

Сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста

Гусак Владислав Анатолійович¹, Бай Юрій Миколайович²

Опубліковано	Секція	УДК
30.09.2023	Освіта/Педагогіка	378.018.8:78.071.2-021.321]:78.02(045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.8401998>

Ліцензовано за умовами Creative Commons BY 4.0 International license

Анотація. У статті висвітлено сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста на основі постулатів наукового дослідження М. Бернштейна «Про спритність та її розвиток». Встановлено, що спритність у музично-виконавському мистецтві – це системна комплексна багатофакторна психомоторна здібність музиканта, яка не має єдиних критеріїв оцінки. У проекції на основне визначення рухової спритності як здатності винахідливо виходити з положень, що не зустрічалися раніше, а також відповідно до теорії «фізіології активності» М. Бернштейна доведено, що для практичного виявлення виконавської спритності педагога-музиканта необхідна спільна психомоторна діяльність «стрункого злагодженого концерту» усіх п'яти ієрархічних координаційних рівнів побудови ігрових рухів на тлі інтенсифікації послідовних фаз формування рухової навички.

Автором окреслені формули активізації різновидів спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста у виконавській психомоторній діяльності. З'ясовано, що тілесна спритність відображується: у здатності миттєво долати збиваючі фактори, труднощі і перешкоди із зовнішнього світу внаслідок знаходження у фонотеках рухової пам'яті фонових координаційних рівнів нових способів чи сенсорних синтезів регуляції рухів; у негайній потребі перевчитися – створити нові технічні фони й автоматизми відповідно до зміни смислу рухової задачі; у подоланні інтерференцій; у майстерному опануванні просторовою і часовою точністю техніки шляхом найменшого опору дії і найменшої витрати енергії, показниками якої є свобода ігрового апарату, м'язова еластичність туше, координація, ритмічність, економічність і легкість ігрових рухів тощо.

Предметна спритність віддзеркалюється як у предметних навичках – умінні маніпулювати міхом баяна, смичком, медіатором домри, натхненно володіти музичним інструментом в цілому, так і у зовнішній виконавській майстерності – витонченому мистецтві управління віртуозними ігровими рухами відповідно до художньої звукової

¹ кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова 2, м. Умань, Черкаська область, Україна, 20300, <https://orcid.org/0000-0002-9237-9681>

² кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри інструментального виконавства, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова 2, м. Умань, Черкаська область, Україна, 20300, <https://orcid.org/0000-0002-8749-7763>

мети і рухової програми нотного тексту на клавіатурі чи грифі інструмента, в антиципації на основі ідеомоторних актів сукцесивної послідовності ігрових рухів у творчій уяві, у вмінні якісно читати музику з листа, грати на різних за якістю музичних інструментах і протягом короткого часу вивчати на пам'ять нотний текст музичного твору.

Незважаючи на те, виконавська спритність є вродженою психомоторною якістю майбутнього викладача-інструменталіста, у процесі тренування вона значною мірою вдосконалюється і накопичується з виконавським досвідом, тобто доступна для індивідуального розвитку.

Ключові слова: рухова спритність, виконавська спритність, ігровий рух, психомоторика, психомоторна здібність, предметна спритність, тілесна спритність, якість, викладач-інструменталіст, координаційний рівень.

Essence of performance agility of playing movements for the future teacher-instrumentalist

Abstract. The article illuminates the essence of the performance agility of playing movements of a future instrumental teacher based on the postulates of scientific research by M. Bernstein on "About agility and its development." It is established that agility in musical performance art is a systemic complex multifactorial psychomotor ability of a musician, which does not have a single evaluation criterion. Based on the main definition of motor agility as the ability to inventively get out of previously unencountered positions, as well as according to the theory of "physiology of activity" by M. Bernstein, it is proven that for the practical identification of the performance agility of a teacher-musician, joint psychomotor activity "smoothly tuned concert" of all five hierarchical coordination levels of playing movements against the backdrop of the intensification of successive phases of motor skill formation.

The author outlined formulas for activating various types of agility of playing movements of the future instrumentalist teacher in performing psychomotor activity. It has been found that bodily agility is reflected: in the ability to instantly overcome distracting factors, difficulties, and obstacles from the external world due to the presence in the phonemes of motor memory of background coordination levels of new ways or sensory syntheses of motion regulation; in the immediate need to retrain – to create new technical backgrounds and automatisms according to the change in the meaning of the motor task; in overcoming interferences; in masterfully mastering spatial and temporal accuracy of technique by the least resistance of action and minimal energy expenditure, the indicators of which are the freedom of the playing apparatus, muscle elasticity of the body, coordination, rhythmicity, economy, and ease of playing movements etc.

Subject agility is reflected both in subject skills - the ability to manipulate the bellows of an accordion, the bow, the plectrum of a domra, to spiritually master a musical instrument as a whole, and in external performing mastery - the refined art of managing virtuoso playing movements according to the artistic sound goal and the motor program of the musical text on the keyboard or neck of the instrument, in anticipation based on ideomotor acts of successive sequence of playing movements in creative imagination, in the ability to qualitatively read music from a sheet, play on various quality musical instruments, and in a short time memorize the musical text of a musical work.

Despite being, performance agility is an innate psychomotor quality of a future instrumental teacher, during training it is largely perfected and accumulates with performance experience, that is, it is available for individual development.

Keywords: motor agility, performance agility, playing movement, psychomotor, psychomotor ability, subject agility, bodily agility, quality, teacher-instrumentalist, coordination level.

Вступ

Одним із пріоритетів державної політики України у сфері культури є розвиток мистецької освіти і кадрове забезпечення сфери культури, зокрема мистецьких шкіл як закладів освіти сфери культури. Сучасна мистецька школа ХХІ століття потребує новітніх змін змісту, стратегічного планування і стандартів своєї діяльності, а також переосмислення професійного розвитку педагогічних працівників мистецьких шкіл, зокрема викладачів-інструменталістів. Дійсно, крім педагогічної культури, неординарних інтелектуальних і креативних здатностей, добре розвинених музичних здібностей та психічних процесів, високого рівня артистизму, надійності і традиційних виконавських умінь та навичок, сучасний педагог-музикант повинен володіти довершеною руховою спритністю як надзвичайно універсальною різнобічною якістю (М. Бернштейн). Власне, у професійній діяльності працівників сфери культури виконавська спритність відіграє суттєву роль.

Спритність як естетична якість психомоторики особистості майбутнього викладача-інструменталіста та ознака-показник добре розвиненої полімодальної рухової пам'яті досі не має загально визнаного визначення серед науковців. Професійна виконавська майстерність педагога-музиканта включає як особистісні (душевні почуття), так і психофізіологічні властивості, що відображаються в активній творчій психомоторній діяльності. У становленні останньої беруть участь органічно пов'язані інтелектуальна, когнітивна, регулятивна та сенсомоторна сфери особистості. Саме психомоторика артиста-інструменталіста відображає об'єктивну інформацію про проходження виконавської діяльності на тлі активної побудови, ефективного свідомого управління і полімодального контролю суцесивної послідовності довільних звуковисотних інтонавальних ритмів.

Звертаючись до наукової думки, слід зазначити, що психомоторика або психомоторні процеси становлять собою об'єктивне сприймання людиною усіх форм психічного відображення, починаючи з відчуття і закінчуючи складними формами інтелектуальної активності (Є. Сурков). Поняття «психомоторика» як цілісність душі і тіла увів у науковий обіг видатний фізіолог ХІХ століття І. Сеченов. Науковець висловив гіпотезу, за якою без бажання як мотиву чи імпульсу довільний рух був би взагалі безглуздим, і вперше розкрив важливу роль м'язового руху у пізнанні навколишнього світу. Ідеї Івана Михайловича відіграли вирішальне значення у розумінні психомоторики як об'єктивізації в м'язових рухах усіх форм психічного відображення та рухового аналізатора як інтегратора всіх аналізаторних систем людини.

