



**Р. Р. ШАЙХУТДИНОВ**

*Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке  
г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-3406-7620*

## **Музыкальное просветительство как этическая мотивация обновления концертных программ пианистов**

Статья посвящена осмыслению феномена просветительства, изначально заложенного в структуру коммуникативной функции музыкального искусства. Проблема рассматривается применительно к сфере современного фортепианного исполнительства. К числу факторов, характеризующих нынешний этап развития пианистического (и шире – музыкально-академического) искусства, автор относит потерю непосредственной связи между исполнительским пианистическим искусством и современными ему композиторскими стилями и школами; воздействие законов звукозаписывающей индустрии, нередко приводящих к утрате уникального ощущения одномоментности, спонтанности актов исполнительского творчества; установку на репертуарный универсализм, определяемый конкурсными программами; функционирование классического искусства по законам шоу-бизнеса («бренды», «раскрученность» и т. д.). Вышесказанное приводит к необходимости обращения к опыту выдающихся предшественников, заложивших основы современного понимания просветительского компонента в пианизме, трактуемого не только как пропаганда новых сочинений, но и как расширение «опыта преемственной памяти» (Н.И. Мельникова). Автор выделяет и анализирует концепции программ и репертуарную политику Антона Рубинштейна, Ферруччо Бузони и Ганса фон Бюлова. Акцент сделан на сочетании в индивидуальной «пропорции» стремления к исторической всеохватности репертуара (Исторические концерты) с одной стороны, и на выявлении и развитии индивидуальной предрасположенности и склонности исполнителя к интерпретации музыки определённых авторов (тенденция к специализации), с другой.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, художественное пространство культуры, репертуар, Исторические концерты, Антон Рубинштейн, Бузони, Бюлов, слушательская память, творческая самоактуализация.

*Для цитирования / For citation:* Шайхутдинов Р.Р. Музыкальное просветительство как этическая мотивация обновления концертных программ пианистов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 72–82. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.072-082



**RUSTAM R. SHAYKHUTDINOV**

*Moscow State A.G. Schnittke Institute of Music*

*Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-3406-7620*

## **Musical Enlightenment as an Ethical Motivation for Renewal Concert Programs of Pianists**

The article is devoted to the understanding of the phenomenon of enlightenment, originally embedded in the structure of the communicative function of musical art, in relation to the field of modern piano performance. Among the factors that characterize the current stage of the development of piano (and more broadly – musical and academic) art, the author refers to the loss of direct connection between the performing piano art and contemporary compositional styles and schools; the impact of the laws of the recording industry, which often lead to the loss of a unique sense of instantaneous, spontaneous acts of performing creativity; the installation of a repertoire universalism determined by competitive programs; the functioning of classical art according to the laws of show business (“brands”, “promotion”, etc.). The above leads to the need to refer to the experience of outstanding predecessors who laid the foundations of the modern understanding of the educational component in pianism, interpreted not only as the promotion of new compositions, but also the expansion of the “experience of hereditary memory” (N.I. Melnikova). Among them, the author identifies and analyzes the concepts of programs and the repertoire policy of Anton Rubinstein, F. Busoni and G. They combine in an individual “proportion” the desire for the historical inclusiveness of the repertoire (Historical concerts) and, at the same time, to identify and develop the individual predisposition and inclination of the performer to interpret the music of certain authors (the tendency to specialization).

**Keywords:** musical enlightenment, artistic space of culture, repertoire, Historical concerts, Anton Rubinstein, Busoni, Bulov, listener’s memory, creative self-actualization.

**П**росветительское начало, заложенное в структуру коммуникативной функции музыкального искусства, его потенциальная способность открывать глубины культурного опыта человечества есть особый канал передачи знаний, канал духовного общения между великими композиторами, исполнителями и слушателями, между представителями разных эпох и современниками, людьми прошлого, настоящего и будущего. XIX и особенно XX век открыли перед мыслящим, ищущим, чувствующим человеком грандиозную панораму художественного пространства куль-

туры, раздвинув хронологические, национальные, стилистические рамки как «вглубь» (постижение, осмысление культурных феноменов), так и «вширь» (многообразие, многовариантность «духовных даров»). «Музыкальный текст, заключающий в себе смыслы и ценности человека как центра социума, с помощью специфического музыкального языка доносящий до слушателя образ мира, – это, несомненно, особый философский текст, несущий в себе ответы на множество вопросов о сущности бытия и роли человека, его преобразующего в великих творениях искусства», – указывает видный исследо-

ватель вопросов философии музыки, культуролог А.И. Щербаква [15, с. 97].

