

Научная статья

УДК 37

DOI: 10.36871/hon.202503080

РАЗВИТИЕ АППЛИКАТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ

Татьяна Петровна Варламова

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
varlamovat@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-0388-5137

Статья посвящена развитию музыкального мышления исполнителя, которое имеет большое значение в учебно-педагогической, концертно-исполнительской и музыкально-творческой профессиональной деятельности. В историческом аспекте рассматриваются такие понятия, как «музыкальное мышление» и «аппликатура», а также даются определения понятиям: «аппликатурное мышление», «позиция пальцев» и «позиция грифа», «исполнительский аппарат», «исполнительская техника». В статье подчеркивается, что активная познавательная деятельность инструменталиста, развитие его музыкального мышления происходит в процессе решения задач, начиная от освоения приемов и способов игры до достижения технического совершенства. Более того, на всех этапах обучения проблема выбора аппликатуры и развитие аппликатурного мышления влияет на формирование исполнительского аппарата, под которым подразумевается звукоизвлечение, техническое мастерство и музыкальная фразировка. Важно, что решение смысловых проблем музыкального произведения зависит от гибко и разнообразно применяемых аппликатурных позиций левой руки исполнителя. В процессе творческой деятельности музыканта исполнительские навыки как средство достижения мастерства владения инструментом развиваются с помощью музыкальных знаний и умений и через многократные повторения вырабатываются до автоматизма. Таким образом, с помощью музыкально-мыслительных действий исполнитель передает настроение, характер музыки, реализует композиторский замысел.

Ключевые слова: исполнитель, инструменталист, музыкальное мышление, исполнительские навыки, аппликатура, позиция

Для цитирования: Варламова Т. П. Развитие аппликатурного мышления музыканта-инструменталиста в контексте формирования исполнительских навыков // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 80–88. <https://doi.org/10.36871/hon.202503080>

Original article

DEVELOPMENT OF AN INSTRUMENTALIST'S FINGERING THINKING
IN THE CONTEXT OF PERFORMING SKILLS FORMATION*Tatyana P. Varlamova*

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
varlamovat@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-0388-5137

The article is devoted to the development of the performer's musical thinking, which plays a key role in educational, pedagogical, concert, and musical creative professional activities. In the historical aspect, such concepts as "musical thinking" and "fingering" are considered, and definitions are provided for the following terms: "fingering thinking", "finger position", "neck position", "performing apparatus" and "performing technique". The article emphasises that an instrumentalist's cognitive activity and musical thinking develop through problem-solving, from mastering the playing techniques and methods to achieving technical perfection. Moreover, at every stage of learning, the problem of choosing fingering and the development of fingering thinking affects the formation of the performing apparatus, i. e. sound production, technical skill and musical phrasing. The solution to the semantic problems of a musical work depends on the performer applying fingering positions flexibly and in various ways with his left hand. Performing skills, as a means of achieving mastery of the instrument, encompass the creative activity of a musician and are developed through musical knowledge and skills, becoming automatic through repetition. Thus, through musical and mental actions, the performer conveys the mood and character of the music, and implements the composer's intention.

Keywords: performer, instrumentalist, musical thinking, performing skills, fingering, position

For citation: Varlamova T. P. Development of an Instrumentalist's Fingering Thinking in the context of Performing Skills Formation. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 3 (44). P. 80–88. <https://doi.org/10.36871/hon.202503080> (In Russian)

В конце XIX века в общей психологии появились направления, исследующие мышление и психологию мышления. В педагогическом словаре мышление характеризуется как «социально обусловленный, неразрывно связанный с речью психический процесс поисков и открытия существенно нового, процесс отражения действительности в ее существенных связях и отношениях» [17, 64]. По выражению психологов, мышление — это процесс функционирования интеллекта, ума, преобразования мыслей, где мысль является структурной единицей мышления. При этом мышление в широком смысле определяется как активная познавательная деятельность субъекта, а в узком — понимается, как процесс решения задач.

