

УДК 78.038 “19/20”

Наталія Лазаренко

**НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ СТИЛЕВЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ
ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА**

В статье определено стилевые особенности фортепианного творчества А. Глазунова в контексте культуры неоромантизма, актуализировавшегося в начале XXI века и исторически связанного с музыкальной жизнью Одессы начала XX в. Обобщены материалы по фортепианному творчеству А. Глазунова, его показатели соотношены с позициями неоромантизма как актуальной составляющей постмодернистской полистилистики.

Ключевые слова: неоромантизм, стиль в музыке, музыкальный жанр, традиционализм, умеренный символизм.

Наталія Лазаренко

**НЕОРОМАНТИЧНІ СТИЛЬОВІ ПОКАЗНИКИ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА**

У статті визначено стильові особливості фортеп'янової творчості О. Глазунова в контексті культури неоромантизму, що актуалізувалася на початку XXI століття та історично пов'язана з музичним життям Одеси початку XX ст. Узагальнено матеріали щодо фортеп'янової творчості О. Глазунова, а її показники співвіднесені з позиціями неоромантизму як актуальної складової постмодерністської полістилістики.

Ключові слова: неоромантизм, стиль у музиці, музичний жанр, традиціоналізм, поміркований символізм.

Natalia Lazarenko

**NEOROMANTIC STYLE INDICATORS OF PIANO CREATIVE ACTIVITY
OF ALEKSANDER GLAZUNOV**

Article is dedicated to determination of style particularities of piano creative activity of A. Glazunov in context of the culture of neoromanticism, which has instant at the beginning initially XXI century and historically connected with music life of the Odessa begin XX centuries. It is done the generalization of materials on piano creative activity A. Glazunov, but his factors are correlated with position of neoromanticism as actual forming of postmodernism polistylistic style.

In creative activity A. Glazunov obvious output on lyric poetry. This exists from the first creative experience as the individual difference of the composer to encirclement of the Powerful small circle, which has grown him. Lyrical type Glazunov, marked in parallel to stylistic line picture monumental symphonic style of Powerful small, became the manifestation intellectual – with polyphony – a lyricism of “setting”, significant for the end XIX – begin XX century.

Regarding features dug the genre of the concerto and concert activity in creative legacy A. Glazunov is noted that his concert product directly inherited the liro-epic line this genre type beside P. Tchaikovsky, spreading given figuratively-typicalness quality, unlike author “Peak lady”, on the whole collection symphonic and other works. Is it Also established that piano works, being initial stage of self-affirmation Glazunov as composer, have found in genre piano concerto stylistic join with symphonic lyric poet-epic creations as the corresponding to essence of the talent of the Master. And in this sphere was found conformity of installation Glazunov was found in this sphere in that wave tradition styles – “soft” modernist style, which has noted the creative activity M. Reger, J. Marx, R. Vaughan Williams, N. Metner, in Ukraine – V. Kosenko and others.

First three from above named composer certain are classified as “neoromanticists”, rebirth of the interest to their creative activity exists in the last decennial events. Such a situation with N. Metner, with “traditioal style” of original, most talented V. Kosenko and others. Creative activity of A. Glazunov most natural looks at oneself in parallels to M. Reger: like the last, united factors of the styles of Leipzig and Weimer schools, which had a conflict XIX century, Glazunov diversionary has conciliated the style descriptions of Petersburg and Moscow schools.

In Ukraine not without influence Glazunov was fixed, alongside with modernistic extremism 1920 years B. Lyatoshinsky, academic line L. Revucky, above V. Kosenko, N. Vilinsky (as connecting link between by composer school of the Odessa and Kyiv). Glazunov with by his “hypertrophy style” and “balanced” (see higher) lyricism natural was infused in performance repertoire begin XXI century, being correlated with undramatic wave of minimalism – postminimalism in art last decennial event.

Key words: *neoromanticism, style in music, music genre, tradicional styles, moderate symbolism.*

Творчество А. Глазунова составляет один из базисных показателей искусства XX века и современности, что определило глубокий музыковедческий интерес к творческой биографии этого композитора, запечатлевающей достижения искусства славянского мира и Европы в целом. С именем Глазунова связаны эпохальные события в музыкальной жизни Одессы, что нашло выражение в присвоении еще в начале XX века Второй музыкальной школе города имени этого выдающегося композитора, дирижера, общественного деятеля.

