

**Л.А. Купец**

*ФГБОУ «Петрозаводская государственная консерватория  
им. А.К. Глазунова, г. Петрозаводск*

**ГЛАЗУНОВ И ЕГО НАСЛЕДИЕ В ЗЕРКАЛЕ РОССИЙСКИХ  
УЧЕБНИКОВ ДЛЯ ВУЗОВ  
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)<sup>1</sup>**

Статья относится к сфере исследований по истории и теории отечественного высшего музыкального образования. Объектом являются учебники по истории русской музыки, предназначенные для студентов творческих вузов, и вышедшие в свет с 1954 по 1994 гг. Предметом анализа стала трансформация феномена А.К. Глазунова, представленного в этих изданиях. На основе рецептивного метода анализа источников, в основном разделе статьи сделаны выводы о механизмах формирования у студентов образа Глазунова через учебные издания, которые сами зависят от историко-культурных условий их создания, тем самым формируя определенную музыкальную картину мира. В заключительном разделе предложен проект создания будущего вузовского учебника по истории музыки, который бы максимально учитывал новую научную парадигму и культурно-информационные изменения в России XXI века.

Ключевые слова: учебники для вузов, Глазунов, балет, Раймонда, Келдыш, история русской музыки

---

<sup>1</sup> Данная статья впервые была опубликована в научном журнале: Вестник Академии Русского Балета им. А.Я. Вагановой. № 4 (33). СПб, 2014. С.72-80.

**Ljubov A. Kupets**

*Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk*

**GLAZUNOV AND HIS LEGACY IN THE MIRROR OF RUSSIAN  
TEXTBOOKS FOR HIGH SCHOOLS  
(SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY)**

This article relates to the field of research on the history and theory of higher music education in Russia. The objects are textbooks on the history of Russian music, intended for students of art high schools, which were published from 1954 to 1994. The subject of analysis was the transformation of the phenomenon of A.K. Glazunov from these publications. Based on the method of analysis of the receptive sources, the author of the article draws conclusions about the mechanisms of formation of students' view of Glazunov through educational publications. Created in the real historical and cultural context, these textbooks form a certain picture of the world of music in students. The final section provides a project of the future textbook on the history of music, which would maximally consider the new scientific paradigm and the cultural and informational changes in Russia in the XXI century.

Keywords: textbooks for high schools, Glazunov, ballet, Raymonda, Keldysh, history of Russian music

История музыки в вузах творческой направленности представляет собой явление сложное уже в силу объема историко-музыкального материала и предельного разнообразия его форм. Институализация этого предмета происходит во многом через наличие учебника (учебников) по дисциплине. Фактически эти учебники создают у студентов вербальную смысловую предустановку, которая достаточно важна и может

непосредственно влиять на их восприятие и интерпретацию музыкального текста<sup>2</sup>. В идеале эти издания призваны формировать музыкальную картину мира у будущих профессионалов с определённой системой взглядов, устойчивых методов для исторического анализа и интерпретации музыкальных событий-имен-феноменов (об этом декларируется на самой первой странице каждого учебника в «целях и задачах»). Именно с этой точки отсчета – сознательно или неосознанно – начинается затем и выбор репертуара у самих исполнители, их интерпретация сочинений и др. Таким образом, учебные издания по истории музыки – это фундаментальные маяки для молодых творцов в конструировании собственного инварианта музыкальной, и шире – художественной картины мира [11].

Вполне естественно, что учебники по истории русской музыки, как и аналогичные им по гуманитарным знаниям, имеют особую логику трансформации в нашей стране за последние более чем 50 лет<sup>3</sup>. Подобно учебникам по истории, их «жизнь» тесно связана, прежде всего, с политическими событиями и нормами, существовавшими и существующими в нашей стране. До начала 1990-х годов каждый учебник рассматривался прямо или косвенно как средств идейно-политического воспитания студента, тем более, история отечественной музыки. Наиболее лапидарно эта тенденция выступает в 1950–1960-е годы, когда выбор персон, отбор сочинений и ракурс анализа уже был канонизирован, и выработались музыковедческие фразеологизмы, точнее – идеологемы<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> Подробнее о влиянии подобной предустановки см: [19, с. 210].

<sup>3</sup> О «конструирование» советской музыки и науки см.: [2, 4, 12, 18, 20].

