

## ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОМОТОРИКИ ВІРТУОЗНОЇ ПОБІЖНОСТІ БАЯНІСТА (АКОРДЕОНІСТА)

*Содержание статьи находится в русле проблемы становления, развития и совершенствования виртуозной беглости музыканта-инструменталиста (клавишника).*

*Ключевые слова: психомоторика, виртуозность; саморегуляция целостных форм поведения и управления профессиональными действиями; взаимосвязь образов музыкальной и моторной сфер; обучение музыкально-игровым движениям и этапы их становления.*

Виконавські музично-інструментальні дії, як психомоторне явище, є результатом цілісної діяльності мозку. За визначенням І.М.Сеченова, рухи є завжди реакцією відповіді на думку, як дія або засіб досягнення мети. Сфера психомоторики – об'єктивація форм психічного відображення, психічної діяльності (процесів, станів, емоцій, волі) в конкретних рухах тіла, координації професіональних дій. Психомоторика за С.Д.Максименко – це механізм, система, функція, які, поєднуючись у цілісність, утворюють функціональний, дійовий орган людини, а не тільки тіла. Психомоторика – робочий орган, що об'єктивує єдність рухів з образом потрібного майбутнього, думкою, почуттям – еталонами, мірками, відповідно до яких регулюються рухи [5; 282]. Характеризується психомоторика швидкістю, точністю, варіативністю, віртуозністю. До музично – виконавської психомоторики належать всі акти, операції, навички, уміння, утворені згідно уявлень та знань музиканта щодо процесів гри на музичному інструменті.

Науковий та науково-методичний інтерес до питань теорії і практики удосконалення психомоторної підготовки музикантів-інструменталістів вищого гатунку, віртуозів – як соціального та музично-виконавського феномену – завжди був і є пріоритетним серед музичної громадськості та прихильників музичного мистецтва, як масового, так і елітарного. Але з причини надзвичайної складності та об'ємності психомоторних процесів, які одночасно віддзеркалюють та поєднують музичні, психічні та моторні (зокрема – біомеханічні) сфери діяльності музиканта, їх часто обминали як цілісне явище і вивчали за окремими складовими. Що, з одного боку, давало добротний поодинокий фактаж, а з другого – стримувало необхідні узгодження та узагальнення. Як показує передова практика, тут потрібні цілісні дослідження, системний аналіз та широкі узагальнення. Актуальність проблеми посилюється у зв'язку з глибокими якісними змінами, що здійснюються в системі вищої музичної освіти як України, так і за її межами, з удосконаленням змісту навчальних курсів з виконавського музикознавства, планів і програм на основі більш повного відображення новітніх досягнень науки та передового досвіду.

Проблема психомоторної підготовки баяністів (акордеоністів) – теоретичної та удосконалення на її основі техніки гри, зокрема віртуозної побіжності – не нова. До перших спроб у цьому напрямку можна віднести роботи кінця XIX століття – І.П. Алексеева, М. Белицького, М. Куликова, П.Є. Невського (Смельянова). Зі ствердженням в кінці 30-х років XX століття баяна, як ведучого інструмента серед клавішних гармонік, значну увагу розгляду питань з теорії та практики гри на ньому приділяли І.Д. Алексеев, А.П. Басурманов, Л.В. Гаврилов, М.Т. Горенко (Гаренко), І.І. Гладков, Аз.І. Иванов, А.В. Кирюхін, А.Л. Клейнард, В.М. Мотов, М.С. Речменський, В.П. Тюріков, М.Я. Чайкін. На зламі XIX – XX століть вагомий вклад в науку про віртуозне виконавство на баяні (акордеоні) внесли роботи Ю.Т. Акімова, П.О. Гвоздева, П.І. Говорушка, М.А. Давидова, Б.М. Єгорова, В.Р. Зав'ялова, М.Й. Імханицького, Ф.Р. Ліпса, М.С. Міхальченка, А.І. Полетаєва, М.І. Різоля, Ю.Г. Ястребова, І.А. Яшкевича та інших.

