

РАЗВИТИЕ СОСРЕДОТОЧЕННОСТИ БУДУЩЕГО МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА В КЛАССЕ СОЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Е. П. Красовская,

Московский педагогический государственный университет,
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. В статье получают раскрытие базовые характеристики сосредоточенности как важнейшего свойства внимания будущих педагогов-музыкантов и методы, способствующие её эффективному формированию на фортепианных занятиях. Изучение научных подходов к данному понятию в контексте физиологии, общей психологии, педагогики показало, что сосредоточенность выступает важнейшим психологическим условием углублённого познания предметов и явлений, оптимального протекания познавательной и практической деятельности человека, особенно в процессе учения и творчества. Повышению концентрации внимания способствует активность личности, её увлечённость деятельностью и неослабевающий интерес к предмету сосредоточения. Успешность развития данного свойства внимания во многом зависит от применения педагогом специальных приёмов по организации деятельности с объектом, выделения в нём новых аспектов, их анализа и сравнения, поиска новых свойств объекта, путей и возможностей его применения или совершенствования. Специальное внимание уделяется характеристике основных концептуальных положений, оформившихся в недрах педагогики музыкального образования для развития сосредоточенности обучающихся. Проведённый анализ позиций авторитетных представителей исполнительского искусства и педагогов-музыкантов показал, что сосредоточенность является отправной точкой музыкально-исполнительского творчества, важным условием продуктивности пианистической работы. Обобщение опыта выдающихся представителей фортепианного исполнительства и театральной педагогики позволило предложить эффективные подходы к развитию сосредоточенности как значимого качества, в немалой степени влияющего на раскрытие творческого потенциала будущего музыканта-педагога и определяющего возможность его продуктивной самореализации в инструментально-исполнительской деятельности. Автор приходит к выводу о том, что способность концентрироваться поддаётся целенаправленному и планомерному развитию под руководством педагога в ходе проведения занятий в классе, на репе-

тициях, а также в домашней работе при выполнении специально организованных упражнений. Настойчивость в овладении техникой сосредоточенности путём выполнения специально организованных упражнений позволит музыканту сознательно управлять процессом внимания, существенно увеличить время концентрации на решении творческой задачи.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, музыкально-инструментальное исполнительство, сосредоточенность как свойство внимания музыканта-педагога, класс фортепиано.

Благодарности: Данная статья выполнена в контексте научной работы кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

Для цитирования: Красовская Е. П. Развитие сосредоточенности будущего музыканта-педагога в классе сольного музыкально-инструментального исполнительства // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 131–152.

DEVELOPMENT OF CONCENTRATION FUTURE MUSICIAN-TEACHER IN THE CLASS OF SOLO MUSICAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE

Elena P. Krasovskaya,

Moscow Pedagogical State University (MSPU),
Moscow, Russian Federation, 119991

133

Abstract. *The article examines the basic characteristics of concentration as most important property of attention of future teachers-musicians and the methods which help its effective formation during piano lessons. Studying of scientific approaches to this concept of a context of physiology, the general psychology, pedagogy showed that concentration acts as the most important psychological condition of deeper understanding of objects and the phenomena, optimum course of cognitive and practical activities of the person, especially in the course of the learning and creativity. A person activity, enthusiasm and continuing interest in a concentration subject help increase of attention concentration. The success of development of this property of attention in many respects depends on application by the teacher of special receptions for the organization of activity with an object, allocations in new aspects, their analysis and comparison, search for new properties of an object, ways and opportunities of its application or improvement. Special focus is placed on characteristics of the conceptual ideas of music pedagogy for development*

of attention concentration of students. The carried-out analysis of positions of authoritative representatives of performing art and music pedagogy showed that concentration is a starting point of musical and performing creativity and an important condition of efficiency of pianist work. Summarize experience of outstanding representatives of piano performance and theatrical pedagogy allowed to suggest the effective approaches to development of concentration as the significant quality in no small measure influencing disclosure of creative potential of future musician-teacher and defining a possibility of his productive self-realization in an instrumental and performing activity. The author comes to a conclusion that the ability to concentrate can be developed under the leadership of the teacher during training in a class, on rehearsals and also in homework when performing specially organized exercises. The persistence in mastering the concentration equipment by performance of specially organized exercises will allow the musician to operate consciously process of attention, it is essential to increase concentration time on the solution of a creative task.

Keywords: *music pedagogy, musical and instrumental performance, concentration as property of attention of the musician-teacher, piano class.*

Acknowledgements: *This article is performed in the context of scientific work of department of musical performing art of Institute of Fine Arts of the Moscow Pedagogical State University.*

For citation: Krasovskaya E. P. Development of concentration future musician-teacher in the class of solo musical and instrumental performance // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 132–152.

Сосредоточенность – вечная тайна
всякого совершенства.

С. Цвейг [1].

Введение

В структуре вузовской подготовки музыкантов-педагогов одно из центральных мест занимает проблема формирования инструментально-исполнительского мастерства. Овладение им, как известно, требует не только мобилизации музыкальных способностей обучающихся, но и активного функционирования всего психического потенциала личности, включая эмоциональную сферу, вос-

приятие, мышление, воображение, волю, внимание и т. д.

Важнейшим фактором достижения студентами высоких результатов в сфере инструментального исполнительства (фортепиано) выступает **сосредоточенность**, под которой принято понимать концентрированность сознания индивида на одном и том же объекте при полном отключении от других [2, с. 491]. И. Гофман называл её «первой буквой в алфавите успеха» и считал, что данное свойство не толь-

ко выражает уровень профессионально значимых качеств музыканта, но и обеспечивает их всестороннее развитие [3, с. 96]. Рассматривая сосредоточенность как важнейший психологический фундамент овладения пианистическим искусством, он призывал педагогов уделять её формированию самое пристальное внимание.

Между тем, анализ современной практики обучения студентов педагогических вузов в классе сольного музыкально-инструментального исполнительства (фортепиано) показывает, что целенаправленное развитие сосредоточенности зачастую остаётся на периферии учебно-образовательного процесса. Проведённое нами анкетирование преподавателей, ведущих занятия по названной дисциплине, позволило заключить, что указанная тенденция объясняется несколькими причинами.

Одна из них связана с сокращением часов, выделяемых в учебных планах подготовки бакалавров педагогического образования на исполнительские дисциплины, что дополнительно зачастую усугубляется заменой индивидуальной формы обучения мелкогрупповыми занятиями. Другая – обусловлена недостаточной разработанностью анализируемой проблемы в научной литературе, наличием представленных в ней лишь отдельных рекомендаций и методических приёмов развития данного свойства внимания обучающихся. Не последнюю роль, негативно влияющую на результаты работы педагога по развитию сосредоточенности студентов, играет, по мнению респондентов, и понижение общего уровня сформированности внимания у современной молодёжи, рост числен-

ности молодых людей, для которых характерно так называемое «клиповое мышление» [4].