Вместе с тем именно XX столетие стало временем нарастающего глобального кризиса, связанного, прежде всего, с размытием и утратой духовно-нравственных ориентиров в обществе. Исследователи задаются справедливым вопросом: «В чём специфика эстетических и поэтологических принципов музыкальной интерпретации в условиях смены культурных и социальных парадигм? Обусловлены ли эти принципы явлениями внешнего порядка или же тут действуют некие имманентные законы исполнительского искусства?» [11, с. 4]. Неслучайно проблема воспитания гармоничной личности, нацеленной на реализацию своего творческого потенциала и на просветительскую деятельность, не только не теряет своей актуальности, но и становится всё более значимой. Солидаризируемся с мнением В.Н. Холоповой, которая отметила, что средства этико-эстетического воздействия «очеловечивают, <...> осчастливливают и эвдемонизируют круг человеческого бытия» [12].

Внешним поводом для написания настоящей статьи стала беседа Владимира Познера с одним из наиболее ярких и деятельных российских пианистов Денисом Мацуевым [5]. Размышляя о проблемах современного репертуара и – шире – принципах и приоритетах современной концертной жизни, Мацуев, формулирует важную мысль, умело адаптируя её к формату телепередачи с его полемичностью и остротой: «Круг имён, круг исполнителей, круг оркестров сужается, и круг произведений, которые играют, тоже сужается. Игра по таким правилам приведёт к тому, что через 5–10 лет мы будем иметь десять имён, которые будут играть десять концертов».

В своей беседе В. Познер и Д. Мацуев обсуждают целый ряд примечательных,

на наш взгляд, позиций, определяющих особенности современного этапа развития пианистического (и, в целом, музыкального академического) искусства. К их числу, наряду с прочими обстоятельствами, заслуживающими отдельного рассмотрения и анализа, необходимо отнести следующие:

– потеря живой связи между исполнительским пианистическим искусством и современными ему композиторскими стилями и школами: ситуация, когда импульсом и барометром развития клавирного и фортепианного искусства была деятельность крупнейших композиторов-исполнителей<sup>1</sup>, чьи новаторские композиторские решения были во многом инициированы собственными исполнительскими запросами и возможностями, пришла к автономизации пианистического искусства и перераспределению функций внутри него. «Все великие сочинители были также виртуозами на фортепиано», – подчёркивал ещё Антон Рубинштейн [10, с. 71–72]. «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство – она обогащает средства для сочинения и расширяет горизонты выражения. Так как великие сочинители были сами виртуозами (т. е. отличными техниками на своём инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей *minorum gentium* (меньшей братии). Таким образом *одно шло с другим рука об руку* [курсив наш. – Р.Ш.]: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она, в свою очередь, под влиянием сочинительства» [10, с. 75–76];

– индустрия аудио- и видеозаписи, оказывающая огромное влияние на атмосферу и облик музыкального искусства: «Точность, точность и ещё раз точность. Стерильная чистота и безукоризненная правильность воспроизведения текста», – формулирует законы звукозаписи Г.М. Цыпин [13, 97]. «“Неуловимое”



и “неповторимое” в исполнительском творчестве стало “уловимым” и “повторимым”», – писал Г.Р. Гинзбург ещё в начале 1950-х годов [4, с. 92]<sup>2</sup>. Прибегая к неизбежному упрощению, можно сказать, что законы звукозаписи нередко приводили и приводят к сознательной ориентации исполнителя в большей степени на гарантированное пианистическое качество и гарантированный (благодаря узнаваемости популярного у слушателей репертуара) успех, нежели на художественный риск;

– конкурсы музыкантов-исполнителей, во многом определяющие вкусы и пристрастия как профессионалов, так и широкого круга любителей. Именно конкурсные программы формируют установку на репертуарный универсализм, когда исполнитель одинаково ровно и убедительно должен проявлять себя на протяжении нескольких туров в исполнении сочинений различных стилей и эпох. Представив себе на мгновение мифическую ситуацию – участие в современных конкурсах таких легендарных пианистов, как Альфред Корто, Владимир Софроницкий и даже Сергей Рахманинов, – мы вправе высказать сомнения в успешности преодоления ими не только финальной планки, но и рубежа второго тура. Музыкально-исполнительские конкурсы, выполняющие необходимую селективную функцию, вместе с тем «мало чем отличаются от, скажем, состязаний мейстерзингеров. Архетипы Ганса Закса, Вальтера фон Штольцинга и, конечно же, Бекмесера нетрудно распознать и среди современных концертантов» [3, с. 69]. Именно конкурсы устанавливают определённые репертуарные рамки, в основе которых сочинения классико-романтической эпохи. Выявление собственного артистического амплуа, в том числе и за счёт сужения репертуарного диапазона (концентрации на близких исполнителю авторах, жанрах,

