

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В АСПЕКТЕ ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Т.Г. Мариупольская

Аннотация. Предмет рассмотрения в статье — музыкальное исполнительство в качестве одной из ипостасей музыкального искусства в целом и вида деятельности, благодаря которому музыкальное произведение, созданное композитором, переводится из одной семиотической системы (нотной) в другую (звуковую) в частности. Как весьма сложный и многогранный процесс обучение музыкальному исполнительству требует особого внимания в ходе профессиональной подготовки музыканта-педагога. Опираясь на теоретическую концепцию В.Н. Холоповой, можно выявить два слоя содержания музыкального сочинения: специальное, присущее только музыкальному искусству, и неспециальное, охватывающее широкий круг явлений действительности, в том числе различные виды искусства. Намечаются параллели, которые связывают музыкальное искусство с литературой, изобразительными видами искусства, с искусством театра и кино. Такого рода аналогии, ассоциации и параллели обогащают духовный мир музыканта, расширяют его кругозор, пополняют тезаурус знаний и художественного опыта и в целом насыщают подготовку в исполнительских классах новыми смыслами.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, специальное и неспециальное содержание музыкального произведения, синергия связей различных видов искусства

198

Для цитирования: Мариупольская Т.Г. Некоторые проблемы исполнительства в аспекте педагогики музыкального образования // Преподаватель XXI век. 2026. № 2. Часть 1. С. 198–207. DOI: 10.31862/2073-9613-2026-2-198-207

SOME PERFORMANCE ISSUES IN THE ASPECT OF MUSIC EDUCATION PEDAGOGY

T.G. Mariupolskaya

Abstract. The subject of this article is musical performance as one of the aspects of musical art in general and as a type of activity that allows a musical composition created by a composer to be translated from one semiotic system (musical

© Мариупольская Т.Г., 2026



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

notation) to another (sound). As a complex and multifaceted process, teaching musical performance requires special attention during the professional training of a teacher-musician. Based on the theoretical concept of V.N. Kholopova, two layers of the content of a piece of music are revealed: special content, which is unique to musical art, and non-special content, which encompasses a wide range of real-life phenomena, including various types of art. These layers are connected by parallels that link musical art with literature, visual arts, theater, and cinema. Such analogies, associations, and parallels enrich the musician's spiritual world, broaden their horizons, add to their knowledge and artistic experience, and generally enrich the training in performance classes with new meanings.

Keywords: *musical performance, special and non-special content of a music piece, synergy of connections between different types of art*

Cite as: Mariupolskaya T.G. Some Performance Issues in the Aspect of Music Education Pedagogy. *Prepodavatel XXI vek*. Russian Journal of Education. 2026, No. 2, part 1, pp. 198–207. DOI: 10.31862/2073-9613-2026-2-198-207

Природа музыкального искусства такова, что музыкальное произведение не может существовать иначе, нежели в своем исполнении. Нотные знаки, запечатленные композитором на бумаге, должны быть расшифрованы, осознаны и пережиты сквозь призму общемузыкальных и эстетических ценностей эпохи, в которую жил автор сочинения, переведены в сферу понимания и чувствования исполнителя в соответствии с особенностями современной художественной жизни и донесены слушателям с должным мастерством и в оптимально соответствующей замыслу композитора форме. Музыкальное произведение, в отличие от художественных объектов, относящихся к другим видам искусства — живописи, архитектуры, скульптуры, в обязательном порядке подлежит истолкованию исполнителем. Наряду с сочинением музыки, исполнительство представляет собой одну из ипостасей музыки как искусства в целом, являющегося специфическим родом человеческого мышления и деятельности, объединяющей людей [1, с. 4]. Именно поэтому обучение музыкальному исполнительству является предметом особого внимания в процессе профессиональной подготовки будущих музыкантов-педагогов.

