

Научная статья
УДК 377:78.08
DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-195-234-243

Проблемы развития художественного сознания при обучении игре на фортепиано студентов музыкально- педагогических факультетов вузов искусства и культуры

Этери Георгиевна ТОЛМАЧЕВА

ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»
308033, Российская Федерация, г. Белгород, ул. Королева, 7
etery-83@mail.ru

Аннотация. Рассмотрены проблемы развития художественного сознания у студентов высших учебных заведений, музыкально-педагогических факультетов, обучающихся игре на фортепиано. Даны методические рекомендации по развитию музыкального слуха, музыкального ритма и музыкальной памяти с учетом специфики преподавания класса фортепиано. В основе работы лежит концепция «игры», изложенная в книге Й. Хейзинги «Homo Ludens. Опыт преодоления игрового элемента культуры». Создано описание принадлежности музыки к понятию «игра» в культуре, а также показаны взаимосвязи между игрой на музыкальном инструменте и игровыми формами культуры. Впервые применена аналогия между философским понятием «игра» и непосредственно игрой на фортепиано. Игра как явление культуры, музицирование на музыкальном инструменте, концертная деятельность, приносящая удовольствие слушателям, – основные параметры, позволяющие исследователям соединить не только философские понятия, но и затронуть педагогические проблемы, стоящие перед педагогом фортепиано в вузе. На основании концепции «Таксономия педагогических целей» создана классификация областей педагогической деятельности для формирования художественного сознания при обучении студентов вузов игре на фортепиано. При анализе педагогических задач использован опыт ведущих исполнителей – Ф. Бузони, Г. Нейгауза, С. Савшинского, Й. Гофмана.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, высшее образование, обучение игре на фортепиано, развитие музыкального слуха, развитие музыкальной памяти, развитие чувства ритма, художественное сознание, теория игры Й. Хейзинги, таксономия педагогических целей

Для цитирования: Толмачева Э.Г. Проблемы развития художественного сознания при обучении игре на фортепиано студентов музыкально-педагогических факультетов вузов искусства и культуры // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Тамбов, 2021. Т. 26, № 195. С. 234-243. <https://doi.org/10.20310/1810-0201-2021-26-195-234-243>

Original article

DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-195-234-243

Problems of the development of artistic consciousness in teaching the piano to students of the music and pedagogical faculties of the universities of art and culture

Etery G. TOLMACHEVA

Belgorod State University of Arts and Culture
7 Koroleva St., Belgorod 308033, Russian Federation
etery-83@mail.ru

Материалы статьи доступны по лицензии [Creative Commons Attribution \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](#)
Content of the journal is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#)
© Толмачева Э.Г., 2021



Abstract. The work deals with the problems of the development of artistic consciousness among students of higher educational institutions, music and pedagogical faculties, studying to play the piano. Methodic recommendations for the development of ear for music, musical rhythm and musical memory are given, taking into account the specifics of teaching a piano class. The work is based on the concept of “play”, described in the book by J. Huizinga “Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture”. A description of the belonging of music to the concept of “play” in culture is created, and also the relationship between playing a musical instrument and playing forms of culture are shown. The work is the first to apply the analogy between the philosophical concept of “playing” and directly playing the piano. Playing as a cultural phenomenon, playing a musical instrument, concert activities that bring pleasure to listeners are the main parameters that allow researchers to combine not only philosophical concepts, but also to touch upon the pedagogical problems facing a piano teacher at a university. On the basis of the concept “Taxonomy of pedagogical goals”, a classification of areas of pedagogical activity for the development of artistic consciousness in teaching students to play the piano is created. When analyzing pedagogical tasks, we use the experience of leading performers – F. Busoni, G. Neuhaus, S. Savshinsky, I. Hoffmann.