У цілому дефініція «психомоторика» як об'єктивізація всіх форм психічного відбиття через м'язові рухи (В. Нікандров) підкреслює залежність рухових проявів людини від психічної регуляції. Так, здійснення довільних рухів відбувається під контролем свідомості, а виявлення рухових якостей потребує участі вольового зусилля. Тому психомоторна сфера людини – це сплав психологічних і фізіологічних механізмів управління рухами, руховими діями, що відображаються у прояві різних психомоторних якостей. Вона складається з двох великих блоків: рухових умінь і рухових якостей (здатностей) (Є. Ільїн).

Відомий психолог ХХ століття К. Платонов вважає, що психомоторика – це основний вид об'єктивізації психіки в сенсомоторних, ідеомоторних та емоційно-моторних (зокрема, імпульсивних) реакціях та актах. Усе вчення про трудові рухові навички, які визначають умілість та майстерність особистості, належать до

психомоторики. З погляду заслуженого діяча науки і техніки України С. Максименка, до психомоторики як живої системи входять такі відносно самостійні, але спеціалізовані складники: ідеомоторика, сенсомоторні процеси і довільні моторні процеси-дії [2, с. 431]. Психологічна наукова думка вбачає у сенсомоториці зв'язок психіки як властивості душі людини з м'язовим рухом (Ю. Трофімов) та зумовлює виявлення спритності становленням сенсомоторної культури рухів людини [2, с. 434–437].

У питанні про сутність поняття «спритність» як у педагогічному, так і в психофізіологічному аспекті існує певна незрозумілість. Неоднозначність у трактуванні цієї дефініції пов'язана з невизначеністю її структури. Так, у словнику української мови цей феномен характеризують висловом: «швидкий, вправний у роботі, діях», «який майстерно й уміло робить, виконує що-небудь, виявляє хист у чомусь», «здатний добре і швидко міркувати, кмітливий, тямущий» [4, с. 599].

Саме із процитованим І. Бражніним визначенням В. Даля поняття спритність як складність у рухах не погоджується видатний науковець ХХ століття, творець нового напрямку «фізіологія активності» у науці М. Бернштейн. Психофізіолог характеризує рухову спритність як індивідуальну, доступну і неповторну психофізичну якість, що піддається вправі й інтелектуальному розвитку, як мудрість і концентрат життєвого досвіду в частині рухів і дій, як дуже складний психофізичний комплекс, складові властивості якого дуже часто спільно зустрічаються і явно мають між собою внутрішній зв'язок.

У праці «Про спритність та її розвиток», яку було написано в кінці 40-років ХХ століття, а видано лише у 1991 році, автор зазначає, що визначення якості спритності потрібно не «відкрити», а побудувати: «спритність є здатність рухово вийти з будь-якого положення, тобто здатність впоратися з будь-якою руховою задачею, що виникла: правильно (адекватно і точно), швидко (скоро і скоро), раціонально (доцільно й економічно) і винахідливо (гнучко та ініціативно)» [6]. М. Бернштейн стверджує, що цариця управління рухами – спритність має вихідну рису – екстравертованість, тобто зверненість на зовнішній світ. Вона не міститься у самих по собі рухах, а виключно визначається за ступенем відповідності їх до навколишньої обстановки і за ступенем успішності вирішення реалізованої ними рухової задачі.

Експериментально довівши гіпотезу, за якою для побудови рухів різної складності «команди» віддаються на ієрархічно різних рівнях центральної нервової системи людини, а при автоматизації рухів ця функція передається на нижчий рівень, Микола Олександрович приходив до висновку, за яким спритність є складною комплексною діяльністю, для виявлення якої необхідна спільна злагоджена робота щонайменше двох рівнів побудови – ведучого і фонового. Результати досліджень науковця-педагога мають велике значення для практиків: спортивного тренера і спортсмена, музичного педагога і музиканта-виконавця, балетмейстера й артиста балету, словом для всіх тих професій, у яких важливим є точний за результатами рух.

У резюме до зазначеної праці М. Бернштейн вказує, що спритність – це не рухова навичка, а якість чи здатність, яка визначає ставлення нашої нервової системи до навичок. Від ступеня рухової спритності залежить, наскільки швидко і успішно зможе сформуватися в людини та чи та рухова навичка і наскільки високої досконалості вона зможе досягти. І вправність, і спритність, безсумнівно, є вправними якостями, але як та, так і інша стоять над усіма навичками, підпорядковуючи їх собі і визначаючи їх істотні властивості. Рухова спритність призводить до тих самих результатів – до створення адекватної й успішної психофізіологічної структури, що і вправа в руховій навичці. Спритність здатна відшкодувати, замінити вправу або прискорити її ефект. Коли рухова комбінація мусить бути створена раптово і коли для її поступового вироблення немає часу, спритність не замінна нічим іншим [6].

Варто зазначити, що до середини ХХ століття науковці ідентифікували поняття «спритність» з поняттям «координаційні здібності». З часом деякі дослідники не визнавали спритність як самостійну рухову якість і ототожнювали її з координованістю (В. Заціорський), представляли як освітню сторону педагогічного процесу (Д. Донський) чи пропонували замінити термін «спритність» на термін «координаційні здібності» (P. Hirtz, G. Schnabel, W. Mattausch). Інші, навпаки, виділяли координаційні здібності із «загальної спритності», тобто координованість є окремим випадком спритності (М. Бернштейн, В. Лях, В. Філіппович), вважали координованість рухів складником спритності без точності їх виконання та швидкості освоєння (О. Безкопильний, В. Іващенко). Треті – розглядали спритність рухів складником координаційних здатностей людини, оскільки остання охоплює також здатності до рівноваги, орієнтування у просторі, відчуття ритму, довільного розслаблення м'язів тощо (М. Булатова, М. Линець, В. Платонов та ін.). Четверті – висвітлювали «рухову якість спритність» як складний комплекс психомоторних здібностей (D. Blume, Л. Матвеев).

Нині у психофізіологічній науковій літературі та психології спорту, зокрема, існують різні тлумачення сутності феномена «рухова спритність», а саме: це свого роду рухова винахідливість, але часто ця найпростіша форма винахідливості поступово переростає у розумову винахідливість і техніцизм (М. Бернштейн); узгодження просторових, часових і силових параметрів рухів (Є. Ільїн); складна системна психомоторна якість, для якої характерне поєднання кількох здатностей, а саме екстраполяції, своєчасності реагування, окоміру, пропорційності зусиль та амплітуд рухів (В. Лях); пошук способу розв'язання моторної задачі почуттям «найменшого опору» дії, опанування рухами в екстремальних ситуаціях чи розв'язання нових рухових завдань (С. Максименко); комплексна, інтегральна властивість організму, в основі якої лежать здібності до орієнтації у просторі і часі, а також до диференціювання динамічних зусиль (В. Романенко); здатність керувати тілом або його частинами за просторово-часовими та динамічними характеристиками (Д. Степаненко, В. Новіков, О. Лукина); складна комплексна фізична якість людини, яка може бути визначена як її здатність швидко оволодівати складно координаційними руховими діями, точно виконувати їх відповідно до вимог техніки і перебудовувати свою діяльність залежно від ситуації, що склалася (О. Бубела, М. Ярошик).

