

**ЗНАЧЕННЯ ІНТЕГРАЛЬНОГО РУХОВОГО ОБРАЗУ
У ФУНКЦІОНУВАННІ ДЕФІНІЦІЇ «РУХОВА ПАМ'ЯТЬ»
МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА**

У музичній педагогіці, психології і теорії інструментального виконавства існує багато контрастних та протилежних поглядів щодо функціональної ролі комплексної, полімодальної рухової пам'яті музиканта-педагога. Її значення в цілому для педагогічної практики в галузі музичної освіти і фахової підготовки вчителів музики, зокрема, надзвичайно суттєве: по суті, жоден вид виконавської діяльності неможливий без специфічних проявів даної дефініції (процес автоматизації, ідеомоторні акти, випереджувальні реакції *ante factum*). Але у музично-інструментальному виконавстві у відповідності до сутності і структури інтегрального рухового образу вона набуває індивідуальні та поліфонічні риси.

Взагалі поняття «образ руху» у теорії музичного виконавства має досить різнобічне віддзеркалення. Так, у наукових працях В. Грігор'єва, С. Савшинського і С. Фейнберга образ руху асоціюється з пластикою гри, робочою гіпотезою чи інтенсивним передслуханням – уявленням художньо-образного змісту звукового вираження, яке злите з можливостями його рухового втілення. Саме тому, на думку останнього, в образі руху згуртовані воєдино ціль і засоби, форма руху та їхня змістовна сторона, а прагнення його втілення обумовлюється процесом пошуку межі ігрової зони [5, 71-72].

На думку Ф. Бузоні, М. Старчеус і Г. Ципіна він містить у собі форму та малюнок пасажу, дає імпульс до ігрових дій музиканта і наділений певною самостійністю. Крім того, Ю. Бай і К. Цатурян вміня продукувати образ інструментального руху розглядають як основу для свідомого здійснення рухливо-технічної роботи над музичним твором, а також як потужний інструмент корекції рухливо-ігрових дій.

Найбільш глибоко специфічний зміст образу піаністичного руху як «розпізнавача почуттів» висвітлює П. Євтіхіїв: «... у ньому представлені біомеханістичні (кінематико-динамічні) і характеристичні (емоційно-виразні) властивості ігрового руху. Роль образу піаністичного руху полягає в тому, щоб з'ясувати, уточнити зміст початкового художнього образу» [6, 7].

У цілому, інтегральний руховий образ у музичній педагогіці можливо порівняти з «моделлю психо-рухового комплексу» М. Давидова, в якій представлена аплікатура, артикуляція, динаміка, характер звучання і емоційний зміст; з «силовим полем задуму» В. Грігор'єва, в якому відображені способи технологічного втілення і художньої інтерпретації музики; з «ідеальним проектом виконання» А. Корженевського, в якому вибудовуються ідейно-емоційно-звукорухальні образи виконавського мислення; з «синтетичним образом» А. Бірмак, в якому зв'язок музично-слухових і зорових уявлень з руховими дозволяє швидше освоїти твір.

У сучасній науковій думці в сутності інтегрального рухового образу вбачають: точну скоординованість і сонастроєність між перцептивним образом та

уявленнями про задачу і предмет дії, про схему тіла і про «внутрішню моторику» картини руху (Н. Гордєєва); форму рухів, продукт дії і ставлення до цієї дії (С. Максименко); суб'єктивне психічне утворення, що формується на основі специфічних сенсорних комплексів і синтезів, координаційних структур, філота онтогенетичних енграм і когнітивних процесів (О. Малхазов).

Таким чином, висвітлений короткий аналіз поняття «образ руху» спонукає до розкриття взаємозв'язку даного феномену з дефініцією «рухова пам'ять». Безумовно, це не можливо без звернення до наукової думки.

Так у психологічних дослідженнях О. Богословського, Т. Єгорова, В. Мельникова, К. Платонова, П. Рудика, І. Фейгенберга та ін. основу рухової пам'яті складають м'язово-рухові образи вивчених рухів, змістом яких є м'язово-рухові уявлення форм, величини, швидкості, амплітуди рухів, їхньої послідовності, темпу і ритму. Саме тому вона є «модально-специфічною і пов'язана з руховою сенсорною модальністю сприйняття інформації» [3, 75]. У музичному виконавстві образу рухову пам'ять досліджували А. Бірмак, О. Назайкінська, А. Стоянов та ін..

З іншого боку, такі науковці як О. Запорожець, О. Кокун, Г. Костюк, С. Максименко, О. Скрипченко, Ю. Трофімов вважають, що рухова пам'ять є однією із умов утворення різноманітних навичок і вмій та полягає у запам'ятовуванні, зберіганні і відтворенні людиною різноманітних рухів, їхніх систем та комбінацій. На думку психологів, вона ґрунтується на тимчасових нервових зв'язках як першосигнального, так і другосигнального характеру.