Интонационную концепцию музыки в русле школы Б. Асафьева, представляющую единство и взаимообусловленность музыкального и речевого начал, исследовали украинские музыковеды М. Давыдов [4], А. Козаренко [5], Е. Маркова [8], Д. Андросова [2].

Целый ряд фундаментальных работ о Глазунове указывают на освоенные аспекты сочинений Мастера. Исследованием этой проблемы занимались А. Крюков [6], Е. Маркова [8], Ю. Келдыш [9]. Издание в 1990-е годы в Германии книги об А. Глазунове [12] свидетельствует о новой волне интереса к его творчеству, представлявшего «академический модерн» в начале XX века. Этот модернистский срез наследия Глазунова в отечественных изданиях представлен слабо, поскольку во многом связан с заграничным периодом работы композитора, а соответствующие материалы были недоступны для украинских музыковедов.

Фортепианные сочинения А. Глазунова обладают несомненными художественными достоинствами, украшая репертуар европейских пианистов, но некоторые из них (Фортепианные концерты и др.) в силу исторических обстоятельств мало известны в постсоветских странах, особенно что касается созданных в последнее двадцатилетие жизни композитора, то есть во взаимодействии с модернистскими тенденциями выражения.

Цель исследования – определение стилевых особенностей проявления фортепианного творчества А. Глазунова в контексте культуры неоромантизма, направления конца XIX – начала XX ст., актуализировавшегося в начале XXI века, а также обобщение материалов по фортепианному творчеству А. Глазунова, соотнесение их с позициями неоромантизма как актуальной составляющей постмодернистской полистилистики.

Свою монографию “Александр Глазунов” немецкий музыковед Д. Гойови начал знаменательными словами: “В памяти современников он остался последним классиком русской музыки” [12, с. 7]. Речь шла о классике Могучей кучки, Новой русской школы, наследником стилистики которой оказался композитор, по дате рождения младший современник К. Дебюсси и несколькими годами старший А. Скрябина, то есть поколения “торжествующего модерна”, апогеем которого в отечественном и мировом масштабе стало творчество И. Стравинского.

Правда, немецкое же музыкознание в лице великого историка Г. Адлера утвердило именно “кучкистов” Новой русской школы началом европейского модерна от 1870-х годов [11, с. 901]. Однако в пределах национальной русской традиции группа композиторов, образовавшаяся вокруг М. Балакирева и в числе участников которой сформировался гений М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, осознавалась как “поколение шестидесятников”, то есть 1860-х годов, тогда как модернизм Московской и Петербургской

школ датируется 1890-ми – 1900-ми годами. Кучкистская же, традиционалистская по русским меркам, ориентация А. Глазунова определена тем, что вышецитированный Д. Гойови определил как “рано обнаружившееся дарование “вундеркинда” от композиции” [12, с. 7], – недаром глава о подростке Глазунове называется в этой книге “Гимназист и композитор” [12, с. 17], а с пятнадцати лет великий Римский-Корсаков называет своего ученика Сашу Глазунова своим другом [12, с. 22].

В русских изданиях этот “моцартовский комплекс вундеркинда” по разным причинам не принято подчеркивать. Хотя в книге А. Крюкова [6] указывается на исключительное значение и в личной биографии Глазунова, и в истории русской музыки Первой симфонии композитора, написанной в 1881–1882 годах, когда автору едва исполнилось 17 лет. При этом юный мастер совершенно органично воспринял стилистику “кучкистов”, но при этом обнаружил качество, чрезвычайно сдержанно обнаружившееся у поколения М. Мусоргского, тянувшихся к “правде речитатива”, – *лиризм* дарования. Лирическая линия более связывалась с Московской школой, ее выразителем стал, прежде всего, П. Чайковский, наследовавший красоту московского русского “вальсового” романса А. Варламова – А. Гурилева.

Вышеназванный создатель книги “Глазунов” А. Крюков привел шуточные и восторженные отзывы “кучкистов”, в которых осознаны и восприимчивость юноши-композитора к стилю Петербургской школы 1860-х, и одновременно нечто новое, соотносимое со знаменательными стилистическими преобразованиями эпохи “предсимволизма”:

“Композитор А. К. Лядов шуточно негодовал: “Что же это такое? Ведь этот мальчишка всех нас за пояс заткнул”. Появление “конкурента” петербургским композиторам отмечалось в стихах, посвященных Глазунову и поднесенных в антракте: “Привет тебе, о симфонист прекрасный! Ты Кучке человек опасный...” [6, с. 15].