В развитии теории музыкального мышления большую роль сыграли труды западноевропейских и отечественных исследователей XVIII–XX веков.

Немецкий философ и психолог Иоганн Герbart (1776–1841) впервые определил по-

нятие «музыкальная мысль» в связи с восприятием звуковых последовательностей и слушания музыки [8].

Для австрийского музыковеда Эдуарда Ганслика (1825–1904) перемещение «чистых» звуковых форм в пространстве и времени было свойством бытия музыки, а основным фактором музыкального переживания служила фантазия [7].

Значимость теоретико-музыковедческих разработок немецкого музыковеда Гуго Римана (1849–1919) заключалась в заострении внимания на внутренней, композиционной логике музыкального искусства. Под логикой музыки он подразумевал систему правил: физиологических, физических и психологических. Г. Риман считал, что фантазия композитора не безгранична и рассматривал музыкальное мышление как разновидность мыслительной деятельности человека [18].

Специфические смысловые компоненты понятий, которые имеют функцию главного фактора в наглядном музыкальном целом,

сформулировал чешский композитор и музыковед Отакар Зих (1879–1934), который дифференцировал слушателя по двум типам: «слушатель представления» и «слушатель настроения» [10].

Как известно, суть учения советского музыковеда Б. В. Асафьева (1884–1949) заключалась в том, что музыкальная мысль проявляется и выражает себя через интонирование. Он писал: «...общечеловеческое мышление неразрывно связано с речью, “материализующей” и “опредмечивающей” это мышление, так и музыкальное мышление выявляет себя в музыкальной речи, благодаря которой создается контакт между композитором–исполнителем–слушателем, устанавливается духовное общение, причем эта речь необычайно богата по своему содержанию, своим выразительным возможностям» [1, 230–232].

Рассматривая музыкальную речь как специфическую форму коммуникаций, советский музыковед Б. Л. Яворский (1877–1942) трактовал музыку как способ духовного общения людей [20].

Особое место занимают взгляды советского и российского музыковеда Л. А. Мазеля (1907–2000), который считал структурной единицей музыкального мышления художественный образ, возникающий в процессе исполнения музыкального произведения [13].

Анализируя трактовку музыки, российский философ М. С. Каган (1921–2006) писал о том, что музыка как несловесный язык человеческого общения связана с наукой о знаковых системах — семиотикой [11].

Примечательно, что музыкальное мышление, согласно высказываниям российского музыковеда В. В. Медушевского (род. 1939), более соответствует современным концепциям мышления, которое соприкасается не только с теориями других искусств и эстетикой, но и с семиотикой, психологией и нейрофизиологией [15].

Особое место занимают виды мышления:

а) самый ранний вид — наглядно-действенное мышление, осуществляемое на протяжении всей жизни непосредственно в процессе действия;

б) практически-действенное мышление, которое совершается через непосредственное действие с предметом;

в) словесно-логическое мышление, которое осуществляется под воздействием установленных языковых единиц с обозначаемыми объектами через логические понятия;

г) абстрактное мышление, оперирующее сложными отвлеченными понятиями и умозаключениями;

д) наглядно-образное мышление, неразрывно связанное с творческой деятельностью через образные представления.

«В концепции поэтапного формирования умственных действий советский психолог П. Я. Гальперин (1902–1988) выделяет этапы, на которых происходят многоплановые изменения, связанные с образованием новых действий, образов, понятий. Важно, что сначала формируется мотивационная основа деятельности, затем составляется схема ориентировочной основы действия... Опорой для становления действий служит информация, заключенная в речи. Затем происходит постепенное исчезновение внешней звуковой стороны речи, то есть речевой процесс удаляется из сознания и остается в виде конечного результата предметного содержания действия» [5, 16].

