



Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

А.К. Глазунов

От редакции. Продолжая сложившуюся в предыдущих выпусках журнала традицию публикации научных материалов, ставших раритетными, помещаем монографический очерк Л. Сабанеева, посвящённый А.К. Глазунову [1]. В центре статьи Сабанеева рефлексии вокруг личности Глазунова-художника, его места в художественно-музыкальной парадигме последних десятилетий XIX–начала XX века. Автор рассматривает творчество композитора как завершение «славной и плодотворной, в полном смысле слова героической и одновременно исторически замкнутой циклической эпохи петербургской музыки». Роль Глазунова в отечественном музыкальном искусстве определяется как «исторически необходимое и неизбежное звено», которое связано «с поворотом от стихийного национализма к культурному европеизму». В статье также подчёркивается путь Глазунова как новатора на раннем этапе и традиционалиста, завершающего великую эпоху «апофеозом академического благозвучия и пышности...» –на позднем. Сабанеев сопоставляет эстетические принципы московской и петербургской композиторских школ, объясняет многие особенности поэтики Глазунова его теснейшей связью с Петербургом, называет его «самым петербургским художником звуков», «самым “урбанистическим” из композиторов». В статье анализируется эстетическая позиция Глазунова: антитетичность по отношению ко многим принципам старших современников, Глинки, но в то же время и «непостижение и неприятие современности».

В публикуемом тексте сохранены особенности стилистики и пунктуации оригинала, однако орфография дана в соответствии с правилами современного русского языка.

Ключевые слова: эпоха, современность, традиция, новаторство, петербургская музыка, урбанистический композитор, академическое мастерство.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. А.К. Глазунов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 64–72. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.064-072. EDN: QWCSJM

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

A.K. Glazunov

Editorial. On continuing the journal tradition of publishing scientific materials, that have become rare, in the previous issues, we put a monographic essay by L. Sabaneev dedicated to A.K. Glazunov [1]. In the center of the article by Sabaneev there are reflections around the personality of Glazunov as the artist, his place in the artistic and musical paradigm of the last 19th century decades and the beginning of the 20th one. The author considers the composer’s creative work as the end of the “glorious and fruitful, in the full sense of the word heroic and at the same time historically closed



cyclic epoch of St. Petersburg music”. The researcher defines Glazunov’s role in Russian musical art as “a historically necessary and inevitable link”, which is connected “with a turn from spontaneous nationalism to cultural Europeanism”. The article also highlights Glazunov’s path as an innovator at an early stage and traditionalist, who culminates a great era with “the apotheosis of academic euphony and pomp...” on late period. Sabaneev compares the aesthetic principles of the Moscow and St. Petersburg composer schools, explains many peculiarities of Glazunov’s poetics by his closest connection with St. Petersburg, calls him “the most St. Petersburg artist of sounds”, “the most ‘urban’ of composers”. The article analyzes Glazunov’s aesthetic position: antithetical in relation to many elder contemporaries’ principles, Glinka, but at the same time, “incomprehension and rejection of modernity”.

The published text retains the stylistics and punctuation of the original, however, the spelling is given in accordance with the modern Russian language rules.

Keywords: epoch, modernity, tradition, innovation, Petersburg music, urban composer, academic mastery.

Огромный, легендарный, почти мифический период русской музыкальной жизни уходит в прошлое с кончиной А. Глазунова. На его личности, на его творчестве лежал этот отпечаток прикосновенности к великой, героической эпохе русской музыки, эпохе, связанной с именами Мусоргского, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова. Глазунов в их мире был, жил и вращался. Правда, он был как бы поколением «младших богатырей», правда и то, что в своей творческой сущности и историческом смысле он был даже им, «старшим» – противоположен. Но тени великой эпохи легли на нём, и он жил последнее время среди нас, уже одинокий, уже чуждый живой современности, для музыкантов уже сказавшей своё слово, как некий огромный призрак истории, и уже одним этим бесконечно нам дорогой, – независимо даже от оценок его творчества. Трудно даже вообразить себе, как психологически много прошло времени с тех пор, когда Глазунов был актуальной фигурой музыкального мира. Ведь от этой эпохи нас отделяют годы войны и революции, годы полной переоценки музыкальных и не только музыкальных ценностей, эпоха, в течение которой действительно