Перечисленные причины порождают скептическое отношение многих преподавателей к целесообразности систематической работы по воспитанию сосредоточенности студентов на фортепианных занятиях, что негативно сказывается на процессе освоения ими музыкальных произведений, приводят к фрагментарности интерпретации и нарушению логики становления образа, ухудшают результаты сценических выступлений и т. д.

В этих условиях актуальной задачей педагогики музыкального образования является *поиск эффективных подходов к развитию сосредоточенности* как значимого качества, в немалой степени влияющего на раскрытие творческого потенциала будущего музыканта-педагога и определяющего возможность его продуктивной самореализации в различных видах профессиональной деятельности. Рассмотрение круга вопросов, имеющих существенное значение для успешного формирования сосредоточенности обучающихся, представляется целесообразным начать с анализа научных подходов к данному понятию, и, прежде всего, с его определения.

Сосредоточенность как свойство внимания и особенности её рассмотрения в физиологии, общей психологии и общей педагогике

Термин «сосредоточенность» происходит от глагола «сосредоточить», означающего «соединить в одном месте, направить, напрячь, устремляя на что-нибудь одно» [5, с. 750]. Указы-

вая на этимологическую связь данного термина со славянским *средоточие*, а также немецким *Mittelpunkt*, В. В. Виноградов относит его появление к середине XVIII века для передачи значения греческого *κέντρον* и латинского *centrum* как «точки, воображаемой в середине круга или шара», «центра», «средоточия земли» [6, с. 463]. В восточной философии сосредоточенностью – *саньмэй* – обозначается психическое состояние, в котором сознание целиком сконцентрировано на едином фокусе («одной точке») и не подвержено хаосу. Являясь одним из важнейших методов буддийской практики психической саморегуляции, сосредоточенность направлена на стабилизацию и упорядоченность, служит достижению уравновешенности, спокойствия и умиротворённости [7]. В сходной трактовке данный термин вошёл в научный обиход, получив фундаментальную разработку в области физиологии, психологии, педагогики и др.

В контексте анализируемой проблемы интересными представляются размышления В. М. Бехтерева о важности «культуры сосредоточения» для достижения человеком максимальной продуктивности в интеллектуальной деятельности, его указания на существование непосредственной зависимости между работой сознания и способностью к сосредоточению. Согласно его теории, процесс, обозначенный как «сосредоточение на предмете задачи», находится в «центре осуществления всякого вообще умственного труда» [8, с. 97].

Большое значение для выяснения физиологических механизмов сосредоточенности имеют работы выдающихся русских учёных-физиоло-

гов. Так, в исследованиях И. П. Павлова о безусловных ориентировочных рефлексах физиологическое объяснение феномена сосредоточенности (как свойства второй сигнальной системы) связано с появлением в коре головного мозга очага сильного возбуждения и индуцированного им тормозного поля, что порождает глубокий, действительный интерес человека к какому-либо событию, факту или деятельности. В повседневной жизни приходится наблюдать различные уровни сосредоточенности. При поверхностной сосредоточенности сознание человек может при слуховом восприятии той или иной информации не слышать её содержания. Глубокая (вплоть до одержимости) поглощённость объектом, характеризующаяся «безотступным думанием» о нём, является, по мнению И. П. Павлова, необходимым условием крупных достижений и показателем интеллектуальной одарённости человека в различных областях деятельности [9, с. 1134]. Эти выводы подтверждаются многочисленными фактами из области науки и искусства. В истории музыки в рассматриваемом контексте уместно вспомнить примеры, свидетельствующие о глубочайшей сосредоточенности В. А. Моцарта, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, С. Т. Рихтера.

Не менее важными для развития сосредоточенности на фортепианных занятиях являются и основные положения теории доминанты А. А. Ухтомского. Рассматривая доминанту как главный принцип работы нервных центров и организации поведения индивида, исследователь считал, что в мозгу человека всегда имеется такой очаг возбуждения, который привлекает к себе иные поступающие

в мозг сигналы. Благодаря этому, данный очаг начинает всё больше главенствовать (доминировать) над другими, становясь устойчивым очагом возбуждения. На основе доминанты возникает углублённое и устойчивое сосредоточение, благодаря которому субъект получает возможность отвлечься от посторонних раздражителей, мешающих работе [10]. Раскрывая нервный механизм длительной интенсивной сосредоточенности человека на том или ином объекте, теория Ухтомского вышла за рамки физиологии и успешно применяется в различных науках. Можно предположить, что со временем данный метод найдёт применение и в процессе обучения игре на фортепиано в вузе. Его возможности, на наш взгляд, могут способствовать активизации работы ассоциативной сферы, воображения и фантазии будущих музыкантов-педагогов, повышению продуктивности исполнительского анализа изучаемых произведений.

Углублённые данные о сосредоточенности содержатся в научных трудах отечественных психологов – Л. С. Выготского, С. Л. Рубинштейна и др. [11]. При характеристике сосредоточенности как *важнейшего свойства внимания*, позволяющего индивиду быть полностью поглощённым каким-либо делом или объектом, подчёркивается его значимость для оптимального протекания познавательной и практической деятельности человека.

В качестве синонима анализируемого понятия в научных публикациях используется термин «концентрация» внимания, которым принято обозначать степень или интенсивность сосредоточенности, тот фокус, в котором собрана психическая или сознательная деятельность субъекта

в данный момент [12]. Показателем интенсивности является невозможность переключить внимание с определённого предмета или вида деятельности при помощи отвлекающих факторов. Концентрированное внимание рассматривается также как внимание интенсивной сосредоточенности на одном или небольшом числе объектов. В этом контексте содержание термина определяется единством двух признаков – интенсивности и узости внимания [Там же].

В сфере педагогики, существенное значение воспитанию и развитию сосредоточенности уделял К. Д. Ушинский, отмечая, что способность к сосредоточению в той или иной сфере деятельности развивается не только путём мобилизации сознания, но и предполагает активную работу всей души. Именно с функционированием сосредоточенности внимания К. Д. Ушинский связывал *осознанность и продуктивность познавательной деятельности человека*. В этой связи исследователем подчёркивалось значение интереса как важнейшего стимулирующего фактора сосредоточения [13].

Проведённый нами краткий анализ понятия «сосредоточенности» показывает, что она выступает важнейшим психологическим условием углублённого познания предметов и явлений, оптимального протекания познавательной и практической деятельности человека, особенно в процессе учения и творчества. Повышению концентрации внимания способствует активность личности, её увлечённость деятельностью и неослабевающий интерес к предмету сосредоточения. Успешность развития данного свойства внимания во многом зависит от отбора и примене-

ния специальных приёмов педагогом *по организации деятельности с объектом*, а именно: «выделения в нём новых аспектов, их анализа и сравнения, поиск новых свойств объекта, путей и возможностей его применения или совершенствования» [14, с. 186]. Обозначив базовые характеристики сосредоточенности, перейдём к рассмотрению данного свойства внимания в контексте музыкальной психологии и психологии музыкального образования.

