

Научная статья  
УДК 78.616.432  
DOI: 10.36871/hon.202601098

## ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В НАСЛЕДИИ ИГНАЦА МОШЕЛЕСА

Марина Вениаминовна Смирнова<sup>1</sup>,  
Хуай Лянлян<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,  
Театральная площадь, 3, литер «А»

<sup>1,2</sup> Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,  
набережная реки Мойки, 48

<sup>1</sup> 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0009-0009-2225-8559

<sup>2</sup> 1256072434@qq.com, ORCID: 0009-0001-2098-8277

В наследии выдающегося пианиста-виртуоза и фортепианного композитора Игнаца Мошелеса (1794–1870) — как стилистически переходной фигуры — классицистские и романтические черты проявились неодинаково. Если в жанре программного концертного этюда (таковы его «Двенадцать больших характеристических этюдов» *op.* 95 и «Четыре больших концертных этюда» *op.* 111) Мошелес предстает как яркий предтеча романтизма, то произведения в сонатном жанре в большей степени демонстрируют связь с классическим стилем. В фортепианных сонатах, созданных на протяжении второго десятилетия XIX века, очень по-разному преломились классические и романтические тенденции, характерные для переходной эпохи. Первая соната — это скромная классицистская сонатина; во Второй ощутимы влияния позднего стиля Моцарта с его тяготением к полифонии; Третья написана с опорой на приемы барочной риторики; в тональном плане и гармониях Четвертой проявляются романтические черты; наконец, Пятая, одночастная «Меланхолическая соната», наиболее оригинальна своим романтическим образным строем в сочетании с конструктивной четкостью. Анализ названных произведений, равно как и других фортепианных сочинений Мошелеса, практически отсутствует в российском музыкознании. Настоящая статья призвана в известном смысле компенсировать данный пробел.

*Ключевые слова:* Игнац Мошелес, наследие И. Мошелеса, эпоха, фортепианная соната, классицизм, романтизм, стиль, жанр, форма, содержание

**Для цитирования:** Смирнова М. В., Хуай Лянлян. Жанр фортепианной сонаты в наследии Игнаца Мошелеса // *Художественное образование и наука.* 2026. № 1 (46). С. 98–104. <https://doi.org/10.36871/hon.202601098>

Original article

## THE GENRE OF PIANO SONATA IN THE LEGACY OF IGNAZ MOSCHELES

*Marina V. Smirnova<sup>1</sup>, Huai Liangliang<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov  
3, liter "A" Teatral'naya pl., Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

<sup>1,2</sup> Herzen State Pedagogical University

48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

<sup>1</sup> 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0009-0009-2225-8559

<sup>2</sup> 1256072434@qq.com, ORCID: 0009-0001-2098-8277

In the legacy of Ignaz Moscheles (1794–1870), an outstanding virtuoso pianist and composer of piano music who was a stylistically transitional figure, Classical and Romantic features manifested themselves in different ways. While Moscheles appears as a bright forerunner of Romanticism in the genre of the program concert etude (such as his *Twelve Large Characteristic Etudes, Op. 95* and *Four Large Concert Etudes, Op. 111*), his sonata works demonstrate a greater connection with the Classical style. Five of Moscheles's piano sonatas were created during the second decade of the XIXth century. They present different approaches to Classical and Romantic music idioms. The First sonata is, in fact, a modest Classical sonatina; the Second demonstrates a noticeable influence of the late Mozart style, with its tendency towards polyphony; the Third is infused with elements of Baroque rhetoric; the tonal plan and harmonic structures of the Fourth show some Romantic features; and the single-movement *Sonata Mélancolique* is original in combining a Romantic mood with constructive clarity. The analysis of these works, as well as Moscheles' other piano compositions, is virtually non-existent in Russian musicology. This article aims to address this to some extent.