Предсимволистский период в стилистике русского искусства начала 1880-х чрезвычайно органично обновил, в сторону *лиризации-монологизации*, европейское музыкальное мышление, классика которого отмечена бетховенской жесткостью *симфонической диалогичности*. В перечислении наиболее значительных сочинений начала 1880-х, то есть созданных до 20-летия Глазунова, находим, с одной стороны, совершенно кучкистские по стилю и идее драматические-картинные композиции (“Характеристическая сюита” в духе “песен-сценок” Мусоргского, Увертюра на греческие темы, принадлежащая “к числу наиболее кучкистских произведений композитора” [6, с. 18], симфоническая поэма “Стенька Разин”, др.), а с другой – “Лирическая поэма”, *элегия* “Памяти героев” и др. Закономерным выражением этой линии “глазуновского лирического кучкизма” стала дружба с П. Чайковским, который, в целом, неприязненно относился к М. Мусоргскому, а кучкисты сторонились поворота от монументальной народности к “лирическим сценам” оперы “Евгений Онегин” и др. Данную ситуацию жизненных и художественно-стилистических реакций вышеупомянутый А. Крюков сообщает в следующих словах: “По выражению Глазунова, Чайковский “был не из нашего лагеря”. Тем не менее он произвел большое впечатление на Глазунова. Беседа с ним, его музыка заставили задуматься: так ли уж далек этот “другой лагерь”, не будет ли полезно и плодотворно найти, в творческом отношении, “общий язык?”...” [6, с. 26].

Резюме этих контактов зафиксировано в воспоминаниях композитора: “Впоследствии я ближе познакомился с Петром Ильичом (Чайковским – Н. Л.), и наконец между нами завязалась тесная дружба, продолжавшаяся до самой его кончины...” [6, с. 26].

Конечно, речь шла не о психологии «непонимания» индивидуальностей школ Петербурга и Москвы, но о существенности расхождений представлений о будущем русской музыки. Подобные же проблемы стояли перед поколением “шестидесятников” и в Германии – Лейпцигская и Веймарская школы, но которые стали терять остроту противостояний к 1890-м, после смерти Р. Вагнера (музыку которого не принимал категорически П. Чайковский). Прямым влиянием П. Чайковского отмечена Третья симфония Глазунова, которую именно в связи с этим моментом считают «не самой удачной»:

“Третья симфония Глазунова... не свободна от следов воздействия других композиторов. В первую очередь – это воздействие музыки Чайковского. Глазунов отходит здесь от присущей многим его ранним сочинениям (и унаследованной им от кучкистов)

жанрово-картинной характеристичности. Он пытается *углубиться в сферу лирики* (курсив Н. Л.) ...” [6, с. 42].

Данное описание “воздействий Чайковского” звучит достаточно уничижительно – академизация кучкизма способствовала выработке такого отношения к “лирическим выходам” Глазунова у русских ленинградских музыкантов эпохи СССР. Но сам Чайковский высоко оценивал Третью симфонию Глазунова, посвященную ему композитором. В свою очередь, как показывают материалы Д. Гойови, Глазунов с чрезвычайным энтузиазмом принял “Иоланту” П. Чайковского, *символистскую* по многим параметрам сюжетики, драматургии и приемов музыкального воплощения [12, с. 55]. Обращение в сюжетики к поэзии старого французского рыцарства было продолжено Глазуновым – в одном из лучших сочинений этого автора, в балете “Раймонда” (1895–1898). Кстати, жанр лирико-психологической трактовки жанра балета и само обращение к этому жанру, в целом, игнорировавшегося кучкистами, есть *знак влияния Чайковского*.

Высшая точка симфонизма А. Глазунова – его Четвертая, Пятая, Шестая симфонии – отмечены удивительным синтезом монументальности кучкистского стиля и полноты лирического обнаружения мелодизма. Причем, последний, в духе времени антиромантического интеллектуализма конца XIX в. органично слит с *полифоническим мастерством*: великий полифонист и ученик П. Чайковского С. Танеев как бы также оказался “введенным” в стилистическую лабораторию автора трех замечательных Симфоний. В вышеуказанной монографии Д. Гойови прямо указано, что С. Танеев и Г. Ларош, представители Московской школы и непосредственного окружения П. Чайковского, к которым Н. Римский-Корсаков относился “враждебно”, пользовались дружеским участием А. Глазунова – взаимно [12, с. 58].

