

Владислав Гусак,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри
музичного мистецтва
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

СПЕЦИФІКА ВИЯВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ВПРАВНОСТІ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

У статті висвітлено проблему онтогенезу виконавської вправності в аспекті функціонального виявлення процесу автоматизації ігрових рухів і рухової пам'яті педагогів-музикантів. Автор досліджує сутність, ознаки виявлення, концепції, підходи, закономірності, методи і прийоми розвитку феномену «виконавська вправність» у процесі інструментальної підготовки майбутніх учителів музики. Окреслюється проблематика якісного переходу від «робочого» до «авторського» темпу інтерпретації музичного матеріалу.

Ключові слова: вправність, швидка гра, процес автоматизації ігрових рухів, рухова пам'ять, мислення, виконавська техніка.

В статье освещена проблема онтогенеза исполнительской беглости в аспекте функционального проявления процесса автоматизации игровых движений и двигательной памяти педагогов-музыкантов. Автор исследует сущность, признаки проявления, концепции, подходы, закономерности, методы и приемы развития феномена «исполнительская беглость» в процессе инструментальной подготовки будущих учителей музыки. Определяется проблематика качественного перехода от «рабочего» к «авторскому» темпу интерпретации музыкального материала.

Ключевые слова: беглость, быстрая игра, процесс автоматизации игровых движений, двигательная память, мышление, исполнительская техника.

The article deals with the problem of ontogenesis of the musician's mastery as for the functional expression of the process of automation of play movements and kinetic memory of teachers of music. The author researches the essence, signs of expression, concepts, approaches, regularity, methods and techniques of the development of the phenomenon «performer's mastery» in the process of students instrumental training of future teachers of music. The problem of the qualitative transition from the «working» to «author» tempo of musical material interpretation.

Key words: skilfulness, fluent performance, the process of automation of play movements, kinetic memory, thinking, performing technique.

У музичній педагогіці, психології та теорії інструментально-виконавського мистецтва існує багато контрастних і суперечливих поглядів щодо специфіки виявлення та розвитку вправності як обов'язкової якості виконавця (К. Черні).

З погляду теоретиків піанізму В. Івановського, М. Лорека і фізіолога О. Райфа, ми від природи наділені необхідною для нас вправністю пальців, джерело якої криється в мозковому центрі. На думку представника німецької анатомо-фізіологічної школи Ф. Штейнгаузен, «фортепіанна вправність» у своїй основі є справою спеціально вродженого хисту. У науковій спадщині сутність досліджуваної здатності музиканта-педагога як явища психічного порядку пов'язана з якісними ознаками «живої» предметної дії, а саме «швидкістю пальців»: здатність примусити удари пальців слідкувати один за одним з великою швидкістю (Г. Ріман); вправність полягає у психофізіологічному оволодінні наміченими пальцевими та звуковими послідовностями в бажаній ступені швидкості (Є. Тетцель); здатність видобувати швидкі послідовності звуків і співзвучності (А. Щапов).

Саме тому в науковій музичній літературі фізіологічне поняття «вправність» (Є. Тетцель) є важливим часовим компонентом дефініції «виконавська техніка», на що вказує відомий музичний психолог Ю. Цагареллі. Свідченням цьому є такі наукові терміни: технічна вправність (А. Щапов); автоматична вправність (Е. Тетцель); віртуозна вправність (Ф. Штейнгаузен); моторна вправність, інерція (Г. Гінзбург); вправна техніка (Й. Гат); швидкість руху пальців чи вправність пальців (А. Бірмак) тощо. У даному сенсі вправність є критерієм естрадної готовності: «Естрадне виконання завжди вимагає великої витрати сили, а резерв вправності забезпечує технічну невимушеність гри... і необхідний на випадок непередбачених прискорень темпу» [23, с. 114–115].

Поряд із цим, представники музичної еліти доводять фізіологічну обмеженість вправності пальців та вказують на її кількісні показники: вправна гра означає 10–14 ударів у секунду (Й. Гат); звичайною швидкістю є 12 звуків у секунду, при зручно розміщених пасажах можливо виразно виконати 20 звуків у секунду (Є. Тетцель); естрадні віртуози досягають швидкості 12 ударів у секунду, а наш слух за *lentsh* у здатний уловлювати до 15 ударів у секунду (Ф. Штейнгаузен).

Так, М. Лорек зазначає, що неможливо набути швидкість понад індивідуально вродженої норми. Російсько-американський піаніст і педагог І. Левін визнає, що в людей існує різноманітна фізична межа вправності у нервах, м'язах і в мисленні та радить не переоцінювати її: «Здатність досягати наднормальної вправності ніяким чином не є гарантією музичних здібностей. Деякі учні здатні грати, «як блискавка», але навряд чи здатні на що-небудь ще... Одні розвивають її дуже швидко, інші набувають її шляхом великого терпіння і наполегливості» [11, с. 69].

У даному аспекті музичний теоретик А. Алявдіна, спираючись на працю доктора В. Ларіонова «О музыкальных вообще и тоновых в частности центрах головного мозга» (1899), зазначає: «Межа вправності пальців обмежується здатністю слуху сприймати чергування звуків; не сприймана слухом вправність є безцільною, тоді як природа наділила нас вправністю кожного пальця у більшій мірі, ніж це потрібно для фортепіанної гри» [1, с. 2].