<sup>4</sup> Употребляется в качестве синонима к понятию «идеологическое (политическое) клише», т.е. устойчивый речевой оборот, используемый в публичном высказывании с целью дать однозначную и краткую оценку какому-либо явлению с позиции определенной идеологии. Такое клише можно понять только в конкретном историко-культурном контексте.

например: «народность в русской музыке», «традиции композиторов-классиков» и др. Незыблемыми стали и схемы квазинарратива о творчестве композитора, когда почти единственными аргументами остались: ссылка на авторитеты (цитаты из Глинки, Чайковского, Асафьева и др.), абсолютизация и обобщение непреодолимых обстоятельств (например, «как истинно русский композитор, он не мог не почувствовать», «не мог не полюбить», «не мог не откликнуться»). Так создавалось чуть раскрашенное прокрустово ложе, запомнив очертание которого, можно было объяснить любого композитора и любое сочинение (в рамках программы, конечно). Кроме того, все учебные издания были безальтернативными и выпускались достаточно большими тиражами<sup>5</sup>, тем самым, весьма агрессивно формируя единственно правильную музыкальную картину мира русской музыки в умах и ушах студентов.

В первую очередь, это касается первых в СССР учебников по истории русской музыки, зафиксировавших новую научную парадигму. Это было четырехтомное издание «История русской музыки» под редакцией М. Пекелиса, публикация которого была реализована в сталинскую эпоху: первая часть вышла в 1940 году. А в 1954 году была издана третья часть этого единого комплекса учебников, где вторая глава посвящена творчеству А.К. Глазунова. Единоличным автором учебника числится *Ю.В. Келдыш*, ученый, всегда тяготевший к общественно-идеологическому и историко-культурному пониманию русской музыки<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Так, вузовский учебник 1954 года имел тираж 15 тыс. экз., учебник 1960 года – 10 тыс. экз.

<sup>6</sup> Юрий (Георгий) Всеволодович Келдыш (1907–1995) – доктор искусствоведения (в 1947 году защитил докторскую диссертацию на тему «Художественное мировоззрение В.В. Стасова»), профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского с 1948 года. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1966). Член ВКП(б) с 1947 года. В 1926–1932 был членом РАПМ, после её

Облик Глазунова предстаёт в жёстком каркасе стандартных формул сталинской эпохи, которые мигрируют из одной научной дисциплины в другую: Глазунов оценён как один из выдающихся композиторов рубежа веков, который преемственно связан с русской классикой и продолжающий ее в новых исторических условиях [9, с. 48].

Основными черта творчества Глазунова автор называет: «народность, патриотическую направленность, глубоко и ярко выраженный национальный характер» [9, с. 48), однозначно вписывая композитора в советские идеологические стандарты «строителя коммунизма». Но далее упоминает об идейной ограниченности, свойственной всему его поколению 1880-х, в отличие от «Могучей кучки» [9, с. 50]. Характеризуя симфонический стиль Глазунова, в качестве базового для творчества композитора, Келдыш определяет его как исключительно скрещение двух линий национального симфонизма, представленного Чайковским и Бородиным. Указано на борьбу Глазунова с декадентскими настроениями в беляевском кружке [9, с. 62], что вновь ассоциируется с нормами советской политической риторики.

В контексте начала «холодной войны» наиболее каверзно выглядит ситуация с отъездом Глазунова за границу и невозвращение на родину, т.е. по сути, ставшим «невозвращенцем»<sup>7</sup>. Но Келдыш, следуя общепринятой

---

распада вошёл в состав Союза композиторов СССР. Область научных интересов – история отечественного музыкального искусства, был инициатором исследований по русской церковной музыке. Под его редакцией вышел десятитомный труд «История русской музыки» и крупнейшее советское музыкальное издание «Музыкальная энциклопедия» в шести томах. Старший брат выдающегося учёного-математика и инженера, президента АН СССР Мстислава Келдыша.

<sup>7</sup> «Закон о невозвращенцах» был внесен в уголовное законодательство СССР в 1929 году, имел обратную силу (распространялся на выехавших до этой даты тоже) и фактически обвинял этих людей в государственной измене.