Важной особенностью развития музыкального мышления исполнителя является овладение такими приемами умственной деятельности, как анализ и синтез, которые помогают понять содержание и смысл музыкального произведения, заложенного композитором, и умение формулировать выводы по изученному материалу. Несомненно, показателем высокого уровня умственного развития личности является способность к обобщению и сравнению. Для раскрытия эмоционального содержания произведения и развития ассоциаций в музыкальной педагогике широко используются красочные образные сравнения. Являясь необходимым приемом для получения новых знаний, сравнение применяется при изучении стиля композитора, его музыкального языка и особенностей творчества.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что музыкальное мышление — это психический процесс, с помощью которого через интонируемые звуки человек моделирует отношение к действительности. Музыкальное мышление начинается с ощущения интонации, определяемой как понимание выразительных средств и высотной организации звуков во времени. Развиваясь индивидуально при изучении большого количества музыкальных сочинений разных эпох, музыкальное мышление требует развитого интеллекта для анализа материала, композиторского замысла и стиля, понимания логики простых и сложных звуковых структур.

Раскрывая понятие «аппликатура» в современной концепции, советский скрипач В. Ю. Григорьев (1927–1997) писал: «...аппликатура (от ит. *applicare* — прикладывать, приставлять, назначать) — это определенная система приемов исполнения музыкального текста, связанная с тем или иным расположением и движением (последовательным или одновременным) пальцев на струнах, направленная на выразительное интонирование и воплощение художественного замысла» [9, 82].

Можно утверждать, что аппликатурное мышление инструменталиста формируется в процессе исполнительской деятельности и характеризуется (в широком смысле) как активная познавательная деятельность музыканта, начиная с формирования и усвоения двигательных навыков, слухового восприятия и музыкально-образного мышления и заканчивая творческим поиском аппликатурных вариантов, которые помогают при решении художественных задач. С самого начала обучения развитие аппликатурного мышления музыканта помогает преодолевать технические трудности, обогащать выразительную сторону исполнения, раскрывая колористические и тембровые возможности инструмента.

Итак, в исполнительстве аппликатура может рассматриваться и как средство музыкальной выразительности, и как техническое средство. Но при формировании профессиональных навыков исполнителя на струнно-смычковых или струнно-щипковых инструментах разграничивают два функциональных значения аппликатуры, связанных с техникой игры — это игровая позиция пальцев (регламентируемая последующим нотным текстом) и позиция грифа (чередование пальцев в определенном порядке). Графически аппликатура у струнников указывается цифрами над нотным текстом. Кроме того, выбор аппликатуры зависит от фразировки, динамики, темпа, ритма, фактуры произведения.

Согласно исследованиям зарубежных и отечественных экспертов, определение «аппликатура» как понятие появилось в трактатах для смычковых инструментов приблизительно в XIII веке.

Австрийский скрипач и композитор Леопольд Моцарт (1719–1787), отец и учитель В.-А. Моцарта, называл три причины, оправдывающие аппликатуру — это необходимость, удобство и украшение, добавляя

при этом целесообразность, максимальную свободу и легкость движений. Кроме того, в своей работе «Опыт основательной скрипичной школы» (1756) он указал на связь скрипичной аппликатуры с ритмическим строением пассажей и штрихами.

Специфика формирования скрипичных аппликатурных принципов прослеживается в творчестве композиторов-скрипачей И. Хандошкина, А. Вивальди, Н. Паганини, П. Сарасате, А. Вьетана, в сочинениях которых раскрывались новые аппликатурные и художественно-выразительные возможности инструмента. Основные принципы скрипичной аппликатуры определились в связи с изменениями в конструкции инструмента при жизни венецианского скрипача-виртуоза Антонио Вивальди (1678–1741) и совершенствовались с развитием музыкального искусства, расширением инструментального репертуара и технических возможностей исполнителей.

Установлено, что деление грифа струнно-смычковых инструментов на позиции (позиционное движение руки) было введено в конце XVII века и закреплено французским композитором и органистом Мишель Корреттом (1707–1795) в «Школе Орфея» в 1738 году.

Между тем итальянский скрипач-виртуоз Никколо Паганини (1782–1840) ввел так называемое «внепозиционное» движение, где при переходе особую роль играют крупные части руки, движение которых опережает действие пальцев. Такой тип движения обеспечивает быстроту, незаметность, интонационную точность перехода. Вот почему в индивидуальном подходе исполнителей к выбору аппликатуры различают интуитивный подход, применяемый при импровизации и чтении нот с листа, а также рационалистический подход.