Keywords: musical pedagogy, higher education, learning to play the piano, development of ear for music, development of musical memory, development of a sense of rhythm, artistic consciousness, theory of play by J. Huizinga, taxonomy of pedagogical goals

For citation: Tolmacheva E.G. Problemy razvitiya khudozhestvennogo soznaniya pri obuchenii igre na fortepiano studentov muzykal'no-pedagogicheskikh fakul'tetov vuzov iskusstva i kul'tury [Problems of the development of artistic consciousness in teaching the piano to students of the music and pedagogical faculties of the universities of art and culture]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki – Tambov University Review. Series: Humanities*, 2021, vol. 26, no. 195, pp. 234-243. <https://doi.org/10.20310/1810-0201-2021-26-195-234-243> (In Russian, Abstr. in Engl.)

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что музыкальное искусство имеет ряд функций в современном мире. С помощью искусства человек может постигать окружающий его мир, музыкальное искусство может быть формой художественной

деятельности, а также являться частью общей мировой культуры. Музыкальная деятельность человека направлена на удовлетворение его эстетических потребностей и являться частью его жизнедеятельности. Следует отметить полифункциональность искусства, с помощью его человек осуществляет функции познания и самопознания ок-

ружающего мира. Функции музыкального искусства распространяются от гедонистических до духовно-практических изменений личности и окружающего мира человека.

В современном мире Россия бурно входит в компьютерно-информационную систему, рыночную экономику. В этих условиях перед обществом стоит приоритетная задача сохранить духовные ценности, сложившуюся систему российского музыкального образования, внося коррективы согласно тенденциям времени.

Кроме этого, перед учащимися и перед преподавателями стоит ряд педагогических задач, сформулированных в профессиональных компетенциях. Они затрагивают проблемы педагогической деятельности будущего выпускника – планировать учебную деятельность, осуществлять необходимую методическую работу, составлять контрольно-измерительные материалы для оценивания знаний студентов. Исполнительские задачи, стоящие перед выпускником, состоят в организации собственной художественной деятельности – репетиционной и концертной, сольной и ансамблевой.

В связи с этим актуальность исследования определяется необходимостью расширить методические рекомендации для развития музыкальной памяти, слуха и мышления, основанных на социально-философских идеях.

Цель исследования заключается в структурировании процессов формирования художественного сознания у студентов, обучающихся игре на фортепиано. В основе построения структуры лежит концепция «игры», предложенная в работе Й. Хейзинги «Homo Ludens. Опыт преодоления игрового элемента культуры».

Методы исследования складываются на основе изучения темы. Поэтому в работе мы используем сравнительно-исторический анализ, системный подход, также применяем метод контент-анализа.

Теоретической базой исследования послужили концепции, предложенные в работе Й. Хейзинги «Homo Ludens. Опыт преодоления игрового элемента культуры», также пе-

дагогический опыт, изложенный в работах А.Г. Рубинштейна, Г. Нейгауза, Й. Гофмана; система задач, педагогических целей по принципу таксономии, предложенная американскими учеными.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения полученных научных выводов работы в педагогической практике вузов культуры и искусства при обучении студентов музыкально-педагогических факультетов.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Понятие «игры», исследование ее сущности, методология исследования понятия имеют глубокие научные традиции. Определения «игры» встречаются на протяжении многовековой истории философии. Так, понятие изучается со времен Древней Греции – в работах Гераклита, Платона, Аристотеля. В трактатах средневековых авторов, а также философов XIX–XX веков – И. Канта, Г. Гегеля, Ф. Ницше, Г. Гадамера, Г. Спенсера, М. Бахтина. Для исследования проблем развития художественного сознания мы опирались на теорию И. Хейзинги. В его работах впервые понятие «игра» было рассмотрено как часть культуры. Й. Хейзинга в своем классическом исследовании «Homo Ludens. Опыт преодоления игрового элемента культуры» пишет: «Игра понимается здесь как явление культуры, а не – или во всяком случае не в первую очередь – как биологическая функция, и рассматривается в рамках научного мышления в приложении к изучению культуры» [1, с. 20]. Такая трактовка дает нам возможность сделать принцип игры гносеологическим инструментом этого исследования. Соединение культурологии, философии и педагогики обусловлено целью данной работы – показать формирование художественного сознания на примере обучения игры на фортепиано у студентов музыкально-педагогических факультетов вузов и культуры. Для раскрытия цели работы мы решим несколько задач.

