

Присвячується моєму другові Крешній Т. І.
Гусак В. А.

СПЕЦИФІКА ВИЯВЛЕННЯ АВТОМАТИЗАЦІЇ ЯК ПРИРОДНОЇ ПСИХОМОТОРНОЇ ЗДІБНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

*«Не будь этой счастливой природной способности,
игра на музыкальном инструменте оказалась бы просто невозможной»*
Г. Цытин.

*«... способность при неизменяемых отношениях рецептивной зоны и эффекторных
отделов образовывать автоматизированную функцию является универсальной
способностью центральной нервной системы»*
П. Анохин

Усім відомий вислів Б. Яворського, за яким виконавство складається з інстинкту, навички та інтелекту [47, с. 7]. З погляду А. Шапова, процес гри є роботою уяви, яка координується даними сприймання і розміряється з наявними у даний момент технічними можливостями [54, с. 7]. На думку В. Бардаса, сутність техніки гри на фортепіано полягає у складній взаємодії психічних і фізичних функцій [39, с. 61]. У зв'язку з цим, О. Гольденвейзер дає визначення поняттю «виконавець», що складається з синтезу відчуття художнього наміру, художнього задуму, художнього образу і засобів, за допомогою яких він цей задум може здійснити і довести до слухача [11, с. 46]. Як наслідок, Г. Нейгауз формулює діалектичний закон: «що визначає як», за яким «чим виразніша мета (зміст, музика, досконалість виконання), тим виразніше вона диктує засоби для її досягнення (техніку)» [32, с. 11].

Виникає доцільне запитання: який людський орган обслуговує механізми зазначених психічних процесів, образів, думок, емоцій, техніки ігрових рухів? Їх обслуговує психомоторика – дійовий орган людини, його механізм дій і мистецтво їх регуляції. З погляду психолога С. Максименка, психомоторика здійснює психічну регуляцію живих рухів, дій і вчинків, вона є дзеркалом мислення, почуттів і уяви [18, с. 447]. Психомоторика, як цілісність душі і тіла, за термінологією І. Сеченова, є комплексним утворенням. До складу цієї живої системи входять довільні моторні процеси – психомоторні дії. Якісна психомоторна дія, яка розглядається як сукупність і послідовність розумових і моторних операцій, що забезпечують успішне розв'язання рухової задачі, відрізняється від неякісної ступенем засвоєння, автоматизацією, усвідомленням і доцільністю рухів [18, с. 461].

Досліджуючи фізіологічні механізми біодинамічно усталеної психомоторної дії, сучасна вітчизняна наукова психологічна думка стверджує, що внутрішня «чорнова» робота механізму психомоторики майже не відображається, і людина навіть не підозрює, що і як там здійснюється, бо регуляцію здійснює «мудрість тіла», або «інтуїція». Вона усвідомлює лише активні м'язові зусилля і смислові корекції для пришвидшення або уповільнення рухів, або зробити щось не так, застосувати іншу схему тощо. Динаміка сил відображається скупо і загально: людина відчуває дію, як щось приємне або неприємне, але позбавлене предметності – «щось таке» [18, с. 462; 23, с. 97].

Поряд із цим, видатний учений ХХ століття М. Бернштейн, висвітлюючи ієрархічні координаційні рівні побудови рухів у нервовій системі людини, зазначає, що рівень синергій «В» бере на себе всю внутрішню чорнову техніку складного руху і добре пристосований до засвоєння життєвого досвіду, до побудови нових координацій і зберігання їх (технічних фонів, автоматизмів) у скарбниці рухової пам'яті [7, с. 73; 6, с. 115].

У даному аспекті, відомий психолог Ю. Гіппенрейтер, досліджуючи неусвідомлені механізми свідомих дій, приходять до висновку, за яким відпрацювання навички – це процес, який іде ніби з двох протилежних сторін: зі сторони суб'єкта і зі сторони організму. Ми довільно і свідомо виокремлюємо із складних рухів окремі елементи і відпрацьовуємо

правильне їх виконання. Одночасно, вже без участі нашої волі і свідомості, іде процес автоматизації дії. Цим ми зобов'язані вже, власне, фізіологічним властивостям і механізмам нашого організму. Він володіє таким чудовим даром: переймати на себе у ході автоматизації значну частину роботи, що організовується свідомістю [16, с. 69].

Ретроспективний зріз музично-педагогічної наукової спадщини засвідчує, що ніякий вид інструментально-виконавської творчості неможливий без головної функціональної особливості рухової пам'яті – процесу автоматизації виконавських дій, на що вказують Л. Гінзбург, Р. Гржибовська, А. Зелінський, М. Лонг, Л. Маккіннон, Б. Міліч, Г. Нейгауз, С. Шлезінгер та інші. Більш детально на цьому наголошує С. Фейнберг: «Ми можемо говорити про автоматизацію пам'яті так само, як і про автоматизацію руху» [46, с. 152]. Визначена аксіома знаходить своє підтвердження у наукових поглядах таких представників загальної філософії, психології і фізіології, як О. Асмолов, А. Бергсон, П. Блонський, П. Гальперін, Д. Донський, К. Коффка, О. Крестовніков, О. Малхазов, Т. Рібо, С. Рубінштейн, Л. Чхайдзе та інших.

Таким чином, наведені наукові постулати свідчать про тісний зв'язок функціонування психомоторики педагога-музиканта з руховою пам'яттю та її дієвим механізмом – явищем автоматизації ігрових рухів.

Варто зазначити, що поняття «автоматизм» (від. грец. *automatos* – виконання дії без безпосередньої участі свідомості) [36, с. 12] має різнобарвне відображення у науковій літературі. Такі дослідники, як П. Анохін, В. Вундт, В. Джемс, О. Крестовніков і Дж. Т. Лед розглядають явище автоматизація чи автоматичну діяльність організму як здібність центральних органів нервової системи, як виявлення пристосування організму людини до умов навколишнього середовища, як важливу властивість рухового компоненту умовної реакції та порівнюють із природним доцільно діючим механізмом. Поряд із цим, Л. Виготський вважає автоматизацію рухів загальним законом і необхідною психологічною умовою виникнення вищих типів людської діяльності (гра піаніста) та розвантаження нервової системи [13, с. 97].

Як наслідок, у постулатах теорії музичного виконавства феномен «автоматизм» і «автоматизація рухів», на думку В. Івановського, С. Клецова, Т. Маттея, Г. Прокоф'єва та Ф. Штейнгаузена, є однією з рис індивідуального піанізму, досвідом рухів у піанізмі, «другою натурою», самою суттю людської нервової системи і властивістю моторики виконавця та має велике значення для фортепіанної педагогіки. З погляду І. Березовського, О. Гольденвейзера, М. Давидова, С. Савшинського і С. Шлезінгера, досліджувана дефініція як необхідна психологічна умова оволодіння технікою і музично-виконавською творчістю, належить до фізичної природи музиканта та, маючи гнучкий характер, впливає на свободу інтерпретації і є кінцевою метою будь-якого методу вдосконалення технічних прийомів.

Особливе значення автоматизації рухів («пам'яті пальців») у втіленні виконавцем музичного твору на інструменті підкреслюють Й. Гат, Г. Коган і Г. Ципін. Учені вважають, що кожний піаніст потребує відпрацювання автоматизму тих чи інших рухів, тому що художньо повноцінна інтерпретація фізично неможлива доти, доки моторна сторона виконання не досягла значного ступеня автоматизації, що виводить рухи з-під свідомого контролю. Тому цілком логічним є загальне положення С. Савшинського, за яким для успіху технічної роботи потрібна автоматизація виконання шляхом багаторазових повторень.

Варто зазначити, що у музично-педагогічній науковій спадщині концепція зв'язку автоматизації з технікою має досить системне узагальнення у працях Ф. Брейтгаупта, Й. Гата, В. Івановського, С. Шлезінгера, А. Шапова та інших. Так, Й. Гат указує, що автоматизація рухів може мати дві мети: перша – відпрацювання різних позицій пальців, кисті і руки відповідно до різного групування клавіш, різної аплікатури, запам'ятовування послідовності звуків; друга – поліпшення, удосконалення змаху й удару у кожному звуку уривку, що вивчається, покращення контролю, максимальне усвідомлення рухів, управління ними, розвиток вправності [15, с. 89]. Більш переконливо про це свідчить Г. Коган: «Запам'ятовування технічно важких місць... відбувається паралельно з автоматизацією

таких місць, тобто з випадінням із свідомості окремих ланок, які складають автоматизований «комплекс» [24, с. 139].

Поряд із цим, у сучасних музично-педагогічних наукових поглядах Д. Юника автоматизація характеризується як складний шестифазний процес, що спрямований на:

- пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності (перша фаза);
- інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії (друга фаза);
- довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій (третя фаза);
- деавтоматизацію виконавських дій абсолютним усвідомленням перебігу їх відтворення в уповільнених темпах (четверта фаза);
- «збагачення» навичок інваріантним відтворенням виконавських дій (п'ята фаза);
- постійне вдосконалення навичок запам'ятовуванням (довільним чи мимовільним) інваріантних виконавських дій (шоста фаза) [55, с. 30-31].

Саме узагальнення таких контрастних поглядів представників педагогічної еліти музично-виконавського мистецтва у баченні суті явища автоматизації і спонукало нас до більш поглибленого ретроспективного теоретично-практичного дослідження якісних політональних особливостей, змін і наслідків активізації даної універсальної суб'єктивної природної психомоторної здібності в системі управління музично-виконавською діяльністю на тлі функціонування психомоторики і рухової пам'яті педагога-музиканта.