В конце XVIII века итальянский скрипач и композитор Ф. Джеминиани (1687–1762) в своей школе «Искусство игры на скрипке» разработал аппликатурные принципы на основе суженного и расширенного расположения пальцев в позициях.

Советский пианист и музыковед Л. А. Баренбойм (1906–1985) полагал, что «основным и решающим моментом в выборе аппликатуры является не “высчитывание”, не так называемое “удобство”, а целесообразность ее с точки зрения определенных художественных намерений» [2, 82].

В результате анализа игровой деятельности советский скрипач И. М. Ямпольский

(1905–1976) пришел к выводу о том, что «основой для выбора рациональной аппликатуры служит органическое взаимодействие следующих элементов: природы, конструкции инструмента; требуемого этой природой расположения пальцев; фактуры музыкального произведения» [21, 34]. Особо он подчеркивал практическую значимость аппликатуры для исполнителей: «...одним из главных условий художественной игры на скрипке является применение рациональной аппликатуры — наиболее целесообразного способа расположения и порядка чередования пальцев на грифе, позволяющего скрипачу с уверенностью и наименьшей затратой усилий исполнить музыкальное произведение. Выбор аппликатуры, составляющий важную сторону искусства скрипача и подчиняющийся требованиям фразировки, динамики звучания и ритма, является творческой работой, связанной с музыкальным мышлением исполнителя, с раскрытием идейно-эмоционального содержания произведения — его интерпретации. Использование приемов рациональной аппликатуры развивает также свободу ориентировки на грифе, способствует чистоте интонации, естественному овладению скрипачом музыкальным произведением, укрепляет музыкальную память исполнителя, облегчает чтение с листа» [21, 34].

Таким образом, выбор нужных вариантов аппликатуры в произведении зависит от подготовки исполнительского аппарата и психофизиологического состояния инструменталиста. «Исполнительская техника музыканта определяется как сложная функциональная система, представляющая собой синтез целенаправленных осмысленных действий-умений, двигательных навыков в игровом процессе и исполнительских способностей, связанных с воплощением музыкальных интонаций в реальном звучании произведений определенного жанра» [5, 69].

Так как двигательная система находится под контролем нервной системы и сложных аналитико-синтетических процессов, происходящих в высшей нервной деятельности, то постановка — это психофизический процесс приспособления инструменталиста к особенностям звукоизвлечения инструмента во время исполнения музыкального произведения. «В постановку как более частные понятия входят: постановка правой и левой руки, посадка, контакт с инструментом, система аппликатур как

организация художественного процесса, музыкально-художественные задачи и представления. С точки зрения исполнительской практики вопросы посадки, постановки рук часто рассматриваются только как мышечная и физиологическая проблема, но не как психологическая, связанная с мгновенным напряжением и расслаблением мышц. Критериями в этом являются психофизические аспекты, а определением правильной рациональной постановки рук для каждого исполнителя — учет индивидуальных особенностей его физического строения» [5, 5].

Таким образом, исполнительский аппарат музыканта — это совокупность физиологических органов, участвующих в процессе игры и связанных между собой сложной нервно-мышечной деятельностью. В нее входят такие системы, как моторно-двигательная и зрительно-слуховая [5].

Психологами выделяются три режима в системе управления действиями рук:

а) автоматическое управление — чтение текста с привычной последовательностью, без подключения внимания, ввиду того, что зрительный сегмент считывает повторяющуюся функцию;

б) осознание действий — под пристальным зрительным контролем, но с частичным подключением внимания;

в) сознательное управление — работа ведется с концентрацией внимания на действии, под контролем как процесс, так и результат.

В связи с этим русский и советский пианист А. Б. Гольденвейзер (1875–1961) писал: «Говоря о свободе рук, нельзя забывать, что никакого самого маленького движения нельзя сделать без напряжения мышц, и поскольку любое движение есть напряжение, следует говорить лишь о стремлении к максимальной экономии энергии» [6, 40–41].