«месяцы надо считать за годы», как в осаждённой крепости... Мы так стары, что сами с трудом себе это представляем. В музыкальном искусстве с той поры сменился не один стиль. Ведь надо вспомнить, что Глазунов начинал тоже новатором, что его первые попытки были в своё время сочтены крайней смелостью, что консервативные музыканты того времени (В. Сафонов) каламбурили про него, что он «Глазунов, да уху дик» – обвинение, нам ныне представляющееся совершенно диким, ибо уже в чем ином, а в неуважении к органам слуха трудно обвинить Глазунова-композитора, в котором духи эвфонии решительно доминировали над дионисизмом. И однако это всё было когда-то, и будущий основоположник русского музыкального академизма, своего рода музыкальный Семирадский и русский аналог Сен-Санса – начинал свою карьеру на почти что крайней левой музыкального парламента.

Глазунов заканчивает собою славную и плодотворную, в полном смысле слова героическую и одновременно исторически замкнутую циклическую эпоху **петербургской музыки**. Эта эпоха началась с воинствующего славянофильства

Мусоргского и Балакирева, с почти нигилистического отрицания нужности европейской культуры для русской музыки – и, свершив круг развития, привела сначала к Каноссе Римского-Корсакова, явившегося первым на поклонение божеству европейской музыкальной науки – и завершилась явлением Глазунова – этим апофеозом академического благозвучия и пышности – категорической антитезой «лохматого» Мусоргского. Что было общего между этими антиподами? На первый взгляд – ничего. Но если вдуматься, то есть нечто, и это нечто есть художественный эстетизм, который сочетает славянофильскую идеологию «дикого» Мусоргского (кстати сказать, не любимого Глазуновым до конца его дней: музыкальной «неумытости» он ему не мог простить) – с западничеством чрезмерно вычищенного и тем мало любезного современности Глазунова. В сущности, вся петербургская школа была школой так называемых «объективных» художников; художников, скрывавших своё внутреннее переживание и стыдившихся его; – напротив – стремившихся художественно смаковать нечто внешнее. Отсюда – их культ красочности, изобразительности, вообще вся их «платформа», с которой они некогда предстали перед историей. Мусоргский «смаковал» красочные фигуры русского быта, всё равно – царя ли Бориса, или Досифея, или пьяненького Варлаама, или семинариста, или раёшника – «поклонника Патти». Сам он не идентифицировался ни с одним из этих типов, он был «сторонний наблюдатель», зарисовщик «красочных типов» – то же можно сказать и о Римском-Корсакове (с полным правом), и о Бородине (в меньшей степени). То же – и о Глазунове, – но у последнего сюжет его «эстетского» отношения иной: он «эстетски» относится к самому музы-

кальному материалу. Но основное свойство «петербуржцев» – у него налицо: сам он, Глазунов – очень мало присутствует в своих произведениях: там есть симфоническая музыка, но нет Глазунова, как психологического типа: он прошёл мимо его музыки, в ней почти не отразившись. В этом отношении петербуржцы были антитезой «москвичей» (Чайковского, Рахманинова, позднее Скрябина и Метнера), которые слишком явно присутствуют в своей музыке, выпирают из неё, демонстрируют слушателю всю свою психологию – более того, с некоторым экстазическим сладострастием психически раздеваются перед слушателем, исповедуются. Для «москвича» музыка была исповедью; для «петербуржца» – чистым искусством, и в этом был исконный психологический антагонизм двух русских столиц и двух русских культур, которые и недолюбливали сильно друг друга, и не понимали никогда до конца одна другую. Сдержанный и замкнутый «питерец» себя чувствовал (да и был) столичным человеком перед «провинциалом» москвичом, а последний обвинял питерца в неискренности и холодности. Глазунов был плоть от плоти Петербурга – в его музыке как бы угадываются величественные и торжественные, парадные и холодные контуры архитектуры «императорского города», красивость без душевности, городская правильность линий, искусственность без всякой близости к природе. В этом отношении Глазунов – самый петербургский художник звуков, самый «урбанистический» из композиторов – в его звуках **нет природы** и никакого отношения к природе, никакого пейзажа (даже его «море» кажется иллюстрацией не подлинного моря, а картины некоего мариниста) – в прочных, монументальных линиях его формы его музыка течёт, как Нева в своей гранитной колыбели – и ви-



