Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) — музыковед,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова,
(Петрозаводск, Россия)

Józef G. Kon (1920–1996) — musicologist, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the Department of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia)

УДК 78.071.1 + 78.081.4
DOI 10.61908/2413-0486.2025.44.4.1-13

Вниманию читателей предлагается исследование Ю. Г. Кона (1920–1996), представленное первоначально как доклад на межвузовской конференции «Глазунов, Нильсен, Сибелиус — жизнь, творчество, эпоха (К 130-летию со дня рождения)», которая прошла в Петрозаводской государственной консерватории в декабре 1995 года. В 2002 году, уже после смерти автора, оно было подготовлено к публикации в «Глазуновском сборнике» (Петрозаводск, 2002) О. А. Бочкарёвой. Это издание имело весьма ограниченный тираж и в силу этого оказалось малодоступным. Редакция журнала посчитала необходимой перепубликацию этой небольшой, но очень ёмкой по содержанию статьи в юбилейный год, как для её автора, так и героя его исследования не только по причине памятной даты. Мысли Кона о роли Глазунова в истории русской музыки, его определение эпического симфонизма не потеряли актуальности в настоящее время и, возможно, зададут новые направления в изучении этих важных для современного музыкознания и по-прежнему проблемных областей.

О ФИНАЛЕ ШЕСТОЙ СИМФОНИИ ГЛАЗУНОВА[1]

Аннотация

Автор статьи касается одного вопроса, характерного для музыки А. К. Глазунова, в наследии которого наряду с совершенной, хотя и унаследованной техникой, есть ростки новых черт музыкальной формы, развитых последующими поколениями композиторов. Глазунов в рамках своей эстетики нашёл пути воплощения эпического симфонизма, признаками которого являются формульность

[1] Статья впервые опубликована в издании: Глазуновский сборник: сборник научных материалов / Ред. О. А. Бочкарёва, Н. П. Хилько. Петрозаводск, 2002. С. 5–13.

тематизма, реминисценции, композиционная организация с преобладанием паратаксиса над гипотаксисом. Внимание автора сконцентрировано на строении финала Шестой симфонии Глазунова, в котором эпическое начало нашло прямое выражение.

Ключевые слова: А. К. Глазунов, Шестая симфония, эпический симфонизм, формула, реминисценция, гипотаксис, паратаксис

Readers are offered a study by Yu. G. Kon (1920–1996), originally presented as a report at the interuniversity conference “Glazunov, Nielsen, Sibelius: Life, Work, Epoch (On the 130th anniversary of their birth)”, which took place at the Petrozavodsk State Conservatory in December 1995. In 2002, after the author's death, it was prepared for publication in the Glazunov Collection (Petrozavodsk, 2002) by O. A. Bochkareva. The publication had a very limited circulation and therefore proved to be inaccessible. The editorial board of the journal deemed it necessary to republish this concise yet comprehensive article in a commemorative year, significant both for its author and the subject of his research — and not solely due to the memorable date. Kon's thoughts on Glazunov's role in the history of Russian music and his definition of epic symphonism have not lost their relevance today and may set new directions in the study of these important and still problematic areas for modern musicology.

ON THE FINALE OF GLAZUNOV’S SIXTH SYMPHONY

Abstract

The author of the article addresses one issue characteristic of A. K. Glazunov's music, whose legacy, alongside a perfect, albeit inherited, technique, contains sprouts of new features of musical form developed by subsequent generations of composers. Within the framework of his aesthetics, Glazunov found ways to embody epic symphonism, the signs of which are formality of thematism, reminiscence, compositional organization with a predominance of parataxis over hypotaxis. The author's attention is focused on the structure of the finale of Glazunov's Sixth Symphony, in which the epic principle finds direct expression.

Keywords: A. K. Glazunov, Sixth Symphony, epic symphonism, formula, reminiscence, hypotaxis, parataxis

В год 130-летия со дня рождения замечательного русского композитора А. К. Глазунова[2] приходится с сожалением отметить, что его творческое наследие не получило достойной оценки и надлежащего ему по праву признания. Симфонии (за исключением Четвертой и Пятой), концерты (за исключением скрипичного), квартеты (без исключений) и многие другие его превосходные сочинения исполняются крайне редко. В сущности, «репертуарными» остаются лишь «Раймонда», Первый концертный вальс, Торжественная увертюра и ещё несколько небольших произведений. Их можно услышать в театре или концертном зале.