У музичні педагогіці і музикознавстві поняття «спритність» ігрових рухів висвітлюється здебільшого на основі інтуїції і виконавського та педагогічного досвіду. Вагомий внесок у сучасну методологію розуміння сутності дефініції «спритність рухів» здійснив відомий методист початку ХХ століття Ст. Шлезінгер. У праці «Про техніку гри на фортепіано» (1902 р.) теоретик-піаніст зазначає, що з якісного боку виконання від багаторазових повторень набуває спритність у діях і рухах. Ця спритність є не що інше, як зв'язок, що встановився між послідовними моментами руху, а також між частинами м'язової системи, що його (моменти – В. Г.) виконують. Цей зв'язок, на думку вченого, становить поняття координації м'язових рухів. Наявна спритність рухів є вже достатньою умовою появи швидкості. Коли сукупність навичок дає в результаті відчутний ступінь спритності і швидкості, у роботі настає за стадією механіки стадія техніки у тісному сенсі.

У цьому напрямі музичний педагог і музикознавець К. Вебер наголошує, що для хорошого, бездоганного і витонченого у всіх відносинах виконання кожної навіть найменшої п'єси потрібна здатність виконувати всі технічні труднощі з легкістю і спритністю (вільна манера гри). Указаного методичного положення дотримується німецький піаніст-педагог М. Брайтхаупт, який вважає, що спритність пальців є природним наслідком легкості рухів руки і кисті на ґрунті вагової гри, тобто

результатом повної свободи рухів. Її не можна досягнути ніякими особливими вправами чи виробити якимось спеціальним чином.

Більш комплексно у першій половині ХХ століття висвітлює природу спритності ігрових рухів відомий австрійський піаніст В. Бардас. У праці «Психологія техніки гри на фортепіано» (1928 р.) музичний педагог звертає увагу на те, що вихідним пунктом передумови технічної роботи є загальна фізична спритність – інстинктивний несвідомий дар пристосування м'язового апарату до потрібної форми руху. Із загальної спритності у спеціальній галузі техніки гри на фортепіано впливають доцільні рухи як прояв індивідуальних методичних законів. Доводячи наукове положення, за яким метою будь-якої технічної роботи є закріплення та перетворення у звичку рухової іннервації, В. Бардас аргументує єдину фізіологічну передумову, що дає основу та вихідний пункт для розвитку спритності: «Якщо спритний рух тіла незмінно пов'язаний з певним звуковим уявленням, якщо намацати і розвинути спритний рух можна тільки у зв'язку зі звуковим уявленням, тим не менш, з іншого боку, в основі спритного руху лежать і фізіологічні передумови.... цією передумовою є за можливості досконале розслаблення м'язів, їх м'якість, еластичність і рухливість. Досвід вчить, що у такому стані пристосувальна здатність рук проявляється найкраще. Лише за такого стану рук можлива досконала іннервація задуманого руху» [10].

У ретроспективному зрізі розвитку мистецтвознавчої і музично-педагогічної наукової думки науковцями представлені різноманітні аспекти активізації і виявлення спритності ігрових рухів у практичній діяльності, а саме: фортепіанна гра основана не на одному лише застосуванні механічної спритності (Г. Гермер); гармонічність рухів тісно стикається з технічною витривалістю: якщо рука втомлюється, то рухи перестають бути спритними, невимушеними, зручними і точними (А. Шапов); денервація і пасивне навантаження є передумовою усіх спритних, впевнених, технічно досконалих і спокійних рухів, а фізіолого-технічна сторона спритності зводиться до виключення всіх зайвих, надмірних, побічних рухів початківця та вибору доцільних м'язових рухів (Ф. Штейнхаузен); доцільна, логічно перевірена аплікатура дає можливість з найбільшою спритністю виконувати хитромудрі пасажі при дуже швидкому темпі (А. Ніколаєвський); спритність пальців, їхня незалежність і особливо точність удару розвиваються методично за допомогою вправ, що використовують подвійні тони (М. Лонг); порушення синергічного сприяння у руховому складі дій піаніста неминуче знижує спритність і швидкість виконавського апарату, тому навчити піаніста вправно і без шкідливих наслідків протидіяти силі віддачі клавіатури є прямим завданням педагога (Г. Прокоф'єв); швидкість і спритність є важливою передумовою всякої гарної техніки (Я. Мільштейн); у нормально розвиненого молодого музиканта певна «спритність тіла» формується незрівнянно швидше і легше, якщо використовується весь попередній руховий досвід і свідомість довіряє «мудрості руки» (В. Подуровський, Н. Сулова).

У другій половині ХХ століття значний внесок у розуміння специфіки сутності і розвитку виконавської спритності ігрових рухів піаніста зробила відомий теоретик-педагог А. Бірмак. У праці «Про художню техніку піаніста: досвід психофізіологічного аналізу та методи роботи» (1973 р.) мистецтвознавець наголошує, що спритність дозволяє виконувати складні рухи у різних ситуаціях. Вона необхідна піаністу у швидких пасажах, при перебудові рухів, у стрибках і перельотах, що здійснюються у швидких темпах тощо. Ця якість обумовлена індивідуальними можливостями нервової системи. Особи, які володіють природною руховою спритністю, легше схоплюють структуру рухів і швидше освоюють технічні труднощі. Спираючись на наукові положення фізіолога О. Крестовнікова, за якими для розвитку спритності велике значення мають пластичність і рухливість нервової діяльності кори головного мозку, А. Бірмак зазначає,

що спритність розвивається поступовим підвищенням швидкості технічних пасажів та багаторазовим повторенням їх у швидкому темпі. Тренування в уповільненому русі не забезпечує розвитку спритності.

Попри численні дослідження у царині музично-виконавського мистецтва, музикознавства і музичної педагогіки, на нашу думку, питання специфіки сутності виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста потребує додаткової уваги.

Метою статті є висвітлення сутності виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста.

Результати

Відомо, що гра на музичному інструменті – це живе цікаве оповідання, розумовий процес, складна свідома діяльність, в якій поєднуються навички і творчість (Л. Арчажнікова, Т. Беркман, К. Ігумнов, Є. Ліберман). Мистецтво гри на будь-якому музичному інструменті ґрунтується на єдності художнього образу і технічної майстерності, яка дозволяє музикантові донести до слухача те, що він хоче висловити і сказати своїм виконанням (В. Петрушин). Піанізм є ланцюг логічних систем: фізіологічної, психологічної і, нарешті, ідейної (В. Івановський). Гра на фортепіано – мистецтво практичне, яке потребує певних технічних навичок, але поняття «фортепіанна техніка» не зводиться до поняття «швидкої, спритної та гучної гри» (Я. Мільштейн). У виконавському мистецтві музиканта беруть активну участь усі психічні процеси в їхній нерозривній єдності (А. Бірмак). Незаперечною є думка Б. Яворського, за якою виконавство складається з інстинкту, навички та інтелекту. З погляду А. Щапова, під час гри робота уяви повинна координуватися з даними сприймання і розміряться з наявними у певний момент технічними можливостями. У зв'язку з цим, О. Гольденвейзер вважає, що виконавець складається з синтезу відчуття художнього наміру, художнього задуму, художнього образу і засобів, за допомогою яких він цей задум може здійснити і довести до слухача. На переконання В. Бардаса, сутність техніки гри на фортепіано полягає у складній взаємодії психічних і фізичних функцій. Як наслідок, Г. Нейгауз формулює діалектичний закон: «що визначає як», за яким «чим виразніша мета (зміст, музика, досконалість виконання), тим виразніше вона диктує засоби для її досягнення (техніку)».