стилях), либо просветительская нацеленность на знакомство слушателей с произведениями композиторов-современников и т. п. становятся в большей степени признаками прошедшего времени. «В целом исполнительская братия склонна придерживаться традиции, – пишет Б.Б. Бородин, – так как в своей деятельности она постоянно соприкасается с наследием прошлого. По целому ряду причин как социально-культурного, так и экономического порядка это содружество обладает значительной инерцией (взгляните хотя бы на репертуар и на повторяющиеся из года в год графики гастрольных маршрутов её лидеров). “Нарушители спокойствия”, выходящие за рамки общепринятого модуса профессионального поведения, обычно немногочисленны и хорошо известны. Они, как правило, при наличии выдающегося мастерства и таланта или получают особый негласный статус легитимного исключения из правил (как, например, Г. Гульд), или аккуратно отодвигаются на периферию сообщества, обретая свою “экологическую нишу” в редко исполняемом, специфическом репертуаре, камерных залах и малобюджетных звукозаписывающих компаниях» [3, с. 69];

– «шоу-бизнес основательно проник в классическую музыку», – констатирует в той же беседе Денис Мацуев [5]. Очевидно, что современное классическое исполнительское искусство если и не стало частью шоу-бизнеса, то живёт по его законам. Понятия коммерческого успеха, «раскрученности», пиар-технологий, «звёздности» в отношении пианистов, скрипачей, вокалистов уже давно никого не удивляют и диктуют рыночные законы, в числе которых не только пресловутый спрос, порождающий предложение, но и узнаваемость, популярность исполнителя, обеспечивающие его продаваемость. В.П. Чинаев пишет о жёсткой системе

концертного менеджмента, которая «навязывает музыканту свои правила “золотой середины”, гарантирующие коммерческий успех» [11, с. 16]. Как не вспомнить мысль о десяти исполнителях и десяти исполняемых ими сочинениях в связи с ситуациями вступительных экзаменов в академии и институты искусств, когда на собеседовании абитуриенты бойко озвучивают раскрученные «бренды» из мира классического искусства, нередко вспоминая о таких гигантах, как Михаил Плетнёв или Григорий Соколов во вторую или в третью очередь! Подчеркнём, что речь идёт не о частных случаях неудачных ответов на экзамене, а о кумирах в исполнительстве, приверженности и желании следовать их заветам, идеалам, традициям. Понятие «бренда» коснулось ныне не только персоналий исполнителей, но и конкретных сочинений, которые в силу их «раскрученности» стали узнаваемыми и, соответственно, желанными для аудитории: стремление услышать знакомый мотив стало превалировать над желанием познать новое, неизвестное, расширить свои культурные горизонты. Вместе с тем примем во внимание, что, говоря о коммуникативной связке «композитор-исполнитель-слушатель», о системе, определяющей оценку ценностей со слушательской стороны, Л.В. Кириллина, например, видит историческую заслугу Бетховена в том, что он «создал не новый тип музыки, но новую аудиторию слушателей, открыл в музыке свойство быть искусством, способным передать жизнь во всей её полноте» [7].

В связи с вышесказанным важно, на наш взгляд, обратиться к опыту выдающихся предшественников, заложивших основы просветительского компонента в исполнительстве, трактуемого не только как пропаганда новых сочинений (хотя это, безусловно, и является важнейшей

задачей музыканта-просветителя). Не касаясь концептуальных вопросов миссии исполнителя, обратимся к репертуару пианистов, к его явным и скрытым возможностям. Одна из дат, изменивших во многом облик европейского музыкального искусства, – 11 марта 1829 года: исполнение под управлением двадцатилетнего Феликса Мендельсона «Страстей по Матфею» И.С. Баха. С этого момента художественное прошлое стало всё активнее участвовать в творении художественного настоящего. Речь идёт как о сохранении в активной слушательской памяти наследия прошлого, так и, собственно, о расширении объёма такой памяти. «Опыт преемственной памяти» (Н.И. Мельникова) постепенно привёл к прорастанию нового жанра концертной жизни – исторических концертов. При этом исторические концерты представляли не только исследовательский интерес: «художественная высота исторического наследия становилась тем ценностным ориентиром, которым проверялось современное состояние музыкального искусства и который формировал способность эстетического суждения, что было не в меньшей мере актуально» [9].