В отличие от трактовки понятия «исполнительство» и родственного ему слова «исполнение» в общедидактическом смысле, когда под ними подразумевается осуществление, выполнение заданных учителем действий, позволяющих ему проверить качество результатов обучения, диагностировать их и определить пути дальнейшего развития знаний, умений и навыков ученика [2], музыкальное исполнительство — это процесс, построенный на переводе информации из одной семиотической системы (нотной) в другую (звуковую). Музыкальное исполнительство, рассматриваемое в культурологическом и искусствоведческом ракурсах, имеет более расширенный характер, нежели просто «исполнение», предполагая сотворческую деятельность композитора, сочинившего музыкальное произведение, и исполнителя, интерпретирующего это произведение. В свою очередь, понятие «интерпретация» — центральная категория герменевтики (одной из областей философии и науки) — является процессом истолкования текста, понимания

его смысла, в ходе которого проявляется индивидуальность толкователя. Если исполнение допускает простое воспроизведение нотного текста, то интерпретация подразумевает его индивидуальное прочтение.

Музыкальное исполнительство, как вид деятельности, существовало с давних времен. В отдаленные исторические эпохи имела место традиция исполнения разного рода песнопений, музыкального сопровождения к различным действиям религиозного или светского характера. Однако был пройден большой путь до того момента, когда музыкальное исполнительство получило статус самостоятельного вида искусства. Революционным открытием в музыкальном искусстве стало изобретение итальянским теоретиком и педагогом Гвидо Аретинским в XI в. линейной нотации, благодаря которой музыка передавалась уже не только изустным путем, а могла быть зафиксирована в нотных знаках, что знаменовало собой начало эпохи «опус-музыки» [3]. Тем не менее и после этого, долгое время сочиняющий и исполняющий музыку существовали в одном лице. Более всего ценилось искусство импровизации музыканта, и даже исполнитель, «который принужден все выучивать наизусть или ставить ноты перед носом», как писал автор одного из педагогических руководств того времени, казался слушателям «жалким созданием» [4, с. 8]. Постепенно, к XVIII в. импровизация как жанр стала уходить на второй план и уступать место исполнительской традиции, разграничивающей функции композитора и исполнителя, которому следовало расшифровать заключенное в произведении содержание и передать его слушателям в наиболее совершенной форме.

В начале XIX в. видным философом, историком, крупнейшим теоретиком немецкого романтизма Августом Шлегелем исполнительское искусство было включено в морфологическую концепцию как отдельный вид искусства. Мыслитель считал исполнительство средством выражения собственного «Я» музыканта, ответственного за передачу авторского замысла композитора. Таким образом, состоялось официальное разветвление музыки как феномена на две отдельные области: плод творчества композитора и плод творчества исполнителя — интерпретатора музыкального сочинения. Стала признаваться константность, стабильность музыкального произведения — с одной стороны, и мобильность его существования, отраженная во множественных вариантах его исполнения/интерпретации — с другой. Несмотря на то что на протяжении достаточно долгого времени по вопросам истории и теории музыкального исполнительства было написано много специальной литературы, тем не менее проблема исполнительской подготовки музыканта продолжает быть по-прежнему актуальной.

Исполнение, как говорил А.Г. Рубинштейн, — это второе творение. Так же как и в зрелищных видах искусства, где первоисточником является литературная канва, музыкальное исполнительство требует особого исполнительского мастерства, которое достигается долгим и упорным трудом. Если иметь в виду профессиональное обучение музыкальному исполнительству, то оно проходит через этапы начального, среднего и высшего звена. На всех этих этапах в ходе исполнительского освоения музыкальных произведений учащийся выполняет специальные задания — технические и музыкальные, регламентируемые учителем, совершенствует умения и навыки владения всеми средствами музыкальной выразительности. Кроме того, происходит духовный рост молодого музыканта — расширяется его музыкальный и общеэстетический кругозор, развивается интеллект, обогащается сфера эмоций.

