

## Quartet for Four Saxophones B-dur by A. Glazounov: Text Logy Research Experience

Цель исследования – выявление особенностей творческого метода Глазунова на материале эскизов и набросков Квартета для четырех саксофонов B-dur (1932). Текстологический анализ 10-ти нотных автографов из архива Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства позволил прояснить значение наиболее существенных исправлений в нотном тексте, обозначениях характера, штрихов и проч.

The aim of the present research is revealing of the peculiarities of Glazounov's creative method through learning of the sketches and drafts of his Quartet for Four Saxophones B-dur (1932). Through text logy analysis of 10 note autographs from the St Petersburg State Museum of Theater and Music Art archives the author could find out the meaning of the main corrections in the note text, character markings, touches, etc.

Виктор АКТИСОВ

### Квартет B-dur для четырех саксофонов А. К. Глазунова: опыт текстологического исследования

Квартет для четырех саксофонов, созданный в Париже в 1932 году, посвящен Квартету артистов Республиканской гвардии. Внимание жившего в те годы во Франции Глазунова к этому коллективу не было случайным. Он был основан в 1928 году знаменитым французским саксофонистом Марселем Мюлем (1901–2001). В состав Квартета входили: Марсель Мюль (Marcel Mule) саксофон-сопрано, Рене Шалинь (Rene Chaligne) (с 1932 года Поль Ромби — Paul Romby) саксофон-альт, Ипполит Пуамбёф (Hippolyte Poimboeuf) (с 1932 года Фернан Ломм — Fernand Lhomme) саксофон-тенор, Жорж Шове (Georges Chauvet) саксофон-баритон. Уникальное самобытное звучание ансамбля, инспирированное творческими поисками музыкантов, формировалось в течение нескольких лет. Во многом этому способствовал широкий музыкальный кругозор самого М. Мюля, первоначально получившего скрипичное образование. Так, использование (с 1932 года) в звучании Квартета приема *вибрато*, до этого применявшегося исключительно в практике джазовых саксофонистов, позволило коллективу стать одним из лучших камерных ансамблей этого времени [8, с. 10].

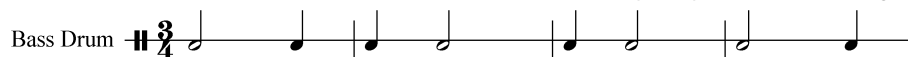
Вдохновленный искусством французских саксофонистов, Глазунов приступил к сочинению *Квартета для четырех саксофонов*. «Работа эта меня очень заинтере-

совала своею новизною <...>», — писал он одному из своих друзей [3, с. 410]. В письме к М. О. Штейнбергу от 2 июня 1932 года композитор сообщает: «Закончил пьесу для четырех саксофонов (две части в партитуре, а третья — в эскизе). I часть Allegro B-dur, в 3/4 с ритмом (пример 1 — В. А.) немного американисто! II часть — Canzona variee. Тема — на одних трезвучиях, первые две вариации в строго классическом средневековом стиле; затем следует вариация с трелями a la Schumann (вроде таковой из Симфонических этюдов) и a la Chopin и Scherzo. Финал — в довольно игривом стиле. Боюсь, не будет ли по длине пьеса утомительна для исполнителей, хотя я с одним из них беседовал, и он меня успокаивал...» [5, с. 310].

Наша задача состоит в выявлении особенностей творческого процесса Глазунова, на основе текстологического анализа нотных автографов, содержащих поправки к *Квартету для четырех саксофонов*. Нами были проанализированы 10 автографов из материалов архива Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Среди них представлены **эскизы**, т. е. «структурно и графически незавершенные записи произведения, его самостоятельных частей или фрагментов», и **на-**

