

РАБОТА С НОТНЫМ ТЕКСТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ: МЕТОДОЛОГИЯ НАУКИ И МЕТОДОЛОГИЯ ПРАКТИКИ

М. Д. Корноухов,

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Пушкин, Российская Федерация, 196605

И. Д. Левина, С. М. Низамутдинова,

Московский городской университет (МГПУ)
Москва, Российская Федерация, 129226

10

Аннотация. В статье рассматриваются историко-стилевой, авторский, функционально-конструктивный, интонационно-фразировочный, интерпретационный векторы работы с нотным текстом музыкального произведения как своеобразная «методология практики» – система принципов, подходов и методов профессиональной подготовки в фортепианном классе. Осознание обучающимися изучения нотного текста – исходной точки процесса интерпретации музыкального произведения – важнейшее звено в становлении будущего специалиста. Авторами даётся краткий обзор ключевых работ по анализируемой проблематике, обосновывается востребованность синергетического подхода в повышении уровня данного процесса. Алгоритм исполнительского освоения любого музыкального произведения представляет собой нелинейную образовательную деятельность, в которой довольно трудно универсально структурировать этапы, задачи, методы, способы и другие педагогические средства. В такой системе взаимодействие графики и акустики противоречиво, неоднозначно, многовариантно, что предполагает автономный характер её элементов; поисковую модель усвоения знаний, умений и навыков; стремление к творчеству как «выход» за регламентированный формат, устоявшиеся стандарты учебных действий. В этом контексте синергетический подход, помимо направленной самоорганизации субъектов образовательного процесса, предусматривает высокий уровень адаптации, то есть изменчивость и корректировку используемых

© Корноухов М.Д., Левина И.Д., Низамутдинова С.М., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

педагогических средств, что всегда актуально для музыкального обучения и придаёт ему неповторимый, личностный и творческий характер.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, интерпретация, синергетический подход, фортепианный класс, нотный текст

Благодарность. Авторы выражают благодарность редакционному совету журнала «Музыкальное искусство и образование» и лично Елене Павловне Красовской за ценные замечания и советы, данные в процессе подготовки материалов статьи к публикации.

Для цитирования: Корноухов М. Д., Левина И. Д., Низамутдинова С. М. Работа с нотным текстом музыкального произведения в фортепианном классе: методология науки и методология практики // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 4. С. 10–27. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-10-27.

Mikhail D. Kornoukhov,

Pushkin Leningrad State University,
Saint Petersburg, Pushkin, Russian Federation, 196605

Irina D. Levina, Svetlana M. Nizamutdinova,

Moscow City University,
Moscow, Russian Federation, 129226

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-10-27

WORKING WITH THE MUSICAL TEXT OF A PIECE OF MUSIC IN A PIANO CLASS: METHODOLOGY OF SCIENCE AND METHODOLOGY OF PRACTICE

Abstract. The article examines the historical-stylistic, authorial, functional-constructive, intonation-phrasing, interpretive vectors of working with the musical text of a musical composition as a kind of “methodology of practice” – a system of principles, approaches and methods of professional training in the piano classroom. Students’ awareness of the study of musical notation – the starting point of the process of interpreting a piece of music – is the most important link in the formation of a future specialist. The authors give a brief overview of the key works on the analyzed problem, substantiate the relevance of a synergetic approach in raising the level of this process. The algorithm of performing mastering of any piece of music is a nonlinear educational activity in which it is quite difficult to universally structure the stages, tasks, methods, methods and other pedagogical means. In such a system, the interaction of graphics and acoustics is contradictory, ambiguous,

and multivariate, which implies the autonomous nature of its elements.; a search model for the assimilation of knowledge, skills and abilities; the desire for creativity as an “outlet” for a regulated format, established standards of educational activities. In this context, the synergetic approach, in addition to the directed self-organization of the subjects of the educational process, provides for a high level of adaptation, that is, the variability and adjustment of the pedagogical tools used, which is always relevant for music education, giving it a unique, personal and creative character.

Keywords: pedagogy of music education, interpretation, synergetic approach, piano class, musical notation

Acknowledgement. The authors would like to thank the editorial board of the journal “Musical Art and Education” and personally Elena Pavlovna Krasovskaya for their valuable comments and advice given during the preparation of the article materials for publication.

For citation: Kornoukhov M. D., Levina I. D., Nizamutdinova S. M. Working with the Musical Text of a Piece of Music in a Piano Class: Methodology of Science and Methodology of Practice. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 4, pp. 10–27 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-10-27.

Введение

12

Чтобы обрисовать исследовательские рамки данной статьи, не расплываясь на многословность неизбежного «очерчивания границ» условных «методологии науки» и «методологии практики», кратко обозначим несколько исходных тезисов (в значительной степени общеизвестных), ключевых в нашем понимании.

Первое. Наличие в музыкально-педагогическом процессе трёх основных «несущих конструкций», без которых этот процесс невозможен: преподаватель, обучающийся и произведения музыкального искусства.

Второе. Музыкальное произведение существует в двух противоположных измерениях – графическом и акустическом. Одно из них – одномоментная (но не всегда окончательная, вспомним многочисленные текстовые редакции) фиксация, являющаяся итогом трудной, как правило, продолжительной работы композитора. Другое – изменчивое, лабильное, текучее и временное. Вместе с тем понятно, что одно не может существовать без другого, по крайней мере в академических жанрах.

Третье. Алгоритм исполнительского освоения любого музыкального произведения изначально представляет собой нелинейную образовательную деятельность, в которой довольно трудно универсально структурировать этапы, задачи, методы, способы и другие педагогические средства (хотя это всё, разумеется, существует). В такой системе взаимодействие графики и акустики также противоречиво, неоднозначно и, нередко, многовариантно, как бы настойчиво ни стремились продемонстрировать «инновационные» подходы многочисленные педагогические и методические изыскания. Имеется в виду изначально трёхстороннее противоречие и несовпадение восприятия

реально звучащего музыкального произведения, внутренне-слухового воображения обучающегося и нотного текста, с которым «имеет дело» этот обучающийся.