Особливістю розвитку теорії виконавства на баяні (акордеоні) є те, що в ній широко використовуються досягнення теорії гри на суміжних музичних інструментах, зокрема фортепіано, яка зуміла увібрати в себе всі етапи тривалого розвитку теорії і практики гри на клавішних інструментах. Значну увагу тут баяністи (акордеоністи) приділяють роботам

теоретиків піанізму О.Д. Алексєєва, Л.А. Баренбойма, А.В. Бірмак, Р. Брейтгаупта, Й. Гага, Г.М. Когана, К.А. Мартінсена, Я.І. Мільштейна, І. Назарова, О.О. Ніколаєва, С.І. Савшинського, Ф.А. Штейнгаузена, О.П. Щапова, видатних викладачів-піаністів О.Б. Гольденвейзера, К.М. Ігумнова, К. Леймера, М. Лонг, Є.П. Макурєнкової, Г.Г. Нейгауза, Л.М. Оборіна, С.Е. Фейнберга, та інших. Пильна увага приділяється також роботам видатних скрипалів та віолончелістів М.С. Блока, О. Борисяка, О.В. Броуна, В.Ю. Григор'єва, К.Г. Мостраса, О.Ф. Шульпякова, Ю.І. Янкєлевича та інших.

Узагальнення досвіду та знань вищенаведених авторів показало, в першу чергу, на недостатню вивченість проблеми функціонування реалізуючих механізмів музикантів-інструменталістів (взаємодії ланок тіла, м'язів у виконавських діях). Останнє, часом, визначало недоліки традиційної методики виховання виконавської техніки, психомоторики. В ній головний упор робився на психотехнічні методи (образні порівняння, зіставлення, асоціації тощо), метод «сліпих спроб та помилок» та емпірично знайдені та багаторазово підтверджені практикою закономірності для окремих випадків. В той же час усвідомлювані форми діяльності, в силу недостатнього пізнання моторної сфери, належного відображення в ній не знайшли. Традиційна методика також нерідко таїть у собі небезпеку перебільшення суб'єктивного фактора у виконавському мистецтві та заперечення можливості пізнання механізмів його управління.

В цих умовах активне вивчення та виявлення доцільного функціонування механізмів реалізації з'явилося вельми важливим. Особливо це стосується функціонування і удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів (м'язових механізмів), яка прихована від безпосереднього спостереження і часом вивчається та тлумачиться за допомогою вивчення зовнішньої картини виконавських рухів та інтроспективного аналізу.

Актуальність проблеми та відсутність спеціальних робіт по ній спонукали автора *на першому етапі* дослідження психомоторики виконавця зробити її темою конкретного дослідження у кандидатській дисертації «Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста» (Київ – Вільнюс, 1986), захищеної за спеціальністю №17.00.02 – Музичне мистецтво. Проблема розглянута у світлі сучасних уяв про управління діями людини. При цьому ми спирались на ряд спеціальних робіт фізіологів та психологів (П.К. Анохін, М.О. Бернштейн, С. Бюїссе, Л.М. Веккер, П.Я. Гальперін, А.В. Запорожець, К. Прибрам та інші), труди яких склали необхідну теоретичну базу для подальших пошуків удосконалення виконавської техніки та психомоторики баяніста (акордеоніста).

З метою виявлення найбільш загальних закономірностей становлення, функціонування та удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів баяніста застосовувались наступні методи дослідження: аналіз природничо-наукової і музично-педагогічної літератури з теми дослідження; музично-виконавські досліди. В роботі використана електроміографічна апаратура, статистичні методи обробки кількісних експериментальних даних.

В результаті вивчення літературних джерел з фізіології та психології саморегуляції цілісних форм поведінки, управління діями людини, а також педагогічних форм і методів навчання професійним руховим навичкам автором був визначений ряд положень цих наук, які стали теоретичним керівництвом у проведенні дослідження. Було виявлено, що суб'єктивні образи виступають центральною ланкою регуляції усвідомлених дій музиканта-інструменталіста; вони представляються у свідомості виконавця у вигляді складної функціональної системи – ієрархічної структури образних взаємних сприянь, спрямованих на досягнення поставленої мети, яка в узагальненому вигляді актуалізується в генеральній моделі «потрібного майбутнього».