Виной этому не просто консерватизм исполнителей (а лучше сказать — косность, подтверждающая пушкинские слова о том, что «мы ленивы и нелюбопытны»). Невнимание к Глазунову имеет давние корни. Глазунова обошли вниманием и любовью самые видные из современных ему русских критиков. С известным пренебрежением к нему относились и Асафьев, и Каратыгин, и Яворский. Его музыка казалась оплотом пассивного музыкального мышления таким выдающимся композиторам последующего поколения, как Стравинский и Прокофьев, высказывавшим достаточно едкие слова по адресу непосредственного предшественника.

Между тем, Глазунов был первейшим Мастером русской — и не только русской — музыки. Наряду с другим, менее плодовитым, но не менее замечательным Мастером — С. И. Танеевым — Глазунов утверждал в русской музыке торжество умения, того умения, которое и есть искусство в древнейшем понимании этого слова. Для греков «техне» — мастерство, умение — было синонимом того, что позже у римлян получило название «арс», всё ещё не отделившееся от ремесла, от «техне». И если романтическая грёза разделила эти понятия, то только в XIX веке, и только в понимании дилетантов. Для художника — стоит почитать письма и дневники

[2] Напомним, что этот текст в виде доклада на межвузовской конференции «Глазунов, Нильсен, Сибелиус — жизнь, творчество, эпоха (К 130-летию со дня рождения)» был представлен в 1995 году.

художников — искусство всегда было и остаётся мастерством, ремеслом, *работой*. Там, где любитель видит «чистое вдохновение», там П. И. Чайковский находит труд, делающий, по его словам, работу композитора похожей на работу сапожника.

Глазунов был Мастером и великим Мастером. Об этой стороне его музыки можно и следует написать не одно исследование. Здесь, в рамках небольшой статьи, остановлюсь на одном вопросе, характерном для музыки выдающегося композитора, в наследии которого наряду с совершенной, хотя и унаследованной техникой, есть ростки новых черт музыкальной формы, черт, развитых последующими поколениями русских, и не только русских, композиторов.

Речь идёт об эпическом симфонизме. Восемь симфоний Глазунова включают элементы этой разновидности симфонизма, сопоставляя их с лирической, почти шубертовской теплотой и спокойствием высказывания. Вообще следует отметить, что жанры, в частности жанры симфонизма, никогда не выступают изолированно от других жанров. Произведение рождается всегда на жанровых перекрёстках. Симфонический цикл — ярчайшее выражение этого принципа сосуществования жанров. Это хорошо показали теоретики романа, современного эпоса. В книгах таких крупных теоретиков литературы, как Э. Штайгер, Ф. Штанцель или Р. Коскимиес много сказано о переплетении эпического, лирического и драматического жанров. И не только в романе, но и древнем или средневековом эпосе. «Чистых» жанров не бывает. Поэтому в предлагаемом сообщении предметом — не анализа, а только характеристики — избран финал Шестой симфонии Глазунова. В этой заключительной части эпическое начало нашло столь прямое выражение, какое редко можно встретить в музыке.

Исследователи эпоса издавна отмечают роль *формулы* и *повтора* как определяющих факторов жанра. Почти в наши дни М. Пэрри и А. Лорд показали ведущую роль этих принципов в «Одиссее» и «Илиаде», а также в

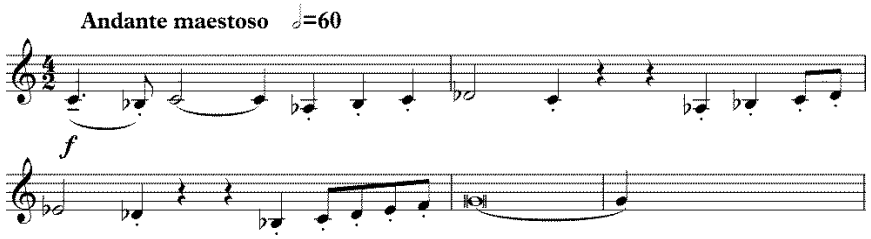
живом устном эпосе, в сербских сказаниях. Но важно, что еще в 1885 году знаменитый русский теоретик литературы А. Н. Веселовский в статье «Эпические повторения как хронологический момент» предвосхитил положения Пэрри и Лорда. Он создал *основы* теории жанра, опираясь на изучение восточно-славянских (русских, белорусских, украинских) сказаний и эпических песен. Веселовский писал: «Я различаю *повторение* — Формулу, известное греческому эпосу, встречающееся и во французском, но особенно развитое в славянском и русском: постоянные формулы для известных положений, неотделимых от них, приставшие к ним, как пристал к слову характеризующий его эпитет…» [1, с. 76].