Одна из задач заключается в создании тезисного (в рамках исследования) обоснования категории игры в музыкальном искусстве, основанного на идеях Й. Хейзинги, изложенных в его книге “*Homo Ludens*”, так как вопросы формирования художественного сознания у человека требуют отхода от традиционных педагогических теорий, обращения к междисциплинарным аспектам исследования.

Следующей задачей является построение модели формирования художественного сознания с помощью американской педагогической теории «Таксономии педагогических целей». При описании областей деятельности учащихся, обучающихся игре на фортепиано, будут использованы традиционные принципы обучения игры на инструменте, изложенные в работах великих русских пианистов А.Г. Рубинштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинского, И. Гофмана.

Игровой момент культуры, по мнению Й. Хейзинги, рождается задолго до формирования культуры, имея в виду биологические игры животных. Ниже мы приводим самый длинный отрывок из книги Й. Хейзинги, касающийся соотношения категории игры и музыки. «Совершенно очевидно, что мы склонны вовлекать музыку в сферу игры. Музичество несет в себе почти все формальные признаки игры: деятельность эта протекает внутри особо ограниченного пространства, характеризуется повторяемостью, основывается на порядке, ритме, чередовании и уводит и слушателей, и исполнителей из сферы «обыденного» к тому ощущению радости, когда даже скорбная музыка доставляет возвышенное наслаждение. Кажется само собой разумеющимся всю музыку воспринимать как игру. Но стоит только принять во внимание, что *играть*, равнозначное *заниматься музыкой*, никогда не относится к пению, да и вообще употребимо в этом значении лишь в некоторых языках, как становится более вероятным, что связующий момент между игрой и ловкостью в пользовании музыкальными инструментами здесь надо искать в значении «*проворное, искусное, правильное движение рук*» [1, с. 76].

В этом отрывке автор подчеркивает принадлежность музыкальной деятельности, музыкального искусства к игровым формам человеческой культуры. В понимании Й. Хейзинги понятие игры в музыке является, прежде всего, игрой на музыкальных инструментах. На основании этого вывода мы считаем естественным соединением культурологического, философского понятия «игры» с практической игрой на фортепиано. Заключение Й. Хейзинга делает уместным такое соединение. Й. Хейзинга разделяет понятия игры, культуры и искусства. Игра на фортепиано является частью искусства, которое, будучи включенным в культуру, имеет формальные признаки «игры», описанные Й. Хейзингой в его исследовании.

Занятие музыкой, «пользование музыкальными инструментами» имеет три типичных признака «игры», которые подчеркивает Й. Хейзинга в данном отрывке, а также на протяжении исследования “*Homo Ludens*”. Во-первых, это существование игры в определенном пространстве и времени. Форма концертной деятельности, концерта наиболее отвечает требованиям конкретизации времени, пространственной уединенности. Во-вторых, наличие повторяемости, порядка, ритма, чередования. Эти параметры заключаются в прямом наличии ритма в музыке, в чередовании частей, номеров в различных музыкальных жанрах, определенного порядка в строении музыкальных форм, а также во всей музыкальной организации – фактуры, гармонии, ладовой системы, тональности, различных типах музыкальных систем (от античности до современности). Третьим признаком является способность игры «уводить и слушателей, и исполнителей из сферы «обыденного»». В этом требовании игры заключен смысл занятия людьми музыкой, посещения концертов – получения духовного удовольствия от слушания музыки, занятия и исполнения музыкальных произведений.

Й. Хейзинга в своем исследовании часто обращается к анализу этимологии слова «игра» из разных языков. Такой анализ помогает выяснению сущности понятия, показывает смысловые изменения у разных народов в

течение времени. К этой истории мы добавим еще два смысла, заключенных в словах “spiel”, “ludus”. Слова напрямую связаны с историей музыки. Слово “spiel” переводится с немецкого как «песня», или «игра». Название музыкального цикла “Ludus tonalis” П. Хиндемита стало знаковым в XX веке. Оба термина преимущественно относятся к XIX–XX векам. Развитию музыкального романтизма в Германии (“spiel”, вокальные миниатюры в творчестве Шуберта, Шумана) и австрийского экспрессионизма (“ludus”, нововенская школа).

