

**СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ВПРАВНОСТІ  
У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ  
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ**

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

**Ключевые слова:** беглость, процесс автоматизации игровых движений, двигательная память, мышление, инструментальная подготовка.

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

**Ключові слова:** вправність, процес автоматизації ігрових рухів, рухова пам'ять, мислення, інструментальна підготовка.

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 intended teachers of music. The author researches the essence, concepts, approaches, regularity, methods and techniques of the development of the phenomenon «performer's mastery» in the process of students instrumental training. The problem of the qualitative transition from the «working» to «authors» tempo of musical material interpretation.

**Key words:** skilfulness, the process of automation of play movements, kinetic

memory, thinking, instrumental training.

**Постановка проблеми.** У музичній педагогіці, психології та теорії інструментально-виконавського мистецтва існує багато контрастних і суперечливих поглядів щодо проблеми 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 у мозковому центрі. На думку представника німецької анатоμο-фізіологічної школи Ф. Штейнгаузена, «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 у бажаній ступені швидкості (Є. Тетцель); здатність видобувати швидкі послідовності звуків і співзвуч (А. Щапов).

Саме тому у 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, спритність, сила і витривалість (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» [17, с. 114-115].

Поряд із цим, у науковій спадщині Й. Гата, І. Левіна, Є. Тетцеля і Ф. Штейнгаузена існують кількісні показники вправності пальців: вправна гра означає 10-14 ударів у секунду (Й. Гат); самою 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 *Ientsh*'у здатний вловлювати до 15 ударів у секунду (Ф. Штейнгаузен).

Так, російсько-американський піаніст і педагог І. Левін визнає, що у 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» [9, с. 69].

У даному аспекті музичний теоретик А. Алявдіна, спираючись на працю доктора В. Ларіонова «О музыкальных 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 великій 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: неможливо набути швидкість понад індивідуально вродженої норми (М. Лорек); швидкість руху не досягається одним лише тренуванням, ця здатність повинна бути частково вродженою (І. Гофман).

Більш гостро вказану суперечливу проблематику порушує Ф. Штейнгаузен, який зазначає: «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» [16, 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 вказує, що вправність як «спеціальна обдарованість піаністів», залежить від наступних факторів – «індивідуального фізичного складу організму, матеріального фактору (стану зчленувань) і динамічного фактору, який ускладнюється не спритністю початківця [16, 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» [15, с. 123].

Ось чому А. Бірмак, Г. Еббінгауз, С. Клецов, В. Петрушин, Є. Тетцель та ін. в сенсі значущості навчання швидкість гри на інструменті зумовлюють кількісним рівнем і доцільністю повторень та вправ: спритність розвивається поступовим збільшенням швидкості технічних пасажів і багаторазовим повторенням їх у швидкому темпі (А. Бірмак); автоматична вправність є лише результатом доцільних повторень і вправ (Є. Тетцель); гра у швидких темпах не можлива без вироблення рухових автоматизмів, які відпрацьовуються у процесі повільної і точної гри та багаторазових повторень (В. Петрушин).

У психологічному аспекті відображення матеріальної основи феномену «виконавська вправність» ми знаходимо у 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» [10, с. 214]. Це зумовлено тим, що психічне явище «автоматизація» як «дієвий механізм активізації рухової пам'яті майбутнього вчителя музики» і «універсальна природна психомоторна здібність музиканта» [4, 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 впливає, що вправність приходить сама

по собі, як безкоштовний додаток до багаторазових повільних програвань даного місця» [6, с. 77].

Більш системно специфіку вказаної якісної зміни описує видатний біомеханік ХХ ст. М. Бернштейн під час аналізу педагогічного поняття «компроміс загравання важких пасажів на фортепіано». На прикладі наукового обґрунтування фази спрацьовування між собою фонових корекцій рухової навички відносно координаційного рівня «С» управління ігровими рухами, на якому час виступає як прицілювання, синхронність, тривалість і швидкість, учений зазначає: «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].

Таким чином, ретроспективний аналіз наукової спадщини, досліджень і публікацій доводить актуальність і значущість висвітлення політональних 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. Клешов, 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.).

Поряд із цим, аналіз психологічної 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 внутрішній зворотний зв'язок у контексті загальної схеми управління довільним рухом людини (Л. Чхайдзе). Швидкість як атрибут рухів зумовлюється 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 та методичних засад розвитку феномену «виконавська вправність» постає як постійно зростаюча сукупність предметно-пізнавальних суперечностей. Останні відображуються на п'яти ієрархічних сенсомоторних координаційних рівнях управління виконавською діяльністю майбутнього вчителя музики [4, с. 9]. Їх практичне розв'язання є **метою** нашої статті.

