

На правах рукописи

РУСАНОВА Наталья Викторовна

**ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСВЯЩЕНИЙ
В РУССКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2017

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Петров Данил Рустамович

Официальные оппоненты: **Левая Тамара Николаевна**
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ
ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки», заведующая
кафедрой истории музыки

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Российская академия музыки имени
Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Петрозаводская
государственная консерватория имени
А. К. Глазунова»**

Защита состоится 15 февраля 2018 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=152892

Автореферат разослан « » _____ 2017 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Предлагаемая работа находится в русле актуальных на сегодняшний день тем, касающихся художественной культуры рубежа XIX–XX веков. В последние десятилетия русское музыкальное искусство этого периода интересует многих исследователей. Выявлены его характерные черты, которые, в частности, стали своеобразной питательной средой для появления музыкальных посвящений: ретроспективность, обращение к наследию прошлого, в том числе недавнего, возросшее внимание к композиционно-технической основе творчества, стремление обогатить эту сторону музыкального искусства.

Интертекстуальность как свойство, присущее разным явлениям искусства рубежа веков, в музыкальных посвящениях находит особое, подчеркнутое выражение. Может быть, яснее, чем где бы то ни было (будто под увеличительным стеклом) в музыкальных посвящениях открывается современному сознанию принадлежащие стилю их авторов множественность, диалогичность, выступающие не как недостаток, а как закономерная особенность художественного мышления, близкая сегодняшнему дню. Таким образом, тема работы заостряет внимание на определенном аспекте музыкальной культуры Серебряного века, важном для понимания эпохи в целом. Кроме того, исследование призвано осветить некоторые малоизученные страницы русской музыки рубежа веков.

Объектом исследования в настоящей работе является русская инструментальная музыка конца XIX — начала XX века. **Предметом исследования** — феномен музыкального посвящения.

Музыкальным посвящением мы называем произведение, посвященное другому композитору и обнаруживающее признаки сознательного обращения автора к творчеству адресата (к характерным для него стилевым особенностям, методам работы, кругу идей и др.). Обычно адресатом выступает либо композитор прошлого, либо современник автора, принадлежащий к стар-

шему поколению. Внешним выражением идеи музыкального посвящения чаще всего служат посвящения словесные, то есть обычные формулировки типа «Посвящается...» и проч., помещаемые в качестве подзаголовка, реже — особые названия («Прелюдия памяти...» и т. п.). Встретившись с таким названием или посвящением, уместно задаться вопросом, не вызвано ли оно какими-либо специальными особенностями композиторского замысла, не указывает ли на своеобразный диалог автора с адресатом посвящения? Если посредством анализа это предположение подтверждается¹, мы и говорим о таком сочинении как о музыкальном посвящении.

Слово «поэтика» в формулировке темы призвано подчеркнуть, что исследование затрагивает не только идею музыкального посвящения, но и ее реализацию, а именно способы создания произведений подобного рода и используемый при этом арсенал средств². Музыкальные посвящения, на наш взгляд, осознаются композиторами как специальное творческое задание, для решения которого избираются особые средства. Разумеется, эта поэтика очень дифференцирована, у разных авторов и в разных сочинениях выявляются различные ее возможности. В то же время можно отметить и общее: те или иные средства, примененные в отдельных случаях, служат достижению по сути одной цели — передать в музыке мысль об адресате посвящения.

Хронологические рамки исследования охватывают музыку, созданную преимущественно в последнее десятилетие XIX и первое десятилетие XX века. В отдельных случаях привлекаются сочинения, созданные за рам-

¹ Иначе говоря, в каждом отдельном случае связь музыки сочинения с творчеством адресата должна быть установлена аналитическим путем.

² Хотя слово «поэтика» употребляется, как правило, по отношению к литературному творчеству, нередко его используют (опираясь на этимологию, восходящую к древнегреческому ποιέω в общем значении *делать, изготавливать*) в более широком смысле, относя к искусству вообще или другим искусствам, в том числе музыкальному. В XX веке выражение «музыкальная поэтика» стало употребительным, в частности, благодаря лекциям и книге И. Ф. Стравинского под таким названием. О распространенности слова «поэтика» в современной музыковедческой литературе свидетельствует, например, книга Н. С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (М., 2002); см. также статью С. С. Ермаковой «Поэтика как термин музыковедения и литературоведения» (Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1).

ками обозначенного периода. Это делается, главным образом, в связи с А. К. Глазуновым, давшим образцы музыкальных посвящений в разные периоды своего творчества.

Материалом исследования послужили сочинения композиторов, большинство которых относится к следующему за Чайковским и кучкистам поколению (Глазунов, Танеев, Аренский, Ляпунов). Привлекаются также произведения композиторов старшего (Балакирев) и младшего поколений (Рахманинов, Штейнберг, Стравинский), написанные в тот же период. Сочинения разных авторов нередко служат благодарным материалом для сравнительного анализа³. В частности, в работе рассмотрены следующие сочинения:

Аренский А. С. Струнный квартет № 2 ор. 35, посвященный памяти П. И. Чайковского (1893);

Балакирев М. А. Сюита для оркестра на основе пьес Шопена, памяти Ф. Шопена (1908); Экспромт для фортепиано на темы двух прелюдий Шопена (1907);

Глазунов А. К. Фантазия для оркестра «Море» ор. 28, памяти Р. Вагнера (1889); Симфоническая картина «Кремль» ор. 30, памяти М. П. Мусоргского (1890); Третья симфония ор. 33, посвященная П. И. Чайковскому (1890); Сюита для большого оркестра «Шопениана» ор. 46, памяти Ф. Шопена (1892); Фантазия «От мрака к свету» ор. 53 (1894); Драматическая увертюра «Песнь судьбы» ор. 84 (1908); Прелюдии для симфонического оркестра ор. 85 памяти В. В. Стасова (№ 1, 1906) и памяти Н. А. Римского-Корсакова (№ 2, 1908); Элегия для струнного квартета ор. 105, памяти М. П. Беляева;

Ляпунов С. М. Двенадцать этюдов ор. 11, памяти Ф. Листа (1905); Симфоническая поэма «Желязова Воля» ор. 37, памяти Ф. Шопена (1910);

Рахманинов С. В. Элегическое трио «Памяти великого художника» ор. 9, памяти П. И. Чайковского (1893; новые редакции 1907 и 1917 годов);

³ Например, аналогом «Шопенианы» Глазунова является Сюита Балакирева, составленная из четырех пьес Шопена; аналогом Прелюдии Глазунова, посвященной памяти Римского-Корсакова, — Прелюдия Штейнберга с таким же посвящением.