Четвёртое – педагогическая основа работы с нотным текстом в исполнительском классе. Практически все студенты даже ведущих консерваторий по их окончании становятся (в той или иной степени, иногда на паритетной основе) преподавателями. Немногочисленные исключения лишь подтверждают это правило. Как показывает практика, в методическую «копилку» выпускников в первую очередь поступает не информация из соответствующей дисциплины, а именно индивидуальный опыт работы над музыкальным произведением в инструментальном классе (классе сольного пения или дирижирования).

Пятое. Процесс освоения музыкального произведения в учебном процессе имеет универсальный характер для всех уровней образования – от музыкальных школ до вузов с учётом сложности репертуара, возраста обучающихся и некоторых других объективных и субъективных факторов.

Вокруг этих пяти исследовательских «зёрен» строится абсолютное большинство научных работ педагогики музыкального образования. Если вернуться к нашему первому тезису, то из триады «преподаватель – обучающийся – музыкальное произведение» последнее в наименьшей степени «привлекает» внимание педагогов-исследователей. Как правило, музыкальное произведение фигурирует в педагогических диссертациях опосредованно. Например, как фактор эстетического воспитания, формирования музыкальной культуры обучающихся. Или в методическом плане – развитие исполнительских умений, проблема диверсификации учебного репертуара и т. д. Собственно, смысловые значения музыкального искусства считаются прерогативой искусствоведческих диссертаций. И приходится с сожалением констатировать, что в научных работах по музыкальному образованию редко встретишь (даже в экспериментальных разделах диссертаций) указание названия произведений, не говоря об их качественном исполнительском анализе. А ведь именно музыкальное произведение «оплодотворяет» содержание музыкально-педагогического процесса, делая его прежде всего художественно значимым, в отличие от других образовательных профилей. По историческим источникам, мемуарной литературе мы видим, какое значение придавали этой проблеме многие педагоги-инструменталисты. В качестве примера приведём самых известных в Европе начала XX века В. Гизекинга и К. Леймера [1].

Проблема изучения нотного текста музыкального произведения в научно-педагогических и методических источниках

Графическая ипостась музыкального произведения в виде нотного текста именно как педагогического средства исполнительского класса за последние более чем полвека была предметом анализа всего нескольких исследований, весьма содержательных, хотя и различных как по объёму, так и по ракурсам «видения» этой проблемы.

Первыми хронологически стоит упомянуть статьи, формально помещённые в сборники по теории исполнительства, тем не менее содержащие важные педагогические тезисы. Это работа 1973 года Д. Д. Благого, ассистента А. Б. Гольденвейзера, «К пониманию пианистом авторского нотного текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях)» [2] и публикация 1976 года

С. М. Мальцева «Нотация и исполнение» [3] (заметим, что известный петербургский профессор С. М. Мальцев вёл в консерватории, помимо других предметов, педагогическую практику у студентов-пианистов).

Подчеркнём методологически важные позиции. У Д. Д. Благого – «понимание» нотного текста, а не «выполнение» или «соблюдение» графических указаний в нём. У С. М. Мальцева – диалектическое единство закреплённых в тексте нотной фиксации и временной текучести, то есть процессуальности как основополагающего атрибута музыкального произведения.

Ставшая хрестоматийной работа 1988 года Е. Я. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [4] отличается не только блестящим литературным стилем при безупречной «доказательной» базе, но и провозглашением творческой, а не сугубо прикладной, технологической сущности «отношений» в учебном процессе с нотным текстом музыкальных произведений.

В XXI веке почти одновременно появляются три значимых исследования. Учебное пособие (2005) профессора академии имени Гнесиных А. В. Малинковской «Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования» [5] развивает важнейший тезис – «фортепиано звучит так, как к нему прикасаешься» – и ценно попыткой интеграции анализа нотной графики и тактильной сферы обучения пианистов. Непосредственно интерпретационный ракурс видения анализируемой нами проблемы представлен в изданных в 2008 году работах Я. С. Гельфанда «Диалоги о фортепианной нотации и её интерпретации» [6] и Н. П. Корыхаловой «Увидеть в нотном тексте...: о некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они)» [7]. Два замечательных российских педагога – Яков Соломонович Гельфанд, недавно ушедший из жизни, воспитанник знаменитого С. И. Савшинского, после отъезда из СССР в течение длительного времени преподававший в различных учебных заведениях США, и Наталия Платоновна Корыхалова, профессор Ленинградской/Петербургской консерватории, на протяжении более тридцати лет руководившая курсом методики обучения игре на фортепиано, – выразили в печати авторские, во многом уникальные подходы к изучению нотного текста музыкального произведения в фортепианном классе.

Приведёнными выше примерами круг значимых исследований по данной проблематике, по сути, ограничивается. При этом изучение нотного текста в учебном процессе всегда актуально с научной точки зрения и востребовано в практическом смысле, ибо выводит на очень широкий междисциплинарный дискурс профессиональных компетенций как преподавателя, так и будущего специалиста. Относительность авторских и редакторских указаний, градации их выполнения развивают у студентов способность «чётко и ясно формулировать, оперировать набором критериев и оценок (например, стилистических, технологических, владением формы и т. д.)» [8, с. 129].

Проблема нотного текста как особой системы записи акустического произведения редко изучается во всём комплексе проблем исполнительского класса. Эта интегративность создаёт пограничные ракурсы исследования – искусствознания, герменевтики, методики, теории исполнительства, педагогики. И это только первые «круги по воде», а далее – психология, артистические и актёрские качества, режиссура... В музыкальном обучении, пожалуй, как нигде, возникает необходимость выстраивания педагогического процесса, ориентированного не только и не столько

на пассивное получение знаний обучающимся, сколько на развитие у него потребности и умений самостоятельно добывать эти знания, реализовывать их на практике в ходе разнообразной учебной деятельности.