позиции умолчания об уехавших, полностью игнорирует этот период жизни и творчества композитора: сам отъезд с 1928 года мотивируется состоянием здоровья. И следуя же шаблонной схеме, музыковед вскользь сообщает, что условия заграничной жизни были неблагоприятными, а сочинения этого времени были написаны, вероятно, исключительно по «материальной необходимости» [9, с. 63].

Аналитический раздел главы включает в себя обзор симфонического творчества Глазунова (вместе с концертами и программными произведениями), камерных жанров и балетов. Интересно, что балетам уделен совсем небольшой объем, в отличие, например, от камерной и романсовой музыки. Этот балетный обзор занимает фактически три страницы [9, с. 102-105] без музыкальных примеров и детального анализа, которые были характерны для предыдущих разделов.

Сама оценка Глазуновка как балетного композитора двойственна. С одной стороны, автором подчеркивается, что он внес заметный вклад в балет после Чаковского, и это жанр был в его творчестве одним из наиболее важных. С другой стороны, балеты Глазунова при сравнении с балетами Чайковского оцениваются Келдышем как более слабые, т.е. менее действенные и менее симфонические [9, с. 102]. А наиболее популярный балет «Раймонда» описан как пример неудачного результата в балетном жанре, потому что в нем, по мнению ученого: плохое в драматургическом отношении либретто, это в целом чисто развлекательный спектакль, в котором отсутствует внутреннее единство [9, с. 102]. И, как уверен автор, яркая симфоническая музыка композитора лишь отчасти искупает недостатки сценарного плана [9, с. 103]. Двум остальным балетам – «Барышне-служанке» и «Временам года» уделено в этом разделе только по большому абзацу. Основной вердикт Келдыша таков: неудачное либретто, которое композитор полностью так и не смог компенсировать музыкой. Показательно, что детально анализируя принцип

лейтмотивов в «Раймонде», музыковед и в этом случае и раньше вообще не упоминает контактов Глазунова с зарубежной музыкой. А персона Листа возникает лишь как незначительный биографический факт в связи с Первой симфонией русского композитора [9, с. 68].

Еще одно обращение к Глазунову в вузовских учебниках датируется 1960-м годом: это год выхода в свет 3-его тома из цикла учебников по истории русской музыки<sup>8</sup> под редакцией *Н.В. Туманиной*<sup>9</sup>, которая и написала главу о Глазунове. Несмотря на, казалось бы, иное историческое время в СССР – это период «оттепели» с ее десталинизацией и ослаблением цензуры, – тем не менее, трактовка биографии Глазунова и анализ его композиторского творчества мало меняются.

Композитор описан в типично идеологических формулах: «представитель прогрессивного реалистического направления, верный последователь своих великих учителей – Римского-Корсакова и Балакирева» [7, с. 17]. Вторя Келдышу, автор констатирует: «Наиболее существенными чертами творчества Глазунова являются народность и национальная характерность. Его произведения навеяны русской природой, <...> славным прошлым русского народа, <...> что роднит Глазунова с композиторами «могучей кучки» [7, с. 17]. Фактически уже в

---

<sup>8</sup> Этот учебный комплекс полностью принадлежит периоду хрущевской оттепели в СССР: 1 том был издан в 1957, 2 – в 1959 году.

<sup>9</sup> Туманина (по мужу – Рукавишников) Надежда Васильевна (1909 – 1968). В 1926-1931 занималась в Музыкальном техникуме им. Рубинштейна по классу фортепиано у А.Б. Гольденвейзера. В 1936 окончила с золотой медалью Московскую консерваторию, в 1939 аспирантуру у В.Э. Фермана. В этом же году вышла её первая книга «Мусоргский. Жизнь и творчество». Кандидат искусствоведения (1943). В 1939-1968 годах преподавала в консерватории, в 1949-1957 заведовала там кафедрой истории русской музыки. С 1951 работала в Институте истории искусств АН СССР (ныне – ГИИ) В начале 50-х была инициатором и организатором создания трехтомного цикла учебников по истории русской музыки. Специалист по творчеству П.И Чайковского.

этой презентации даже творческий феномен композитора трактуется как источник музыкального соцреализма – единственного официально признаваемого художественного метода в творчестве советских композиторов<sup>10</sup>.