У музичній педагогіці на взаємозв'язок пам'яті з рухом вказують Є. Каланд, С. Клещов, Л. Фаненштиль, К. Черні та ін. У цілому, найбільш яскраво розкривають концепцію зв'язку рухової пам'яті з рухом В. Грігор'єв, А. Зелінський і М. Старчеус.

Як рухова пам'ять поведінки, вона, на думку першого, пов'язана з професійним досвідом – варіантним вивченням послідовних рухових комплексів і направлена в минуле та майбутнє, а з точки зору А. Зелінського, детермінована рівнем розвитку рухової системи, її свободою, природністю і точністю, а також якістю слухового контролю та здібна фіксувати найскладнішу послідовність рухів. Подібної концепції дотримується М. Старчеус, яка під музичною руховою пам'яттю розуміє «здібність точно запам'ятовувати і відтворювати виконавські рухи та всі пов'язані з ними ігрові відчуття порухів плеча, передпліччя, кісті, пальців... а також відчуття клавіатури, грифу тощо» [14, 299].

У нашому розумінні рухова пам'ять обумовлює техніку виконання музично-ігрового руху, тобто є своєрідним «сховищем» технічних фонів, підпрограм і автоматизмів, виконавських навичок та вмій як координаційних структур. Саме тому ряд авторів асоціюють її функціонування, як і актуалізацію самого процесу гри напам'ять з розвитком технічної майстерності виконавця (К. Вебер, Ф. Соколов, Л. Фаненштиль); якістю проходження раціональних, доцільних технічних вправ (А. Буховцев, Є. Зауер, Є. Каланд); чисельними повтореннями вдалих рухів (В. Бардас, В. Гізекінг); вірно організованим процесом домашньої роботи над матеріалом (Л. Бочкар'єв, Г. Ципін) та постановкою всього виконавського процесу роботи (Г. Прокоф'єв).

Повертаючись до аналізу сучасної наукової думки, варто зазначити, що існує концепція В. Гончарова [3, 76] і Є. Ільїна [7, 248-249], за якою рухова пам'ять є комплексною і поділяється на два види:

1) «пропріорецепторна пам'ять», яка пов'язана з діяльністю рухового аналізатору і належить до образної пам'яті, тобто активізує та зберігає образ руху – кінестетичні, іннерваційні і вестибулярні відчуття та уявлення, м'язовий образ і тонус виконавських дій, уявлення про положення тіла чи його частин (у нашому розумінні уявлення про постановку ігрового апарату).

У музичній педагогіці на взаємозв'язок рухової пам'яті з кінестетичними відчуттями вказують К. Мартінсен, А. Ніколаєв; вихованням навички впевнено і влучно ударяти клавішу, що призводить рух – Г. Ріман; прихованою здібністю до повторення руху – С. Шлезінгер; роботою м'язів – аплікатурою, елементами артикуляції і прийомами звуковидобування – А. Орендліхерман; перетворенням у звичку рухової іннервації – В. Бардас.

2) пам'ять на рухи (їхню послідовність), яка має більш складну психологічну будову і пов'язана з превалюванням другої сигнальної системи. З точки зору Є. Ільїна, вона є інтегральним видом пам'яті: «Рухи запам'ятовуються зорово, рухливо, тактильно, мисленнєво і т.ін. Таким чином, запам'ятовування рухів, як і їхнє сприйняття – полімодально. За рахунок різних відчуттів і образів в пам'яті фіксується інтегральний образ фізичної вправи, який служить еталоном для управління рухами» [7, 249].

На нашу думку, вказаний інтегральний образ – це складне синтетичне модально-неспецифічне утворення, що об'єднує когнітивні, вербальні, художньо-емоційні, перцептивні і рухові образи, відчуття та сприймання у «смыслову і кінетичну мелодію» (Є. Ільїн) послідовності звуко-рухів.

Як свідчення цьому, у музичній педагогіці Л. Гінзбург, А. Зелінський і С. Шлезінгер обумовлюють функціонування рухової пам'яті запам'ятовуванням послідовності звуків, тонів, відчуттів та рухів; Г. Коган, В. Максимов і О. Щапов – закріпленням у свідомості комплексних емоційно-звуко-рухових образів чи сліду як моделі співдружності «звук – дія».

Більш того, такі науковці як Н. Білецька, А. Бірмак, Н. Лутохіна, В. Муцмакер, Б. Теплов та ін. взагалі поєднують рухову пам'ять із слуховою і називають її специфічно-виконавською, слухо-моторною пам'яттю, яка відіграє велику роль у становленні техніки музиканта-педагога.