Указанный тезис можно было бы кратко обозначить как «учить – учиться», что связано с интерпретационной сущностью музыкального искусства, произведения которого составляют базис педагогики музыкального образования. Именно поэтому изучение методов познания музыкально-педагогической действительности, внедрение их в практическую деятельность являются ключевым моментом для формирования профессиональной компетентности студента, чьё музыкальное мышление, в особенности ассоциативное (!), выступает определяющим психологическим фактором воспитания «формообразующей» способности в фортепианном классе [9].

Подход к процессу обучения, основанный на активизации аналитической (аналитико-синтетической) деятельности сознания, наиболее востребован при изучении нотного текста в инструментальном классе, где осуществляется формирование исполнительской подготовки будущего специалиста. Именно здесь обучающийся наиболее близко соприкасается с музыкальным искусством, выступая в роли интерпретатора. В этом контексте, как справедливо замечает Е. С. Ирошников, «нотный текст – конвенциональная система графических и словесных обозначений, объективирующая художественный замысел композитора» [10, с. 138].

Векторы работы с нотным текстом как «методология практики»

Как правило, студент прежде всего ориентируется на акустическое воплощение музыкального произведения, запоминая звуковой образ и адаптируя в дальнейшем под него собственное исполнение. Работа с текстом представляется ему хоть и необходимой, но всё же скучной, неинтересной и зачастую мало понятной. Роль педагога здесь очень велика. Он должен научить своего воспитанника чувствовать графически зафиксированный нотный текст как произведение искусства, как живой организм со своим дыханием, характером и движением. «Во-первых – возлюбить текст как феномен культуры (не удивляйтесь этой стилистике – без любви всё мертво, в том числе и наука); во-вторых, обогатить тексты своим аналитическим восприятием, и, в-третьих, как бы парадоксально это ни звучало, в то же самое время осознать те внутренние, «собственные» закономерности сложения и существования текста, которые демонстрируют своего рода независимость его бытия от исполнителя, равно как и аналитика», – призывает И. И. Земцовский [11, с. 101].

Осознание обучающимися нотного текста как исходной точки процесса интерпретации музыкального произведения – ключевое звено в становлении будущего профессионала. Важнейшая задача педагога заключается в том, чтобы помочь ему научиться пользоваться этой основой творчески и максимально эффективно. И здесь очень важно обозначить наиболее продуктивные векторы работы с нотным текстом, своеобразную «методологию практики» как систему принципов, подходов и методов, которые помогают организовать аналитическую деятельность по изучению нотного текста.

Первый вектор, **историко-стилевой**, раскрывает нотный текст как графический документ, фиксирующий музыкальное бытие в контексте исторических эпох в различных инструментальных жанрах.

Следующий – **авторский вектор** – характеризует личностные особенности того или иного композитора, его индивидуальный почерк.

Третий вектор – **функционально-конструктивный** – предполагает анализ природы различных компонентов нотного текста, их функциональные особенности.

Четвёртый – **интонационно-фразировочный вектор** – раскрывает качество звучания фактуры через призму тактильного воплощения музыкальных образов.

Пятый – **интерпретационный вектор** – вбирает в себя предыдущую информацию, интегрируя весь музыкальный материал в единое целое и определяя меру реализации того или иного компонента нотного текста.

Остановимся подробнее на каждом из них.

Историко-стилевой вектор предполагает первоначальное знакомство обучающегося с нотным текстом, в ходе которого закладываются основы «остроты видения» музыкального текста через «призму эпохи». Необходимо проанализировать фактурную ткань сочинения в контексте принадлежности к тому или иному стилю: барокко, классицизму, романтизму, импрессионизму, музыке XX–XXI столетий, – охарактеризовать тип музыкальной ткани (полифонический, гомофонно-гармонический, вариационный и т. д.), жанр и форму произведения, заострить внимание на степени насыщенности фактуры, иерархичности её уровней, а также количестве и возможной мотивации авторских указаний. То есть попытаться определить внешнее «лицо» изучаемого произведения.

С этого момента начинается формирование субъективного отношения студента к изучаемому тексту, окрашенное в эмоциональные тона: малое количество нот в произведении может показаться обучающемуся чем-то непонятным и неинтересным. Их обилие (характеризуемое студентами как «партитура чёрного цвета») – испугать чрезмерной трудностью. Здесь самое главное – не делать поспешных выводов, а продолжать знакомиться с тем, что характерно именно для текста данного произведения.

16 *Авторский вектор* характеризует нотный текст как проявление индивидуального почерка композитора, ведь «нельзя не признать, что в музыкально-педагогической сфере центральную роль играет именно композитор» [12, с. 162]. Это направление позволяет через личность автора ощутить и субъектность его творения.

Если изучается произведение не по авторскому тексту, а в редакции, то следует сразу обратить внимание на «различие» авторских и редакторских указаний (там, где это представляется возможным). В накапливаемый «опыт» ощущения композиторского почерка идут и разнообразные музыкальные впечатления студента, знания теории и истории музыки, казалось бы, случайные находки в собственном звукоизвлечении. Определяющим фактором здесь является наличие в «слуховом багаже» обучающегося интуитивного знания о том, каким должен быть звук в данном произведении. При этом следует ориентироваться и на визуальный ряд – пышность феерических пассажей у Листа, «мускулистость» и массивность аккордов Брамса, гомофонно-гармоническую узорчатость Шопена, «дышащую» воздушность Скрябина, линейность голосов у Хиндемита, графичность фактуры Шостаковича, сцепление голосов и энергетику «музыкальных кроссвордов» Баха. Чем ярче индивидуальность композитора, тем более зрительно узнаваемы его нотные тексты. Однако, конечно,

имеет значение не только внешнее восприятие, но и «охват внутренним слухом всей партитуры» [13, с. 106].

