, когда по прошествии времени пришло понимание, что новое мышление в музыке не всегда проявлялось радикально. Как пишет Е. Долинская, «наряду с бурным обновлением, тенденцией к радикализму и модернизации первой волны авангарда, интенсивно развивается линия, очевидно связанная с традицией, имея в виду сбалансированность общего тонуса, как

антитеза жесткости, экспансивному напору, ироничному гротеску, бунтарскому проявлению» (2006, с. 79).

Конечно, немалую роль в пропаганде новой музыки сыграло то, что молодое поколение продвигало свои сочинения, находясь на эстраде, гастролируя по миру и увлекая своей игрой. Глазунов же не был пианистом-профессионалом, что, вероятно, тоже сказалось на частоте звучания его камерных сочинений на сцене. Композитор имел страсти к крупным сочинениям и монументальным партитурам, воспроизведение которых сопряжено как с трудностями исполнения, так и с непростой задачей собрать большой коллектив музыкантов.

В связи с этим не очень исполняемой оказалась и область инструментального концерта, к которому в своем творчестве Глазунов обращался неоднократно: им написаны два концерта для фортепиано, по одному – для скрипки, виолончели и альт-саксофона. По словам Ю.В. Келдыша, жанр концерта, с одной стороны, составляет «наиболее характерную часть позднего глазуновского творчества», а с другой, по сути, «становится своеобразным синтезом стилистических элементов крупной симфонической формы и камерного инструментального ансамбля» (1978, с. 334). Несмотря на это, в музыкознании тема концертного жанра в творчестве Глазунова совершенно не раскрыта.

Музыковедческие исследования, посвященные творчеству Глазунова, носят в большей степени монографический характер: это и очерки его современников Б.В. Асафьева, В.М. Беляева, В.В. Держановского, А.В. Оссовского, и труды второй по-

ловины XX в. М. Ганиной, А.С. Курцман, А.Н. Крюкова. В современных работах прослеживается либо рассмотрение творчества композитора в общекультурном контексте, либо делается акцент на его симфоническое наследие (например, И.Ю. Прокураина «А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья», 2010; Н.В. Винокурова «Симфоническое творчество А.К. Глазунова: на пути к неоклассицизму», 2011). В последнее время акцент смещается в сторону фортепианной музыки (см. работы М.Л. Лукачевской, О.А. Урванцевой, А.Ю. Трифоновой), но попытки широко рассмотреть жанр фортепианного концерта у Глазунова не наблюдалось.

Фортепианные концерты были написаны во втором десятилетии XX в., когда Глазунов сочинял значительно меньше, нежели в другие годы. К сожалению, как и значительная часть наследия композитора, эти концерты в советское время оказались вне исполнительского интереса. В современных исследованиях мы встречаем мнение, что причиной их долгого забвения стал «их лирико-созерцательный тонус, рожденный символистской остротностью 1910-х годов, который совершенно не вписывался в агрессивно-динамический настрой авангарда-1 (“новая молодежь” 1920-х) и авангарда-2 (“молодежная волна” 1960-х)» (Андросова Д., 2020, с. 80). В особенности не повезло Второму концерту, ор. 100, появление которого пришлось на революцию 1917 г.³

Исследователи отмечают, что замысел концерта возник еще в 1890-е гг., а первые наброски появились в сентябре 1910 г. Это объясняет стилистическую близость Второго кон-

церта к раннему глазуновскому творчеству, нежели к музыке XX в. В то же время нельзя сказать, что глазуновский концерт резко выделялся по стилистике среди концертов тех лет, поскольку «количество фортепианных концертов, написанных в 10–30-е годы, было весьма значительным, численно перекрывающим предшествующие десятилетия. Совершенно естественно, что жанр устремил свое развитие по весьма разным стилевым каналам. Переплетение стилевых тенденций наблюдалось как в масштабе одного сочинения, так и в жанре в целом» (Долинская Е., 2006, с. 125).

Впервые Второй концерт прозвучал в мае 1918 г. под управлением самого Глазунова, в партии фортепиано солировала его любимая ученица Стефания Банцер-Ляндау, игравшая по рукописи (партитура была издана лишь в 1922 г.). Спустя десятилетие, когда композитор после продолжительной поездки по Европе и США обосновался во Франции, концерт был исполнен в Париже в 1928 г. Еленой Гавриловой, падчерицей Глазунова. После, пока не появились первые записи этого самобытного сочинения, музыка Второго фортепианного концерта оказалась в забвении практически на полвека. В архивах есть записи, сделанные в 70-е, потом в 90-е гг. XX в., и сейчас, в наше время⁴. Из-за чего же случилось столь долгая пауза в исполнениях концерта?