Вслед за коллегой, Туманина чрезвычайно лаконично сообщает об отъезде композитора из страны для лечения и о его кончине за рубежом. Творчество композитора рассматривается в учебнике только в рамках традиций русской музыки, а упоминание о его пристрастии к полифонической технике, принципу монотематизма и симфоническому мышлению связывается исключительно с влиянием русской композиторской школой XIX века.

Наибольшие изменения в этом томе касаются балета. Автором выделено балетное творчество Глазунова в самостоятельный параграф [7, с. 55–59]. В сравнении с келдышевским вариантом изменена и иерархия жанров в композиторском наследии. В версии Туманиной балет становится вторым по значимости жанром у Глазунова. В результате этих перестановок корректируется позиция советской музыкально-исторической науки в оценке балета «Раймонда». Негативные комментарии из предыдущего учебника частично снимаются, а частично нивелируются за счет ссылки на нормы «той эпохи», или же на испытание временем, вписывая «Раймонду» наряду с балетами Чайковского в общий ряд основы русского классического балета [7, с. 55].<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Определение соцреализма см. [14, с. 812].

<sup>11</sup> В более поздней серии учебников для музыкальных вузов «От древнейших времен до XIX века» О. Левашовой, Ю. Келдыша и А. Кандинского, издававшейся с 1972 по 1990 годы, персона Глазунова как самостоятельный объект отсутствует, т.к. серия не успела дойти до него, остановившись на фигуре Чайковского, см.: [13].



А как же с вузовским учебником и интерпретацией творчества Глазунова для студентов постсоветского времени? Здесь сложилась достаточно парадоксальная ситуация. Вместо учебников 1954 и 1960 годов, с 1999 года идет издание двух циклов новых учебников по истории русской музыки, но пока до эпохи Глазунова они не дошли [3, 5, 6].

В настоящее время вместо еще ненаписанного учебника студентам предлагается замена в виде научного проекта – многотомного издания «История русской музыки» в 10 томах (под ред. Ю. Келдыша). Этот проект начал выходить еще в 1983 и закончился в 2011 году. Фактически за 28 лет вышло 13 томов (10а, 10б и две книги под нумерацией 10в).

Глава о Глазунове находится в 9 томе издания, имеющего общий заголовок «Конец XIX – начало XX веков». Том был издан в 1994 году, автором раздела о композиторе вновь стал *Ю.В. Келдыш*. В аннотации ко всей серии указано, что эта история музыки написана «с новых позиций исторической науки». Глава о Глазунове расположена между разделами о Танееве и Лядове, занимая по объему третье место в этом триумвирате. Выполняя функцию научной монографии, глава ревизионирует образ Глазунова в новых историко-культурных условиях – начала постсоветской эпохи.

Образ Глазунова заявлен как признанный наследник и продолжатель традиций Римского-Корсакова, непререкаемый музыкальный авторитет в сложную эпоху начала XX века. В этой главе впервые упоминается большое влияние Вагнера на музыку Глазунова [5, с. 219] и вводится понятие «академически-охранительных тенденций» в его творчестве в первой трети XX века. Не называя имен и конкретных событий, Келдыш высказывает предположение, что именно эти тенденции шли вразрез с новыми реформами в консерватории после октябрьской революции, которые и были истиной причиной отъезда Глазунова за рубеж [5, с. 223–226].

Общее впечатление, которое транслирует глава: чрезвычайно личностное отношение автора к своему герою. Наиболее явственно это проявляется в стиле рассказа о композиторе – субъективном и повышенно-психологическом. Например, акцентируя неприемлемое отношение Глазунова к музыке молодых Стравинского и Прокофьева, и тем более музыке 1920-х годов, Келдыш так интерпретирует это явление: «Подобное отношение ко всему новому неизбежно должно было породить у Глазунова чувство творческого одиночества, не способствовавшее благоприятной атмосфере для собственной композиторской работы» [5, с. 224]. Или, рассуждая без ссылок и цитат из эпистолярия Глазунова<sup>12</sup> о творческой психологии композитора времен Второй симфонии и до начала 1890-х годов, Келдыш авторитетно утверждает, что в это время «сомнения, чувство неудовлетворённости и неверности в самом себе посещали Глазунова» [5, с. 232]. Причина этого психологического дискомфорта, по мнению ученого, заложена в усиливавшемся по мере взросления более критичном отношении к себе и потоке впечатлений, «нахлынувших на молодого композитора с еще несформировавшимися взглядами» [5, с. 232]. Как вывод автора главы: именно из-за этого музыкальный язык композитора того времени «характеризуется пестротой, неумеренность в применении тех или иных средств» [5, с. 232].