Для рассмотрения этой проблемы необходимо разграничение основных категорий этой проблемы – художественное сознание, профессиональный интеллект, музыкальный интеллект и их развитие в процессе воспитания музыканта-исполнителя.

Понятие художественного сознания изменялось на протяжении векового развития культуры. На этапе современности актуально понимание художественного сознания как одной из «форм общественного сознания, отражающей действительность и оценивающей ее с точки зрения художественного и эстетического идеала» [2].

Воспитание художественного сознания должно тесно сопрягаться с развитием профессионального интеллекта музыканта. Профессиональная ориентированность у музыкального интеллекта имеет ряд своих особенностей, таких как «умение создавать образ музыкального произведения на основе сенсорно-перцептивных и мыслительных способностей, осведомленностей в области теории и истории музыки» [3, с. 202; 4].

Безусловно, сама природа игры на фортепиано или другом инструменте способствует спонтанному развитию художественного сознания и музыкального интеллекта. Тем не менее необходимы систематизация и четкое выявление целей при формировании музыкально-педагогической деятельности, направленной на гармоничное развитие музыканта. Подобная задача для педагога должна стоять на одном уровне с выработкой двигательных-технических умений и навыков.

Обучение игре на фортепиано давно стало одним из базовых направлений в музыкально-педагогических вузах. Каждый студент в своей музыкально-педагогической практике встречается с необходимостью изучения игры на фортепиано: от звучания инструмента на уроках сольфеджио до занятий общим фортепиано. Музыкальное развитие происходит при прослушивании музыки, изучении музыкально-исторических, музыкально-теоретических дисциплин. В то же время практическое освоение музыкального материала (игра отрывков изучаемых произведений на фортепиано) по истории музыки способствует более эффективному развитию музыканта. Здесь имеет место психология «предметного» действия, при котором происходит интенсификация процессов усвоения изучаемого материала [5, с. 7]. Однако следует помнить о том, чтобы «предметные» знания служили для развития учащихся художественного сознания и музыкального интеллекта.

Необходимо подчеркнуть достоинства фортепиано, которое обладает богатым потенциалом в развитии музыкального интеллекта учащихся. А.Г. Рубинштейну принадлежат множество вдохновенных строк, описывающих достоинства фортепиано. В 64 пункте издания «Короб мыслей» он описывает универсальные возможности этого инструмента, называя его «музыкальным целым» [6]. Под целым в данном случае можно понимать такие качества инструмента, как многоголосие – способность воспроизводить на одном инструменте всю звуковую палитру оркестровой ткани, множественные сочетания звуков и мелодических линий. Кроме огромных выразительных возможностей фортепиано, его способности воспроизводить любой сложности камерно-вокальную, оперную, симфоническую, камерно-инструментальную, хоровую музыку существует огромный пласт литературы для фортепиано, превышающий написанное для других одиноких инструментов. Изучение этой литературы помогает постигнуть различные явления и феномены художественной культу-

ры, помогают освоению далеких и близких исторических стилей. Все эти факторы напрямую влияют на формирование художественного сознания у студентов музыкальных вузов.

При построении модели формирования художественного сознания мы обратились к американской педагогической теории «Таксономии педагогических целей», соединив ее структуру и понятийный аппарат с педагогическими идеями, сформулированными в работах великих русских пианистов А.Г. Рубинштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинского, И. Гофмана. Таким образом, мы синтезируем инновационные и традиционные модели обучения.