Указанная особенность лиризма Глазунова, а именно, в связи с интеллектуальной “остраненностью” выражения, составила чрезвычайно показательную черту мышления просимволистски настроенных художественных кругов, в частности, родственна эмоционально “прохладной” лирике К. Дебюсси. В выступлении первого Наркома просвещения Советской России А. Луначарского к 40-летию творческой деятельности Глазунова в 1922 году подчеркивались особенности *эстетизма* творчества композитора: “Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда яркого и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого” [6, с. 100].

Итак, обобщая материалы по творчеству А. Глазунова в его выходах на лирику отмечаем ряд моментов. Это выдвигание лирического качества как от первых творческих опытов индивидуального отличия композитора по отношению к взрастившему его *кучкистскому* окружению. Также это феномен “вундеркинда от композиции” А. Глазунова в детстве-отрочестве, определивший раннюю приобщенность к наследию Могучей кучки, в начале 1880-х годов, когда значимость открытий стилистики Новой русской школы не подвергалась коррективам крепнущей Московской школы и Московского модерна конца 1880-х годов.

Лирическая монологичность Глазунова, обозначившаяся в параллель к кучкистским стилистическим линиям картинного монументального симфонизма, как проявление интеллектуализированного – полифонизированного! – лиризма “остранения” конца XIX – начала XX вв.

А. Глазунов начинал как композитор-пианист, и значительная часть его композиций предназначена именно для этого инструмента. По свидетельству Д. Шостаковича, “играл хорошо” на фортепиано, правда, отмечал, что “техники по сегодняшним меркам” Глазунов не имел. Но “...играл ловко и артистично, в том числе – ...с сигарой, зажатой между третьим и четвертым пальцем”; играл “все, также и труднейшие пассажи”, “мастерски играл партитуры, что называется, “с листа”. Как вывод, Шостакович формулировал следующее: существовала некая “тайна” в его игре, “тайна, которая выносит исполнителя “на волну успеха”” [12, с. 116].

В процессе развития композиторского дара Глазунова симфонически-оркестровые сочинения стали превалировать в его творчестве. В числе последних сочинений – полифонические формы, предназначенные для клавира-органа [8]. В этом плане появление

Первого, f-moll (1911) и Второго H-dur (1917) фортепианных концертов закономерно: “срастание” собственно клавирно-фортепианных и оркестровых композиций.

Тональность Первого концерта f-moll – в числе наиболее любимых композитором: это одна из “бетховенских” тональностей, чрезвычайно популярных, наряду с D-dur (Третья симфония), d-moll (Девятая – ! – симфония), F-dur, G-dur/g-moll, Es-dur (Четвертая, Восьмая симфонии, Концерт для саксофона и струнного оркестра), c-moll (Шестая симфония) в произведениях Глазунова. Существенна также “листовская” и “романтическая” в целом “золотая” тональность Des-dur (см. романтически знаковые жанры: Ноктюрн ор. 37, Грезы, для вальдгорна и клавира, ор. 24, Два Экспромта для клавира ор. 54, др.) [12, с. 155–158].

Среди названных и других сочинений Глазунова значительное место принадлежит *концертным* жанрам. Показателен для него жанр *концерта-балета* типа “Шопенианы”, Концертные вальсы ор. 41 Es-dur и ор. 47 D-dur, Концерт-баллада для виолончели и оркестра ор. 108, посвященная П. Казальсу, и др. К концертному жанру относятся, безусловно, и Коронационная кантата ор. 56, 1896, Праздничные кантаты к 100-летию юбилею Павловского института ор. 63 и к 100-летию рождения А. Пушкина, ор. 65, Гимны по Пушкину, ор. 66, Праздничная увертюра для оркестра ор. 73 и др. Выше приведена была характеристика сочинений Глазунова А. Луначарским, в котором специально акцентировалась *радостно-игровая* природа его образов, что достаточно далеко отстоит от обличительного трагизма полотен М. Мусоргского, от лирико-драматического пафоса сочинений П. Чайковского. Но соотносимо с ренуаровским “Островом радости” К. Дебюсси, с нарядной броскостью фовистских сочинений И. Стравинского и М. Равеля.