Так І. Лесман вважає, що «у роботі над виконавською технікою ми спираємося не тільки на слухові, але і на кінестетичні, тактильні... зорові відчуття, сприймання та уявлення в їхньому органічному поєднанні. За їхньою допомогою ми знаходимо, регулюємо і фіксуємо у слухо-руховій пам'яті ті зміни у рухах рук та окремих суглобів, а також ступені напруження м'язів, що відбуваються у процесі відтворення необхідного звучання» [9, 30]. На думку І. Алексєєва, Л. Баренбойма та В. Юзлової, вона, як найміцніша і точна пам'ять, повинна підпорядковуватися інтелектуальним моментам, попередньому аналізу нотного тексту та відіграє головну роль у запам'ятовуванні твору.

Найбільш глибоко характеризує складну психологічну будову даної пам'яті М. Старчеус: «Пам'ять на музичні рухи об'єднує всі ресурси для ство-

рення наочних образів рухів: зорові, слухо-зорові, слухо-рухові, тактильні, вестибулярні та інші відчуття, словесні описи, метафоричні образи і поняття про рухи. В її основі – диференційоване сприйняття руху, вміння їх розрізняти по множинності характеристик, групувати, співвідносити за раніше сформованими образами» [14, 303].

Повертаючись до характеристики рухової пам'яті як комплексної полімодальної дефініції, необхідно також відокремити в її структурі образну тактильну пам'ять (У. Джемс), яку Т. Воробкевич, В. Дельнова, А. Зелінський і Т. Янкова поєднують з м'язовою (руховою) та музично-ритмічну.

Щодо першої, то на думку Л. Маккіннон, вона пов'язана з активізацією слуху і контролем відчуттів у кінчиках пальців, а з точки зору В. Грігор'єва та М. Старчеус – направлена на контроль теперішнього: «точки опори долоні дають відчуття грифу чи клавіатури, а кінчики пальців дають інформацію про ступінь дотику і тиску» [14, 301]. Ми вважаємо, що тактильна пам'ять передбачає також створення образного зразка музичного інструменту, його темброво-звукових, динамічних і, власне, механіко-акустичних якостей.

В якісних показниках музично-ритмічної пам'яті розкривається ціла гама політональних зв'язків, які характеризують музику як мистецтво, що розгортається і живе в часі (А. Стоковський) та в русі (М. Лонг). Як наслідок, М. Білецька і С. Савшинський вказують, що даний феномен є складним явищем, в якому злите слухове та м'язове закарбування сприяє гостроті сприйняття і силі зберігання.

У нашому розумінні, функціональні виявлення музично-ритмічної пам'яті обумовлюються діалектичною єдністю протиріч взаємодії розгортання «живого імпульсу» (О. Гольденвейзер) виконання суцесивного художнього образу з почуттям «току» часу (Г. Прокоф'єв) і почуттям «стрижню» ритму (Л. Арчажнікова, Б. Міліч), яке на думку Л. Бочкарьова, Є.-Жак-Далькроза, А. Пазовського, Б. Теплова та ін. має моторну природу і спирається на рухливо-моторний апарат музиканта-виконавця з його диференційованими та «ювелірними» операціями пальців (Г. Ципін).

Саме моторний образ, що лежить в основі цієї пам'яті «складається з темпу і ритму того, що має відбутися на периферії» [11, 108] та тісно пов'язаний з всеосяжною і різнобічною психомоторикою суб'єкта-музиканта, яка «здійснює психічну регуляцію живих рухів, дій та вчинків» [10, 428].

У зв'язку з цим Л. Маккіннон, О. Назайкінська і Г. Прокоф'єв поділяють пам'ять на загальну міру пульсації, ритмічну пам'ять чи пам'ять на час; Д. Елькін і А. Пазовський – пам'ять на ритм рухів та м'язові відчуття, які дають можливість відтворювати послідовність рухів і відновити у свідомості вірний темпо-ритм, а Г. Ципін аналізує чіткий внутрішньо-слуховий ритмообраз як «предтечу власне ігрового акту – одну з необхідних передумов художньо переконливої інтерпретації» [15, 96].

Обґрунтування зв'язку «час – рухова пам'ять» ми знаходимо у наукових поглядах А. Крестовнікова, О. Малхазова, І. Сеченова та ін., з точки зору яких: часові синтети на всіх координаційних рівнях розташовані ближче до ефектори-

ки (М. Бернштейн); зв'язок сприймання часу з рухами чітко виступає у сприйманні ритму (Г. Костюк); живий рух є універсальна здатність вимірювати час і ритм (С. Максименко).