Понятие «таксономия» впервые возникло в биологии. Оно обозначает классификацию объектов, построенную на их естественной взаимосвязи, расположенных последовательно, по нарастающей сложности» [7, с. 64-65]. Впервые построение системы задач педагогических целей по принципу таксономии было осуществлено в США, после Второй мировой войны. Система, помогающая четко сформулировать и упорядочить педагогические цели, получила международную известность.

Перечень областей педагогической деятельности сокращен нами с учетом рамок исследования и сосредоточен на конкретных педагогических задачах, стоящих перед педагогом вуза, ведущим предмет «фортепиано», «общее фортепиано».

1. Когнитивная (познавательная) область. «Сюда входят цели от запоминания и воспроизведения изученного материала до решения проблем» [7, с. 65]. В этом разделе мы рассмотрим проблемы запоминания и разучивания музыкальных произведений. Воспитание следующей составляющей категории в развитии художественного сознания – музыкальной памяти исполнителя, пианиста также имеет свои специфические черты. В работе музыканта слушание произведения, выучивание наизусть, различные учебные задания (написание диктанта, игра наизусть тем по истории музыки), сочинение музыки – все это относится к сфере музыкальной па-

мяти. Основные требования к музыкальной памяти исполнителя – точно донести музыкальный текст произведения – не только дух, но и букву сочинения. В данном случае демонстрируется действие следующего механизма памяти: восприятие, активное воспроизведение, ведущее к глубокому пониманию.

По поводу обучения и развития учащегося в психологии и педагогике существуют разные мнения. Э. Торндайк и У. Джеймс высказывали мнение о том, что обучение и развитие – это идентичные процессы. Современная российская психология считает, что обучение и развитие не являются адекватными процессами. Развитие осуществляется при обучении. Пополнение разного рода практических умений и навыков, интеллектуального багажа – «важная для человека форма психического развития» [3, с. 33]. Основная проблема, стоящая перед исполнителем, пианистом, – выучивание наизусть произведений. Игра наизусть дает большие возможности для свободного выражения эмоций, по мнению Ф. Бузони (см.: [5, с. 103]). Нацеленность на каждодневное заучивание музыки наизусть, так называемая мнемическая направленность действий музыканта способствует развитию работоспособности памяти, происходит интенсификация процессов деятельности музыкальной памяти. Иначе говоря, постоянная актуализация памяти становится одним из свойств музыкально-исполнительской деятельности. Особенности функционирования музыкальной памяти у исполнителя-пианиста заключаются в том, что она отражает психологию людей искусства – интерпретацию художественного замысла. В этом случае запоминание имеет специфические особенности – исполнитель, запоминая, каждый раз работает над образом произведения.

2. Психомоторная область. «Сюда попадают цели, которые связаны с формированием тех или иных видов двигательной (моторной), манипулятивной деятельности, нервно-мышечной координации» [7, с. 65]. Нами будут рассмотрены такие виды деятельности музыканта, как формирование музыкального слуха и метроритмического чувства.

Развитие музыкального слуха. В современном музыкальном образовании существует огромный пласт учебно-методических пособий, направленных на развитие музыкального слуха у музыкантов. Методические рекомендации для развития слуха у пианистов можно найти в отдельных высказываниях выдающихся пианистов, педагогов-исполнителей. «Обличение духа в плоть», – как образно пишет Г. Нейгауз об исполнении музыкального произведения, сопровождается работой над техническим воплощением замысла, который должен постоянно контролироваться слухом. Формирование слуха ученика в процессе его обучения игре на фортепиано должно стать одной из целей педагога, одним из методических направлений в его работе. Для выработки навыков, повышающих слуховые возможности, перед учащимися вузов должны быть поставлены цели и задачи, которые могут быть достигнуты систематическими занятиями.