Проблема сосредоточенности в музыкальной психологии и психологии музыкального образования

Одним из первых к анализу сосредоточенности обратился Б. М. Теплов. Данному свойству внимания учёный отводил огромную роль «в развитии всех способностей человека», включая музыкальные [15, с. 24]. Изучение структуры музыкальной одарённости (в частности, проблемы слуховых представлений и слухового воображения как результатов углубления в творческий процесс и высокого сосредоточения на предмете деятельности) позволило Теплову прийти к важному выводу о теснейшей связи психологической природы творческого вдохновения с проблемой сосредоточенности внимания [Там же, с. 30]. Труды учёного дали импульс к рассмотрению данного свойства сквозь призму важнейших психологических проблем профессионально-творческой деятельности и личностного мира музыканта.

Так, М. С. Старчеус рассматривает способность концентрировать слуховое внимание как вторую (наряду с тонкостью слуха) важнейшую осно-

ву профессионального слуха музыканта. С точки зрения автора, сосредоточенность на исполняемом произведении представляет собой *парадоксальное явление*: «С одной стороны, исполнение требует контроля внутренних представлений, организующих действия исполнителя, а с другой – предельного внимания к реальному звучанию. Гармонично совместить два полярно направленных (в каком-то смысле взаимоисключающих) вектора внимания очень трудно, но необходимо» [16, с. 241]. Для выработки индивидуальной техники концентрации внимания автор советует определить оптимальный темп работы, а также её необходимый и достаточный объём, что предостережёт музыканта от отвлекаемости и перенапряжения внимания. При диагностике сосредоточенности педагогам рекомендуется помнить о том, что формирование различных свойств внимания зависит от трёх относительно самостоятельных факторов: индивидуальных особенностей высшей нервной деятельности, обучения навыкам организации внимания и индивидуальных мотивов, потребностей, интересов и целей человека [Там же, с. 243].

Существенная роль в формировании сосредоточенности музыканта, по мнению Г. М. Цыпина, принадлежит *генетическим факторам, окружающей среде, а также эмоционально-волевым качествам личности*, позволяющим успешно преодолевать возникающие при работе над произведением трудности [17, с. 227]. В процессе музыкально-исполнительской деятельности воля выражается в систематических занятиях на инструменте, в постоянном стремле-

нии повысить свой уровень исполнительского мастерства – то есть проявляется в концентрированном внимании и личной сосредоточенности на решении технических и исполнительских задач.

Концентрированность внимания обеспечивает успешность и продуктивность деятельности. В связи с этим одним из важнейших условий развития сосредоточенности Г. М. Цыпин называет *качество методики преподавания*: умение педагога формировать сосредоточенность как учебную и творческую способность. «Если учащийся обучен рациональным приёмам учебной деятельности, умеет ставить перед собой определённые задачи, добиваться их решения; ... ему проще обрести нужный тонус в работе, настроить себя на неё, внутренне собраться, мобилизоваться, сосредоточиться и т. д. Наконец, если у этого учащегося сформирована привычка к регулярным, каждодневным занятиям, то входить в нужное психологическое состояние ему будет проще – и, наоборот» [Там же, с. 228].

Сказанным определяется необходимость обратиться к анализу методов и приёмов работы, оформившихся в недрах педагогики музыкального образования для развития данного свойства внимания обучающихся.

Основные подходы к развитию сосредоточенности в педагогике музыкального образования

Анализ научно-методической литературы показывает, что развитие сосредоточенности как качества исполнительского внимания вплоть до конца XIX столетия не входило в реестр обязательных задач инструмен-

тального обучения. В фортепианной педагогике учащимся в ходе домашнего музицирования, направленного, в основном, на решение виртуозно-технических задач, нередко разрешалось читать художественную литературу, «чтобы “не соскучиться” при монотонных многочасовых экзерсисах» [18, с. 32].

Вместе с тем на рубеже XVIII–XIX веков отдельные исполнители и педагоги, «опережавшие время», всерьёз задумывались о роли сосредоточенности в деятельности музыканта. Сторонниками содержательных, внутренне организованных занятий учащихся, отмеченных устойчивой и целенаправленной работой анализируемого качества, выступали Ф. Шопен [19], Р. Шуман [20], Ф. Лист [21] и др. Предостерегая учеников от притупления внимания и слуха, они связывали успешность пианистического развития своих воспитанников не с изнурительными занятиями по освоению технологических трудностей, а с культивированием состояния предельной сосредоточенности.

Особая заслуга в формировании представлений о сосредоточенности как профессионально-значимом качестве учащегося-пианиста принадлежит братьям А. Г. и Н. Г. Рубинштейнам. В классе Антона Григорьевича Рубинштейна методы развития рассматриваемого свойства внимания подбирались для ученика с учётом его индивидуальных особенностей и были направлены на решение всевозможных художественных, артикуляционных, динамических, ритмических и колористических задач. Доказательством тому служат его рекомендации по освоению простого

технического задания, связанного с исполнением четырёх позиционных фигур мажорного трезвучия (пример 1).

Основатель Петербургской консерватории предлагал учащимся разучить их в различных тональностях, применяя следующие способы:

1. Играть *legato*, *non legato*, *portamento*, *staccato*, *staccatissimo*, сочетая артикуляционные варианты с изменениями темпа (от очень медленного до быстрого с последующим возвращением в медленный) и звучности.

2. Упражняться таким образом, чтобы варианты задания для каждой из рук не совпадали (например, правая рука – *pp*, *legato* и *leggiero*, левая – *mf*, *staccato* и *portamento*).

3. Расчленив техническую группу лигами (по два или четыре звука), при этом использовать варианты, при которых лиги в руках не совпадают.

4. Учить позиционные формулы в разнообразных вариантах с педалью [22, с. 179-180].

По мнению Н. Г. Рубинштейна, такая работа в корне меняла представления студентов о пианистическом труде, превращала его из неосознанного механического упражнения в умственную психическую деятельность, требующую от ученика предельной концентрации внимания, активизации аналитических способностей и проявления волевых качеств, направленных на решение музыкальной задачи [23].

В дальнейшем принципы занятий, построенных на основе умственной сосредоточенности, были чётко

сформулированы В. И. Сафоновым в предисловии к разработанным им упражнениям. Автор предостерегает обучающихся от механической игры, «ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но и одновременно упражнения мозга. Это своего рода телеграф между мозгом и концами пальцев, требующий от играющего полного сосредоточения» [24, с. 3]. Данное высказывание свидетельствует о том, что всякое упражнение, применяемое для совершенствования техники пианиста, представляет собой, по мнению Сафонова, результат работы центральной нервной системы и должно рассматриваться как психофизический процесс. От яркости представления о цели, от умения ученика сосредоточить внимание и направить свою энергию на её достижение зависит в огромной степени высокое качество выполнения поставленной задачи.

