

УДК 371.134:785(07)

Гусак Владислав Анатолійович  
доцент кафедри інструментального виконавства  
Уманського державного педагогічного університету  
імені Павла Тичини  
Черкаська область, м. Умань, Садова 2, індекс 20300  
Персональний код ORCID Id 0000-0002-9237-9681

## СПЕЦИФІКА АКТИВІЗАЦІЇ ДІЙОВОГО МИСЛЕННЯ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

**Владислав Гусак.** Специфіка активізації дійового мислення вчителів музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки.

*Анотація.* У статті викладена сутність понять «дійове мислення», «ідеомоторика» і «психомоторика». Автор висвітлює специфіку і наслідки активізації дійового мислення вчителів музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки на тлі функціонування психомоторики і практичної апробації методу «ідеомоторне тренування». На основі ретроспективного аналізу сучасної наукової літератури досліджено питання методології інструментально-виконавської підготовки в аспекті інтенсифікації професійної рефлексивної діяльності і психомоторних процесів фахівців мистецького профілю.

**Ключові слова:** виконавська майстерність; вчителі музичного мистецтва; дійове мислення; ідеомоторика; ідеомоторне тренування; інструментальна підготовка; музично-ігровий рух; психомоторика.

**Владислав Гусак.** Специфика активизации действенного мышления учителей музыкального искусства в процессе инструментальной подготовки.

*Аннотация.* В статье изложена сущность понятий «действенное мышление», «идеомоторика» и «психомоторика». Автор исследует специфику и последствия активизации действенного мышления учителей музыкального искусства в процессе инструментальной подготовки на фоне функционирования психомоторики и практической апробации метода «идеомоторная тренировка». На основе ретроспективного анализа современной научной литературы исследован вопрос методологии инструментально-исполнительской подготовки в аспекте интенсификации профессиональной рефлексивной деятельности и психомоторных процессов специалистов художественного профиля.

**Ключевые слова:** действенное мышление; идеомоторика; идеомоторная тренировка; инструментальная подготовка;

*исполнительское мастерство; музыкально-игровое движение; психомоторика; учителя музыкального искусства.*

**Vladyslav Husak. The peculiarity of development of effective thinking of music teachers in the process of musical training.**

***Abstract.** In the article the essence of the concepts "effective thinking", "ideomotorics" and "psychomotorics" is proposed. The author explains the peculiarities of functioning of effective thinking of music teachers in the process of preparation for performing instrumental activities due to the activation of mental phenomena "ideomotor acts." Basing on scientific postulates of music pedagogy and music psychology, the author offers methodological manuals as for the practical implementation of the method of "ideomotor training" in teaching and performing practice of students on the basis of the phenomenon of anticipation of polymodal ideas of motions, images and feelings about the way, the shape and the motion of the hands on the keyboard of the instrument, etc.*

*On the basis of retrospective analysis of contemporary scientific literature methodological issues in performing instrumental training in terms of intensification of reflective professional processes and psychomotor activity of music experts were investigated. The author affirms that psychomotor activity of teacher-musician is comprehensive and versatile. With its help, students are able to achieve high performance skills in the interpretation of music.*

*Mechanisms of music psychomotor action are built every time from the very beginning in achieving the objective of sound, that is why the hand of artist is able to overcome any technical difficulty. Musicians, playing the instrument, animate it; he embodies the state of his own soul in the instrument. The instrument becomes the active object of psychomotor work. The cooperation of the instrument and participator happens.*

*Summarizing the research, the author draws to conclusions that conscious deliberate activation of effective thinking in the musical training of teachers is accompanied by ideomotor reactions and techniques, determines the development of performance skills and memory of students, substantially develops skills of running of motor component of performing instrumental activities, helps to the formation and mnemonic consolidation of the music interpretation plan.*

*The functioning of effective thinking of intended music teachers is greatly enriched by the artistic and logical thinking and simulation-based creative prediction of results in psychomotor gained executive experience. This kind of professional musical thinking cannot exist either of practice or analytical understanding of theoretical knowledge, principles and laws of music and performing arts.*

**Key words:** *effective thinking; ideomotorics; ideomotoric training; instrumental preparation; music-performing motion; music teachers; performing skills; psychomotorics.*