Ю. Келдыш в очерке «Глазунов-симфонист» пишет: «Партия фортепиано во Втором концерте, написанная в монументальной виртуозной манере, отличается блеском и импозантностью звучания. Вместе с тем она страдает подчас излишней

массивностью, вязкостью фактуры и перегружена внешней пассажной орнаментикой» (1978, с. 344) и приходит к выводу, что концерт уступает по выразительности материала и органичности музыкального развития его собственным Первому фортепианному и Скрипичному концертам.

В свою очередь М. Ганина отмечает, что Второй концерт сложен не столько технически, сколько в художественном и выразительном плане: «Перед исполнителем ставятся серьезные задачи охватить крупную музыкальную форму во всей широте ее симфонического развития и в то же время показать тонкие градации средств выразительности в отдельных музыкальных эпизодах. По образному содержанию Второй концерт представляет собой музыкальное повествование, балладу. <...> Музыкальная форма концерта монументальная. В ее одночастном построении сочетаются принципы расширенной сонатной формы и симфонического цикла» (1961, с. 250). Несомненно, одночастность этого концерта исторически была предопределена временем, и он имел немало предшественников с подобной организацией формы⁵.

Начало концерта композиционно и ассоциативно аналогично Второму концерту Листа. Но эта аллюзия не умаляет самобытности звучания концерта Глазунова. Подобно Листу, композитор осуществляет идею сквозного развития через принцип монотематизма.

Первоначальным импульсом к становлению тематизма является эпическая оркестровая тема вступления, напоминающая русские знаменные напевы, из которой произрастают

и главная, и побочная партии. Это мелодия широкого дыхания, размеренная с поступенным диатоническим рисунком. В ней отсутствуют острые интервалы, которые могут активизировать тяготение и добавить эмоциональное напряжение. Это типичная для Глазунова тема, доведенная до баховской кристаллизации тем фуг. Часто в мелодике Глазунова ощущается намерение к смягчению обострения тяготения, а в выборе гармонических средств обнаруживается как бы обратное явление – стремление к напряженности тяготения, что дает особую экспрессию мелодического развертывания.

После изложения темы у оркестра начинается экспозиционное развитие с фортепианными мелодически-импровизационными пассажами, гармонически опевающие окончание темы, охватывающие все пласты фактуры. У фортепиано эта тема звучит соло в аккордовом изложении, чем вызывает ассоциацию с хоровым пением или аккордовым органным звучанием. Сам тембр солирующего инструмента вносит лирическую, личностную краску в несколько объективную и величественную тему.

Тема побочной партии, занимающая пространство второго лирического раздела концерта, содержит интонационные черты главной партии и взаимодополняет ее. Выполняя функцию медленной части циклической формы, побочная партия становится самостоятельным и законченным эпизодом в составе единого целого. Ноктюрновый склад изложения темы у солирующего фортепиано усиливает краску глубокого личностного высказывания, проникнутого теплотой

и искренним чувством. Ассоциативно ощущается схожесть побочной партии с изумительным по красоте вторым разделом Первого концерта Ф. Листа.

В развивающем разделе обе темы неоднократно вариантно преобразовываются, видоизменяются ритмически, а также в темповом и тембровом отношении, приобретая различный характер. У Глазунова одним из распространенных приемов развития мелодических образований является секвенцирование. Примечательно, что сами мотивы в силу ладово-интонационного своеобразия, влияют на характер перемежающихся секвенций. Вращательный рисунок движения часто усиливается ритмическим варьированием.

Тематизм Глазунова полисемантичен, так как носит черты многих жанров. Это способствует созданию большого количества образно-тематических преобразований. Например, танцевальность используется в качестве формообразующих принципов и привносит метроритмическую регулярность, оstinатность и симметричность композиционных структур. Так, третий раздел концерта традиционно звучит в скерцозном жанре, выстроенном на теме побочной партии, рисунок которой трансформируется в танцевальный. В то же время тема побочной партии сближается с ритмически видоизменной темой вступления.

Стержнем драматургического замысла крупномасштабных фортепианных опусов Глазунова становится не образная поляризация тематизма, так или иначе приводящая к конфликту, а его образная трансформация. Преобладание лирических

и лирико-эпических тем, имеющих общий интонационный источник, уводит от прямого конфликта к спиралевидному развитию. Быстрый финальный раздел и кода интонационно возвращаются к теме главной партии, которая звучит ликующе и радостно. Завершение концерта своим «богатырским апофеозом» близко финалам симфоний Глазунова» (Келдыш Ю., 1978, с. 344).