В первой половине XX столетия ценный вклад в формирование «культуры сосредоточенности» внесли представители западноевропейской школы пианизма К. Леймер и В. Гизекинг. Суть предлагаемой ими методики заключалась в формировании у учащихся ясного внутренне-слухового представления о произведении на начальном этапе разучивания (в частности, мысленной проработки музыкального материала без непосредственной опоры на реальное звучание инструмента). Развитие навыка критического вслушивания и постоянного самоконтроля путём специальной тренировки памяти посредством

Пример 1



анализа нотного текста, осуществлялось на основе воспитания предельной сосредоточенности внимания учащихся, поддерживаемой в течение строго фиксированного времени – 20–30 минут. Такое ограничение Леймер обосновывал следующим образом: «Умственный труд, которого я требую, конечно, означает большое напряжение и очень не нравится ленивым мыслью. Но только став на такой путь, можно достигнуть высоких, даже поразительных результатов» [25, с. 33].

Подобный подход к формированию сосредоточенности лежит в основе концепции «звукотворческой воли» К. А. Мартинсена [26] и специальной техники умственной сосредоточенности с целью достижения «совершенно ясной звуковой картины» И. Гофмана [3, с. 30]. Данные техники позволяли выучивать музыкальные произведения «в уме», «не прибегая вовсе к помощи пальцев» [Там же].

В отечественной педагогике музыкального образования публикации с подобной тематикой вышли в свет в середине XX столетия. В них сосредоточение рассматривалось как средство воспитания слуха, необходимое психологическое условие развития правильных пианистических движений (техники), эффективный приём преодоления негативных последствий эстрадного волнения и развития сольно-концертных навыков [27; 28; 29; 30; 31].

В контексте рассматриваемой проблемы интересными представляются размышления Н. К. Метнера, изучавшего механизмы сознательной саморегуляции психических состояний, и считавшего работу «в фокусе» сосредоточенности внимания одним из важнейших факторов интенсивности по-

вседневных занятий музыканта [27, с. 6]. Для достижения наибольшей концентрированности сознания на осваиваемом произведении Николай Карлович рекомендовал молодым пианистам как можно больше упражняться с закрытыми глазами, как бы «вытягивая слухом» желаемую звучность [Там же, с. 5]. Другим эффективным методом повышения сосредоточенности являлось изучение музыкального материала без инструмента, то есть путём активизации внутренне-слуховых представлений. Метнер был убеждён, что подобная исполнительская медитация не только позволяет отвлечься от посторонних раздражителей и сосредоточенно погрузиться слухом в контролирование логики развёртывания музыкального потока, но и способствует осуществлению выбора необходимых исполнительских (игровых) движений для её воплощения [Там же].

Ценные размышления о сосредоточенности содержатся в методическом исследовании А. П. Шапова [28], рассматривавшего данное свойство внимания с позиций антиципации (т. е. сосредоточенности слуховой сферы на предстоящих музыкальных событиях) и ретроспекции (т. е. её направленности на восприятие и оценку уже исполненного музыкального материала). В этой связи автор выделяет два вида сосредоточенности: локальную («узкую»), обусловленную восприятием текущей интонации, её связями с предыдущей и последующей, и «широкую», связанную с восприятием целостной структуры музыкального произведения. Научить концентрировать и распределять внимание «между игровой перспективой и игровой ре-

троспекцией – одна из трудных задач воспитания исполнителя», заключает А. П. Щапов [Там же, с. 12]. Такая концентрация достигается путём постановки перед обучающимся значительного числа целей, доступных и часто меняющихся, и кроме того – максимально связанных с художественной сущностью произведения. В контексте рассматриваемой проблемы важным представляется и анализ исследователем такого вопроса, как сохранение концентрации внимания аудитории на протяжении всего выступления музыканта-исполнителя. Ослабление внимания слушателей автор связывает со снижением сосредоточенности внимания интерпретатора и уменьшением его артистического самоконтроля.

Вопросы сосредоточенности (концентрации) как качества исполнительского внимания конкретизируются и получают дальнейшую детальную разработку в фундаментальной монографии Г. П. Прокофьева [29]. В планомерном формировании сосредоточенности автор видит не только эффективное средство развития самых разнообразных исполнительских качеств, но также предпосылку успешного воспитания и обучения пианиста в целом [Там же, с. 423]. Методист предлагает организовать процесс формирования данного качества путём специальной целенаправленной педагогической деятельности, что предусматривает «своего рода структуризацию процесса воспроизведения музыки». Он рекомендует осуществлять процесс воспитания концентрации внимания учащегося поэтапно: вначале – путём сосредоточения на различных элементах исполнительского процес-

са (звучании музыкальной ткани, игровых действиях), а затем стремиться к тому, чтобы ученик мог «воспринимать реальный результат собственной исполнительской деятельности в самом процессе действия» [Там же, с. 425]. Существенное средство развития сосредоточенности внимания Г. П. Прокофьев усматривает также в формировании эмоциональной отзывчивости на музыку в процессе фортепианных занятий, а также в стимулировании интереса учащихся к изучаемым произведениям, своей исполнительской деятельностью.

О важности интереса в формировании длительного сосредоточения пишет представитель ленинградской фортепианной школы С. И. Савшинский. Самарий Ильич считает, что более или менее продолжительной концентрации внимания при отсутствии непосредственной заинтересованности пианиста изучаемым материалом невозможно достичь ни по приказу учителя, ни по самоприказу. Если пианистические занятия осуществляются учащимся без заинтересованности, дисциплины и умения, они быстро приводят к рассеянности – оборотной стороне сосредоточенности [30, с. 178]. Формированию исполнительской сосредоточенности будет способствовать выработка «умения даже на самом простом материале, непрерывно ставить перед собой задачи, ... оглядывать и ослушивать изучаемое с разных сторон, искать и находить в нём новое и сопоставлять его со старым» [Там же, с. 179]. По мнению Савшинского, проблема формирования сосредоточенности стоит не столь остро в работе с одарёнными детьми. Если учащийся-пианист ода-

рён артистически, то ему изначально свойственно сосредотачиваться на исполнительском процессе, ибо способность целиком погружаться в своё дело – характерное свойство таланта» [Там же, с. 228].