Виникає доцільне запитання: який людський орган обслуговує механізми зазначених психічних процесів, образів, думок, емоцій, техніки ігрових рухів? Їх обслуговує психомоторика – дійовий орган людини, його механізм дій і мистецтво їх регуляції. З погляду доктора психологічних наук С. Максименка, психомоторика як орган людини здійснює «психічну регуляцію живих рухів, дій і вчинків, вона – дзеркало мислення, почуттів і уяви» [2, с. 428].

Спритність як вищий ступінь психомоторної підготовленості майбутнього викладача-інструменталіста має суб'єктивне неоднозначне відображення у «живому» виконавському акті. У зазначеному науковому дослідженні «Про спритність та її розвиток» М. Бернштейн впритул підходить до комплексу фактів, що розкривають найглибше психофізіологічне ядро якості спритності: «Очевидно, що експромтне непередготовлене створення складної фондованої та водночас адекватної рухової структури можливе тільки на основі високого ступеня керованості всіх фонових рівнів із боку провідних. Там, де психомоторика середньої якості потребує тривалого вправління, вироблення та зігравання чергової координаційної структури, психомоторика, що характеризується високими показниками спритності, здатна забезпечити такий же стрункий концерт рівнів відразу, у самий момент виникнення необхідності до цього» [6].

Власне, у праці «Про побудову рухів» (1947 р.) психофізіолог Микола Олександрович аналізує загальну схему побудови координацій смичкової руки скрипаля і схему рухів руки піаніста у процесі музичного художнього виконання і практично доводить, що організація, програмування й управління будь-якою психомоторною дією відбуваються на різних «поверхах» центральної нервової системи ієрархічно. Представлені у схемі п'ять ієрархічних рівнів постійно взаємодіють за принципом динамічної субординації. При цьому нижчі рівні у повноцінному психомоторному акті знаходяться під контролем вищих. Так, верховний координаційний рівень Е обслуговує вищі особливо складні інтелектуальні рухові акти – музичне, театральне і хореографічне виконання, тобто рухові ланцюги, що об'єднані не предметом, а мнемічною схемою, абстрактним завданням чи художнім замислом. В аферентаційному синтезі цього рівня містяться засоби для адекватної сенсорної корекції художньо цінного звуку та виразної динаміки звукового послідування, що визначаються цілісною художньою концепцією виконавця [5]. Вищий рівень Е не тільки створює особливу чисто психологічну надбудову для мотивації ігрових рухів – «необхідно висловити таку-то музичну думку чи розкрити такий-то художній образ» [1, с. 66], але й має безсумнівний прямий координаційний вплив на ці рухи і відповідно нижчі ієрархічні рівні (D, C₁, C₂, B, A).

Унаслідок використання на першому етапі вивчення музичного твору таких методів і прийомів, як наочне спостереження – аудіо- чи відеозапис, нотний матеріал, або метод інструктажу, прийомами якого виступають усне роз'яснення матеріалу, роз'яснення з показом на інструменті або тільки показ на інструменті (І. Алексєєв); ознайомлене читання з аркуша методом проб і помилок у повільному темпі або, за можливості, в авторському темпі (М. Давидов); наскрізне цілісне ескізне програвання музичного твору «на одному диханні» (С. Савшинський); абстрактне ознайомлення з музичним матеріалом на основі безпредметної дії – мисленневого уявного музикування по нотах (Г. Ципін) тощо, в енграмах матриці провідного координаційного рівня Е управління виконавською психомоторною діяльністю студента формуються початкові риси цілісної художньої концепції інтерпретації музичного твору, яка є «руховою задачею» (М. Бернштейн). Указана перша фаза побудови рухової навички як освоєного вміння вирішувати той чи той вид рухової задачі не займає багато часу, хоча і вимагає розшифрування нотного тексту (відомості про автора, назва твору, літературний текст, мотивація та історія створення, епоха, стиль, форма тощо), активізації гештальту – охоплення твору в цілому «ніби з висоти пташиного польоту» (Я. Мільштейн), початкового накреслення його загального характеру й основного темпу (А. Пазовський) тощо.

Другий предметний координаційний рівень D управління ігровими рухами має характерну властивість – тісний зв'язок з удосконаленою рукою людини як виконавського органу і як продукту праці: «Недарма нерідко про людину, яка наділена яскраво вираженою спритністю, кажуть: «Які у нього розумні рухи!» [6]. Тільки завдяки праці людська рука досягнула високого ступеня досконалості, мудрості, спритності та майстерності. Так італійський живописець С. Рафаель, за свідченнями сучасників, завжди говорив, що в нього краще виходить, коли руки самі змішують фарби. Також можна згадати феноменальну здатність австрійського композитора А. Моцарта до швидкого оволодіння грою на різних музичних інструментах.

З цього приводу цікаво навести висловлювання відомого американського диригента ХХ століття Леопольда Стоковського, яке приводить до думки, що психомоторна функція цілісного рухового акту перебуває у відомому протиріччі з функцією свідомості: «Хоча основний центр, що контролює мислення і волю, знаходиться в головному мозку, мабуть, існує якийсь «місцевий мозок» у пальцях і губах, який з блискавичною швидкістю регулює невловимі рухи, що створюють красу тону,

тисячі нюансів фразування і контрастних тембрів. Нерви і м'язи пальців та губ діють так швидко, що центральний мозок може зареєструвати їх лише після того, як вони вже спрацювали. Саме тому, коли ми слухаємо видатних артистів, складається враження, що у них на кінчиках пальців і губ міститься своєрідний «місцевий мозок» [8, с. 130]. У негативному сенсі на самостійність і непокірність руки музиканта вказує основоположник німецької романтичної опери К. Вебер: «Адже ці руки, ці прокляті пальці піаніста, які від постійної вправи та тренування набувають роду самостійного та самовільного розуму, вони є несвідомими тиранами та гвалтівниками творчої волі. Нічого нового вони не можуть винайти – все нове їм навіть незручно» [9].

Наступна характерна властивість досліджуваного координаційного рівня безпосередньо пов'язана з маніпулюванням предметом – смичком, міхом баяна, медіатором домри чи гітари. Він не зводиться тільки до хватки чи переміщення пальців у просторовому полі клавіатури інструменту. Мотиви до того, що саме так необхідно водити міхом у різноспрямовані сторони, волоссям смичка чи медіатором струнами не виникають на рівні смислових предметних дій і повністю підпорядковуються адекватним сенсорним корекціям описаного вище провідного рівня Е.

Більш того, коли предмет фігурує як інструмент при високоавтоматизованій звичній роботі, він, з погляду М. Бернштейна, прямо переживається виконавцем дії як органічна частина власного тіла аж до ілюзії активного провідного управління рухами, що начебто виходить із цього інструмента. Можна стверджувати, що відбувається формування специфічних комплексних сенсорних синтезів – феномена «чутливі руки чи пальці» (Ф. Блуменфельд, А. Корженевський) внаслідок переміщення чуттєвості ігрового руху за принципом «тактильного щупальця» І. Сеченова через клавіатуру чи гриф на звукові коливання струн піаніно, волоса смичка чи голосу планки акордеона чи, з погляду психолога В. Зінченка, інкрустація – більше, ніж оволодіння, одухотворення предмета внаслідок того, що музикант ніби вкладає душу у звучання інструмента через кожний виконавський порух або входження інструмента у «схему тіла». Так, знаменитий педагог-скрипаль П. Столярський зазначав, що скрипка в ідеалі повинна ніби прирости до тіла виконавця, стати його третьою рукою. На думку відомого диригента ХХ століття В. Бруно, подібне злиття руки і знаряддя праці, одухотворення предмета чи психологічне включення інструмента у «схему тіла», на яке вказували К. Мострас, І. Маркевич, К. Мартинсен, М. Ростропович, М. Старчеус, Г. Ципін, А. Шнабель, Р. Шуман, Р. Юссон та інші, можливе тільки у тому випадку, якщо художник, поряд із талантом, володіє особливою, необхідною для професії музиканта природною обдарованістю.