Найбільшу важкість як для теоретичного, так і практичного пізнання складають образи та програми внутрішнього кільця управління, які приховані від безпосереднього спостереження і часто знаходяться у протиріччі з уявленнями, які сформовані при вивченні тільки зовнішньої картини рухів. З цього вся робота при освоєнні рухових навичок учнів у

значній мірі залежить від розкриття динамічних компонентів біомеханічної структури рухів, висвітлення аспектів її удосконалення.

Потрібно підкреслити, що забезпечення професійних рухів пов'язане з біомеханічною доцільністю, яка припускає таку організацію м'язової діяльності, за якої досягається максимальна економія енергетичних ресурсів виконавця. Звідсіля витікає, що мистецтво удосконалення рухових навичок можна розглядати як процес створення усвідомлених доцільних програм синергій з наступним їх доведенням до автоматизму[6; 18 – 21].

Проте у професійній діяльності, пов'язаній з рухами, поряд з біомеханічною існує доцільність, що визначається її соціальною спрямованістю. Це, зокрема, відноситься до виконавства на музичних інструментах, де домінантою діяльністю є передавання слухачам ідейно-емоційного змісту виконуваних творів. Виходячи з наведеного, можна стверджувати, що у виконавстві на музичних інструментах мають місце дві категорії доцільностей: одна – музична, друга – біомеханічна. У першому наближенні вони взаємодіють через загальну зв'язальну функцію.

Показано, в процесі регуляції довільних рухів взаємозв'язку психічних образів притаманна оборотність кодування чуттєвих образів в ідеалізовані та декодування других у перші. Універсальний спосіб їх асоціативного взаємозв'язку вказує, що на етапі міцно усталених виконавських навичок діє закон оборотності асоціацій між образами моторної та музичної сфери.

Перекодування чуттєвих образів в ідеалізовані та зворотно пов'язані з постійним поглибленням пізнання механізмів регуляції та реалізації довільних рухів. Загальною тенденцією при цьому виступає потяг до повної формалізації процесів та явищ, що спостерігаються. Виниклі перешкоди на цьому шляху долаються за рахунок звернення до неусвідомлених форм діяльності мозку – «зверх свідомості», «підсвідомості» або ж до гіпотетичних моделей. В практиці удосконалення рухів – це шлях психотехніки: оперування порівняннями, зіставленнями, гіпотезами.

Практичне застосування закономірностей регуляції рухів у педагогічному процесі близько співвідноситься з проблемою самоконтролю. Зокрема, механізми регуляції рухів включають в себе як складові окремі механізми самоконтролю. Удосконалення та збагачення суб'єктивних образів, особистого досвіду пов'язане зі зверненням до суспільного досвіду, соціальної практики. Конкретніше: зв'язання у процесі учення повинно ґрунтуватися на порівнянні власних дій і результатів із взірцями та еталонами, виробленими у суспільній практиці.

У педагогічному аспекті методику навчання еталонам внутрішніх структур музично-ігрових рухів – доцільним програмам синергій – можна розглядати з двох сторін: а) з точки зору передачі особистого (чуттєвого) досвіду викладача учню; б) з точки зору засвоєння учнем системи формалізованих знань про загальноприйняті моделі (еталони) музично-ігрових рухів. У першому випадку передбачається використання по висхідній методів: а) пасивних рухів; б) наочно-наслідувальних; в) концептуальних моделей. У другому випадку відзначається дзеркальне застосування наведеної системи методів: а) концептуальних моделей; б) наочно-наслідувальних; в) пасивних рухів. У практиці ці методи взаємодоповнюються. Але в будь-якому випадку необхідний зв'язок методів навчання з активністю самого учня – через дію, що формує образи рухів, через притягнення уваги до рухових відчущань та їх підсилення, що в кінцевому підсумку визначає стійкість створених у першого умовних зв'язків (асоціацій) Подальший прогрес з удосконалення музично-ігрових рухів пов'язується, з одного боку, як із засвоєнням суспільного досвіду про форми та методи регуляції та управління довільних рухів, так і засвоєнням досвіду організації доцільних біомеханічних структур рухів за своїми ознаками порівнянними з рухами музиканта – інструменталіста; а з другого – окремими пошуками в цих аспектах, обумовлених конкретним інструментарієм.