Существенный вклад в развитие проблемы сосредоточенности внёс Г. М. Коган, который подробно анализирует это важнейшее профессиональное качество пианиста, рассматривая его в 3 аспектах: *распределения внимания, режима занятий пианиста и эстрадного волнения*. Считая сосредоточенность «близкой родственницей» целеустремлённости, вторым («после ориентации сознания на цель») условием успешного осуществления пианистической деятельности, педагог видит в ней отправную точку формирования распределённости внимания – важнейшего качества пианиста. В процессе исполнения музыкант вынужден следить одновременно за точностью исполнения, общим художественным образом и свободой своих движений. Его внимание распределяется одновременно как бы в двух направлениях: по горизонтали и по вертикали. Горизонтальное внимание исполнителя сосредоточено на непосредственном моменте исполнения, фрагменте, следующим после него и одновременно охватывает единый образ произведения. Вертикальный пласт внимания охватывает координацию рук, фактуру, голосоведение. Путь к такому распределению внимания и лежит через воспитание *культуры сосредоточения*. Чтобы научиться видеть многое, нужно вначале научиться качественно и чётко видеть одно. Чтобы успешно выполнять одновременно несколько

видов работы, необходимо одной из них владеть так, чтобы она выполнялась в значительной мере автоматически, как бы «сама собой». Автоматизация деталей позволяет разгрузить сознание от технических подробностей для того, чтобы сосредоточить его на интерпретации целого.

Рассматривая проблему сосредоточенности в контексте режима занятий пианиста, Коган пишет о пользе лишь тех часов, при которых работа совершается с полной концентрацией внимания. Часы, посвящённые упражнениям, выполненным в состоянии «полусосредоточенности», то есть при скользящем рассеянном внимании учащегося-пианиста, оказываются простой потерей времени. Посторонние мысли порождают лишние движения, приводя, тем самым, к неполноценности пианистических результатов, малой эффективности занятий. Говоря о количественной стороне сосредоточенности, Коган советует заниматься сосредоточенно столько, сколько это возможно. Продолжение занятий после достижения «предела длительности внимания» физически возможно, но бесполезно и даже вредно. Занятия до боли в спине (руках или пальцах) – признак не столько трудоспособности и прилежания, сколько мозговой лени: если голова не устала раньше, значит, пианист и не начал заниматься по-настоящему [31].

Говоря о проблеме сосредоточенности внимания в контексте сценического волнения, Г. М. Коган рекомендует применять в процессе фортепианных занятий методы, почерпнутые из системы К. С. Станиславского [32]. Овладение ими, по его мнению, помогает концентрировать внимание на

объекте деятельности – музыкальном произведении, т. е. быть всецело погруженным в характер и содержание исполняемой музыки.

Учитывая значимость применяемых Станиславским методов, рассмотрим их подробнее. Выдающийся театральный режиссёр считал сосредоточенность активным познавательным процессом, обладающим эмоциональным и волевым основанием. Он полагал, что сосредоточенность актёра может тренироваться и без специальных упражнений, если только в своей повседневной работе артист предельно собран и дисциплинирован, сознательно и ответственно относится к своему профессиональному делу. В противном же случае к формированию сосредоточенности необходимо идти путём целенаправленного волевого усилия.

Волево сосредоточение, по Станиславскому, представляет собой результат серьёзной умственной работы творческого человека. Первым шагом на пути к его освоению должно стать ознакомление с тремя кругами (сферами) сосредоточения: малым, средним и большим. Малый круг ограничивается внутренним «Я» актёра, средний – помимо внутреннего «Я» включает также сцену. И, наконец, большой круг вбирает в себя дополнительно к названным объектам зрительный зал [Там же, с. 118–119]. Станиславский считал, что профессионализм актёра во многом определяется владением рассмотренными выше «кругами сосредоточенности» (или «передвижными кругами внимания» [Там же, с. 123]) – особой техникой, помогающей «вцепляться в объект таким образом, чтобы затем уже сам объект, находя-

щийся на сцене, отвлекал нас от того, что вне её» [Там же, с. 110].

Позиции Станиславского о тесной взаимосвязи сосредоточенности и волевых качеств пианиста разделяли Г. Г. Нейгауз [33], В. В. Софроницкий [34] и Г. Р. Гинзбург [35].

Так, Нейгауз считал, что волево усилие требуется музыканту даже для организации сосредоточения при выполнении несложной технической задачи. Концентрация же на глубине содержания художественного образа в целом предполагает значительные волевые проявления личности. На страницах книги «Об искусстве фортепианной игры» Генрих Густавович рассказывает о неожиданных результатах собственной сосредоточенности внимания, полученных в процессе работы над сонатой Бетховена op. 106 B-dur Hammerklavier. Огромное волево напряжение, желание, страсть, целеустремленность в достижении цели позволили ему выучить столь масштабное произведение всего за шесть (!) дней [33].

По убеждению В. В. Софроницкого, воля, как особое свойство психики человека является специфической составляющей в структуре художественно-творческих способностей. Именно её закалка помогает музыканту сосредоточиться и успешно осуществлять исполнительский процесс творческого воссоздания музыкального содержания [34, с. 106].

Г. Р. Гинзбург был уверен, что проявление взаимозависимости сосредоточенности внимания и волевых качеств пианиста в равной степени относится к повседневной работе исполнителя, и к ситуации концертного или конкурсного выступления. Чтобы не поддаться сценическому

волнению, не «сдаться» перед сложной аудиторией исполнителю нужна именно воля, позволяющая творчески сосредоточиться на исполняемом материале [35, с. 66].

Обобщающее представление о проблеме даёт исследователь М. В. Жижина. При помощи целенаправленной исполнительской воли, которая включает через контролирующую деятельность внимания все психические процессы – мышление, память, воображение, осуществляется перевод программы умственных представлений, содержащихся в сознании, в технический аппарат музыканта. Волевое сосредоточение внимания позволяет исполнителю вынести во внешний план (т. е. материализовать в реальном звучании) результаты предварительной работы, проделанной во внутренне-слуховой сфере [36].

Проведённый анализ позиций авторитетных представителей исполнительского искусства и педагогики музыкального образования показал, что сосредоточенность является отправной точкой музыкально-исполнительского творчества, важным условием продуктивности пианистической работы. Творчество есть высшая форма сосредоточенности всей духовной и физической природы человека, которая полностью захватывает тело, ум, волю, чувство и воображение. Таким образом, становится очевидным, что формированию и развитию данного свойства внимания должно отводиться особое место в процессе музыкально-инструментального обучения будущих музыкантов-педагогов.

К числу первоочередных качеств внимания, необходимого для формирования исполнительского мастерства, относятся:

- быстрота сосредоточения (времени, необходимого для «включения» в работу, психологической настройкой на начало исполнения);
- устойчивость и динамика внимания в течение всего времени занятия;
- игнорирование различных помех и внешних немзыкальных факторов;
- способность управления вниманием и использование его произвольной регуляции;
- концентрация внимания при изучении нового произведения, при исполнении сложных в техническом отношении фрагментов произведения (пассажей, каденций и т. д.).