Стравинский И. Ф. «Погребальная песнь» op. 5, памяти Н. А. Римского-Корсакова (1908)⁴;

Танеев С. И. Струнный квинтет G-dur для двух скрипок, альты и двух виолончелей op. 14, посвященный Н. А. Римскому-Корсакову (1901);

Штейнберг М. О. Прелюдия для большого оркестра op. 7, памяти Н. А. Римского-Корсакова (1908).

Из этого списка видно, что особенно многочисленны музыкальные посвящения в наследии Глазунова. Ему уделено в работе наибольшее внимание, что вызвано не только количеством опусов, но, главное, разнообразием, с каким воплощается у Глазунова идея музыкального посвящения.

Материал ограничен инструментальной музыкой, что отражено в формулировке темы работы. Большинство из выявленных нами музыкальных посвящений относится к этой области, хотя список можно было бы дополнить операми (Римский-Корсаков), кантатой (Балакирев). Тогда круг частных вопросов, которые так или иначе потребовали бы освещения, заметно бы расширился, но, как нам представляется, привносимые аспекты существенно не повлияли бы на общие положения работы и выводы.

Цель исследования состоит в раскрытии феномена музыкальных посвящений на примере инструментальной музыки рубежа XIX–XX веков как характерного явления данного периода истории русского музыкального искусства. **Задачи исследования** заключаются, во-первых, в определении круга сочинений, относящихся к избранной теме (вместе с выработкой критериев такого отбора); во-вторых, в выяснении способов реализации идеи

⁴ Долгое время она считалась утраченной, но весной 2015 года оркестровые голоса обнаружили в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории. Усилиями Н. А. Брагинской, сообщившей об этом открытии в сентябре 2015 года на симпозиуме Международного музыковедческого общества в Петербурге, партитура была восстановлена, и «Погребальная песнь» впервые была исполнена под управлением Валерия Гергиева 2 декабря 2016 года в Концертном зале Мариинского театра. 9 февраля 2017 года «Погребальная песнь» прозвучала в Большом зале Московской консерватории, Концертным симфоническим оркестром консерватории дирижировал Владимир Юровский. Когда настоящая работа была уже закончена и «Погребальная песнь» проанализирована на основе прослушанных исполнений, партитура вышла из печати в издательстве «Boosey and Hawkes» (HPS 1592). Ознакомление с ней подтвердило ранее сделанные наблюдения. Еще до выхода партитуры сочинение освещалось в статьях Н. А. Брагинской.

музыкального посвящения; в-третьих, в анализе образцов, иллюстрирующих эти способы.

Метод исследования можно охарактеризовать как комплексный, сочетающий в себе аналитическую работу с рассмотрением привлекаемых сочинений в исторической перспективе.

Первоначально необходимо было отобрать показательный для темы материал. Нужно было убедиться, что сочинение действительно создавалось с мыслями о другой музыке, в воображаемом диалоге с ней. Выявляя образцы музыкальных посвящений, мы обычно опирались на комплекс данных: это авторские указания, заключенные в посвящении или названии; сведения по истории создания произведения; наконец, данные, полученные в результате анализа самой музыки в сопоставлении с творчеством адресата посвящения. Этот последний, аналитический, аспект оказался особенно важным, поскольку, не находя для этого оснований в самой музыке, говорить о музыкальном посвящении не приходится. Кроме того, только в результате анализа можно установить, какое именно отношение отобранные произведения имеют к адресату посвящения. Далее, в опоре на полученные данные, нужно было систематизировать материал, сгруппировав его по качественному признаку, то есть ответить на вопрос: в чем конкретно проявилась специфика музыкальных посвящений (в стиле, в общей концепции сочинения, в тематизме и др.).

Теоретической базой диссертации стали идеи отечественных ученых. Т. Н. Левая в книге «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» поднимает темы ретроспективности культуры, связи классических традиций с новыми музыкальными веяниями (Глава 4. Предпосылки и симптомы нового классицизма. Хронология и типология; Глава 5. Московские «классицисты» и петербургские «неоклассики»). Схожая проблематика рассматривается в работе В. П. Варунца «Музыкальный неоклассицизм» (раздел о России внутри главы I), в статье В. М. Лензона «О реминисценциях стилистики прошлого в русской музыке на рубеже XIX–XX веков». Отдель-

ные замечания по интересующим нас вопросам находим в исследовании И. А. Скворцовой «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков» (в разделах 4.6 — «Ассимиляция культурных традиций прошлого в модерне» и 6.9 — «Принцип многостильности в одном произведении»). Об интересе к стилевому диалогу с музыкой прошлых эпох упоминает В. Б. Валькова в статье «Александринская эпоха и XX век». Часто поводом к постановке вопроса о стилизации и стилевом диалоге в русской музыке последних десятилетий XIX века становились произведения Чайковского.

Авторы, писавшие о стиле и художественном мышлении отдельных композиторов, в частности, Глазунова, оставили весьма ценные суждения, имеющие отношение к вопросам, которые ставят перед нами избранные сочинения. Особенно нужно выделить монографию Б. В. Асафьева (1924), где он заметил, что «для творчества Глазунова характерно наличие в музыкальном симфоническом языке, которым он мастерски владеет, разноразличных элементов — наследие многообразного звукосозерцания»⁵. Асафьев обращает внимание на «сознательно им усвоенные и внесенные в творчество «иноязычные» элементы»⁶. Как видим, вопрос о «своем» и «чужом» у Глазунова уже ставился, но по отношению к стилю композитора в целом, не дифференцированно, без учета специфики конкретных творческих замыслов. То же самое можно сказать о статьях Е. С. Богатыревой (1954), Е. А. Ручьевской (2004), содержащих множество ценных замечаний о стиле Глазунова. В диссертации Н. В. Винокуровой (2002) отмечена роль Глазунова в эволюции русского музыкального искусства, направленной к неоклассицизму, на примере его симфоний рассмотрен вопрос трансформации классицистских тенденций в неоклассицистские, творческий метод Глазунова определен как «метод стилевого синтеза». Использование разных стилевых приемов, «диалог прошлого и настоящего»⁷ акцентируют его связь с ретроспектив-

⁵ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954. С. 230.

