

УДК 378.1

Формирование инструментальных умений будущего педагога-музыканта

Фархутдинова Светлана Гусмановна

Кандидат культурологии, доцент,
кафедра музыкального образования,
Нижевартовский государственный университет,
628605, Российская Федерация, Нижневартовск, ул. Ленина, 56;
e-mail: nggu@nggu.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросам формирования инструментальных умений у будущих педагогов-музыкантов в современной социокультурной ситуации. Автор стремится раскрыть основные тенденции фортепианной педагогики в музыкально-инструментальной подготовке. В частности, настоящая статья раскрывает основные задачи, решение которых может обеспечить формирование личностных качеств будущего педагога-исполнителя, определить место музыкальной интонации как основы инструментального интонирования, определить технологию инструментального исполнительства. В работе описываются трудности в обучении и работе педагога-музыканта физического и психологического порядка и способы их устранения. Показано, что главным условием формирования интеллектуального исполнителя является сама его личность, обладающая богатым творческим потенциалом. Саморегуляция определяется автором как центральный компонент технического мастерства. Инициативность, самостоятельность, решительность, энергия, настойчивость, самоконтроль, принципиальность относятся к необходимым качествам исполнителя для успешной технической реализации.

Для цитирования в научных исследованиях

Фархутдинова С.Г. Формирование инструментальных умений будущего педагога-музыканта // Педагогический журнал. 2016. Том 6. № 5А. С. 99-111.

Ключевые слова

Индивидуальное обучение, исполнительское творчество, фортепианная техника, инструментальное интонирование, музыкальный педагог.

Введение

Процесс формирования инструментальных умений – это одна из актуальных и трудных задач музыкального образования, т. к. предполагает воспитание творчески-созидательных возможностей личности будущих профессиональных музыкантов. Траектория обучения призвана выстраиваться таким образом, чтобы процесс освоения на индивидуальных занятиях был направлен на формирование не только их взглядов, убеждений, мировоззрения, но и на совершенствование их высокого художественно-эстетического уровня исполнения, интонационной культуры звукоизвлечения, ценностно-смысловых предпочтений накопленного музыкального опыта.

Исследования современной музыкально-педагогической науки в области инструментальной подготовки и методов обучения позволяют говорить нам о том, что данная проблема изучается с точки зрения методов работы над художественным образом [Степанова, 2007], инструментально-исполнительских умений учителя музыки в современных условиях [Бубен, 2006], фортепианно-исполнительского интонирования [Малиновская, 1990].

Настоящая статья раскрывает основные задачи, решение которых может обеспечить формирование личностных качеств будущего педагога-исполнителя, определить место музыкальной интонации как основы инструментального интонирования, определить технологию инструментального исполнительства.

Формирование личностных качеств будущего педагога-исполнителя

Цель инструментальной подготовки и индивидуального обучения – воспитание широко образованных музыкантов, свободно владеющих навыками игры на инструменте, способных раскрыть художественное содержание исполняемых произведений, готовых к практической исполнительской и педагогической деятельности.

Инструментальная подготовка включает в себя не только общемузыкальное образование обучающихся, но и основы художественно-эстетического воспитания. Воспитание личности при обучении игре на музыкальном инструменте можно назвать многоуровневым, поскольку оно направлено на формирование мировоззрения, миропонимания, интеллектуального кругозора, эстетических чувств. Велика роль музыкального искусства в формировании художественно-эстетического чувства и его творческой индивидуальной направленности.

Процесс формирования стиля исполнителя, особенностей его профессиональной деятельности, способов осмысления и познания художественных явлений, начинается с философского постижения природы искусства. Французский философ И.-А.Тэн определяет и понимает стиль как «последнюю координацию» всех элементов художественного произведения в высшем целом. В «Философии искусства» И.-А.Тэн говорит, что художник и

созданное им произведение определяются спецификой его взаимодействий с окружающим миром, с идеями его современников. Для того, чтобы понять особенности художественного вкуса художника, природу его дарования, осознать причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, необходимо обратиться к характеристикам мироощущения, миропонимания и миропредставления общества. Философом утверждается мысль, что понять художественное произведение или школу художников можно посредством представления «общего состояния умственного и нравственного развития того времени» [Тэн, 1940, 38]. Иными словами, согласно идеям И. Тэна, понимание искусства достигается путем художественно-эстетического представления целостности образов: «художественное произведение имеет целью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-либо преобладающую идею, яснее и полнее, чем она проявляется в действительных предметах. Искусство достигает этого, используя общую совокупность соединенных частей, которых отношения изменяются им систематически» [там же, 29].