*Keywords:* Ignaz Moscheles, heritage of Ignaz Moscheles, era, piano sonata, Classicism, Romanticism, style, genre, form, content

**For citation:** Smirnova M. V., Huai Liangliang. The Genre of Piano in the Legacy of Ignaz Moscheles. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 98–104. <https://doi.org/10.36871/hon.202601098> (In Russian)

Игнац Мошелес (1794–1870), один из выдающихся пианистов-виртуозов и фортепианных композиторов XIX столетия, являет собой яркий пример стилистически переходной фигуры. В его творчестве проявились как классицистские, так и романтические черты. В музыке разных жанров, представленных в наследии Мошелеса, эти тенденции проявились неодинаково. Если в жанре программного концертного этюда (таковы его «Двенадцать больших характеристических этюдов» *op. 95* и «Четыре больших концертных этюда» *op. 111*) Мошелес, как отмечалось в аннотации, предстает как яркий предтеча романтизма<sup>1</sup>, то произведения в сонатном жанре в большей степени демонстрируют связь с классическим стилем.

Всего композитором было создано пять сольных фортепианных сонат: три — в ранние венские годы и две во время его интенсивных гастрольных поездок, то есть все возникли на протяжении 1810-х – самого начала 1820-х годов. Это по-своему показательно. Ближе к середине столетия сам жанр сонаты стал восприниматься композиторами как архаичный. Видимо, Мошелес чувствовал эти веяния времени.

Знаменательно, что Шуман в 1839 году писал: «Отдельные отрядные достижения в этой области, конечно, кое-где появляются и уже появились, в остальном же форма эта, видимо, себя изжила, да это и в порядке вещей: мы не должны повторять одно и то же на протяжении столетий, но должны подумать и о новом» [3, 150]. И действительно, количество фортепианных сонат в наследии большинства композиторов, родившихся

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. [2, 109–117].

в конце XVIII – начале XIX веков, сравнительно невелико по сравнению с наследием Гайдна, Моцарта, Бетховена, Клементи, Дусика — по три у Мендельсона, Шопена, Шумана и Брамса, четыре у Вебера, две у Листа... Фортепианные сонаты Мошелеса, за исключением последней, Пятой, остаются практически неизвестны современным музыкантам-исполнителям и педагогам и получили лишь самое краткое и поверхностное освещение в литературе [5; 6].

Опубликованная в самом начале 1810-х годов Первая соната Мошелеса *G-dur op. 4* во многих прижизненных изданиях именуется сонатиной. Действительно, это юношеское произведение отличается от остальных сочинений композитора в сонатном жанре своей конструктивной простотой и фактурной непритязательностью. Видно, что это своего рода учебная работа. Есть, правда, нечто своеобразное в общей конструкции данной трехчастной композиции: в ней отсутствует медленная часть. За сонатным *Allegro* следуют *Minuetto* в темпе *Allegro vivace* и наконец Рондо с темповым обозначением *Allegretto*. При этом авторский метроном (четверть = 132) говорит в пользу быстрого темпа. Подобное оригинальное решение — трехчастная соната без медленной второй части — встретится впоследствии у Я. В. Воржишека в его *b-moll*’ной сонате *op. 20* (1820). Резко отрицательная характеристика, которую дает Первой сонате Мошелеса Уильям Ньюман («слабая трехчастная пьеса») [4, 188], на наш взгляд, не вполне справедлива. Она уместна в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ, нимало не уступая сонатинам Дусика или Кулау.

Вторая соната Мошелеса *D-dur op. 22* (1812) производит впечатление более зрелого сочинения. Как и в предыдущей сонате, тональный план ее вполне традиционен *D-dur — G-dur — D-dur*. Наибольший интерес представляет третья часть, написанная в сонатной форме. Ее главная тема основана на четырехзвучном мотиве, напоминающем тему из финала моцартовской симфонии «Юпитер». Мошелес тоже использует в ее развитии полифонические средства. Нам представляется, однако, что прообразом для упомянутого выше мотива послужила не симфония Моцарта, а Третья соната И. Н. Гуммеля *f-moll op. 20* (1807), в финале которой тема из Моцарта цитируется буквально<sup>2</sup>. Справедливости ради надо сказать,

что у Гуммеля, не говоря уже о Моцарте, тема развивается более искусно и изобретательно.