⁶ Там же.

⁷ Винокурова Н. В. Симфонии А. К. Глазунова и художественные тенденции конца XIX—начала XX века: автореф. дис... канд. иск. М., 2002.

ными тенденциями эпохи. О. А. Владимирова (2004) в диссертации о творчестве Глазунова 80-х годов не только указывает на разнообразные истоки его авторского стиля, но даже усматривает в некоторых ранних сочинениях (Первая симфония) «игру в аллюзии»⁸.

На фоне существующих работ особенность исследовательского подхода, предложенного в настоящей диссертации, состоит в том, что для раскрытия поставленной темы принципиально важным было отделить «влияния», которые могут быть усвоены и целиком претворены в индивидуальном стиле и под которые можно попасть неосознанно, от осознанного использования тех или иных стилевых и композиционно-технических приемов. Понятие «музыкальное посвящение» оказывается инструментом, помогающим заострить внимание на моментах *осознанной* диалогичности в музыке рассматриваемой эпохи.

Научная новизна. В работе впервые сформулировано и обосновано понятие музыкального посвящения. Впервые предложена классификация способов реализации идеи музыкального посвящения. В качестве примеров в исследовании впервые рассмотрены среди прочего малоизвестные сочинения, никогда ранее не выделявшиеся в литературе в особую группу, поскольку сам вопрос о музыкальных посвящениях ранее специально не разрабатывался⁹. Но и по отдельности большинство из выбранных нами произведений почти не удостоивалось внимания.

⁸ Владимирова О. А. Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: автореф. дис... канд. иск. М., 2004. С. 22.

⁹ Показательно, что в крупных музыкальных энциклопедиях — в том числе в новейших изданиях «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (London, 2001) и «Die Musik in der Geschichte und Gegenwart» (Kassel, 1994–2008), а также в более ранней «Музыкальной энциклопедии» (М., 1973–1982) — соответствующих статей («Dedication», «Widmung», «посвящение») не имеется. С другой стороны, в обобщающих исследованиях, посвященных феномену «чужого слова» в музыке, функциям цитирования и проч. (они принадлежат М. Г. Арановскому, В. П. Варунцу, М. С. Высоцкой, В. Н. Грачеву, Г. В. Григорьевой, Л. Г. Крыловой, В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой и другим), затрагиваются вопросы, близкие содержанию нашей работы. Отдельные находящиеся в них положения были нами учтены.

Степень изученности темы. В прежних работах встречаются, как правило, беглые описания или всего лишь упоминания этих опусов без специальной постановки вопроса о значении посвящений¹⁰. Это относится даже к наследию композиторов, которым посвящена довольно обширная литература (Балакирев, Глазунов, Танеев): сочинения, о которых идет речь в работе, изучены явно недостаточно¹¹. Разве что Третья симфония Глазунова, Элегическое трио ор. 9 Рахманинова, «Двенадцать этюдов высшей трудности» Ляпунова неоднократно освещались в литературе; причем авторы, писавшие о них, так или иначе, затрагивали вопрос о посвящениях.

Положения, выносимые на защиту:

— музыкальные посвящения составляют существенную часть композиторского творчества конца XIX — начала XX века, феномен музыкальных посвящений показателен для русской инструментальной музыки этого периода;

— в композиторском творчестве сформировались относительно стабильные средства воплощения идеи музыкального посвящения, а потому возможно говорить о поэтике музыкальных посвящений;

— музыкальная эпитафия выработала свои особенные средства (проявляя при этом общие для музыкальных посвящений черты);

¹⁰ В качестве редкого исключения можно указать на статью М. П. Мищенко об органной Прелюдии и фуге ор. 98 Глазунова, посвященной К. Сен-Сансу. Автор специально затрагивает вопрос о посвящении и находит некоторые аналогии между сочинением Глазунова и Прелюдией и фугой ор. 109 № 1 Сен-Санса (в той же тональности — d-moll); см.: *Мищенко М. П.* Приношение Глазунову: Очерки. СПб., 2006. С. 65–66.

В общем плане значимость посвящений у Глазунова отметил в связи с Третьей симфонией, посвященной Чайковскому, А. А. Гозенпуд: «Посвящения Глазунова обычно связаны с замыслом произведения» (*Гозенпуд А. А.* А. К. Глазунов и П. И. Чайковский // Музыкальное наследие. Глазунов. Т. I. Л., 1959. С. 364).

Сочинение Штейнберга, Прелюдию памяти Н. А. Римского-Корсакова, рассмотрел Ричард Тарускин с целью дать представление о том роде мемориальных пьес, к которому принадлежала и «Погребальная песнь» Стравинского, в то время еще не известная; автор приводит нотные примеры, показывающие тематические заимствования (*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. Vol. 1. P. 402–408). Ныне о «Погребальной песне» можно составить представление по партитуре, статьям Н. А. Брагинской.

¹¹ О сочинениях Балакирева, связанных с музыкой Шопена, специальную работу написала А. О. Митина (2005, не опубликована).

— способы, которыми реализуется идея музыкального посвящения, заключаются: 1) в создании нового целого на материале музыки другого композитора; 2) в обращении к жанрам и/или музыкальным формам, ассоциирующимся с определенным произведением или группой произведений композитора-адресата; 3) в сознательном использовании элементов стиля адресата посвящения или отдельных характерных для него композиционно-технических приемов; 4) в новом решении известной музыкально-драматургической концепции, отсылающей к творчеству другого композитора; 5) в создании аллюзий на музыку адресата посвящения или использовании цитат из нее;

— сознательное обращение к опыту других композиторов отвечает собственным потребностям и интересам автора — постоянным или проявившимся на определенном этапе его творческой эволюции;