Тематизм Второго концерта, основанный на простых чистых интервалах без хроматических изломов, напоминающий темы мажорных фуг И.С. Баха и краткие лейтмотивы тетралогии Р. Вагнера, одновременно прост и сложен для восприятия на слух. Воистину кропотливо обращение Глазунова с темами, то, как он их развертывает, прячет в фактуре и преобразовывает. Однако при прослушивании эта работа не кажется столь заметной на первый взгляд – в музыке нет резких драматических коллизий, эмоциональных всплесков, которые обращали бы на себя внимание и будоражили воображение. Поэтому восприятие концерта требует качеств, не отличающих массового слушателя: острого слуха, способности различения тонких градаций и звуковых метаморфоз в кажущемся однообразии музыкальных тем.

Важно обратить внимание на особую гибкость темповых изменений, которые вводит Глазунов по ходу развития. Весь концерт написан с многочисленными ремарками фиксированных автором указаний смены темпа⁶. Столь частое изменение скоростных характеристик способствует динамичности формообразования, а также привносит ощущение предельной свободы личностного

высказывания. На практике такие перемены темпа зачастую условны, но в то же время появляется ощущение смены движения без резких перепадов, как бы незаметно. Но для играющего магия написанного автором указания более действенна, чем для слушателя, поэтому эти обозначения носят ярко выраженный интерпретационный импульс. Это, в действительности, вызывает ряд сложностей в трактовке концерта. Кроме достаточной свободы высказывания фортепиано соло оркестр не уступает ему в самостоятельных темповых характеристиках.

Такой специфический принцип монтажа материала становится здесь ведущим в формообразовании. «Благодаря монтажу и сюитности, выступающих в музыке Глазунова ведущими формообразующими принципами, происходит обновление сонатной формы изнутри. Причем сюитность действует, как правило, на уровне композиционном, на уровне же драматургическом действуют принципы монтажа» (Винокурова Н., 2011, с. 158). Тематическая яркость, персонафикация через инструментальный тембр и композиционная завершенность делают темы и разделы формы подобными кинематографическим кадрам, драматургически сгруппированными и образующими целостную картину. Так прослеживается уникальная черта в стиле Глазунова – своеобразная эклектика или, уходя от негативной смысловой коннотации термина, историзм. В этом видится еще одна сложность для восприятия музыкального сочинения, подверженного эклектическому композиционному методу.

Данный метод композиции не является исключительным в кон-

цертном творчестве Глазунова. В его симфонической музыке уже «на уровне композиционном является подчеркнутая условность композиционно-пространственного решения, “мозаичность”, “монтажность” формы, складывающейся из “кадров” и композиционных “ходов”» (Винокурова Н., 2011, с. 191–192). Самобытность композиторского почерка Глазунова послужила надежной опорой, где приемы, обращенные в будущее, были плодотворно использованы такими композиторами, как Д.Д. Шостакович, Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев⁷.

В исследованиях последних лет творчество Глазунова уже рассматривается не как однозначно традиционалистское, а скорее, как движущееся в ногу с общеевропейскими культурными тенденциями, пусть и не так очевидно, как у его младших современников. Например, в диссертации И.А. Скворцовой⁸ в музыке Глазунова отмечается наличие черт стиля модерн: стремление к обобщенным образам и настроениям, объективность и отстраненность от происходящих в музыке событий, декоративность стиля изложения, некоторая статичность и замедленность, обусловленные сложной организацией фактуры, перетекание фактурных компонентов в мелодический рельеф и наоборот, а также полифоничность и полимелодичность мышления Глазунова⁹, которая проявляется в мелодической насыщенности фактуры, содержательности каждого голоса. В работе Н.В. Винокуровой акцентируется внимание на том, что «композитор не только завершитель “кучкистской главы” в истории русской классической музыки, но и во

многим – предтеча неоклассицизма» (2011, с. 193), а также отмечается наличие характерных черт в музыке Глазунова, свойственных эстетике «Мира искусства» и неоклассицизма: ретроспективизма, художественного приема стилизации, игровой логики и художественного синтеза.

Второй концерт, выросший из кучкистских влияний, несмотря на наличие модернистских черт, вряд ли мог быть хорошо принят сторонниками музыкального новаторства. Композитор долго вынашивал идею, прежде чем реализовать ее, поэтому скорее приходится говорить о несколько запоздалом появлении концерта, нежели о некачественности или неактуальности музыки.

В заключение хотелось бы привести цитату из монографии о М.А. Балакиреве, приложимую к творчеству многих композиторов,

чьи сочинения не задержались в репертуаре исполнителей после премьеры: «Истории музыки известно немало случаев, когда те или иные аспекты творчества художника были не расслышаны, не поняты современниками, а потому оценивались отрицательно. При этом некоторое время спустя те же качества с иных позиций характеризовались как новаторские» (Зайцева Т., 2000, с. 325). И не повторяется ли она по отношению к произведениям Глазунова? В наше время его музыка может казаться старомодной и элитарной, мозаичной и статичной, но это не отменяет ее художественной ценности. Хочется надеяться, что появятся музыканты, которые смогут вдохнуть жизнь в замечательные недооцененные сочинения композитора, подобные Второму концерту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.К. Глазунов // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Аюпьяна. М.: Практика, 2001. С. 241–242.