**броски** — «структурно и графически незавершенные записи отдельных музыкальных тем или элементов музыкальной ткани» [7, с. 18]. Из числа этих автографов 7 могут быть отнесены к эскизам<sup>1</sup> и лишь 3 являются набросками<sup>2</sup>. Это подтверждает наблюдения Э. А. Фатыховой относительно того, что среди рукописей зрелого периода творчества Глазунова крайне мало таких, которые можно классифицировать как наброски. Так, автограф ГИК 20918/1 представляет собой партитуру с репетиционной партией; ГИК 20918/2 содержит нотный текст в виде клавира (in C) с четырехголосным изложением материала (цифры 1–18); ГИК 20918/3 содержит нотный текст в виде клавира (цифры 19–36); ГИК 20918/4 — изложение темы, I, II вариаций (цифры 37–48) и III вариации из II части (цифры 49–55); ГИК 20918/5 представляет собой IV вариацию из II части *a la Chopin* (цифры 56–62); ГИК 20918/9 — V вариацию из II части в окончательном варианте (цифры 63–83); ГИК 20918/10 — III часть (цифры 84–116). Набросок ГИК 20918/6 включает в себя поправки к двум тактам из III вариации II части в партиях S.A. и S.T.; ГИК 20918/7 — 5–6 такты 53-й цифры III вариации II части и 4 заключительных такта Scherzo; ГИК 20918/8 представля-

Пример 1. I часть. Allegro.



<sup>1</sup> Главная инвентарная книга (далее ГИК): ГИК 20918/1, ГИК 20918/2, ГИК 20918/3, ГИК 20918/4, ГИК 20918/5, ГИК 20918/9, ГИК 20918/10

<sup>2</sup> ГИК 20918/6, ГИК 20918/7, ГИК 20918/8

ет собой два отдельных нотных листка с шестью нотосоцками на странице, на каждом из которых записаны основные темы *Квартета*. В ходе анализа рассматриваемые автографы были соотнесены с окончательным вариантом партитуры.

На наш взгляд, традиционализм Глазунова проявился в выборе формы произведения: *Квартет для четырех саксофонов* представляет собой крупный трехчастный цикл, по замыслу композитора «с остановками продолжающееся около 35 минут»<sup>3</sup>. В рамках данной статьи нами последовательно будут рассмотрены наиболее существенные исправления нотного текста всех частей *Квартета*, сделанные композитором в процессе работы над сочинением.

**I часть** — *Allegro*, 3/4 — отличается распевностью и широтой мелодического дыхания. Главная тема в восходящем движении строится на звуках трезвучий и их обращений. Композитор обозначил ее характер словами «немного американисто», имея в виду особую формообразующую функцию синкопированного ритма, близкого стилю свинг в джазовой музыке. О том, что своеобразии джазового звучания привлекало внимание Глазунова, можно судить также из его высказывания: «Как это ни странно, но мне нравится джаз. В нем попадаются чудные ритмы...» (цит. по: [1, с. 309]).

Музыкальные периоды обнаруживают неквадратное строение. Количество тактов в пределах фрагмента одной цифры варьируется: 15, 13, 16, 10, 12 и т. д. Целью правки в большинстве случаев является динамизация фактуры за счет большей подвижности голосов. Крупные длительности — *половинные, четвертные* — дробятся на более мелкие или заменяются разнообразными ритмическими группировками. В частности, такие исправления прослеживаются в эпизоде от *цифры 7*. В первоначальном виде он состоял из 11-ти тактов, но в дальнейшем последние три такта (*пример 2а*) были заменены двумя (*пример 2б*).

Можно предположить, что цель этой замены состояла в укрупнении тактов за счет смещения акцента и уплотнения фактуры: ритмические единицы становятся более мелкими, задействованными оказываются все голоса, что и при-

вело к перераспределению музыкального материала внутри тактов и, в конечном счете, к замене трех тактов двумя.

Исправления, направленные в сторону активизации всех голосов,

прослеживаются в *цифрах 19–21*. Сопоставим варианты 1-го такта эпизода от *цифры 21* (*примеры 3а, 3б*).

Уплотнение фактуры может достигаться также за счет педали в ви-

Пример 2а. I часть. Allegro. Цифра 7. Первоначальный вариант

Пример 2б. I часть. Allegro. Цифра 7. Окончательный вариант

Пример 3а. I часть. Allegro. Цифра 21. Первоначальный вариант

Пример 3б. I часть. Allegro. Цифра 21. Исправленный вариант

Пример 4а. I часть. Allegro. Цифра 32. Первоначальный вариант

Пример 4б. I часть. Allegro. Цифра 32. Окончательный вариант

<sup>3</sup> Письмо к М. О. Штейнбергу от 26 декабря 1933 года. Цит по: [5, с. 108].

де продолжительной трели в одном из голосов, как это сделано в цифрах 31–32. В качестве примера сопоставим варианты 8-го такта *цифры 32* (примеры 4а, 4б).