Финал Шестой симфонии Глазунова (1896) почти сплошь состоит из повторений (по другой, эквивалентной терминологии — повторов) ритмо-мелодических формул, кратких попевок, характерных для русской народной музыки. Хотя любая интонационная единица выступает в реальном звучании метро-ритмически оформленной, здесь необходимо подчеркнуть формульный характер и ритма, и собственно мелодических мотивов.

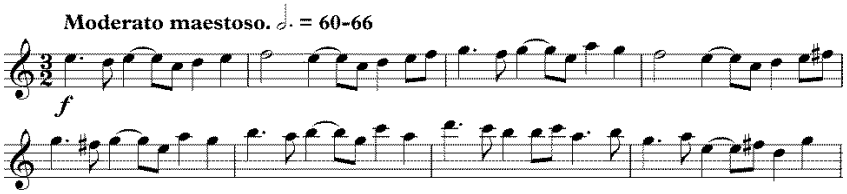
Интонационная сторона представлена образованием и последующим сцеплением немногих, интервально родственных друг другу структур. Комбинации попевок узкого диапазона (как правило, не превышающего кварты и квинты, т. е. обычного амбитуса былинных интонаций) создают мозаику повторяющихся и в то же время варьирующихся мотивов. Они, как правило, соединяют поступенное движение с традиционными трихордами в кварте (пример № 1).

Пример № 1

а) А. К. Глазунов. Шестая симфония, IV часть. Вступление



б). А. К. Глазунов. Шестая симфония, IV часть. Главная партия (ц. 5)



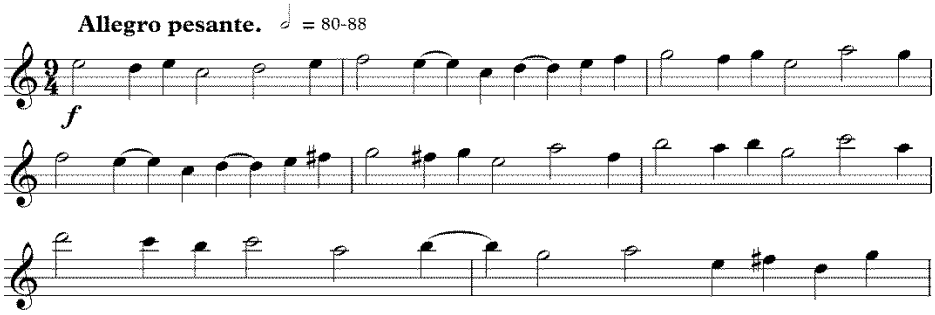
Разнообразие сцеплений возникает не только как следствие множества комбинаций и перестановок во времени простейших зёрен. Подобно примерам, приводимым Веселовским, а также Лордом (в его книге «Певец сказаний», 1960), формулы могут располагаться на различных метрических долях. Тем самым здесь возникает специфическое метро-ритмическое варьирование, не меняющее структуры формулы, но бесконечно меняющее её позицию. Число комбинаций огромно. Не проводя точных расчётов (они едва ли необходимы в данном случае), можно всё же сказать, что мозаичность, калейдоскопичность, возникающая в Финале Шестой симфонии Глазунова, вызывает и удивление, и восхищение мастерством, изобретательностью композитора.

Поскольку выше уже дважды применялся термин «формула», возникает вопрос: что такое формула в музыке. Ответ простой: полный аналог формулы в эпической поэзии, *краткие, постоянно встречающиеся, варьируемые, взаимно сочетающиеся интонации*. Приведённые выше поступенные и трихордные попевки и есть формулы эпического симфонизма. Пожалуй, ни в одном другом произведении, воплощающем принципы эпического симфонизма, формульность не представлена столь отчётливо, как в финале Шестой симфонии Глазунова. В этом сказывается его творческая сила, его лишённое внешней эффектности глубинное новаторство, оригинальность его собственного языка.

Варианты формул сохраняются и в следующем виде в ц. 17 вплоть до коды и в самой коде (пример № 2).