Аналіз поглядів теоретиків та методистів-музикантів (піаністів, скрипалів, віолончелістів, баяністів-акордеоністів) показав, що основним питанням на попередньому етапі (на зламі ХХ – ХХІ століть) розвитку теорії побудови музично-ігрових рухів явилось

висвітлення аспектів взаємодії музичної і моторної сфери. Наукові та емпіричні дані показали, що сфери взаємодіють на неоднозначній основі; тобто, процес об'єктивізації музичних уявлень здійснюється через приведення останніх у відповідність із фізичними можливостями, що, у свою чергу піддає деякій метаморфозі і самі музичні уявлення. Пояснюючи в цілому побудову музично-ігрових рухів як активне органічне взаємне пристосування музичної і моторної сфер, за ведучої ролі музичних уявлень, більшість виконавців, теоретиків, педагогів стверджують, що шлях в цьому процесі йде через узагальнені технічні прийоми-комплекси психомоторних умінь та навичок. Самі ж прийоми, як явище відносної істини, в кінцевому результаті ніколи не дають повних, вичерпних знань про виконавський процес, але, разом, якщо вони науково обґрунтовані, в них завжди є елементи «абсолютної техніки».

З педагогічної точки зору становлення музично-ігрових рухів можна представити як тривалий динамічний процес, в якому необхідно розрізняти, як мінімум, три етапи. Перший – етап пошуків відповідності музичної та біомеханічної доцільності. Другий – період доведення отриманого між ними зв'язку до органічної єдності. Третій – встановлення жорсткого (автоматизованого) зв'язку, коли виконання музично-ігрових дій ґрунтується мовби на однозначній залежності моторної сфери від музичної, і коли стає можливою оборотність між ними.

Розгляд форми та змісту музично-ігрових рухів показав, що зв'язок між ними представляє собою феномен другого порядку, у порівнянні із зв'язком уявлень про характер звука з характером музично-ігрових рухів і характером звукового результату. Простежується шлях від індиферентного взаємовідношення змісту і форми на ранніх етапах структурування музично-ігрових рухів до остаточних їх виконавських варіантів, де умовні зв'язки змісту та форми набувають жорсткого характеру. Ідеальним для рухової структури є випадок, коли рухово-ігрова форма максимально сприяє реалізації бажаної змістовної сторони здобування звука, а з фізіологічної максимально зручна, доцільна. Проте принцип неоднозначності приводить до визнання того, що у зв'язках музичної і моторної сфер можливі всілякі сполучення.

**На другому етапі** дослідження психомоторики музиканта-інструменталіста основний акцент було зроблено на її біомеханічно-практичній складовій. В цьому ми спирались на труди провідних теоретиків з організації та управління довільних рухів (М.А. Алексеев, З.В. Апштейн, Є.І. Бойко, С. Бюїссе, А.В. Запорожець, Ю.З. Захарьянц, Г.В. Коренев, Р.С. Персон, С. Петухов, А.С. Прангішвілі, Д. Харре, Л.В. Чхаїдзе, В.М. Шадрін, Ю.С. Юсевич та інші), з фізіології труда (С.І. Гальперін, Н.В. Зимкін, М.І. Виноградов, Ю.М. Уфлянд та інші). По-перше, особлива увага приділена ключовим моментам з функціональної взаємодії м'язів людини у довільних рухах, їх «ансамблевих процесів». Зокрема, з ведучої, допоміжної, синергічної та антагоністичної діяльності м'язів; управління синергічними блоками – зменшеними в об'ємі функціональних об'єднань м'язів, які припускають свідоме управління, на відміну від підсвідомої регуляції рухів окремих м'язів.