Перші психологічні характеристики якісних ознак становлення і проходження процесу автоматизації виконавських дій у музичному мистецтві (грі піаніста), коли відбувається «дегенерація» довільних дій у вторинні автоматизми (Е. Тітченер), ми знаходимо у наукових постулатах чеського фізіолога XVIII століття Г. Прохазки, представників асоціативної і експериментальної психології XIX століття В. Вунда, В. Джемса, Г. Еббінгауза, В. Кампертера, Т. Рібо, Г. Спенсера, Т. Цігена, Г. Ціглера та інших.

Так, Т. Ціген, висвітлюючи загальну рису автоматичних актів, які позбавлені паралельного психічного чи свідомого процесу та описуючи регресивний шлях їх розвитку зі свідомих і довільних дій до несвідомих і непсихічних на прикладі виконання піаністом добре знайомої йому п'єси, приходять до висновку, за яким автоматичні рухи відпрацьовуються із довільних завдяки вправі і тривалому повторенню: «Ці рухи, супроводжуючись спочатку психічним корелятом, поступово втрачають його під впливом тривалої дії образів спогадів і стають автоматичними: свідомий характер зберігається лише в одного першого імпульсу» [35, с. 325].

У зв'язку із зазначеним, Г. Еббінгауз характеризує методику набуття автоматизму, коли сильне напруження свідомої душевної енергії мало-помалу стає мінімальним: «... гра на піаніно... спочатку виконується повільно і з виразним усвідомленням кожного окремого кроку та окремих вражень, що містяться у ньому. З плином часу, після багатьох повторень, ми отримуємо можливість виконувати їх дуже швидко, але при цьому і, мабуть, завдяки цьому ми цілком втрачаємо виразне усвідомлення... нотних знаків» [34, с. 93].

У теорії музичного виконавства прихильниками концепції розуміння «здібності до автоматизації» [54] як властивості контрольованих свідомих і довільних рухів, на які на початковому етапі вивчення спрямовувалася увага (Т. Беркман), перетворюватися у частково або майже неконтрольовані – мимовільні і підсвідомі (автоматичні), є Л. Баренбойм, А. Басурманов, Е. Бах, Р. Брейтгаупт, В. Івановський, А. Іохелес, С. Клецов, Г. Коган, Т. Маттей, Б. Талалай, С. Шлезінгер, Ф. Штейнгаузен та інші.

Так, В. Івановський уважає, що піаніст не думає про рухи, які доведені до автоматизму, хоча б він і грав «напам'ять». З погляду Т. Маттея, за граничної концентрації на художньому образі влада повинна бути повністю віддана підсвідомості – автоматичним центрам. В. Бардас і В. Григор'єв наголошують на тому, що процес автоматизації забезпечує перехід свідомо спрямованих рухів у підсвідомий автоматичний комплекс. Саме тому Г. Коган узагалі висуває тезу: «увійшов у пальці» означає «вийшов зі свідомості» [24, с. 75], а С. Шлезінгер формує закон вторинно автоматизованих рухів: «будь-який свідомий і

довільний рух шляхом багаторазових повторень стає підсвідомим і мимовільним» [50, с. 18].

Наукове пояснення визначеної головної психологічної особливості природної суті «здібності до автоматизації», яка полягає у відпрацюванні рухових (технічних) фонів-навичок чи автоматизмів – фонових корекцій, що управляють рухами та їх частинами [6, с. 165-168], ми знаходимо у наукових працях М. Бернштейна: «Справа в тому, що у кожному рухові людини, простому чи складному... у свідомість попадає тільки те, чим управляє ведучий рівень цього руху. Так уже влаштована наша свідомість, що її ліхтар, як правило, не здатний освітити більше одного рівня (відносно ієрархічної координаційної структури музично-ігрового руху – рівень «E». – В. Г.), хоча вона і в змозі освітлювати їх усі по черзі. Тому виходить, що всі ті корекції, які передаються на управління фоновим рівням (корекції координаційних рівнів «D», «C», «B», «A» побудови музично-ігрового руху. – В. Г.), ідуть у той самий час із поля нашої свідомості, тобто починають виконуватися несвідомо, автоматично» [6, с. 165].

На основі психологічних досліджень М. Бернштейна, Є. Ільїна, Л. Чхайдзе та теоретика скрипкового мистецтва О. Шульпякова [53, с. 55], за якими по мірі відпрацювання навички рухового акту в його виконанні приймає участь ціла ієрархія мозкових рівнів центральної нервової системи людини, ми пропонуємо загальну схему побудови координаційної структури ігрового руху педагога-музиканта відносно п'яти ієрархічних сенсомоторних рівнів управління виконавською діяльністю (див. табл. 1).

Таблиця 1.

Побудова координаційної структури ігрового руху педагога-музиканта

| | |
|-----------------|---|
| <i>Рівень E</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, ланцюгу сукцесивної послідовності звуковисотних інтонавальних 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 – вправність, 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 схемі тіла ігрового апарату, пластичності формування штрихів (туше) і пропріомоторному ритмі мелодичної лінії. |
| <i>Рівень A</i> | Забезпечує диференціацію та іннервацію відчуттів м'язового тону, тобто включає необхідні для ігрових рухів тонічні напруження і допомагає зберігати кваліфіковану постановку ігрового апарату. |

Ось чому цілком логічним є те, що визначені автоматизми, гнучкі і більш пристосовані, ніж будь-який свідомий рух, а в деяких випадках як справжні цілісні самостійні навички, на думку М. Бернштейна, мають суттєву ознаку – «для свого здійснення не потребують свідомості» [6, с. 165], тобто залишаються за її порогом внаслідок власного переключення із ведучого координаційного рівня управління у фоновий, що є найбільш адекватним для них за якістю і складом своїх корекцій та має всі передумови для їх точного і досконалого виконання.

Таким чином, у природній суті явища автоматизації відображуються неоднозначні відношення між сферами свідомості та підсвідомості майбутнього вчителя музики – значення свідомості у становленні доцільної раціональної техніки студента-інструменталіста на початковому етапі вивчення музичного твору (А. Алявдіна, Л. Маккіннон, А. Стоянов, Є. Тетцель, С. Шлезінгер та ін.); ідея виведення руху у сферу підсвідомості як кінцева мета вдосконалення техніки (М. Давидов); суперечності між необхідністю безперервної регуляції розгортання дії і вираженою перервністю усвідомлюваного контролю цієї регуляції (Ф. Бассін).

Саме тому відомий діяч театрального мистецтва К. Станіславський висуває тезу «підсвідоме через свідоме»; С. Шлезінгер і Р. Брейтгаупт зазначають, що техніка вимагає автоматичності, тобто несвідоме володіння прийомами виконання є ключем до автоматичності в техніці; а музикознавець В. Івановський проголошує аксіому: «Музика – ірраціональна. Техніка – в підсвідомості. Але вищий психізм бере собі на службу друге і творить перше. Від інстинкту через свідомість до автоматизму – в техніці» [20, с. 122].

Поряд із цим, варто зазначити, що такі психологи, як Д. Донський, О. Запорожець, О. Крестовніков, Б. Ломов, С. Максименко, О. Пуні, П. Рудик та інші, торкаючись суті парадоксу автоматизації – вирішального факту уваги та усвідомленості у даному процесі, виступають проти ілюзії переходу довільних дій у несвідомі і мимовільні та вказують на те, що під час формування і вдосконалення навички ми маємо справу з вищою стадією довільності в управлінні руховими імпульсами, коли змінюється лише характер безперервного свідомого контролю. Саме тому визначені контрастні положення спонукали психолога Є. Ільїна висвітлювати центральне питання розуміння феномена автоматизації дій – «... на що конкретно у кожний момент спрямовується свідомість, що у даний момент усвідомлюється, контролюється на тій стадії досконалого володіння дією, що визначається як виникнення навички?» [21, с. 83].

У музично-педагогічній науковій спадщині певну відповідь на це питання ми знаходимо у теоретичних поглядах Т. Беркман і А. Стоянова. На думку вчених, за свідомої роботи, коли рухи осмислені залежно від вимог епізоду, все те, що автоматизовано, надовго залишається під контролем свідомості, тому що від цього залежить упевненість виконання, особливо коли грають «напам'ять». Ось чому А. Бірмак, Л. Гінзберг і С. Савшинський вважають, що відпрацьовані в навчальному тренуванні автоматизми забезпечують спрямованість свідомості, волі, уваги та емоцій безпосередньо на мету (результат) дії – вираження музичного образу, його звуко-ритмічно проінтоноване втілення або на художні задачі.

Психолог Є. Ільїн відповідь на власне питання знаходить у теоретичних постулатах І. Берітова, Е. Бойко, В. Мазніченка, А. Пуні, П. Сімонова, З. Ходжаєвої та інших. Науковець приходить до висновку, за яким, за вивченої дії відпадає необхідність не тільки смислового контролю і аналізу (що і як робити) за процесом її виконання, але і зовнішнього (зорового) динамічного (інтенсивної уваги) перцептивного контролю. Проте, під час виконання будь-яких дій людина завжди реалізовує функцію стеження за ними за рахунок внутрішнього (пропріоцептивного і вестибулярного) перцептивного тонічного контролю, що здійснюється постійно (як фон) за мінімальної інтенсивності уваги [21, с. 83-85].

Визначена концепція Є. Ільїна в музично-педагогічній науковій думці має досить різнобічне віддзеркалення. Аналіз музично-теоретичних досліджень дає підстави зробити висновок про багатоплановість контролю уваги і свідомості за автоматизованими виконавськими діями. Так, більшість теоретиків виконавського мистецтва (О. Алексєєв, В. Гізекінг, С. Клещов, Х. Корредор, Л. Оборін, Ф. Штейнгаузен та інші) вказують на загальний зовнішній перцептивний (слуховий) творчий безперервний контроль під час художньої інтерпретації музичного твору «напам'ять» – контроль звукових результатів біганини пальців (В. Івановський), протікання музики (Т. Янкова), усіх елементів виконання (Л. Цейтлін) або кожного взятого звука (Л. Оборін).