Учебный процесс, происходящий в исполнительских классах, подразумевает под собой несколько уровней взаимодействия, составляющих, по словам Я.И. Мильштейна, систему музыкальной коммуникации, а именно взаимодействие учащегося-музыканта с личностью композитора и его творением, с преподавателем, в формате индивидуально-личностного общения и в итоге общение, нацеленное на контакт со слушательской аудиторией [5]. На каждом из этих уровней стоят сложнейшие проблемы, которые следует преодолевать в ходе обучения музыкальному исполнительству.

Помимо задач, связанных с первоначальным знакомством с музыкальным сочинением (его первичным восприятием и чтением нот с листа), с приобретением специальных технических навыков игры на том или ином инструменте, для музыканта решающее значение имеет понимание авторского замысла композитора, осознание содержания и художественно-образной сферы произведения.

Музыкальное произведение является центральным ядром, исходным материалом, на основе освоения которого выстраивается весь процесс обучения в исполнительском классе. Выбор произведения, репертуарная политика педагога в отношении к обучающемуся играет существенную роль в совершенствовании профессионального мастерства молодого музыканта, в развитии его общих и музыкальных способностей. Нотный текст, в котором запечатлены идеи композитора, в целом определяет характер и последовательность действий исполнителя, однако предполагает великое множество различных интерпретаций. Отчасти поэтому и благодаря вариативности толкования художественных намерений автора произведения великих композиторов прошлого не теряют своей значимости спустя многие годы после их создания. Существующие «звуковые документы» об исполнителях предыдущих столетий свидетельствуют о том, что одни и те же произведения, проходя через исторические дистанции, трактовались и звучали убедительно в разные стилевые эпохи, открывая в этих произведениях всякий раз новые смыслы. «В своей способности раздвигать и в известной мере модернизировать сам смысл авторского первоначального замысла, без изменения при этом текста, музыка не знает себе равных», — писала Н.Г. Шахназарова [6, с. 60].

Как говорилось ранее, опус-музыка сложилась в XI в., во времена позднего Средневековья и раннего Возрождения, в Западной Европе. Под опус-музыкой подразумевалось авторское, оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте и ориентированное на его публикацию и исполнение. Будучи категорией музыкальной эстетики, музыкальное произведение представляет собой внутренне завершенный и целостный результат композиторской деятельности. Как художественный артефакт, оно, по словам В.Н. Холоповой, содержит в себе специальное и неспециальное содержание. «Специальным содержанием называется тот слой содержания музыки, который присущ только одному лишь музыкальному искусству. Неспециальным содержанием именуется слой содержания, присутствующий как в музыке, так и вне музыки. Под «вне музыки» подразумевается широчайший круг явлений: другие виды искусства, другие области человеческого сознания и деятельности (наука, религия), объективно существующая действительность, <...> практическая деятельность людей, их социальные и личные отношения и т. д.» [7, с. 3].

К специальному содержанию, как отмечает В.Н. Холопова, относятся принятые в науке о музыкальной композиции следующие позиции: акустические звукоряды и интервалы, тембры музыкальных инструментов и голосов; гармонические системы,

лады и созвучия; метроритмическая организация; мелодика и фактура; музыкальный тематизм и музыкальная форма, согласованные между собой и служащие средствами воплощения авторского художественного замысла. Слой неспециального содержания музыкального произведения составляют заложенные в них идеи, предметный мир и мир человеческих эмоций. Данная триада, характеризующая неспециальный слой содержания музыкального сочинения, была выведена в XX в. специалистами в области эстетики и соответствовала логике отражения сущности явлений действительности в человеческом сознании. Среди идей, воздействовавших на создателя музыкальных сочинений, — философские, религиозные, эстетические и этические идеи, а также связанные с культурологией, с идеями, в какой-то мере заимствованными, и в то же время способствующими рождению собственного творческого замысла у представителей других видов искусства. Предметный мир, или мир предметных, зрительных образов, находит свое отражение в передаче всякого рода движений, мира живой и неживой природы (в том числе картины, статуи, персонажи литературных произведений), типы людей, бытовые сцены, фантастические существа и пр.