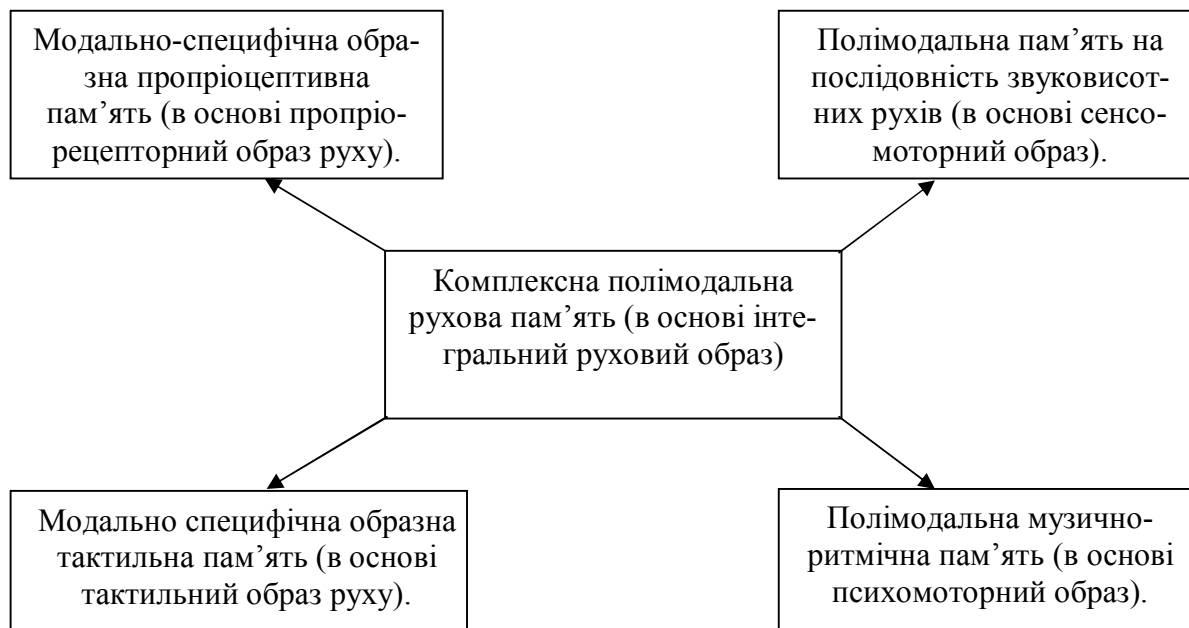
Саме тому такі науковці як Й. Гат, О. Гольденвейзер, С. Клецов, Л. Маккіннон, В. Муцмахер вказують, що важливою умовою процесу вивчення напам'ять, пошуку вірних рухових почуттів, формування навичок і вмій та відпрацювання доцільних рухових реакцій на слухові, емоційні і смислові імпульси є виконання музичного твору у повільному темпі як своєрідному «збільшуваному склі» (Г. Нейгауз), фундаменті швидкої гри (Г. Коган) та наріжному камені технічного розвитку виконавця (С. Шлезінгер).

Так Г. Ципін [15, 39] і В. Петрушин [12, 148] зазначають, що зміцненню умовно-рефлекторний зв'язків, відпрацюванню автоматизму виконавських дій, утворенню у мозку «колії, якою згодом рухається виконавський процес» сприяє програвання музичного твору у заповільненому темпі, і до того ж – глибоким, повнозвучним, близьким до «форте» туше (повільно і міцно). О. Щапов і Л. Баренбойм пояснюють це тим, що сильно заповільнена гра гальмує дію автоматичних зв'язків і безпомилковість гри тут цілком залежить від внутрішнього слухання, знання кожної фрази та підключення інших компонентів пам'яті.

Таким чином, підсумовуючи ретроспективний аналіз сутності поняття «рухова пам'ять» у музично-педагогічному та теоретично-виконавському аспектах, ми пропонуємо наступну схему складу і структури даної дефініції:

На основі визначеної схеми можливо узагальнити, що саме «рух» і «образ» є основними інформаційними одиницями рухової пам'яті.

Взагалі поняття «рух» у музичній педагогіці має досить варіантне відображення: інстинктивно вірна робота усіх живих сил організму (Ф. Штейнгаузен); цілеспрямований вчинок, який вирішує усвідомлену задачу (С. Савшинський); професійний рух, спеціально вихований у процесі навчання і призначений для втілення художнього задуму (В. Грігор'єв); результат розпоряджень, які надходять від мозку (Л. Маккіннон); доцільний акт, що призводить до натискання клавіши, як необхідне для видобування звуку чи ряду звуків (С. Фейнберг).



На основі визначеної схеми можливо узагальнити, що саме «рух» і «образ» є основними інформаційними одиницями рухової пам'яті.