З'ясовано, що всім відносно завершеним професійним та іншим довільним рухам людини притаманна біомеханічна доцільність. Остання знаходить відбиття у створюваних у процесі виконавської діяльності еталонах економних, з боку м'язової енергетики, рухів, у відповідній їх внутрішній структурі (наприклад, реципрокній координації м'язів – антагоністів, балістичних, додаючих, точнісних, коригувальних механізмах). Всі ці еталони за суттю представляють «моделі потрібного майбутнього», у рівнянні на які здійснюється удосконалення виконавських дій.

За результатами проведення власних музично-виконавських експериментів отримані дані, які конкретно вказали на ті «зайві» компоненти в діях баяніста (акордеоніста), які необхідно урізати, з метою розвитку доцільних рухових структур. Головні закономірності тут прослідковано наступні.

В основі раціонального функціонування синергічних м'язів лежить чергування фазних напруг з позно-тонічним фоном. Різні рухові комбінації м'язів-антагоністів, з використанням вищенаведеного механізму, реалізують найрізноманітніші цілеспрямовані дії

інструменталіста. Середньо-динамічні («середньо-фізіологічні») положення ланок рук, знаходженню яких виконавці приділяють велику увагу, багато в чому зумовлені взаємним зрівноваженим (а тому і енергетично вигідним) напруженням м'язів-антагоністів. Констатовано, незалежно від штрихів виконання, з пришвидшенням темпів гри збільшуються («крещендують») і напруги м'язів (як фазні, так і позно-тонічні), і навпаки. Позно-тонічний фон м'язів-антагоністів відіграє суттєву роль в становленні техніки інструменталіста. Його (П.-Т. фон) використовують як своєрідну «ресору» (коректора) для реалізації точнісного атакування клавіш. У швидких темпах гри підвищена позно-тонічна активність використовується поліфункціонально: а) для гасіння інерційних сил в руці та «відбою» клавіатури (клавіш); б) як регулятор розмаху циклічних рухів; в) як стимулятор фазної м'язової активності; г) для позиційного перестроювання пальців у залежності від послідовностей, що виконуються.

Для виконавців високого рівня майстерності характерне використання під час побіжної гри коротких фазних напруг. Балістичний характер рухів (на фоні майже розслаблених антагоністів та часом за інерцією) є притаманним віртуозним діям на всіх шкалах темпів виконання. В реалізації прийомів атакування клавіш (звука) також виявлені певні закономірності:

- для виконання акцентів характерне використання коротких та потужних фазних напруг як в згиначах, так і розгиначах пальців;
- м'яке атакування клавіш досягається двома біомеханічно доцільними механізмами взаємодії м'язів-антагоністів: а) зусиль додавання в агоністах та; б) точно градуйованих балістичних зусиль. У швидких темпах використання механізму зусиль додавання стає неможливим.

Для досягнення віртуозної побіжної гри баяніст повинен створювати чітко визначені умови в механізмах реалізації:

- утворювати вибухові, короткі та потужні фазні напруги в згиначах та розгиначах пальців;
- реалізувати кожний циклічний рух пальця за принципом біомеханічного стакато (коли відбувається миттєва зміна згинань пальця розгинанням), одночасно спресовуючи наступні циклічні рухи близько один до другого («без пауз»). Тобто, грати прийомом «стакато в легато»;
- доцільно користуватися позно-тонічним фоном;
- доцільно підвищувати та знижувати м'язові напруги;
- враховувати, що дрібна техніка має більш високу «швидкісну стелю», ніж крупна техніка, яка ґрунтується на використанні прийому гри одним блоком м'язів.

У повільних та помірних темпах доцільно використовувати «вагову гру», що заощаджує м'язову енергію. Проте, в міру досягнення швидких темпів, застосування «вагової гри» утруднює та сповільнює реалізацію швидких циклічних рухів.

Загальною характерною особливістю функціонування м'язового апарату виконавця виступає залежність сумарної м'язової активності від рівня майстерності володіння музичним інструментом. Чим вище майстерність виконавця, тим економніші його енергозатрати. Економія напруг відбувається за рахунок багатьох факторів: вміння грати балістично, використання «вагової гри», уникнення зайвих коригувальних напруг, точного та відповідного щодо виконавської мети вибору форми та змісту музично-ігрових рухів тощо.