Пример № 2

А. К. Глазунов. Шестая симфония, IV часть. Вариант главной темы (ц. 17)



Ясно, что новые варианты сохраняют конструктивную идею. Крупные разделы строятся из мелких формул. Их ритмо-интонации определяют эпический, несколько тяжеловесный характер музыки. Но нельзя не заметить, что, начиная с указанной цифры 17, усиливается роль синкоп. Ритмическое разнообразие возрастает тем самым благодаря возникновению перекрёстных метров. На фоне трёхдольности в размере 9/4 = 3/4 + 3/4 + 3/4 возникают двухдольные «островки» (пример № 2).

Мозаичность получает новые стимулы. Конечно, она у Глазунова представлена простыми метро-ритмическими вариантами. Но нельзя не почувствовать, что в финале сочинённой в 1896 году симфонии *таятся зародыши* ритмического, вариантно-формульного буйства «Великой священной пляски» из «Весны священной» Стравинского. И неважно, что сам Глазунов не осознавал своей роли предтечи, что он отрицательно относился к музыке Стравинского и Прокофьева (в частности, он не вынес исполнения «Скифской сюиты» последнего: произведения, наполненного ритмическими формулами, выросшими из скромных, на первый взгляд, опытов финала Шестой симфонии Глазунова). Важно то, что Глазунов в рамках своей эстетики нашёл пути *особого вида симфонизма* — симфонизма эпического (об этом термине будет сказано ниже).

Как возникает целое, основанное на варьировании и комбинировании формул — мельчайших частиц музыкального языка? Иначе говоря: как образуется целостная крупная музыкальная форма, призванная вместить

громаду, мощь эпического начала? А. И. Кандинский в предисловии к изданию партитуры 1963 года пишет: «Четвертая часть — Финал … соединяет в себе черты сонаты, рондо и двойных вариаций» [4, с. 11). Это верно. Как и во многих других произведениях XIX века, да и самого Глазунова, здесь имеет место смешение различных принципов формообразования. Но что обычно подразумевается под «смешением»? Может быть, нечто в духе Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы», мечтавшей «…губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому ещё и дородности Ивана Павловича…»[3]. Действительно, отмеченные А. И. Кандинским черты разных форм можно обнаружить у Глазунова. Однако, главное в результате, а сам этот результат зависит от принципов построения целого. Они же нацелены на создание эпического размаха, эпической мощи. Соответственно этому, Глазунов строит форму финала Шестой симфонии крупными блоками. Разработочность сведена к минимуму. Мотивная работа наблюдается в немногих моментах, пожалуй, более всего во вступлении, подготавливающем в духе романтических симфонических вступлений основной тематический материал. Далее следуют крупные пласты. Тональности экспонируются подолгу, образуя мощные блоки. Они-то и являются истинными единицами формы, перекрывающими признаки смешения традиционных форм. В этом отношении Глазунова можно сопоставить с его старшим современником А. Брукнером. Их устремления, конечно, совершенно разные. Однако есть в их симфонизме и *нечто общее*, а именно: стремление к масштабности, к монументальности. Поклонник и последователь Вагнера, Брукнер, усвоивший и венский лиризм Шуберта, намеревался перенести вагнеровские принципы музыкальной драматургии на почву симфонизма. Музыкальная

[3] Гоголь Н. В. Женитьба. Совершенно невероятное событие в двух действиях // Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 4. Драматические произведения. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 129.

драма Вагнера — порождение эпоса и мифа. Брукнеровская *реинтерпретация* вагнеровского сценического симфонизма не могла не придать его творениям масштабов и мироощущения эпоса (выражаемого, естественно, музыкой). Но она иная, чем у Глазунова: она лишена формульности, роль которой сам Вагнер передал системе лейтмотивов. Глазунов же строил мощные блоки, сложенные из малых «кирпичиков», формул, близких музыкальным интонациям русского эпоса, былин.

Если здесь приходится сопоставлять Глазунова и Брукнера, это только по одной причине: оба они преодолевали формальные схемы симфонической музыки классиков и романтиков, достигая единства путем «циклопической» работы — нагромождения глыб, выстраивающихся в здание, не путём складывания выглаженных кирпичей, а путём применения так называемой «дикой кладки». Так строились многие памятники древнерусского зодчества, в частности, стены и башни Соловецкого монастыря, в которых, по словам архитектора и историка архитектуры Г. Б. Борисовского, «отступления от порядка… это десятки и даже сотни сантиметров» [1, с. 86].

Специфическая «музыкальная кладка» Глазунова выходит за рамки традиционного формообразования. Не схема, а *процесс складывания* целого из «необтёсанных глыб» — вот принцип формы финала Шестой симфонии.