Рассмотрим развитие музыкального слуха. Регулярные занятия на хорошо настроенном фортепиано «спонтанно» помогают формированию звуковысотного слуха. Кроме воздействия на слух интонационно чистого инструмента известен факт подпевания своей игре инструменталистов. Исследователи (Б.М. Теплов) выявили связь между произвольным напеванием и проявлением осязательно-двигательных слуховых представлений. В результате проведенных опытов и наблюдений было отмечено, что процесс слухового представления вызывает произвольное «мускульное сокращение» голосовых связок, так называемое «внутреннее пение». Эксперименты подтверждают, что пианисты «переводят в звучание собственного голоса даже вещи своего фортепианного репертуара» [6, с. 248; 8]. С.И. Савшинский в исследовании «Пианист и его работа» также указывает на факт «собственного напевания и насвистывания мелодии» при развитии музыкального слуха [9, с. 45]. Речь идет о процессе иннервации, в данном случае сокращения вокальных связок, мышечно-иннервационной системы интериоризируются (пере-

водят внешние переживания во внутренние) в слуховые представления.

Н.А. Римский-Корсаков в статьях, освещающих проблемы музыкального образования, рекомендует «петь под аккомпанемент хорошо настроенного фортепиано» (цит. по: [10, с. 2]). Чистое интонирование, пение – одна из основ при обучении сольфеджио, но при обучении пианиста могут быть предложены следующие типы занятий:

- пение в унисон с роялем основных мелодических отрывков или важных тематических образований. На начальном этапе обучения может быть полезно как для учеников младших классов, так и для студентов специальностей «эстрадное пение», «народное пение», «учителя музыки», в впервые начавших профессионально осваивать предмет «общее фортепиано»;

- пение одновременно с игрой на фортепиано одного из голосов полифонического произведения. Известен факт, что изучая фуги И.С. Баха подобным образом, профессор Санкт-Петербургской консерватории Л.А. Саккетти развил свой слух практически до абсолютного;

- пропевание интервалов и аккордов произведения с их одновременным исполнением на фортепиано, которое непременно должно сопровождаться определением их функции.

Развитие метроритмического чувства. Ритм – одна из основополагающих категорий музыки, имеющая в музыковедческой литературе множество определений и исследований. Воспитание чувства ритма в музыкальной педагогике – одна из разработанных и важных проблем. Особенность ритма заключается в том, что его сущность не исчерпывается только временными отношениями между звуками. Ритм выражает эмоциональное содержание музыки, экспрессивные состояния человека, его внутренние переживания. Поэтому его роль в становлении художественного сознания трудно переоценить. Чувство музыкального ритма двигательномоторное в своей основе. Потом, соединяясь с двигательномоторным аппаратом музы-

канта-исполнителя, получает свое естественное развитие.

Выдающиеся пианисты-педагоги Г. Нейгауз, С.И. Савшинский, Й. Гофман в своих трудах выделяют в трактовке чувства ритма следующие специфические категории – чувство темпа (следование таким указаниям в тексте, как *rubato*, *ritenuto*, *ritardando*, фермата), соотношение длительностей во времени (умение воспроизводить участки текста, связанные с полиритмией), акцентуация (синкопы, акцентировка мелодической речи). Практическое понимание аспектов метроритма. Так как исполнение является творческим процессом, в котором задействованы одновременно все составляющие структуры музыкального произведения (мелодия, гармония, ритм, фактура и т. д.), то исполнение ритма не является технической стороной, а переживанием эмоций, вложенных в произведение. Й. Гофман в своей работе «Фортепианная игра» считает, что в основе игры *rubato* лежат «художественные принципы, – хороший вкус и соблюдение художественных границ» [11, с. 102]. Отправной точкой в воспроизведении ритма является, по выражению Б.М. Теплова, «сама музыка», поэтому музыкальное воспитание чувства ритма у исполнителя-пианиста вуза «должно пробудиться и развиваться» [12].

В арсенале фортепианной педагогики есть средства, которые при разучивании произведения воздействуют на музыкально-ритмическое сознание студентов.

Просчитывание музыкального произведения. Для музыканта-инструменталиста здесь проявляется действие двигательного отражения ритмических процессов. Счет во время разучивания произведения – один из популярных и широко известных приемов знакомства и корректировки метроритмических трудностей в арсенале инструменталиста [13; 14]. Педагогический опыт подсказывает переходить во время разучивания произведения от громкого счета вслух – к внутреннему, «про себя», а затем к ощущению равномерной метроритмической пульсации.