При этом есть основание выделить исторически сложившиеся **методы и приёмы развития сосредоточенности**:

1. *Исполнение музыкального материала в замедленном темпе с установкой на предслышание («разведку слухом»)* последующего развёртывания музыки.

2. *Кропотливая работа в медленном темпе над деталями произведения* (концентрация внимания на изучении всех средств музыкальной выразительности: мелодии, гармонии, метроритма, динамических оттенков, особенностей тембра, фактуры). Расчленение музыкальной ткани на отдельные фрагменты и их дифференцированный анализ позволяют сузить круг внимания, сконцентрировать его фокус на меньшем «поле» и, тем самым, ярче его осветить.

3. *Исполнительская медитация, основанная на активизации работы внутреннего слуха*. Отстранение от реальных игровых проблем (пальцевых

автоматизмов) способствует сосредоточенности на прояснении логики развёртывания звуковой формы произведения, концентрации на эмоциональной и динамической весомости каждого фрагмента, выявлению качества и меры всех выразительных средств.

4. *Овладение технологическими трудностями произведения вне опоры на реальное звучание инструмента (беззвучная игра на клавиатуре).* Указанный приём возможен в двух вариантах:

- «оттачивание» технически сложного фрагмента на закрытой крышке фортепиано, путём опоры исключительно на внутреннее слышание музыкальной ткани;

- беззвучное проучивание музыкального материала путём лёгкого касания клавиатуры активными кончиками пальцев таким образом, чтобы было слышно только их прикосновение к клавишам, но не звучание инструмента. Напряжённая концентрация слухового внимания на воображаемом звучании фортепиано.

5. *Применение в учебном процессе специально разработанного «дидактического паспорта» произведения,* содержащего анализ следующих позиций изучаемой музыки:

- основных этапов творчества композитора;

- исторической эпохи, к которой относится данное сочинение;

- философско-эстетических течений, господствовавших в эпоху создания произведения;

- особенностей национальных музыкальных традиций, музыкального быта исторического периода жизни и творчества композитора;

- наиболее известных творений архитектуры, живописи, скульпту-

ры, литературы, относящихся к периоду творчества композитора;

- жанра произведения;

- архивных материалов, раскрывающих историю создания музыкального сочинения;

- встречающихся в произведении ремарок, включая эпитафии, предисловия, иллюстрации;

- сведений, связанных с посвящением произведения какому-либо событию или конкретному лицу.

Поиск внетекстовой информации концентрирует внимание на конкретном предмете, способствует открытию в произведении новых граней.

6. *Использование в процессе освоения музыкального содержания ассоциативных образных параллелей из области театрального искусства.*

Данный способ предполагает закрепление на занятиях с учениками фрагментов изучаемого музыкального материала за различными «персонажами» с помощью специальных обозначений в нотном тексте (главную партию исполняет один актёр, побочную – другой и т. д.), формирование преставлений о «ролевой» структуре музыкального произведения, аргументацию выбранных приёмов её динамизации. Тем самым он способствует концентрации внимания студентов на действиях каждого конкретного музыкального персонажа и выработке *режиссёрского* взгляда на развитие содержания музыкального сюжета. Благодаря ему происходит овладение обучающимися большим кругом сосредоточенности внимания, что позволяет возвыситься над музыкальными событиями, увидеть образ в гармоничной завершенности, постичь его в единстве авторского замысла.

7. *Стимулирование педагогом эмоционального тонуса обучающегося путём:*

- «заражения» собственным увлечённым отношением к изучаемому материалу (воодушевлённым пропеванием, дирижированием и т. п.).

- активного взаимодействия с учащимся, требующего от него постоянного анализа своих действий.

8. *Использование вербального эквивалента музыкальной интонации в виде подтекстовки* – дополнительного манка активизации сосредоточенности. Такой приём направлен на осознание и прояснение выразительности мотива, его ритмического и динамического облика.

9. *Создание особой атмосферы при разучивании и исполнении лирических произведений.* Имеется в виду работа над ними при выключенном свете (приглушённом освещении) или с закрытыми глазами. Такой методический приём формирует важнейшее качество – слуховую сосредоточенность (по Метнеру, слухом как бы «вытягивать» из инструмента «желаемую звучность»), позволяющую пианисту полностью погрузиться в музыкальное содержание, внутренне сконцентрироваться на развёртывании музыкального потока.

10. *Обеспечение контроля за исполнением пауз и фермат.* Педагогическая целесообразность этого приёма объясняется тем, что во время исполнения пауз и фермат, зачастую не являющихся для учащихся важнейшим элементом музыкального содержания, теряется концентрация ими слухового внимания, что резко отрицательно сказывается на логике развёртывания художественной идеи. Во избежание этого необ-

ходимо научить обучающегося творчески обращаться с тишиной, с помощью сосредоточенного внимания «улыщать» паузу, «превратить беззвучие в музыку»: преодолеть в паузах образование смыслового вакуума, снижение эмоционального тонуса, способных нарушить логику становления художественного образа. Полезно во время пауз внутренне прослушать некий «мотив – эхо» или мысленно продирижировать.

11. *Использование приёмов концентрации внимания, почерпнутых из театральной педагогики К. С. Станиславского.* Среди них:

а) специальные упражнения, имитирующие концентрацию внимания на каком-либо предмете или объекте при помощи:

- воспроизведения двигательной «маски сосредоточения», позволяющей как будто всматриваться вдаль, наблюдать, пристально следить за чем-либо;

- привлечения в процесс работы над музыкальным образом различных внемзыкальных ассоциаций, обостряющих чуткость слуха (слуховое представление воображаемых звуков морского прибоя, шелеста листьев и т. д.). Когда подобный внешний приём мобилизует сосредоточенность ученика, педагогу следует направить его слуховое внимание на конкретную «звучащую цель».

б) контроль физической собранности, направленный на сохранение в процессе занятий концентрации внимания. подтянутости, особого эмоционального накала, стремления к точности движений. Небрежная посадка, сгорбленная спина, аморфный, вялый мышечный тонус – верные признаки отсутствия

концентрации внимания ученика, слабого интереса к занятиям.

в) повторение наизусть (проговаривание) в строгом соответствии с текстом встречающихся в произведении авторских ремарок, темповых и динамических указаний, нюансировки и т. д.

Наряду с перечисленными методами, способами и приёмами необходимо также руководствоваться *объективными педагогическими условиями сосредоточенности внимания*:

1. Приучать работать в разных условиях, способствующих отвлечению от исполнения музыкального произведения.

2. Моделировать индивидуальные маршруты сосредоточенности внимания, тренировать способность быстро отделять главное от второстепенного в изучаемом материале.

3. Разработать совместно с учеником памятку приёмов сосредоточенной работы, которую следует использовать в процессе освоения музыкального содержания.