Особое место в неспециальном содержании музыкального произведения занимает сфера человеческих эмоций. Эта сфера, питающая музыкальное искусство, находит свое отражение в ремарках автора произведения, касающихся не только обозначения темпа, ритма, динамики исполнения, но и настроения, характера, преобладающих эмоций; в материалах, сопутствующих созданию сочинения, а также в различных переживаниях самого композитора, его эмоциональных реакциях на происходящие в жизни события; в стилистике письма и индивидуальном почерке композитора. (Кстати, согласно теории аффектов, получившей распространение в эпоху позднего Средневековья и Возрождения, под такими обозначениями, как, например, *Allegro*, *Adagio*, в XVI–XVII вв. понималась не столько скорость движения, сколько проявление чувств — «весело», «бодро» или «грустно», «нежно».) основополагающие положения концепции музыки, как «языка чувств», наиболее явно проявились в творчестве композиторов-романтиков XIX в. Однако и в сочинениях современных композиторов отчетливо просматривается линия их эмоций, соответствующих духу времени.

Исполнитель, намеревающийся освоить конкретное музыкальное произведение и воплотить его в соответствующей интерпретации, должен четко представлять стоящие перед ним задачи. Помимо совершенствования своего технического мастерства, осознания всех средств выразительности, с помощью которых композитор воплотил специальное содержание произведения, исполнитель должен понять, каким образом эти средства помогают раскрыть идею сочинения, его художественно-образный и эмоциональный строй, т. е. информацию, относящуюся к сфере неспециального содержания. При этом важно осознавать, что произведение пишется в определенную, порой далеко отстоящую от нас по времени эпоху, когда и инструменты, на которых воспроизводились авторские замыслы композиторов, значительно отличались от современных. Круг идей, эмоций слуховых и внеслуховых представлений исполнителя — *привнесенная* информация, по словам Я.И. Мильштейна (в определенной степени относящаяся к сфере неспециального содержания), накладывается на *авторскую* информацию (специальное содержание), заключенную в сочинении, и должна в итоге быть представлена в целостной интерпретации, рождающейся в сотворческой деятельности двух личностей — композитора и исполнителя [5].

Сама природа музыкального искусства, его мобильность, предусматривает изменчивость и некоторую недосказанность выразительного эффекта, некий «люфт», дающий исполнителю возможность поиска собственных творческих решений. В связи с этим можно привести высказывание известного немецкого поэта, драматурга, теоретика искусства и критика-просветителя Г.Э. Лессинга, который в своих рассуждениях, касающихся границ живописи и поэзии, мудро замечал: «Плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает наша мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение» [5, с. 27]. И здесь как нельзя важен накопленный опыт художественных впечатлений и переживаний, так называемый тезаурус, — как хранилище ассоциаций и образов, из которого художник может черпать творческие идеи и вдохновение. Ведь та дополнительная информация, которую исполнитель привносит в авторский текст в процессе исполнительского освоения произведения, играет решающую роль в создании интерпретационной концепции этого сочинения. «Чем выше тезаурус исполнителя, чем объемнее его «кладовая» ассоциаций и образов, т. е. чем больше его интеллектуальное и эмоциональное богатство, тем шире и глубже его личность, тем значительнее, ярче, обильнее ассоциации, возникающие у него при соприкосновении с авторской мыслью, с первичной информацией» [5, с. 20].

Особое значение для обогащения тезауруса музыканта имеет его знание других видов искусства. Как отмечали известные исследователи в области эстетики и искусствоведения, виды искусства различаются по материалу, которым пользуется представитель той или иной творческой профессии. Однако творчество каждого из них основано на взаимодействии живописи, литературы, музыки, других видов искусства, и первичный импульс, вдохновляющий на создание произведения искусства, может исходить от впечатлений, произведенных любым из них. Причем ассоциации с разными видами искусства важны как для исполнителя, так и для создателя художественного артефакта. «Искусство в себе, — писал А. Швейцер, — не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены. Живое, напряженное взаимодействие искусств создает у каждого из них потребность к расширению; поэтому пока искусство не достигнет последних границ своей области, оно не находит покоя. Достигнув же, чувствует себя вынужденным перейти за свои границы в соседнюю область. Не только музыка подвергается соблазну живописать и рассказывать. И поэзия стремится дать картину, которую надо созерцать глазами, и живопись своими средствами пытается передать поэтическое содержание» [8, с. 327].