тают над этой музыкой не русские тени, а холодный империалистический европеизм. Да – действительно, как в лице Петербурга Россия стала впервые похожа на Европу, так и в образе глазуновской музыки едва ли не впервые мы получили **вполне европейского** композитора, без вмешательства «ам слав» [*L'ame slave* – славянская душа], «русских степей» и «самоваров». Ведь ни один из предшественников Глазунова не был таким «урбанистом», все они были немного помещики, все они имели хотя бы внешнее эстетическое восприятие и чувство природы. У Римского оно порой обостряется до остроты пантеистического мироощущения, которое парализуется только его собственной природной суховатостью. Их эстетское отношение имело объектом **иногда** и природу, и ландшафт, – у Глазунова никогда, если не считать его «грехов молодости», когда он ещё не вышел из-под опеки «кучкистов» («Море», «Кремль»). И для тех, кто лично знал Глазунова, не как композитора только, а как Александра Константиновича – было ясно, что Александр Константинович гораздо шире Глазунова, что он далеко не весь перелит в своё творчество, что, например, Александру Константиновичу был в высшей степени свойственен острый и даже нередко едкий юмор и ирония, которых совершенно лишена его музыка, что Александр Константинович был чрезвычайно **русским** человеком вплоть до массы национальных недостатков, – а музыка его – музыка **европейская** без признака «руссизма» и лишена недостатков, беспорочна в своей идеальной гладкости и эвфонии. Александр Константинович в жизни был человек едва ли не оргиастический, а его музыка, даже когда касается оргиастических сюжетов, трактуется так, как профессор-эллинист какую-нибудь статью о «культе Диониса».

Было даже странно видеть такую редкую неполноту перевоплощения автора в свои произведения (обычно музыка бывает очень похожа на своего автора), и это обстоятельство даже вызывало внимание и любопытство многих его знавших (между прочим, мне о нём говорил вдумчивый и глубокий Н.К. Метнер).

Урбанизм Глазунова безусловно имеет отношение к его принадлежности к новому классу, который ранее не выходил в России на композиторское поприще. Прежние композиторы были безусловно дворянско-помещичьей, и оттого деревенской, культуры, – Глазунов и окружавший его, отчасти породивший его «Беляевский кружок» были типичным явлением городского буржуазного меценатства. Глазунов, Беляев, вместе с Саввой Мамонтовым, Морозовыми, Третьяковым – всё это наречение русского просвещённого богача, который получил интерес к искусству и вообще культуре. Для историка будет небезынтересно изучить, почему только почти в одном единичном явлении Глазунова русская новая буржуазия закрепила за собою **художественную** позицию, тогда как в ряде иных искусств она вынуждена была довольствоваться ролью пассивного «мецената». Те же, в сущности, социологические причины изменили и стиль, и художественный вкус круга петербургских композиторов и повернули его от эстетства славянофильского к эстетству академическому. Во всяком случае, уже в 90-х годах молодой Глазунов представляет решительную антитезу всем «принципам» своих учителей: вместо изобразительства – культ чистой «музыки для музыки», беспредметной и беспрограммной. Вместо культа вокальной музыки и оперы – **ни одной оперы** и почти ни одного романса. Вместо культа оркестровой красочности и прозрачности,

восходящего ещё к глинкинским временам – абстрактная, нарочито бесколоритная, мощная и компактная звуковая масса глазуновского оркестра (Глазунов всегда говорил, что для него идеал, когда оркестр звучит «как фортепиано»). С годами все эти глазуновские «антипринципы» становятся ещё яснее и категоричнее, и даже гармонические новшества, которыми он как будто вначале интересовался, потом перестают его трогать и привлекать. Вообще уже к рубежу столетия, в сущности, ещё 35-летний композитор уже являет все признаки консерватора и академика, причём любопытно и то, что он оказывается как бы менее передовым в музыке, чем даже его учитель – Римский-Корсаков. Какие-то внутренние силы и, наверное, органическое слияние с определённой системой **благозвучия** мешали Глазунову перешагнуть через музыку не только Мусоргского и Вагнера, но даже и через последние сочинения Римского: его шокировали эти новшества, эта непривычная резкость гармоний. Одно время (в последней, восьмой и как будто лучшей своей симфонии и в музыке к «Саломее», написанной для Иды Рубинштейн) Глазунов пытается как бы освоить более декоративный стиль современности – но по-видимому его душа не лежит к этому, и в 1906 году композитор фактически замолкает на почти всё время до своей кончины, т. е. на тридцать с лишком лет, в течение которых им написаны только отдельные немногочисленные и обычно небольшие вещи¹).