На наш взгляд, изменения в подобных случаях мотивированы также особенностями исполнительского дыхания. На стадии подготовки к первому исполнению у композитора были некоторые опасения по поводу технических возможностей музыкантов: «Очень волнуясь, как будет обстоять вопрос о «дыханиями», т. к. пауз, по обычаю немного, хотелось достигать полноты сочетаний»<sup>4</sup>. Как и в рассмотренном выше 8-м такте *цифры 32*, в 12-м такте в партии S.S. последняя восьмая нота «до» 2-й октавы зачеркнута — в партитуре вместо нее стоит восьмая пауза и над ней знак ферматы. Это позволило оставить место для взятия дыхания перед *цифрой 33* (*Vivace*), т.е. учесть специфику игры на духовых инструментах (примеры 5а, 5б).

В том же такте в партии S.A. четвертная нота «ля» 1-й октавы (3-я доля) исправлена на восьмую (в партитуре после нее стоит восьмая пауза с ферматой над ней). Таким образом, композитор отказался от первоначальной идеи непрерывности развития мелодических линий и «полноты сочетаний» при переходе к *цифре 33*. Предположительно, это было обусловлено несколькими факторами: 1) спецификой исполнительского дыхания; 2) особенностями сопоставления контрастных музыкальных разделов; 3) необходимостью нарастания развития музыкального матери-

ала перед заключительным разделом, а именно, последними тремя цифрами I части произведения: *цифра 34: Piu mosso* (а 3 battute), *цифра 35: (а 2 battute)* с переходом в 5-м такте на *Presto* (а 3 battute) с *Piu crescendo* до конца части. Таким образом, налицо резкий переход от *Scerzando* *цифры 30* к *Vivace* *цифры 33*.

Изменения, обусловленные необходимостью взятия дыхания перед акцентированной четвертью, выполняющей функцию затакта к *цифре 34* (*Piu mosso*), прослеживаются в 8-м такте *цифры 33*: во всех голосах четвертные ноты 2-й доли заменены восьмыми.

В конце автографа проставлена дата — 31 марта 1932 года — с подписью А. Г., и обозначено место работы над сочинением — Булонь.

В целом, в результате анализа автографов, содержащих музыкальный материал I части, можно сделать вывод о том, что первоначально Глазуновым был написан нотный текст чернилами, а после консультации с потенциальными исполнителями произведения была выполнена карандашная правка.

**II часть, «Canzona variee»** — *Andante*, 2/2 — представляет собой тему аккордового склада с пятью вариациями. Предметом нашего внимания в данной работе будут наиболее существенные исправления композитора, касающиеся нотного текста, обозначений характера, штрихов.

Следующие за экспозицией темы две первые вариации, *L'istesso tempo* и *Con anima*, близки ей по характеру и выдержаны, по выраже-

нию Глазунова, «в строго классическом средневековом стиле».

Несколько загадочное сочетание «классический средневековый стиль» следует понимать, вероятно, как образ старинной вокальной полифонии. Еще в XV веке в произведениях композиторов франко-фламандской школы прослеживается практика использования *cantus firmus'a*, т.е. полифонического сочетания неизменно повторяемой (обычно в теноре) мелодии-темы с преобразованием ее в других голосах. Этим условиям отвечают две первые вариации. Представляется интересным первоначальный замысел композитора обозначить темп и характер темы как *Andante religioso*. Впоследствии слово *religioso* было зачеркнуто простым карандашом. Мы можем предположить, что причина этого в том, что лишь первые две вариации выдержаны в «строго классическом средневековом стиле», а дальнейшее обращение к стилю композиторов-романтиков — Шуману (III вариация *a la Schumann*) и Шопену (IV вариация *a la Chopin*) — делает весь цикл вариаций более свободным. (Известно, что нередко в послеклассическом вариационном цикле свободным вариациям предшествуют несколько вариаций строгих [6, с. 174]).

Во многих случаях исправления во II части были вызваны желанием композитора обогатить фактуру и сообщить ей большую подвижность за счет ритмического разнообразия и полифонических приемов. В исправленных вариантах паузы заполнены движением; в партии S.V. вместо педалей даются более разнообразные и подвижные ритмические фигуры; в партии S.T. на смену ровному движению четвертями приходит синкопированный ритм: 1:2:1. Глазунов стремился воссоздать в музыкальной ткани ощущение непрерывного движения путем наложения мелких длительностей на более крупные (использование приема имитации в голосах). Это приводит к возникновению характерной для музыкального почерка композитора матовой органной звучности [1, с. 334], усиливаемой своеобразным тембровым сочетанием четырех разнорегистровых саксофонов.