**Вступ (introduction).** Інструментально-виконавська підготовка є одним із найцікавіших прикладів людської життєдіяльності. У ній з дивовижною рельєфністю спостерігається не тільки переплетіння фізіологічних і психологічних факторів, їх взаємовплив і взаємозв'язок, але й загальна спрямованість креативної особистості, яка об'єднує свої духовні й матеріальні сили на практичну реалізацію внутрішньої «звукотворчої волі» [13, 26]. Саме тому у зв'язку з новими соціокультурними реаліями ХХІ століття назріло переосмислення змісту і функцій методології інструментально-виконавської підготовки вчителів музичного мистецтва, що основана на технологізації сфери мислення і діяльності та виведенні їх за рамки професійних можливостей [4, 23, 25]. На думку Є. Бодіної, формування методологічного мислення у студентів музично-педагогічних спеціальностей повинно супроводжуватися освоєнням актуальних способів діяльності, таких, як проектування. Сутність проектного підходу до організації навчального процесу полягає в поєднанні змісту навчального предмета з почуттями, переживаннями, досвідом і життям тих, хто навчається [4, 31-32].

Звертаючись до основних інформаційних одиниць інструментально-виконавської підготовки вчителів музичного мистецтва, слід підкреслити, що згідно із сучасними науковими постулатами, рух – це думка, реалізована в дії [9, 471], це виявлення мисленнєвої діяльності людини, її зовнішнє вираження, заключна ланка психофізичного акту, що спрямований на досягнення поставленої мети. Гармонійна і точна рука музиканта викликає з бездушного інструмента звуки, повні життя і пристрастей, які примушують плакати, очищають душу, вчать доброти.

Дійсно, професійне музичне мислення майбутніх фахівців мистецького профілю віддзеркалюється у замкнутому колі психомоторних дій «звукова мета-реалізація-контроль» [8, 48], ґрунтується на цілісній полімодальній системі екстероцептивних та інтероцептивних зворотних

зв'язків та детермінується інтенсифікацією дійового мислення. З погляду психолога В. Клименко, у період підготування до дії активна робота дійового мислення характеризується тим, що відбувається багаторазова апробація вирішення психомоторного завдання (ідеомоторне випробування дії – В.Г.), уточнення її складових та способів налаштування психічних функцій на максимальну дію [11, 225].

У процесі фахової інструментальної підготовки функціонування дійового мислення супроводжується активізацією у свідомості музиканта на основі явища антиципації технологічних полімодальних клавіатурних рухових уявлень, образів і відчуттів певної темпометроритмічної безперервної послідовності технічних аплікатурних позиційних формул (уявлення про спосіб, форму і характер руху рук на клавіатурі інструмента, ведення смичка чи міха тощо) в органічній єдності з випереджувальними внутрішньо-слуховими емоційно-образними інтонаційними уявленнями. Це сприяє актуалізації у руховій пам'яті майбутнього педагога-музиканта психічного явища «ідеомоторні акти» [6, 82-87]. Виникає питання: чому в загальній психології психомоторика є органом дійового мислення людини [9, 467] і яке практичне значення має цей різновид професійного музичного мислення в інструментальній підготовці вчителів музичного мистецтва?

**Огляд літератури, концептуальних рамок, гіпотез та інше. (Theoretical background).** У центрі аксіологічної проблеми інтерпретації дефініції «дійове мислення» є загальне поняття «мислення» як психічний процес опосередкованого й узагальненого відображення людиною предметів і явищ об'єктивної дійсності в їх істотних зв'язках і відношеннях [9, 280]. Проблема розвитку дійового мислення особистості на тлі активізації ідеомоторних актів і психомоторної діяльності є досить багатогранною і різноплановою. Це підтверджується багатьма розробками у різних галузях науки і практики.

Специфіку сутності психомоторики, психомоторних здібностей і дійового мислення досліджували такі науковці, як Ч. Белл, Є. Ільїн, Р. Кеттелл, В. Клименко, С. Максименко, В. Озеров, К. Паулік, К. Платонов, І. Сеченов, Ю. Трофімов, В. Фарфель, Е. Флейшман та інші. Так, І. Сеченов рухові центри на поверхні головного мозку називає психомоторними, тому що довільний рух пов'язаний з таким психічним явищем, як мотив (хотіння) [16, 516]. З погляду Є. Ільїна, психомоторна сфера людини складається з двох великих блоків – рухових умінь і рухових якостей (здатностей) [10, 10]. На думку С. Максименко, психомоторика є робочим органом людини, його механізм дій і мистецтво їх регуляції. Психомоторика здійснює психічну регуляцію живих рухів, дій і вчинків, вона – дзеркало мислення, почуттів і уяви [9, 428]. Феномен «дійове мислення» веде технічну роботу щодо реалізації образу в матеріальну конструкцію рухів і виконує функцію стеження за розв'язанням задачі [9, 437, 445].