Досить гостро у науковій думці Р. Брейтгаупта, І. Гофмана, М. Лорека, Г. Ципіна, Ф. Штейнгаузена та ін. постає проблема розвитку виконавської вправності майбутніх музикантів-педагогів на тлі практичної доцільності вправи і тренування. З цього приводу вчені зазначають наступне: шляхом нескінченних повторів механічних рухів пальців швидкість не збільшується (М. Лорек); швидкість руху не досягається одним лише тренуванням, ця здатність повинна бути частково вродженою (І. Гофман).

Більш гостро зазначену суперечливу проблематику порушує німецький лікар, дослідник у сфері фізіології рухів, яка пов'язана з технікою гри на музичному інструменті Ф. Штейнгаузен. Учений вказує: «Кожній людині на кожній окремій стадії розвитку її організму властивий найбільш сприятливий (індивідуальний, природжений – В. Г.) рівень вправності рухів, через який ніякими вправами не перескочиш» [22, с. 41]. Вправність, тобто швидкість рухів, з погляду німецького піаніста і педагога Р. Брейтгаупта, ґрунтується на швидкості нервової реакції, яка пов'язана з кровообігом, расовими відмінностями і темпераментом. Психолог П. Амар вважає, що вправність як «спеціальна обдарованість піаністів» залежить від наступних факторів – «індивідуального фізичного складу організму, матеріального фактору (стану зчленувань) і динамічного фактору, який ускладнюється малою спритністю початківця» [22, с. 57].

Доктор педагогічних наук, мистецтвознавець Г. Ципін уроджену здатність музиканта-виконавця до вправної гри зумовлює психофізіологічними особливостями організму, які забезпечують необхідну швидкість рухливо-моторних реакцій під час гри: «Учні бувають більше чи менше обдаровані від природи у рухливо-технічному відношенні так само, як бувають більше чи менше здібні у тому, що стосується музичного слуху і чуття ритму. Проте, вроджені властивості – це лише частина справи. Інша, не менш важлива, пов'язана з навчанням» [21, с. 123].

Ось чому А. Бірмак, Г. Еббінгауз, С. Клещов, В. Петрушин, Є. Тетцель та ін. в сенсі значущості практичного навчання вправність і швидкість гри на музичному інструменті зумовлюють кількісним рівнем і доцільністю повторень та вправ. На їх думку, автоматична вправність є лише результатом доцільних повторень і вправ (Є. Тетцель); спритність як якість, що зумовлена індивідуальними можливостями нервової системи, розвивається поступовим збільшенням швидкості технічних пасажів і

багаторазовим повторенням їх у швидкому темпі (А. Бірмак); гра у швидких темпах не можлива без вироблення рухових автоматизмів, які відпрацьовуються у процесі повільної і точної гри та багаторазових повторень (В. Петрушин).

У даному аспекті співробітник академіка І. Павлова фізіолог і мистецтвознавець С. Клецов, висуваючи тезу: «Межа вправності – це межа рухливості взаємно сполучених нервових процесів збудження і гальмування, здатність їх швидко змінювати один одного» [7, с. 81], дає неоднозначну риторичну відповідь на власне запитання: «Природжена вона чи піддається необмеженому розширенню?». Незважаючи на те, що природжений тип нервової системи людини дає ту чи іншу початкову лабільність (рухливість) і силу нервових процесів та визначає ті чи інші технічні задатки, все ж таки «нервова система здатна до майже необмеженого тренування і вдосконалення під впливом доцільних вправ» [7, с. 81].

Відображення матеріальної основи феномену «виконавська вправність» у психологічному аспекті ми знаходимо в науковому обґрунтуванні сутності провідної якісної зміни процесу автоматизації музично-ігрових рухів – «переключення всередині однієї і тієї самої аферентаційної системи з більш грубих на більш тонкі механізми управління» [13, с. 214]. Це зумовлено тим, що психічне явище «автоматизація» як «дієвий механізм активізації рухової пам'яті майбутнього вчителя музики» та «універсальна природна психомоторна здібність музиканта» [6, с. 10] має за мету розвиток вправності (Й. Гат) і виступає «основним шляхом до вправності, головною її умовою: без першої неможлива друга. З цього, однак, не випливає, що вправність приходить сама по собі, як безкоштовний додаток до багаторазових повільних програвань даного місця» [9, с. 77]. Ступінь швидкості проходження процесу автоматизації ігрових рухів знаходиться у певній мірі в антагонізмі по відношенню до їх природної вправності. Як зазначає відомий педагог-методист Г. Прокоф'єв, обдарований музикант «зі спритними і вправними рухами може потребувати великої кількості повторень, тому що його спритні і вправні рухи погано піддаються автоматизації» [16, с. 66].

Більш системно специфіку вказаної якісної зміни процесу автоматизації ігрових рухів описує видатний біомеханік ХХ ст. М. Бернштейн під час аналізу педагогічних понять «плато» та «компроміс загравання важких пасажів на фортепіано». На прикладі наукового обґрунтування фази спрацьовування між собою фонових сенсорних корекцій координаційного рівня «С» побудови рухів, на якому час проступає як «синхронність, тривалість і швидкість» [2, с. 125], учений зазначає: «Як показують спостереження, нервова система, яка попала у лещата не примиримих між собою вимог двох різнорідних корекцій, якщо вимагати від неї рішення цієї рухової задачі, як би там не було, схиляється цим на компроміси

якості. Так буває, наприклад, коли у суперечності між собою стають корекції влучності і вимоги вправності під час гри на музичному інструменті. Якщо не дати координаційним системам можливості шукати, використовуючи плато, адекватних виходів зі становища шляхом або доцільного підігнання один до одного суперечливих автоматизмів, або шляхом обхідного вироблення більш взаємно допустимих нових, то виникає ризик штовхнути їх на шлях найменшого опору, від чого постраждає і влучність, і вправність, яка плавно та рівно звучить» [2, с. 190].