Заключение

Формирование способности концентрироваться поддаётся целенаправленному и планомерному развитию, совершенствуясь под руководством педагога в ходе проведения

занятий в классе, на репетициях, в домашней работе при выполнении специально организованных упражнений. Настойчивость в овладении техникой сосредоточенности путём выполнения специально организованных упражнений позволит музыканту сознательно управлять процессом внимания, существенно увеличить время концентрации на решении творческой задачи.

В распоряжении педагога по классу сольного музыкально-инструментального исполнительства (фортепиано) имеется большое количество разнообразных методов, способов, приёмов, предназначенных для развития сосредоточенности внимания студентов. Их отбор, исходя из индивидуальных особенностей учащихся и конкретных условий реализации образовательного процесса, является одной из важнейших задач преподавателя. При этом важно понимать, что воспитание сосредоточенности внимания даст положительные результаты только в том случае, когда одновременно с целенаправленным действием педагога будет активно осуществляться процесс самовоспитания, подразумевающий соответствующие усилия по развитию собственного внимания со стороны обучающихся.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Цвейг С. «Мендель-букинист». URL: <http://lib.ru/INPROZ/CWEJG/mendel.txt> (дата обращения 02.01.2019).
2. Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин. Минск: Харвест; 1998. 551 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика-XXI, 1998. 173 с.
4. Семеновских Т. В. Феномен «клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Интернет-журнал Науковедение, 2014. № 5 (24). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23039503> (дата обращения 05.01.2019).

5. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. М.: Азбуковник, 1998. 944 с.
6. *Виноградов В. В.* История слов. URL: https://eknigi.org/gumanitarnye_nauki/185503-istoriya-slov.html (дата обращения 29.12.2018).
7. *Титаренко М. Л.* Китайская философия. Энциклопедический словарь. М.: Мысль, 1994. 652 с.
8. *Бехтерева В. М.* Рефлексология труда; под общ. ред. и с предисл. А. А. Пресса. Москва; Ленинград: Госиздат, 1926. 167 с.
9. *Павлов И. П.* Об уме вообще, о русском уме в частности // Физиологический журнал им. И. М. Сеченова. 1999. № 9–10. С. 1133–1139.
10. *Ухтомский А. А.* Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. 448 с.
11. *Психология внимания* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. Я. Романова. М.: ЧеРо, при участии издательства «Омега – Л», 2005. 858 с.
12. Основные свойства внимания. URL: https://studbooks.net/696365/psihologiya/osnovnyye_svoystva_vnimaniya (дата обращения 04.01.2019).
13. *Ушинский К. Д.* Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической антропологии. Том II. М.: Книга по Требованию, 2014. 628 с.
14. *Телегина Э. Д.* Внимание и личность // Психология: Учебник для педагогических вузов / под ред. Б. А. Сосновского. М.: Юрайт-Издат, 2005. С. 179–190.
15. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей; [отв. ред. Э. А. Голубева, Е. П. Гусева, В. А. Кольцова, О. Е. Серова]. М.: Наука, 2003. 379 с.
16. *Старчеус М. С.* Слух музыканта. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. 640 с.
17. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: учебное пособие / сост. и коммент. проф. Г. М. Цыпина. М.: МПГУ, 2011. 404 с.
18. *Цыпин Г. М.* Обучение игре на фортепиано: учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2016. 188 с.
19. *Николаев В.* Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.
20. *Шуман Р.* Жизненные правила и советы молодым музыкантам; Пер. П. И. Чайковского. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930 (нотопечатня Госиздата). 19 с.
21. *Буасье А.* Уроки Листа. СП-б.: Композитор Санкт-Петербург, 2003. 76 с.
22. *Баренбойм Л. А.* Рубинштейн-педагог // Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. С. 171–195.
23. *Баренбойм Л. А.* Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности. М.: Музыка, 1982. 277 с.
24. *Сафонов В. И.* Новая формула. Мысли для учащихся на фортепиано: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2018. 32 с.
25. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекину. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 116 с.
26. *Мартинсен К. А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
27. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / сост. М. А. Гуревич, Л. Г. Лукомский. М.: Музыка, 2011. 72 с.
28. *Щапов А. П.* Фортепианная педагогика: Методическое пособие. М.: Советская Россия, 1960. 172 с.

29. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / под ред. действ. чл. АПН РСФСР Б. М. Теплова; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1956. VIII. 480 с.
30. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Классика-XXI, 2004. 192 с.
31. Коган Г. М. У врат мастерства. М.: Классика-XXI, 2004. 136 с.
32. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб.: Прайм-Еврознак, 2010. 408 с.
33. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2015. 256 с.
34. Софроницкий В. В. О своей работе // Пианисты рассказывают / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1979. С. 104–109.
35. Гинзбург Г. Р. Заметки о мастерстве // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968, вып. 2. С. 61–70.
36. Жижина М. В. Формирование исполнительского внимания студентов-музыкантов: дис. ... канд. пед. наук. Саратов, 2001. 220 с.

Поступила в редакцию 15.01.2019; принята к публикации 15.03.2019

Об авторе:

Красовская Елена Павловна, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат педагогических наук, доцент, krasovskaya_ep@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Zwejg S. *Mendel'-bukinist* [Mendel dei libri]. Available at: <http://lib.ru/INPROZ/CWEJG/mendel.txt> (accessed: 02.01.2019).
2. *Slovar' prakticheskogo psihologa* [Dictionary by the practical psychologist] Compiled by S. Yu. Golovin: Minsk: Harvest; 1998. 551 p. (in Russian).
3. Hoffman J. *Fortepiannaja igra: Otvety na voprosy o fortepiannoju igre* [Piano play: Answers to questions of a piano play]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 1998. 173 p. (in Russian).
4. Semenovskikh T. V. Fenomen «klipovogo myshlenija» v obrazovatel'noj vuzovskoj srede [Phenomenon of “clip thinking” in the educational high school environment] Internet-journal *Naukovedenie*, 2014, no. 5 (24). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23039503> (accessed: 05.01.2019).
5. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. *Tolkovyy slovar' russkogo jazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenij* [Defining dictionary of Russian: 80,000 words and phraseological expressions]. Rossijskaja akademija nauk. Institut russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova. 4th ed., added. Moscow: Azbukovnik Publ., 1998. 944 p. (in Russian).