У психофізіологічних постулатах різні концепції сутності механізму ідеомоторики як складової психомоторики розглядали Р. Анджел, П. Анохін, М. Бернштейн, Ю. Конорські, О. Малхазов, В. Мельников, І. Павлов, Л. Піккенхайн, П. Рудик, Дж. Хаггінс, Г. Челпанов та інші.

Так, у першій половині ХХ століття академік І. Павлов у праці «Физиологический механизм так называемых произвольных движений» (1936) описав сутність ідеомоторного феномена, що зумовлюється сумарною діяльністю кори півкуль головного мозку людини і полягає в появі біотоків м'язів під час інтенсивного уявлення виконання дії [15, 353-356]. З погляду фізіолога, ідеомоторний акт керується ефекторними імпульсами кінестетичної клітини, яка, зокрема під час навчання гри на роялі чи скрипці по нотах, пов'язана з усіма клітинами кори, представницями як усіх зовнішніх впливів, так і всілякими внутрішніми процесами організму: «Давно було помічено і науково доведено, що якщо

ви думаєте про певний рух (тобто маєте кінестетичне уявлення), ви його мимоволі, того не помічаючи, виконуєте» [15, 554].

Значення тренувальної функції мисленневих рухових уявлень на механізмах ідеомоторних реакцій та мисленнєве повторення матеріалу в музичній педагогіці також підкреслювали психологи Ю. Гіппенрейтер, Г. Костюк, Д. Норман і А. Пуні.

У музичній педагогіці й музичній психології питання інтенсифікації наочно-дійового (слухо-моторного, психотехнічного) мислення [9, 290] висвітлювали І. Березовський, М. Давидов, Є. Ліберман, В. Петрушин, В. Самітов, А. Щапов та інші. Поряд із цим, такі науковці, як А. Бірмак, В. Гусак, В. Подуровський, М. Старчеус, Н. Сулова, Б. Теплов, Г. Ципін та інші також указували на практичну цінність і закономірність зв'язку мисленнєвого способу вивчення музичного матеріалу з елементами ідеомоторного тренування (Л. Піккенхайн), з ідеомоторними рухами на тлі активізації фізіологічних механізмів ідеомоторного акту. У статті В. Гусака «Роль ідеомоторних актів у функціонуванні рухової пам'яті музиканта-педагога» (2007) було узагальнено такі висновки:

1. Ідеомоторні рухи (образ, думка і почуття) є активними учасниками формування художнього образу і становлять первинну реакцію (*ante factum*) на цей образ. Вони пов'язані з активною і свідомою роботою мозку. У їх основі є явище антиципації.

2. Ідеомоторні акти формуються у музичному виконавстві на основі психомоторного синтезу рухових уявлень зі слуховими, тактильними, наочними, метро-ритмічними уявленнями, тобто мають полімодальну природу. Тому завдання музиканта-педагога полягає у постійній актуалізації у свідомості учня диференційованих звуко-рухових комплексних уявлень.

3. Ідеомоторні акти поліфункціональні за результатом дії, виконують програмувальну, тренувальну, контролювальну і регулювальну функції.

4. Ідеомоторні механізми допомагають вести свідомий пошук форми, характеру, образу ігрового руху і досягнути певного рівня їх автоматичного виконання.

5. Описані три варіанти ідеомоторних рухів, які є матеріальними носіями і функцією рухової пам'яті, мають динамічний та модуляційний характер і налагоджують початок руху – той імпульс, який визначає силу, розмах і досягнення загальної мети.

6. Ідеомоторні тренування не вимагають великих психічних і фізичних витрат та економлять життєву енергію. Як педагогічний метод ідеомоторні тренування становлять більш дієвий, раціональний і прогресивний спосіб вивчення художнього твору «напам'ять» [6, 86-87].

Таким чином, цей ретроспективний аналіз сучасної наукової літератури доводить актуальність дослідження порушеної проблеми.

**Мета статті (the purpose of article)** – висвітлити специфіку активізації дійового мислення вчителів музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки на тлі функціонування психомоторики і практичної апробації методу «ідеомоторне тренування».