Вивчення у єдності музичної і моторної сфер в структурі музично-ігрових рухів показало:

- варіативність та різноманіття штрихів (зв'язності-роздільності) та атаки звука, які притаманні повільним та помірним темпам виконання, в міру прискорення гри до стрімких темпів згортаються, зменшуються. При досягненні в максимально-швидких темпах гри меж фізичних можливостей виконавця, багато які протилежності штрихів нівелюються;
- рухові виконавські образи мають власні риси та корелюють з акустичними виконавськими образами відносно. На це вказує, наприклад, факт, що «образ staccato» у виконавців двоїстий. Музичний «образ staccato» обов'язково включає в себе наступну після звуковидобування

паузу; біомеханічний – ні, а передбачає тільки швидку зміну впливу на клавішу рухом від неї.

Отже, ефективне удосконалення внутрішньої структури музично - ігрових рухів і в цілому психомоторики в основі залежить від наступних обставин: актуалізації у музиканта знань про об'єктивні закони регуляції і управління виконавськими діями, доцільного функціонування механізмів реалізації; знань про загальну динаміку можливостей виконавського апарату, взаємодії музичної і моторної сфери, становлення музично-ігрових дій; знань про оборотність асоціацій між образами музичної і моторної сфери на рівні усталених виконавських навичок, нарешті, про методи учіння та навчання психомоторним діям.

Внаслідок того, що об'єктивація доцільних музично-ігрових рухів представляє собою складне синтетичне явище (сформоване на спектральній сітці природничих і музично-естетичних основ техніки) і за суттю завжди створює «спеціальні випадки», орієнтувати тих, хто удосконалює свою майстерність тільки на засвоєння окремих, устояних музично-ігрових структур не завжди доцільно. Тут більш ефективною є сполучена (взаємно доповнювана) орієнтація на наступні моменти: вироблені в соціальній практиці узагальнено-конкретні прийоми гри («елементи абсолютної техніки»); редуційні (зменшені, спрощені) аспекти динамічних змін музичних компонентів ігрових рухів, взаємодії музичної і моторної сфери; установлені об'єктивні (фізичні) межі застосування тих же устояних в практиці музично-ігрових структур (приймів гри).

*На третьому етапі* вивчення психомоторики музиканта-інструменталіста головний наголос було зроблено на впровадженні досягнень сучасної науки в практику, на подальших пошуках та висвітленні доцільних виконавських механізмів віртуозної побіжної гри (у відносній їх повноті) та адекватних алгоритмів навчання. В ході дослідження були опрацьовані труди видатних музикантів-методистів та вчених. Значний зріз загальнотеоретичних та практичних даних з виконавської діяльності отримано в процесі опрацювання трудів визначних вчених з психофізіології діяльності, труда та біомеханіки спорту (Д.Д. Донской, В.І. Дубровський, В.Б. Коренберг, А.І. Лапутін, В.Т. Назаров, Г.І. Попов, В.Л. Уткін, В.Н. Федорова, В.Є. Хапко та інші). У власному експериментальному та емпіричному (заснованому на досвіді значних виконавців та методистів) дослідженні широко використана електроміографічна та механографічна апаратура, спостереження за грою спеціалістів високого ґатунку та відомих віртуозів, їх інтерв'ювання, моделювання та впровадження алгоритмів психомоторних побіжних дій у педагогічну практику, статистичні методи обробки кількісних та якісних даних.

Виявилось, специфіка проблеми полягає в тому, що її вирішення неможливе тільки шляхом дослідження та введення в обіхід якогось одного компонента виконавських дій (наприклад, постави рук, «професійного туше» тощо). Не розв'язується вона і при багатофакторному аналізі. Як стало очевидним, тема організації профільних побіжних дій розкривається тільки за допомогою системного аналізу та підходу, при висвітленні її глибинних, концептуальних закономірностей та основ.