Взагалі поняття «рух» у музичній педагогіці має досить варіантне відображення: інстинктивно вірна робота усіх живих сил організму (Ф. Штейнгаузен); цілеспрямований вчинок, який вирішує усвідомлену задачу (С. Савшинський); професійний рух, спеціально вихований у процесі навчання і призначений для втілення художнього задуму (В. Грігор'єв); результат розпоряджень, які надходять від мозку (Л. Маккіннон); доцільний акт, що призводить до натискання клавіши, як необхідне для видобування звуку чи ряду звуків (С. Фейнберг).

З точки зору Ф. Штейнгаузена ігровий рух є «службою» мистецтва, а на думку С. Вартанова і Х. Кушнар'єва, як результат переробки виразного жесту, він має надбудований характер та включає у собі момент переміщення і енергетичний фактор, що обумовлений звуковидобуванням.

Деякі музикознавці (В. Бардас, П. Євтіхієв, В. Максимов, Л. Фаненштиль та ін.) даним терміном характеризують технічну сторону виконавського процесу. Так В. Гізекінк рухом руки, що падає визначає жест; С. Клещов довгим рядом рухів, що зв'язані у безперервний ланцюг – руховий акт; Є. Ліберман ігровим рухом, за допомогою якого долаються специфічні фактурні труднощі – ігровий прийом; Б. Яворський рухами, які підпорядковуються імпульсам мозку і визначають якість звуку – сутність техніки; О. Шульпяков характером і формою руху та ступінню м'язового напруження – художньо-виразний прийом.

Ряд авторів підпорядковують активність музично-ігрового руху безперервності думки, яка є його природньою першоосновою (І. Березовський); звуковим комплексам, які виражають ту чи іншу музичну думку (Т. Беркман); імперативному слуховому імпульсу (Б. Кременштейн); зіткненням із звуковим матеріалом (Г. Ципін); діалектичним зв'язком з аплікатурою через поняття позиції (С. Вартанов).

Аналізуючи політональні грані і специфічність психофізіологічного аспекту сутності природи визначених інформаційних одиниць комплексної полімодальної рухової пам'яті, ми дійшли до висновків, що:

1) у виконавському мистецтві музично-ігровий рух не є простим, суто рефлексорним, механічним і стереотипним відбитком. Він вимагає постійного пошуку та побудови і як «орган» еволюціонує у «теплий», звуковисотний, інтонаційний, «живий» рух [1, 179];

2) музично-ігровий рух, синтезуючи у своїй багаторівневій координаційній структурі, яка нагадує форму «павутини, що колихається на вітрі» [1, 69], ціле розмаїття біодинамічних чуттєвих якостей, тілесних почуттів з гамою внутрішніх і зовнішніх полімодальних уявлень та сприймань, стає справжнім «функціональним органом» (А. Ухтомський) і матеріальним субстратом рухової пам'яті музиканта-педагога;

3) живий звуковисотний рух вступає у складні і неоднозначні відносини зі своїм «супутником» – полімодальним руховим образом як «чуттєвою тканиною» [4, 124], в якому віддзеркалюються його характер, рухова форма і ступінь м'язового напруження та іннервації.

Обґрунтування першого положення ми знаходимо у С. Савшинського: «Сказати, що піаністичний рух – ланцюговий рефлекс чи динамічний стереотип – значить майже нічого не сказати про його сутність» [13, 51]. Саме тому музикознавець зазначає, що зміст вивчення напам'ять полягає у цілеспрямованості і координації ігрових рухів у відповідності до музичного образу – «руки отримують від мозку чіткі і своєчасні накази» [13, 45]. У цьому науковця підтримують ряд авторів, які порівнюють рухи ігрового апарату чи виконавські навички з самостійно діючими «живими» механізмами, що завжди живуть повнокровним життям і ніби знову створюються (Т. Беркман, С. Вартанов, Г. Нейгауз); з живим багатоланковим кільцем (Х. Кушнар'єв) чи з ростом рослини (О. Шульпяков).

Взагалі концепція «живого руху» досить широко знаходить своє відображення у наукових поглядах Н. Гордєєвої, О. Запорожця, С. Максименка, С. Рубінштейна, А. Ухтомського, які аргументують ідею живого, психічного, неповторного руху як «біодинамічної тканини» [1, 179] чи «активного хронотопу» [4, 193], що постійно еволюціонує. На думку О. Малхазова, він «детермінований мотивом, ціллю, предметністю, активністю, внутрішньо пов'язаний з пошуком, який поєднує в собі орієнтацію на майбутнє на основі сучасного і минулого досвіду, має складну ієрархічну структуру рівнів побудови та управління» [11, 13].