Начертание ритмо-схем. Г.Г. Нейгауз в книге «Искусство фортепианной игры» рекомендует строить чертеж отдельных ритмических участков произведения. Такой метод позволяет студенту наглядно понять сложные метроритмические узоры [4, с. 46].

Игровой показ педагога – одно из традиционных обучающих средств, позволяющих наиболее коротким способом донести до сознания учащегося исполнение метроритмических трудностей.

3. Аффективная (эмоционально-ценностная) область. «К ней относятся цели формирования эмоционально-личностного отношения к явлениям окружающего мира. В эту сферу попадают такие цели, как переживание тех или иных чувств, формирование отношения, его осознание и проявление в деятельности» [7, с. 65].

Вершиной занятий на фортепиано является работа над художественным образом произведения, – эта идея постоянно подчеркивается в работах таких великих исполнителей, как Г. Нейгауз, Ф. Бузони, Н. Метнер, Й. Гофман. Эта комплексная задача служит в конечной цели развитию художественного сознания студента вуза.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, следует сказать, что идея развития художественного воспитания применительно к практике и теории обучения на фортепиано в педагогических вузах, не консерваториях, должно быть синтетическим по структуре. Требования современного образования подталкивают педагогов к поиску и созданию актуальных методик, отражающих интеллектуализацию процесса обучения. Таким примером становится создание принципов формирования художественного сознания у студентов, обучающихся игре на фортепиано с точки зрения философской концепции игры, изложенной в работе Й. Хейзинги “*Homo Ludens*”: На основе тезисов Й. Хейзинги произведено обоснование принадлежности музыкальной деятельности, музыкального искусства к игровым формам че-

ловеческой культуры. В понимании Й. Хейзинги понятие игры в музыке является, прежде всего, игрой на музыкальных инструментах. Занятие музыкой, «пользование музыкальными инструментами» имеет три типичных признака «игры», которые подчеркивает Й. Хейзинга. Во-первых, это существование игры в определенном пространстве и времени, наличие порядка чередования, ритма деятельности, а также способность увести слушателя из сферы обыденности в звуковое и образное пространство музыкального произведения. Таким образом, игровая деятельность, имеющая принадлежность к культуре и искусству, способствует формированию такого сложного феномена человеческого интеллекта, как художественное сознание на основе психологии предметного действия.

На основе принципов формирования художественного сознания у студентов музыкально-педагогических вузов при обучении

игре на фортепиано была создана классификация областей педагогической деятельности на основе теории «Таксономия педагогических целей». В основе характеристики областей педагогической деятельности были использованы методические рекомендации великих русских пианистов XIX–XX веков.

В результате мы пришли к выводу о том, что процесс формирования принципов художественного сознания складывается под влиянием исполнения музыкальных произведений на фортепиано либо на ином инструменте, а также игровой деятельности человека в культуре, искусстве и повседневной жизни. Поэтому перспективы дальнейшего исследования заключаются в применении междисциплинарного аспекта исследования, помогающего раскрыть механизм формирования у студентов музыкально-педагогических вузов высоких профессиональных компетенций и навыков.

Список литературы

1. Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
2. Заборская В.Ю. Введение в литературоведение. Вильнюс: Мокслас, 1982. 210 с.
3. Выготский Л.С. Избранные психические исследования. М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1956. 520 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1987. 241 с.
5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 132 с.
6. Рубинштейн А.Г. Короб мыслей. Санкт-Петербург: Нева; Москва: Олма-Пресс; Знамение, 1991. 317 с.
7. Клартин М.В. Инновационные модели обучения: Исследование мирового опыта. М.: Луч, 2018. 640 с.
8. Сулейманов Р.Ф. Психология способностей. Современное состояние и перспективы исследований // Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 60-летию со дня рожд. В.Н. Дружинина. М.: Ин-т психологии РАН, 2015. С. 202-205.
9. Савишинский С.И. Пианист и его работа. М.: Классика-21, 2002. 244 с.
10. Логинова Л.Н. Имеющий уши, да услышит ли... (Актуальные проблемы современного сольфеджио) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2 (11). С. 34-42.
11. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Музгиз, 1961. 222 с.
12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Москва, Ленинград: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1947. 334 с.
13. Барина М.Н. Очерки по методике фортепиано. СПб.: Планета музыки, 2020. 192 с.
14. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. СПб.: Планета музыки, 2021. 280 с.