У педагогічному аспекті М. Бернштейн пропонує наступну методологію виходу з «інтерференційних заминок» центральної нервової системи: «Так трапляється, наприклад, при важких пасажах на фортепіано... Якщо дуже грубо розчленити корекції, то виявляється, що корекції, які слідкують за точністю і влучністю, не витримують у цих випадках на перших порах великої вправності рухів, а корекції, які завідують вправністю, не допускають точності. У підсумку виходять рухи змазані, приблизні, хоча і встигають за темпом, який вимагається. Педагоги називають зісковзування на подібний компроміс «забовтуванням». Шкода його в тому, що якщо воно вже вийшло, то від нього дуже важко звільнитися. Тому до інтерференцій і до заминок, які свідчать про їх виникнення, необхідно відноситися уважно і чуйно. Педагог допоможе учневі вирішити, що в даному випадку краще – чи зробити у тренуванні повну перерву і віддатися волі «творчої паузи» центральної нервової системи чи в корені змінити спосіб тренування і застосовувані вправи – так, щоб полегшити мозковим апаратам шлях до правильного виходу зі створеного скрутного становища» [3, с. 777–778].

У музично-педагогічній науковій спадщині Д. Благого, Г. Гінзбурга, В. Григор'єва, Є. Лібермана, С. Майкапара, А. Орендліхерман, Г. Ципіна та інших явище «забовтування» чи «загравання» важких пасажів або епізодів має різноманітні ознаки відображення, причини виникнення і шляхи подолання. Стосовно «творчих пауз» М. Бернштейна, то тут варто пригадати тезу відомого піаніста-педагога С. Фейнберга – «повна автоматизація може вимагати різного часу» [19, с. 148]. Дійсно, багато що у виконанні автоматизується само собою і треба вміти надавати час для такого інтуїтивного освоєння музики.

Отже, ретроспективний аналіз наукової спадщини, досліджень і публікацій доводить актуальність і значущість висвітлення різних аспектів виявлення феномену «виконавська вправність» музиканта-педагога. Ученими, зокрема, досліджено: питання сутності поняття «вправність» (Й. Гат, В. Івановський, Г. Ріман, Є. Тетцель, Ю. Цагареллі, Ф. Штейнгаузен, А. Щапов та ін.); психологічні особливості вправної гри (А. Алявдіна, Р. Брейтгаупт, І. Гофман, І. Левін, М. Лорек, Г. Ципін, Ф. Штейнгаузен та ін.); значущість доцільних повторень, вправ і процесу

автоматизації ігрових рухів у розвитку виконавської вправності (М. Бернштейн, А. Бірмак, Й. Гат, С. Клещов, Г. Коган, В. Петрушин, Г. Прокоф'єв, Є. Тетцель та ін.); роль психічних процесів у розвитку виконавської вправності (В. Бардас, Т. Беркман, О. Гольденвейзер, І. Гофман, Г. Коган, М. Лорек, Л. Оборін, О. Райф, А. Щапов та ін.); закономірності, правила, умови, вміння, навички і прийоми розвитку виконавської вправності (О. Алексєєв, Ю. Бай, Р. Брейтгаупт, М. Давидов, Й. Гат, Г. Коган, І. Левін, Є. Ліберман, М. Лонг, М. Метнер, М. Старчеус та ін.); специфіку переходу до швидкого темпу (Я. Зак, І. Лесман, О. Ніколаєв, А. Семешко, А. Стоянов та ін.); значення лабільності нервових процесів збудження і гальмування у розвитку виконавської вправності (А. Бірмак, М. Давидов, С. Клещов, І. Павлов та ін.); специфіку швидкої гри і швидкого темпу (Л. Баренбойм, О. Гольденвейзер, І. Гофман, К. Ігумнов, Г. Коган, С. Савшинський, С. Фейнберг, Г. Ципін та ін.).

Аналіз психофізіологічної наукової думки засвідчує, що саме воля управляє ступенем швидкості рухів (І. Сеченов), а інформація про швидкість і прискорення тієї чи іншої ланки кінцівки відпрацьовується тільки у механізмі, що зіставляє у контексті загальної схеми управління довільним рухом людини на основі порівняння того, що було з тим, що є (Є. Ільїн, Л. Чхайдзе). Швидкість як атрибут руху, що припускає одночасне відчуття величини і часу пересування (І. Сеченов), обумовлюється біодинамічною усталеністю психомоторної дії (В. Клименко), формуванням програми-образу рухової діяльності людини (Є. Ільїн) і збільшенням рухового контролю за ходом дії (Г. Костюк).