У музичній педагогіці найбільш глибоко аналізує особливості технічного управління ігровим рухом О. Шульпяков: «... рух виконавця є багаторівневою структурою, управління якою здійснюється через високо налагоджений координаційний синтез, що очолює ведучий рівень побудови даного руху» [16, 58]. Спираючись на схеми побудови координацій смичкової руки скрипаля М. Бернштейна [2, 149] і О. Шульпякова [16, 55-56], ми пропонуємо наступну загальну схему координаційних рівнів побудови живого звуковисотного ритмо-руху музиканта-педагога:

1) рівень «А» включає м'язовий образ послідовності звуковисотних рухів, забезпечує диференціацію та іннервацію відчуттів м'язового тону під час їхнього проходження, допомагає зберігати кваліфіковану постановку ігрового апарату;

2) рівень синергій «В» включає пропріорецепторний образ виконавських дій – їхню внутрішню моторно-ритмічну і динамічну картину, забезпечує формування рухових фонів та автоматизмів, виконання «чорнової» техніки проходження слухового імпульсу-наказу;

3) рівень «С» включає сенсомоторний і тактильний образи ігрових рухів – їхню зовнішню просторово-кінематичну картину (схему, каркас), яка відображає доцільну рухову форму, а також відчуття грифу, клавіатури і механіко-акустичні якості інструменту. Крім того даний рівень актуалізує психомоторний образ, що забезпечує швидкість, точність та влучність проходження рухів, «чистоту» і темп їхнього виконання. Як наслідок, на основі побудови визначених рівнів формується «кінетична мелодія» ланцюга послідовності музично-ігрових рухів, яка «відбиває ритм м'язових напружень по просторовим, силовим і часовим параметрам» [8, 112].

4) рівень предметних дій «Д» визначається актуалізацією інтегрального рухового образу, що забезпечує перетворення безперервної музичної думки і логічного смислового темпо-ритмічного зв'язку під час вистроєння суцесивного ланцюга ігрових рухів відповідно до матеріального коду нотного тексту у «смилову мелодію» (Є. Ільїн) як своєрідну рухову (психомоторну) програму виконавських дій.

Крім того, зазначений рівень визначається здатністю до тренування – проходження якісних змін процесу автоматизації – утворення вищих автоматизмів та ігрових навичок як «дії, що управляється певним способом» [8, с. 100]. Саме на даному предметному рівні відображається залежність відтворення «смилової мелодії» звуковисотних рухів від психічних і технічних якостей «кінетичної мелодії».

5) провідний рівень «Е» характеризується трансформацією інтегрального рухового образу виконавських дій у «яскраву звукову картину» (Л. Ауер, І. Гофман). На даному рівні утворюються не тільки суто психологічні надбудови, що пов'язані з художньо-інтонаційною мотивацією виконавських дій – «приведення звукового результату у відповідності до наміру» [2, 149], а й формуються вищі символічні полімодальні координаційні структури – суб'єктивна індивідуальна манера звуковидобування (туше), особистісне бачення слухової і рухової перспективи та стилю інтерпретації художнього твору тощо. Визначений рівень забезпечує також управління вищими формами мислення – варіативним моделюванням «виконавського плану, задуму» (І. Лесман, А. Корто, О. Щапов) та, відповідно до нього, «комплексними звуко-руховими образами» (Г. Коган, Г. Прокоф'єв).

Обґрунтування другого положення ми знаходимо у наукових поглядах П. Анохіна, який вказує, що будь-який складний нервовий акт являє собою суму і взаємовплив окремих рефлексорних дуг, а все розмаїття діяльності центральної нервової системи є результатом різноманітних з'єднань окремих нервових

центрів і їхніх зв'язків; А. Леонт'єва, з точки зору якого «будь-яка психічна функція є результатом роботи певного органу чи органів» та О. Малхазова, на думку якого «кожний з видів пам'яті забезпечується мозковими процесами різного рівня складності та механізмами, які пов'язані з діяльністю різноманітних систем мозку, що, в свою чергу, пов'язані між собою як структурно, так і функціонально. Відтак структурно-функціональну основу пам'яті та навчання можна розглядати як характеристику «функціональних органів», що формуються з різних мозкових утворень у процесі фіксації енграм, реалізації функцій пам'яті» [11, 99].

Це дає підстави стверджувати, що живий звуковисотний інтонуючий ритмо-рух як продукт різних рецепторних і ефекторних апаратів є, за термінологією А. Ухтомського, справжнім функціональним органом і матеріальним субстратом рухової пам'яті музиканта-педагога.