— при внешнем сходстве с позднейшими явлениями полистилистики и неоклассицизма музыкальные посвящения названного периода не предполагают легко заметного стилевого контраста между автором и адресатом посвящения.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы в общих и специальных курсах истории русской музыки в качестве дополнительного источника по изучению композиторского творчества рубежа XIX–XX веков. Знакомство музыкантов-исполнителей с содержанием исследования может способствовать расширению их репертуара и более точному представлению о стилистике отдельных сочинений.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась 17 мая 2017 года на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и была рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации освещались в докладах: «Музыкальные посвящения П. И. Чайковскому в русской инструментальной музыке конца XIX века» (международная научно-практическая конференция «Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве», организован-

ная Всероссийским музейным объединением музыкальной культуры им. М. И. Глинки и Государственным мемориальным музыкальным музеем-заповедником П. И. Чайковского, 12–14 ноября 2014 г.); «Идея “музыкального посвящения” в творчестве С. И. Танеева» (международная научно-практическая конференция «С. И. Танеев и А. Н. Скрябин: Учитель и Ученик»); Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25–27 ноября 2015 г.). По теме исследования подготовлены и опубликованы статьи, в том числе в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы (157 названий).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** к работе сформулированы предмет исследования, его цели и задачи, дан обзор литературы.

В **Главе I** «Музыкальные посвящения в русской музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков» дано общее представление о музыкальных посвящениях указанного периода. Также в этой главе помимо анализа предпосылок к появлению музыкальных посвящений и обзора соответствующих сочинений (по авторам) обоснованы критерии для классификации материала, применяемой в дальнейшем. Глава состоит из четырех разделов: 1) Исторические аналогии и предпосылки; 2) Особенности развития русской музыки, способствовавшие распространению музыкальных посвящений; 3) Музыкальные посвящения в творчестве отдельных композиторов (обзор); 4) Виды музыкальных посвящений (обоснование классификации, используемой при распределении материала в следующей главе).

При рассмотрении в *первом разделе* предпосылок к появлению музыкальных посвящений в русской музыке рубежа веков отмечено, что аналогии этому явлению, которые можно отыскать в наследии западноевропейского

барокко («hommage», «tombeau» и т. п.), вряд ли были значимы для русских композиторов названного периода¹². Вместе с тем, отдельные примеры¹³ свидетельствуют, что идея запечатлеть в музыке черты творчества другого автора могла быть подсказана предшествующим опытом. Что же касается общераспространенной практики сопровождать сочинение каким-либо посвящением, эти посвящения далеко не всегда имели прямое отношение к собственно музыкальной стороне произведения. Более того, еще и в первой половине XIX века посвящение обычно избиралось только при издании сочинения и не предполагалось автором заранее. Разве что сочинения, посвященные музыкантам-исполнителям, а также учителям или старшим коллегам композитора, позволяют по крайней мере поставить вопрос о связи посвящения с самим музыкальным опусом. В целом, представляется несомненным, что к концу XIX века количество посвящений, имеющих музыкальный смысл, возрастает, а в творчестве отдельных авторов (как Глазунов) такие посвящения становятся явлением типическим.

Во *втором разделе* освещаются некоторые особенности развития русской музыки рубежа XIX–XX веков, которые способствовали распространению музыкальных посвящений. К таким особенностям можно отнести усиление ретроспективных тенденций в художественном творчестве рубежа веков, обращение к тематике и стилистике прошлого (например, в эстетике и художественной практике «Мира искусства»), а также историческое развитие самого композиторского творчества в России, представленного к концу XIX века несколькими поколениями музыкантов. Старшие из них — композиторы масштабного, смелого, яркого, индивидуального мышления и стиля (Чайковский и члены «Могучей кучки»). У начинавших свой творческий путь композиторов младшего поколения — Рахманинова, Скрябина — достаточно рано

¹² В этом отличие русской музыки, например, от французской, где примерно в то же время традиция таких приношений возобновилась в фортепианном творчестве Дебюсси и Равеля.

¹³ Как стилевые «портреты» Шумана и Шопена в фортепианных пьесах ор. 72 Чайковского, опирающиеся на шумановскую традицию.

сформировалась своя узнаваемая индивидуальная манера письма. Композиторы, оказавшиеся между ними, то есть непосредственно следовавшие за Чайковским и кучкистами — Глазунов, Танеев, Аренский и другие, рассматриваемые в исследовании, — формировались под влиянием индивидуальных стилей своих старших современников и подчас должны были предпринимать специальные усилия для развития собственного музыкального мышления. Отсюда их сознательное изучение стилистических особенностей других композиторов, стремление разобраться со сложным, эклектичным составом средств, который находился в их распоряжении¹⁴. Неслучайно музыкальные посвящения становятся характерным для них (и вместе с тем для того времени) явлением. Среди фактов более раннего времени особенно отмечены посвящения у композиторов «Могучей кучки» в 1860–70-е годы (Мусоргский, у которого, например, посвящение Даргомыжскому приобретает характер творческой декларации), отдельные сочинения Чайковского 1880-х — начала 1890-х годов, в творчестве которого сравнительно рано встречаются разные формы диалога с чужой музыкой.

В *третьем разделе* приводятся данные из творческой биографии композиторов — авторов музыкальных посвящений, отмечены обстоятельства, способствовавшие возникновению таких опусов. С одной стороны, играла роль общая заинтересованность композитора творчеством кого-то из своих предшественников или современников — заинтересованность постоянная (как в случае с Балакиревым, неоднократно обращавшимся к творчеству Шопена) или возникшая на определенном этапе. Так, налаживавшийся контакт и общение Глазунова с Чайковским, Танеева — с Римским-Корсаковым отразились на Третьей симфонии в первом случае, Струнном квинтете во втором. Сознательный поиск новых приемов письма, освоение стилевого разнообразия проявлялись в интересе к музыке других авторов и творческом

¹⁴ Глазунов вполне сознавал это. Известно его высказывание (из письма к С. Н. Кругликову, 1888), относящееся ко времени возникновения замысла Третьей симфонии (посвящена П. И. Чайковскому): «Ужасно трудно добиться единства стиля». (см.: *Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное.* М., 1958. С. 105).

диалоге с ней. У Глазунова это характеризует целый период исканий конца 80-х — начала 90-х годов («Море», «Кремль», Третья симфония). С другой стороны, важными оказывались отдельные события, послужившие поводом к созданию музыкального посвящения. Таким событием, например, стала смерть Римского-Корсакова, учителя и друга Глазунова, Штейнберга, Стравинского, на кончину которого все трое откликнулись музыкальными эпитафиями. Смерть другого композитора — Чайковского — стала стимулом для написания музыкальных посвящений Аренским, Рахманиновым.