**Методологія дослідження (methods).** В інструментально-виконавському мистецтві як вищому типі людської діяльності (Л. Виготський), як вищому інтелектуальному руховому акті (М. Бернштейн), в якому рухові ланцюги об'єднані художнім задумом і мнемічною нотною схемою, беруть активну участь в органічній безперервній єдності як психічні процеси – професійне музичне мислення, відчуття, сприймання, уява, увага, звукотворча воля тощо, так і основні музичні здібності – музичний слух, музична пам'ять і відчуття ритму. Вказані психічні явища як властивості душі і «живий» ігровий рух, його техніка, м'язовий тонус, процес автоматизації, психомоторні якості – витривалість, вільність, координованість, влучність, вправність і

спритність як властивості тіла – злиті в одну неподільну єдність – психомоторику.

Саме психомоторика як орган пізнання людини [9, 458] обслуговує продукти інструментально-виконавської діяльності вчителів музичного мистецтва – сценічні рухи, які пов'язані зі змістом музики, що виконується, і які впливають на процес її сприймання слухачами (Ю. Цагареллі), умовні рефлекси (А. Брейтбург), динамічні стереотипи ігрових рухів (Г. Коган), рухові навички [17, 142], полімодальні рухові клавіатурні уявлення, м'язове відчуття, м'язовий образ і м'язову радість [9, 457], смислову і кінетичну мелодію ігрових рухів [10, 122], технічні фони, автоматизми і сенсорні корекції суто виконавської рухової пам'яті (Л. Баренбойм) тощо. Будь-яке відділення психічного від соматичного «не психічного» в основі виховання виконавської майстерності вчителів музичного мистецтва призводить до викривлень, на що вказують наукові положення І. Павлова: «Вся беда в том, что во всех нас еще слишком твердо сидит тот дуализм, по которому душа и тело представляют нечто отдельное друг от друга; в глазах естествознания, конечно, подобное разделение невозможно» [14, 593].

У музичній педагогіці про це свідчить К. Мартинсен. Розкриваючи взаємозв'язки системи «думка-тіло», науковець підкреслює: «Адже уява може замислити тільки те, що здатне виразити тіло... чим точніше тіло навчається відповідати вольовим спонуканням душі, тим... величніше настає розквіт художнього задуму, а... яскраве розкриття духовних сил, у свою чергу, розширює і збільшує фізичну рухову тілесну майстерність» [13, с. 32]. Його думку підтверджує В. Фуртвенглер. Німецький диригент зазначає, що при справжньому виконанні технічне начало не може хоч на миттєвості відірватися від духовного.

Ми вважаємо, що питання методології інструментально-виконавської підготовки і публічної гри на сцені пов'язане з активізацією професійної



усвідомленої рефлексивної діяльності вчителів музичного мистецтва на тлі побудови психомоторної дії як дійового механізму розвитку душі і тіла [9, 431]. З погляду психологів Р. Бернса, М. Бубера, В. Джеймса, В. Дружиніна, В. Клименка, А. Маслоу, К. Роджерса, Л. Столяренка та інших, рефлексія детермінує інтенсифікацію вміння людини роздвоюватися на «Я» актуальне (реальне) і «Я» ідеальне (уявне), чи на «Я» і «не Я» (alter Ego) – світ «Воно», систему власних рухів і схему тіла, тобто характеризується «діалогічною активністю» (М. Бахтін).

Правомірність визначених положень ми знаходимо у теоретичних постулатах психолога-інтуїтивіста А. Бергсона і музикознавців О. Гольденвейзера та Ф. Штейнгаузена, які висувають тезу «рух є вивченим, як тільки тіло його зрозуміло» [1, 521], або «не вчити тіло рухів, а вчитися у нього» [3, 40]. Саме тому Л. Стоковський аргументує припущення, за яким у великих артистів у пальцях і губах міститься «місцевий мозок». Він із блискавичною швидкістю регулює невловні рухи, що створюють красу тону, тисячі нюансів фразування і контрастних тембрів. У цьому аспекті Р. Брейтхаупт вважає, що у музиканта поза свідомістю проходить пристосування рухових можливостей до виконуваних інструментальних завдань, а В. Бардас стверджує, що рука набуває технічних навичок значно раніше, ніж у цьому переконується свідомість і ніж з'являється довіра до мудрості руки. Як наслідок, І. Березовський наголошує, що з усвідомлення власного «Я» поступово виникає пізнання власного тіла, Ганс фон Бюлов називає моторно-м'язову пам'ять «механічним пальцевим розумом», а С. Савшинський асоціює термін специфічна виконавська «слухо-моторна пам'ять» з висловом «твір повинен бути в руках або в пальцях».