Як наслідок, в музичній педагогіці Г. Прокоф'єв визначає розширений єдиний комплекс «звуко-ритмо-рух» як структуризовану навичку процесу відтворення музики; Т. Воробкевич аналізує «звукорух», в якому слухова уява викликає технічну уяву; В. Єгоров висуває поняття «звукодія» як штрих-прийом баяніста; В. Петрушин характеризує звуковисотний рух, що служить основою музичного слуху і виражає певний життєвий зміст; М. Степанов аргументує метод «емоційної дедукції», що перетворює рухливо-технічну операцію у дію-переживання, об'єднуючи тим самим технічну сферу у музичному виконавстві з художньо-змістовною.

Обґрунтування третього положення вимагає розкриття неоднозначної взаємодії образу і руху як «функціональних органів регуляції поведінки» (Б. Анан'єв) у структурі управління виконавською діяльністю музиканта-педагога. Спираючись на аналіз сучасних наукових досліджень, ми можемо узагальнити, що інтегральний руховий образ як «вузол модальних відчуттів» (А. Леонт'єв) виконує наступні політональні функції:

- є достатнім продуктом пережитої творчої домінанти (А. Бірмак, А. Ухтомський) і основою досягнення високої технічної майстерності (А. Пуні).
- є важливою умовою зберігання інформації про рух (К. Коннолі), тобто центральним механізмом побудови енграм пам'яті – формули чи проекту руху (М. Бернштейн, О. Малхазов), програми чи моделі виконавських дій (Д. Донський, Є. Ільїн, Р. Пью);
- будує систему рухів і навпаки – рухи створюють образ (С. Максименко);
- забезпечує налаштування рухового апарату на виконання відповідних рухів (І. Павлов), включає момент антиципації (випередження, передбачення) рухів (П. Анохін), обумовлює сутність процесу автоматизації (М. Бернштейн) та внутрішню моторику виконавських дій (Н. Гордєєва);
- виступає у ролі рухової навички (І. Онищенко, Дж. Б. Уотсон) та регулятора рухів, дій і діяльності (С. Берітов, Л. Веккер, Ю. Конорські).

У музичній педагогіці руховий образ як «основний базальний компонент» (Д. Ошанін) комплексної рухової пам'яті музиканта-педагога:

- є джерелом і психічною умовою набуття виконавської технічної майс-

терності (М. Давидов) та основою музично-образного мислення (В. Грігор'єв, М. Кременштейн);

- обумовлює легше запам'ятовування (І. Березовський), процес відтворення музичного образу по пам'яті (Г. Ципін) і технічно вірне виконання п'єси (А. Ніколаєв, О. Щапов);

- має природні зв'язки з автоматизацією рухів (Г. Коган) і представляє практичну цінність для їхнього вдалого повторного відтворення (В. Бардас);

- обумовлює енергію руху (Ф. Штейнгаузен) та функціонує на основі використання рухового досвіду (А. Каузова), вміння корекції і антиципації пластичного та звукового рішення (П. Євтіхіїв, В. Петрушин) і закону зворотності асоціацій між образами моторної та музичної сфер (Ю. Бай).

Крім того, на думку С. Вартанова, Г. Ципіна і О. Щапова раціоналізація образів рухів рук пов'язана з виразністю рухових цілей – клавіатурними та аплікатурними уявленнями, принципом осі, позиційним мисленням і технічним фразуванням.

Таким чином, проведений короткий аналіз висвітлення сутності рухового образу у музично-педагогічних дослідженнях А. Бірмак, В. Грігор'єва, Г. Когана, А. Корженевського, С. Савшинського, М. Старчеус, К. Цатуряна та етапів його формування у психофізіологічних наукових дослідженнях Н. Гордєєвої, В. Зінченка, Є. Ільїна, С. Максименка, О. Малхазова дає підстави стверджувати, що в теорії музичного виконавства побудова загальної динаміки становлення визначеної інформаційної одиниці рухової пам'яті починається з усвідомлення художнього, «опорного» (Б. Ананьєв) образу твору внаслідок актуалізації інтелектуальних і перцептивних дій. Саме суцесивний, розгорнутий в часі звуковий (перцептивний) образ обумовлює сутність рухової (виконавської) задачі – смислової структуру і характер відтворення ланцюга послідовності звуковисотних рухів та, власне, їхній полімодальний сенсомоторний образ.

Як наслідок, формування сенсомоторного образу – зовнішньої кінематичної картини і програми виконавських дій відбувається на основі когнітивного, перцептивного, інтелектуального і моторного компонентів розгорнутої «орієнтовно-дослідницької діяльності» (О. Запорожець) музиканта-педагога, яка виявляється в активізації методів технічного фразування (Ф. Бузоні, С. Майкапар, Є. Тетцель); позиційної техніки, членування і мислення (Л. Баренбойм, К. Мартінсен, М. Метнер, С. Хентова, Г. Ципін); раціоналізації уявлень – мисленнєвого перегрупування одиниці пульсації (Г. Коган).