Эмоциональность и директивность тона характерна и для аналитических фрагментов главы. Например, по отношению к симфонической фантазии «Лес» Келдыш без уточнений сообщает, что она «разбросана по форме, клочковата и малоинтересна по материалу» [5, с. 233]. Влияние же Вагнера оценивается резко отрицательно, что понятно из используемых в тексте следующие эпитеты в характеристике «Моря» и «Восточной увертюры»: «пышные, громоздкие по звучанию, но

---

<sup>12</sup> Это выглядит странным, потому как в главе достаточно широко использованы материалы не только писем, но архивов и автографов композитора.

безжизненные партитуры» [5, с. 233]. И далее, совсем в духе директив соцреализма против формализма, музыковед противопоставляет форму и содержание в этих сочинениях, уточняя доминирование первого над вторым [5, с. 233]. Описывая-рецензируя финал Седьмой симфонии, Келдыш резюмирует: «при высочайшем мастерстве и изобретательности <...> музыка его носит все же несколько умозрительный характер, а чрезмерное обилие материала вызывает ощущение пестроты, противоречащее широте и монументальности замысла» [5, с. 242]. Каковы критерии не умозрительной музыки – остается загадкой для читателя и тем более студента.

Так как внутри главы есть деление на 8 параграфов, то можно предположить структуру авторского взгляда на Глазунова: Келдыш сохраняет ту же иерархию жанров, что и 40 лет назад, и балеты упоминаются после сонат. Тем не менее, балетный параграф сильно расширен – до 8, 5 страниц [5, с. 261–269]. Увеличение произошло за счет изложения истории создания произведения, детального описания всех танцевальных номеров «Раймонды» (со ссылкой на работу Ю. Слонимского) [5, с. 262]. Особое внимание уделено двум другим балетам, а именно, описанию музыки в этих балетах: с позиции жанровой стилизации в «Барышне-служанке» и оркестровой звукописи во «Временах года».

Итак, вступительные и заключительные абзацы этой главы создают общий абрис уже канонизированного образа Глазунова: «ученик и верный соратник Римского-Корсакова, выдающийся композитор среди новой русской музыкальной школы, прогрессивный музыкально-общественный деятель» [5, с. 215], твёрдо отстаивающий интересы отечественного искусства, композитор «переходной полосы», «не новатор» [5, с. 274].

Несомненно, этот коллективный труд никак нельзя оценивать в качестве учебного издания в силу принципиальной разницы между научной коллективной монографией и учебником. Первая имеет иного

адресата и иные цели: сообщить новый ракурс на предметную область для научного сообщества, имеющего солидную профессиональную базу. Точнее – зафиксировать новую научную парадигму. Учебник же нацелен на студентов и должен иметь методически-дидактические задачи. Различия обязаны быть и в самом стиле изложения, потому как научная лексика, фактология, ссылка на литературу и научно корректная аргументация обязательны для монографии. Учебник же представляет собой скорее добротное реферирование, обобщение и потому упрощение принятой научной парадигмы.

*Каким должен быть в начале XXI века столь необходимый вузовский учебник по истории русской музыки, где студент бы мог самостоятельно познакомиться с современным научным взглядом на феномен Глазунова? Издание учебников, и особенно для вузов, – это всегда важная часть образовательной и культурной политики по многим причинам.*

Во-первых, в отличие от монографий и статей, учебники являются обязательными для обучения всех студентов и, тем самым, формируют их музыкальную картину мира. И чем и как она будет заполнена, какие связи-эпитеты-имена там будут присутствовать, – от этого зависит профессиональный профиль будущего специалиста в области музыкального и хореографического искусства.

Во-вторых, если монография или статья представляют собой авторский взгляд-концепцию на то или иное явление музыкального искусства, и они вполне могут дискутировать даже друг с другом, то с учебником происходит иное. Он становится той официально признанной системой-точкой отчета, которая воспринимается часто априори, без доказательств и возражений (тем более в нашей стране, столь трепетно относящейся к печатному слову).