Под свободой исполнительского аппарата понимается технические возможности и физиологические особенности музыканта, мышечный тонус во время игры и контроль за качеством исполнения. Сбалансированное напряжение и расслабление мышц, чередуясь друг с другом и находясь в правильном соотношении способствуют развитию выносливости и технической филигранности. «Не существует исполнения без напряжения, а секрет хорошей координации действий состоит в том, что для игры в целом требуются значительные усилия обеих рук» [14, 40].

Известно, что за движение опорно-двигательной системы отвечает головной и спинной мозг, а мышечное сокращение происходит за счет сигналов, которые следуют от мозга к конечностям. Уравновешенное состояние возможно путем ритмической смены возбуждения и торможения, то есть активной и пассивной стадии состояния мышечной ткани.

Говоря о физическом аспекте, можно выделить следующие фазы действий музыканта во время исполнения: подготовка активной легкости и готовности к действию; активация движения конкретных мышц для выполнения поставленной задачи; расслабление после работы и возвращение к обычному состоянию покоя.

О контроле за напряжением мышц как психофизическом процессе писал немецкий пианист и военный врач Ф. А. Штейнгаузен (1859–1910): «Движение рук есть, прежде всего, психический процесс, деятельность центральной нервной системы. И если даже артисты и владеют настоящей техникой, но не знают ее законов они все-таки не в состоянии передавать свою технику молодому поколению» [19, 7].

Заслуживает внимания движения рук исполнителя, при которых задействованы как мышцы-синергисты, расположенные сонаправленно (параллельно) друг другу и имеющие одинаковое направление; так и противоположно-направленные мышцы-антагонисты.

Что касается работы мышц, то она подразделяется на динамическую (кратковременное сокращение мышцы или групп мышц, чередуемое с кратковременным отдыхом) и статическую (долгое напряжение мышцы без промежуточного отдыха или расслабления). Так как одна мышца сгибает конечность, другая разгибает ее, то движение рук музыканта и есть динамическое напряжение, поэтому советский психофизиолог Н. А. Бернштейн (1896–1966) утверждал: «... между мышечным напряжением и результирующим движением — нет и не может быть однозначной зависимости. Здесь имеет место принципиальная неопределенность» [3, 21].

Неслучайно советский и российский пианист Е. Я. Либерман (1925–2003) отмечал: «...воспитание первичных двигательных навыков учащегося необходимо начинать не с самого движения, а с поисков ощущений в соответствующих локальных мышечных группах. Это и есть основная цель каждого упражнения в предпостановочный и поста-

новочный периоды обучения. Правильная постановка помогает исполнителю при наименьших затратах сил и времени добиться качественных результатов игры» [12, 14].

Таким образом, рациональная посадка и постановка рук устанавливается на основе естественного приспособления и индивидуального подхода, выполнения предварительных упражнений, нацеленных на выработку определенных умений и навыков. Нельзя не согласиться с мнением русского и советского пианиста Л. В. Николаева (1878–1942), что «индивидуальной постановки не существует. Законы постановки общи для всех, с известной модификацией, зависящей от строения рук» [16, 45].

Нетрудно заметить, что исполнительские школы придерживаются своих эксклюзивных форм движений, по этому поводу советский пианист Г. Г. Нейгауз (1888–1964) говорил: «...самое лучшее состояние и положение руки такое, которое легче всего изменить» [16, 45].

Можно сказать, что основная функция исполнительского аппарата состоит в приспособлении к тем возможностям музыканта, которые требуются для наиболее точной передачи авторского нотного текста.

Еще в середине XVIII века бельгийский скрипач и композитор Шарль Берио (1802–1870) сформулировал в «Большой скрипичной школе» принципы выбора аппликатуры и ее разграничение на техническую аппликатуру и аппликатуру кантилены.

