

В.А. ГУСАК

кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри
хореографії та музичного інструменту
УДПУ імені Павла Тичини

ЯКІСНІ ЗМІНИ ПРОЦЕСУ АВТОМАТИЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ІГРОВИХ РУХІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Важливу роль в інструментально-виконавській підготовці майбутнього вчителя музики відіграє комплексна полімодальна рухова пам'ять [2]. Її головною функціональною особливістю, дієвим механізмом активізації виступає процес автоматизації музично-ігрових рухів з метою вивчення «напам'ять» музичного матеріалу. Більш красномовно про це свідчить С. Фейнберг: «Ми можемо говорити про автоматизацію пам'яті так само, як і про автоматизацію руху» [4, с. 152]. Визначена аксіома знаходить своє підтвердження у наукових поглядах таких представників загальної психології і фізіології, як А. Бергсон, Т. Рібо, К. Коффка, О. Крестовніков, П. Блонський, О. Запорожець, Л. Чхайдзе, Д. Донський, О. Асмолов, О. Малхазов та інших.

На основі ретроспективного зрізу значення процесу автоматизації у науковій спадщині музично-виконавського мистецтва ми дійшли висновку, за яким визначене психічне явище є: 1) універсальною природною психомоторною здібністю музиканта-педагога поряд із музичним слухом, загальною музичною пам'яттю і відчуттям ритму, що піддається онтогенетичному розвитку (П. Анохін, Г. Ципін); 2) тим «живим» інструментом, що детермінує зміну ієрархічних рівнів управління музично-ігровими рухами в інструментально-виконавській діяльності майбутнього вчителя музики [2].

Як риса, «друга натура», досвід індивідуального піанізму, суть людської нервової системи і властивості моторики виконавця (В. Івановський, Т. Маттей, Ф. Штейнгаузен, Г. Прокоф'єв), автоматизація сприяє чистоті, швидкості,

легкості, свободі та безперервності виконання під час гри «напам'ять»; збагачує мнемічну «фонотеку» рухової пам'яті; переборює зайві фізичні й емоційні напруження та економить життєву психічну енергію; переключає набуті технічні координаційні компоненти виконання на нижчі, менш усвідомлені, «чорнові» (за термінологією О. Малхазова) рівні управління ігровими рухами; зосереджує розумову активність і «розвантажену» свідомість, увагу та волю на основній звуковій меті. У методичному аспекті саме на другому етапі роботи над музичним твором процес автоматизації набуває особливо важливого значення (А. Віцинський). Можна узагальнити, що «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» [1, с. 774].

У теорії музичного виконавства на основі досліджень сучасного психолога О. Малхазова [3, 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» художній 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 (А. Давидов), а під контролем художнього сприйняття, спрямованого на звукову мету – слухове уявлення нескінченно малих градацій звучання «ледь-ледь» (Г. Бюлов). Нестійкість і поступлива хиткість останньої заважає, на думку Г. Когана закріпленню та необхідній автоматизації ланцюга рухів, що відпрацьовуються, підставляючи відповідним нервовим центрам під час повторення місць, що вивчаються, кожного разу трохи інший орієнтир.

Саме у визначеній якісній зміні найбільше розкривається універсальність і незалежність автоматизації як психомоторної здібності, що активізується без участі нашої волі та свідомості завдяки фізіологічним властивостям і механізмам нашого організму (Ю. Гіппенрейтер). 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, що є об'єктивною закономірністю музично-виконавського мистецтва. На думку психологів О. Запорожця, О. Крестовнікова і О. Малхазова, наслідки автоматизації віддзеркалюються у виникненні специфічних комплексних «інтермодальних» (Б. Ананьєв) відчуттів або «функціональних органів» як структурно-функціональної основи пам'яті і навчання, особливістю яких є об'єднання самостійних рефлексорних процесів з їх руховими ефектами в єдиний складний рефлексорний акт (О. Леонть'єв). З нашого погляду, інтенсифікація функціональних органів 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.

Друга якісна зміна – *переключення управління з боку зорової на пропріоцептивно-тактильну систему*, – в інструментальній підготовці майбутнього вчителя музики 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 звільняється від ведучої ролі зорової аферентації, що стимулюється знаками нотного тексту. Під час другого переходу – між координаційними рівнями «C» і «B», коли інструменталіст 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 ігрового апарату.

Варто зазначити, що провідною ознакою визначеного переходу, з погляду сучасного психолога С. Максименка, є збільшення ролі рухових відчуттів у регуляції рухів, які видатний фізіолог XIX століття І. Сеченов асоціював зі «звичними відчуттями», «м'язовим чуттям» або «чуттєвими знаками». Тому цілком логічним є те, що такі музиканти-педагоги, як В. Бардас, Л. Баренбойм,

Р. Брейтгаупт, І. Лесман, С. Шлезінгер та ін. підкреслюють значення м'язового відчуття і рухової іннервації (передчуття) у закріпленні рухів, а Л. Маккіннон, М. Метнер, В. Петрушин, В. Сафонов, Б. Яворський та ін. 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.

Третя якісна зміна – *переключення механізму управління всередині однієї і тієї самої аферентаційної системи з більш грубих на більш тонкі*, – тісно пов'язана з вибудовуванням поступової висхідної прогресії переходу від «робочого» до «авторського» темпу інтерпретації музичного твору, в якій автоматизація виступає основним шляхом до бігкості та головною її умовою (Г. Коган). Саме тому у музичній педагогіці ряд науковців (Й. Гат, М. Грінберг, Л. Гінзбург, А. Іохелес, Г. Ципін та ін.) 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.

Поряд із описаними якісними змінами, сучасна психологічна наукова думка (О. Власова, Н. Гордєєва, Є. Гур'янов, В. Зінченко, В. Клименко, Б. Ломов та ін.) виділяє ще одну рису автоматизації – *об'єднання окремих рухів (операцій) у єдине органічне ціле – систему (структуру) дій, яка реалізується як інтегрований цілісний процес у вигляді навички*. 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 замінюється однією складною дією, яка проходить несвідомо і підвладна одному вольовому імпульсу (В. Бардас, В. Григор'єв, М. Метнер, В. Петрушин та ін.) внаслідок збільшення одиниці об'єму уваги, мислення і логічного метроритмічного об'єднання рухів у єдине органічне ціле – рухову форму (С. Савшинський), навичку (О. Запорожець) або полімодальні звуко-рухові образи (Г. Коган) відповідно до малюнку фраз, речень тощо. З погляду

В. Бардаса і Т. Беркман, об'єднання окремих рухів у складні рухові форми є важливим принципом або сутністю виконавської техніки.

Отже, можна узагальнити, що висвітлені якісні зміни процесу автоматизації музично-ігрових рухів мають політональне віддзеркалення і неоднозначні, суперечливі наслідки інтенсифікації у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики.

Література:

1. Бернштейн, Н. А. Об упражнении и навыке / Николай Александрович Бернштейн // Психология памяти. – М. : ЧеРо, 1998. – С. 743–791.
2. 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.
3. Малхазов, О. Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / Олександр Ромуальдович Малхазов. – К. : Євролінія, 2002. – 319 с.
4. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1978. – 207 с.