От визуального анализа фортепианной фактуры обучающийся приступает к поиску звукоизвлечения, являющегося едва ли не самым точным маркером стиля композитора. Не может быть одинаковым *legato* в сочинениях Шопена и Шостаковича, Листа и Прокофьева и т. д. В. Ю. Дельсон, характеризуя исполнительскую манеру Прокофьева, пишет: «преимущественный пианистический приём – излюбленное Прокофьевым острое полу-стаккато, создающее несколько стеклянную звучность. Здесь и графическое двухголосие, и гаммообразные пассажи, и скачки» [14, с. 111]. Индивидуальные качества звука – это, разумеется, лишь часть стиля. Не меньшее значение имеет и сам способ развёртывания музыкального материала, его мотивное членение или вариантное чередование, количество «музыкальных событий» на условную единицу времени, приверженность к тем или иным музыкальным формам и жанрам. Сам способ течения фактуры говорит о многом. Это могут быть самые фантастические звуковые «пейзажи» Дебюсси, неутомимая мотивно-разработочная фактура, проникающая буквально во все «поры» произведения у Бетховена. Или же избегание темповых крайностей, «модератность» движения у Шостаковича.

В тех случаях когда композиторы являются также и интерпретаторами своих сочинений, их личностные исполнительские качества могут оказывать влияние и на индивидуальный почерк выражения художественного содержания. В качестве примера здесь можно привести музыкальную фактуру скрябинских фортепианных произведений, которую не спутаешь ни с какой другой. Подвижная и лёгкая партия левой руки, охватывающая на педали всю широту регистра, малое количество тяжёлых, плотных аккордов являются антиподом «рахманиновской» густоты фактуры. Даже в моментах наивысшего напряжения звучания Скрябин нередко «довольствуется» лишь чистой октавой без заполнений в басу. Наиболее употребимый им фактурный приём – максимальное «разрежение» аккордовой массы. Басовая линия лишена статуарности, бас нередко используется в качестве определённой «рессоры», то есть берётся раньше всего аккорда, «залиговывается» со следующей долей и т. д., благодаря чему смягчается фактурная и метрическая тяжесть. Зачастую интонационная вершина приходится на слабую долю, обилие пауз на педалях служит своеобразной «воздушной» прослойкой общей массы звучания. Указанные особенности делают фактуру Скрябина очень лёгкой, узорчатой и неповторимой. Такую информацию обучающийся получает на основе визуального видения фактуры, её тактильных ощущений и принципов драматургического развёртывания.

Функционально-конструктивный вектор включает анализ авторских и редакторских исполнительских указаний в нотном тексте (за исключением синтаксических), их мотивацию и функциональную роль в тексте. Например, рассматриваются приоритеты, которые даёт композитор тому или другому виду исполнительских обозначений, причины этого.

Наряду с этим учитывается многозначность музыкальных терминов (наличие основного и дополнительного смыслов), их многофункциональность и то, что каждый термин следует рассматривать только в контексте с остальными, а также факторы стилиевой и жанровой принадлежности произведения, индивидуального композиторского почерка. Таким образом, на основе предыдущей аналитической работы

в сознании обучающегося конкретизируются представления о значимых «вехах» исполнительской интерпретации. Для этого за основу исполнительского инварианта произведения берутся *два критерия акустического бытования музыки – интенсивный и экстенсивный*. Интенсивный критерий связан с областью тактильных ощущений и интонированием звука. Экстенсивный критерий имеет две оси – временную (процессуальные характеристики музыкального развёртывания формы) и динамическую (агогика и громкостная амплитуда исполнения) – и формируется путём их сопряжения.

Кроме этого, решаются и технологические проблемы, как, например, поиск аппликатурных решений или мера применения педали. Композиторы и редакторы далеко не всегда обозначают в нотном тексте указания педали, но это не свидетельствует о желании композитора слышать собственное сочинение в беспедальном звучании. Так было во все времена, начиная с изобретения фортепиано в XVIII веке. Кроме того, её использование в конце XVIII – начале XIX столетий в колористическом, регистровом качестве имело косвенные параллели с тонкой и сложной системой регистровки игры на клавесине в эпоху барокко. Поэтому при современном исполнении клавесинных пьес старинных мастеров также необходимо пользоваться педалью, учитывая меру и цель её применения. В учебном процессе всегда необходимо стремиться к осознанности любых исполнительских действий.

Среди факторов, влияющих на различное использование педали, можно выделить следующие.

Первый – исторический фактор, складывается из ощущения стиля эпохи исполняемого произведения, а также того, что именуют индивидуальным почерком композитора.

Второй фактор – технологический. Здесь нужно принимать во внимание конкретную музыкальную ткань произведения: характеристики мелодической линии, её гармонизацию, «топографию» фактуры (скачки, постепенное движение вниз и вверх, гаммы, секвенционное развитие, арпеджированные пассажи и т. д.). Скажем, по объективным физическим причинам невозможно одинаковое применение педали для верхнего и нижнего регистра. У нижних звуков больше обертонов, при звуков. Степень «носкости» звука в крайних регистрах существенно отличается, поэтому при наличии в «партитуре» доминирования низкого регистра использование педали должно быть особо тщательным за счёт частой её смены. Средний регистр также имеет свою особенность. Характерное для него «пёстрое» звучание должно обязательно «обволакиваться» обертонами басовых звуков и ясной, прозрачной гармонизацией. В верхнем регистре возможно применение достаточно продолжительной педали, например в пассажах или других фигурациях, с учётом подчёркивания их интонационной и гармонической основы. Такая педаль характерна прежде всего для фортепианных произведений романтиков: Шопена, Листа, Рахманинова.

Третий фактор связан с тактильной стороной исполнения. Музыка различных эпох требует вариантного прикосновения. При наличии ясного, точного звукоизвлечения, хорошей фразировки и интонации, то есть того, что называется «энергетикой» исполнения, применение педали лишь создаст необходимый объём звучания, помогая более полно раскрыть содержание музыкального произведения. Использование

аналогичных приёмов педализации при вялом звукоизвлечении и формальной нюансировке лишь усугубит впечатление вязкой аморфной массы с мутным и грязным звуком.

Следующий фактор – временной. Здесь на выбор той или иной педализации влияет не только темп и характер звучания, но и весь комплекс организации музыкального времени в целом.