Соответственно к аппликатурным принципам можно отнести: подбор аппликатуры исходя из удобства и физиологических особенностей строения руки и пальцев; использование основных видов расположения пальцев левой руки на грифе; соблюдение естественной последовательности пальцев при игре в позициях; использование стилового фактора при выборе аппликатуры как элемента выразительности; соответствие аппликатуры внутреннему музыкальному содержанию с учетом фразировки, фигураций, темпа, динамики; применение сложных видов аппликатуры для достижения штриха *legato*; возможность достижения темброво-кolorистического эффекта с помощью соответствующей аппликатуры.

В музыкальном исполнительстве существует несколько видов аппликатуры: пассажная, или ритмическая (достижение точности, качественного звучания в быстрых темпах, ритмическая организация); мелодическая

(зависит от художественного замысла при исполнении певучих мест, тесно связана со стилем сочинения и исполнителя); линейная (движения вдоль грифа) и поперечная (поперек грифа, в аккордах, гаммообразных пассажах на разных струнах в высоких позициях).

Рассматривая аппликатуру как средство художественной выразительности, необходимо обратиться к интерпретации термина «кантилена». Кантилена — певучая мелодия широкого дыхания (от лат. *cantilena* — распевное пение, распевание). Поэтому цельность фразы, характер звучания и *legato* должны, в первую очередь, учитываться при выборе аппликатуры в кантилене. Так как фразировка — это членение музыкальной ткани на фразы, то выбор неправильной аппликатуры может нарушить цельность художественной фразировки и исказить смысл исполняемого произведения. Фразировка относится также к области музыкальной формы, поэтому в каждом случае фраза как всякий небольшой относительно завершённый музыкальный оборот отделяется от соседних построений цезурой и обозначается с помощью фразировочных лиг и определяется логикой развития музыкальной мысли.

«Если смена струны происходит в пределах мелодической линии, следует учитывать характер ее строения. Широкие интервалы в мелодии могут сами по себе обусловить выбор чередования разных струн. В мелодии гомофонного склада не допускается тембрового разделения двух звуков, находящихся в отношении малосекундового сопряжения. В определении тембрового решения играет роль и ритмический рисунок. Совпадение смены струны с сильной метрической долей, как правило, способствует подчеркиванию последней. Все эти тонкости тембровой проблемы имеют непосредственное отношение к медленным частям, а также к произведениям кантиленного характера» [2, 112].

Таким образом, смена позиций и аппликатурные приемы могут быть использованы как средство к достижению выразительной игры с помощью тембровой и динамической функции аппликатуры. Кроме того, верный выбор варианта аппликатуры помогает исполнителю правильно воплотить композиторский замысел, развивает фантазию, помогает развить свободу игровых движений благодаря узкотехнической функции, а также облегчает чтение с листа и способствует чистоте интонаций с помощью артикуляционной функции аппликатуры.

Перечислим условия, при которых возможно добиться правильного расположения рук во время позиционной игры.

1. Общепринятая форма постановки, сложившаяся в итоге эволюции и специфики инструмента, методика обучения (постановка рук, посадка).

2. Специфика физиологии музыканта, соответствие роста размерам инструмента, позволяющее применить элементы стандартной постановки.

3. Условия исполнения, к которым не применима стандартная постановка (например, игра строя).

4. Решение задач, возникших во время зажатости исполнительского аппарата (нестандартное положение рук или пальцев).

Используя удобную аппликатуру, необходимо направить внимание на активность пальцев, чтобы избежать зажимов, а для активизации пальцев усилить слуховой контроль качества звучания. Важно понять развитие мелодии, ее разделение на большие и меньшие построения, определить наиболее значимые звуки фраз и предложений, выявить кульминацию произведения и, исходя из этого, использовать необходимый, не искажающий композиторского замысла вариант аппликатуры. Для систематизации изучаемого материала следует последовательно осваивать существующие типы игровых позиций пальцев. При этом автоматизация движений помогает исполнителю освободить внимание для решения художественных задач, не теряя технической стороны исполнения.