**Виклад основного матеріалу.** Якісне функціонування комплексної полімодальної рухової пам'яті майбутніх учителів музики [4, с. 7] під час вивчення «напам'ять» музичного матеріалу та, власне у процесі інструментальної підготовки, значною мірою зумовлюється активізацією виконавської вправності як універсальної суб'єктивної психомоторної здатності музиканта-педагога.

Ретроспективний зріз наукової літератури засвідчує, що більшість учених у своїх дослідженнях розвиток феномену «виконавська вправність» *a priori* пов'язують із зверненням до фонових корекцій вищого координаційного рівня

«Е» управління виконавською діяльністю. Даний рівень 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», здійснює його основну смислову корекцію – «приведення звукового результату відповідно до наміру» [4, с. 9] та забезпечує управління процесами мислення (О. Малхазов).

Так, О. Райф в статті «О беглости при фортепианной игре» (1990) визначає аксіому, за якою головна важкість вправної гри полягає у своєчасності пальцевих рухів: «Не вправність, а швидкість мислення ми повинні розвивати в учнів» [14, 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 ін. Так, Й. Гат стверджує, що головною умовою вправності є швидкість музичного уявлення; А. Щапов вважає, що технічна вправність передбачає перш за все здатність швидко мислити звуками, тобто виразно уявляти швидкі послідовності звучань; Л. Оборін підкреслює, що самим важливим 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 самих великих швидкостях; це означає уміти відтворювати у слуховій уяві звукові послідовності, які біжать у самому стрімкому русі, бачити їх «мисленневим поглядом» як у цілому, так і у всіх деталях, зокрема» [15, с. 123].

Поряд із цим, 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 стосовно управління моторикою» [7, 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-воєвьявлень «єдиною складною дією, яка протікає автоматично і підсвідомо, і підвладна одному вольовому імпульсу» [12, 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 «зліпається» 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» [7, 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», тим рідше... чергуються ці імпульси, – тим швидше здійснюються «одиночні дії» пальців...» [8, с. 103].

Матеріальне відображення указаних положень Г. Когана ми знаходимо у наукових постулатах відомого українського радянського 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» [11, с. 438].

Даної концепції «повільного мислення» Г. Когана, яка пов'язана з активізацією обґрунтованої 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» [4, с. 9], дотримуються О. Алексєєв, Т. Беркман, В. Григор'єв, С. Клещов, Є. Ліберман, Л. Маккіннон, А. Орендліхерман, В. Петрушин, А. Семешко, А. Щапов та ін. Так, А. Орендліхерман вказує, що узагальнення ряду окремих рухів у єдине ціле, зміна мисленнєвого сприйняття фактури благотворно позначається на вправності; Т. Беркман вважає, що суть розвитку моторності полягає в оволодінні вмінням об'єднувати ряд окремих дій в одне ціле. На сучасному етапі теоретик баянного мистецтва 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» [13, с. 98].

Діаметрально протилежний підхід на сутність розвитку феномену «виконавська вправність» спостерігається у наукових поглядах Л. Баренбойма, А. Бірмак, Р. Брейтгаупта, М. Давидова, С. Клещова, І. Левіна, М. Метнера, Г. Рімана, Ф. Штейнгаузен та ін.. Учені вказують на доцільність відпрацювання «словника» м'язових синергій, сенсорних корекцій та автоматизмів нижчих координаційних рівнів «А» і «В» управління виконавською діяльністю, які забезпечують формування «кінетичної мелодії» (Є. Ільїн) ігрових рухів, пластичність штрихів (туше), кваліфіковану постановку ігрового апарату, диференціацію та іннервацію відчуттів м'язового тону, внутрішню чорнову техніку проходження послідовності ігрових рухів під дією слухового імпульсу-наказу тощо [4, с. 9].

Так, І. Левін стверджує, що найкращим загальним правилом для розвитку вправності є звичка грати цілком вільною і польотною рукою, жорсткість м'язів

і вправність несумісні; Р. Брейтгаупт підкреслює, що вправність є продуктом основних факторів гри – свободи і ваги рук; М. Метнер вважає, що вправність вимагає легкого дотику до клавіш, знищення акцентів, гри у рівному темпі, найбільшій плоскості, рівності відтінків сили, плавності рук, тобто відсутності поштовхів, різких зніманих *staccato* тощо.