Ещё один фактор – конструктивный – связан с особенностями механики конкретного инструмента, на котором студентом осуществляется поиск интерпретационных решений. Это в первую очередь степень упругости клавиатуры, глубина нажатия клавиш, баланс по регистрам и ровности звучания, «репетиционные» качества клавиш, особенности педального механизма, высота и растяжимость педальной лапки. Хотя, конечно же, в наше время фортепиано более унифицировано, чем, скажем, два столетия назад.

Последний фактор, на который также следует обратить внимание, связан с акустикой помещения, в котором исполняется музыкальное произведение. Это необходимо учитывать прежде всего при выборе таких разновидностей педали, как «полу-педаль», «четверть педаль» и т. д.

В случае отсутствия в тексте авторских педальных обозначений редакторы рекомендуют гармоническую педаль или даже самоустраиваются от указаний педализации. «Не доверяя способности педагогов и учащихся разобраться в элементарно простой педализации, редакторы в то же время оказывают им полное доверие в тех случаях, когда задача педализации становится куда более сложной», – пишет Г. Р. Гинзбург [15, с. 92].

Конечно, фиксация в произведении педальных указаний несравненно более ответственна, чем запись звуковысотности нотного текста. Очень сложно точно отрегулировать градации педальных оттенков, так же как и зафиксировать графически амплитуду динамических нюансов. Крупнейший отечественный специалист в области педализации как важного выразительного средства и технологии фортепианной игры Н. И. Голубовская весьма критически относилась к педальным обозначениям, вводимым редакторами, зато рекомендовала внимательно изучать авторские указания: «Бетховенскую педаль нужно применять не из почтения к автору, а потому что она поэтична. Следует не просто выполнить его намерения, но и разгадать их, разгадать кроющееся за ним звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в игре руками» [16, с. 81].

При изучении нотного текста произведений эпохи барокко (и отчасти классицизма) анализа только авторских и редакторских указаний бывает недостаточно ввиду их скупой представленности или даже полного отсутствия в «партитуре» произведения. Образное содержание, степень экспрессии конкретного музыкального сочинения выражались в то время в его нотном (графическом) эквиваленте посредством самой музыкальной ткани. Так, например, «прыгающие» стаккатные звуки на широких интервалах, как правило, передавали настроение радости. Выдержанные ноты с точками говорили о серьёзном настроении и патетических, возвышенных чувствах; слиговые, тесные интервалы – о нежности, грусти и печали. Диссонирующие и консонирующие интервалы также имели соответствующее значение. Кроме того, в инструментальной музыке широко использовался тематизм церковных хоралов, также имеющий свои

самые различные значения. Существовали определённые правила, или «традиции исполнения», передаваемые в музыкальном обучении в значительной мере устно. Также следует обратить внимание и на множественные значения музыкальных терминов, характерные для большинства сочинений анализируемой эпохи.

В целом функционально-конструктивный вектор работы с нотным текстом, как технологический по своей природе, может быть по времени весьма продолжительным. Следуя ему, студент впервые становится исполнителем-интерпретатором, реализуя меру сопряжения всех авторских и редакторских ремарок путём воссоздания мотивации их появления в нотном тексте, осознания индивидуальных предпочтений композитором тех или иных видов исполнительских указаний, а также решая различные технологические задачи. Указанные позиции требуют от обучающегося серьёзной подготовки, знаний в области теории и практики музыкального исполнительства, истории музыки.

Задача четвёртого, *интонационно-синтаксического*, вектора заключается в поиске нужной интонации, осознании музыкальной фактуры произведения как своеобразного речевого потока, нуждающегося в творческом одушевлении, в котором соотносится неповторимость авторской речи, особенности музыкального стиля, тембра, живости произнесения и дыхания. Речь идёт о развитии *целостного восприятия нотного текста у обучающихся* как технологии повышения их интерактивности и инициативности [17, с. 284].

При таком подходе – субъект-субъектном диалоге студента с автором – достигается иной, качественно более высокий, уровень слышания осваиваемой музыки. Наиболее актуально эта проблема стоит именно в фортепианном классе, где инструмент уже настроен и обучающемуся остаётся лишь «нажимать нужные клавиши в нужное время», что само по себе тоже достаточно сложно.

В других исполнительских классах (струнном, духовом, вокальном, хоровом) эта проблема представлена несколько в ином ракурсе, связанном с физиологией исполнителя и фразировкой произведения. На фортепиано играть одновременно легче и сложнее. Здесь нет, например, разницы интонирования диезов и бемолей, учитываемой при исполнении на струнных инструментах, или проблемы диапазонов и регистров, значимой для вокалистов. Но именно в возможности не решать указанные и другие проблемы интонирования заключается опасность формального (то есть невыразительного набора нот, случайного суммирующего звучания) нажатия пианистом клавиш, которое рассыпается, как карточный домик, при малейшем вторжении в исполняемый музыкальный материал. Отсюда возникают проблемы исполнения наизусть, возможные «провалы памяти» при публичных вступлениях, неспособность начать произведение с любого такта или представить в звучании какой-либо конкретный элемент фактуры.

Большинством педагогов с сожалением констатируется неумение обучающихся-пианистов интонировать интервал «приму», а также столь характерная для многих из них способность ориентироваться лишь в темпово-динамических координатах произведения. Анализ позволяет студентам в целом прояснить особенности темпового и динамического профиля сочинения и в соответствии с этим выполнить авторские указания, но ремарки типа *lugubre* (мрачно), *innocente* (невинно) и прочие мгновенно приводят их в тупик.

А ведь существует множество примеров музыкальных произведений, где необходимо играть *lugubre* или *volando* и без дополнительных авторских указаний: композитор не проставил их в тексте, полагая, что образный строй произведения сам подскажет исполнителю нужное звучание, или просто не хотел сужать характер музыки и сковывать индивидуальность и инициативу студента. Да и невозможно в тексте (об этом было сказано выше) передать все мельчайшие смены настроения, а значит, изменения качества звучания.