«Путь к повышению технического уровня, надежности исполнения лежит через применение глубоко продуманных, целесообразных аппликатурных приемов. Удобное изложение позволяет сосредоточить внимание на реализации исполнительского плана, не отвлекая сверхсложностью технических задач» [4, 11–12].

Практика показала, что для формирования и развития аппликатурного музыкального мышления существует два основных метода работы с обучающимся: наглядно-иллюстративный (демонстрация того, как нужно исполнить на инструменте) и словесное пояснение. Способ применения этих методов в процессе обучения меняется в зависимости от задач, при этом выбор метода зависит от конечной цели.

В связи с этим нельзя не остановиться на главной характеристике мышления — мотивации.

вазии, являющейся источником активности субъекта, а также на внешних и внутренних, устойчивых и ситуационных мотивах. Следует отметить, что внешняя мотивация стимулирует достижение задачи ради результатов, не связанных с познанием объекта. Однако внутренняя мотивация (к примеру, выбор аппликатуры) есть необходимое условие процесса мыслительной деятельности, так как решаемая задача имеет личностный смысл для субъекта. При этом важно сохранить положительное отношение исполнителя к поставленной задаче.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что развитие аппликатурного мышления в контексте применения аппликатурных принципов основано на осознании художественного текста через объединение кодированных звуков с помощью цифровых

символов в аппликатурные комбинации для решения формообразующих, конструктивных, либо выразительно-колористических задач во время игры на инструменте.

При формировании музыкального мышления инструменталиста необходимо учитывать зависимость выбора аппликатуры от следующих факторов: стиля и замысла сочинения, характера, динамики, темпа, уровня сложности, полифонической или гармонической структуры произведения, интонации, тембра, фразировки и других средств музыкальной выразительности; индивидуального стиля исполнителя, физических возможностей рук музыканта, особенностей строения пальцев, структуры необходимых движений, степени расслабленности или зажатости исполнительского аппарата, выбора технических средств.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. 19 и начало 20 века. 2-е изд. Л. : Музыка, 1979. 344 с.
2. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. М. : Классика–XXI, 2007. 192 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М. : Классика–XXI, 2008. 352 с.
4. Варламова Т. П. Использование скрипичных произведений в репертуаре домристов : лекция. М. : МГУКИ, 2003. 24 с.
5. Варламова Т. П. Домровое исполнительство : учебное пособие. М. : МГИК, 2014. 155 с.
6. В классе А. Б. Гольденвейзера : сборник статей / сост. Д. Д. Благой и Е. И. Гольденвейзер. М. : Музыка, 1986. С. 40–41.
7. Ганслик Э. О прекрасном в музыке // Русская Мысль. № 11, 1880.
8. Гербарт И. Ф. Психология / пред. В. Куренного. М. : ИД Территория будущего, 2007. 288 с.
9. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М. : Классика–XXI, 2007. 256 с.
10. Зих О. К психологии художественного творчества, 1911 (чеш. K psychologii uměleckého tvoření, 1911); О поэтических типах, 1918 (чеш. O typech básnických, 1918).
11. Каган М. С. Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. СПб. : Петрополис, 2000.
12. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой : учебное пособие для музыкальных вузов. 2-е изд. М. : Музыка, 1998. 136 с.
13. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М. : Музыка, 1986. 527 с.
14. Матохин С. Н. Некоторые актуальные проблемы методики обучения на шестиструнной гитаре : методические рекомендации. Саратов, 2015. 40 с.
15. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 262 с.
16. Назарова И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее совершенствования. Л. : Музыка, 1969. 134 с.
17. Педагогический словарь : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под ред. В. И. Загвязинского, А. Ф. Закировой. М. : Академия, 2008. 352 с.
18. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. М. : Ленанд, 2023. 152 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство)
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
20. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. М. : Композитор, 2022. 512 с.
21. Ямпольский И. М. Основы скрипичной литературы. М. : Музыка, 1977. 181 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Russkaya muzyka. 19 i nachalo 20 veka [Russian Music. XIXth and early XXth century]. Leningrad, 1979. 344 p. (In Russian)