Саме тому, такі автори як І. Березовський, К. Вебер, Й. Гат, Є. Каланд, К. Черні та ін. функціональні виявлення рухової пам'яті обумовлюють технічним фразуванням – пошуком аплікатури і звичкою до неї, яка на думку В. Бардаса, Ф. Бузоні, С. Савшинського і О. Шульпякова визначає загальну іннервацію і фундаментальну рухову форму. Цим самим музикознавці доводять зв'язок рухової пам'яті з просторовим клавіатурним «моторним полем» [1, 63] музиканта-педагога.

Варто зазначити, що подальша еволюція образу рухового складу виконавських дій полягає в трансформації полімодального сенсомоторного образу у моторний компонент музично-ігрових рухів – кінетичну мелодію як своєрідне

«відображення часового ритму і сили рухів, почуття простору та свободи» [10, 457]. Вона поєднує у своїй структурі пропріорецепторний, тактильний, просторовий, вестибулярний, психомоторний образи та наділена не тільки біодинамічною, але і «чуттєвою тканиною» живих рухів – «руховим досвідом, що залишається після завершення руху» [4, 124], тобто цілою гамою політональних сенсорних корекцій, внутрішніх відчуттів, технічних фонів і автоматизмів, які є «будівельним матеріалом» інтегрального рухового образу.

Таким чином, становлення вертикалі досліджуваного феномену обумовлюється не тільки смисловою структурою виконавських дій, тобто художнім образом та зовнішнім клавіатурно-просторовим руховим складом – проектом, схемою послідовності звуковисотних рухів, але і фоновими автоматизмами низових координаційних рівнів «живих» рухів та їхньою чуттєвою тканиною – образом як «симультанним зліпком» чи «застиглою біодинамічною тканиною» [4, 124].

Підсумовуючи висвітлення значення інтегрального рухового образу у функціонуванні дефініції «рухова пам'ять», можна узагальнити, що він є:

1) невід'ємною складовою виконавського художнього образу;

2) багаторівневим, поліструктурним динамічним утворенням, що зберігає когнітивний, перцептивний, інтелектуальний і моторний компоненти смислової структури та рухового складу виконавських дій, тобто симультанно синтезує характер, зовнішню рухову форму і внутрішні сенсорні чуттєвості послідовності звуковисотних рухів;

3) інформаційною одиницею комплексної полімодальної рухової пам'яті музиканта-педагога;

4) «провідною ланкою рухового акту» (М. Бернштейн), що вступає у складні і неоднозначні відносини зі своєю «субстанцією» (В. Зінченко) – музично-ігровим, «живим» рухом, біодинамічна тканина якого має складну координаційну систему.

І на останнє, варто зазначити, що інтегральний руховий образ є своєрідним «супутником» і «чуттєвим візерунком» живого музично-ігрового руху та «функціональним органом» комплексної полімодальної рухової пам'яті музиканта-педагога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернштейн Н.А. Очерки физиологии и активности. – М.: Изд. «Медицина», 1966. – 349 с.
2. Бернштейн М. О построении движений. – М.: Изд. «Медгиз», 1947. – 255 с.
3. Гончаров В.И. Исследование двигательной памяти // Вопросы психологии. – 1991. – № 3. – С. 75-79.
4. Гордеева Н.Д., Зинченко В.П. Функциональная структура действия. – М.: Изд. «Московского университета», 1982. – 208 с.
5. Григорьев В. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Изд. «Музыка». – Вып. 7. – С. 65-81.
6. Евтихийев П.Н. Формирование умения визуализировать двигательный образ

- в процессе исполнения учащимся музыкального произведения. – М., 1991. – 16 с.
7. Ильин Е.П. Психология физического воспитания. – М.: Изд. «Просвещение», 1987. – 287 с.
 8. Ильин Е.П. Психомоторная организация человека: учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2003. – 384 с.
 9. Лесман И.А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М.: Изд. «Музгиз», 1964. – 272 с.
 10. Максименко С.Д. Загальна психологія. – В.: «Нова книга», 2004. – 550 с.
 11. Малхазов О.Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю. – Київ: «Євролінія», 2002. – 319 с.
 12. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Изд. «ВЛАДОС», 1997. – 384 с.
 13. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Изд. «Музыка», 1964. – 186 с.
 14. Старчеус М. Слух музыканта. – М., 2003. – 400 с.
 15. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Изд. «Просвещение», 1984. – 175 с.
 16. Шульпяков О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. – Л.: Изд. «Музыка», 1973. – 104 с.