На самом деле многое связывает музыкальное искусство в двух его ипостасях — сочинение музыки и ее исполнение — с другими видами искусства. Так, например, Ф. Лист предпочитал импровизировать и сочинять музыку после прочтения стихов. На своих занятиях с учениками Г.Г. Нейгауз «заражал» их не только музыкой. «Он открывал нам, — вспоминали они, — поэзию Гете и Мицкевича, Блока и Пастернака; от него мы впервые узнали “Доктора Фаустуса” Томаса Манна и статью Маяковского “Как делать стихи”» [9, с. 84]. Работая над одной из сонат Бетховена, возмущенно восклицал: «Что за ерунду вы играете?.. Вы Канта не читали...» [10, с. 167]. Е.В. Образцова отмечала внутреннее родство исполняемых ею вокальных сочинений с произведениями Тургенева, Чехова, Достоевского [11, с. 129].

Обратимся к конкретным примерам взаимосвязи музыки и литературы, искусством словесности. И в том и в другом виде искусства можно выявить общую сюжетную, драматургическую линию развития, где каждый образ — действующее лицо, раскрывается в различных коллизиях, в рамках развертывания происходящих событий. Во многом сходно и само построение (форма) произведения. В ней обычно соблюдены определенные пропорции основных частей: экспозиция (завязка), разработка (развитие сюжета) с кульминацией, реприза (развязка). Чаще всего кульминационный момент драматургического развития музыкального и литературного произведения приходится на известную точку «золотого сечения».

Особенно крепкие нити связывают музыку и словесное искусство в области интонирования музыкальной или литературной речи. Если говорить об основных интонациях — повествовательной, восклицательной, вопросительной — в их самых различных модификациях, то ими должен мастерски владеть как актер, произносящий литературный текст, так и исполнитель, воспроизводящий нотный текст, написанный композитором. Каждое слово, словосочетание или же группы (сочетания) звуков, организованные в смысловом отношении, содержат в себе информацию об определенном настроении, характере, общей эмоциональной окраске описываемых событий. Так, А.Г. Рубинштейн говорил, например, о том, что мог подписать слова под каждым звуком сонат Бетховена. При более пристальном рассмотрении данной проблемы обнаруживаются глубокие связи музыкальной речи с семантикой, синтаксисом, фонетикой, просодией словесного языка, но это уже предмет отдельного исследования.

Явственные параллели просматриваются между музыкой и видами изобразительными искусства. У музыкантов порой возникают очерченные живописной палитрой ярких красок ассоциации со звучащей музыкой. Известны факты наличия цветного слуха у некоторых композиторов — Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина. Существуют музыкальные произведения, написанные под впечатлением от произведений живописи (пьеса «Обручение» из цикла Ф. Листа «Годы странствий» по картине Рафаэля, или «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, написанные на сюжеты картин художника и друга композитора В. Гартмана, отдельные прелюдии К. Дебюсси и др.), где в красках вырисовываются зримые образы. К типу живописной музыки известный органист, музыковед и философ А. Швейцер относил и произведения И.С. Баха. Фортепианное сопровождение к песням Шуберта, как он полагал, также наполнено звуковой живописью [8, с. 335]. Композиторы мастерски создают иллюзию живописного образа, увеличивая степень его эмоционального воздействия на слушателя, с помощью особых приемов музыкальной выразительности (тональными и гармоническими сдвигами, штрихами, агогикой, динамикой и пр.), которыми должен в совершенстве владеть исполнитель того или иного произведения. Известный пианист и педагог Я.И. Зак, глубокий знаток и тончайший ценитель живописи, бесконечно погружался в тома с художественными репродукциями, знакомя с ними своих учеников. По их воспоминаниям, он мог сказать на уроке: «Здесь педаль, как свет на картинах Коро» [12, с. 177], или лучшим образцом *legato* является изгиб шеи у персонажей полотен Модильяни [12, с. 198]. Такого рода ассоциации будили воображение молодых пианистов, помогая найти нужные музыкальные краски. Если говорить об аналогиях со скульптурой, то рельефная пластика изображаемых персонажей вокальных сочинений в исполнении Ф. Шаляпина с огромной силой воздействовала на слушательскую аудиторию.