Диалог с творчеством другого композитора может проявлять себя по-разному. В связи с этим в *четвертом разделе* предложена классификация способов, какими реализуется идея музыкального посвящения. Классификация содержит пять пунктов (приведены выше, в разделе «Положения, выносимые на защиту»).

В **главе II** «Композиционные и стилевые аспекты музыкальных посвящений» последовательно раскрывается, что именно из музыки других композиторов получает отражение в музыкальных посвящениях. Структура этой главы складывается из пяти разделов, соответствующих пунктам упомянутой классификации: 1) Создание нового целого на основе музыки другого композитора; 2) Жанр и форма в камерно-инструментальных циклах мемориального характера; 3) Стилиевые заимствования; 4) Новое решение известных музыкально-драматургических концепций; 5) Тематизм. Цитаты и аллюзии.

В *первом разделе* внимание уделяется способу, который заключается в создании собственного крупного целого на основе музыки другого композитора. Под этим подразумевается как составление циклов из отдельно взятых пьес, так и создание композиции единого строения на чужом материале. Первый случай представлен известными примерами: «Шопениана» Глазунова, Сюита из четырех пьес Шопена Балакирева. Широко распространенная практика всевозможных переложений сочинений других композиторов получила на рубеже XIX–XX веков особое развитие, выведшее аранжировки на уровень самостоятельных художественных произведений (начиная с «Моцар-

тианы» Чайковского, 1887). Такой статус обеспечивается названным сюитам не только тембровым перевоплощением чужого материала, но прежде всего тем, что на его основе возникает новое и при этом более крупное произведение — цикл, составленный из пьес, существовавших по отдельности. Обе шопеновские сюиты четырехчастны и представляют собой оркестровку фортепианных пьес польского композитора. Они сравниваются с точки зрения, во-первых, отбора материала, во-вторых, степени вмешательства в него соавтора-аранжировщика. Преобладание жанрово-танцевальных пьес в мажорных тональностях в сюите Глазунова и, с другой стороны, лирико-драматической музыки (с преобладанием минора) в сюите Балакирева создает фактически два разных, даже контрастных «портрета» творчества Шопена. Что касается степени вмешательства в оригинальный материал, у Балакирева она значительно выше. Так, в одной из частей (Мазурка) он создает развернутую пьесу из нескольких миниатюр¹⁵. Такой прием Балакирев использует в своем творчестве не единожды. Среди его сочинений есть Экспромт для фортепиано, основанный на шопеновских прелюдиях *es-moll* и *H-dur*. Воспользовавшись ими в качестве тематического материала, Балакирев пишет произведение в форме малого двухтемного рондо с повторением частей¹⁶. Таким образом, выявленный принцип составления нового целого на основе чужих пьес действует, по крайней мере, на двух уровнях — на уровне цикла (все названные сюиты) и, реже, на уровне одночастного произведения (Мазурка из Сюиты и фортепианный Экспромт Балакирева).

Посвящая другому композитору свое сочинение, автор может избрать жанр и (или) музыкальную форму, ассоциирующиеся с творчеством адресата — это второй способ реализации музыкальных посвящений (речь о нем идет во *втором разделе* главы). В таком случае композитор сознательно ори-

¹⁵ Она написана в сложной трехчастной форме с трио. Для крайних частей взята Мазурка Шопена *op. 41 № 3*, перенесенная из *H-dur* в *B-dur*. Основная тема трио — средняя часть Мазурки *op. 17 № 1*, представленная в своей оригинальной тональности *Es-dur*. Середина трио — основная тема Мазурки *op. 7 № 4*, перенесенная из *As-dur* в *G-dur*.

¹⁶ Подробнее об Экспромте см.: Митина А. О. Музыка Шопена в жизни и творчестве М. А. Балакирева: Машинопись. М., 2005. С. 52–60.

ентируется на важную составную часть наследия автора, с которым связано посвящение. В русской музыке рубежа веков складывается, как известно, традиция мемориальных камерных ансамблей, восходящая к Фортепианному трио Чайковского, посвященного памяти Н. Г. Рубинштейна. В дальнейшем уже сам Чайковский становится адресатом подобных посвящений. Так, вскоре после его смерти Рахманинов создает Элегическое трио op. 9¹⁷. В сочинениях памяти Чайковского другие композиторы обращались и к иным жанрам из широкой палитры его творчества, например, к струнному квартету. У Чайковского Третий квартет *es-moll* op. 30 посвящен памяти Ф. Г. Лауба (1876). Аренский же посвятил памяти Чайковского свой Второй квартет. Подобно ряду сочинений Чайковского (в том числе Фортепианному трио), в Квартете Аренского имеются свободные жанровые вариации; в этой форме — одной из любимейших у Чайковского — написана II часть. Произведения *in memoriam*, где взаимодействие с искусством другого автора устанавливается путем обращения к определенным жанрам и формам, создавались не только в связи с Чайковским. Вспомним также Двенадцать трансцендентных этюдов Ляпунова, посвященные памяти Листа. Это посвящение связано и с обращением композитора к жанру этюда, и с выбором «листовского» названия.

При использовании жанров и форм, вызывающих ассоциации с творчеством адресата, вполне вероятны некоторые их модификации, которые призваны особым образом подчеркнуть идею музыкального посвящения. Так, инструментальный состав квартета Аренского весьма необычен: только одна скрипка, один альт и две виолончели, что позволяет композитору затемнить общий звуковой колорит сочинения. Для своих Двенадцати трансцендентных этюдов Ляпунов избирал диезные тональности, которые отвечают на двенадцать бемольных тональностей знаменитого цикла Трансцендентных этюдов Листа. Таким образом, подобие, возникающее между формой и жанром

¹⁷ Фортепианные трио мемориального характера помимо Рахманинова написали в то время А. С. Аренский (Трио № 1 памяти К. Давыдова, 1894), П. А. Пабст (Трио памяти А. Г. Рубинштейна, 1894).