6. Vinogradov V. V. *Istorija slov* [History of words]. URL: https://eknigi.org/gumanitarnye_nauki/185503-istoriya-slov.html (accessed: 29.12.2018). (in Russian).
7. Titarenko M. L. *Kitajskaya filosofiya. Enciklopedicheskij slovar'* [Chinese philosophy. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Mysl' Publ., 1994. 652 p. (in Russian).
8. Bekhterev V. M. *Refleksologija truda* [Labor reflexology]; under general editorship and with foreword by A. A. Press. Moscow; Leningrad: Gosizdat Publ., 1926. 167 p. (in Russian).
9. Pavlov I. P. Ob ume voobshhe, o russkom ume v chastnosti [About the mind in general, about the Russian mind in particular] *Fiziologicheskij zhurnal im. I. M. Sechenova*. 1999, nos. 9–10. pp. 1133–1139 (in Russian).
10. Ukhtomsky A. A. *Dominanta. Stat'i raznyh let. 1887–1939* [Dominant. Articles of different years. 1887–1939]. St. Petersburg.: Piter, 2002. 448 p. (in Russian).
11. *Psikhologija vnimanija* [Psychology of attention]. Edited by Yu. B. Gippenreiter and V. Ya. Romanov. Moscow: CheRo, with assistance of Omega–L Publ., 2005. 858 p. (in Russian).
12. *Osnovnye svoystva vnimanija* [The basic properties of attention]. Available at: https://studbooks.net/696365/psihologiya/osnovnye_svoystva_vnimanija (accessed: 04.01.2019).
13. Ushinsky K. D. *Chelovek kak predmet vospitanija: Opyt pedagogicheskoy antropologii. Tom II* [Man as a subject of education: the experience of pedagogical anthropology. Volume II]. Moscow: Kniga po Trebovaniju, 2014. 628 p. (in Russian).
14. Telegina E. D. Vnimanie i lichnost' [Attention and personality]. *Psihologija: Uchebnik dlja pedagogicheskikh vuzov* [Psychology: Textbook for pedagogical universities]. Ed. B. A. Sosnowski. Moscow: Yurajt Publ., 2005. pp. 179–190 (in Russian).
15. Teplov B. M. *Psikhologija muzykal'nykh sposobnostej* [Psychology of musical abilities]. Ed. E. A. Golubeva, E. P. Guseva, V. A. Kol'tsova, O. E. Serova. Moscow: Nauka Publ., 2003. 379 p. (in Russian).
16. Starcheus M. S. *Sluh muzykanta* [Hearing of the musician]. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo Publ., 2003. 640 p (in Russian).
17. *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo. Aforizmy, citaty, izrechenija: uchebnoe posobie* [Musical pedagogy and performance. Aphorisms, citations, sayings: manual]. Compiled and commented by prof. G. M. Tsy-pin. Moscow: MPGU Publ., 2011. 404 p. (in Russian).
18. Tsy-pin G. M. *Obuchenie igre na fortepiano: uchebnik dlja vuzov* [Training in playing a piano: the textbook for higher education institutions]. 2nd ed., revised and added. Moscow: Jurajt Publ., 2016. 188 p. (in Russian).
19. Nikolaev V. *Shopen-pedagog* [Chopin as teacher]. Moscow: Muzyka Publ., 1980. 93 p. (in Russian).
20. Schumann R. *Zhiznennye pravila i sovety molodym muzykantam* [Vital rules and advice to young musicians]; transl. by P. I. Chajkovsky. Moscow: Muz. Sector State Publ., 1930 (notopečatnja Gosizdata). 19 p. (in Russian).
21. Buas'e A. *Uroki Lista* [Liszt's lessons]. St. Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg Publ., 2003. 76 p. (in Russian).
22. Barenboim L. A. Rubinshtejn-pedagog [Rubenstein as teacher]. *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo* [Musical pedagogy and performing]. Leningrad: Muzyka Publ., 1974. pp. 171–195 (in Russian).
23. Barenboim L. A. *Nikolaj Grigor'evich Rubinshtejn: Istorija zhizni i dejatel'nosti* [Nikolay Grigoryevich Rubenstein: Life story and activity]. Moscow: Muzyka, 1982. 277 p. (in Russian).
24. Safonov V. I. *Novaja formula. Mysli dlja uchashhihsja na fortepiano. Uchebnoe posobie [New formula. Thoughts for pupils on a piano. Manual]*. St. Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2018. 32 p. (in Russian).

25. *Obuchenie igre na fortepiano po Leymeru-Gizekingu* [Leymer – Gizeking' learning to piano play]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2009. 116 p. (in Russian).
26. Martinsen K. A. *Individual'naja fortepiannaja tehnika na osnove zvukotvorcheskoj voli* [Individual piano technique based on the sound and creation will]. Moscow: Muzyka Publ., 1966, 220 p. (in Russian).
27. Medtner N. K. *Povsednevnaia rabota pianista i kompozitora: Stranicy iz zapisnykh knizhek* [The daily work of the pianist and composer: Pages from notebooks]. Compiled by M. A. Gurevich, L. G. Lukomskij. Moscow: Muzyka Publ., 2011. 72 p. (in Russian).
28. Shchapov A. P. *Fortepiannaja pedagogika: Metodicheskoe posobie* [Piano pedagogy: Methodical manual]. Moscow: Sovetskaja Rossiya Publ., 1960. 172 p. (in Russian).
29. Prokof'ev G. P. *Formirovanie muzykanta-ispolnitelja-pianista* [Formation of the performing musician-pianist]. Under editorship by act. member of APN RSFSR B. M. Teplov, Acad. ped. science RSFSR. In-t of psychology. Moscow: Publ. of Akad. ped. nauk RSFSR, 1956. VIII. 480 p. (in Russian).
30. Savshinskij S. I. *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem* [Pianist work on the music piece]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 192 p. (in Russian).
31. Kogan G. M. *U vrat masterstva* [At the gate of mastery]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 136 p. (in Russian).
32. Stanislavskij K. S. *Rabota aktjora nad soboj. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniia. Dnevnik uchenika* [Work of the actor on himself. Work on in creative process of experience. Diary of the pupil]. St. Petersburg: Prajm-Evroznak Publ., 2010. 408 p. (in Russian).
33. Neygauz G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga* [About art of a piano play. Teacher's notes]: manual. St. Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2015. 256 p. (in Russian).
34. Sofronickij V. V. *O svoej rabote* [About my work]. *Pianisty rasskazyvayut* [Pianists tell]. Compilation, editorship and foreword by M. Sokolov. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1979. pp. 104–109 (in Russian).
35. Ginzburg G. R. *Zametki o masterstve* [Notes about mastery]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva* [Questions of piano performance]. Moscow, 1968, iss. 2, pp. 61–70 (in Russian).
36. Zhizhina M. V. *Formirovanie ispolnitel'skogo vnimanija studentov-muzykantov* [Formation of performing attention of musician students]. PhD Dissertation (Pedagogy). Saratov, 2001. 220 p. (in Russian).

Submitted 15.01.2019; revised 15.03.2019

About the author

Elena P. Krasovskaya, Associate Professor, Professor at the Department of Music Performing Art, at Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation 119991), PhD of Pedagogical Sciences, krasovskaya_ep@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.