Кстати, именно *концертные* сочинения П. Чайковского выделяются стилистикой *радостности* в ряду его же симфонических и оперных композиций. Это отмечено и автором монографии по творчеству П. Чайковского А. Альшвангом – в связи с общностью концепций финала Скрипичного, Фортепианного № 1 Концерта – и Четвертой симфонии композитора: “...и тут, и там (в Концертах и Симфонии) финалы воспринимаются как широкие картины народного праздника” [1, с. 271]. Тут же отмечается общность концепции цикла, в отличие от Четвертой симфонии: “объективно-торжественный” характер в первых частях Концертов и “лирико-драматический” в Симфонии [1, с. 271].

И в этом же ряду – наблюдения магистрантки Чжу Ин: “...вырисовывается специальное место симфонизма Концертов в симфоническом наследии автора “Евгения Онегина” – и, добавим, с учетом симфонизированных балетов Чайковского (“Лебединое озеро”, 1976). *Только в концертах ощутимо движение композитора к эпическому стилю (откровенно в фортепианном концерте) и лирико-эпическому в Скрипичном*” (курсив Н. Л.) [10, с. 15].

Напрашивается вывод об *особого рода* *влиятельности концертных жанров П. Чайковского* – на концертные же сочинения и, шире, симфоническое творчество Глазунова вообще.

Концертная нарядность отличает, как известно, знаменитую Пятую симфонию B-dur, три части которой (Allegro, Скерцо, Allegro) насыщены игрово-танцевальной моторикой, торжественной приподнятостью изложения тем-образов. Показательно высказывание Б. Асафьева относительно произведений 1890-х годов, наиболее подверженных влиянию драматических поисков кучкистов и П. Чайковского:

“...Разлада в музыке Глазунова нет. Она – уравновешенное воплощение жизненных настроений и ощущений, отраженных в звуке, направляемых *единой* (курсив Н. Л. – обращаем внимание на лирическую *монологичность* изложения) волей. В них осознает себя мысль композитора, не противопоставляя себя миру, а сливаясь с ним через звукотворчество” [6, с. 56].

Приведенное рассуждение вышеупомянутый исследователь приводит в аргументацию собственного обобщения: “...в середине 90-х годов в симфониях Глазунова лишь *изредка* можно встретить эпизоды сгущенно-мрачного колорита, лишь в виде *исключения* (здесь и раньше курсив Н. Л.) появляются драматически насыщенные страницы...” [6, с. 56].

Концертная деятельность, “концертность” как способ музыкального заявления о себе – таково итоговое-завершающее десятилетие великого композитора. Д. Гойови, исследователь творчества Глазунова в 1980-е, привел строки из одного из последних писем композитора,

удивительно точных в самохарактеристике позиций – гражданских и творчески-личностных: “Мое музыкальное творчество я всегда любил. Стремление к “новым берегам” ...меня не привлекало, поскольку и в юности я не выступал как новатор; но также я не был и рутинером. Я всегда компонировал с одушевлением...” (пер. с нем. автора работы – Н. Л.) [12, с. 152].

Как видим, *лиризм* как проявлением любви и одухотворенности труда пронизан был весь творческий путь композитора. Он призван был счастливыми обстоятельствами жизни, благожелательно одобрительным отношением современников – к *прославлению музыки своей Родины*.

Подводя итоги сказанному о роли жанра концерта и концертной деятельности в целом в творческом наследии А. К. Глазунова, отмечаем, что его концертные произведения непосредственно наследовали лиро-эпическую линию этого жанрового типа у П. Чайковского, распространяя данное образно-типологическое качество, в отличие от автора “Пиковой дамы”, на всю совокупность симфонических и других произведений. Также констатируем, что фортепианные произведения, будучи начальным этапом композиторского самоутверждения Глазунова, обрели в жанре фортепианного концерта стилистическое соединение с симфоническими *лирико-эпическими* творениями как наиболее соответствующими существу дарования Мастера. И в этой сфере обнаружилась вписываемость установок Глазунова в ту волну традиционализма – “мягкого” модерна, который отметил творчество М. Рegera, Й. Маркса, Р. Воан-Вильямса, Н. Метнера, в Украине – В. Косенко и др.

Первые три из вышеназванных композиторов уверенно классифицируются как “неоромантики” [9, с. 963], продолжение влияния творчества названных авторов в начале XXI ст. определяется установлением интереса к их наследию в последние десятилетия – после более полувекowego забвения Н. Метнера, недооценки из-за “традиционализма” высокоталантливого и оригинального В. Косенко и др. Творчество Глазунова наиболее органично смотрится в параллели к М. Рegerу: подобно последнему, объединившему показатели стилей конфликтовавших в XIX веке Веймарской и Лейпцигской школ, Глазунов демонстративно *примирил* стилевые приметы Петербургской и Московской школ.