З іншого боку, Г. Коган і М. Старчеус наголошують на доцільності існування

внутрішнього (кінестетичного) перцептивного тонічного чуттєвого спрощеного фонового контролю за мінімального напруження «бокової уваги» поряд із провідним слуховим, а Т. Беркман, А. Бірмак, В. Григор'єв, О. Шультяков і А. Шапов – смислового динамічного контролю (як потрібно робити) за автоматизованими діями (за М. Бернштейном – залучати до управління ігровим процесом координаційні рівні «D» і «C»), тобто загального контролю за: прийомами гри, відступом від граней структури ігрового процесу, руховими задачами (клавiатурними і аплікатурними уявленнями), характером руху або самим процесом довільної дії.

Більш системно динамічний контроль деталізує О. Ніколаєв: «...поступово, у результаті створюваного досвіду, пальці починають уже «самі» виконувати доручену їм роботу. При цьому, контролюючи слухом кожен звук, виконавець буде спрямовувати свою увагу вже не на кожний рух, а на ті чи інші опорні точки, на «вузлові станції» руху (припустимо, на початок і кінець фрази, пасажу, на моменти переходу руки з однієї позиції в іншу, на зміну одного типу руху іншим тощо)» [33, с. 124]. Крім того, Г. Прокоф'єв наголошує на необхідності зовнішнього контролю за ситуацією під час сценічного виконання і внесення необхідних коректив у ніби непорушно діючий процес автоматизації.

Теоретичне обґрунтування зазначеного широкого «поля» дій контролю свідомості й уваги педагога-музиканта (див. рис. 1) у системі управління довільними звуковисотними ритморухами ми спостерігаємо у наукових судженнях психолога Ю. Гіппенрейтер.

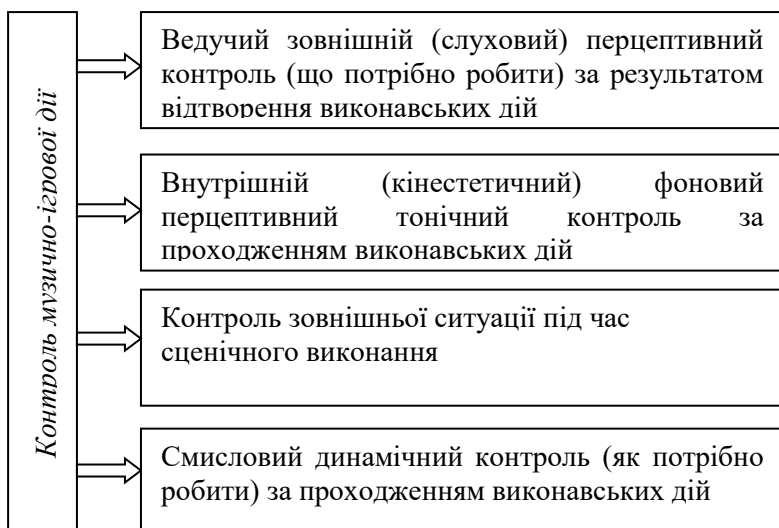


Рис. 1. Спрямування художньо-концентрованої уваги за автоматизованими виконавськими діями педагога-музиканта під час творчого контролю

Описуючи методику набування майстерності під час навчання гри на фортепіано шляхом просування від простих дій до складних завдяки передаванню на неусвідомлені рівні вивчені рухи, науковець розкриває механізми здійснення свідомого контролю: «Поле свідомості... неоднорідне: воно має фокус, периферію і, нарешті, межу, за якою починається сфера несвідомого. І ось ця неоднорідна картина свідомості ніби накладається на ієрархічну систему складної дії. При цьому найвищі поверхи системи – найбільш пізні і складні компоненти дії – виявляються у фокусі свідомості; наступні поверхи потрапляють на периферію свідомості; нарешті, найнижчі і найбільш відпрацьовані компоненти виходять за межу свідомості» [16, с. 66].

Але, безумовно, феномен «здібність до автоматизації» не обмежується специфікою взаємозв'язку сфер свідомості і підсвідомості. Існує ще одна суттєва особливість цього явища, яке ніколи не протікає блискавично та поступово, а в усіх випадках виглядає як раптовий стрибок або перелом, тобто здійснюється у кілька незалежних один від одного моментів (послідовних прийомів) і схоже радше не на «проторення», а на якесь «освянення», на свого роду вигукування «ага!» під час реального «живого» вивчення художнього твору

«напам'ять» [6, с. 169].

Ретроспективний аналіз психологічних досліджень І. Берітова, М. Бернштейна, Е. Гур'янова, Д. Донського, О. Запорожця, В. Клименка, М. Котик, Б. Ломова, С. Максименка, І. Павлова, Л. Чхаїдзе та інших показує, що більшість науковців у сутності терміну «автоматизація рухового акту» вбачають психологічно і біологічно доцільну функцію – неминучий спосіб або процес оптимізації (зміцнення) управління і регулювання довільними рухами: переключення ряду координаційних корекцій рухового акту на аферентації нижче розташованих рівнів, які є найбільш адекватними для цих саме корекцій чи переключення якоїсь частини управління рухом на інший рівень, тобто на інші за якістю корекції [7, с.183; 6 с. 169]; свідомо та навмисна перебудова тим, хто навчається управляючих впливів на операції і дії, що здійснюються [21, с. 85]; звуження поля аферентації внаслідок згасання орієнтовної реакції на ряд подразників [3, с. 349]; зміна аферентації за змістом, за принципом того, що сигналізується [19, с. 114]; скорочення орієнтовної частини дії [14, с. 284].

Теоретичне узагальнення визначених положень робить сучасний вітчизняний психолог О. Малхазов. Учений зазначає, що ступінь автоматизації руху визначає міру залученості до управління матриць різних рівнів центральної нервової системи: «...чим менше автоматизований рух, тим вищого рівня матриці беруть участь в управлінні. Із зростанням ступеня автоматизації руху управління ним опускається на нижчі рівні» [30, с. 182].

Технологічне відображення зазначеного переходу управління рухами у музичному виконавстві ми знаходимо в теоретичних поглядах психолога О. Асмолова: «Рухи початківця-піаніста, які здійснюються під безпосереднім контролем ведучого рівня («Е» – В.Г.) поривчасті і невпевнені доти, доки ведучий рівень не передасть свої повноваження щодо технічного виконання рухового акту відповідальним за чорнове оснащення руху нижче розміщеним рівням, тобто доки не відбудеться автоматизація рухового акту» [4, с. 71].

У музичній педагогіці цієї позиції дотримуються Й. Гат, М. Старчеус, С. Фейнберг і А. Щапов. Науковці наголошують на тому, що зазначений феномен сприяє максимальному управлінню рухами і потоком звучання; ніби заново наповнює творчими імпульсами створені керовані рухові, слухові та емоційні автоматизми та змінює характер контролю за дією у цілому, який скерований на співвідношення між звуковим образом і рухово-м'язовим малюнком «чуттєвого сліду».

Отже, аналізуючи зазначені вище наукові постулати, можливо узагальнити, що автоматизація здійснюється не відразу, а охоплює собою досить значну частину процесу вивчення «напам'ять» музичного твору. Поряд із цим, автоматизація – це завжди «стрибок у якості... дає не тільки раптове, різке покращення у виконанні руху, що вивчається, але при цьому ще і якісні зміни в ньому» [6, с. 169].

У теорії музично-виконавського мистецтва на основі досліджень психолога О. Малхазова [30, с. 214] можна відокремити принаймні три ознаки виявлень якісних змін процесу автоматизації музично-ігрових рухів.

Перша якісна зміна – *заміна одних видів аферентації, одних рецепторів іншими, більш чутливими і такими, що швидко реагують* – проявляється у тому, що студент-інструменталіст вивчає «напам'ять» музичний твір не як суто переміщувальний акт на рівні просторового поля «С», тобто «від клавіатури», «від міха», «від пальців» без належного контролю художніх ознак звучання – інтонованого смислу [17, с. 38], а під контролем художнього сприймання, спрямованого на звукову мету – слухове уявлення нескінченно малих градацій «ледь-ледь» (Г. Бюлов) звучання: «її нестійкість, її поступлива хиткість заважає закріпленню, необхідній автоматизації ланцюга рухів, що відпрацьовуються, підставляючи відповідним нервовим центрам під час повторення місць, що вивчаються, кожного разу трохи інший орієнтир» [25, с. 43].

Саме у визначеній якісній зміні найбільше розкривається універсальність і незалежність автоматизації як психомоторної здібності, що активізується на рівні

підсвідомості. З погляду А. Стоянова, Г. Ципіна і А. Щапова, вона відображується у послабленні зв'язку між думкою і рухом, в «ефекті» подвійного впливу автоматизації на ігровий процес або в діалектичних суперечностях з активністю слухової сфери; а, на думку психологів О. Запорожця, О. Крестовнікова і О. Малхазова, – у виникненні специфічних комплексних відчуттів або «функціональних органів» як структурно-функціональної основи пам'яті і навчання.