Поряд із цим, Ю. Бай, Д. Благой, Т. Воробкевич, М. Давидов, Г. Коган, Є. Ліберман, В. Петрушин, С. Савшинський, М. Старчеус, А. Стоянов, Г. Ципін, Ф. Штейнгаузен та ін. розвиток виконавської вправності зумовлюють відпрацюванням сенсорних корекцій та автоматизмів координатного рівня «С» управління виконавською діяльністю, який «визначає зовнішній руховий склад (образ-проект) ігрових рухів – швидкість, темп, точність і влучність переміщення пальців на клавіатурі інструменту відповідно до «сміслової мелодії» (Є. Ільїн) виконавських дій та силові параметри тактильного відчуття [4, с. 9]. Учені пропонують не практикувати високий підйом пальців, а грати «близько» м'якою рукою на старті чи активними, живими і незалежними один від одного пальцями, знаходити ступінь необхідних натискань обернено пропорційно темпу, контролювати м'язові відчуття, відпочивати під час гри і використовувати вагу рук, інструктивний матеріал, позиційне мислення, метод технічного фразування на основі об'єднання декількох позицій, метод раціоналізації рухів і раціоналізації уявлень, метод ідеомоторного тренування, метод ланцюжка, «пульс вісімки» і спрямовуючий рух, прийом ритмічних та артикуляційних варіантів, прийом «легато», «леджієро» чи «стакато в легато», «п'ятипалу» аплікатуру Ф. Ліста тощо.

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 понижують вправність або допомога піаністу викоренить ті дурні навички, які він набув у своїй практиці і які стали гальмом його подальшої роботи» [16, с. 90].

У даному аспекті Г. Коган висуває тезу «секрет швидкості – в скупості та мінімальності рухів» [6, 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» [15, с. 124].

Поряд із дослідженими концепціями і підходами щодо розвитку виконавської вправності музикантів, у науковій педагогічній думці і практиці досить гостро постає проблема якісного переходу від «робочого» до «авторського» темпів інтерпретації «напам'ять» музичного матеріалу, про що свідчать наукові праці Л. Баренбойма, А. Бірмак, М. Давидова, С. Клещова, Г. Когана, І. Павлова, С. Савшинського та ін.. Вказаний перехід, зумовлюється вихованням у студентів лабільності та зрівноваженості нервових процесів збудження і гальмування в корі великих півкуль головного мозку: відомо, як інколи нелегко розвинути необхідне гальмування при маніпуляціях у різних мистецтвах (І. Павлов); розвинути та укріпити психічний процес гальмування – необхідна умова хорошої моторної техніки (Г. Коган); співвідношення збудження і гальмування у швидкому темпі видозмінюються у порівнянні з повільним темпом (С. Савшинський), швидкість руху пальців і кисті, перебудова піаністичного апарату при різній фактурі пасажів обумовлюється лабільністю нервових процесів, їх здатністю до швидких змін (А. Бірмак).

Більш системно методичні засади розвитку виконавської вправності відносно діяльності центральної нервової системи особистості описує співробітник академіка І. Павлова фізіолог і мистецтвознавець С. Клещов у праці «К вопросу о механизмах пианистических движений» (1935). Учений вважає, що межа вправності – це межа рухливості взаємно сполучених нервових процесів збудження і гальмування, здатність їх швидко змінювати один одного, а розвиток процесу гальмування і його закріплення повинно

відбуватися паралельно збільшенню вправності: «Проблема вправності полягає не у тренуванні процесу збудження..., а у тренуванні більш слабкого, (жвавого) 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 збереженим теж 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» [5, с. 80].

Проблему «комканья пассажей» – нерівномірно швидкої гри учнів-початківців С. Ключов пов'язує із завчасним вступом в роботу деяких м'язів у силу послаблення процесу гальмування і пояснює це тим, що «процес збудження, який є в основі утворення умовних зв'язків, виникає швидше і взагалі стійкіший процесу гальмування... Відновлення гальмування, повернення до більш повільної рівної гри варте великої праці» [5, с. 76].

Звертаючись до сучасної педагогічної практики, викладачі і студенти повинні усвідомлювати, що швидка гра не є пришвидшено повільною (С. Савшинський), безпосереднім результатом повільної роботи (І. Гофман), що-небудь необмежене та ознакою темпераменту (О. Гольденвейзер). Це руховий процес іншої якості, своя особлива «психологія», особлива фізіологія рухів, особливе внутрішнє самопочуття виконавця (Г. Ципін), а, власне, поспішність і швидка гра та технічна майстерність і вправність – цілком різні поняття (О. Гольденвейзер, С. Фейнберг). Слід пам'ятати, що зручність і невимушеність, які забезпечуються грою у повільному темпі, ілюзорні. Нерідко рухи й аплікатура, які зручні у повільному темпі, виявляються незручними у швидкому темпі. Це зумовлюється тим, що зміна пульсації темпу детермінує 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.