² Еще одной причиной угасания интереса к Глазунову стал его отъезд из страны, а точнее невозвращение на родину из-за болезни после командировки в Австрию в 1928 г.

³ Первый концерт Глазунова, написанный в 1911 г., успел закрепиться в сценическом бытовании в дореволюционное время; впоследствии мы видим его и в репертуаре С. Рихтера.

⁴ Примечательно, что сейчас эти концерты исполняют блестящее поколение молодых талантов – Д. Трифонов и А. Романовский.

⁵ Здесь будет уместно вспомнить ряд выдающихся одностанных концертов: два фортепианных концерта (1856 и 1861) Ф. Листа, посвященный Листу Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 30 (1883) Н.А. Римского-Корсакова, Концерт для фортепиано, ор. 4, № 1 (1890) С.М. Ляпунова,

а также знаменитый предшественник Второго концерта Глазунова – Первый концерт (1912) С.С. Прокофьева, написанный к выпускному экзамену в консерватории.

⁶ В течение 20-минутного концерта Глазунов зафиксировал 69 изменений темпа в партитуре.

⁷ Примечательно, что Прокофьев собирался написать посвященную Глазунову Симфонию-коллаж с фрагментами его произведений, где было бы конкретно указано из какого сочинения других композиторов Глазунов «позаимствовал» то или иное «художественное решение».

⁸ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 469 с.

⁹ Здесь очень важно отметить огромный интерес Глазунова к полифоническим жанрам. Из его последних сочинений особое место занимают диптихи прелюдий с фугами, написанные с 1918 до 1930 г.

ЛИТЕРАТУРА

Андросова Д.В., Маркова Е.Н. Об актуальной коррекции смысла Первого фортепианного концерта А. Глазунова // *European Journal of Arts*. 2020. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-aktualnoy-korreksii-smysla-pervogo-fortepiannogo-kontserta-a-glazunova> (дата обращения: 21.10.2021).

Блок А. Крушение гуманизма // Сочинения: В 1 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1946. С. 481–490. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005760153?page=345&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 12.10.2021).

Винокурова Н.В. Симфоническое творчество А.К. Глазунова: На пути к неоклассицизму. Красноярск, 2011. 216 с.

Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музиздат, 1961. 417 с.

Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Музиздат, 1958. 557 с.

Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. 560 с.

Зайцева Т.А. М.А. Балакирев: Истоки. СПб., 2000. 434 с.

Келдыш Ю.В. Глазунов-симфонист // Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 199–346.

REFERENCES

Androsova, D.V., Markova, E.N. (2020), "About actual correcting of the sense in First piano concerto of A. Glazunov", *European Journal of Arts*, no. 2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-aktualnoy-korreksii-smysla-pervogo-fortepiannogo-kontserta-a-glazunova> (Accessed 21 October 2021). (in Russ.)

Blok, A. (1946), "The collapse of humanism" // *Sochineniya v odnom tome* [Works in one volume], Goslitizdat, Moscow; Leningrad, pp. 481–490. Available at <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005760153?page=345&rotate=0&theme=white> (Accessed 12 October 2021). (in Russ.)

Ganina, M. (1961), *Aleksandr Konstantinovich Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Konstantinovich Glazunov. Life and creation], Muzizdat, Leningrad, 417 p. (in Russ.)

Glazunov, A.K. (1958), *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, articles, memoirs. Favorites], Muzizdat, Moscow, 557 p. (in Russ.)

Dolinskaya, E.B. (2006), *Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke XX stoletiya. Issledovatel'skie ocherki* [Piano Concerto in Russian music of the 20th century. Research essays], Moscow, 560 p. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1978), "Glazunov Symphonist", *Ocherki i issledovaniya po istorii russkoi muzyki* [Essays and studies on the history of Russian music], Moscow, pp. 199–346. (in Russ.)

Vinokurova, N.V. (2011), *Simfonicheskoe tvorchestvo A.K. Glazunova: na puti k neoklassitsizmu* [Symphonic creativity of A.K. Glazunov: on the way to neoclassicism], Krasnoyarsk, 216 p. (in Russ.)

Zaitseva, T.A. (2000), *M.A. Balakirev: Istoki* [M.A. Balakirev: Origins], Saint Petersburg, 434 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Романовская Елизавета Аркадьевна, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: lizaromanovskaja@yandex.ru

Author information

Elizaveta A. Romanovskaya, Docent, Professor of the Department of Special Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: lizaromanovskaja@yandex.ru

Поступила в редакцию 22.01.2022
После доработки 04.02.2022
Принята к публикации 08.02.2022

Received 22.01.2022
Revised 04.02.2022
Accepted for publication 08.02.2022