Третья соната Мошелеса *B-dur op. 27* является непосредственным откликом композитора на злободневные политические события — победу в войне с Наполеоном и проходивший в 1814–1815 годы Венский Конгресс. Ее заголовок на титульном листе гласит: «Чувства Вены при возвращении Его Величества Франца Первого, императора Австрии и проч. в 1814 году. Характеристическая соната для фортепиано». Подобную программную «музыку на случай» (*“Gelegenheitsmusik”*) в самых разных жанрах писали тогда многие композиторы, в том числе Бетховен (вспомним его «батальную симфонию» «Победа Веллингтона» *op. 91*, кантату «Славное мгновение» *op. 136*).

Что касается Мошелеса, то он оставил целый ряд сочинений подобной тематики: «Триумфальный марш» *op. 10*, «Героическую фантазию» *op. 13*, Вариации на русскую тему *op. 23*, «Триумфальное вступление союзников в Париж» *op. 26*. К разряду виртуозных «хитов» раннего Мошелеса относится и бравоурный «Марш Александра» с вариациями для фортепиано с оркестром *op. 3*. Это произведение приобрело исключительную популярность, и автору приходилось постоянно исполнять его во время гастролей в разных странах. Было опубликовано множество его вариантов — и сольный, и с оркестром, в сопровождении квартета и т. д.

На примере Сонаты *op. 27* видно, как в искусстве композитора XIX века преломляются характерные традиции барочной риторики. Мошелес выбрал для своей «Характеристической сонаты» тональность *B-dur*, издавна применявшуюся композиторами для выражения ликования (вспомним баховские прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» в этой тональности). Первой части предшествует ремарка: «Выражение искреннего восторга при славном прибытии Его Императорского Величества». Символом восторга в барокко являются восходящие мотивы. Именно так решены оба элемента главной темы первой части.

Так же начинается и побочная тема — с восходящей гаммы. Второй, виртуозный элемент побочной темы — пассажи шестнадцатыми, которые вызывают ассоциации с праздничными юбилеями, звучавшими в барочных кантатах Баха и его современников. Таким образом, в стилистике Третьей сонаты проявилась важная для дальней-

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. [1, 67].

шего развития музыканта ретроспективная тенденция, приведшая его в когорту первых последовательных пропагандистов музыки прошлого — Баха, Генделя и других композиторов той эпохи. В Лондоне он организовал в 1837–39 годы циклы «исторических вечеров», на которых нередко исполнял их музыку на клавесине.

Вторая часть представляет собой вариации на популярную в немецкоязычных странах песню «*Freut euch des Lebens*» («Возрадуйтесь жизни»). Эта проникновенная «круговая песня» («*Rundgesang*») была сочинена в 1793 году швейцарцем Гансом Георгом Негели (1773–1836) на слова Иоганна Мартина Уштери (1763–1827) и быстро стала народной<sup>3</sup>. Особое распространение получила она в эпоху бидермейера с ее культом домашнего уюта и тихих семейных радостей. «Возрадуйтесь жизни, ибо еще горит лампада, заботьтесь о розе, пока она не отцвела», — так начинается песня. Разумеется, особенно актуально это звучало в атмосфере посленаполеоновской Германии и Австрии. Следующие за темой три вариации решены на основе одного принципа — все более мелкого дробления длительностей (а именно — шестнадцатые, триоли шестнадцатых, тридцать вторые), что естественным образом динамизирует музыкальное развитие. Наконец, последняя, четвертая вариация — развернутая и свободная по структуре — возвращает нас к первоначальному умиротворению.

Финал сонаты с ремаркой «радостное ликование счастливой Австрии» — это веселый вальс, танец, ставший одним из символов этой страны, каковым он остается и по сию пору.

Четвертое сочинение в рассматриваемом жанре, Большая соната *E-dur* op. 41, была создана в 1816 году и опубликована в 1821-м с посвящением кумиру Мошелеса — Бетховену. Это крупное развернутое произведение, демонстрирующее возросшее композиторское мастерство автора. В сонате господствует юмористическое начало, и это сближает ее с многими страницами творчества адресата посвящения.