Торкаючись загальної проблеми інструментального виконавства: мета – художній зміст, музика, майстерність гри та засоби її досягнення – техніка, слід підкреслити, що кожен учитель музичного мистецтва, крім

основних музичних здібностей, також володіє чудовим даром – універсальною природною психомоторною здібністю до автоматизації ігрових рухів та її провідною якісною зміною – вправністю [7]. З погляду представника німецької анатомо-фізіологічної школи Ф. Штейнгаузена, вправність є у своїй основі справою спеціально вродженого хисту.

У наукових постулатах теорії музично-виконавського мистецтва феномени «здібність до автоматизації» і «автоматизм», на думку І. Березовського і В. Івановського, є суб'єктивною рисою індивідуального піанізму, досвідом рухів у піанізмі, результатом навички, категорією нервово-м'язової діяльності чи основним руховим елементом життя особистості та пронизують усі стадії життєвого розвитку людини. Ось чому Г. Ципін підкреслює, що якби не було автоматизації – цієї «щасливої природної здібності, гра на музичному інструменті виявилася б просто неможливою...» [17, 183].

Істинність визначених наукових положень дає підстави нам стверджувати, що психомоторика педагога-музиканта всеосяжна і різнобічна. За її допомогою майбутні фахівці мистецького профілю спроможні досягати високої виконавської майстерності під час художньої інтерпретації музичних творів. Механізми психомоторної дії, як і біодинамічна тканина [2, 177] музично-ігрового руху, щоразу будуються заново у процесі досягнення звукової мети, саме тому рука виконавця здатна до подолання будь-якої технічної складності.

Психомоторні процеси об'єднують у єдину і неподільну цілісність три компоненти: мисляче тіло (ігровий апарат), предмет (інструмент) та власне психомоторні процеси. Останні забезпечують можливість обміну енергією та інформацією між мислячим тілом і предметом та сприяють удосконаленню управління «живим» виконавським актом. На рівні інструментально-виконавського мистецтва природні і штучні органи, ігровий апарат та інструмент змикаються в єдине психофізичне утворення.

Аргументовано пояснює це уривок із інтерв'ю знаменитого віолончеліста ХХ століття М. Ростроповича. На питання В. Чернова, чи з'ясувалися до кінця його стосунки з віолончеллю Страдіварі-Дюпор, майстер відповів: «А ніяких стосунків більше немає. З деяких пір я не можу зрозуміти, де ми з нею розділені. У (портрета – В.Г.) Глікмана – я є, а віолончель стала такою червоною плямою у мене на животі... я відчуваю її тепер так, як, певно, співак відчуває свої голосові зв'язки. Ніякі труднощі при відтворенні звуків я не випробовую. Я ж розмовляю, не усвідомлюючи – як. Так само і граю, беззвiтно. Вона перестала бути інструментом» [5, 11]. У даному унікальному прикладі інструментальної дії віолончель інкрустована у схему тіла музиканта. У випадку М. Ростроповича майстер увібрав у себе через інструмент частину душі її творця А. Страдіварі.

Дійсно, музикант, виконуючи ігрові дії на інструменті, одухотворює його, втілює в нього стан власної душі. Інструмент (предмет) стає активним об'єктом психомоторної творчості і породжує у виконавця дивне явище – здатність до пізнання самого себе, своїх технічних можливостей, сприяє відкриттю у собі дару до побудови гармонійних, вправних і спритних автоматизованих ігрових рухів унаслідок удосконалення способу їх регуляції.

Торкаючись питання будови психомоторики як живої системи, слід зазначити, що до її складу входять три відносно самостійні спеціалізовані складові: ідеомоторика, сенсомоторні процеси і довільні моторні процеси-дії. Ідеомоторні процеси виникають за уявлення бажаних рухів і дій або лише за наявності однієї думки про них [9, 431].

У методологічному аспекті першоджерело використання методу «ідеомоторне тренування» ми спостерігаємо в науковій спадщині відомого американського піаніста ХХ століття Й. Гофмана – спосіб вивчення музичного твору «без фортепіано з нотами» і «без фортепіано і без нот». Зовнішні механізми практичної апробації вказаного методу у навчально-

виконавській практиці вчителів музичного мистецтва мають різнобічне віддзеркалення у науковій думці. Так, А. Алявдіна, А. Бірмак, Ю. Гіппенрейтер, В. Дем'янський, Б. Кременштейн, Є. Ліберман, А. Орендліхерман, Б. Яворський та інші пов'язують їх із предметною дією – розігруванням п'єси (можливо, по нотах) у стані спокою і рівноваги на рівній і твердій поверхні (кришці рояля, столі, колінах) тонічним, легким і швидким внутрішнім натисканням пальців без найменшого напруження, підйому та просторового переміщення під керівництвом слуху у поєднанні зі співом або з реальною грою.