Комплексно у музичній педагогіці описує специфіку активізації рівня предметних дій теоретик-скрипаль О. Шульпяков у праці «Технічний розвиток музиканта-виконавця» (1973 р.). Мистецтвознавець зазначає, що рівень D постачає смислові ланцюги рухових дій, які відповідають нотному запису і знаходиться у підпорядкуванні рівня Е. Доктор мистецтвознавства вважає, що поширений зв'язок «бачу – рухаюся», коли неможливий активний слуховий контроль, є яскравим прикладом виключення верховного керівництва та переведення виконавського процесу в діапазон предметного рівня.

Ми погоджуємося із визначеними положеннями і вважаємо, що досліджуваний рівень визначає руховий склад навички (друга фаза побудови навички) – смислову задачу (смислову мелодію, структуру чи мнемічну програму «що робити» виконавських дій – «необхідно виконати таку-то фразу, що складається з таких-то нот і, відповідно, суцесивної послідовності-ланцюга звуковисотних інтонавальних ритморохів згідно з матеріальним кодом нотного тексту» [1, с. 66].

Практична реалізація зазначеного у навчально-виконавському процесі вимагає від майбутнього викладача-інструменталіста активізації структурного аналізу жанру, стилістики, форми і фактури композиції, усвідомлення метричної будови мотиву чи

фрази на основі ритмічної стопи поезії, вибудовування розділових знаків, моментів кульмінацій, інтонаційних опорних точок, миттєвостей дихання музичної мови, визначення власних специфічних виконавських виражальних засобів, використання методів «уповільненої кінозйомки», «диригування», самостійного розбору нотного тексту через «збільшувальне скло» повільного темпу (Г. Нейгауз, Г. Ципін) тощо. Наслідком такої діяльності є виникнення інсайту – загальної ідеї вирішення рухової задачі, тобто моделювання майбутнього «виконавського плану» (А. Корто) інтерпретації музичного твору в часі.

Саме функціонування і взаємодія описаних вищих ієрархічних рівнів побудови ігрових рухів зумовлює виявлення внутрішніх властивостей спритності – «Що вона робить? Що нею досягається? Спритність – це здатність впоратися з руховою задачею правильно» та характеризує якісну і кількісну сторони правильного виконання ігрових рухів – їх адекватність і точність щодо відтворення авторського нотного тексту. Опис цілісних самостійних рухів, що ведуться на рівні просторового поля S_1 , який пов'язаний з «локомоціями кінцівок – рухом рук музикантів по аплікатурі інструмента (ліва рука у смичкістів, обидві руки у піаніста, арфіста і баяніста)» і локомоторним терміном «побіжність» пальців (за термінологією Ю. Бая), ми знаходимо у праці М. Бернштейна «Про побудову рухів» (1947 р.). У руховий склад зазначеного рівня входить усе, що належить до зовнішньої форми і характеру ігрових рухів [5].

У музично-педагогічній науковій спадщині активізація побіжності ігрових рухів зумовлюється дією закону економності рухів та економичності витрачання нервово-м'язової енергії під час збільшення темпу гри (Ф. Штейнгаузен) на тлі тези доктора мистецтвознавства Г. Когана «секрет швидкості – у скупісті і мінімальності рухів»; методологічно базується на положенні С. Клещова, за якою «межа побіжності – це межа рухливості нервових процесів збудження і гальмування у корі великих півкуль головного мозку, здатність їх швидко змінювати один одного»; ґрунтується на концепції О. Райфа, за якою «не побіжність, а швидкість мислення ми повинні розвивати в учнів» та на антитезі-парадоксі Г. Когана, за якою «щоб швидко грати – треба думати повільно щодо управління моторикою». В основі останньої «багаторазово повторювальна послідовність рухів поступово «зліпається» в одне ціле, перетворюється у суцільний ланцюг – «динамічний стереотип» (за термінологією І. Павлова).

Таким чином, координаційний рівень S визначає зовнішній руховий склад (образ-проект) ігрових рухів – побіжність, тобто швидкість, темп, точність і влучність переміщення пальців по просторово-моторному полі клавіатури інструмента відповідно до «сислової мелодії» виконавських дій і силові параметри тактильного відчуття [1, с. 66]. Саме якісний склад сенсорних корекцій, технічних фонів та автоматизмів вказаного ієрархічного рівня визначає не тільки другу рису (суттєву ознаку) досліджуваного феномена – відносну швидкість досягнення результату, яка характеризує те, що робить спритність, але й дає відповідь на питання «які самі по собі спритні рухи?», тобто як діє спритність? При цьому, ми повинні узагальнити, що побіжність – це раціональність, тобто доцільність і економичність ігрових рухів, а не їх квапливість і метушливість.

Професійний життєвий досвід підказує, що у своїй виконавській практиці на початковому етапі вивчення нотного тексту кожен із нас усвідомлював аксіому, за якою зовнішній виразний перцептивний образ-форма ігрових рухів чи то викладача під час показу-ілюстрування, чи то наш власний не несе тієї прихованої інформації про технічні фони, сенсорні корекції і перешифрування, які необхідні для виконання суцільної послідовності ігрових рухів відповідно до нотного тексту. Саме трудомістка планувальна фаза виявлення, прощупування і розпису корекцій під час побудови рухової навички, яка вимагає багаторазових повторень рішення рухової задачі, активізує роботу

фонового координаційного рівня м'язових синергій В. Зазначений рівень м'язово-суглобових ув'язок бере на себе всю внутрішню чорнову техніку складного руху, добре пристосований до засвоєння життєвого досвіду, до побудови нових координацій і зберігання їх у скарбниці рухової пам'яті та відіграє суттєву роль в автоматизації рухових навичок. Власне, на рівні м'язових синергій на початку освоєння навички, коли рухи виконуються абияк «на милицях» чуттєвостей провідного рівня, актуалізується провідна якісна зміна процесу автоматизації ігрових рухів – переключення управління з боку зорової системи (коли правильні рухи власних пальців на початку вивіряються зором, пильним стеженням за ними «на всі очі») на пропріоцептивно-тактильну систему.

Самостійні виявлення рівня м'язово-суглобових ув'язок відображаються у рухах виразної міміки, пантоміми і пластики – безпосередньо в емоційних рухах лица, кінцівок і всього тіла. Фоновий координаційний рівень В сприяє накопиченню «словника» м'язових синергій, які забезпечують внутрішню чорнову техніку проходження послідовності ігрових рухів під дією слухового імпульсу-наказу, формуванню «кінетичної мелодії», яка віддзеркалює ритм м'язових напружень за просторовими, силовими і часовими параметрами; відображується у схемі тіла ігрового апарату, пластичності формування штрихів (туше) і пропріомоторному ритмі мелодичної лінії [1, с. 66]. Саме тому рухові можливості добре розвиненого досліджуваного рівня є необхідною передумовою для спритності.