В систему формирования педагога-музыканта, способного корректно исполнить инструментальное произведение, входит создание как устойчивых знаний и навыков в области музыкального искусства, так и основ самопознания и самосозидания. Только обучаясь основам искусства, исполнитель воспитывает свой «душевный аппарат» [Баренбойм, 1969], который становится художественно-этическим руководителем обучающегося. В свою очередь, педагог, должен научить ученика-исполнителя слушать и слышать, смотреть и видеть, наблюдать и «понимать смысл наблюдаемых явлений», иными словами, «переработать в себе воспринятые чувствования» (К.Станиславский). Для этого необходимо расширять музыкальный кругозор, пытливо и вдохновенно вникать в содержательную, интересную, красивую, разнообразную, волнующую всех музыку.

Инструменталист – должен обладать рядом качеств:

- 1) творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественное произведение;
- 2) сосредоточенностью;
- 3) рельефным представлением (видением или внутренним слышанием);
- 4) гибким воображением;
- 5) пылким и сильным желанием воплотить и передать воплощение другим;
- 6) творческим эстрадным самочувствием;
- 7) высоким интеллектуальным уровнем, общей и специальной, связанной со спецификой данного искусства, культурой;
- 8) технической подготовкой.

Все перечисленные качества теснейшим образом переплетаются друг с другом в структуре зрелой личности музыканта. Педагогу необходимо нацелить исполнителя к решению задач формирующего, творческого и познавательного характера. Назовем точнее эти задачи.

Во-первых, привить общую культуру, развивать наблюдательность («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь»).

Во-вторых, суметь ввести в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, сформировать основы музыкальной культуры, воспитать слух, а значит перейти к этапу формирования музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»).

В-третьих, обучить умению пользоваться выразительными средствами своего инструмента, руководствоваться правилом («могу и умею воплотить»).

В-четвертых, воспитать способность увлекаться, «воспламеняться», проникаясь музыкой, стремление к воплощению музыкального смысла, к общению и воздействию на слушателя, что значит («загораюсь», «хочу воплощать», «хочу передать другим и воздействовать на других»).

Каждая из этих задач представляет целостный (комплексный процесс) индивидуального обучения в инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта. Например, императивы «загораюсь» – «хочу воплотить» находятся в непосредственной зависимости от установок «слышу» – «могу», в свою очередь, стремление «могу» получает импульс от «слышу» и «хочу» и так далее по цепочке.

Начинать воспитание душевного аппарата, музыкальной культуры, артистической воли необходимо посредством развития исполнительских способностей, школа которых хорошо представлена в системе К.Станиславского Три психологических принципа К. Станиславского, о которых пойдет речь дальше, могут помочь будущим музыкантам найти ключ к воспитанию творческой страстности, сосредоточенности, воображения, исполнительской воли и эстрадного самообладания.

Первый принцип – «подсознательное через сознательное» – это поиск наиболее «доступных и сговорчивых» элементов психики, подчиняющихся воле человека. Такими «элементами», в первую очередь, является ум «зрительные видения» и слуховые представления, они способны возбудить «несговорчивое» и «не терпящее приказаний» чувство [Баренбойм, 1969, 34].

Второй принцип (он тесно связан с первым и из него вытекает): использование взаимосвязей между различными сторонами психики, как считает сам автор: «зависимость, взаимодействие и тесная связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле, и было бы ошибкой не воспользоваться ими для наших практических целей» [Станиславский, 2010, 34].

Благодаря этой взаимосвязи, упражнения, направленные на развитие одних «элементов», одновременно являются упражнениями и для других.