В III вариации *a la Schumann* трелями («вроде таковой из Симфонических этюдов», а именно, 12-й) произошло изменение первоначального темпа *Grave* на *Adagio*, что, предположительно, было вызвано

Пример 5а. I часть. Allegro. Цифры 32–33. Первоначальный вариант

Пример 5б. I часть. Allegro. Цифры 32–33. Окончательный вариант

<sup>3</sup> Письмо к М. О. Штейнбергу от 9 декабря 1932 года. Цит. по: [3, с. 70].

учетом специфики инструментов и особенностями фактуры вариации. Представляется неслучайным начальное 2-тактовое проведение темы в голосе S.T. как сохранение связи с практикой *cantus firmus*.

Далее тема проводится в уменьшении последовательно в партиях S.S., S.A. и S.B., что приводит к динамизации музыкального развития, и со 2-го такта цифры 50 каноном во всех голосах (S.T. — S.S. — S.A. — S.B.). На характерность такого приема организации музыкального материала в творчестве композитора в целом указывает М. Ганина, по словам которой Глазунов нередко «прибегает к различным приемам ритмических увеличений, уменьшений тем, к ритмическим перемещениям и варьированиям» [2, с. 137].

В данной вариации сохраняется стремление композитора к динамизации фактуры за счет замены крупных длительностей более мелкими (цифра 55).

Вариация IV a la Chopin, *Allegretto*, 6/8 обнаруживает сходство с музыкальным почерком Шопена за счет использования ритма, характерного для пасторально-ноктюрновой музыки, и верхних форшлагов к последней доле (цифра 56).

Сохраняется использование избранного композитором приема имитации (5–6-й такты цифры 59).

Прослеживается и стремление к усилению движения за счет замены крупных длительностей более мелкими (1-й и 4-й такты цифры 60).

Жанр V вариации *Presto* 3/4 *Es-dur* обозначен автором как *Scherzo* (слово *Scherzo* написано синим карандашом).

В ходе правки композитор в ряде случаев отказывается от движения трех верхних голосов, помещая педаль в голосе S.S., см., напр. 15–16-й такты цифры 66 (примеры 6а, 6б).

Иногда целью правки композитора становится достижение подвижности голосов за счет активного использования приема имитации, см., например, первые 6 тактов цифры 69. При этом возникают некоторые новые мелодические, гармонические и ритмические варианты (примеры 7а, 7б).

Изобретательность Глазунова в отношении ритма, на которую обратил внимание еще Б. Асафьев, отмечавший мастерство Глазунова «в разнообразных сопоставлениях разнородных ритмических плос-

костей» [4, с. 21], проявилась в смещении двухдольного метра в партии S.T. и трехдольного метра в партиях остальных инструментов (в черновике партия S.T. с двухдольным метром вынесена под партитурой отдельной строкой). Это изложение сохраняется с цифры 75 до цифры 78.

С 1-го такта цифры 81 (вплоть до цифры 82) осуществляется переход от трехдольного метра к двухдольному в партиях S.S., S.A. и S.T.; вместе с тем, изложение соло в партии S.B. сохраняет трехдольный метр (пример 8).

Такое смелое использование полиритмии уходит корнями в практику ритмических модусов старинной полифонии, и, возможно, джазовую музыку, что является несомненным новаторством в рамках классического камерного сочинения.

Музыка заключительной, III части — *Allegro moderato*, 2/4 — жизнерадостна и вводит в сферу народного веселья, что типично для финалов Глазунова. В большинстве случаев целью правки композитора в III части является изменение продолжительности развертыва-

Пример 6а. II часть. *Canzona variee*. *Andante*. Цифра 66. Первоначальный вариант

Пример 6б. II часть. *Canzona variee*. *Andante*. Цифра 66. Окончательный вариант

Пример 7а. Первоначальный вариант

Пример 7б. Окончательный вариант

ния музыкального материала. Так, в *цифре 87* первоначально предполагался 14-тактовый период, однако затем, начиная с 8-го такта, построение сократилось до 12-ти тактов. Развитие музыкального материала в обоих вариантах (в первоначальном и окончательном) приводит к тональности *G-dur*. Предположительно, целью изменений композитора в 8-м такте было ускорение тонального перехода из исходной тональности в *G-dur*.