Живописные тенденции в музыке просматриваются на уровне разнопланового звучания отдельных пластов нотного текста: что-то звучит более ярко и выпукло, что-то уходит на второй план. Это в равной степени относится не только к исполнению произведений полифонического характера, но и произведений всех других жанров. Объемность, многоплановость звучания, как на картинах великих художников, отличала искусство известных исполнителей. «Как в живописи, — говорил К.Н. Игумнов, — так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные — оставлены в тени или в полутени. Да, звуковая перспектива в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план» [13, с. 370]. Большое значение имеет также архитектурная «выстроенность» сочинения, пропорциональность его форм, соотношения деталей и общего целого. Так, произведения И.С. Баха, идеально конструктивно созданные, могут ассоциироваться с удивительными пропорциями и устремленностью ввысь, к небесам, архитектурных сооружений — готических соборов. Для достижения этого впечатления у музыканта-исполнителя следует всячески развивать архитектурное мышление.

Нет никаких сомнений в глубоких взаимосвязях музыки с театральным и кинематографическим искусством. Особая сценичность и кинематографичность присуща, например, музыке С.С. Прокофьева. Музыканты в поисках наиболее убедительных приемов воплощения художественных образов в ткань музыкального сочинения, очень часто обращаются к книгам К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой», где находят исчерпывающие ответы на волнующие их вопросы. К.С. Станиславский, создавший школу актерского мастерства, систематизировал основные принципы и приемы работы актера над улучшением своего творческого самочувствия на сцене, обосновал принципы органической взаимосвязи физических и психологических элементов в «искусстве переживания», составляющего сущность поведения актера на театральной сцене. О необходимости взять «на вооружение» в работе над произведением «дирижерско-режиссерский» метод говорили многие педагоги, в том числе Я.И. Зак [12, с. 39]. Общая режиссерская концепция разворачивания событий, повествовательность, характерность персонажей, смена и согласованность сцен (кадров), причем очень быстрая, требующая от музыканта-исполнителя чрезвычайной психологической лабильности, расстановка смысловых акцентов на самых важных, с точки зрения целостного восприятия, ключевых моментах произведения, — все это роднит музыкально-исполнительское и театральное искусство.

Можно продолжать находить примеры соприкосновения музыки со всеми видами искусств, которые дополняют и обогащают художественное представление об исполнении произведения, открывая в нем широкие перспективы для творческого воображения. «Я убежден, что различные виды искусства тесно связаны между собой, — говорил В. Спиваков, — они взаимодействуют, таинственным образом “переливаются” друг в друга» [14, с. 201]. Кумуляция энергий, содержащихся в разных видах искусства, синергия воздействия на интеллектуальную и эмоциональную сферы личности музыканта, — все это, если ощущается результат этого взаимодействия, оказывает

влияние на слушателя, который в итоге является главным адресатом деятельности композитора, сочинившего музыкальное произведение, и исполнителя, возродившего нотный текст к жизни. Таковы звенья музыкального «действия» в системе музыкальной коммуникации и роль исполнительства, если рассматривать эту проблему в широком культурном контексте. Таковы аспекты музыкального исполнительства, как одного из видов искусства, без которого музыка не стала бы мощным проводником высших духовных ценностей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. 2-е изд. М.: Консерватория, 1994. 260 с.
2. Лихачев Б.Т. Педагогика: курс лекций. 2-е изд. М.: Прометей, 1996. 528 с.
3. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М.: Аллегро-пресс, 1994. Вып. 1. 219 с.
4. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
5. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. 264 с.
6. Шахназарова Н.Г. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. М.: Гос. Институт искусствознания, 1997. 134 с.
7. Холопова В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: ПРЕСТ, 2002. 31 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 725 с.
9. Генрих Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы / сост. Е.Р. Рихтер. М.: Имидж, 1992. 415 с.
10. Визинский А.В. Беседы с пианистами. М.: Изд. дом «Классика XXI». 2004. 229 с.
11. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.
12. Уроки Зака. Мастер-класс / сост. и вступ. ст. А. Меркулова. М.: Изд. дом «Классика XXI», 2006. 212 с.
13. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
14. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.