Третий принцип, заключается в том, что отдельные психические способности становятся «приемами» друг для друга и вместе с тем возбудителями творческого самочувствия только при одном непереносимом условии: если каждая проводимая работа, каждое упражнение, каждое «творческое действие» доведены исполнителем инструменталистом до конца,

до предела. По мнению К.С. Станиславского, «приблизительность, «вообще», «кое-как», «как-нибудь» не допустимы в искусстве, нетерпимы и при работе над развитием внимания, воображения и воли. Только отработанность, отточенность каждого элемента процесса переживания и воплощения способна довести к подлинному творческому исполнению художественных произведений» [там же, 35]. В этой полноценной сформированности приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное для каждого исполнителя воспитание творческого воображения и творческого внимания.

Следовательно, воспитание творческого воображения начинается с принципа воспитания техники («аппарата воплощения»), и напротив, театральная психотехническая рефлексия есть результат формирования аппарата переживания.

Исполнительское творчество начинается с воспитания способности «воспламеняться» и «хотеть», «увлекаться» и «желать». На данном этапе важно воплощать и передавать другим исполнительские замыслы. Без способности воспламеняться под воздействием взволновавшего образа, нет исполнительского творчества.

Воспитание творческого воображения начинается с развития его «инициативности, гибкости, ясности и рельефности» [там же, 40]. Мастер говорит о двух родах воображения. Есть воображение с инициативой, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчиво, неустанно. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное» [там же]. Развитие воображения чрезвычайно важно потому, что зрительные образы не набравшего опыт музыканта-инструменталиста (его видения) неотчетливы, а слуховые представления расплывчаты. Исключить неотчетливость и расплывчатость музыкальной формы поможет результат работы исполнителя над произведением.

Музыкальная интонация – основа инструментального интонирования

Музыкальная интонация – это осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей. Актуальность Художник, работая над произведением искусства, создает его «текст», запечатлевает язык. Обнаружить смысл музыкального текста и достигнуть ясности выражения задуманного для музыканта возможно только посредством интонирования. Отсюда неизбежно возникает понятие *интонация* как актуального начала, как *осмысления звучания*.

В ходе развития искусства музыкальная интонация постепенно приобретала свои специфические качества, делающие ее, по выражению Б. Асафьева, «своего рода проводником в сложном лабиринте музыкальных образов». Одним из таких ее качеств и стал музыкальный звук, приведенный в систему отношений по высоте, громкости, тембру, темпо-ритму. Каждый музыкальный звук это система порождений и продолжений звуковых потоков. Дру-

гое качество музыкальной интонации – выполнение ею функции музыкальной речи. По существу, любая выразительная речь образует мелодию слов. На этом в значительной мере строится ораторское искусство, в котором и используется выразительность произношения. В музыкальных интонациях находят выражение нарастания и спады напряжения, образующие своеобразные интонационные «волны».

Одним из авторов, создавших теорию музыкальной интонации, стал В.В. Медушевский, который стремился соотнести музыкальную интонацию с языком, речью, словом, и сумел раскрыть специфику интонации как несловесной формы выражения.

Умение ясно произносить – артикулировать музыку, значит играть осмысленно, логически ясно, выразительно, внятно, членораздельно. По существу, понятие близко соприкасается с понятием «интонирование». Согласно высказываниям Н.П. Корыхаловой, невозможно интонационное воплощение музыки вне артикулирования (инструментальных) средств выразительности: агогических и динамических нюансов, акцентировки, темпа, педализации. Именно эти последние средства обеспечивают структурирование музыкальной ткани – семантически значимое расчленение и объединение элементов звукового потока и в его горизонтальном развертывании, и в расслоении фактуры по вертикали [Корыхалова, 2006, 392].

В своей работе «За вторым родем» Корыхалова Н. раскрывает понятие и смысл интонации с точки зрения фундаментального исследования Н. Браудо «Артикуляция», при этом автор выделяет целый ряд функций (акустическую, ритмическую, выразительную), существенной считается различительная, поскольку «прямая и непосредственная функция артикуляции» – расчленять и связывать.