References

1. Huizinga J. *Homo Ludens*. *Chelovek igrayushchiy* [Homo Ludens: Human Playing]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2011, 416 p. (In Russian).
2. Zaborskayte V.Y. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Studies]. Vilnius, Mokslas Publ., 1982, 210 p. (In Russian).

3. Vygotskiy L.S. *Izbrannyye psikhicheskiye issledovaniya* [Selected Psychological Research]. Moscow, Academy of Pedagogy of the RSFSR Publ., 1956, 520 p. (In Russian).
4. Neuhaus G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing. Teacher's Notes]. Moscow, Muzyka Publ., 1987, 241 p. (In Russian).
5. Tsylin G.M. *Obucheniye igre na fortepiano* [Learning to Play the Piano]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1984, 132 p. (In Russian).
6. Rubinshteyn A.G. *Korob mysley* [Thought Box]. St. Petersburg, Neva, Moscow, Olma-Press, Znameniye Publ., 1991, 317 p. (In Russian).
7. Klarin M.V. *Innovatsionnyye modeli obucheniya: Issledovaniye mirovogo opyta* [Innovative Learning Models: Exploring the World Experience]. Moscow, Luch Publ., 2018, 640 p. (In Russian).
8. Suleymanov R.F. *Psikhologiya sposobnostey. Sovremennoye sostoyaniye i perspektivy issledovaniy* [The psychology of abilities. Current state and research prospects]. *Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 60-letiyu so dnya rozhdeniya V.N. Druzhinina* [Proceedings of the All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 60th Anniversary of the Birth of V.N. Druzhinin]. Moscow, Institute of Psychology of Russian Academy of Sciences Publ., 2015, pp. 202-205. (In Russian).
9. Savshinskiy S.I. *Pianist i ego rabota* [The Pianist and His Work]. Moscow, Klassika-21 Publ., 2002, 244 p. (In Russian).
10. Loginova L.N. *Imeyushchiy ushi, da uslyshit li...* (Aktual'nyye problemy sovremennogo sol'fedzhio) [He who has ears, let him hear... (Current problems of modern solfeggio)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*, 2012, no. 2 (11), pp. 34-42. (In Russian).
11. Gofman Y. *Fortepiannaya igra. Otvet na voprosy o fortepiannoy igre* [Piano Playing. Answers to Questions About Piano Playing]. Moscow, Muzgiz Publ., 1961, 222 p. (In Russian).
12. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of Musical Ability]. Moscow, Leningrad, Academy of Pedagogy of the RSFSR Publ., 1947, 334 p. (In Russian).
13. Barinova M.N. *Ocherki po metodike fortepiano* [Essays on the Piano Methods]. St. Petersburg, Planeta Muzyki Publ., 2020, 192 p. (In Russian).
14. Alekseyev A.D. *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Piano Teaching Methods]. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2021, 280 p. (In Russian).

Информация об авторе

Толмачева Этери Георгиевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фортепиано, Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород, Российская Федерация, ORCID: 0000-0002-0369-3493, etery-83@mail.ru

Статья поступила в редакцию 16.08.2021
Одобрена после рецензирования 13.09.2021
Принята к публикации 08.10.2021

Information about the author

Etery G. Tolmacheva, Candidate of Pedagogy, Associate Professor of Piano Department, Belgorod State University of Arts and Culture, Belgorod, Russian Federation, ORCID: 0000-0002-0369-3493, etery-83@mail.ru

The article was submitted 16.08.2021
Approved after reviewing 13.09.2021
Accepted for publication 08.10.2021