В-третьих, контингент творческих вузов, в отличие от иных гуманитарных, в основном не ориентирован на письменно-текстовое восприятие информации. У студентов это может быть аудиальная модальность (ведущая для музыкантов) [10], визуально-кинестетическая (в хореографии), аудиально-кинестетическая (для актеров). В этих особых модальных условиях, будучи своеобразным переводом невербального языка музыки в вербально-печатный, учебник по истории музыки становится почти единственным «медиатором» в мире абсолютных интерпретаций и авторских смыслов. В мире, где главным и единственным критерием, порой, становится субъективно-дихотомическое: «мне нравится» или «не нравится».

Современный учебник – это вероятно, тот, где нет, в первую очередь, содержательных лакун. В будущей учебной главе о Глазунове должен быть ряд музыкально-исторических тем, которые отсутствуют в научном труде Келдыша, но актуальны 20 лет спустя. Этих тем, видится, три, и некоторые уже существуют в научных работах [1, 15, 16, 17]:

1. Глазунов и власть (как императорская, так и советская);
2. Глазунов и русское зарубежье;
3. Творческая стилистика Глазунова в контексте западной музыки второй половины XIX – начала XX века.

Методологически этот учебник не должен быть монографическим, а скорее комбинированным (универсальным), соединяя удобный и привычный всем обзор с проблемными темами и алгоритмизованными подходами. И, конечно, в наш век интернет-технологий, хотелось бы максимально использовать все эти возможности в виде электронного учебника: для большей информативности (например, в дидактическом блоке), наглядности (в методическом плане) и психологической восприимчивости.

Не секрет, что наши студенты, имея особую когнитивно-психологическую структуру личности, с большим трудом могут освоить логические, алгоритмические абстрактные или же вообще большие объемы вербально-письменной информации. Значит, для успешного и результативного освоения этот новый учебник в идеале должен быть написан коллективом заинтересованных авторов, среди которых:

- учёный, признанный специалист в данной области,
- опытный, методически-талантливый вузовский педагог, знающий и прогнозирующий «что и как подать в учебном процессе»,
- программист, который любит академическую музыку и желательно с музыкальным образованием,
- аспиранта или ассистент-стажер, который будучи в недавнем прошлом студентом, будет осуществлять непосредственную ответную связь с основным будущим «потребителем» этого интеллектуального продукта – вузовского учебника.

И если, как утверждал Карел Чапек, «книга должна создавать читателя», то новый учебник должен конструировать нового студента, который – в свою очередь – формирует новые художественные смыслы XXI века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Букина Т.В. Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917 – 1941) // Вопросы литературы. М., 2009. № 4. С. 24–32
2. Букина Т.В. Музыкальная наука в России 1920 – 2000-х годов (очерки культурной истории). СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
3. Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. История русской музыки. В 3х вып. Вып.1. М.: Музыка, 1999. 560 с.

4. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI. 2010. 456 с.
5. История русской музыки / под ред. Келдыша Ю.В. В 10 тт. Т.9. М.: Музыка, 1994. 452 с.
6. История русской музыки / под ред. Сорокиной Е.Г., Кандинского А.И. В 3х в. Вып. 1. М.: Музыка. 2009. 560 с.
7. История русской музыки / под ред. Туманиной Н.В. В 3х тт. Т.3 М.: Государственное музыкальное издательство. 1960. 333 с.
8. Кандинский А., Петров Д, Степанова И. История русской музыки. В 3-х вып. Вып. 2. Кн. 1. М.: Музыка. 2009. 440 с.
9. Келдыш Ю. История русской музыки. Часть 3. М.: Государственное музыкальное издательство. 1954. 531 с.
10. Кузнецова Е.М. Модель студента музыкального вуза: стереотипы и реальность // Музыкальная психология и психотерапия. М., 2008. № 3. С. 57–64.
11. Купец Л.А. Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2007. № 1. С.241–248
12. Купец Л.А. Советский миф о Бизе: контексты и подтексты // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарной науке. Сб. статей. М.: Композитор, 2011. С.181–190.
13. Левашова О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 1. М.: Музыка, 1972
14. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика. 2001. 1095 с.
15. Проскурина И.Ю. А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных. 2010. 28 с.