Таким чином, у психофізіології, музичній педагогіці і психології питання специфіки сутності виявлення та методичних засад розвитку феномена «виконавська вправність» постає як постійно зростаюча сукупність предметно-пізнавальних суперечностей. Останні відображуються на всіх п'яти ієрархічних сенсомоторних рівнях побудови координаційної структури музично-ігрового руху педагога-музиканта (див. табл.). Їх практичне розв'язання є метою нашої статті.

Ретроспективний зріз наукової літератури засвідчує, що якісне функціонування комплексної полімодальної рухової пам'яті майбутніх учителів музики [6, с. 7] під час вивчення «напам'ять» музичного матеріалу та, власне, у процесі фахової інструментальної підготовки, значною мірою зумовлюється активізацією виконавської вправності як універсальної суб'єктивної психомоторної здатності музиканта-педагога.

Більшість учених у своїх дослідженнях розвиток феномена «виконавська вправність» *a priori* пов'язують зі зверненням до фонових корекцій вищого координаційного рівня «Е» управління виконавською діяльністю (див. табл.). Даний рівень визначає вищі символічні задачі побудови послідовності ігрових рухів, тобто створює мотив для рухового акту та забезпечує управління процесами мислення (О. Малхазов).

**Побудова координаційної структури музично-ігрового руху
педагога-музиканта**

<i>Рівень Е</i>	Визначає вищі символічні задачі побудови послідовності ігрових рухів, тобто створює мотив для рухового акту – «необхідно висловити таку-то музичну думку чи розкрити такий-то художній образ» – і здійснює його основну смислову корекцію – приведення звукового результату відповідно до наміру.
<i>Рівень D</i>	Визначає смислову задачу (смислову мелодію) виконавських дій – «необхідно виконати таку-то фразу, що складається з таких-то нот і, відповідно, суцесивної послідовності звуковисотних інтонувальних ритморухів згідно з матеріальним кодом нотного тексту»; характеризується здатністю до тренування предметних дій, створення вищих автоматизмів – технічних засобів і предметних навичок (уміння ведення міха, смичка).
<i>Рівень C</i>	Визначає зовнішній руховий склад (образ-проект) ігрових рухів – швидкість, темп, точність і влучність переміщення пальців по просторово-моторному полі лівої та правої клавіатури інструмента відповідно до «смислової мелодії» виконавських дій і силові параметри тактильного відчуття.
<i>Рівень B</i>	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 пластичності формування штрихів (туше) і пропріомоторному ритмі мелодичної лінії.
<i>Рівень А</i>	Забезпечує диференціацію та іннервацію відчуттів м'язового тону, тобто включає необхідні для ігрових рухів тонічні напруження і допомагає зберігати кваліфіковану постановку ігрового апарату.

Так, фізіолог О. Райф у статті «О беглости при фортепианной игре» (1990) визначає аксіому, за якою головна важкість вправної гри полягає у своєчасності рухів пальців. З погляду професора, «не вправність, а швидкість мислення ми повинні розвивати в учня» [18, с. 9]. Даного положення дотримуються Т. Беркман, Й. Гат, О. Гольденвейзер, І. Гофман, Є. Ліберман, К. Мартінсен, Л. Оборін, В. Петрушин, Г. Ципін, А. Щапов та інші. Так, угорський піаніст-педагог Й. Гат стверджує, що головною умовою вправності є швидкість музичного уявлення. Мистецтвознавець А. Щапов вважає, що технічна вправність передбачає перш за все здатність швидко мислити звуками, тобто виразно уявляти швидкі послідовності звучань. Піаніст, педагог і композитор Л. Оборін підкреслює, що найважливішим для досягнення чіткої і швидкої гри є здатність виразно і швидко думати, чути та бачити. Вчені пропонують практикувати роботу «без звуку» на основі гофманівських способів вивчення музичного матеріалу.

Більш комплексно термін «швидко думати для музиканта» розглядає Г. Ципін у праці «Обучение игре на фортепиано» (1984). З погляду вченого, дане поняття означає «легко і невимушено орієнтуватися у

миттєво змінюваних ігрових ситуаціях, тримати під контролем виконання при найбільших швидкостях; це означає уміти відтворювати у слуховій уяві звукові послідовності, які біжать у найстрімкому русі, сприймаючи їх «мисленнєвим поглядом» як у цілому, так і у всіх деталях, зокрема» [21, с. 123].

З іншого боку, доктор мистецтвознавства Г. Коган, спираючись на наукові постулати В. Бардаса, висуває антитезу-парадокс концепції «швидкого мислення» О. Райфа, за якою «щоб швидко грати – треба думати повільно щодо управління моторикою» [9, с. 217]. Її сутність і актуальність учений розкриває на прикладі наукового обґрунтування законів психічного процесу автоматизації, який є в основі будь-якої вправності і полягає у заміщенні цілого ряду окремих намірів-воєвиявлень «єдиною складною дією, яка протікає автоматично і підсвідомо, і підвладна одному вольовому імпульсу» [16, с. 66].