З огляду на зазначене, слід навести положення теоретиків виконавського мистецтва Т. Беркман, С. Майкапара, Б. Талалая, С. Фейнберга, Г. Прокоф'єва і М. Старчеус, за якими моторика має властивість автоматизувати рухи набагато раніше, ніж у виконавця створиться стійкий і цілісний образ твору, що вивчається, ніж сформується і закріпляться раціональні м'язові координації, тобто «під час піаністичного тренування автоматично закріплюються і переходять у моторну навичку не тільки переваги багаторазово повтореного руху, але і його недоліки» [46, с. 148]. Поряд із цим, підсвідомі технічні фони, сенсомоторні установки, динамічні стереотипи, сенсорні образи й автоматизми диктують інколи власну логіку свідомості педагога-музиканта, коли «пальці піаніста, в окремі моменти розумніші за його голову і придуману ним аплікатуру вони автоматично замінюють на свою» [20, с. 123], та невиправдані прискорення темпів виконання, що пов'язані з природженою здібністю до швидкої автоматизації рухів [37, с. 190].

Подібні погляди ми спостерігаємо у психологічних наукових постулатах П. Гальперіна та Є. Ільїна. Учені вважають, що автоматизація дій не є обов'язковою ознакою вміння і самоціллю вправ, тому що автоматизувати можливо і неправильно виконувані дії, тобто ступінь автоматизації може бути різною, але не завжди необхідною.

У музичній педагогіці О. Шульпяков з позиції сучасної науки пояснює це тим, що автоматизована на абстрактних комбінаціях звуків техніка вступає у конфлікт із музичними установками, які формуються у процесі інтерпретації конкретного твору і висувають нові, непередбачені попереднім вихованням вимоги до моторики [52, с. 82-83]. Саме тому О. Ніколаєв указує, що вирішальним моментом вивчення будь-якого твору, технічних вправ або етюдів, яке засноване на процесі автоматизації рухів, є чітке та яскраве уявлення про мету, тобто про характер і якість звучання [33, с. 125].

Поряд із цим, існує думка Л. Баренбойма та Л. Бочкарьова, за якою автоматизація, впливаючи на формування рухової навички, не є незалежною у своїх функціональних виявленнях. У координаційній системі управління ігровими рухами музиканта-педагога вона постійно вступає в об'єктивні діалектичні суперечності з активністю слухової сфери – слуховою уявою, увагою, волею і контролем. Але це є «об'єктивною закономірністю музично-виконавського мистецтва» [49, с. 42]. Тому у разі, коли технічна уява стає на вістрі виконання і створює у слуховій уяві виконавця «білу пляму», коли відбувається потьмарення звукових уявлень – слухова атрофія і сам виконавець не має сили волі нейтралізувати негативний вплив «зовнішньої механіки» на слухову свідомість, то його психомоторика породжує «гіпертрофований надлишковий автоматизм» (Т. Воробкевич, Є. Ліberman, С. Фейнберг, Г. Ципін, В. Юзлова та інші). Звідси такою актуальною є теза Б. Кременштейн про «підпорядкування руху у всіх формах технічної роботи імперативному слуховому імпульсу» [10, с. 62].

Щодо зазначених вище комплексних «інтермодальних» відчуттів (Б. Ананьєв) або функціональних органів, особливістю яких є об'єднання самостійних рефлекторних процесів з їх руховими ефектами в єдиний складний рефлекторний акт [27, с. 93], то, на нашу думку, інтенсифікація цих якісних змін полягає у формуванні специфічних комплексних сенсорних синтезів – феномену «чутливі руки чи пальці» (Ф. Блуменфельд, А. Корженевський) внаслідок переміщення чуттєвості ігрового руху за принципом «тактильного щупальця» І. Сеченова через клавіатуру чи гриф на звукові коливання струн піаніно, волоса смичка чи голосу планки акордеона. Відбувається інкрустація – одухотворення предмета внаслідок того, що музикант ніби вкладає душу у звучання інструмента через кожний виконавський порух або входження інструмента у «схему тіла»: «...скрипка в ідеалі повинна ніби прирости

до тіла виконавця, стати його третьою рукою» [48, с. 157]; «Задача мовить: зі світу внутрішніх образів у світ реального звучання – за допомогою власних рук... навчити своє тіло рухатися відповідно до законів власного внутрішнього слухання» [31, с. 31]; «Я думаю, що рухи тіла повинні бути такими ж гнучко артикуляційними, як і музика» [44, с. 410].

Подібне злиття руки і знаряддя праці, подібне одухотворення предмета, на яке вказували К. Мострас, М. Ростропович, Р. Шуман, Р. Юссон та інші, з погляду відомого диригента ХХ століття В. Бруно, можливе тільки у тому випадку, якщо художник, поряд із талантом, володіє особливою, необхідною для професії музиканта природною обдарованістю. Це пояснюється тим, що внутрішні темброво-слухові уявлення ніби проникають у «потаємні» тактильні і рухові відчуття, у саму біодинамічну тканину «живого» руху, зливаються з ними і ведуть їх через предметне «відчуття» клавіатури, міха чи грифа інструмента до передслухання звукової мети та передчуття чуттєвої тканини рухового образу суцесивної послідовності музично-ігрових рухів.

Як наслідок, у музичній педагогіці ряд авторів указує на виховання: «живої руки» й інтенсифікації дотику (Л. Баренбойм, С. Фейнберг), інтенціональної моторики (К. Мартінсен), живого відчуття у кінчиках пальців (Я. Мільштейн) або відчуття зрощення пальців з клавіатурою (Г. Нейгауз).

Друга якісна зміна – *переключення управління з боку зорової на пропріоцептивно-тактильну систему* – у музичному виконавстві відображується у подвійному переході від зорово-слухо-моторних зв'язків до слухо-моторних. Під час першого – між координаційними рівнями «D» і «C» управління виконавською діяльністю студент-інструменталіст звільняється від ведучої ролі зорової аферентації (від. лат. afferens – що приносить – постійний потік нервових імпульсів, які надходять у центральну нервову систему від органів чуттів, що сприймають інформацію) [9, с. 35], що стимулюється знаками нотного тексту. Безумовно, тут на допомогу йому приходять логічна, аналітична чи інтелектуальна пам'ять, за термінологією А. Бірмак, С. Савшинського й А. Стоянова, та використання методу смислового групування і смислового співвідношення В. Муцмахера з метою підвищення якості освоєння музичних творів. Саме з цим переходом, тобто з виведенням зорового подразника О. Шульпяков узагалі пов'язує гру «напам'ять».

Під час другого переходу – між координаційними рівнями «C» і «B», коли педагог-музикант отримує можливість грати та, відповідно, виконувати рухи, не дивлячись на клавіатуру, фонові зорова орієнтація лише доповнює формування зовнішнього сенсомоторного образу рухової форми музично-ігрових рухів пальців. Останній перехід зумовлюється свідомим пошуком і автоматизацією раціональної аплікатури й опорних точок пасажу, застосуванням позиційного мислення і прийомів технічного фразування. Він сприяє «чистоті» звукового відображення, тобто просторово-клавіатурній точності пальців ігрового апарату. Ось чому Г. Коган і В. Петрушин наголошують, що в міру відпрацювання автоматизму чи динамічного стереотипу послідовності рухів увага переходить на опорні точки даного пасажу, а згодом тільки на початкову ноту та його загальний малюнок, і «свідомості достатньо «увімкнути» першу ланку, точніше – дати початковий сигнал, щоб весь ланцюг розгорнувся сам собою» [24, с. 75].

Варто зазначити, що провідною ознакою визначеного переходу, з погляду психолога С. Максименка, є збільшення ролі рухових відчуттів у регуляції рухів, які видатний фізіолог ХІХ століття І. Сеченов асоціював зі «звичними відчуттями», «м'язовим чуттям» або «чуттєвими знаками» [43].

Тому цілком логічним є те, що такі музиканти-педагоги, як В. Бардас, Л. Баренбойм, Р. Брейтгаупт, І. Лесман, С. Шлезінгер та інші підкреслюють значення м'язового відчуття і рухової іннервації (передчуття) у закріпленні рухів, а Л. Маккіннон, М. Метнер, В. Петрушин, В. Сафонов, Б. Яворський та інші наголошують на тому, що вивчене «напам'ять», як і надійність моторної пам'яті, перевіряється грою із закритими очима, тобто зумовлюється виключенням зорового аналізатора під час гри. Як наслідок, у музичній науковій спадщині поняття «рухова пам'ять» асоціюють із висловленням «у руках» або «в

пальцях»: учень запам'ятовує лише те, що він добре вивчив, чи те, що у нього «в пальцях» (В. Івановський); твір повинен бути вивченим, як кажуть піаністи, «в руках», або «в пальцях» (С. Савшинський); п'єсу можливо грати по нотах до тих пір, доки вона «не увійде в пальці» (В. Юзлова); п'єса міцно увійшла у пам'ять і «лягла під пальці» (С. Фейнберг); пасаж опановується – піаністи кажуть «увійшов у пальці» (Г. Коган).

Щодо якісних змін самого рухового відчуття, то вони відображуються у виникненні чи «дозріванні» нового м'язового виконавського відчуття «подвійної сили», нової задачі і нового відчуття руху (Б. Кременштейн, Л. Оборін, С. Шлезінгер); найбільш витончених пристосуваннях організму до виконання (С. Савшинський); відчуття ваги рук і поступовому звуженні іррадації (від. лат. *irradio* – сяю – здатність нервового процесу поширюватися з місця свого виникнення на інші нервові елементи) [9, с. 191] м'язового сплеску (М. Давидов); зміні м'язової чутливості, коли м'язи стають «теплыми», «вільними» та «легкими» (М. Старчеус) тощо.