А в это время в музыке происходит настоящее светопреставление, устои академизма рушатся. Сила новых течений так велика, что увлекает даже престарелого Римского-Корсакова и ровесника Глазунова Лядова – они «перестраивают свою

лиру» на более «модерный» тон под впечатлением новых звуков Дебюсси, Равеля, Скрябина, Рих. Штрауса. Римский-Корсаков пишет в изменённом стиле, со значительным гармоническим обогащением своего лексикона «Китеж», «Кашея», «Золотого Петушка»; Лядов впадает в «скрябинизм». А Глазунов упорно и мрачно молчит. Я думаю, что в этом молчании было уже нечто трагическое: было **непостижение** и неприятие современности и презрение к ней и одновременно горькое сознание, что **так писать музыку**, как он ранее писал, **тоже теперь не нужно и нельзя**. И Глазунов замолчал, оставшись только пассивным и ироническим зрителем свершающейся пред ним «музыкальной драмы» – борьбы старого и нового в музыке. Он из своего философского уединения иногда интересовался происходящим, но никогда я не замечал в нём увлечения чем бы то ни было из того, что случилось в музыке в XX веке. Он удивлялся, изумлялся, посмеивался – но ни разу не восторгнулся. Впрочем, вообще восторг в нём внешним образом никогда не проявлялся, несмотря на то, что никто не может отрицать, что, в сущности, этот человек только и жил что в музыке и музыкой и иных интересов почти не имел.

Таким образом, как это ни странно, но надо признать, что Глазунов уже весь сказался и высказал себя к началу века. Потом он только молчал. Кульминации его творчества (балет «Раймонда», симфонии 5-я, 6-я, 7-я; и 8-я) относятся к рубежу столетий. Именно в этих сочинениях его архитектуральный стиль проявил себя самым полным образом (на Глазунове лучше всего можно доказывать общепризнанное родство музыки и архитектуры). Именно в них – то благословенное и бес-

¹ Сюда относятся написанные в СССР и Париже последние квартеты, виолончельная баллада и квартет для **саксофонов** – модернизм, который позволил себе Глазунов.



трагическое, но величественное и пышное здание музыкального благозвучия, прекрасных, сочных мелодий и благородно-сложных гармоний, изумительных по сложности звуковых комбинаций, которые, однако, не тяготят слуха и даже не замечаются – так они преподнесены виртуозно, безболезненно и легко. Это – музыка, существенно лишённая трагического элемента (трудно сказать – был ли этот элемент в самой жизни композитора – в общем сложившейся необычайно складно и тоже изумительно гладко), – она безбурна и бесконфликтна. Боги искусства, Дионис и Аполлон, в ней вовсе не борются, а беседуют в дипломатических выражениях, причём ни один из них не высказывает себя до конца. Можно было бы подумать, что эта музыка – неинтересна своей гладкостью и отсутствием переживаний. Но в том-то и дело, что тут её архитектуральность выступает на первый план и из искусства эмоций обращает её в искусство звукового построения. С каким-то жадным аппетитом знающий музыкант следит за «диалектическим развитием» музыкальной идеи и формы и наслаждается необычайной лёгкостью развития и разрешения самых трудных проблем. Это – чувство, родственное эстетическому восторгу математика пред мастерским игнорированием дифференциального уравнения, пред «изящным» доказательством трудной теоремы. Тот, кто в этой музыке будет искать потрясающих эмоций Вагнера или Бетховена или фантастического лиризма Шопена, конечно, уйдёт неудовлетворённым, – но в ней музыкант, ищущий новизны и необычности впечатлений, тоже не найдёт пищи. Может быть от того в наш век обострённых любопытств, когда к произведению искусства подходят прежде всего, как к новости или сенсации – в творчестве Глазунова разоча-