Следует заметить, что, во-первых исполнять музыку по «правилу восьмушки» нужно для более точной ритмической структуры мелодии, а с помощью «правила фанфары» предписывается раздельное произнесение ходов по аккордовым тонам и по большим интервалам, связанное звучание для поступенных секундовых последований. Во-вторых, следует помнить о противопоставлении расчленению исполняемых широких интервалов плавно соединяемым более узким интервалам. Рекомендация играть более крупные длительности не раздельно, а связно, а более мелкие, наоборот – раздельно дает обращение артикуляционного приема по «правилу восьмушки» следовательно, обращением артикуляционного приема согласно «правилу фанфары» будет связанное исполнение ходов на большие интервалы и раздельные – на меньшие.

Из сказанного следует, что оба правила базируются на общем признаке; в обоих случаях речь идет о величине шага во времени (большая или меньшая метрическая доля) и в интонационном пространстве (ходы по большим или меньшим интервалам). Большой шаг (во временном и пространственном смысле) естественно предполагает и допускает отдельное движение руки, раздельность звучания, т.е. нонлегатный или стаккатный артикуляционный прием. Меньшие шаги (меньшая длительность, а также ходы по узким интервалам) подразумевают связность звучания, то есть легатную артикуляцию.

Технология инструментального исполнительства

В фортепианном исполнительстве существуют понятия «техника в широком смысле» и «техника в узком смысле» [Нейгауз, 1927]. Под техникой в широком смысле понимается вся совокупность исполнительских умений и навыков, которые служат средством для решения художественных задач: владение звуком, ритмом, педализацией, фразировкой, дыханием и т. д. Техника в узком смысле – это беглость, физическая составляющая мастерства.

Обратимся к корням фортепианной техники, которая в своей эволюции прошла длительный путь.

Во-первых, это эволюция от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчиненного художественно-исполнительским задачам. Например, сочинения композиторов-клавесинистов требовали преимущественно позиционной игры с развитой пальцевой техникой; отсюда берет начало направление, ориентирующее пианистов на развитие пальцевой беглости с изолированными кистью и верхними частями аппарата. Позднее с появлением аппликатуры, требующей более крупных движений (в сочинениях Бетховена, композиторов-романтиков) в организации техники происходят существенные изменения: движения становятся крупными, гибкими, ориентированными на смену позиций и глубокий звук. Возрастает роль крупной техники. В связи с этим возникает анатомо-физиологическое направление в фортепианной технике, это использование естественного веса руки.

Во-вторых, это разнообразие фортепианной фактуры – от классических и доклассических произведений с преимущественно пальцевой техникой до произведений Листа, Рахманинова, Прокофьева, требующих, наряду с другими видами техники, максимального использования крупных движений и естественного веса руки.

В-третьих, это развитие как крупных движений, основанных на использовании естественного веса руки, так и мелкой техники, которая должна развиваться на основе свободных рук и контакта с клавиатурой.

Прежде чем приступать к работе над техникой необходимо усвоить, что вне музыкальной задачи техники не существует [Нейгауз, 1927]. Только представив себе цель, то есть звучание произведения в идеале, можно начинать работу над отдельными элементами произведения, отрабатывать технические приемы. Для того чтобы эта цель могла быть поставлена, необходимо развивать музыкально-слуховые представления.

Существует несколько классификаций технических трудностей. Можно говорить о трудностях физического порядка в том случае, если встречающееся препятствие затрудняет непосредственно руки, и где необходимы беглость, ловкость, выносливость и другие биомеханические способности. В то время как для преодоления трудностей психологического порядка нужны подвижность внимания, целеустремленность, воля и другие особенности психики.