Порушуючи питання матеріального відображення проходження другої якісної зміни процесу автоматизації ігрових рухів слід зазначити, що кожен із нас усвідомлював у своїй виконавській практиці на початковому етапі вивчення нотного тексту аксіому, за якою зовнішній виразний перцептивний образ-форма ігрових рухів чи то викладача під час показу-ілюстрування, чи то наш власний не несе тієї прихованої інформації про технічні фони, сенсорні корекції і перешифрування, які необхідні для виконання ігрових рухів. Саме трудомістка планувальна фаза виявлення, прощупування і розпису корекцій під час побудови рухової навички, яка вимагає багаторазових повторень рішення рухової задачі, активізує роботу фонового координаційного рівня м'язових синергій «В». Власне, на рівні м'язових синергій на початку освоєння навички, коли рухи виконуються абияк «на костиліях» чутливостей ведучого рівня (зорова аферентація), актуалізується вказана якісна зміна: «Так, наприклад, у навичках... зі сфери тонких пальцевих рухів – у навичках гри на фортепіано правильні рухи... власних пальців на початку вивіряються зором, пильним стеженням за ними «у всі очі». І вже завдяки тому, що рухи все ж таки вдається більш менш правильно виконувати під їх наглядом, направляється і пришвидшується вироблення кінцевих корекцій усіх цих рухів за допомогою м'язово-суглобної, пропріоцептивної чутливості, по якій таким майстром є фоновий рівень м'язово-суглобних ув'язок (В)» [6, с. 164].

Третя якісна зміна – *переключення механізму управління всередині однієї і тієї самої аферентаційної системи з більш грубих на більш тонкі* – тісно пов'язана, на нашу думку, з вибудовуванням поступової висхідної прогресії переходу від «робочого» темпу до «авторського» темпу інтерпретації музичного твору, в якій автоматизація має за мету розвиток вправності [15] 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» [24, с. 77].

Саме тому у музичній педагогіці ряд науковців (Й. Гат, М. Грінберг, Л. Гінзбург, А. Іохелес, Г. Ципін та інші) наголошують, що вивчення твору у сповільненому темпі, який сприяє «збільшенню у масштабі рухів» (С. Шлезінгер), або у повільному темпі як своєрідному «збільшувальному склі» (К. Ігумнов) *forte* є умовою автоматизації рухової сторони виконання твору; в результаті звичного процесу автоматизації свідомо налагоджений цикл рухів неухильно прагне протікати все легше і легше, а разом з тим і швидше (Г. Прокоф'єв), адже гра у швидких темпах неможлива без відпрацювання рухових автоматизмів (Н. Любомудрова, В. Петрушин).

Щодо сутності феномена «вправність» як обов'язкової якості виконавця (К. Черні), то в даному аспекті варто зазначити, що ступінь швидкості проходження процесу автоматизації ігрових рухів знаходиться у певній мірі в антагонізмі по відношенню до їх природної вправності. Ось як неоднозначно описує відношення між автоматизацією і швидкістю рухів відомий педагог-методист Г. Прокоф'єв: «Піаніст, який відмінно і швидко автоматизує рухи, може бути названим малообдарованим, якщо в рухах його мало спритності і швидкості. І

навпаки, – обдарований піаніст зі спритними і вправними рухами може потребувати великої кількості повторень, тому що його спритні і вправні рухи погано піддаються автоматизації» [38, с. 66].

Дійсно, 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.

Так, 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» [22, 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» [22, с. 81].

Справді, 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 анатомо-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 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» [54, 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); самою звичайною швидкістю є 12 звуків у секунду, при зручно розміщених пасажках 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 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» [26, 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 інших постає проблема розвитку виконавської вправності майбутніх музикантів-педагогів на тлі практичної доцільності вправи і тренування. З цього приводу вчені зазначають наступне: шляхом нескінчених повторень механічних рухів пальців швидкість не збільшується (М. Лорек); швидкість руху не досягається одним лише тренуванням, ця здатність повинна бути частково вродженою (І. Гофман).

Більш комплексно зазначену суперечливу тематику 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» [51, 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» [51, 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» [49, с. 123].

Ось чому А. Бірмак, Г. Еббінгауз, С. Клецов, В. Петрушин, Є. Тетцель та інші 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).

Поряд із цим, А. Алявдіна, С. Клецов, М. Лорек, О. Райф, Г. Ріман, Г. Ципін, Ф. Штейнгаузен, А. Щапов та інші підкреслюють значення діяльності психіки – мислення, зосередженої уваги, напруженої волі, ритмічної витримки і пам'яті на місці клавіш у досягненні вправності виконання та дії закону економності рухів і економності витрачання нервово-м'язової енергії під час збільшення темпу гри. Так, О. Райф зазначає, що головна важкість вправності гри полягає у своєчасності пальцевих рухів: «Не вправність, а швидкість мислення ми повинні розвивати в учнів» [45, с. 9]. Дійсно, технічна вправність припускає перш за все здатність швидко мислити звуками – виразно уявляти швидкі послідовності звучань (А. Щапов), або вміння швидко мисленнєво відтворювати перебіг звучання п'єси (І. Гофман). 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 появу 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» [51, с. 90].

Повертаючись до висвітлення особливостей становлення досліджуваної третьої якісної зміни процесу автоматизації ігрових рухів, слід зазначити, що її активізація

зумовлюється проходженням другого періоду побудови навички, який включає три паралельно плинучі взаємовпливові фази – фаза спрацьовування координаційних елементів (фонових корекцій) між собою, фаза стандартизації і стабілізації [7, с. 189].

В основі функціональних виявлень вказаних фаз: виникнення асоціації між звуком і м'язовими процесами, що супроводжують його (Т. Маттей); встановлення зорово-слухорухових зв'язків; висока ступінь керованості усіх фонів рівнів зі сторони ведучого; подолання зайвих ступенів свободи ігрового апарату; побудова центральною нервовою системою динамічно стійкої форми ігрових рухів; використання реактивних сил; максимальна економічність у витрачанні активної м'язової роботи, що сприймається майстрами як певне «розслаблення»; розширення діапазону допустимої варіативності проходження сукцесивної послідовності звуковисотних інтонавальних рухів по відношенню до явища збивання у залежності від індивідуальних рис психомоторного профілю музиканта; збільшення частки прелімінарих (від лат. *prae* – перед і *limen* – випереджувальних) [9, с. 370] корекцій *ante factum* в організації, побудові й управлінні виконавською діяльністю; максимальне обігрування реальних ускладнень під час інтерпретації «напам'ять» музичного твору; досягнення стабільності технічних фонів компонент, сенсорних корекцій і автоматизмів у низових рівнях чи стандартності деталей руху тощо.

Більш детально описує проходження третьої якісної зміни процесу автоматизації ігрових рухів у музично-виконавському мистецтві М. Бернштейн під час аналізу педагогічних понять «плато» та «компроміс загравання важких пасажів на фортепіано». На прикладі наукового обґрунтування фази спрацьовування між собою фонів сенсорних корекцій координаційного рівня «С» побудови рухів, на якому час проступає як «синхронність, тривалість і швидкість» [7, с. 125], учений зазначає: «Як показують спостереження, нервова система, що 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» [7, с. 190].

Варто зазначити, що визначене психічне поняття «плато» має детальне висвітлення у музично-педагогічних поглядах Е. Баха та С. Савшинського (небезпека загравання) і означає «тимчасові зупинки чи навіть регрес та розлад руху, що вже почав удаватися в автоматизованій формі» [7, с. 190]. Воно характеризується, на думку психологів М. Бернштейна, Є. Ільїна та В. Клименка, ситуацією, коли нервова система ніби потрапляє у «лещата» непримиримих між собою вимог двох різнорідних корекцій або коли відбувається «тупцювання» на одному місці, а сам процес вправи не можна зрушити з «мертвої точки».

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 застосовувати вправи – так, щоб полегшити мозковим апаратам шлях до правильного виходу зі створеного скрутного становища» [6,

с. 171].

У музично-педагогічній науковій спадщині Д. Благого, Г. Гінзбурга, В. Григор'єва, С. Клещова 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. Так, С. Клещов проблему «комканья пассажей» – нерівномірно швидкої напруженої гри учнів-початківців пов'язує із завчасним вступом у роботу деяких м'язів в силу послаблення процесу гальмування: «І все це тому, що завдяки... зникненню гальмування робота м'язів позбавляється правильного 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» [22, 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, О. Скрябін, Л. Фаненштиль, Г. Ципін та інші. Стосовно «творчих пауз» М. Бернштейна, то тут варто пригадати тезу відомого піаніста-педагога С. Фейнберга – «повна автоматизація може вимагати різного часу» [46, с. 148]. Дійсно, багато що у виконанні автоматизується само собою і треба вміти надавати час для такого інтуїтивного освоєння музики.

Поряд із описаними якісними змінами процесу автоматизації ігрових рухів, сучасна психологічна наукова думка (О. Власова, В. Вундт, Н. Гордєєва, Є. Гур'янов, О. Запорожець, В. Зінченко, В. Клименко, Б. Ломов та ін.) виділяє ще одну рису досліджуваного феномена – *об'єднання окремих рухів (операцій) у єдине органічне ціле – систему (структуру) дій, яка реалізується як інтегрований цілісний процес у вигляді навички*. Так, відомий німецький учений В. Вундт, висвітлюючи питання виникнення автоматично-механічних рухів з вольових завдяки пристосуванням, що закладені в природній організації людини, зазначає: «Немає такого завченого... руху, починаючи з ходьби, плавання, мови і письма та закінчуючи рухами рук і пальців при грі на роялі, в яких неможливо було б крок за кроком прослідкувати такого роду перехід. Після того, як воля спочатку виробила кожен із рухів в ізольованому виді, – вона об'єднала цілі комплекси рухів, причому, за допомогою вольового імпульсу виконується тільки початковий рух, наступні ж причіплюються до цієї початкової ланки чисто автоматично» [12, с. 330].