Зауважимо, передумовою для успішного формування психомоторики побіжної гри показані чотири фундаментальні фактори. Першим базисним (природним) психофізіологічним фактором віртуозності (швидкодії) звичайно називають залежність частоти рухів людини від типологічних властивостей нервової системи. Підкреслюється, що максимальна частота рухів вище у осіб зі слабкою нервовою системою, з рухливістю процесу збудження та з урівноваженістю зовнішнього збудження та гальмування. Другим природним фактором вказується наявність у виконавця специфічного складу м'язів. Вони у людини неоднорідні і складаються з повільних та швидких волокон. Швидкі виконують потужну роботу, яка необхідна для швидких дій. Повільні відповідають за тривалу роботу невеликої потужності. Зрозуміло, якщо музикант володіє переважно повільними волокнами та мріє стати віртуозом, то всі його зусилля, на жаль, будуть часто блоковані. Третім природно зумовлюючим фактором виступає анатомічна (скелетна) будова ігрового апарату (рук) виконавця. За часів Й. Гофмана відомо, що чим менша різниця між довжиною пальців і є

нормальної величини кисть, тим легше пристосуватись музиканту до клавіатури. На четвертий природний фактор, а частіше в музичному виконавстві та педагогіці його називають першим, вказували ще методисти XIX – XX сторіччя. Техніка віртуоза зосереджується не в руках, а в голові. «Робота над технікою – розумова робота» - підкреслювали К. Леймер, В. Гізекінг, Г. Коган, Г. Нейгауз та інші. [За зрозумілими причинами виключимо з поля зору перші три базисні та зупинимось на надбудовних (похідних) факторах віртуозності, які підвладні усвідомленню та контролю з боку виконавця, і які в процесі вдумливої педагогічної корекції можливо удосконалювати, а головне – доцільно комбінувати].

*На кінцевому етапі* нашої роботи викристалізувався основний абрис спектру (образу) сукупної психомоторної системи умов та механізмів прискорення дій, що забезпечують формування та реалізацію віртуозно-побіжної гри музикантів-інструменталістів (клавішників). До неї входять наступні базові змістовні та формальні значущості (складові) – поняття, норми та узагальнені технології, об'єднані за провідним принципом – прискорення побіжності:

Статико-динамічна (зонна) постава пальців. Структурні компоненти системи побіжної циклічної побіжної дії. Розмах циклічних дій пальців. Траєкторії переміщень пальців. Анатомічні механізми реалізації побіжних циклічних дій пальців. Види і режими роботи м'язів пальців у побіжності. Побіжне туше й його основні фази (**attacco**, **punta** – «на дні» клавіатури, **quitter** – покидання клавіш, **capo** – над клавіатурою). Специфічні дії розгиначів пальців у швидкісній біфазі «**attacco-quitter**». Профільні структури дій. Біомеханічно-домінуючі дії фаланг – важелів пальців. Біомеханічні свободи та їх доцільне застосування. Гетерогенність та коріолісовість. Базові закономірності зворотної залежності біомеханічних величин. Базові закономірності прямої залежності між компонентами гри. Тотальні позиційні переміщення пальців. Швидкісний пресинг у фазах **attacco**, **punta**, **quitter**, **capo**. Пресинг мезоструктур циклічних побіжних дій та особливості його регуляції. Біомеханізми сприяння пресинговим діям пальців-реалізаторів у побіжності. Фізичний, структурний, розумовий та психофізіологічний пресинг. Поточне створення мікровідпочинків. Найбільш уживана система умов, станів, дій та механізмів забезпечення побіжності. Художні та динаміко-кolorитні манери (рухові способи) побіжної гри.