На думку Г. Когана, швидкий темп досягається не тим, що «свідомість навчається з незвичайною швидкістю «підказувати» кожний рух, а як раз навпаки – тим, що вона зовсім перестає це робити, що пальці більше не потребують безперервної підказки, навчаються обходитися без неї. Багаторазово повторювальна послідовність рухів поступово «злипається» в одне ціле, перетворюється у суцільний ланцюг («динамічний стереотип», за термінологією І. Павлова), кожна ланка якого автоматично – за принципом умовних рефлексів – притягує за собою наступне; свідомості ж достатньо «включити» першу ланку, правильніше – дати початковий сигнал, щоб весь ланцюг розвернувся «сам по собі»... Інакше кажучи, свідомість управляє рухами без будь-якого поспіху, з частими перепочинками, значно повільніше, ніж відбуваються самі рухи» [9, с. 215–216]. Для досягнення «чистої» і легкої гри учений пропонує використовувати метод «технічного фразування» пасажу і метод «технічних варіантів» Ф. Бузоні та замість «закріплення» кожної окремої ноти охоплювати пасаж одним широким, «польотним» рухом з опорою на деякі вузлові точки, які визначає правильно вибраний «орієнтувальний» палець: «Чим більше таких окремих намірів охоплено одним вольовим імпульсом, чим рідше, отже, чергуються ці імпульси, – тим швидше здійснюються одиничні дії пальців...» [10, с. 103].

Матеріальне відображення указаних положень Г. Когана ми знаходимо у наукових постулатах відомого психолога Г. Костюка. У праці «Психологія» (1968) учений зазначає: «У міру того, як рухи автоматизуються, змінюється роль зорового сприймання в процесі виконання дії... Внаслідок вправляння сприймання починає дедалі більше випереджати дію... Сприймання музиканта, що грає по нотах, випереджає рухи його пальців. Сприймані наступні елементи тексту підготовляють дальші рухи і тим забезпечують швидкий темп і вищу ефективність виконання дії... об'єднання елементів дії у єдине ціле спостерігається у формуванні

уміння... грати на музичному інструменті» [15, с. 438].

Даної концепції «повільного мислення» Г. Когана дотримуються О. Алексєєв, Т. Беркман, В. Григор'єв, С. Клещов, Є. Ліберман, Л. Маккін-нон, А. Орендліхерман, В. Петрушин, А. Семешко, А. Щапов та інші. В її основі ми спостерігаємо функціональні виявлення ще однієї якісної зміни процесу автоматизації виконавських дій музиканта-педагога «об'єднання окремих рухів у єдине органічне ціле, що реалізується як інтегрований цілісний процес у вигляді навички» [6, с. 9].

Так, піаніст-педагог А. Орендліхерман вказує, що уміння «дивитися вперед», узагальнення ряду окремих рухів у єдине ціле, зміна мисленнєвого сприйняття фактури благотворно позначається на вправності. Мистецтвознавець Т. Беркман вважає, що суть розвитку моторності полягає в оволодінні вмінням об'єднувати ряд окремих дій в одне ціле. Теоретик баянного мистецтва, професор А. Семешко зазначає: «Чим швидший темп, тим більша кількість звуків охоплюється одним диханням, одним рухом, одним імпульсом, однією думкою. Перехід до швидкого темпу значно полегшується завдяки великим рухам руки, рухам, що об'єднують цілі групи дрібних нот» [17, с. 98].

Однак, у науковій думці існує діаметрально протилежний підхід щодо сутності розвитку феномену «виконавська вправність». Він пов'язаний із «живою» предметною дією – розвитком м'язового чуття (тонусу), «м'язового таємничого контролера» (І. Гофман), «м'язової іннервації» (В. Бардас) і туше як «способу видобування звуку» [2, с. 85]. Так, А. Алявдіна вважає, що повільне і чітке відшліфовування відчуттів пальців збільшує вправність. І. Левін стверджує, що найкращим загальним правилом для розвитку вправності є звичка грати цілком вільною і польотною рукою, жорсткість м'язів і вправність несумісні. В. Бардас наголошує, що передумовою розвитку спритності є цілковите розслаблення м'язів, їх м'якість, еластичність і рухливість. Р. Брейтгаупт і М. Метнер підкреслюють, що вправність є продуктом основних факторів гри – свободи і ваги рук та вимагає легкого дотику до клавіш, знищення акцентів, гри у рівному темпі, найбільшій плоскості, рівності відтінків сили, плавності рук, тобто відсутності поштовхів, різких знімів *staccato* тощо. Саме тому Є. Ліберман аргументує тезу, за якою «ступінь натиску обернено пропорційна темпу», а «перебільшення натиску призводить до втрати рухливості пальців» [12, с. 45].

Поряд із цим, А. Алявдіна, С. Клещов, М. Лорек, Г. Ріман, Г. Ципін, Ф. Штейнгаузен, А. Щапов та ін. підкреслюють значення діяльності психіки – зосередженої уваги, напруженої волі, ритмічної витримки і пам'яті на місце клавіш у досягненні вправності виконання та дії закону економності рухів і економичності витрачання нервово-м'язової енергії під час збільшення темпу гри. Так, Ф. Штейнгаузен проблему досягнення вправності зумовлює направленням зусиль педагога та учня на руховий

процес у цілому і на боротьбу з недоцільними побічними рухами, використанням усіх рухових здатностей вільного тіла, викорінюванням жорстких «фіксацій», побічних гальмувань і найкращим розподіленням нервової енергії: «...у педагогічному плані основним питанням є не підвищення загального рівня вправності – він є вродженим, – а допомога учневі уникнути появи шкідливих і непотрібних рухів, які знижують вправність, або допомога піаністу викоренити ті погані навички, які він набув у своїй практиці і які стали гальмом його подальшої роботи» [22, с. 90].