У музичному виконавстві визначена якісна зміна полягає у переході від дискретності окремих рухів, рефлексу на деталі чи сумування простих дій до цілісного інтегрованого процесу – гри суцільною художньою хвилею, коли цілий ряд окремих намірів-воєвьявлень заміщуються однією складною дією, яка протікає автоматично, підсвідомо і охоплена одним вольовим імпульсом (В. Бардас, В. Григор'єв, Г. Коган, М. Метнер, В. Петрушин та ін.) внаслідок збільшення одиниці об'єму уваги, мислення і логічного метро ритмічного об'єднання рухів у єдине органічне ціле – рухову форму (С. Савшинський) або полімодальні звуко-рухові образи (Г. Коган) відповідно до малюнку фраз, речень тощо.

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» [42, с. 98]. З погляду В. Бардаса і Т. Беркман, об'єднання окремих рухів у складні рухові форми є важливим принципом або сутністю виконавської техніки.

Більш ґрунтовно описує фізіологічну сутність проходження четвертої якісної зміни процесу автоматизації ігрових рухів доктор мистецтвознавства Г. Коган. На думку вченого, 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» [25, с. 215-216].

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. Так, навчаючись читати, учень вимовляє ту букву чи склад, який при цьому сприймає... Те саме має місце при початковому розучуванні за нотами фортепіанної п'єси. Внаслідок вправлення 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... На другій фазі вправності розумовий і руховий синтез елементів дії стає міцнішим, що сприяє успішному її виконанні. Таке об'єднання елементів дії у єдине ціле спостерігається у формуванні уміння... грати на музичному інструменті. Фізіологічною основою об'єднання рухів в єдину цілісну дію і є утворення ланцюгів тимчасових нервових зв'язків, певних їх систем. Закріплюючись, останні стають стереотипними. Ця стереотипія і є основою автоматизованого виконання дії» [40, с. 438].

Торкаючись питання висвітлення матеріальних наслідків активізації здібності до автоматизації рухів в музично-виконавському мистецтві, слід зазначити, що завдяки актуалізації другої фази визначеного процесу та налагодженню внутрішнього кільця управління виконавськими діями і, відповідно, внутрішнього пропріоцептивного (від лат. *proprius* – власний і *receptor* – той, що приймає чуттєві апарати (рецептори) м'язів, сухожилів і суглобів) [9, с. 378] зворотного зв'язку, відбуваються зміни як у регуляції живої біодинамічної тканини музично-ігрових рухів [44, с. 413], так і у мнемічних мозкових рівнях – сховищах автоматизмів і «фонотеки» фонів, що необхідні для обслуговування і формування рухових навичок [7, с. 186].

Відображення якісних змін у багатоплановій чуттєвій нервовій регуляції суцесивної послідовності звуковисотних інтонувальних ритморухів ми спостерігаємо в тому, що у музиканта-педагога відпрацьовуються:

– не тільки слухова (О. Алексєєв, М. Старчеус), а й витончена рухова (ефекторна) диференціація: (від англ. *differential* – різновидність) [9, с. 130] м'язової роботи, м'язового стану та м'язових відчуттів (О. Андрейко, Й. Гат, М. Старчеус), цілісного руху пальців або піаністичних дій (В. Григор'єв, Г. Прокоф'єв, С. Савшинський), дотику пальців до клавіатури і тактильних відчуттів, що призводить до безперервного плину музики, успішного вирішення художніх завдань, цілісного оволодіння новим твором або підвищення ефективності занять (Б. Міліч, В. Румянцева, Г. Ципін);

– диференційоване гальмування, що розділяє і розмежує складні звуко-рухові ритмічні подразники, забезпечує рівність виконання, регулює рухи і ступінь м'язового напруження під час їх відтворення, є необхідною умовою моторної техніки [24, с. 70];

– черговість, урівноваженість і рухливість ритму процесів збудження та гальмування, що зумовлюють межу вправності (С. Клещов), слугують основою координації піаністичного апарату (А. Бірмак) та відчуття ритму (В. Петрушин), ланцюг яких утворює динамічний стереотип (С. Савшинський) чи програму руху (Л. Чхайдзе);

– високого ступеня координація музично-ігрових рухів.

Варто зазначити, що дефініція «координація» виявляється у гнучкості та «розслабленні» руки (А. Шнабель); в активності м'язового тону як особливої здібності психо-рухового механізму піаніста до тієї чи іншої енергії дії (Є. Ліберман); у випереджувальній регуляції, «розкріпаченні» та динамічній стійкості рухів (В. Клименко); у «переносі» сфери навички, тобто здатності змінювати у певних межах параметри відпрацьованого руху і варіювати швидкість виконання його загальної просторової координації (В. Григор'єв); у стані готовності до дії та активізації витончених завчасних ефекторностей, які організують і налаштовують периферію до пропускання необхідного імпульсу в необхідний момент (М. Бернштейн).

Як одна з основних віх процесу гри й основний принцип піаністичного руху (Т. Беркман, С. Варганов), координація перетворює ігровий апарат на керуючу систему і плине попереду титанічного ефекторного імпульсу [8, с. 218]. Вона детермінує інтенсифікацію: як слухового випереджувального відображення (Л. Бочкар'єв, А. Щапов), так і передчуття ступеня іннервації руху (В. Бардас, Б. Кременштейн); м'язового відчуття кінчиками пальців вагомості інтервалів до їх звучання (Ф. Блуменфельд, Р. Брейтгаупт); м'язової попередньої готовності, що забезпечує успішне подолання складних рухових задач (Л. Цейтлін); уміння зазирати вперед, бачити ігровий процес внутрішнім зором, тобто передбачати момент дотику до клавіші, а також ті дії, які виконують пальці (І. Березовський, М. Давидов, Г. Нейгауз, Г. Ципін) тощо.

Ось чому психофізіолог О. Малхазов, а в музичній педагогіці М. Давидов якісний рівень автоматизації зумовлюють наявністю прелімінарих корекцій та вдосконаленням механізму почуттєвого попередження ігрового процесу.

Щодо мнемічних мозкових рівнів, які складаються із звуко-рухових комплексів або образів у вигляді цілісних слухо-моторних блоків (Г. Коган, Г. Прокоф'єв, А. Щапов), то можна узагальнити, що більшість педагогів-музикантів пов'язують функціональні виявлення процесу автоматизації з такими кількісними змінами: створенням системи реакцій рухів, яка відповідає варіантам музичних уявлень (Й. Гат); закріпленням пальцевих механізмів, диференціювань, автоматизмів піаністичних дій або «фіксацією» ігрових рухових актів і «стратегічних» рухів рук (А. Брейтбург, Т. Воробкевич, Г. Ципін); осмисленим оволодінням руховою навичкою у вигляді динамічного стереотипу (В. Григор'єв, Б. Кременштейн) як автоматизованим компонентом свідомої дії (С. Рубінштейн); відпрацюванням власної системи кінетики чи власного комплексу моторних прийомів (С. Фейнберг) тощо.

У сучасних психофізіологічних наукових дослідженнях визначені матеріальні субстрати «фонотеки» фондів рухової пам'яті відображуються у таких рухових константах, як: динамічний стереотип умовних рефлексів (Г. Костюк, С. Максименко); моторний образ (проект) руху у вигляді енграми, автоматизми, технічні фони, сенсорні корекції, динамічно усталена форма рухів, м'язові формули рухів, особлива маневреність рухових навичок та вмій на рівні предметних дій і просторового поля (М. Бернштейн); кінетична мелодія рухів, або образ (штамп) рухової дії (Є. Ільїн, І. Онищенко); смислова і координаційна програма дій, або просторово-часова схема організації необхідних корекцій (М. Йоффе, О. Малхазов) тощо.

Узагальнюючи висвітлення матеріальних наслідків активізації процесу автоматизації, ми повинні зазначити, що в результаті практичної реалізації якісних і кількісних змін досліджуваного явища відбувається, з погляду М. Бернштейна, «розвантаження (вивільнення) ведучого рівня, а з ним і свідомості від побічної, чисто технічної роботи» [6, с. 205]. Музично-педагогічна наукова думка також підтверджує визначену аксіому і наголошує, що актуалізація досліджуваної суб'єктивної психомоторної здібності в

інструментальній підготовці майбутнього вчителя музики сприяє:

– свободі та безперервності управління творчої волі потоком звучання, вивільненню виконання від зайвих фізичних зусиль і напружень, економності нервової енергії і часу, збагаченню технічного апарату виконавця, незалежності руху окремих пальців у межах однієї руки (Й. Гат, Р. Гржибовська, С. Клещов, О. Ніколаєв, С. Фейнберг, С. Шлезінгер та інші);

– вивільненню музичної пам'яті від перевантажень за рахунок укрупнення аналізуючих блоків у архітектонічній картині тексту, що вивчається, уваги та свідомості музиканта від напруженої зосередженості, важкої мозкової роботи та спостереження за технічними деталями рухів (А. Бірмак, А. Зелінський, В. Івановський, Т. Маттей та інші).

Підсумовуючи ретроспективне дослідження значення автоматизації у функціонуванні рухової пам'яті музиканта-педагога, ми не можемо не усвідомити таку педагогічну настанову В. Бардаса, Т. Маттея і А. Стоянова: під час виконання «напам'ять» музичного матеріалу важливо встановити доцільне співвідношення (припустимі форми взаємодії) між свідомістю («хазяйкою») і автоматичністю («слугою») з метою запобігання конфлікту останньої із вимогами високого ступеня розумової концентрації, а також на необхідності знаходження рівноваги між цими елементами.