посвящения и соответствующими явлениями в творчестве адресата, оттеняется отличиями. Если бы цикл Ляпунова был написан в листовских тональностях, его можно было бы считать попыткой соперничества с предшественником; избрав же комплементарный по отношению к этюдам Листа тональный план, композитор подчеркнул идею диалога.

Следующий способ реализации музыкальных посвящений, представленный в *третьем разделе*, связан с сознательным обращением композитора к элементам стиля адресата или к его отдельным композиционно-техническим приемам. Особенно богато такими примерами творчество Глазунова рубежа 1880–1890-х годов: на грани раннего и зрелого периодов, когда он стремился расширить свою стилистическую палитру (как отмечает Ю. В. Келдыш, произведения этих лет «характеризуются обилием различных экспериментов в области фактуры, формообразования, оркестрового колорита»¹⁸). Так, в симфонической фантазии для оркестра «Море» op. 28, посвященной памяти Вагнера (1889), композитор целенаправленно развивает одну из сторон композиторской техники, а именно оркестровку. Сосредоточившись на специальных задачах, которые и связывались для него с Вагнером, композитор стремится достичь в «Море» мощи звучания и богатого оркестрового колорита. Для этого он избирает состав оркестра, превосходящий все предшествующие его партитуры. Обращают на себя внимание конкретные приемы оркестрового письма, в использовании которых Глазунов следует за Вагнером. Среди них назовем следующие: создание многоэлементного фигурационного фона; постоянное обновление тембровых красок в одном и том же пласте фактуры (включая тембровые «модуляции»), в результате чего возникает ощущение непрерывного движения; повышенная роль медной группы, которая использована среди прочего для унисонного изложения мелодической линии, способной благодаря этому выделяться на фоне массивной фигурационной фактуры остального оркестра.

¹⁸ Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 1. Л.: Музгиз. 1959. С. 157.

В симфонической картине «Кремль», посвященной памяти Мусоргского, один из приемов, заимствованный Глазуновым у адресата посвящения, состоит в подражании колокольному звону во II части «У монастыря». Как известно, у Мусоргского такой тип звукоподражания встречается многократно (сразу несколько сцен в «Борисе Годунове» и «Хованщине», «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки»). Кроме того, близки музыке Мусоргского ладотональные и ритмические средства выразительности, в частности нерегулярная смена метра, акцентная переменность и квантитативная ритмика (основная тема II части изложена в переменном метре)¹⁹.

В ряду подобных сочинений стоит и Третья симфония Глазунова, посвященная Чайковскому и содержащая некоторые приемы, использованные автором под несомненным воздействием музыки его старшего современника. Так, изложение главной партии сонатного *allegro* в виде развернутой мелодии с сопровождением сразу выделяет Третью симфонию на фоне предшествующих, написанных Глазуновым под влиянием симфонического письма кучкистов, для которых этот прием совсем не характерен.

В *четвертом разделе* идет речь об еще одном способе реализации музыкальных посвящений, который заключается в поиске нового решения известной музыкально-драматургической концепции, ассоциирующейся с творчеством другого композитора. Этот способ встречался нам реже других, в явном виде он применен в двух оркестровых сочинениях Глазунова — симфонической фантазии «От мрака к свету» и драматической увертюре «Песнь судьбы». Оба названия заставляют вспомнить о Бетховене, хотя и не посвящены ему напрямую²⁰. В данном случае ни форма, ни жанр, ни элемен-

¹⁹ Хотя в «Кремле» наблюдаются элементы музыкального стиля не только Мусоргского, но и «Могучей кучки» в целом (например, принцип вариантности), персональное посвящение выбрано вовсе не случайно (видимо, именно с Мусоргским ассоциировался у Глазунова образ Московского Кремля и различные оттенки колокольности). В письме Глазунова к Римскому-Корсакову читаем: «Когда я был в Москве, то при виде Кремля я часто вспоминал Мусоргского» (*Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1965. С. 61*).

²⁰ Сочинения, помимо названия, имеют и обычные посвящения — Ферруччо Бузони в одном случае и Максимилиану Штейнбергу в другом.

ты чужого стиля не берутся за основу. Композитор работает в своей собственной манере, при этом обращается ко всем известной идее, прозвучавшей у другого композитора ранее, и раскрывает ее по-новому. Представление о Бетховене неразрывно слилось с образом судьбы, с идеей трудного пути-преодоления, ведущего к торжеству света. Осмысление подобных вопросов волновало и Глазунова. Но в своих сочинениях он предлагает собственное, небетховенское решение. В «Песне судьбы» нет никакого стремления к апофеозу, это принципиально осознанное нахождение в одном эмоциональном состоянии — состоянии обреченности. В фантазии «От мрака к свету» «свет» существует априори и не требует волевого достижения, поэтому и нет сложного, диалектического развития, нет борьбы, противодействия, как у Бетховена, зато присутствует сопоставление разных образов при главенстве образов лирических. Так аллюзия на творчество другого композитора оборачивается своеобразной полемикой с ним. В этом особенность музыкальных посвящений, апеллирующих к Бетховену.

Наиболее разнообразным в своих конкретных проявлениях является пятый способ реализации музыкальных посвящений — создание аллюзий на музыку адресата посвящения или использование цитат из нее²¹. Этот способ представлен в целом ряде сочинений, рассмотренных в *пятом разделе* II главы. Можно выделить, по крайней мере, три приема, различающихся по роли цитат и аллюзий в музыкальной форме посвящения.

1. Цитата может заимствоваться, как это часто бывало и ранее, в качестве темы для вариаций. Например, в уже упоминавшемся квартете Аренского, а именно во II части, использована тема песни «Был у Христа-младенца сад» из «16 песен для детей» Чайковского (ор. 54 № 5).

²¹ Мы не проводим принципиального различия между цитатой и аллюзией с точки зрения их роли в музыкальных посвящениях. Не всегда удается точно отделить заимствованный тематизм от аллюзии: если источник цитаты не обнаружен, остается лишь догадываться о происхождении темы. В работе приведены мнения исследователей, согласных с тем, что граница между цитатой или аллюзией бывает условной.

2. Цитаты и аллюзии могут составлять часть основного тематизма сочинения, написанного в иной, не вариационной форме. По нашим наблюдениям, этот прием специфичен для произведений мемориального характера: цитаты и аллюзии составляют тематическую основу оркестровых прелюдий Глазунова оп. 85, его же Элегии памяти М. П. Беляева, аллюзии можно найти и в основном тематизме Прелюдии Штейнберга, посвященной памяти Римского-Корсакова.