При общем классицистском складе Большая соната *E-dur* содержит некоторые черты, которые предвосхищают романтическую стилистику. К таковым относится, например, тональный план.

*Allegro con spirito (E-dur)*  
*Menuetto o Scherzo. Allegro molto (C-dur)*  
*Romance. Andante espressivo (H-dur)*  
*Rondo scherzando. Allegro ma non troppo (E-dur)*

Обращает на себя внимание тональность Скерцо — VI пониженной ступени по отношению к *E-dur*, основной тональности сонаты. Следует отметить, что шестая пониженная ступень дает интересный красочный эффект, характерный именно для эпохи романтизма, что Мошелес, безусловно, почувствовал. Это характерное соотношение постоянно возникает и внутри частей — в *C-dur*-ном скерцо второе трио написано в *As-dur*, в *H-dur*-ном Романсе важную роль в развитии играет тональность *G-dur*. В тональности *C-dur* вступает тема рефрена в репризе финала.

Гораздо искуснее, чем ранее, Мошелес использует в данной сонате также средства мотивного развития. Так, в первой части большую роль играет восходящий пунктирный мотив — скачок на сексту или септиму. Этот мотив звучит в главной теме, с него начинается побочная, он постоянно слышится в разработке в разных пластах фактуры. Нередко Мошелес меняет интонационный облик мотива, сохраняя его легко узнаваемый ритмический рисунок, — композитор, пользуясь этим приемом, идет по стопам Бетховена.

При тихой динамике указанный мотив придает музыке характер какого-то забавного кукольного марша (в духе знаменитого «Солдатского марша» из шумановского «Альбома для юношества»). Есть вдобавок второй элемент главной партии — «фанфарный», «барабанный», который придает музыке большую динамичность. Побочная тема — это оригинальный синтез лирической мелодии и энергичной тарантеллы. Специфическую, почти романтическую окраску побочная тема приобретает благодаря бурлящим триолям в аккомпанементе на выдержанных басах — сперва тоническом, потом доминантовом. Побочная тема становится главным материалом в разработке.

Вторая часть — Менуэт-Скерцо — примечательна наличием двух трио вместо общепринятого одного. Тема скерцо в характере грубоватого крестьянского танца с неуклюжими прыжками противопоставлена изящному первому трио, построенному с использованием гемииолы — на аккомпанемент в левой руке  $\frac{3}{4}$  накладывается партия правой руки, организованная в метре  $\frac{3}{2}$ . Второе трио контрастирует с первым динамически (оно всту-

<sup>3</sup> Песня до сих пор остается популярной в быту, о чем говорят множество ее записей, в том числе в эстрадных обработках, которые доступны в интернете.

пает на *forte*) и фактурно (основано на энергичных арпеджио).

Тема третьей части — Романса (*Andante espressivo*) — по фактуре хорального склада, однако заключает в себе черты скрытой маршеобразности, что обусловлено пунктирными ритмами, как это нередко бывает в произведениях Шуберта. Мошелес строит эту часть как свободные вариации. Главный контраст с темой образуют грозные аккорды второй, *h-moll*ной вариации. Следующая за ней вариация звучит в тональности *G-dur*, то есть VI пониженной ступени, что придает особую свежесть возвращению первоначальной тональности *H-dur*.

Финал, как и в предыдущей сонате, решен в виде вальса. Пикантность придает ему смена размера с  $\frac{3}{8}$  на  $\frac{2}{4}$ . При этом темповое обозначение меняется с *Allegro ma non troppo* на *Allegretto*. Нам представляется, что в данном случае уместным будет сохранение единой пульсации четверть с точкой = четверти.

Самым оригинальным сочинением Мошелеса в сонатном жанре и, пожалуй, в высшей степени показательным для эпохи стала его последняя, одночастная «Меланхолическая соната» *fis-moll op. 49* (1821), в которой ясно различимы новые романтические веяния. Важнейшее отличие этой сонаты от создававшихся в те годы — одночастность. Причем в данном случае это не синтетическая форма, ставшая популярной позже, в эпоху зрелого романтизма. Как известно, таковая заключала в себе, помимо *Allegro*, разделы, соответствующие нескольким частям: и медленной части, и скерцо, и финалу (как это сделано, например, в сонате *h-moll* Листа). «Меланхолическая соната» выдержана в одном движении и организована как традиционное сонатное аллегро.