Дійсно, питання співвідношення свідомості й автоматизму в навичках, їх полярності, взаємозв'язку і взаємопереходів у поведінці людини поширюється, з погляду відомого психолога С. Рубінштейна, на всю діяльність людини. Саме тому в музичній педагогіці С. Савшинський указує: «Суперечливість властивостей навички – свідомість і підсвідомість, вольове начало й автоматизм, фіксованість і мінливість призвела до того, що одні методисти і практики вимагають відпрацювання навички настільки автоматичної, що її можна звести до майже некерованого ланцюгового рефлексу. Інші, навпаки, відводять свідомості роль, яка наближує технічну навичку до свідомо спрямованої і навіть свідомо конструйованої дії» [41, с. 84].

Як наслідок, у музично-педагогічній спадщині Й. Гата, Г. Когана, І. Лесмана, Є. Лібермана, Т. Маттея, Ф. Штейнгаузена та інших ми спостерігаємо ідею антагонізму у відношеннях між свідомістю і «несвідомістю», за якою активність підсвідомих форм вищої нервової діяльності перешкоджає роботі свідомості у розкритті художнього образу та, як наслідок, ідею повного «витіснення» технічного управління музично-ігровими рухами у сферу підсвідомості. Науковці виступають за усунення спрямованості контролю свідомості (динамічного контролю «як зробити») під час вільного художнього виконання у несвідому сферу рухового процесу – технічні фонові автоматизми і функціонування моторики. Ось чому Г. Коган висуває тезу: «Довіртеся більше моторній пам'яті, рукам: вони в даному випадку надійніші за голову» [25, с. 320].

Більш науково обґрунтовано у фізіологічному аспекті про це свідчить Є. Ліберман: «Відомо, що рухи людини підпорядковані як корі головного мозку, так і підкорковим центрам. Кора визначає ініціативу руху, його мету і загальне спрямування. Наприклад, від коркових центрів може відходити установка: «Буду грати гаму ре мажор, угору, в терцію, *ritardissimo*». Від підкоркових центрів активізується управління всім комплексом несвідомої реалізації рухів, необхідних для того, щоб заграти цю гаму. Втручання свідомості у несвідому частину рухового процесу дуже небезпечно, тому що може порушитися природна невимушеність» [28, с. 128]. Подібна тенденція спостерігається у психологічних поглядах П. Блонського, Є. Бойко, Б. Велічковського, Д. Донського, М. Котик, П. Рудика, П. Симонова та інших.

Поряд із цим, на теренах музично-педагогічної наукової думки С. Фейнберг виступає проти того, що основний масив кінетики залишається поза естетичним контролем; В. Бардас, В. Григор'єв і В. Івановський указують на необхідність втручання свідомості (самоконтролю), коли віра в автоматизовані технічні можливості зникає і вимагаються певні уточнення дій; а Г. Нейгауз підкреслює значення виховання передбачливості положення пальців і вміння «дивитися вперед» у технічній роботі.

Крім того, А. Бірмак, М. Давидов, О. Ніколаєв, С. Савшинський, А. Шапов та інші наголошують на важливості виховання керованих автоматизмів, що миттєво підпорядковуються художній свідомості і волі та порівняно легко перетворюються і наповнюються творчими імпульсами, чи здатності миттєво перетворювати автоматичні рухи у підконтрольні в разі необхідності (в критичний момент) під час публічного виконання. З погляду Ф. Штейнгаузена, вказані перетворення є сутністю людської нервової системи – «здатність зберігати засвоєний рух за порогом свідомості, можливість за бажанням відтворити перед свідомістю цей рух і знову занурити його за поріг свідомості» [51, с. 32].

Визначені положення знаходять своє підтвердження у неоднозначних наукових поглядах І. Сеченова, який, виступаючи проти «втручання волі у кожний рух», коли «п'єса міцно вивчена» [43, с. 515], писав: «...у справі встановлення поняття про волю зовсім не важливим є те, чи втручається вона у механічні деталі вивченого складного руху, а важлива глибоко усвідомлювана людиною можливість втручання у будь-який момент у рух, що плине сам собою, і видозмінювати його чи за силою, чи за напрямком» [43, с. 256].

На сучасному етапі розвитку психологічної думки такі науковці, як А. Аскназій, В. Дьячков, С. Ільїн, Г. Костюк, А. Пуні та інші, також не заперечують доцільності контролю за автоматизованою навичкою і вказують, що якщо людина привчалася з перших кроків освоєння рухової дії аналізувати свої рухи, то навмисне залучення уваги до її виконання не порушує високоефективного виконання динамічного стереотипу.

Ось чому у музичній педагогіці Т. Маттей, В. Подуровський, Н. Сулова, Г. Ципін та інші заперечують протиставлення за схемою «чи те – чи інше» свідомого і несвідомого у технічній роботі, а Л. Маккіннон висуває тезу, за якою: «свідомість не повинна заважати роботі підсвідомості, яка ніколи не зупиняється, але в музичному виконанні ці дві сторони нашого «Я» не можуть діяти незалежно одна від одної: їм призначено вправно співпрацювати» [29, с. 26].

Узагальнюючи висвітлення особливостей взаємодії свідомості і автоматизму, варто зазначити, що свідомі та підсвідомі сфери стосовно рухової мнемічної активності педагога-музиканта органічно пов'язані між собою, а пороги переходу між ними невиразні та мінливі. Дійсно, у процесі вивчення музичного твору та, відповідно, формування виконавських навичок і вмій ми спостерігаємо прогресію онтогенетичного розвитку підсвідомого компоненту в навчанні внаслідок «зрушення» міри усвідомленості внутрішньої динамічної сенсомоторної картини проходження виконавських дій. Під час сценічного виконання «напам'ять» елементи підсвідомості ніби заново відтворюються, постійно модифікуються і коректуються, проявляючи свою властивість «функціональної пластичності» [8], та стають, у разі необхідності, усвідомленими.

Це зумовлено, на нашу думку, необхідністю безперервної регуляції розгортання виконавських дій під час сценічного виконання «напам'ять» і яскраво вираженою перервністю усвідомленого контролю цієї регуляції, складною симультанною ієрархією довільної музично-ігрової дії і неминучим залученням у її координаційну структуру численних неусвідомлених сенсомоторних компонентів. Інтимне вплетіння «несвідомого» в тканину довільної дії відбувається так часто, плавно і непомітно для нас, що робити певні категоричні висновки про антагонізм «автоматизму» та довільної дії – заняття марне і безперспективне.

Визначене положення підтверджує відомий сучасний психолог Ф. Бассін. Досліджуючи пластичність дії у фазі її «автоматичного» виконання», вчений зазначає: «... стає очевидним, що здійснення функції у фазі її неусвідомленого «автоматизованого» відправлення є процес, який продовжує бути саме регульованим, тобто продовжує бути активністю, за якої відбувається відбір оптимальних форм реалізації дії, специфічно пов'язаних з умовами розгортання і завданням останньої» [5, с. 284].

Отже, ретроспективний зріз специфіки виявлення досліджуваної дефініції дав нам можливість зробити наступні висновки:

1. Автоматизація є дієвим механізмом активізації психомоторики і рухової пам'яті

педагога-музиканта, що характеризується політональними якісними і кількісними змінами, забезпечує закріплення «верховної керівної моторної енграми» (за термінологією М. Бернштейна) інтерпретації музичного твору у вигляді інтегрального рухового образу-програми музично-ігрових рухів. Практична апробація досліджених якісних змін може відбуватися як одночасно, цілком залежно одна від одної, так і незалежно протягом тривалого часу.

2. Автоматизація є універсальною природною психомоторною здібністю особистості поряд із музичним слухом, загальною музичною пам'яттю і відчуттям ритму, що піддається онтогенетичному розвитку внаслідок педагогічного впливу. Іншими словами – це об'єктивна реальність, яка активізується суб'єктивно і складає специфіку професійної діяльності майбутнього вчителя музики. Як психічний процес вона «перекидає місток» між свідомістю і підсвідомістю, між ідеальним і реальним, між внутрішнім і зовнішнім.

3. Автоматизація виступає тим «живим» інструментом, що: детермінує свідому і цілеспрямовану зміну ієрархічних рівнів управління музично-ігровими рухами; збагачує мнемічну «фонотеку» рухової пам'яті новими м'язовими синергіями, технічними фонами-навичками, сенсорними комплексами, енграмами, сенсомоторними образами й автоматизмами у вигляді фонових корекцій тощо на основі дії закону ефекту американського психолога Е. Торндайка – «вдалі рішення рухової задачі мають тенденцію міцно зберігатися» [6, с. 174]; переключає набуті технічні координаційні компоненти виконання – зміну позицій, технічних групувань, опорних точок пасажу, початок імпульсу й іннервацію рухів, зовнішню кінематичну рухову форму пальців тощо – на нижчі, менш усвідомлені «чорнові» (О. Малхазов) координаційні рівні управління та, відповідно, на фоновий тонічний перцептивний контроль і фонові пропріоцептивні синергетичні корекції, чуттєвості та перешифрування; зосереджує розумову активність і «розвантажену» свідомість, увагу та волю на основній звуковій меті, яка представляє вищий координаційний рівень управління музично-виконавською діяльністю і відображується у смислових опорних пунктах (Г. Ципін), моментах кульмінацій (І. Гофман), голосоведінні та інтонаційних точках фрази чи опорних звуках мелодії (О. Алексеев) тощо.