рованы – оно кажется давно прошедшим – более, чем творчество Римского-Корсакова, более, чем прочные красоты Шопена и Шуберта. И, однако, Глазунов по масштабу оказывается бесспорно одной из **главных** фигур русской музыки, – он уже вошёл, даже при жизни ещё вошёл в исторический Пантеон, без него уже не может быть написана русская история музыки. Он был исторически необходимым и неизбежным звеном – тем, которое связано с поворотом от стихийного национализма к культурному европеизму. Его влияние на последующее поколение авторов теперь мало заметно (разве в некоторых советских авторах, как Мясковский), напротив младшие поколения отталкивались от Глазунова в ещё большей степени в более резкой форме, чем сам он отталкивался от своих музыкальных предков. Опять-таки это естественно, ибо Глазунов жил в эпоху успокоения – это музыка «восьмидесятичества». Потом опять пошли бури и натиски, крушения идеалов, восстание против рутины. Для таких эпох Глазунов не годился, как какой-нибудь Гончаров не годился бы для эпохи символизма. Однако место историческое ему уготовано едва ли не более прочно, чем многим символистам. Так и в данном случае музыка Глазунова ни в какой мере не вопрос текущего дня, хотя он уже принадлежит не к отцам, а детям нашей эпохи (в музыке – отцы – уже Скрябин, Дебюсси, Штраус) и потому, принимая во внимание давно отмеченный **циклизм** музыкальных вкусов и мод, – можно даже вскоре ожидать именно восстановления интереса к тому архитектуральному стилю, который таким чуждым, «слишком благозвучным диссонансом» врывается в наш жестокий и смутный век сейчас. Горячих чувств вообще не возбуждает ни в ком и никогда типичное академическое «мастерство» – для

широкой публики же всегда «экстатизм» и «искренность» перевесят мудрую уравновешенность и целомуренное скрывание себя и своих эмоций. Уже по этому своему положению в музыкальном мире Глазунов с самого своего появления не мог рассчитывать на глубокий резонанс. И тем не менее, мы видели, что он был осыпан славою и почестями, как никто из русских авторов и ещё в молодости. Правда, слишком ранняя и прижизненная слава всегда оплачивается охлаждением впоследствии, как и обратно: – непризнание обычно увенчивается повышенным культом по смерти. Но всё же этот прижизненный успех в России, где всегда так ценились как раз обратные свойства и качества музыки, – показывает, как исторически необходим и нужен был в своё время глазуновский стиль, как полезна музыкальному организму молодой России была та нужная доля освежительной прохлады и спокойствия в музыкальном подходе, которую дал Глазунов. Он был и не единичен: таким же «Глазуновым» для Москвы был не менее его во многих отношениях интересный, хотя и менее эффектный С.И. Танеев: успокоение эмоций и **культура звуковой материи** была в повестке «дня тогдашней культуры», – для того, чтобы дать с тем большей силой и правом возгореться потом силам художественной бури и протеста.

В заключение не могу не отметить, что и гражданский облик Глазунова, этого передового и либерального администратора (в бытность его директором консерватории), этого прогрессивного и сочувственного к культурному резонансу эпохи человека (вспомним его отношение к студенчеству, к еврейскому вопросу, к конституционным чаяниям тогдашней России), – что весь этот облик тоже соответствовал эпохе накопления умеренно-прогрессивных идей, вообще так ха-

рактерных для класса, из которого вышел Глазунов. Мягкий, благожелательный, всегда дипломатичный и никогда не резкий, он и в музыкальном мире был как бы представителем культурного парламентаризма, но как и в музыке своей, должен был разделить участь всех тех, кто не был «ни холоден, ни горяч», и должен был отступить совсем со сцены, когда пришли времена «горячих». Уважение, которым он пользовался в прежней России, не изменялось от перемен режимов, – может быть даже более того: молодые музыканты относились к этому «музыканту прошлого» с большей заносчивостью, чем сменяющиеся власти, которые все свидетельствовали своё уважение маститому музыканту и осыпали его знаками отличия. Его судьба в этом отношении тоже напоминает судьбу всех музыкантов академистов: Мендельсона, Сен-Санса, проживших, как и Глазунов, почётную и пышную жизнь, причём из всех их едва ли не Глазунов оказывается наиболее адекватно отразившим в своём искусстве эту пышную парадность, этот благожелательный культ красивого, эту уверенную и спокойную обеспеченность психики и отсутствие трагических бурь и сомнений. Был ли этот баловень судьбы действительно внутри себя таким безмятежным – мы не знаем, ибо, как я говорил, его личность не отразилась полностью в его творении. Но может быть, что и нет, что гладь и спокойствие творения и самое творчество его были лишь «благообразной», нарочито прекрасной маской для прикрытия его сущности, о которой он, очень скрытный и очень умный, скептик и презиравший людей русский «Петроний», – не только не хотел поведывать людям, но их он, наоборот, хотел **уводить** от входов в свой внутренний мир. И за это быть может отомстит ему история искусства, которая требует от художника