У даному аспекті Г. Коган висуває тезу «секрет швидкості – в скупості і мінімальності рухів» [8, с. 78] і підкреслює значення аплікатури у справі збільшення темпу, а Г. Ципін вважає необхідним знати, що «швидка гра прямо пропорційна здатності пальців здійснювати найбільш економічні, мінімальні за розмахом, суворо вивірені рухи у виконавському процесі» [21, с. 124].

Отже, можна узагальнити, що в своїх судженнях науковці звертаються до шифрувань, технічних фонів, м'язових синергій, сенсорних корекцій та автоматизмів нижчих координаційних рівнів («А», «В» і «С») управління виконавською діяльністю (див. табл.). Учені пропонують грати технічний матеріал – етюди, гами, арпеджіо, акорди і рухові артикуляційні ритмізовані динамічні вправи на *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* і *accelerando* (М. Лонг, В. Петрушин, Г. Ріман, В. Сафонов, С. Хентова та ін.); конструювати власні спеціальні технічні вправи у вигляді своєрідного «*perpetuum mobile*» (Л. Арчажнікова, Д. Благой, І. Гофман, А. Семешко та ін.); навчитися відпочивати «мимохідь» під час швидкої гри (С. Фейнберг); практикувати свідоме розслаблення м'язів у швидких пасажах (П. Казальс); не застосовувати високий підйом пальців, а грати «близько» м'якою рукою на старті та активними, живими і незалежними один від одного пальцями (Є. Ліberman, Л. Оборін, Я. Флієр).

У методологічному аспекті майбутнім педагогам-музикантам з метою досягнення вправності пальців слід використовувати метроном як засіб контролю швидкості гри (І. Левін); позиційне мислення (К. Мартинсен); «ваговий ефект» (Й. Гат); метод раціоналізації рухів (удосконалення аплікатури) і раціоналізації уявлень – мисленнєвого перегрупування одиниці метричної пульсації (Г. Коган, Г. Прокоф'єв); метод «ланцюжок», «пульс вісімки» і «спрямовуючий рух» (М. Давидов); метод ідеомоторного тренування (С. Савшинський, М. Старчеус); метод технічного фразування на основі технічного мислення, позиційної гри, мисленнєвого перегрупування ряду звуків пасажу та об'єднання позицій (Є. Ліberman); прийом групування пасажу, ритмічних та артикуляційних варіантів (О. Алексєєв); прийом «легато», *leggiato* чи «стакато в легато» (Ю. Бай, М. Метнер, Є. Тетцель); гру пасажів у зворотному напрямі (Г. Коган); «п'ятипалу» аплікатуру Ф. Ліста тощо.

Поряд із дослідженими концепціями і підходами щодо розвитку виконавської вправності майбутніх учителів музики, у науковій педагогічній думці та практиці досить гостро постає проблема якісного плавного поступового переходу від «робочого» до «авторського» темпів інтерпретації «напам'ять» музичного матеріалу. Про це свідчать наукові праці Л. Баренбойма, А. Бірмак, М. Давидова, С. Клещова, Г. Когана, С. Савшинського та інших. Вказаний перехід зумовлюється розвитком в учнів лабільності, зрівноваженості і сили нервових процесів збудження та гальмування у корі великих півкуль головного мозку, їх здатністю до швидких змін, адже відомо, як інколи нелегко розвинути необхідне гальмування при маніпуляціях у різних мистецтвах (І. Павлов). Так, професор Петербурзької консерваторії А. Бірмак вважає, що вправність пальців обумовлюється збільшенням лабільності нервових процесів у руховому апараті. Спираючись на праці відомих російських фізіологів О. Ухтомського і М. Введенського, науковець зазначає: «Поступовість при збільшенні швидкості темпу сприяє розвитку лабільності у нервово-м'язовому апараті і встановленню загального ритму в його ланках» [4, с. 71]. Коли музикант переходить до швидких темпів занадто рано, його нервово-м'язовий (периферійний) апарат ще не підготовлений до виконання даного темпу. Внаслідок цього пальці перестають слухатися, рух гальмується і в руках виникає «скутість» – тимчасовий паралітичний стан.

Більш системно методичні засади розвитку виконавської вправності відносно діяльності центральної нервової системи особистості описує С. Клещов у праці «К вопросу о механизмах пианистических движений» (1935). Вчений вважає, що розвиток процесу гальмування і його закріплення повинні відбуватися паралельно до збільшення вправності в процесі виховання складних ланцюгових рухових навичок: «Проблема вправності полягає не в тренуванні процесу збудження..., а в тренуванні більш слабкого (жвавого, випереджувального) і більш важкого для великих півкуль мозку процесу гальмування, який регулює рухи (і легко зникає при тривалому повторенні пасажу у швидкому темпі – В. Г.). У швидкій послідовності рухів повинно бути збереженням те ж саме співвідношення між процесом збудження і гальмування, як і в повільному темпі, і це найскладніша задача. Підвищуючи швидкість, ми підсилюємо збудження і зриваємо гальмування. Тому прискорення темпу повинно йти поступово і застосовуватися лише інколи, при постійному тренуванні гальмування грою у повільному темпі. При прискоренні темпу критерієм збереження достатнього гальмування повинні служити рівність гри і довільне уповільнення темпу у середині пасажу, яке легко досягається» [7, с. 80].