Начальная ремарка "*Largamente appassionato*" довольно оригинальна. В ней нет упоминания темпа, акцент сделан именно на характере музыки: «широко, страстно». Интересно, что в более поздних изданиях темповая ремарка была изменена на "*Allegro con passione*". Хотя метрономическое указание осталось прежним (четверть = 100), это, на наш взгляд, несколько сместило для исполнителя акценты в трактовке сонаты.

Программный заголовок сонаты, вынесенный на титульный лист, очень красноречив и показателен для настроений эпохи. Как известно, меланхолия является одной из эмоциональных эмблем эпохи бидермейера. Именно меланхолический характер отлича-

ет главные темы популярнейших в ту эпоху концертов — Гуммеля (*a-moll* и *h-moll*), Мошелеса (*g-moll*, *c-moll*), Шпора (*d-moll*) и др., камерных сочинений (Соната Глинки для альта и фортепиано *a-moll*), лирических фортепианных миниатюр (ноктюрны Фильда). Знаменательно, что именно меланхолический Третий фортепианный концерт Мошелеса *op. 58 g-moll*, так же как и Пятая его соната, до некоторой степени сохранялись в педагогическом и концертном репертуаре пианистов после смерти автора, да и в наши дни их записывают чаще других.

Соната дает прекрасную возможность для рассуждения о стилистических особенностях творчества композитора. Характерная черта сочинений Мошелеса — четкая конструктивная завершенность всех тем и разделов формы, пристрастие к простым квадратным четырех- и восьмитактовым структурам. Это, с одной стороны, сообщает крупным формам Мошелеса доходчивость и демократичность, свойственную массовым популярным танцевальным и песенным жанрам, с другой стороны, может быть воспринято как схематичность.

Главная партия «Меланхолической сонаты» состоит из двух тем. Первая — в форме периода из восьми тактов — взволнованная нисходящая мелодия на фоне бурлящих фигураций аккомпанемента. Общими очертаниями она предвосхищает первые темы из шумановской *C-dur*ной Фантазии и фортепианной сонаты Грига. Молодой Григ имел возможность непосредственно соприкоснуться с искусством Мошелеса, обучаясь в его фортепианном классе в стенах Лейпцигской консерватории. По собственному признанию автора, первая тема явилась ему во время урока, который он давал графине Хаугвиц [4, 16].

Вторая тема — настороженная и угрожающая, разорванная паузами — тоже структурно очень проста — это восьмитакт с расширением, приводящий к связующей. Связующая тема с ремаркой *Agitato* вся основана на перекличках настороженных тремоло в нижнем регистре и скорбных восклицаний в верхнем. Тут явно автором имелись в виду оркестровые краски — тремоло виолончелей и реплики какого-то солирующего духового инструмента (или группы скрипок *arco*). В процессе развития в связующей появляется характерный мотив из второго элемента главной партии, который, наконец, триумфально проводится в тональности *F-dur*, словно исполненный хором медных духовых.

Следующая затем после короткой модуляции первая побочная тема вполне традиционно для классической сонаты звучит в тональности *A-dur*. Она тоже основана на чередовании двух элементов — хорального и мелодического. Своими общими очертаниями и структурой она явно родственна связующей. Вторая побочная образует с первой резкий фактурный контраст — это, по сути, стремительный этюд, появление которого кажется ничем не подготовленным. Такое нередко бывает в музыке «блестящего стиля» — согласно традиции после лирической побочной должна звучать виртуозная вторая побочная, или заключительная, тема<sup>4</sup>. Собственно заключительная партия в сонате построена на чувствительных романсовых интонациях.