Без глубокой аналитической работы студентами, как правило, одинаково интонируются восходящие и нисходящие интервалы, поступательный и скачкообразный тип движения мелодии (с одинаковой степенью натяжения в начале фразы, её конце и на вершине), не говоря уже об однообразно формальном *forte* «на все времена», в лучшем случае сдобриваемым стандартным *ritenuto* в конце фразы, таким же безликим, как и все прочие составляющие музыкального текста. В итоге исполнение компонуется из набора стандартных музыкальных формул, художественный образ не имеет своего лица, как, естественно, не имеет лица и сам интерпретатор. Исполнение скорее напоминает фоторобот – мёртвую, безжизненную маску, по которой трудно узнать человека.

Прививать студенту отношение к музыке как к живой, быстро и часто неуловимо меняющейся материи (вспомним у Пушкина: «Был я весел, вдруг виденье грозное...») – в этом состоит очень важная задача педагога-музыканта. Не давать указания («здесь у автора стоит *forte*»), а проанализировать вместе, что за событие произошло в данном фрагменте, как повлияло оно на последующие возможные трансформации музыкального образа и какими средствами это можно и следует передать исполнителю в звучании инструмента. В ходе работы над образом наступает момент, когда важнее не «что», а «как»: какими средствами музыкальной выразительности, а также техническими приёмами достигается раскрытие содержания авторского замысла? Эти связи действительно глубинные, они основаны прежде всего на общих законах построения формы, параллелях музыкально-исполнительской деятельности с искусством слова. Осознание «музыкальной фразеологии» в изучаемом произведении – важный момент в работе с нотным текстом. Такой анализ может состоять из двух компонентов.

Первый – структурный: чёткое определение всех составляющих «музыкальной фразеологии» – от первичного (интонации или простейшего мотива) до крупных разделов, образующих архитектуру произведения, включая качество и количество цезур, характеризующих дыхание музыки.

Второй элемент – интонация. Именно она делает обозначенную структуру живой и одушевлённой. Музыкальные фразы могут быть спокойно-повествовательными и игривыми, ликующими и гневными, вопросительными и кокетливыми... Пусть студенты найдут как можно больше определений характера своей исполнительской интонации! Это не только позволит обогатить содержательность музыкального высказывания и качество звучания, но и благотворно скажется на внутреннем мире обучающихся.

Вспомним здесь известный пример, который приводит Г. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»: «Маститый актёр, прослушав декламацию молодого артиста, сказал: “Так-с, очень хорошо, а теперь попробуйте

сказать семнадцать раз “А”: “А” восхищения, “А” вопросительное, “А” угрожающее, “А” удивления, “А” крик боли, “А” радостное и т.д.» [18, с. 134]. Множество оттенков музыкальной речи напрямую соотносятся с нашим языком. Человеком с богатой речью называют не просто того, кто обладает огромным лексическим запасом, но того, чья речевая деятельность характеризуется разнообразной палитрой интонации, способной выразить мельчайшие нюансы чувств.

Интерпретационный вектор – это процесс «собирания», завершение процесса создания обучающимся своего «исполнительского текста», звуковой интерпретации музыкального произведения на основе разноуровневого и многовекторного анализа нотного текста. В опоре на него студент осуществляет структурную и временную организацию музыкального сочинения. Это подразумевает режиссёрски оправданное «размещение» местных кульминаций, динамических подъёмов и спадов, характер и местоположение цезур, которые в значительном большинстве случаев неявно обозначены в нотном тексте, поэтому задача заключается в определении меры выполнения и контекстуального сопряжения разного рода указаний в цельную звуковую картину с определённым художественным содержанием и выстроенной драматургией.

По совокупности указаний в тексте обучающийся определяет образующие его структурные единицы, уясняет соотношение между ними и с помощью исполнительских средств объединяет, разъединяет, подчёркивает, вуалирует, то есть воссоздаёт музыкальную форму во всей полноте и многогранности образующих её иерархических элементов. Таким образом, работа с нотным текстом «провоцирует» студента на развитие осознанной потребности в самоанализе, сопоставлении и аргументации различных точек зрения, способности к музыкальному мышлению, рефлексивной деятельности, выдвижению интерпретационных гипотез, расширению ассоциативных представлений и творческой фантазии.

Главная задача интерпретационного вектора заключается в активизации у обучающегося внутреннего слуха, умения мыслить и в развитии на этой основе особой музыкальной интуиции, способствующей достижению той естественности собственного исполнения, которая не потеряется при выполнении им авторских указаний и поможет стать по-настоящему интересным интерпретатором музыкального произведения.

Методология науки: синергетический подход в алгоритме исполнительского освоения нотного текста

Возвращаясь к необходимости не только разработки практических методов повышения уровня работы студента с нотным текстом в инструментальном классе, но и выявления актуальных научных подходов, обосновывающих и направляющих учебный процесс, понимаешь, насколько взаимосвязаны категории методологии науки и методологии практики. Задачу выстроить из них единое целое, точно «дозировать» каждый «ингредиент», любой педагог, будь он учителем музыки в школе или университетским профессором, решает для себя каждый раз заново, в зависимости от конкретной педагогической ситуации.

Исходя из содержания перечисленных векторов работы с нотным текстом в фортепианном классе, подчеркнём значение *синергетического подхода*, ключевыми