Проблему «комканья пассажей» – нерівномірно швидкої напруженої гри учнів-початківців С. Клещов пов'язує із завчасним вступом у роботу деяких м'язів у силу послаблення процесу гальмування: «І все це тому, що завдяки... зникненню гальмування робота м'язів позбавляється правиль-

ного регулювання. Замість того, щоб вступати в роботу по черзі в точно встановлений момент, а до цього моменту залишатися в спокої у розслабленому стані (все це – функції гальмування), пальці починають вступати в роботу завчасно і після роботи вже не приходять у спокійний розслаблений стан... Розтягнений раніше ланцюг рухів стискається, його ланки тісніше налягають одна на одну до повного збігу (спазм). Усунення даного стану – задача дуже нелегка: треба тривале тренування гальмування при повільній грі з концентрованою увагою і дуже поступовий перехід до швидкого темпу» [7, с. 78]. Вчений пояснює це тим, що процес збудження, який є в основі утворення умовних зв'язків, виникає швидше і взагалі стійкіший процесу гальмування. Відновлення гальмування і повернення до більш повільної рівної гри вартє великої праці.

Визначені положення С. Клещова щодо боротьби із «забовтуванням» чи «заграванням» музичного матеріалу на тлі активності контролю свідомості, волі і слуху виконавця підтримують О. Алексєєв, І. Гофман, Є. Ліберман, С. Майкапар, О. Скрябін, Л. Фаненштиль, Г. Ципін та інші.

Звертаючись до сучасної педагогічної практики, слід зазначити, що викладачі і студенти вищої школи повинні вивчати передовий досвід та усвідомлювати наступні закономірності: швидка гра не є пришвидшено уповільненою (С. Савшинський), безпосереднім результатом повільної роботи (І. Гофман) та ознакою темпераменту (О. Гольденвейзер). Це руховий процес іншої якості, своя особлива «психологія», особлива фізіологія рухів, особливе внутрішнє самопочуття виконавця (Г. Ципін). Надто часто плутають цілком різні поняття – технічна майстерність і вправність, поспішність і швидка гра, робота у швидкому темпі і завчасна гра у швидкому темпі (О. Гольденвейзер, Є. Ліберман, С. Фейнберг). Саме завдяки такому змішуванню музиканти набагато раніше оволодівають вправністю, ніж справжньою майстерністю. З цього приводу К. Ігумнов зазначає: «У виконанні є межа можливого... Надмірна швидкість, як і надмірна сила звучності, ще не створює життя... Нею зовсім не перевіряється наявність темпераменту і справжньої віртуозності. Вона швидше свідчить про музичну неповноцінність, бідність виконавця» [5, с. 159]. Надмірно швидкі темпи не йдуть на користь художній якості гри, її змістовності і глибини. Невипадково існує думка – «поспішають не від легкості в пальцях, а від легкості в думках» [20, с. 172]. Ось чому досвідчені педагоги пропонують учням грати стриманіше, не на межі можливого, а приблизно 85–90 % від темпового максимуму, тобто «ледь-ледь» (Г. Бюлов) не доходить до нього.

Майбутнім педагогам-музикантам слід пам'ятати, що зручність і невимушеність, які забезпечуються грою у повільному темпі, ілюзорні (С. Савшинський). Нерідко рухи й аплікатура, які зручні у повільному темпі, виявляються незручними у швидкому темпі. Це зумовлюється тим, що зміна пульсації темпу детермінує зміну звукового образу, зміну будови

внутрішньої координаційної структури ігрового руху і налагодженість функціонування екстероцептивних та інтероцептивних зворотних зв'язків. Останні визначають якість актуалізації енграм рухової пам'яті музиканта у вигляді «моторного образу» (М. Бернштейн) виконавських дій і безвідмовну роботу музичного мислення та рухливо-технічного апарату.

У практично-виконавському аспекті способи гри у швидкому темпі повинні зазнати суттєвих видозмінень у порівнянні з повільним темпом. Важливо усвідомлювати, що швидка гра є необхідністю, яка ставить перед виконавцем принципово нові задачі: «...не слід відхилятися від неї і великих нервових навантажень, пов'язаних з нею; не тренуючи пальцевий апарат в умовах високих виконавських швидкостей, техніку учня не розвинути» [21, с. 126]. Ось чому Л. Баренбойм, Я. Зак, Є. Ліберман, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, О. Ніколаєв, С. Ріхтер, С. Фейнберг та інші, спираючись на тезу Л. Оборіна «не можна навчитися грати швидко, граючи тільки повільно» [21, с. 125], критикують «міцну гру на *forte*» у повільному темпі. Вчені пропонують одночасно, у перший день роботи грати повільно з урахуванням обов'язкових художніх звукових якостей, варіювати повільний темп з виконавським темпом, або грати настільки швидко, щоб був можливий контроль звукотворчої волі над виконанням. При цьому Є. Ліберман застерігає, що співвідношення кількості часу вправ у повільному темпі (з високим підйомом пальців) і в рухливих темпах (з економним підйомом) є індивідуальним. Точних рецептів тут не може бути. Важливо, щоб учень відчув корисність поєднання обох способів: «Результатом таких занять повинно бути встановлення природної, вільної манери гри, органічною частиною якої є активний, але економний удар пальців» [12, с. 33].