16. Проскурина И.Ю. А.К.Глазунов и русское музыкальное зарубежье (Париж 1920-30-е гг.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 167–179.
17. Проскурина И.Ю. Американское путешествие А.К.Глазунова (из истории русского зарубежья) // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 84–90.
18. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение. 2014. 720 с.
19. Слобода Д. Социальные факторы в музыкальном исполнительстве // Музыкальное творчество на рубеже тысячелетия. Астрахань: Издательство Астраханской государственной консерватории. 2001. С. 208–210.
20. Толкачёва Е.А. Б. Асафьев: «конструируя» советское музыкальное искусство // Музыка и время. М., 2012. № 5. С. 38–42.

#### Spisok literatury

1. Bukina T.V. Muzyka i politika. Retseptsiya tvorchestva R. Vagnera v poslerevoljucionnoy Rossii (1917 – 1941) // Voprosy literatury. М., 2009. № 4. С. 24–32
2. Bukina T.V. Muzykal'naya nauka v Rossii 1920 – 2000-kh godov (ocherki kul'turnoy istorii). SPb.: RKhGA, 2010. 192 s.
3. Vladyshevskaya T., Levasheva O., Kandinskiy A. Istoriya russkoy muzyki. V 3kh vyp. Vyp.1. М.: Muzyka, 1999. 560 s.
4. Vlasova E.S. 1948 god v sovetskoy muzyke. М.: Klassika-XXI. 2010. 456 s.
5. Istoriya russkoy muzyki / pod red. Keldysha Yu.V. V 10 tt. T .9. М.: Muzyka, 1994. 452 s.
6. Istoriya russkoy muzyki / pod red. Sorokinoy E.G., Kandinskogo A.I. V 3kh v. Vyp. 1. М.: Muzyka. 2009. 560 s.



7. Istoriya russkoy muzyki / pod red. Tumaninoy N.V. V 3kh tt. T.3 M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 1960. 333 s.
8. Kandinskiy A., Petrov D, Stepanova I. Istoriya russkoy muzyki. V 3-kh vyp. Vyp. 2. Kn. 1. M.: Muzyka. 2009. 440 s.
9. Keldysh Yu. Istoriya russkoy muzyki. Chast' 3. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 1954. 531 s.
10. Kuznetsova E.M. Model' studenta muzykal'nogo vuza: stereotipy i real'nost' // Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya. M., 2008. № 3. S. 57–64.
11. Kupets L.A. Muzykal'naya kartina mira kak obrazovatel'nyy fenomen (na materiale sovremennykh rossiyskikh uchebnykh izdaniy) // Problemy muzykal'noy nauki. Ufa. 2007. № 1. S.241–248
12. Kupets L.A. Sovetskiy mif o Bize: konteksty i podteksty // Sotsiologiya muzyki: novye strategii v gumanitarnoy nauke. Sb. statey. M.: Kompozitor, 2011. S.181–190.
13. Levashova O. E., Keldysh Yu. V., Kandinskiy A. I. Istoriya russkoy muzyki. T. 1. M.: Muzyka, 1972
14. Muzykal'nyy slovar' Grouva. M.: Praktika. 2001. 1095 s.
15. Proskurina I.Yu. A.K. Glazunov v muzykal'noy kul'ture russkogo zarubezh'ya (opyt istoricheskoy i stilevoy rekonstruktsii). Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. M.: Ros. akad. muzyki im. Gnesinykh. 2010. 28 s.
16. Proskurina I.Yu. A.K. Glazunov i russkoe muzykal'noe zarubezh'e (Parizh 1920-30-e gg.) // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2009. № 1. S. 167–179.
17. Proskurina I.Yu. Amerikanskoe puteshestvie A.K. Glazunova (iz istorii russkogo zarubezh'ya) // Muzykal'naya akademiya. 2009. № 2. S. 84–90.
18. Raku M. Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi. M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. 720 s.

- 19.Sloboda D. Sotsial'nye faktory v muzykal'nom ispolnitel'stve // Muzykal'noe tvorchestvo na rubezhe tysyacheletiya. Astrakhan': Izdatel'stvo Astrakhanskoy gosudarstvennoy konservatorii. 2001. S. 208–210.
- 20.Tolkacheva E.A. B. Asaf'ev: «konstruiruya» sovetskoe muzykal'noe iskusstvo // Muzyka i vremya. M., 2012. № 5. S. 38–42.