характеристиками которого являются нелинейный и автономный характер образовательной деятельности, поисковая модель усвоения знаний, умений и навыков, стремление к творчеству как «выход» за регламентированный формат, устоявшиеся стандарты учебных действий [19]. И, что не менее важно, с «одной стороны, это интеграция обозначенных приёмов и методов, направленных на улучшение образовательного процесса, с другой стороны, это стиль преподавания и способность педагога разрабатывать свои собственные методики» [20, с. 105]. Кроме того, синергетический подход, помимо направленной самоорганизации субъектов образовательного процесса, предполагает высокий уровень адаптации, то есть изменчивость и корректировку используемых педагогических средств, что всегда актуально для музыкального обучения. Ибо любое музыкальное произведение, каждый взятый в работу нотный текст – это всегда новый мир.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Князева Г. Л., Клочков Л. В.* Методические принципы В. Гизекинга и К. Леймера // Педагогический научный журнал. 2024. Т. 7. № 6. С. 30–34.
2. *Благой Д. Д.* К пониманию пианистом авторского нотного текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. Чайковского. Фак. спец. фортепиано; сост., предисл. и общ. ред. М. Г. Соколова. Вып. 3. М.: Музыка, 1973. С. 188–216.
3. *Мальцев С. М.* Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя: статьи, очерки, исследования. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. С. 68–104.
4. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 274 с.
5. *Малинковская А. В.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учебное пособие. М.: Владос, 2005. 381 с.
6. *Гельфанд Я.* Диалоги о фортепианной нотации и её интерпретации. СПб.: Композитор, 2008. 216 с.
7. *Корыхалова Н. П.* Увидеть в нотном тексте...: о некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они). СПб.: Композитор, 2008. 256 с.
8. *Корноухов М. Д.* Интерпретация как проявление творческого самовыражения будущих учителей музыки // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2014. № 1 (5). С. 128–136.
9. *Красовская Е. П.* Музыкальное мышление – определяющий психологический фактор воспитания способности охвата формы («архитектонического чувства») студентов в процессе фортепианных занятий // Сб. науч. статей по материалам Всероссийского с международным участием симпозиума «Образование и музыка в современном мире», Пенза, 26–28 февраля 2020 года. Пенза: Пензенский государственный университет, 2020. С. 150–158.
10. *Ирошников Е. С.* Методические рекомендации студентам-заочникам для самостоятельной работы по основному и дополнительному музыкальному инструменту в музыкально-педагогическом вузе // Антропологическая дидактика и воспитание. 2024. Т. 7. № 4. С. 137–150.

11. Земцовский И. И. Апология текста // Музыкальная Академия. 2002. № 4. С. 100–110.
12. Красильников И. М. Решение педагогических задач в деятельности композитора // Антропологическая дидактика и воспитание. 2024. Т. 7. № 3. С. 161–175.
13. Со Цин., Зайцева М. Л. Пианист и дирижёр Михаил Васильевич Плетнёв: «переворот традиций» или их сохранение? // Искусствоведение. 2024. № 3. С. 101–109.
14. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм С. С. Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 286 с.
15. Гинзбург Г. Р. Заметки о мастерстве // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / Моск. орден Ленина гос. консерватория им. Чайковского. Фак. спец. фортепиано; сост., предисл. и общ. ред. М. Г. Соколова. Вып. 2. М.: Музыка, 1968. С. 61–70.
16. Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. Л.: Музыка. 1978. 135 с.
17. Олейник Д. В. Потенциал современных технологий музыкального образования в развитии целостного восприятия нотного текста у обучающихся игре на фортепиано // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. 2024. № 6. С. 284–290.
18. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / послесл. Я. И. Мильштейна. 4-е изд. М.: Музыка, 1982. 300 с.
19. Корноухов М. Д. Синергетический подход в руководстве дипломными работами выпускников музыкально-педагогических вузов // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 3. С. 159–170. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-159-170.
20. Калимуллина О. А. Современные детерминанты музыкальной педагогики: синергетический подход // Антропологическая дидактика и воспитание. 2024. Т. 7. № 6. С. 86–108.

Поступила 01.11.2025, принята к публикации 03.12.2025.

Об авторах:

24

Корноухов Михаил Дмитриевич, профессор кафедры музыкальных дисциплин Государственного автономного образовательного учреждения высшего образования Ленинградской области «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина» (Петербургское ш., д. 10, Санкт-Петербург, Пушкин, Российская Федерация, 196605), доктор педагогических наук, профессор, sobaka.mk@mail.ru

Левина Ирина Дмитриевна, директор Института культуры и искусств Московского городского университета (МГПУ) (2-й Сельскохозяйственный пр-д, 4/1, Москва, Российская Федерация, 129226), кандидат педагогических наук, доцент, levina@mgpu.ru

Низамутдинова Светлана Маратовна, заместитель директора по научной работе Института культуры и искусств Московского городского университета (МГПУ) (2-й Сельскохозяйственный пр-д, 4/1, Москва, Российская Федерация, 129226), кандидат педагогических наук, доцент, nizamutdinova@mgpu.ru

Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Knyazeva G. L., Klochkov L. V. Metodicheskie printsipy V. Gizekinga i K. Leimera [Methodological Principles of W. Giesecking and K. Leimer]. *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical Scientific Journal]. 2024, vol. 7, no. 6, pp. 30–34 (in Russian).
2. Blagoy D. D. K ponimaniyu pianistom avtorskogo notnogo teksta (zametki ob artikulyatsionnykh, dinamicheskikh i tempovykh oboznacheniyakh) [Towards a Pianist's Understanding of the Author's Musical Text (Notes on Articulatory, Dynamic and Tempo Notation)]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva: Ocherki. Stat'i. Vospominaniya* [Questions of Piano Performance: The Essays. Articles. Memories]. Moscow. Order of Lenin State Tchaikovsky Conservatory. Fac. Social Piano; Comp., Preface. and General Editorship by M. G. Sokolov. Issue 3. Moscow: Publishing House "Music", 1973. Pp. 188–216 (in Russian).
3. Maltsev S. M. Notatsiya i ispolnenie [Notation and Performance]. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya: stat'i, ocherki, issledovaniya* [The Skill of a Performing Musician: Articles, Essays, Studies]. Issue 2. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1976. Pp. 68–104 (in Russian).
4. Liberman E. Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative Work of a Pianist with the Author's Text]. Moscow: Publishing House "Music", 1988. 274 p. (in Russian)
5. Malinkovskaya A. V. *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya* [Basic Musical Instrument Class. The Art of Piano Intonation]: A Tutorial. Moscow: Publishing House "Vlados", 2005. 381 p. (in Russian).
6. Gelfand Ya. *Dialogi o fortepiannoi notatsii i eyo interpretatsii* [Dialogues on Piano Notation and Its Interpretation]. St. Petersburg: Publishing House "Composer", 2008. 216 p. (in Russian).
7. Korykhalova N. P. *Uvidet' v notnom tekste...: o nekotorykh problemakh, s kotorymi stalkivayutsya pianisty (i ne tol'ko oni)* [Seeing in the Musical Text...: On Some Problems Faced by Pianists (and Not Only Them)]. St. Petersburg: Publishing House "Composer", 2008. 256 p. (in Russian).
8. Kornoukhov M. D. Interpretatsiya kak proyavlenie tvorcheskogo samovyrazheniya budushchikh uchitelei muzyki [Interpretation as a Manifestation of Creative Self-Expression of Future Music Teachers]. *Vestnik kafedry YUNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Bulletin of the UNESCO Chair Musical Art and Education. 2014. No. 1 (5). Pp. 128–136. (in Russian).
9. Krasovskaya E. P. Muzykal'noe myshlenie – opredelyayushchii psikhologicheskii faktor vospitaniya sposobnosti okhvata formy ("arkhitektonicheskogo chuvstva") studentov v protsesse fortepiannykh zanyatii [Musical Thinking is a Determining Psychological Factor in Developing the Ability to Grasp Form ("Architectonic Feeling") of Students During Piano Lessons]. *Sb. nauch. statei po materialam Vserossiiskogo s mezhduнародnym uchastiem simpoziuma "Obrazovanie i muzyka v sovremennom mire", Penza, 26–28 fevralya 2020 goda* [Collection of Scientific Articles Based on the Materials of the All-Russian Symposium with International Participation "Education and Music in the Modern World", Penza, February 26–28, 2020]. Penza: Penza State University, 2020. Pp. 150–158 (in Russian).
10. Iroshnikov E. S. Metodicheskie rekomendatsii studentam-zaochnikam dlya samostoyatel'noi raboty po osnovnomu i dopolnitel'nomu muzykal'nomu instrumentu v muzykal'no-pedagogicheskom vuze [Methodological Recommendations for Correspondence Students for Independent Work on the Main and Additional Musical Instrument in Music and Pedagogical

- University]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie* [Anthropological Didactics and Education]. 2024, vol. 7, no. 4, pp. 137–150 (in Russian).
11. Zemtsovsky I. I. Apologiya teksta [Apology of the Text]. *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy]. 2002, no. 4, pp. 100–110 (in Russian).
 12. Krasilnikov I. M. Reshenie pedagogicheskikh zadach v deyatel'nosti kompozitora [Solution of Pedagogical Problems in the Work of a Composer]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie* [Anthropological Didactics and Education]. 2024, vol. 7, no. 3, pp. 161–175 (in Russian).
 13. So Qing., Zaitseva M. L. Pianist i dirizhyor Mikhail Vasil'evich Pletnyov: "perevorot traditsii" ili ikh sokhraneniye? [Pianist and Conductor Mikhail Vasilyevich Pletnev: "Revolution of Traditions" or Their Preservation?]. *Iskusstvovedeniye* [Art Criticism]. 2024, no. 3, pp. 101–109 (in Russian).
 14. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm S. S. Prokofieva* [Piano Creativity and Pianism of S. S. Prokofiev]. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1973. 286 p. (in Russian)
 15. Ginzburg G. R. Zametki o masterstve [Notes on Mastery]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva: Ocherki. Stat'i. Vospominaniya* [Questions of Piano Performance: The Essays. Articles. Memories]. Moscow Order of Lenin State Tchaikovsky Conservatory. Fac. Special Piano; Comp., Preface. and General Editorship by M. G. Sokolov. Issue 2. Moscow: Publishing House "Music", 1968. Pp. 61–70 (in Russian).
 16. Bronfin E. F. *N. I. Golubovskaya – ispolnitel' i pedagog* [N. I. Golubovskaya – Performer and Teacher]. Leningrad: Publishing House "Music". 1978. 135 p. (in Russian)
 17. Oleinik D. V. Potentsial sovremennykh tekhnologii muzykal'nogo obrazovaniya v razvitii tselostnogo vospriyatiya notnogo teksta u obuchayushchikhsya igre na fortepiano [Potential of Modern Technologies of Music Education in the Development of Holistic Perception of Musical Notation in Piano Students]. *BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION* [BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTER OF ART AND EDUCATION]. 2024, no. 6, pp. 284–290 (in Russian).
 18. Neuhaus G. G. *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. Afterword by Ya. I. Milshtein. 4th ed. Moscow: Publishing House "Music", 1982. 300 p. (in Russian).
 19. Kornoukhov M. D. Sinergeticheskii podkhod v rukovodstve diplomnymiy rabotami vypusknikov muzykal'no-pedagogicheskikh vuzov [Synergetic Approach in Supervising Diploma Theses of Graduates of Musical Pedagogical Universities]. *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 3, pp. 159–170 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-159-170.
 20. Kalimullina O. A. Sovremennyye determinanty muzykal'noi pedagogiki: sinergeticheskii podkhod [Modern Determinants of Music Pedagogy: A Synergetic Approach]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie* [Anthropological Didactics and Education]. 2024, vol. 7, no. 6, pp. 86–108 (in Russian).

Submitted 01.11.2025; revised 03.12.2025.

About the authors:

Mikhail D. Kornoukhov, Professor at the Department of Musical Disciplines of Pushkin Leningrad State University (Peterburgskoe Shosse, 10, St. Petersburg,

Pushkin, Russian Federation, 196605), Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, sobaka.mk@mail.ru

Irina D. Levina, Director of the Institute of Culture and Arts of the Moscow City University (2nd Selskokhozyaystvenny Proezd, 4, Moscow, Russian Federation, 129226), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, levina@mgpu.ru

Svetlana M. Nizamutdinova, Deputy Director for Scientific Work of the Moscow City University (2nd Selskokhozyaystvenny Proezd, 4, Moscow, Russian Federation, 129226), PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, nizamutdinova@mgpu.ru

The authors have read and approved the final manuscript.