Самостійні виявлення координаційного рівня А у сфері довільної моторики, на думку М. Бернштейна, пов'язані з швидкими ритмічними вібраційними рухами за механізмом «рефлекторного кільця», що властиві фортепіанному вібратору зі швидкістю 7-8 ударів у секунду та пальцевим вібраціям лівої руки у скрипалів і віолончелістів, а також з прийняттям і утриманням певної пози. Цей рівень забезпечує диференціацію та іннервацію відчуттів м'язового тону, тобто включає необхідні для ігрових рухів тонічні напруження і допомагає зберігати кваліфіковану постановку ігрового апарату [Гусак, с. 66]. Ось чому В. Бардас та І. Гофман побіжність ігрових рухів зумовлюють розвитком м'язового чуття (тону), іннервації пальців і «м'язового таємничого контролера». Зовнішні негативні показники фонові роботи рівня А активізуються у загальній скутості і затерпості всього тіла, мертвої масці обличчя, бідності або розбавності рухів, в'ялості м'язів, сутулості фігури тощо. Безумовно, це не сприяє виявленню спритності ігрового апарату музиканта.

Таким чином, виявлення якостей спритності на тлі описаних координаційних рівнів управління ігровими рухами доводить положення М. Бернштейна, за яким спритні рухові акти являють собою багаторівневі фондовані структури з властивістю експромтності: «Упертість у тренуванні в ті моменти, коли відчувається виразна інтерференційна затримка і розлагодження руху, що вже вдавався, може іноді принести помітну шкоду... Може вийти, що центральна нервова система, якщо їй не дають часу розібратися у становищі, що склалося, і насильно змушують її пускати в хід обидва суперечливі механізми корекцій, волею неволею піде на компроміс, на поступки якості. Вона розширить допуски як за тими, так і за іншими корекціями, зробить їх більш взаємно терпимими, і цією ціною їхнє спільне існування виявиться можливим. Так трапляється, наприклад, при важких пасажах на фортепіано... Якщо дуже грубо розчленувати корекції, то виявляється, що корекції, які стежать за точністю і влучністю (рівень С₂ – В.Г.), не витримують у цих випадках на початку великої побіжності рухів (рівень С₁ – В.Г.), а корекції, завідувачі побіжності, не допускають точності. У результаті виходять рухи змазані, приблизні, хоч вони і встигають за необхідним темпом. Педагоги називають зісковзування на подібний компроміс «забобтуванням» [6].

В основі експромтності є високий ступінь керованості всіх фонових рівнів зі сторони провідного. Саме фаза спрацьовування фонових корекцій між собою у процесі

побудови рухової навички і розкриває її сутність, що супроводжується інколи симультанними інтерференціями, симптомами яких є відомі усім педагогам «творчі паузи» чи плато – тимчасові зупинки або навіть регреси руху, що почав реалізуватися в автоматизованій формі.

Підсумовуючи характеристику координаційних рівнів побудови ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста, слід підкреслити, що спритність є інтегральною характеристикою роботи фізичного розуму згідно з класифікацією розумових проявів індійського філософа Шрі Ауробіндо. Основоположник інтегральної йоги вважає, що фізичний розум як частина ментальної свідомості має справу виключно з фізичними явищами, зайнятий зовнішніми подіями та об'єктами і завжди повний звичних, постійно повторюваних думок. Здатність до впертого повторення – одна з характерних рис фізичного розуму. Як наголошує доктор технічних наук В. Іващенко, цей розум сприймає фізичні прояви, що нас оточують, але далі цього він не йде. Коли людина бере в руки перо і починає щось писати, вона, зрозуміло, не думає про сам акт письма, – хай це буде слово чи ім'я – і здійснює це саме фізичний розум [3, с. 306]. «Припустимо, – говорить Шрі Ауробіндо – що ви музикант. Усередині вас може звучати прекрасна музика, та якщо ваші пальці не здатні до відповідних рухів, ви не прийдете до успіху. Вони є певним закінченням внутрішньої істоти і через це закінчення ця істота виражає себе у фізичному плані, як і перо, за допомогою якого думка знаходить вираження» [7].

Продовжуючи тематику дослідження, варто зазначити, що фаза стандартизації рухової навички пов'язана з подоланням зайвих ступенів свободи ігрового апарату, з побудовою центральною нервовою системою динамічно стійкої форми ігрових рухів, з використанням реактивних сил і з максимальною економічністю у витрачанні активної м'язової роботи, що сприймається майстрами як певне «розслаблення». Це сприяє міцному закріпленню ігрових рухів у пам'яті, а також досягненню таких рис спритності як точність і влучність.

Остання фаза – стабілізація рухового акту – зумовлюється закріпленням рухової навички, процесом розширення діапазону допустимої варіативності ігрових рухів щодо явища збивання залежно від індивідуальних рис психомоторного профілю музиканта-педагога і досягненням стабільності технічних фонових компонент, сенсорних корекцій і автоматизмів у низових рівнях (А, В, С₁, С₂, D) чи стандартності деталей руху. Серед впливів, які збивають, і це призводять до деавтоматизації (руйнування автоматизмів), можливо виділити головний біль, втому, нервозність, ускладнення у руховій задачі – звуковій меті тощо. Практичне вирішення вказаних завдань пов'язане з навмисним пред'явленням студентові розумно підібраних видозмін, ускладнень або варіантів та з розвитком винахідливості чи пристосувальної маневреності, яка застраховує вироблену навичку від збиваності та деавтоматизації і накладає на неї останнє лакування спритності.

Варто зазначити, що якісними показниками пасивної сторони властивості винахідливості є рухова виверткість (стійкість або стабільність рухів), а активної діяльної – ініціативність рухів і рухова творчість особистості, спрямованість її свідомої уваги на той чи той координаційний рівень управління ігровими рухами. Так, для першого показника винахідливості вирішальним є переключення за прийомом, переключення за органом, а також переключення рухового складу ланцюга чи знаряддя дії та явище антиципації – уміння планувати свої дії і передбачати, як буде змінюватися зовнішня обстановка: «Гармоністу дуже легко буває переключитися з однієї системи гармонії на іншу, хоча розташування ладів або клавіш у різних систем різне. Скрипаль легко переходить зі скрипки на альт, хоча це потребує значних змін у рухах лівої руки» [6].

Другий показник винахідливості зумовлений фіксуванням уваги у кінцевих фазах роботи над навичкою на прагненні якомога краще і точніше вирішити рухову задачу – майстерно виконати музичний твір під контролем звукового художнього сприймання: «Але буває, що учень з недомислу чи іншої причини виробив у себе навичку на той чи той рух не в тому провідному рівні, в якому йому по-справжньому слід йти. І ось, коли педагог, роблячи черговий перегляд його успіхів, пропонує йому виконати рухи з такими вимогами, задовольнити які може лише справжній і правильний провідний рівень, тоді учня осягає вже дуже важко поправна розгубленість і деавтоматизація. Відразу перейти в інший, зовсім незвичний йому рівень він не може, і настає різкий розпад рухів. Так буває, наприклад, коли той, хто навчається грі на музичному інструменті, розучить якийсь важкий пасаж як свого роду «локомоцію пальців», тобто на нижньому просторовому рівні (С 1). У сутю руховому відношенні, по лінії влучності та побіжності, пасаж розучений гладко і добре. Але тут педагог нагадує учневі, що, по суті, він виконує музичний твір, у якому суть не в тій чи іншій проворній акробатиці пальців, а в тому, щоб викликати звучання з певним художнім змістом для слуху. Педагог висловить це простіше: «Слухай, що ти граєш!». І ось з учнем відбувається те саме, що і з сороконіжкою, тільки у зворотному плані: цього разу руйнація рухів відбудеться через спробу підняти рух у більш високий рівень побудови, ніж той, який став для нього звичним. Тут вихід зі становища тільки один: перевчити весь рух заново, а це іноді досягається набагато важче, ніж вивчити щось зовсім нове» [6].