В классификации К.А. Мартинсена основой является не «физика», а психика, поскольку творческий акт, по его мнению, создается на основе индивидуальной звукотворческой воли (творческого «хочу»). Типология К.А. Мартинсена стала самой заметной в истории и теории музыкального исполнительства, в ней он разработал «типажи» исполнительских манер и стилей. Их отличало, по мнению К.А. Мартинсена, не устройство рук, а «устройство» нервно-физиологических структур. При всем разнообразии и «особости» исполнительских манер техника играющего, в любом случае, на виду и приковывает внимание сама по себе. При одном условии техника исполнения действительно становится средством, а не целью и тем более не самоцелью, а именно, когда она определяется основополагающей идеей, концепцией исполнителя. Как отмечает К.А. Мартинсен, «не в чувстве, не в деталях здесь дело, не в щеголянии чувственностью пианистического декламационного звука, а в неслыханной сосредоточенности душевной воли к выражению» [Мартинсен, 1999, 92]. Техника заключена не просто в движении пальцев и кисти пианиста, а в его силе и выдержке. Высшая техника, согласно Мартинсену, сосредоточена в умственных процессах личности, это искусство крупных планов, впечатляющих по масштабам музыкальных построений; оно не приемлет ни атомистических структур исполнителей, ни размашистой фресковости [там же, 93].

Необходимо отметить, что наряду с трудностями, категория которых легко определяется опытным исполнителем, встречаются и сложности, определить природу которых затруднительно. Более того, некоторые из них для одних пианистов будут скорее физическими, а для других – чисто психическими. Работа психофизических механизмов исполнителя это работа разноуровневая, диалектически сложная и изменчивая, проникнутая двусторонними связями и отношениями. Не все, к сожалению, зависит от внутренних слуховых представлений пианиста, какими бы яркими, глубокими и содержательными они бы ни были. Много зависит и от технического владения инструментом. Игровые приемы (технические приспособления), можно найти только на клавиатуре, а также с помощью сенсорной сигнализации, поступающей в мозг от кончиков пальцев. Совершенство в игре достигается лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев. Если исполнитель приобретает это тончайшее внутреннее ощущение, то ему станут доступными все виды туше, это не только начинает оказывать воздействие на слух, но через него постепенно влияет и на чувство, которое становится чище и тоньше (И. Гуммель).

В связи с этим, важно рассмотреть способы пальцевой техники. По фактурным или моторным признакам различают:

- 1) «мелкую» – пальцевую технику;
- 2) «крупную» – аккордово-октавную технику;
- 3) их подвиды – гаммообразную, арпеджированную, аккордовую, технику двойных нот, трелей, скачков.

Определим способы устранения трудностей физического и психологического порядка.

1. Метод механической тренировки, то есть повторение изучаемого действия.
2. Метод сознательной и целенаправленной работы, установление теснейшей связи между волей, эмоцией и их воплощением в пианистических действиях.

Чем энергичнее, последовательнее и сильнее выражено императивно-утвердительное начало («хочу сделать так, а не иначе»), тем ярче, рельефнее внутренние образы, видения, представления, дающие право на существование любым замыслам и интерпретаторским идеям [там же, 140]. Конечно, саморегуляция, как центральный компонент технического мастерства, нужна исполнителю для профессионального исполнения произведения, выстраивания его звучания, фразировки, педализации, нюансировки. Для этого музыканту – исполнителю нужны «послушные» руки, их расчетливые, ювелирно-точные движения, ведь отклонение пальца при игре может обернуться «грязной» интонацией и другими серьезными неприятностями, при этом возникает зажатость психическая, физическая и мышечно-двигательная, она в свою очередь усугубляет внутреннюю психическую скованность. Необходимо помнить, что инициативность, самостоятельность, решительность, энергия, настойчивость, самоконтроль, принципиальность – это и есть необходимые качества исполнителя для успешной технической реализации [там же].

Для преодоления трудностей фактурного и моторного плана нами предлагаются следующие методы работы по А. Корто [Корто, 1966].