Примером расширения музыкального построения служит *цифра 104*. Первоначально этот эпизод насчитывал 12 тактов, но впослед-

ствии композитор расширил его до 14-ти тактов, поместив продолжительную педаль с трелью в партии S.V. Исследователи творчества Глазунова, в частности М. Ганина, отмечают, что подобные органнне пункты на неосновных ступенях лада в нижнем регистре, усложняющие ладовый колорит, относятся к характерным приемам письма Глазунова [2, с. 133].

Ближе к концу III части существенно уплотняется фактура. Так, в тактах 13–16 *цифры 105* композитор отказывается от изложения крупными длительностями *половинными* и *четвертными* — в партиях S.V., S.T. и S.A. в пользу бо-

лее мелких, одновременно заменив мелодическую линию *восьмыми* в партии S.S., вследствие чего гармонический принцип изложения сменяется ярко выраженной полифонией. Исследователи не раз отмечали соединение гармонических и полифонических принципов в стиле Глазунова, в частности, по словам М. Ганиной, «в результате взаимопроникновения этих принципов глазуновскую фактуру в равной степени можно рассматривать как гармоническую, но мелодизированную, «полифонизированную», или же полифоническую, но опирающуюся на прочную гармоническую основу» [1, с. 332] (*примеры 9а, 9б*).

Первоначально III часть, и соответственно, все произведение в целом заканчивались *цифрой 115*, но затем к заключительному построению были добавлены 4 такта, и, таким образом, от *цифры 116* оно расширилось до 8-тактового периода. Фактура заключительного материала плотная, изложение выдержано шестнадцатыми во всех голосах в духе оптимистических финалов Глазунова.

Композитором указаны время и место завершения работы над автографом: *15 мая 1932 года. Париж*. Таким образом, период правки произведения занял около двух месяцев: окончание правки I части датировано *31 марта 1932 года*, последний автограф — *15 мая 1932 года*.

Подводя итоги нашего исследования, можно сделать вывод о том, что эскизы и наброски содержат незначительное количество поправок, касающихся собственно формообразующей стороны произведения (за исключением присоединения заключительного 8-тактового раздела). Основными целями правки композитора были: 1) обогащение фактуры и придание ей большей подвижности за счет ритмического и полифонического разнообразия в голосах; 2) обеспечение большего удобства исполнения с учетом специфики дыхания саксофонистов и диапазона инструмента; 3) уточнение штрихов и особенностей фразировки. Поправки первого типа характерны для творческой работы Глазунова в целом, что не раз отмечали исследователи, в частности Б. Асафьев: «Сцепляя темы и их элементы имитационно, композитор получает связь и движение. <...> Это обычная усвоенная им манера» [4, с. 23]. В целом, корректировка рукописи

Пример 8. II часть. Canzona varree. Andante. Цифра 81

Example 8 shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. The music is in 2/4 time and marked *p* (piano). The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper voices and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the lower voices.

Пример 9а. III часть. Allegro moderato. Цифра 105. Первоначальный вариант

Example 9a shows a musical score for Piano in 2/4 time, marked *p* (piano). The score consists of two staves, a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the lower voice.

Пример 9б. III часть. Allegro moderato. Цифра 105. Окончательный вариант

Example 9b shows a musical score for Piano in 2/4 time, marked *p* (piano). The score consists of two staves, a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the lower voice.

была обусловлена принципиальной новизной творческой задачи, поскольку Глазунов впервые обратился к квартету саксофонов и в ходе работы открывал для себя их акустическую и тембровую специфику.

### Список литературы

1. **Ганина М.** Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1961. — 388 с.
2. **Ганина М.** Черты стиля симфонической музыки А. К. Глазунова // Очерки по теоретическому музыковедению / Под ред. Ю. Н. Тюлина и А. К. Буцко. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. — С. 120–149.
3. **Глазунов А. К.** Письма, статьи, воспоминания. Избранное / Сост. и вст. ст. М. А. Ганиной. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — 550 с.
4. **Глебов И. (Асафьев Б.)** А. К. Глазунов. — Л.: Светозар, 1925. — 178 с.
5. **Левин С. Я.** Произведения для духовых инструментов // А. К. Глазунов. Музыкальное наследие: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2-х т. Т. 1 / Под ред. И. В. Голубовского. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 291–313.