З метою розвитку властивостей спритності за проаналізованими ієрархічними координаційними рівнями М. Бернштейн вдало аргументує актуальні методичні настанови для педагогів:

– правильно роблять педагоги, які починають у молодшому шкільному віці навчати дитину грі на музичному інструменті;

– як важливо для педагогічної практики вміти правильно проаналізувати рух і встановити, до якого з рівнів побудови воно належить;

– як важливо вміти правильно аналізувати рухи з погляду їх рівневого складу і будови автоматизмів, що беруть участь у них, щоб набагато підвищити економію сил і корисний результат вправи;

– у кожній руховій навичці правильність рухів (їх адекватність і точність) найкраще розвивати з перших кроків. Саме в цей час закладається основа рухового складу навички. Саме тут підбираються найсприятливіші якості сенсорних корекцій. Саме в цей час ще свідома увага може втручатися у ті подробиці руху, які потім вислизнуть від нього в область автоматизмів. Отже, недбале ставлення спочатку до якості результату – найгрубіша з помилок;

– цілком правильно поступають ті педагоги, які навмисно зіштовхують того, хто навчається у другій половині його роботи над навичкою з найрізноманітнішими відхиленнями та ускладненнями. Такого роду «вправи з непередбачуваностями» поступово перетворюються для учня на «вправи на передбачення» і все більше та міцніше оснащують його за самим основним стрижнем всієї рухової спритності [6].

Висновки

На основі постулатів праці М. Бернштейна «Про спритність та її розвиток», а також ретроспективного зрізу музикознавчої літератури ми дійшли висновку, за яким рухова спритність у музично-виконавському мистецтві в порівнянні з іншими видами людської психомоторної діяльності має неповторне специфічне суб'єктивне практичне відображення. Власне самі високі її форми у сфері рухової творчості досягають найвищих вершин у музичному мистецтві. На технічному рівні спритність не полягає у самих по собі ігрових рухах, а виключно визначається ступенем успішності вирішення

реалізованої ними рухової задачі, а саме – досягнення звукової мети. Рухова спритність найтіснішим чином пов'язано з роботою кори півкуль головного мозку і як молодша сестра вправності вимагає більш досконалих мозкових пристроїв. В її основі лежить здатність винахідливо виходити з положень, що не зустрічалися раніше, а також створювати швидко і відповідним чином нові рухові комбінації [с. 66]. Властивість спритності, а саме наявність у центральній нервовій системі засобів до того самого разового імпровізованого, але адекватного рішення несподіваного нешаблонного завдання автор визначає як експромтність – звернення до зовнішнього світу.

Спритність – це системна комплексна багатофакторна психомоторна здібність майбутнього викладача-інструменталіста, яка не має єдиних критеріїв оцінки. Вона не входить у внутрішню структуру рухової навички, але детермінує її активну побудову. Її виявлення у живому виконавському акті зумовлюється рівнем активізації «механічного пальцевого розуму» – моторно-м'язової пам'яті (Ганс фон Бюлов), коли, за висловом С. Савшинського, «твір повинен бути в руках або в пальцях», фізичної рухливої тілесної майстерності (К. Мартінсен), рухової інтуїції і туше (І. Березовський), фізичного розуму (Ш. Ауробінго) і випереджувального дійового мислення (С. Максименко) на основі полімодальних слухо-моторних уявлень педагога-музиканта. Від ступеня розвитку виконавської спритності залежить наскільки швидко, успішно й майстерно педагог-музикант може оволодіти у короткий проміжок часу певною новою руховою навичкою, новим видом техніки чи новим музичним твором. Під час публічного сценічного виконання якісні показники спритності виявляються у тому, наскільки високохудожньо, віртуозно і бездоганно працівник сфери культури може виконати на сцені концертну програму, незважаючи на стресову емоційну ситуацію і негативний вплив зовнішніх (зміна звичного музичного інструменту, шум, погане освітлення і низька температура залу тощо) та внутрішніх (холодні руки, головна біль, втома тощо) причин, що дестабілізують.

Гра на музичному інструменті як абсолютно і виключно людська дія, як найскладніша і найінтелектуальніша зі всіх рухових навичок, як руховий акт, що становить собою фондовану структуру, потребує виняткової налагодженості, зіграності і спільної роботи усіх координаційних рівнів побудови, які тільки є в центральній нервовій системі, від самого низу до самого верху, а тому вимагає й ґрунтовної виучки. Відповідно до теорії «фізіології активності» М. Бернштейна для практичного виявлення виконавської спритності необхідна спільна психомоторна діяльність «стрункого злагодженого концерту» усіх п'яти ієрархічних координаційних рівнів побудови ігрових рухів на тлі послідовної інтенсифікації семи фаз формування рухової навички. На верховному рівні Е вона утворює місток до справжньої розумової сфери і весь час контролюється вухом (професійним музичним слухом) і «музичними» центрами мозку. Від предметного рівня D, з погляду науковця, для активізації досліджуваної дефініції вимагаються високі показники маневреності, виверткості, рухової винахідливості, а від фонових – не менш високого ступеня слухняності, гнучкості і бездоганної керованості.

Однак, у музично-виконавському мистецтві рухова система (ігровий технічний апарат) сама по собі не має винахідливості і кмітливості. При такому розумінні спритності центр тяжіння зміщується навіть не на центральну нервову систему, а на психічний інтелектуальний рівень управління виконавськими діями музиканта-інструменталіста Е. При цьому рухове завдання (художня інтерпретація музичного твору) вирішується спочатку у творчій уяві, і лише потім розроблений виконавський план (Г. Гінзбург) реалізується за допомогою рухової системи (мануальної техніки).

Що стосується високих рівнів побудови, то не можливо уявити собі в них спритності, якщо, наприклад, рівень D позбавлений довіри до мудрості руки і мудрості пальців (В. Бардас, С. Фейнберг), злиття чутливої руки і чутливих пальців із знаряддям

праці (смичком, міхом баяна, медіатором домри, клавіатурою чи грифом тощо), одухотворення музичного інструмента та психологічного включення його у схему тіла, рівень C_1 не володіє побіжністю пальців, а рівень C_2 – їх точністю і влучністю відповідно до нотного тексту. З іншого боку, людині з добре розробленою колекцією фонів у «фонотеці» рівня В легше, ніж іншому, без зволікання знайти руховий вихід із будь-якого положення (основне визначення спритності). Поряд із цим, бездоганна фонові робота рівня тону A й осанки A необхідна для хорошої рухової координації, яка є необхідною передумовою для спритності.

У проєкції на основне визначення виконавської спритності майбутнього викладача-інструменталіста як здатності впоратися з будь-яким виникаючим руховим завданням, слід підкреслити, що провідний рівень, згідно постулатів науковця, забезпечує такі якості спритності, як правильність і винахідливість ігрових рухів, а фонові – їх швидкість і раціональність. Якщо визначити побудову ігрових рухів за допомогою дробу, у якому числівник виражає провідний рівень, а знаменник – фонові рівні, то ми отримуємо загальну формулу активізації спритності педагога-музиканта у виконавській психомоторній діяльності (див. формулу 1):

1

$$\frac{E}{D, C_1, C_2, B, A}$$

При цьому між нижніми координаційними рівнями управління виконавською психомоторною діяльністю буде функціонувати тілесна спритність, що представлена формулою 2. Цей вид спритності відображується у здатності миттєво долати фактори, що дестабілізують, труднощі і перешкоди із зовнішнього світу внаслідок знаходження у фонотеках рухової пам'яті фонових координаційних рівнів нових способів чи сенсорних синтезів регуляції рухів, у негайній потребі перевчитися – створити нові технічні фони й автоматизми відповідно до зміни смислу рухової задачі, у подоланні інтерференцій, у майстерному опануванні просторовою і часовою точністю техніки (А. Щапов) шляхом найменшого опору дії і найменшої витрати енергії, показниками якої є свобода ігрового апарату, м'язова еластичність туше, координація, ритмічність, економічність і легкість ігрових рухів тощо.