1. Облегчающие исполнение:
 - 1) игра в замедленном темпе;
 - 2) игра каждой рукой отдельно;
 - 3) вычленение отдельных элементов фактуры, их различное распределение между руками;
 - 4) видоизменение фактуры (например, объединение линейных гармонических пассажей в аккордовые сочетания и наоборот);
 - 5) варьирование ритма (пунктирный ритм в различных модификациях, изменение единицы метрической пульсации, удвоение последних звуков перед сменой позиции);
 - 6) динамические и артикуляционные варианты (смена динамики, игра разными штрихами);
 - 7) перенос левой руки через правую на октаву выше от нее при исполнении унисонных пассажей. Левая рука при этом становится как бы ведущей и проявляет инициативу.
2. Методы, затрудняющие исполнение:
 - 1) увеличение числа повторений изучаемой фигуры или ее наиболее трудной части;
 - 2) усложнение или затруднение работы отдельных звеньев руки (задержание на клавишах некоторых пальцев);
 - 3) транспонирование в менее удобные для игры тональности;
 - 4) прорабатывание отдельных мест не только той рукой, для которых они написаны, но и обеими руками. Для этого необходимо сочинить для другой руки симметричную фигурацию;

5) игра наизусть, которая в значительной степени снимает многие трудности психического характера.

3. Методы, смещающие фокус внимания. Для этого необходима предварительная работа над пониманием музыкального содержания, по формуле Г.Г. Нейгауза «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это надо сделать» [Нейгауз, 1927].

Анализ различных методик в работе над развитием техники позволяет нам сформулировать их некоторые общие принципы.

1. Наиболее распространенным недостатком у большинства молодых исполнителей является отсутствие должного контакта с клавиатурой. Поэтому, прежде всего, необходимо добиваться сочетания активного, точного пальцевого удара с гибкостью, опорой всей руки.

2. Следует помнить, что медленный темп должен осознаваться как быстрый, данный в увеличении, поэтому играть в нем надо, отрабатывая приемы, необходимые для быстрого темпа и с той же динамикой.

3. Необходимо выбрать оптимальную аппликатуру и не менять ее при изменении темпа, как это часто встречается у неопытных пианистов.

Заключение

Подводя итоги вышесказанного, еще раз подчеркнем, что с позиции богатейшего опыта пианистической практики открывается широкий спектр явлений и способов, связанных с развитием техники. Развитие фортепианной техники заключается в многообразии ее составляющих, которые образуют в совокупности сложный комплекс психофизиологических и физических (мышечно-двигательных) качеств и свойств. В частности, серьезную проблему для пианиста представляет при игре распределение и переключение внимания, пластичность, быстрота ориентировочных реакций. В связи с этими возникающими в процессе обучения техническими трудностями большинство видных современных музыкантов-исполнителей и педагогов рекомендуют выдвигать работу над техникой в качестве специальной, четко поставленной задачи. Именно поэтому мы трактуем классификацию К.А. Мартинсена, его типологию исполнительских манер и стилей как «исполнительское барокко». Это искусство, для которого характерно «величие архитектурных построений из больших единств, поскольку только исходя из больших единств, все частное приобретает цель и смысл. В исполнительском плане, барочная манера игры утверждает художественно-объективное. Техника существует здесь в совершенно особом статусе: она решает все, но ее самой как бы и нет. Ничего специально подчеркиваемого, ничего декоративного, внешне нарядного. Существенное следует тут за значительным, целое обретает кованные очертания, обретает линию и строгую форму.

Формула музыки проста: она есть искусство звука. В эстетическом понимании, музыка есть органическое единство красоты и формы в целостности и конкретности материального

звучания, следовательно, все внимание исполнителя должно быть направлено на «технику» (в узком смысле), то есть на формирование беглости, ровности, «бравура». Известно, что путь к вершинам техницизма труден. В интересах расширения виртуозно-технических горизонтов полезно слушать выступления выдающихся мастеров, постигать уроки педагогов фортепианного искусства, это раскрывает новые, увлекательные перспективы перед молодыми музыкантами. Приведенные способы работы, разумеется, не исчерпывают многообразия приемов технического совершенствования. Однако они включают основное, что необходимо знать музыканту-исполнителю в процессе профессионального овладения музыкальным инструментом – фортепиано.