Результати вищенаведеного узагальнення наводять на розуміння неусвідомленої чи усвідомленої комбінаторики техніки, як конструювання багатофакторних прийомів. Інакше – вміння творчо конструювати техніку відповідно принципу взаємного доповнення музичної та психомоторної доцільної діяльності. Щодо спроб вичерпного моделювання психомоторних побіжних дій, то на сучасному етапі розвитку теорії виконавства можна констатувати відносність меж наближення до об'єктивних даних, особливо з боку технології реалізацій. Підстави для цього, наприклад, – не повне розуміння виміру динамічних спряжень у побіжних діях різних за кінцевим ефектом, не повні уяви про оптимальну технологію вправлянь (репетицій) з боку біомеханічних перетворень, що гарантують вчасний прихід необхідної «бійцівської» форми, швидкісної витривалості тощо. Все разом обумовлює появу в наш час лише «наближеного (відносного) моделювання» явищ та процесів, що вивчаються. У психолого-педагогічному аспекті: даний стан з необхідністю веде до створення у педагогічній практиці та методиці навчання «проміжного (відносного) моделювання». Далі – до «проміжної алгоритмізації» навчання. Того, хто навчається – до подальшого моделюючого опанування та виконання (об'єктивізації) наближених (та проміжних) моделей віртуозних психомоторних дій – засобом суб'єктивно (часто інтуїтивно) знайдених шляхів вирішення або подолання ситуаційно виникаючих у конкретиці проблем. Якість же викладача в цій ситуації вирішується його тезаурусом – кількістю і якістю опанованих науково-методичних та життєвих (емпіричних) моделей та технологій з того напрямку, якому він навчає.

## Література

1. **Анохин П.К.** Очерки по физиологии функциональных систем – М.: Медицина, 1975. – 447с.
2. **Бернштейн Н.А.** Очерки по физиологии движений и физиологии активности. - М.: Медицина, 1966. – 349с.
3. **Давидов М.А.** Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. –Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня». – 2010. – 400с.
4. **Крементайн Б.** Педагогика Г.Г. Нейгауза. – М.: Музыка, 1984. – 89с.
5. Психофізіологічні основи у підготовці професіоналів високого класу //С.С. Пальчевський. Акмеологія: Навч. посібник для ст-тів вищих навчальних закладів. – К.: Кондор, 2008. – С.282-309.
6. **Шадрин В.М.** Психологические основы формирования двигательных навыков. – Казань: Изд-во КГУ. 1978. – 176с.
7. **Шульпяков О.Ф.** Техническое развитие музыканта-исполнителя. – Л.: Музыка, 1973. – 103с.

УДК:378-057.85

Чжан Цзе

### ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЯК КОМПОНЕНТ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

*В статье рассматривается художественно-педагогический анализ как важное условие музыкально-интерпретационной деятельности и профессиональной компетентности учителя музыки; раскрываются его особенности и структура.*

**Ключевые слова:** исполнительство, музыкальный анализ, художественно-педагогическая аналитическая деятельность

У професійному становленні студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів значне місце займає фортепіанна підготовка. Вона не тільки забезпечує відповідний обсяг професійних навичок і умінь, а й мистецьку освіченість та виконавську досконалість, створюючи умови для формування особистості, здатної досягти успіху в професійній діяльності. Необхідною складовою фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики є формування умінь здійснювати цілісний аналіз музичних творів як важливої професійної якості, що забезпечує високу ефективність його музично-педагогічної діяльності.

Науковий та науково-методичний інтерес до питань теорії і практики сприймання, розуміння і аналізу музичних творів завжди був і залишається пріоритетним серед музичної громадськості та прихильників музичного мистецтва. За переконанням В. Цуккермана, для становлення музиканта-професіонала «корисні аналізи будь-якого типу – всебічні й тільки гармонічні або структурні; детальні, які висвітлюють життя твору і короткі аналізи «з пташиного польоту». Але всі вони плідні тільки тоді, коли не відірвані від живого відчуття музичного образу»[4].

Розвиваючи цю думку, М. Михайлов підкреслює, що будь-який музично-слуховий досвід є стиле-слуховим. Він вважає, що поза конкретною стильовою системою усякий слуховий досвід є абсурдом, бо він завжди формується на основі сприйняття деякого кола творів, котрі мають відношення до будь-якого стилю [2]. Отже виявлення стильових прикмет музичного твору на рівні розкриття художнього образу і особливостей засобів його виразності можна вважати необхідною умовою якісної фортепіанної підготовки студентів на всіх етапах вивчення фортепіанного репертуару.