Точка отсчёта и, одновременно, недосягаемая вершина в жанре исторических концертов – циклы клавирабендов Антона Рубинштейна, пианистического преемника Ф. Листа. Примечательно, что в деятельности великого венгра сам Рубинштейн многократно подчёркивал просветительский аспект: «За Листом ещё та великая заслуга, что он словом, игрою и литературными сочинениями представлял публике неизвестных ей сочинителей и также восстанавливал забытых или непризнанных ею» [10, с. 89].

Гений Рубинштейна-исполнителя во многом определил магистральное развитие форм концертной жизни. Говоря о



воздействию искусства Рубинштейна на последующие поколения исполнителей, примечательным представляется комментарий Владимира Ашкенази, указавшего по поводу масштабности исполнительских трактовок, характерных для многих представителей отечественной фортепианной школы второй половины XX столетия, что она была «скорее отголоском монументального стиля Антона Рубинштейна, являвшегося сияющим образцом для каждого начинающего пианиста Советского Союза, нежели производным от сталинского ампира» [цит. по: 11, с. 9]. Немецкий исследователь Х. фон Лёш пишет, что применительно к русской фортепианной культуре «всегда должна подразумеваться “львиная лапа” и, в частности, Антона Рубинштейна» [11, с. 7].

Итак, у Рубинштейна подверглась принципиальным изменениям сама концепция концертных программ: «...характер *tutti frutti* <...> мне неприятен. Слушать симфонию Гайдна и вслед за тем увертюру «Тангейзер» или то же в обратном порядке мне противно; и не по причине предпочтения одного сочинения другому, но по резкому различию звуковых красок. Я предпочёл бы целый концерт (увертюру, арию, концерт, песни, соло, симфонию) из произведений одного и того же автора» [10, с. 113]. Рубинштейновские концертные программы – исполнительское исследование истории композитора, истории его творчества. Вспомним о цифрах, характеризующих, например, просветительский проект «История литературы фортепианной музыки» (1887–88 г.) – 58 лекций-конcertов, 1302 сочинения 79 авторов, и свидетельствующих о титанических усилиях и результатах работы музыканта. Развитие репертуарных тенденций в творчестве Рубинштейна было исключительно важным – он один сумел внедрить в слушательское сознание

существенные разделы истории музыки. Вместе с тем феномен просветительства способствовал переосмыслению-перинтонированию музыкального наследия прошлого в новом социокультурном пространстве, способствуя его обрастанию новыми смыслами и, в итоге, приведя к рождению новых духовных ценностей.

Добавим, что музыкально-просветительские устремления пианиста имели и существенную этическую подоплёку: платные концерты, рассчитанные на аристократическую публику, как правило, повторялись на следующий день в иной аудитории – для студентов и учащейся молодёжи (вход на такие концерты был свободным).

Поистине героический пример Рубинштейна был мгновенно подхвачен современниками, также стремившимися к глобальному охвату фортепианного репертуара и распространившимися на сферу просветительства типичный для исполнительского искусства соревновательный фактор. Одной из таких фигур стал Ганс фон Бюлов (1830–1894) – выдающийся воспитанник Ференца Листа, высоко ценившего его феноменальные способности и художественный облик, сподвижник Рихарда Вагнера и Иоганнеса Брамса. Деятельность Г. фон Бюлова, начиная с первых ярких музыкальных впечатлений, кардинально изменивших его судьбу и сподвижших на то, чтобы оставить юридическую карьеру, имела просветительский характер. Как дирижёр он провёл премьеры вагнеровских опер «Тристан и Изольда» (1865) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868), во многом определив современные многофазные принципы разучивания и постановки опер (индивидуальная работа с вокалистами, прослушивание вокальных партий солистов и ансамблей, работа с фортепианным аккомпанементом, групповые репетиции