2. Barenboim L. A. Fortepiannaya pedagogika [Piano Pedagogy]. Moscow, 2007. 192 p. (In Russian)
3. Bochkarev L. L. Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti [Psychology of Musical Activity]. Moscow, 2008. 352 p. (In Russian)
4. Varlamova T. P. Ispol'zovanie skripichnykh proizvedenii v repertuare domristov [The Use of Violin Works in the Repertoire of Domra Players : lecture]. Moscow, 2003. 24 p. (In Russian)
5. Varlamova T. P. Domrovoe ispolnitel'stvo [Domra Performance : textbook]. Moscow, 2014. 155 p. (In Russian)
6. Blagoy D. D., Goldenweiser E. I. (ed.) V klasse A. B. Goldenweizera [In the Class of A. B. Goldenweiser : collection of articles]. Moscow, 1986. P. 40–41. (In Russian)
7. Hanslick E. On the Beautiful in Music. *Russkaya Mysl'* [Russian Thought]. 1880, no. 11.
8. Herbart I. F. Psikhologiya [Psychology]. Moscow, 2007. 288 p. (In Russian)
9. Grigoriev V. Yu. Metodika obucheniya igre na skripke [Methods of Teaching the Violin]. Moscow, 2007. 256 p. (In Russian)
10. Zikh O. K psikhologii khudozhestvennogo tvorchestva [On the Psychology of Artistic Creativity]. 1911; O poeticheskikh tipakh [On Poetic Types]. 1918. (In Russian)
11. Kagan M. S. Iskusstvoznanie i khudozhestvennaya kritika [Art Studies and Art Criticism: selected articles]. Saint Petersburg, 2000. (In Russian)
12. Liberman E. Ya. Rabota nad fortepiannoï tekhnikoï [Work on Piano Technique : manual for music universities]. Moscow, 1998. 136 p. (In Russian)
13. Mazel L. A. Stroenie muzykal'nykh proizvedenii [Structure of Musical Works]. Moscow, 1986. 527 p. (In Russian)
14. Matokhin S. N. Nekotorye aktual'nye problemy metodiki obucheniya na shestistrunnoi gitare [Some Actual Problems of the Six-String Guitar Methodology : methodical recommendations]. Saratov, 2015. 40 p. (In Russian)
15. Medushevsky V. V. Intonatsionnaya forma muzyki [Intonation Form of Music]. Moscow, 1993. 262 p. (In Russian)
16. Nazarova I. T. Osnovy muzykal'no-ispolnitel'skoi tekhniki i metody ee sovershenstvovaniya [Fundamentals of Musical Performance Technique and Methods of Its Improvement]. Leningrad, 1969. 134 p. (In Russian)
17. Zagvyazinsky V. I., Zakirova A. F. (ed.) Pedagogicheskii slovar' [Pedagogical Dictionary : textbook for students of higher educational institutions]. Moscow, 2008. 352 p. (In Russian)
18. Riemann H. Akustika s tochki zreniya muzykal'noi nauki [Acoustics from the perspective of Music Science]. 2019. 152 p. (In Russian)
19. Kholopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva [Music as an Art Form : textbook]. Saint Petersburg, 2000. 320 p. (In Russian)
20. Yavorsky B. L. Stroenie muzykal'noi rechi [Structure of Musical Speech]. Moscow, 2022. 512 p. (In Russian)
21. Yampolsky I. M. Osnovy skripichnoi literatury [Fundamentals of Violin Literature]. Moscow, 1977. 181 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Варламова Т. П. — кандидат педагогических наук, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, профессор кафедры народных инструментов.

Information about the author:

Varlamova T. P. — Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation, Professor of the Folk Instruments Department.

Статья поступила в редакцию 27 апреля 2025 года; одобрена после рецензирования 4 июня 2025 года; принята к публикации 6 июня 2025 года.

The article was submitted April 27, 2025; approved after reviewing June 4, 2025; accepted for publication June 6, 2025.