6. **Тюлин Ю. и др.** Музыкальная форма. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Музыка, 1974. — 359 с.

7. **Фатыхова Э. А.** Нотные рукописи А. К. Глазунова (текстологические аспекты изучения) // Мифы и миры Александра Глазунова: Сб. науч. ст. / Под ред. З. М. Гусейновой и др. — СПб.: НИИ Химии СПбГУ, 2002. — С. 5–27.

8. **Rousseau E.** MARCEL MULE: His Life and the Saxophone // Saxophone Journal. Volume 10, Number 3, Fall 1985. — P. 8–17.

### Список сокращений

ГИК — главная инвентарная книга  
S.S. — саксофон-сопрано  
S.A. — саксофон-альт  
S.T. — саксофон-тенор  
S.B. — саксофон-баритон

**Katerina PODPORINOVA**

## Nicolas Medtner: the search of the Lost Harmony

*Творчество Н. Метнера рассматривается в единстве его художественно-эстетических взглядов, изложенных в книге «Муза и мода», и музыкально-композиционных решений. В качестве ведущего формообразующего принципа выдвигается идея круга и ее производные — триадность, симметрия. Действие данных принципов раскрыто на примере сонатного наследия композитора и циклов фортепианных миниатюр, op. 1 и op. 38. Предложенный подход расширяет представления об авторском мышлении Метнера.*

*The creation of N. Medtner is examined in unity of his artistic-aesthetic views (which are contained in the work 'The Muse and the Fashion') and musical-composition decisions. Leading shape-generating principle is become by the idea of circle and its derivatives — triadity, symmetry. The action of these principles is exposed on the example of sonata legacy of the composer and cycles of miniatures for the piano, op. 1 and op. 38. This approach to the problem, which is offered in this article, extends the pictures of the author Medtner's thought.*

**Екатерина ПОДПОРИНОВА**

## Николай Метнер: поиск утраченной гармонии

*Всякое открытое признание в непонимании чего-нибудь есть несомненный признак потребности понимать вообще*  
**Н. К. Метнер** [4, с. 105]

Каждому музыканту, будь-то исполнитель или музыковед, знакомо чувство нахождения «своего» композитора, чье творчество притягивает, захватывает и вовлекает в диалог. Таким художником для меня оказался Николай Метнер, композитор и пианист, воспитанник Московской консерватории, младший современник С. Рахманинова и А. Скрябина. Знакомство с его музыкой, завязавшееся в классе специального фортепиано, стимулировало дальнейшие исследовательские «раскопки»,

стремление осмыслить особенности авторской манеры высказывания. Интуитивно ощущалось присутствие в метнеровских произведениях определенной системы, своеобразного художественного «расчета», где выверенность целого достигается посредством строгой соподчиненности всех деталей. Но что обеспечивает самообытность стиля Метнера, его узнаваемость и неповторимость? В чем кроется «изюминка» композиторского почерка? Вот вопросы, на которые хотелось найти ответы<sup>1</sup>...

Ядро художественной концепции Метнера составляет **идея круга**, которая не только «озвучивается» и аргументируется музыкантом в книге «Муза и мода» [4]<sup>2</sup>, но и обуславливает особенности построения и развития его произведений на различных уровнях, задает определенный ритм композиторской и пианистической работы, объясняет закономерности развития музыкального искусства в целом. К сожалению, излишняя категоричность Метнера в высказываниях по отношению к творчеству

<sup>1</sup> «Музыкантское любопытство» автора этих строк до многом обусловлено влиянием моего научного руководителя — кандидата искусствоведения, доцента, профессора кафедры истории музыки Харьковского государственного университета искусств **Адили Абдулловны Мизитовой**, которой я с чувством неиссякаемого восхищения адресую слова искренней глубочайшей благодарности.

<sup>2</sup> Впервые книга «Муза и мода» Н. Метнера была издана на русском языке в Париже издательством С. Рахманинова «Таир» в 1935 году; репринт данного издания был осуществлен в 1978 году издательством «YMCA-PRESS». На английском языке «Муза и мода» вышла в свет в 1951 году: **Medtner N.** The Muse and the Fashion, Being a Defence of the Foundations of the Art of Music, Haverford, 1951 [10, с. 465].