оркестра и лишь затем – полные сценические репетиции). Бюлов дирижировал премьерным исполнением Четвёртой симфонии Брамса, он же стал первым исполнителем, который совместил функции солиста-пианиста и дирижёра, исполняя Первый фортепианный концерт ре минор соч. 15 Брамса. Как пианист Бюлов известен в качестве одного из первых пропагандистов музыки П.И. Чайковского. Именно он осуществил американскую премьеру Концерта для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор соч. 23 великого русского композитора. Как указывает А.Д. Алексеев, «... вызывали глубочайшее уважение беспредельная преданность музыканта искусству, бескорыстное служение делу пропаганды всего лучшего в нём и готовность идти по этому пути, не руководствуясь личными отношениями с авторами произведений [речь идёт прежде всего о Вагнере. – Р.Ш.] и соображениями материального порядка. Вместе с тем в своём просветительском рвении Бюлов иногда переходил разумные пределы и становился навязчивым. Так, к примеру, следует расценить его опыт исполнения дважды в одном концерте, в первом и втором отделениях, Девятой симфонии Бетховена» [1, с. 21]. Известен также случай, когда пианист, не произведя ожидаемого им впечатления исполнением Сонаты № 2 си-бемоль минор соч. 35 Шопена, решил, что она осталась непонятой, и повторил её на том же концерте ещё раз.

Л.А. Баренбойм пишет, что Бюлов, воспринявший Антона Рубинштейна и его Исторические концерты как вдохновляющий пример, также стремился дать свои Исторические концерты, состоявшие из тринадцати программ [2, с. 176]. Вместе с тем, несмотря на очевидные параллели с установками Рубинштейна, само исполнительское воплощение просветительской идеи у Бюлова несколько иное. Его

исторический смысл – в ознаменовании важного вектора модификации репертуарных устремлений пианистов: именно в творчестве Бюлова намечается тенденция к выявлению и развитию индивидуальной склонности исполнителя к интерпретации музыки определённых авторов, то есть тенденция к специализации. Так, в обширном репертуаре Бюлова особое значение имело фортепианное творчество Бетховена (поздние сонаты) и Листа.

Тенденция к исполнительскому охвату истории фортепианной литературы и, вместе с тем, склонность к творческому «самоограничению» (вспомним гётевское «мастер познаётся в самоограничении»!) получают своё развитие в деятельности Ферруччо Бузони (1866–1924) – выдающегося пианиста, композитора, редактора музыкальных сочинений, дирижёра и педагога. Вслед за Рубинштейном и Бюловым Бузони в 1913 году во время поездок по Италии реализовал свою «версию» Исторических концертов циклом из восьми программ, охвативших фортепианное наследие от Баха до современных пианисту авторов. В контексте проблематики настоящей статьи примечательна тенденция к специализации, которая уже упоминалась в связи с деятельностью Бюлова. Исследователь фортепианного исполнительства как культуротворческого феномена, пианистка и педагог Н.И. Мельникова пишет, что данная тенденция «связана не столько с индивидуальной его склонностью к исполнению каких-либо авторов, но скорее с тем, что Бузони значительно более *широко* и *полно* представляет слушателям само наследие композиторов: именно это позволило ему в зрелости ограничиться пятью любимыми именами – Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена и Листа» [9, с. 57].

С именем Бузони во многом связана укрепившаяся в дальнейшем традиция творческого «отклика» на мемориальные



даты – в 1911 году в Берлине циклом из шести вечеров итальянский пианист ознаменовал столетие со дня рождения Ференца Листа. Именно Бузони продемонстрировал возможности художественного исследования самих жанров, не ограниченного хронологическими и стилистическими рамками: так, например, в 1898 году, в Берлине, им был осуществлён цикл из четырнадцати концертов для фортепиано с оркестром, исполненных на протяжении четырёх вечеров. Антология фортепианного концерта в интерпретации Бузони содержала сочинения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, И.Н. Гуммеля, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, А. Рубинштейна и К. Сен-Санса. Возможно более полное исследование жанра совмещалось у Бузони со стремлением познакомить слушателей с ролью того или иного жанра в творчестве определённых композиторов. Известно, что Бузони стал первым пианистом, исполнившим как единый цикл двадцать четыре этюда и четыре баллады Шопена, «Годы странствий» и восемнадцать этюдов Листа и т. д. [см. 8, 9].