3. Наконец, отдельные цитаты из музыки адресата посвящения могут встраиваться в общую структуру сочинения по мере развития материала, причем исходный тематизм в данном случае оказывается оригинальным (не цитированным и свободным от явных аллюзий). Так, Танеев в Первом струнном квинтете, посвященном Римскому-Корсакову, использовал в конце III части, завершающейся фугой, темы из оперы «Садко». В среднем разделе симфонической поэмы «Желязова Воля» Ляпунова, посвященной памяти Шопена, цитируется тема шопеновской «Колыбельной» оп. 57. Упомянем еще раз и Второй квартет Аренского, где в седьмой вариации появляется цитата из Первого струнного квартета Чайковского.

В главе III «Поэтика музыкальной эпитафии» взят за основу жанровый критерий; мы остановились на особом роде пьес, назвав их музыкальными эпитафиями²². Они рассматриваются как самостоятельный род композиции, обогативший в начале XX века картину жанров русской инструментальной музыки. Идея музыкального посвящения воплощается в этих пьесах особенно концентрированно. Структура III главы представлена следующим образом: 1) Предпосылки и музыкально-исторический контекст; 2) Музыкальная форма и тематизм мемориальных пьес Глазунова, Штейнберга, Стравинского; 3) Из истории восприятия музыкальных эпитафий.

²² Это слово, восходящее к древнегреческой античности, соответствует как семантике этих пьес, так и их небольшим масштабам (эпитафия в узком смысле — надпись на надгробном памятнике, что предполагает краткость высказывания). Оригинальные названия и жанровые обозначения рассмотренных в главе сочинений другие: преобладает слово «прелюдия», встречается также «элегия», а также название, обходящееся без типового указания на жанр («Погребальная песнь» Стравинского).

Композиторы создавали сочинения в память об ушедших из жизни людях в разные периоды истории музыки. Значимость музыкальных эпитафий в историко-временном контексте была неодинакова, как неодинаковыми были и формы, в которых они воплощались. Очевидно, что после эпохи барокко только в XX веке музыкальные эпитафии стали заметным явлением в общем семантическом и жанровом поле европейской музыки. Период, о котором идет речь в работе, предлагает нам материал, показывающий формирование музыкальной эпитафии как краткой инструментальной пьесы (обычно оркестровой), обладающей некоторыми устойчивыми признаками. Об этом идет речь в *первом разделе* главы.

В русской музыке, начиная с последней четверти XIX века, сочинения мемориального характера нередко представляли собой крупную циклическую композицию (таковы камерные ансамбли Чайковского, Аренского, Пабста, Рахманинова). Эти произведения писались вскоре после смерти адресатов их посвящений как отклик на трагическое событие, но в силу общих закономерностей циклических сочинений не могли ограничиваться выражением только траурных эмоций. Идея музыкальной эпитафии реализовывалась и в других жанрах, в частности, в сравнительно кратких пьесах скорбного характера, представляющих собой род траурных элегий. Такие пьесы могли содержаться внутри циклов, но возникали и сами по себе, в качестве отдельных, самостоятельных произведений. Выбор такого решения позволял композитору сосредоточиться на выражении траурных эмоций. Пьесы-эпитафии находим, например, в позднем фортепианном творчестве Листа. В русской симфонической музыке один из первых образцов такой пьесы создал Римский-Корсаков («Над могилой», прелюдия памяти М. П. Беляева, ор. 61, 1904), а его опыт оказался далее значимым для его учеников.

В работе поставлен вопрос о связи музыкальных эпитафий с прикладной музыкой, приуроченной к похоронным церемониям и обрядам, то есть со светским жанром траурного марша и церковными песнопениями. Предваряя рассмотрение конкретных примеров, отмечено, что маршевость сравни-

тельно редко проникает в музыкальные эпитафии, а церковная традиция, напротив, часто служит источником цитат и аллюзий.

Разумеется, не всякая музыкальная эпитафия является в то же время музыкальным посвящением в принятом нами смысле. Для настоящей работы имели значения только такие эпитафии, в которых обращение к памяти об адресате находит какое-либо специальное музыкальное выражение. В русской музыке конца XIX — начала XX века обнаруживается несколько таких примеров. Они принадлежат Глазунову, Штейнбергу, Стравинскому.

Во *втором разделе* главы эти сочинения, большинство из которых написано в память о Римском-Корсакове, рассмотрены с точки зрения тематизма и формообразования. Выявлено, что в своих мемориальных пьесах композиторы ставили перед собой сходные задачи, предлагая при этом различные, индивидуальные решения.

Идея музыкального посвящения-эпитафии выражается, во-первых, через особый выбор и создание тематизма. Тематизм прелюдий Глазунова и Штейнберга намеренно ориентирован на стилистику их учителя, вызывает весьма конкретные ассоциации с темами Римского-Корсакова и даже включает в себя цитаты. Известно, что Штейнберг имел доступ к записным книжкам Римского-Корсакова, откуда он заимствовал два кратких эскиза, предназначавшиеся для невоплощенного замысла оперы-мистерии «Земля и небо» на сюжет Байрона²³. Они появляются в Прелюдии не в основном ее тематизме, а в развивающих разделах. Но при создании основного тематизма Штейнберг допустил ряд аллюзий на музыку Римского-Корсакова, а также учел последующее введение цитат. Он заранее использовал отдельные их элементы и тем самым интонационно подготовил их появление. В Прелюдии ор. 85 № 2 Глазунова обнаружить цитирования конкретных тем Римского-Корсакова не удастся²⁴, однако в ее тематизме слышны аллюзии. В одном

²³ Впоследствии Штейнберг обработает эскизы Римского-Корсакова к «Земле и небу». Прелюдия, стало быть, явилась первым опытом обращения к этим записям.

²⁴ В литературе до сих пор этот вопрос либо не ставился, либо получал неполное и приблизительное освещение. Так, М. А. Ганина в связи с двумя Прелюдиями ор. 85 пишет

ряду с этими сочинениями рассматривается «Погребальная песнь» Стравинского. Сравнение показывает, что во многих отношениях его решение далеко от сделанного и Штейнбергом, и Глазуновым, хотя стремление вызвать ассоциации с творчеством учителя у Стравинского, видимо, тоже имелось.