Саме тому способи гри у швидкому темпі повинні зазнати суттєвих видозмінень у порівнянні з повільним темпом. Важливо пам'ятати, 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, техніки учня не розвинути» [15, с. 126]. Ось чому Л. Баренбойм, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, О. Ніколаєв, Л. Оборін, С. Ріхтер та ін. критикують «міцну гру на *forte*» у повільному темпі і 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 можливий був контроль звукотворчої волі над виконанням.

Роботу у швидкому темпі не слід плутати із завчасною грою у швидкому темпі, яка затушовує важкості від учня і педагога, на що вказують Л. Баренбойм і Є. Ліberman. З погляду С. Фейнберга, 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» [3, с. 159]. У зв'язку з цим досвідчені педагоги пропонують учням грати стриманіше, не на межі можливого, а приблизно 85-90 відсотків від темпового максимуму, тобто «ледь-ледь» (Г. Бюлов) не доходити до нього.

Варто зазначити, що дефініція «темп» у наукових працях А. Алявдіної, Ю. Бая, Р. Брейтгаупта, М. Давидова, Й. Гата, О. Гольденвейзера, Г. Когана, Г. Ципіна і С. Фейнберга як якість протилежна силі, знаходиться у залежності від динаміки виконання, ваги рук, напруження м'язів, має свій певний звуковий

образ, а надмірно швидкі темпи негативно впливають на художню якість, змістовність, глибину гри і ритм. Це є закономірністю, тому що чим скоріше темп, тим більше переважає ритм (Г. Шмідт), а «технічна погрішність і ритмічна нерівність – дві сторони однієї медалі» [15, с. 121].

Отже, у наукових постулатах музичної педагогіки і психології існують політональні погляди щодо суті функціонального виявлення дефініції «вправність» як «супутника» виконавської техніки, як універсальної індивідуальної психомоторної здатності музиканта-педагога. 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, 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 тільки під час публічного виступу, а зниження порогів даного психофізіологічного утворення відбувається не плавно, а стрибкоподібно, з численними якісними і кількісними переходами та психофізіологічними перешкодами.

### Література

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. Вопросы фортепианного исполнительства : Очерки. Статьи. Воспоминания. / под общ. ред. М. Г. Соколова. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – 246 с.
4. Гусак, В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної

- підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / В. А. Гусак. – К., 2011. – 22 с.
5. Клешов, С. В. К вопросу о механизмах пианистических движений / Сергей Васильевич Клешов // Советская музыка. – 1935. – № 4. – С. 73–82.
6. Коган, Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1979. – 182 с.
7. Коган, Г. М. У врат мастерства : психол. предпосылки успешности пианистической работы / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1977. – 341 с.
8. Коган, Г. М. Ферруччо Бузони / Григорий Михайлович Коган. – М. : Музыка, 1964. – 190 с.
9. Левин, И. Основные принципы игры на фортепиано : пер. с англ. / Иосиф Левин ; ред., предисл. и примеч. Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1978. – 76 с.
10. Малхазов, О. Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / Олександр Ромуальдович Малхазов. – К. : Євролінія, 2002. – 319 с.
11. Психологія : підручн. для пед. вузів / за ред. Г. С. Костюка. – К. : Радянська школа, 1968. – 571 с.
12. Психология техники игры на фортепиано : две статьи И. Березовского и В. Бардаса ; пер. А. С. Шевеса. – М. : Музыкальный сектор, 1928. – 111 с.
13. Семешко, А. А. Методика навчання гри на баяні : навч.-метод. посібник / Анатолій Андрійович Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
14. Тетцель, Е. Современная фортепианная техника / Евгений Тетцель ; сокр. пер. с нем. М. Менчика. – М. : Музторг ПТО МОНО, 1929. – 88 с.
15. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 175 с.
16. Штейнгаузен, Ф. Техника игры на фортепиано / Фридрих Штейнгаузен ; предисл., ред. Гр. Прокофьева. – М. : Музыкальный сектор, 1926. – 91 с.
17. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика / Арсений Петрович Щапов. – М. : Советская Россия, 1960. – 172 с.