Остаётся сказать, по каким соображениям здесь проводится сравнение «блочных» форм Брукнера и Глазунова. Конечно же, не только потому, что она отмечена в исследовании Э. Курта, посвящённом австрийскому мастеру. Важным оказывается не столько существующее сходство, сколько основополагающее различие.

Если у Брукнера можно и нужно отметить тенденцию к *непрерывности* становления формы, то в эпическом симфонизме Глазунова явно присутствует, как это свойственно эпосу, тенденция к её *дискретности.* Эта дискретность есть «отражение в увеличении» того свойственного народной музыке (равно как и поэзии), которое выражено в *сопоставлении* разделов. У

Брукнера же — последователя и наследника венских классиков — блоки не сопоставляются, а приводятся к отношениям *главенства и подчинения*. В последнем случае заметен *гипотаксис*, в первом — *паратаксис*. В этом и заключается коренное различие трактовки формы у двух крупнейших симфонистов конца прошлого века. Ориентированный на классику и Вагнера Брукнер опирается на гипотаксис, а впитавший традиции русской народной и профессиональной музыки «петербургской школы» Глазунов – на паратаксис.

Впрочем, установки на гипо- и паратаксис существовали и в русской композиторской среде. Противоречия между этими двумя пониманиями проблемы формы проявились и в творчестве, и в теории. Так, в письме Танеева Чайковскому от 9 сентября 1882 г. по поводу Первой симфонии Глазунова читаем: «недостатки — общие с учителями: неопытность в форме… неумение строить большие периоды, а замена их невыносимейшим приёмом петербургских музыкантов — бесконечным и бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов, из чего получается нечто назойливое, надоедливое и вызывающее у слушателя не просто тоску, а тоску вместе с озлоблением, что-то кропотливое и бессильное» [7, с. 85]. Два склада музыкального мышления, две музыкальные эстетики — вот что приводило к взаимному непониманию даже крупнейших музыкантов. Несправедливость суждения Танеева доказывается тем, что паратаксис оказался ведущим принципом многих композиторов XX века, чьё творчество было так или иначе связано с народной музыкой — Стравинского, Прокофьева, Бартока, Сибелиуса и других.

Паратаксис оказался одним из важных свойств эпического симфонизма. Важным, но не главным. Что же такое эпический симфонизм, каким он представлен, в частности, в финале Шестой симфонии Глазунова? По этому поводу написано много. Однако все определения грешат излишней обобщенностью. Так, например, автор, один из первых наметивший проблему, — И. И. Соллертинский писал: «Что характерно для эпического

симфонизма? Думается, лирика, но не отдельной творческой личности, а лирика целого народа…» [6, с. 344]. Не касаясь других определений, приводимых в отчасти обзорной, отчасти концепционной статье В. Фрадкина[4], попытаемся в дальнейшем отметить существенные черты эпического симфонизма, избегая при этом обращения к понятиям слишком широкого объёма.

Но прежде такой попытки нужно коснуться ещё одного вопроса, связанного с пониманием литературного эпоса и имеющего отношение к симфонизму. Речь идёт об использовании в эпосе (правда, в книжном эпосе) *реминисценций*. Не случайно им посвящена очень важная, обстоятельная статья М. Л. Гаспарова и Е. Г. Рузиной «Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций)». Авторы указывают на то, что в эпоху зрелой античности в эпических сочинениях имеются многочисленные цитаты и намёки на различные известные сочинения (прежде всего — Гомера), т. е. в них наличествуют реминисценции. Так, у Апполония Родосского в «Аргонавтике» и «Энеиде» Вергилия, по словам Гаспарова и Рузиной, «встречаются повторяющиеся стихи и ещё чаще — части стихов…» [3, с. 190]. И далее: «Источником реминисценции могут быть (в самом «чистом» случае) отдельный поэт, поэтический жанр, поэтическая школа; точная грань между реминисценцией и формулой трудно установима» [там же, с. 191]. Реминисценции в музыкальном эпическом симфонизме могут выступать в виде цитат из былин, исторических и эпических песен и т. п. В случае финала Шестой симфонии Глазунова реминисценции выступают на уровне формы и жанра. Отсюда то смешение традиционных музыкальных форм, на которое указывал в предисловии к партитуре Кандинский. Несмотря на то, что, как уже указывалось, эти реликтовые для данного случая, рудиментарные формы не определяют целого, они всё же остаются

[4] Возможно, имеется в виду статья В. К. Фрадкина «Особенности содержания, форы и драматургии русского эпического симфонизма», опубликованная в сборнике «Проблемы музыкальной науки». Вып. 4. М. : Советский композитор, 1979. С. 187–200.