Задача передать мысль об адресате через музыкальный тематизм иначе решается в двух других музыкальных эпитафиях Глазунова — в Прелюдии памяти В. В. Стасова и Элегия памяти М. П. Беляева. Адресаты их посвящений — люди, близкие музыке, но не композиторы. Тем не менее, эти сочинения можно считать образцами музыкального посвящения. Их анализ показал, что в них действуют те же закономерности, что и в посвящениях, адресованных композиторам. Только Глазунов обращается здесь не к чужому творчеству, а к своему, используя цитаты из музыки, особенно нравившейся адресату (в «стасовской» прелюдии), а в Элегии памяти Беляева возвращается к теме, не раз звучавшей в коллективных сочинениях беляевского кружка, — к звуковой анаграмме фамилии мецената (*b-la-f*). Таким образом, идея музыкального посвящения воплощена в тематизме всех названных пьес через использование цитат или аллюзий, отсылающих к уже известному тематическому материалу: либо чужому, либо своему, либо коллективному.

Во-вторых, с идеей музыкальной эпитафии связаны, на наш взгляд, особенности формообразования. Хотя композиторы избрали ориентиром различные музыкальные формы, мы отмечаем общую черту — значительную гибкость в обращении с традиционными закономерностями. Пожалуй, все рассмотренные пьесы можно считать образцами свободной формы. Как отмечает Ю. Н. Холопов, «термин “свободные формы” указывает лишь на какое-то отклонение от типовых форм»²⁵. Степень этого «уклонения» может

только о тематизме первой, «стасовской» прелюдии, ничего не говоря об истоках тематизма второй пьесы. Ю. В. Келдыш пишет о «ряде оборотов из опер Римского-Корсакова». В настоящее время музыковеды, хорошо знающие творчество Римского-Корсакова, тоже не могут однозначно определить, к чему конкретно восходят тематические элементы Прелюдии.

²⁵ Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М., 2012. С. 444.

быть любой, доходя до совершенно оригинального замысла. Так, Глазунов каждый раз избирает особое решение, во всех трех сочинениях предлагая образцы индивидуально задуманной формы. В форме Прелюдии op. 85 № 1 можно лишь усмотреть черты сонатности, реализованные в предельно сжатых масштабах — в сочинении, основанном на развитии семи тематических элементов, насчитывается всего 70 тактов. Форма Прелюдии op. 85 № 2, в основе которой лежат пять тематических элементов, напоминает «свободную прелюдию», описанную Чайковским в «Руководстве к изучению гармонии»²⁶; в то же время тональный план организован таким образом, что обе основные темы, из которых складывается эта форма, не представляют основную тональность, показанную только во вступлении и в коде. Форма Элегии памяти Беляева вовсе не имеет прообразов среди классико-романтических форм и отдаленно напоминает мотетную. Форму Прелюдии Штейнберга можно определить как малое двухтемное рондо, где имеется репризное проведение обеих тем и кода; при этом возвратный ход к репризе разрастается до масштабов настоящей разработки. В «Погребальной песне» Стравинского очевидны черты свободно трактованной трехчастности.

В каждом примере целое складывается в тесной связи с развитием тематизма, основанного в большинстве случаев на текущем чередовании множества элементов (за исключением «Погребальной песни» Стравинского, где господствует основная тема, и «беляевской» Элегии Глазунова с ее мало концентрированным, но однородным тематизмом). Такие особенности формообразования можно объяснить мемориальным замыслом, который подразумевал эффект спонтанного чередования образов-воспоминаний. Возникает мысль о психофизиологическом процессе человеческого мозга: наши воспоминания фрагментарны, и часто отдельные фрагменты вступают в различные взаимосвязи, а иногда всплывают в памяти мозаичными картинками. Таким образом, задача создать музыкальную эпитафию вела к поискам особых приемов формообразования.

²⁶ См. там же, с. 442.

В *третьем разделе* показано, что восприятие музыкальных эпитафий современниками не было однозначным. Мы обнаружили полярные отзывы. Некоторые суждения наталкивались на мнимое противоречие между эмоциональным импульсом к сочинению и результатом композиторской работы (поэтому, например, прелюдии Глазунова и Стравинского могли показаться слушателям сочинениями эмоционально холодными). Другая трудность, с которой сталкивались критики, связана с масштабом и тематическим наполнением мемориальных пьес. Кому-то они казались затянутыми, кому-то, напротив, не хватало более широкого развития материала. В отличие от миниатюр в традиционном смысле в большинстве из рассмотренных пьес не выдерживается один господствующий характер, их тематизм многосоставен, внутренне контрастен, форма индивидуализирована. Поэтому противоречия в их оценках вполне объяснимы. Дело здесь не столько в различии музыкальных вкусов рецензентов, сколько в особенностях жанра эпитафии, жанра, который был новым для композиторов и слушателей того времени.

В Заключении подводятся итоги исследования и объясняется, как феномен музыкальных посвящений в русской музыке рубежа XIX и XX веков соотносится с дальнейшим стилевым развитием музыкального искусства.

Публикации по теме диссертационного исследования**Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК****Министерства образования и науки Российской Федерации:**

1. *Русанова Н.* «Музыкальные эпитафии» А. К. Глазунова [Текст] / Н. В. Русанова // Музыкальная академия. — 2015. — № 3. — С. 72–76. — [0,7 п. л.].

2. *Русанова Н.* Музыкальные отклики на смерть Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / Н. В. Русанова // Музыкальная академия. — 2016. — № 2. — С. 132–137. — [0,75 п. л.].

3. *Русанова Н.* «Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса) [Текст] / Н. В. Русанова // Журнал Общества Теории Музыки. — 2017. — № 1. — С. 1–7. — [0,6 п. л.].

Прочие публикации:

4. *Русанова Н.* Музыкальные посвящения Чайковскому в русской инструментальной музыке конца XIX века. Третья симфония Глазунова [Текст] / Н. В. Русанова // Чайковский и XXI век: диалоги во времени пространстве: материалы междунар. науч. конференции / ред.-сост. А. В. Комаров. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. — С. 302–309. — [0,5 п. л.].