Библиография

1. Корыхалова Н. За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 549 с.
2. Тэн И.-А. Чтения об искусстве. СПб.: Издание В.И. Губинского, 1904. 414 с.
3. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника // Цыпин Г.М. (ред.) Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. 185 с.
4. Баренбойм. Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград: Музыка, 1969. 288 с.
5. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Артист, 2010.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1927. 322 с.
7. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 108 с.
8. Бубен В.П. Теория и практика обучения игре на аккордеоне. Минск: БГПУ, 2005. 170 с.
9. Степанова С.В. Методика формирования исполнительских умений и навыков в процессе работы над художественным образом: начальный этап обучения виолончелиста: дис. ...д-ра пед. наук. М.: МГПУ им. Шолохова, 2007. 211 с.
10. Малиновская А.В. Фортепиано-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. 191 с.

Formation of tool abilities of future teacher-musician

Svetlana G. Farkhutdinova

PhD in Cultural sciences, Associate professor,

Department of arts and design,

Nizhnevartovsk State University,

628605, 56 Lenina st., Nizhnevartovsk, Russian Federation;

e-mail: nggu@nggu.ru

Abstract

The article is devoted to questions of formation of instrumental abilities at future teachers-musicians in a modern sociocultural situation. The methodological basis of the study is formed by the systematic method, the analysis of approaches, and the transition from the particular to the general in the formulation of conclusions and recommendations. Attempts are made to open the main tendencies of piano pedagogics in musical and instrumental preparation. It is shown that the main condition of formation of the intellectual performer is his personality having rich creative potential. In particular, this article reveals the basic tasks that can ensure the formation of personal qualities of the future teacher-musician, determine the location of a musical tone as a basis for instrumental intonation, and identify technology instrumental performance. The paper describes the difficulties of the physical and psychological equation formation and of a technical nature in teaching and work of teacher-musician, and also the ways to resolve them. Self-regulation is defined by the author as a central component of technical skill. Initiative, independence, determination, energy, perseverance, self-control, integrity relate to the quality performer for successful technical implementation. The analysis of different methods to work on the development of technology has allowed to formulate some general principles.

For citation

Farkhutdinova S.G. (2016) Formirovanie instrumental'nykh umenii budushchego pedagoga-muzykanta [Formation of tool abilities of future teacher-musician]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 6 (5A), pp. 99-111.

Keywords

Individual training, performing creativity, piano equipment, instrumental intoning, teacher-musician.

References

1. Barenboim. L. (1969) *Voprosy fortepiannoi pedagogiki i ispolnitel'stva* [Issues of piano pedagogy and performance]. Leningrad: Muzyka Publ.
2. Buben V.P. (2005) *Teoriya i praktika obucheniya igre na akkordeone* [Theory and practice of training in playing an accordion]. Minsk: BSPU Publ.
3. Korto A. (1966) *Ratsional'nye printsipy fortepiannoi tekhniki* [Rational Principles of Piano Technique]. Moscow: Muzyka Publ.
4. Korykhalova N. (2006) *Za vtorym royalem* [Behind the second grand piano]. St. Petersburg: Composer Publ.
5. Malinovskaya A.V. (1990) *Fortepiano-ispolnitel'skoe intonirovanie* [Performance Intoning]. Moscow: Muzyka Publ.

6. Martinsen K.A. (1999) Individual'naya fortepiannaya tekhnika []. In: Tsypin G.M. (ed.) *Ispolnitel' i tekhnika* [Individual Piano Technique]. Moscow: Academia Publ.
7. Neigauz G.G. (1927) *Ob iskusstve fortepiannoi igry* [About art of piano game]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Stanislavskii K.S. (2010) *Rabota aktera nad soboi* [The Actor's Work on Himself]. Moscow: Artist Publ.
9. Stepanova S.V. (2007) *Metodika formirovaniya ispolnitel'skikh umenii i navykov v protsesse raboty nad khudozhestvennym obrazom: nachal'nyi etap obucheniya violonchelista. Doc. Diss.* [The formation methods of performing skills in the course of work on an artistic image. Doc. Diss.] Moscow: MGPU im. Sholokhova Publ.
10. Taine H. (1865) *Philosophie de l'art*. Paris: Hachette. (Russ.ed.: Ten I. (1904) *Chteniya ob iskusstve*. St. Petersburg: V.I. Gubinskago Publ.)