реминисценциями об испытанных приёмах формообразования. Эта черта техники Глазунова также не осталась без продолжателей — тех же Стравинского и Прокофьева, столь рьяно открещивавшихся от своего предшественника — получив усиление в виде неоклассицизма, которому названные мастера отдали немалую дань.

Итак, попытаемся перечислить признаки эпического симфонизма, не прибегая к излишне широким по объёму понятиям, вроде дефиниции Соллертинского. Эти признаки следующие:

- формульность тематизма,
- реминисценции, прежде всего жанровые,
- преобладание паратаксиса над гипотаксисом.

В финале Шестой симфонии Глазунов воплотил эти признаки с редкой открытостью. В этом отношении произведение можно считать образцовым. Вместе с тем оно показывает не только облик Глазунова-традиционалиста, но и облик Глазунова — открывателя черт будущего. Он с полным правом мог бы повторить слова Блеза Паскаля: «Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново уже само расположение материала. Стоит расположить уже известные мысли в ином порядке — и получится новое сочинение, равно как одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли» [5, с. 207]. В этом непреходящее значение творчества замечательного русского композитора, создавшего ценнейшие произведения музыкального искусства.

Литература

1. Борисовский, Г. Б. Наука. Техника. Искусство. Мысли о современной архитектуре. М.: Наука, 1969. 150 с.
2. Веселовский, А. Н. Эпические повторения как хронологический момент // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 76–100.
3. Гаспаров, М. Л. Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций) / Гаспаров М. Л. Рузина Е. Г. // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 190–211.
4. Кандинский, А. И. Предисловие // Глазунов А. К. Симфония № 6 : для большого симф. орк. : Ор. 58. М., 1963. С. III–XIII.

5. Паскаль, Б. Из «Мыслей» // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI–XVIII веков. Л., 1987. С. 202–286.
6. Соллертинский, И. И. Исторические этюды. Л. : Музгиз, 1963. 394 с.
7. Чайковский, П. И. Письма / Чайковский П. И., Танеев С. И. М. : Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.

References

1. Borisovskij G. B. *Nauka. Tehnika. Iskusstvo. Mysli o sovremennoj arhitekture* [Science. Technic. Art. Thoughts on Modern Architecture]. Moscow: Nauka, 1969. 150 p. (In Russ.)
2. Veselovskij A. N. Jepicheskie povtorenija kak hronologicheskij moment [Epic Repetitions as a Chronological Moment]. *Veselovskij A. N. Istoricheskaja pojetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, pp. 76–100. (In Russ.)
3. Gasparov M. L., Ruzina E. G. Vergilij i vergilianskie centony. (Pojetika formul i pojetika Reminiscencij) [Virgil and the Virgilian Centons. (Poetics of Formulas and Poetics of Reminiscences)]. *Pamjatniki knizhnogo jeposa. Stil' i tipologicheskie osobennosti* [Monuments of the Book Epic. Style and Typological Features]. Moscow, 1978, pp. 190–211. (In Russ.)
4. Kandinskij A. I. Predislovie [Preface]. *Glazunov A. K. Simfonija № 6 : Dlja bol'shogo simf. orkestra: Op. 58* [Glazunov A. K. Symphony No. 6 : For a Large Symphony. Orchestra: Op. 58]. Moscow, 1963, pp. III–XIII (In Russ.)
5. Paskal' B. Iz «Myslej» [From “Thoughts”]. *Razmyshlenija i aforizmy francuzskih moralistov XVI–XVIII vekov* [Reflections and Aphorisms of French Moralists of the XVI–XVIII Centuries]. Leningrad, 1987, pp. 202–286. (In Russ.)
6. Sollertinskij I. I. *Istoricheskie jetjudy* [Historical Sketches]. Leningrad : Muzgiz, 1963. 394 p. (In Russ.)
7. Chajkovskij P. I., Taneev S. I. *Pis'ma* [Letters]. Moscow : Goskul'tprosvetizdat, 1951. 555 p. (In Russ.)

Принято к публикации: 10.12.2025
Дата публикации: 25.12.2025

Accepted: 10.12.2025
Accepted: 25.12.2025