REFERENCES

1. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Kind of Art], 2-e izd., Moscow, Konservatoriya Publ., 1994, 260 p. (in Russ.)
2. Likhachev B.T. *Pedagogika. Kurs lektzii* [Pedagogy. A Lecture Course], 2-e izd., Moscow, Prometei Publ., 1996, 528 p. (in Russ.)
3. Cherednichenko T.V. *Muzyka v istorii kultury* [Music in the History of Culture], Moscow, Allegro-press Publ., 1994, vyp. 1, 219 p. (in Russ.)
4. Alekseev A.D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art], in 3 parts, parts 1 and 2, 2nd ed., Moscow, Muzyka Publ., 1988, 415 p. (in Russ.)
5. Milshtein Ya.I. *Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva* [Questions of Theory and History of Performing], ucheb. Posobie, 2nd ed., St Petersburg, Lan Publ., Planeta muzyki Publ., 2019, 264 p. (in Russ.)

6. Shakhnazarova N.G. *Khudozhestvennaya traditsiya v muzykalnoi kulture XX veka* [Artistic Tradition in the Musical Culture of the Twentieth Century], Moscow, Gos. In-tut iskusstvoznaniya, 1997, 134 p. (in Russ.)
7. Kholopova V.N. *Spetsialnoe i nespetsialnoe muzykalnoe sodержanie* [Special and non-special musical content], Moscow, PREST Publ., 2002, 31 p. (in Russ.)
8. Shveitser A. *Iogann Sebastian Bakh* [Johann Sebastian Bach], Translated from the German by J.S. Druskin, Moscow, Muzika Publ., 1965, 725 p. (in Russ.)
9. *Genrikh Neigauz. Vospominaniya. Pisma. Materialy* [Heinrich Neuhaus. Memories. Letters. Materials], sost. E.R. Rikhter, Moscow, Imidzh Publ., 1992, 415 p. (in Russ.)
10. Vitsinskii A.V. *Besedy s pianistami* [Conversations with Pianists], Moscow, Izdatelskii dom "Klassika XXI" Publ., 2004, 229 p. (in Russ.)
11. Tsylin G.M. *Psikhologiya muzykalnoi deyatel'nosti* [Psychology of Musical Activity], Moscow, Interpretats Publ., 1994, 384 p. (in Russ.)
12. *Uroki Zaka. Master-klass* [Zac's Lessons. Master Class], Sostavlenie i vstupitel'naya stat'ya A. Merkulov, Moscow, Izdatelskii dom "Klassika XXI" Publ., 2006. 212 p. (in Russ.)
13. Milshtein Ya.I. *Konstantin Nikolaevich Igumnov* [Konstantin Nikolaevich Igumnov], Moscow, Muzyka Publ., 1975, 471 p. (in Russ.)
14. Tsylin G.M. *Muzykalno-ispolnitel'skoe iskusstvo: teoriya i praktika* [Musical Performance Art: Theory and Practice], St Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, 320 p. (in Russ.)

Мариупольская Татьяна Геннадиевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, t.g.mari@mail.ru

Mariupolskaya Taniiana Gennadievna, ScD in Education, Professor, Music and Performing Art Department, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, t.g.mari@mail.ru

Статья поступила в редакцию 10.02.2026. Принята к публикации 24.02.2026

The paper was submitted 10.02.2026. Accepted for publication 24.02.2026