2

$$\frac{C_1}{B, A}$$

Між вищими координаційними рівнями буде налагоджуватися ручна чи предметна спритність (див. формулу 3). Вона віддзеркалюється як у предметних навичках – умінні маніпулювати міхом баяна, смичком, медіатором домри, натхненно володіти музичним інструментом в цілому, так і у зовнішній виконавській майстерності – витонченому мистецтві управління віртуозними ігровими рухами відповідно до художньої звукової мети і рухової програми нотного тексту на клавіатурі чи грифі інструмента, в антиципації (передчутті чи передбаченні) на основі ідеомоторних актів суцесивної послідовності ігрових рухів у творчій уяві, у вмінні якісно читати музику з листа, грати на різних за якістю музичних інструментах і протягом короткого часу вивчати напам'ять нотний текст музичного твору тощо.

3

$$\frac{E}{D, C_2}$$

Зазначене свідчить про те, що виконавська спритність як комплексне психомоторне утворення не є чисто і грубо фізичною якістю, а має складну психофізіологічну структуру і тісні зв'язки з іншими психічними і фізичними здатностями. Тому важко сказати, чого в ньому більше – фізичного чи психічного. Але

неодмінно майбутній викладач-інструменталіст, обдарований спритністю, повинен значною мірою володіти нею у всіх її різновидах і в усіх рівнях.

Зрозуміло, що виконавська спритність є певною мірою вродженою психомоторною якістю майбутнього викладача-інструменталіста. Проте, у процесі тренування вона значною мірою вдосконалюється і накопичується з руховим (виконавським) досвідом, тобто доступна для індивідуального розвитку. Цей досвід збагачує і «фонотеки» низових рівнів побудови, і ті фонди винахідливості, виверткості та ініціативності, які утворюють основне ядро спритності. Особливо плідним для загального розвитку спритності є оволодіння різнобічними, несхожими між собою руховими навичками, які взаємно доповнюють одна одну. Поряд із цим, головною передумовою для спритності є винахідливість провідних рівнів, яка має до своїх послуг слухняну старанність зі сторони нижчих рівнів. Ніяка культура рухів, якими нічого не досягається, не підвищує загальний рівень спритності, а, власне, ознака краси у проявах рухової спритності не є основною. Коли в наявності прекрасне поєднання економічності і строгої та ефективної доцільності рухів відповідно до звукового образу – тоді з'являється краса як неминучий супутник спритних рухів.

Природні конституційні передумови до спритності залежать від індивідуального психомоторного профілю – якісного рівня функціонування моторики майбутнього викладача-інструменталіста і зумовлюються вправністю та розвитком двох важливих сторін відомого психофізіологічного структурного комплексу, за допомогою якого реалізується спритність. По-перше, можна значно підняти керованість фонових рівнів з боку верховних E і D як найважливішу з функціональних фізіологічних передумов досліджуваної якості. Чим більше накопичено педагогом-музикантом всіляких різноманітних за видами та якостями технічних фонів і автоматизмів, чим більші кількість, ступінь засвоєння та широта смуги «обіграності» за змінними умовами рухових навичок, тим легше реалізувати йому експромтний фондований виконавський ігровий акт, хоч би який складний відносно нотного тексту він не був.

По-друге, навмисне зштовхування студента-інструменталіста з різноманітними і непередбаченими руховими завданнями, постановка в умови, що вимагають від нього повною мірою адекватних, швидких, раціональних і винахідливих рухових реакцій, прямим чином тренують і виховують його верховні координаційні рівні, сприяючи виробленню в них маневреності, виверткості і швидкої психомоторної винахідливості. Поряд із цим, тренування цього самого виду неминуче виховує і керованість фонових рівнів. Недостатньо, звичайно, накопичити у фондах рухової пам'яті різних рівнів великі фонові багатства, не вміючи швидко та адекватно використовувати їх. Це вміння викликати потрібні фонди в потрібні миті та впевнено керувати ними і може бути суттєво підвищено шляхом доцільного тренування [6].

Виконавська спритність може бути доведена до вищого автоматизму і несвідомого вибору найприйнятнішого з усіх можливих варіантів ігрового руху відповідно до звукової мети. Саме тому активізація рис спритності зумовлюється проходженням якісних і кількісних змін процесу автоматизації ігрових рухів як універсальної суб'єктивної психомоторної здібності майбутнього викладача-інструменталіста [1, с. 85] на тлі безперервного проходження цілого синтезу екстероцептивних, інтероцептивних та темпо-метро-ритмічних зворотних зв'язків-аферентацій («комплекс вундеркінда А. Моцарта» К. Мартінсена, внутрішнє «периферичне кільце» О Шульпякова). Автоматизація виводить з поля свідомості цілу низку корекцій правильності і точності (ті корекції, які пов'язані з технічними засобами для їх досягнення). Але найголовніші, вирішальні корекції, від яких вимагається найвища пристосованість та маневреність, з погляду М. Бернштейна, залишаються нагорі. Їх не можна довірити автоматизмам.

Перспективи подальших розвідок за цим напрямком пов'язані з більш системним і комплексним висвітленням властивостей, передумов, закономірностей, методичних засад та принципів розвитку виконавської спритності щодо індивідуальних психомоторних профілів майбутніх викладачів різних видів музичних інструментів на основі всебічного вивчення сучасних наукових досліджень у галузі музичної педагогіки, музичної психології і музикознавства.

Список використаних джерел

1. Гусак В. Рухова пам'ять майбутніх учителів музики: сутність і проблеми розвитку : монографія. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. 232 с.
2. Загальна психологія. За заг. ред. академіка С. Д. Максименка. Підручник. 2-е вид., переробл. і доп. Вінниця : Нова книга, 2004. с. 431.
3. Іващенко В. П., Безкопильний О. П. Теорія і методика фізичного виховання : Підручник. Ч. 1. Черкаси : Видавництво, 2005. 420 с.
4. Словник української мови : [в 11 т.] / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; [ред. кол. : І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, В. О. Винник та ін.]. Київ : Наукова думка. Т. 9 : С / [ред. тому : І. С. Назарова, О. П. Петровська, Л. Г. Скрипник та ін.]. 1978. 916 с.
5. Bernstein's Construction of Movements: The Original Text and Commentaries. Edited by Mark L. Latash. Routledge; 1st edition (October 30, 2020). 360 pages.
6. Dexterity and its Development, edited by Mark L. Latash, Pennsylvania University, and Michael T. Turvey, University of Connecticut Haskins Laboratories, New Haven with „On Dexterity and its Development” by Nicholai A. Bernstein, translated by Mark L. Latash – LEA, 1996, Mahwah, New Jersey, (2. Neuauflage 2016 bei Routledge). Pages 470 [471].
7. Evening talks with Sri Aurobindo. Complete in one volume. Recorded by A. B. Purani. Sri Aurobindo Ashram Trust, 1982. 786 pages.
8. Leopold Stokowski. Music for All of Us. Edition 3. Publisher, Simon and Schuster, 1943. 340 pages.
9. Weber C. M. Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe, B., 1908, Lpz., 1921; Ausgewählte Schriften, hrsg. von R. Kleinecke. 582 pages.
10. Zur Psychologie der Klaviertechnik : Reprint der Originalausgabe von 1927. Willy Bardas Düsseldorf, Staccato-Verlag / Carsten Dürer, 2002. 108 pages.