Просветительское, музыкально-исследовательское отношение к составлению концертных программ, явившееся новым словом, сказанным пианистами-исполнителями в XIX веке, безусловно, заложило некоторые традиции, актуальные и поныне. Так, неотъемлемой частью концертных программ стали «отклики» на мемориальные даты и связанные с ними «исследования жанра», о которых говорилось выше. В числе ярких примеров завершившегося концертного сезона 2020–2021 года укажем, например, на Бетховенские вечера, включавшие исполнение всех фортепианных концертов композитора в залах Московской консерватории, Российской академии музыки им. Гнесиных и Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке.

Открытием последних лет, заслуживающим эпитета «исторический», стало премьерное исполнение цикла из 24 прелюдий и фуг В.П. Задерацкого, возвратившее в слушательский и исполнительский «фонд» мировой фортепианной литературы один из интереснейших полифонических циклов XX столетия, написанный ранее аналогичных опусов Шостаковича и Хиндемита<sup>3</sup>.

Кроме того, нельзя не упомянуть об одном из главных векторов современного музыкального просветительства – так называемом исторически информированном исполнительстве (*historically informed performance*, сокр. НИР), или аутентизме, направленном, наряду с реализацией важнейших сугубо профессиональных аспектов, на возвращение и «внедрение» в слушательское сознание значительных объёмов музыкального наследия прошлого.

Таким образом, предпринятый анализ творческого наследия Рубинштейна, Бюлова, Бузони и роли в нём жанра исторического концерта позволяет сделать вывод об их удивительной способности к открытию новых профессиональных и духовных горизонтов, созданию своего рода «творческих альтернатив». Ибо отсутствие просветительской составляющей в деятельности музыканта создаёт замкнутый круг: ориентация на привычный, ранее изученный музыкальный материал, предлагаемый аудитории, ведёт к сужению музыкально-информационного поля, закреплению стереотипов-шаблонов в сознании как исполнителей, так и слушателей.

Формирование просветительской направленности в профессиональной деятельности пианиста-исполнителя и педагога есть многофазный процесс, способствующий выработке духовно-эстетических ориентиров, необходимых для творческой самоактуализации и само-

реализации. Вместе с тем осознание феномена просветительства как личностной и общественной ценности имеет большое мотивационное значение. Вдохновляющим и убедительным примером этого является для нас выдающийся опыт ма-

стеров прошлого – Антона Рубинштейна, Ферруччо Бузони, Ганса фон Бюлова, направивших весь свой талант и творческую страсть на популяризацию шедевров фортепианной музыки – ценной части художественного пространства культуры.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вспомним И.С. Баха, Л. ван Бетховена, великих романтиков, триаду русских композиторов-пианистов: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, Н.К. Метнер и др.

<sup>2</sup> К слову, Григорий Романович был одним из пианистов, умеющих великолепно записать то или иное сочинение. Тем не менее и в его словах, на наш взгляд, проскальзывает доля сожаления об утрате уникального ощущения одномоментности, спонтанности актов исполнительского творчества.

<sup>3</sup> В премьерном исполнении цикла в Рахманиновском зале Московской консерватории участвовали Екатерина Мечетина, Андрей Гугнин, Никита Мндоянц, Арсений Тарасевич-Николаев, Фёдор Амиров, Андрей Ярошинский. В настоящее время фирмой «Мелодия» осуществлён выпуск диска «24 прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого» (исполнители – Ксения Башмет, Юрий Фаворин, Никита Мндоянц, Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Андрей Ярошинский).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX–первой половины XX века. В 2-х т. Т. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 327 с.
2. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. Л.: Музгиз, 1962. 492 с.
3. Бородин Б.Б. Отечественные традиции воспитания профессионального инструменталиста // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сб. материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года). М.: Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 66–96.
4. Гинзбург Г.Р. Исполнитель и звукозапись // Сов. музыка. 1953. № 2. С. 92–95.
5. Денис Мацуев в гостях у Владимира Познера. 6 сентября 2014 г. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_LZGXwW\\_YU&t=388s](https://www.youtube.com/watch?v=4_LZGXwW_YU&t=388s) (дата обращения 02.07.2021).
6. Киреева Н.Ю. Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 44–49.
7. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Ч. 1. М.: МГК, 1996. 192 с.
8. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М.: Сов. композитор, 1971. 232 с.
9. Мельникова Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2002. 232 с.
10. Рубинштейн А.Г. Музыка и её представители. Разговоры о музыке. М.: П. Юргенсон, 1892. 124 с.
11. Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. ст. и материалов / науч. рук. проекта В.П. Чинаев, отв. ред. С.В. Грохотов, ред. А.В. Мофа. М.: Московская консерватория, 2016. 264 с.



12. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
13. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. 183 с.
14. Шайхутдинов Р.Р. Об анализе пианистических стилей современности // Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / ред.-сост. Е.Р. Скурко. Уфа: Via-print, 2008. С. 148–153.
15. Щербакова А.И. Музыкальное искусство в современном пространстве культуры // Учёные записки Российского государственного социального университета. 2012. № 5. С. 97–100.

*Об авторе:*

**Шайхутдинов Рустам Раджапович**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (119330, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-3406-7620**, shaykhutdinovrr@schnittke.ru

## REFERENCES

1. Alekseev A.D. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo kontsa XIX-pervoy poloviny XX veka. V 2-kh tomakh. Tom 1* [Musical Performing Art of the End of XIX – Beginning of the XX Century. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 1995. 327 p.
2. Barenboym L.A. *Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. Tom 2* [Anton Rubinstein. Life, Artistic Journey, Creative Work, Musical and Social Activity. Volume 2]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 492 p.
3. Borodin B.B. Otechestvennye traditsii vospitaniya professional'nogo instrumentalista [Domestic Traditions of Educating a Professional Instrumentalist]. *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossiyskogo foruma (Moskva, 25–27 noyabrya 2015 goda)* [Musical Education. Problems and Challenges of the XXI Century: Collection of Materials from the All-Russia Forum (Moscow, 25-27th November 2015)]. Moscow: Moskovskiy pedagogicheskiy gosudarstvennyy universitet, 2016, pp. 66–96.
4. Ginzburg G.R. Ispolnitel' i zvukozapis' [Performer and Sound Recording]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953. No 2, pp. 92–95.
5. *Denis Matsuev v gostyakh u Vladimira Poznera. 6 sentyabrya 2014 goda* [Denis Matzuev – a Guest of Vladimir Pozner. September, 6, 2014]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_LZGXwW\\_YU&t=388s](https://www.youtube.com/watch?v=4_LZGXwW_YU&t=388s) (02.07.2021).
6. Kireeva N.Yu. Determinanty tsennostnoy orientatsii lichnosti v kommunikativnom prostranstve muzykal'nogo iskusstva [Determinants of Personal Value Orientation in the Communicative Field of Musical Art]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 3, pp. 44–49.
7. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov. Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika. Chast' I* [Classic Style in the Music of XVIII – Beginning of XIX Centuries: Self-Awareness of the Epoch and Musical Practice. Part 1]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1996. 192 p.
8. Kogan G.M. *Ferruchcho Buzoni* [Ferruccio Busoni.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 232 p.
9. Mel'nikova N.I. *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskiy fenomen* [Piano Performing art as a Cultural Phenomenon]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2002. 232 p.
10. Rubinshteyn A.G. *Muzyka i ee predstaviteli. Razgovory o muzyke* [Music and Its Representatives. Talks About Music]. Moscow: P. Yurgenson, 1892. 124 p.

11. *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya): sbornik statey i materialov* [Russian Piano Culture: History and Modern Time (Musical Epochs and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation: a Collection of Articles and Materials)]. Scientific supervisor of the project V.P. Chinaev, executive editor S.V. Grokhotov, editor A.V. Mofa. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2016. 264 p.
12. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Form of Art]. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
13. Tsylin G.M. *Ispolnitel' i tekhnika* [Musical Performer and Technique]. Moscow: Akademiya, 1999. 183 p.
- Shaykhutdinov R.R. Ob analize pianisticheskikh stiley sovremennosti [On the Analysis of Modern-Time Piano Styles]. *Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznaniiya: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie: sbornik statey* [Current Problems of Modern Musical Science: Composer Creative Work, Performance, Education: Collection of Articles]. Editor-compiler E.R. Skurko. Ufa: Via-print, 2008, pp. 148–153.
14. Shcherbakova A.I. *Muzykal'noe iskusstvo v sovremennom prostranstve kul'tury* [Musical Art in Modern Cultural Space]. *Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta* [Science Notes of Russian State Social University]. 2012. No. 5, pp. 97–100.

*About the author:*

**Rustam R. Shaykhutdinov**, Ph.D. (Arts), Professor, the Head of the Piano Art Department in the Moscow State A.G. Schnittke Institute of Music (119330, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-3406-7620**, shaykhutdinovrr@schnittke.ru