4. У музично-виконавському мистецтві як найбільш складному та «вищому інтелектуальному руховому акті людини» [7, с. 144] віддзеркалення якісних і кількісних змін процесу автоматизації відбувається на всіх п'яти ієрархічних координаційних рівнях управління музично-виконавською діяльністю, починаючи від постановки ігрового апарату і побудови простого звуковисотного інтонаційного ритморуху та закінчуючи вищими мисленнєвими процесами і слуховою сферою. Саме тому визначена здібність виступає активним учасником формування і втілення у реальність художнього образу музичного твору та представляє собою первинну реакцію (*ante factum*) на цей образ. Її становлення і проходження зумовлюється не тільки доцільністю спрямованості активності свідомості, волі та уваги майбутнього вчителя музики на власну інструментально-виконавську підготовку, індивідуальними особливостями нервової системи, рівнем технічного розвитку ігрового апарату, але й об'єктивним впливом цієї психомоторної здібності на слухову сферу педагога-музиканта та ігровий процес у цілому. Під час інтерпретації «напам'ять» музичного твору ми оперуємо комплексними полімодальними слухо-руховими, вербально-інтелектуальними та емоційними автоматизмами.

5. У психологічному аспекті автоматизація сприяє не тільки «чистоті», швидкості, легкості, свободі та впевненості виконання під час гри «напам'ять», але й переборює зайві фізичні й емоційні напруження виконавця, економить його життєву енергію. У методичному аспекті саме на другому етапі роботи над музичним твором процес автоматизації набуває особливо важливого значення (О. Віцинський).

6. У ході інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики процес автоматизації музично-ігрових рухів ніколи не активізується блискавично, миттєво, тобто без перешкод і тривалих зупинок, а стрибкоподібно, імпульсивними поштовхами і неодноразовими циклічними якісними та кількісними змінами. Він характеризується не

тільки контрастними чорно-білими барвами, але й розмаїттям політональної палітри ледь помітних, допоміжних, але суттєвих і органічних переходів. Знання висвітлених особливостей суті досліджуваного феномена та вміння свідомо цілеспрямовано управляти цією унікальною індивідуальною психомоторною здібністю забезпечує висхідний функціональний розвиток психомоторики, рухової пам'яті, виконавського досвіду і виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта, удосконаленню вправності і спритності його ігрового апарату.

Список використаних джерел:

1. Алявдина, А. К проблеме фортепианной техники / А. Алявдина // Советская музыка. – 1934. – № 2. – С. 76–80.
2. Анохин, П. К. Очерки по физиологии функциональных систем / Петр Кузьмич Анохин. – М. : Медицина, 1975. – 447 с.
3. Анохин, П. К. Системные механизмы высшей нервной деятельности : избр. труды / Петр Кузьмич Анохин. – М. : Наука, 1979. – 454 с.
4. Асмолов, А. Г. Принципы организации памяти человека : системно-деятельный подход к изучению познавательных процессов : учебно-метод. пособие / А. Г. Асмолов. – М. : МГУ им. Л. В. Ломоносова, 1985. – 103 с.
5. Бассин, Ф. В. Проблема бессознательного : о неосознаваемых формах высшей нервной деятельности / Филипп Вениаминович Бассин. – М. : Медицина, 1968. – 468 с.
6. Бернштейн, Н. А. О ловкости и ее развитии [Электронный ресурс] / Николай Александрович Бернштейн // http://msuathletics.ru/books/bernshtein/bern_index.
7. Бернштейн, Н. А. О построении движений / Николай Александрович Бернштейн. – М. : Полиграфкнига, 1947. – 255 с.
8. Бернштейн, Н. А. Очерки физиологии и активности / Николай Александрович Бернштейн. – М. : Медицина, 1966. – 349 с.
9. Большой психологический словарь : [Электронный ресурс] / Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко // www.koob.ru Третье изд. 2002. – 639 с.
10. Вопросы музыкальной педагогики : сб. статей / ред.-сост. В. И. Руденко. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 7. – 160 с.
11. Вопросы фортепианного исполнительства : Очерки. Статьи. Воспоминания. / под общ. ред. М. Г. Соколова. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – 246 с.
12. Вундт, Вильгельм. Основы физиологической психологии. В трех томах / Вильгельм Макс Вундт – Отдельное издание, 1912. – Т. III. – 322 с.
13. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Лев Семенович Выготский ; под ред. В. В. Давыдова. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
14. Гальперин, П. Я. Психология как объективная наука : избранные психологические труды / Петр Яковлевич Гальперин. – М. ; Воронеж : МОДЭК, 2003. – 479 с.
15. Гат, Й. Техника фортепианной игры / Йозеф Гат. – М. : Музыка ; Будапешт : Карвина, 1967. – 244 с.
16. Гиппенрейтер, Ю. Б. Введение в общую психологию : курс лекций / Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : Изд. Московского университета, 1988. – 320 с.
17. Давидов, М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
18. Загальна психологія : підручник / за заг. ред. С. Д. Максименка. – 2-е вид., переробл. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 704 с.
19. Запорожец, А. В. Развитие произвольных движений / Александр Владимирович Запорожец. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1960. – 427 с.
20. Ивановский, В. Г. Теория пианизма : опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано / Виктор Генрихович Ивановский. – К. : Киев-печать, 1927. – 210 с.

21. Ильин, Е. П. Психология воли / Евгений Павлович Ильин. – СПб. ; М. ; Х. ; Минск : Питер, 2000. – 280 с. – (Серия «Мастера психологии»).
22. Клещов, С. В. К вопросу о механизмах пианистических движений / Сергей Васильевич Клещов // Советская музыка. – 1935. – № 4. – С. 73–82.
23. Клименко, В. В. Психологія спорту : навч. посібник для студ. вищих навч. закладів / Віктор Васильович Клименко. – К. : МАУП, 2007. – 432 с.
24. Коган, Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1979. – 182 с.
25. Коган, Г. М. У врат мастерства : психол. предпосылки успешности пианистической работы / Г. М. Коган. – М. : Сов.композитор, 1977. – 341 с.
26. Левин, И. Основные принципы игры на фортепиано : пер. с англ. / Иосиф Левин ; ред., предисл. и примеч. Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1978. – 76 с.
27. Леонтьев, А. Н. Избранные психологические произведения : в 2 т. / Алексей Николаевич Леонтьев. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 1. – 392 с.
28. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой : учебн. пос. для студ. муз.вузов / Е. Я. Либерман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1985. – 136 с.
29. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Лилиас Маккиннон ; пер. с англ., вступ. статья Ф. Соколова. – Л. : Музыка, 1967. – 144 с.
30. Малхазов, О. Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / Олександр Ромуальдович Малхазов. – К. : Євролінія, 2002. – 319 с.
31. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания : индивидуальная фортепианная техника / Карл Адольф Мартинсен ; под. ред. М. Бариновой. – М. : Музыка, 1977. – 128 с.
32. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз ; ред. Д. В. Житомирского. – Изд. 5-е. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
33. Николаев, А. А. Работа над этюдами и упражнениями / Александр Александрович Николаев // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М. : Гос. Муз. Изд., 1955. – Вып. 1. – С. 116–178.
34. Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Эббингауз. Очерк психологии. А. Бен. Психология. – М. : ООО Издательство АСТ – ЛТД, 1998. – 544 с. – (Классики зарубежной психологии).
35. Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Спенсер. Основания психологии. Т. Циген. Физиологическая психология в 14 лекциях. – М. : ООО Издательство АСТ–ЛТД, 1998. – 560 с. – (Классики зарубежной психологии).
36. Педагогічний словник / за ред. дійсн. чл. АПН України М. Д. Ярмаченка. – К. : Педагогічна думка, 2001. – 514 с.
37. Подуровский, В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности : учебн. пос. для студентов вузов / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. – М. : Владос, 2001. – 320 с.
38. Прокофьев, Г. П. Формирование музыканта-исполнителя / Г. П. Прокофьев ; под ред. Б. М. Теплова. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1956. – 478 с.
39. Психология техники игры на фортепиано : две статьи И. Березовского и В. Бардаса ; пер. А. С. Шевеса. – М. : Музыкальный сектор, 1928. – 111 с.
40. Психологія : підручн. для пед. вузів / за ред. Г. С. Костюка. – К. : Радянська школа, 1968. – 571 с.
41. Савшинский, С. И. Работа пианиста над техникой / Самарий Ильич Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 107 с.
42. Семешко, А. А. Методика навчання гри на баяні : навч.-метод. посібник / Анатолій Андрійович Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
43. Сеченов, И. М. Избранные произведения / Иван Михайлович Сеченов. – М. : Изд. АН СССР, 1952. – Т. 1. Физиология и психология. – 771 с.

44. Старчеус, М. С. Слух музыканта / Марина Сергеевна Старчеус. – М. : Моск. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.
45. Тетцель, Е. Современная фортепианная техника / Евгений Тетцель ; сокр. пер. с нем. М. Менчика. – М. :Музторг ПТО МОНО, 1929. – 88 с.
46. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1978. – 207 с.
47. Финкельберг, Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве / общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона // Музыкальное искусство – М. : Музыка, 1979. – Вып. 10. – С. 3-21.
48. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика / Геннадий Моисеевич Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.
49. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 175 с.
50. Шлезингер, С. Пианист–методолог / Ст. Шлезингер. – СПб : Издание музыкальной школы Шлезингера, 1902. – Вып. 1. О технике игры на фортепиано. – 28 с.
51. Штейнгаузен, Ф. Техника игры на фортепиано / Фридрих Штейнгаузен ; предисл., ред. Гр. Прокофьева. – М. : Музыкальный сектор, 1926. – 91 с.
52. Шульпяков, О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 126 с.
53. Шульпяков, О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя : пробные методологии / Олег Федорович Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 104 с.
54. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика / Арсений Петрович Щапов. – М. : Советская Россия, 1960. – 172 с.
55. Юник, Д. Г. Виконавська надійність : зміст, структура і методика формування : монографія / Д. Г. Юник. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 340 с.