Разработка сонаты начинается с неожиданного яростного проведения главной темы в *a-moll* — *fortissimo*, на фоне остинатных триольных аккордов в аккомпанементе (снова хочется отметить тут аналогию с сонатой Грига, с началом ее разработки). В дальнейшем разрабатываются все темы — побочная, связующая и снова главная, которая, будучи основана на доминантовом органном пункте, готовит вступление репризы. Последняя не привносит чего-либо существенно нового в драматургию сонаты. Однако окончание произведения производит впечатление романтической недосказанности. Соната за-

вершается *Adagio* на *pianissimo* — мажорной тоникой. Обычно подобное тихое окончание сонатного аллегро предполагает дальнейшее развитие в следующих частях, однако здесь композитор оставляет слушателя в атмосфере недосказанности, что вполне соответствует нарождавшимся тогда романтическим тенденциям в музыкальном искусстве.

Обзор сонатного творчества И. Мошелеса позволяет сделать некоторые обобщения:

- композитор создавал пять своих сонат в период, когда в связи со стилистическим переходом от классицизма к романтизму этот жанр уходил на второй план;
- несмотря на короткий временной отрезок (чуть более 10 лет), в течении которого Мошелес сочинял фортепианные сонаты, каждая из них стилистически ярко своеобразна;
- в целом можно увидеть, как к началу 1820-х годов в сонатном творчестве Мошелеса усиливаются романтические тенденции: Первая соната — скромная классицистская сонатина; во Второй ощутимы влияния позднего стиля Моцарта с его тяготением к полифонии; Третья соната написана с опорой на приемы барочной риторики; в тональном плане и гармониях Четвертой сонаты отчетливо проявляются романтические черты; одночастная «Меланхолическая соната» наиболее оригинальна, отличаясь своим романтическим образным строем в сочетании с конструктивной четкостью.

<sup>4</sup> Именно так поступает Шопен в своей Второй сонате.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1990. 301 с.
2. Хуай Лянлян. У истоков жанра программного этюда (фортепианные этюды Игнаца Мошелеса *op. 95* и *op. 111*). // Университетский научный журнал. 2024. № 80. С. 109–117.
3. Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2 т. Т. 2а. М. : Музыка, 1978. 324 с.
4. Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern. Bd. 1. Leipzig, 1872. 320 s.
5. Kroll M. Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe. Woodbridge, 2014. 384 p.
6. Newman W. S. The Sonata Since Beethoven. 3<sup>rd</sup> Edition. New York; London, 1983. 870 p.

## REFERENCES

1. Grokhotov S. V. I. N. Gummel i fortepiannoe iskusstvo pervoi treti XIX veka [I. N. Gummel and the Piano Art in the first third of the XIXth century]. Candidate dissertation. Moscow, 1990. 301 p. (In Russian)
2. Huai Liangliang. At the Origins of the Programmatic Etude Genre (Ignaz Moscheles' piano etudes, Op. 95 and Op. 111). *Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal]*. 2024, no. 80. P. 109–117. (In Russian)
3. Shumann R. O muzyke i muzykantakh [About Music and Musicians : in 2 vol.]. Vol. 2a. Moscow, 1978. 324 p. (In Russian)

4. Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern [From Moscheles' Life. Based on Letters and Diaries]. Vol. 1. Leipzig, 1872. 320 p. (In German)
5. Kroll M. Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe. Woodbridge, 2014. 384 p. (In English)
6. Newman W. S. The Sonata Since Beethoven. 3<sup>rd</sup> Edition. New York; London, 1983. 870 p. (In English)

*Информация об авторах:*

**Смирнова М. В.** — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

**Хуай Лянлян** — аспирант кафедры музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Китайская Народная Республика).

*Information about the authors:*

**Smirnova M. V.** — Doctor of Art Criticism, Professor of the Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Professor of the Herzen Russian State Pedagogical University.

**Huai Liangliang** — Postgraduate student at the Department of Music Education (People's Republic of China).

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 18 июля 2025 года; одобрена после рецензирования 24 августа 2025 года; принята к публикации 26 августа 2025 года.

The article was submitted July 18, 2025; approved after reviewing August 24, 2025; accepted for publication August 26, 2025.