жертвы, отдачи себя, полной переплавки своего «я» в творчестве, которая не любит утайки своей личности от художника в искусстве. Повторяю, мы этого не знаем, – может быть этого и не было, и скептическая многозначительность его обличья не скрывала за собою никаких тайн сфинкса. История впоследствии выяснит этот вопрос, как и «степень вечности» произведений Глазунова (ибо в нашем искусстве менее всего вечности); но несомненно, что пока, в переживаемый нами момент жизни музыкального искусства, Глазунов мало созвучен эпохе – жизнь ушла в сторону и от его эстетического мирозерцания, и от мирозерцания тех, которые когда-то были невольными причинами его затмения. И в хаосе противоречивых

и сложных событий сегодняшнего дня даже самая судьба музыкального творчества в целом остаётся весьма неопределённой. Сколь многое из того, что сейчас властвует над музыкальными умами, погаснет бесследно через какие-нибудь пять-шесть лет, и выяснится, что оно жило только искусственным дыханием рекламы и моды, подогреваемой снобизмом. А то, что казалось похороненным и забытым, вдруг оживёт и получит какой-то новый и неожиданный резонанс в массах. Тут ничего нельзя даже гадать. И единственный верный факт – это то, что имя Глазунова вошло уже в русскую историю музыки и из неё не может быть вычеркнуто никак, как имя одного из гениальнейших и чистейших **архитекторов звука**.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. А.К. Глазунов // Современные записки. 1936. Кн. 61, 11 июля. С. 450–457.
2. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 3. С. 47–57.
3. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 28–41.
4. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
5. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 40–51.
6. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 1. С. 54–61.
7. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 3 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 41–51.
8. Сабанеев Л.Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9, 29 янв. С. 196–200.
9. Сабанеев Л.Л. «Прометей» // Музыка. 1911. № 13, 26 февр. С. 287–294.
10. Sabanejew L. «Prometheus» von Skrjabin // Der Blaue Reiter. Munchen, 1912. S. 57–68.
11. Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей». Петроград: Сириус, 2016. 7 с.
12. Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 1. С. 43–54.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве, профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L.L. A.K. Glazunov [A.K. Glazunov]. *Sovremennye zapiski. 1936. Kniga 61, 11 iyulya* [Sovremennye Zapiski. 1938. Book 61, 11 July], pp. 450–457.
2. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 1 [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Embodiment. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 3, pp. 47–57.
3. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 2 [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Embodiment. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 28–41.
4. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, 1925.
5. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 1 [Claude Debussy. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 40–51.
6. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 2 [Claude Debussy. Part 2] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 1, pp. 54–61.
7. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 3 [Claude Debussy. Part 3] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 2, pp. 41–51.
8. Sabaneev L.L. O zvuko-tsvetovom sootvetstvii [About Sound and Colour Correspondence]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 9, 29 January, pp. 196–200.
9. Sabaneev L.L. «Prometey» [“Prometheus”]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 13, 26 February, pp. 287–294;
10. Sabanejew L. “Prometheus” von Skryabin. *Der Blaue Reiter*. Munchen, 1912. S. 57–68.
11. Sabaneev L.L. *Skryabin i yavlenie tsvetnogo slukha v svyazi so svetovoy simfoniey «Prometeya»* [Scriabin and the Phenomenon of Colour Hearing in Connection with the Light Symphony “Prometheus”]. Petrograd: Sirius, 2016. 7 p.
12. Sabaneev L.L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 1, pp. 43–54.

About the author:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM) founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow, professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