В вышецитируемой монографии Д. Гойови прямо указал, что С. Танеев и Г. Ларош, представители Московской школы из непосредственного окружения П. Чайковского, к которым Н. Римский-Корсаков относился “враждебно”, пользовались дружеским участием А. Глазунова – и взаимно [12, с. 58]. Соответственно, в Украине не без влияния Глазунова установилась, наряду с модернистским экстремизмом 1920-х годов Б. Лятошинского, академическая линия Л. Ревуцкого, вышеотмеченного В. Косенко, Н. Вилинского (как связующего звена между композиторской школой Одессы и Киева). Глазунов с его “гипертрофированным” и “уравновешенным” лиризмом органично влилось в исполнительский репертуар начала XXI века, будучи соотносимым с адроматической волной минимализма – постминимализма [2] в искусстве последних десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1967. – 927 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення. Автореф. канд. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 17 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції / М. А. Давидов // Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ Волинська обласна друкарня, 2010. – С. 4–6.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. – 284 с.
6. Крюков А. Н. Александр Константинович Глазунов / А. Н. Крюков. – М. : Музыка, 1966. – 108 с.

7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – Київ : Наукова думка, 1991. – 269 с.
8. Маркова Е. Прелюдии и фуги А. Глазунова для клавира. Дипломная работа / Е. Маркова. – Одесса : Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой, 1968. – 70 с.
9. Келдыш Ю. Неоромантизм // Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. ; [гл. ред. / Ю. Келдыш]. – Т. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 963.
10. Чжу Ин. Скрипичный концерт П. Чайковского в альтернативах исполнительских версий. Магистерская работа / Чжу Ин. – Одесса : Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой, 2006. – 36 с.
11. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924. – 1012 p.
12. Gojowy D. Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter / D. Gojowy. – München : Paul List Verlag GmbH & Co.KG, 1998. – 380 p.

REFERENCES

1. Alshvang, A. (1967), *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky], Moscow, Music. (in Russian).
2. Androsova, D. (2005), “Minimalism in music, direction and principle thinking”. Thesis abstract for cand. Sc. (Arts), 17.00.03, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 17 p. (in Ukrainian).
3. Asafiev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process], Moscow–Leningrad, Music. (in Russian).
4. Davidov, M. A. (2010), Performing musicology as a phenomenon of Ukrainian scientific tradition, *Vykonavs'ke muzykoznavstvo. Entsiklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology. Encyclopedic Reference Book], Lutsk, OJSC Volyn Regional Printing House, pp. 4–6. (in Ukrainian).
5. Kozarenko, O. (2000), *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of Ukrainian national musical language], Lviv, Shevchenko Scientific Society. (in Ukrainian).
6. Krukov, O. N. (1966), *Aleksandr Konstantinovich Glazunov* [Alexander Glazunov], Moscow, Music. (in Russian).
7. Lyashenko, I. (1991), *Natsionalne ta internatsionalne v muzyci* [National and International in music], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
8. Markova, H. (1968), *Preliudii i fugi A. Glazunova dlia klavira. Diplomnaya rabota* [Preludes and Fugues of A. Glazunov for piano score. Diploma thesis], Odessa, Library of Odessa A. Nezhdanova State Music Academy. (in Russian).
9. Keldysh, Yu. (1976), Neoromanticism, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomah* [Musical encyclopedia in 6 volumes], editor-in-chief Yu.Keldysh, Vol. 3, Moscow, Soviet encyclopedia, p. 963. (in Russian).
10. Chgu, In (2006), *Skripichniy koncert P. Chaykovskogo v al'ternativah ispolnitel'skih versiy. Masterskaya rabota* [Violin Concerto by Tchaikovsky in alternatives Performing versions. Master's work]. Odessa, Library of Odessa A. Nezhdanova State Music Academy. (in Russian).
11. Adler, G. (1924), *Handbuch der Musikgeschichte* [Handbook of Music History], Frankfurt am Main, Verlag-Anstalt. (in German).
12. Gojowy, D. (1998), Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter [Alexander Glazunov. His life in pictures and documents. Including the biographical fragment of Glazunov son Herbert Günter], Munich, Paul List Verlag GmbH & Co.KG. (in German).