Узагальнюючи наше дослідження, слід зазначити, що дефініція «вправність», «темп» і технічна робота розглядаються у науковій літературі в антагонізмі по відношенню до поняття «динаміка». Так, Г. Прокоф'єв зазначає, що управління динамічними ресурсами рухів проходить складніше, ніж сама побудова ланцюгу рухових форм: «вправності рухів домогтися легше, ніж доцільного управління динамікою» [14, с. 308]. О. Гольденвейзер вказує, що темп знаходиться у залежності від динаміки виконання і пропонує виконавцям регулювати відношення між динамікою і рухом. Г. Коган узагальнює, що швидкість і сила звучання – протилежні якості, збільшення однієї обов'язково супроводжується зменшенням іншої. Це є закономірністю, тому що чим швидше темп, тим більше переважає ритм (Г. Шмідт).

Отже, у наукових постулатах музичної педагогіки і психології існують поліаспектні погляди щодо суті функціонального виявлення дефініції «вправність» як «супутника» виконавської техніки, як універсальної індивідуальної психомоторної здатності музиканта-педагога. Розвиток досліджуваного феномена зумовлюється не тільки якісним

рівнем функціонування таких вищих психічних процесів як музичне мислення, уява, увага і воля, не тільки якісними показниками активізації музичного слуху, музичної пам'яті і чуття ритму, не тільки суб'єктивними природними технічними задатками ігрового апарату виконавця. В матеріальній основі розвитку виконавської вправності ми бачимо функціональні виявлення якісних змін процесу автоматизації ігрових рухів як психічного явища, функціональні виявлення дійового мислення і рухової пам'яті, функціональні виявлення лабільності нервових процесів збудження і гальмування кори головного мозку.

Свідоме запровадження на практиці висвітлених концептуальних положень сприяє розвитку виконавської вправності майбутніх учителів музики. Під час вибору зазначених підходів і технологій студенти повинні експериментувати, ставити перед собою різноманітні звукові і технічні задачі, розмірювати співвідношення вправності, контролю і корекцій ігрових рухів на тлі «чистоти» звучання, активізувати усвідомлену професійну рефлексивну діяльність, керуватися музичною інтуїцією, виконавським досвідом і сучасними теоретичними знаннями, усвідомлювати власні функціональні можливості центральної нервової системи та ігрового апарату, психологічні і фізіологічні особливості тощо. Слід пам'ятати, що більш комплексно якісний розвиток виконавської вправності перевіряється під час публічного виступу, а зниження порогів даного психофізіологічного утворення відбувається не плавно, а стрибкоподібно, з численними якісними і кількісними переходами та психофізіологічними перешкодами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алявдина А. К проблеме фортепианной техники / А. Алявдина // Советская музыка. – 1934. – № 2. – С. 76–80.
2. Бернштейн Н. А. О построении движений / Николай Александрович Бернштейн. – М. : Полиграфкнига, 1947. – 255 с.
3. Бернштейн Н. А. Об упражнении и навыке / Николай Александрович Бернштейн // Психология памяти. – М. : ЧеРо, 1998. – С. 743–791.
4. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы / Ариадна Владимировна Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 141 с. – (В помощь педагогу-музыканту).
5. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания. / под общ. ред. М. Г. Соколова. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – 246 с.
6. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / В. А. Гусак. – К., 2011. – 22 с.
7. Клеццов С. В. К вопросу о механизмах пианистических движений /

- Сергей Васильевич Клещов // Советская музыка. – 1935. – № 4. – С. 73–82.
8. Коган Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1979. – 182 с.
 9. Коган Г. М. У врат мастерства : психол. предпосылки успешности пианистической работы / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1977. – 341 с.
 10. Коган Г. М. Ферруччо Бузони / Григорий Михайлович Коган. – М. : Музыка, 1964. – 190 с.
 11. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано / Иосиф Левин ; ред., предисл. и примеч. Г. М. Коган. ; пер. с англ. – М. : Музыка, 1978. – 76 с.
 12. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой : учебн. пос. для студ. муз. вузов / Евгений Яковлевич Либерман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1985. – 136 с.
 13. Малхазов О. Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / Олександр Ромуальдович Малхазов. – К. : Євролінія, 2002. – 319 с.
 14. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя / Григорий Петрович Прокофьев ; под ред. Б. М. Теплова. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1956. – 478 с.
 15. Психологія : підручн. для пед. вузів / за ред. Г. С. Костюка. – К. : Радянська школа, 1968. – 571 с.
 16. Психология техники игры на фортепиано: две статьи И. Березовского и В. Бардаса ; пер. А. С. Шевеса. – М. : Музыкальный сектор, 1928. – 111 с.
 17. Семешко А. А. Методика навчання гри на баяні : навч.-метод. посібник / Анатолій Андрійович Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
 18. Тетцель Е. Современная фортепианная техника / Евгений Тетцель ; сокр. пер. с нем. М. Менчика. – М. : Музторг ПТО МОНО, 1929. – 88 с.
 19. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1978. – 207 с.
 20. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика / Геннадий Моисеевич Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.
 21. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 175 с.
 22. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано / Фридрих Штейнгаузен ; предисл., ред. Гр. Прокофьева. – М. : Музыкальный сектор, 1926. – 91 с.
 23. Щапов А. П. Фортепианная педагогика / Арсений Петрович Щапов. – М. : Советская Россия, 1960. – 172 с.
-