З погляду С. Савшинського, Г. Ципіна і А. Щапова, вказана предметна дія віддзеркалюється у беззвучній грі на клавіатурі інструмента, коли пальці заглиблюють клавіші до дна без видобування звуку, а уява внутрішньо відтворює звук, чи коли пальці, здійснюючи ледь помітні зачаткові рухи, трохи доторкаються до клавіш. Саме тому Г. Бюлов, А. Віллуан, А. Гензельт, Ф. Ліст, С. Рахманінов, А. Рубінштейн та інші використовували у педагогічній і виконавській практиці «німу клавіатуру». Поряд із цим, Н. Перельман пропонує апробацію методу «повітряна подушка» – уявної гри над клавіатурою зі збереженням напруження пальців від попереднього реального виконання.

Дійсно, у наукових постулатах існує багато контрастних поглядів, прийомів і підходів щодо практичного запровадження «диригентсько-режисерського» методу [12, 30] мисленнєвого програвання «у голові» як своєрідного «відтворення музики» [17, 193-194] на основі гофманівських способів вивчення музичного твору. Це дає підстави стверджувати, що ідеомоторні акти як функціональний інструмент дійового мислення у виконавському мистецтві активізуються на основі явища антиципації і практично відображуються на всіх п'яти виділених М. Бернштейном ієрархічних сенсомоторних рівнях управління виконавською діяльністю.

Так, відносно вищого координаційного рівня «Е» вчителі музичного

мистецтва оперують ідеальним суб'єктивним перцептивно-слуховим образом, що виступає руховою задачею [2], змістово-емоційною мотивацією «для чого?» (О. Батуєв) закріплення виконавських дій та інформаційною одиницею професійного музичного мислення. Майбутні педагоги-музиканти на основі гофманівської «розумової техніки» охоплюють музичний твір у цілому ніби з висоти пташиного польоту (Я. Мільштейн) і передчувають ритмічний стержень твору (Г. Нейгауз).

Відносно координаційного рівня «Д» учителі музичного мистецтва активізують у безперервному дійовому мисленні відображення «словесно-сміслової мелодії» [10, 112] суцесивної послідовності звуковисотних інтонувальних ритмо-рухів згідно з матеріальним кодом нотного тексту, тобто моделюють виконавський план інтерпретації музичного твору в часі: будова фраз, інтонаційні точки, темпометроритм, агогіка, розділові знаки музичної мови, місцеві і загальна кульмінації, динаміка, артикуляція, штрихи тощо.

Відносно координаційного рівня «С» учителі музичного мистецтва оперують зовнішнім сенсомоторним образом суцесивної послідовності ігрових рухів – їх характером, динамічно усталеною формою, темпом, вправністю і точністю внаслідок активізації у дійовому мисленні полімодальних клавіатурно-аплікатурних уявлень, опорних точок пасажів (Г. Коган) і використання позиційного мислення (К. Мартинсен) та методу технічного фразування (Ф. Бузоні).

Відносно координаційного рівня «В» учителі музичного мистецтва відповідно до зазначеної смислової мелодії активізують у дійовому мисленні «кінетичну мелодію» ігрових рухів, яка віддзеркалює ритм м'язових напружень за просторовими, силовими і часовими параметрами [10, 112], їх спритність, пластичність і туше. Досить суттєвою тут є здатність налагодження установки намічати перед початком виконання музичного твору загальний розмір акцентуації (ударів) основних

метричних пульсацій – беззвучно прораховувати один-два вступних «пустих» такти з метою розвитку чуття мірності пульсацій (Г. Прокоф'єв). Це можна пояснити тим, що керівна енграма рухової пам'яті утримує в латентному вигляді лише схеми (моторний образ) протікання ігрових рухів за якийсь кінцевий проміжок часу і не містить реального часу. Її можна порівняти з платівкою, а центральний механізм темпу, своєрідний «грамофонний двигун» існує як незалежна функція, що відрізняється від змісту самих екфорованих ним енграм пам'яті [2, 61].

Відносно координаційного рівня «А» вчителі музичного мистецтва активізують у дійовому мисленні схему тіла – постановку і м'язовий тонус ігрового апарату, переживають інкрустацію – одухотворення інструмента (В. Зінченко), передчувають ступінь іннервації м'язового відчуття відповідно до звукового образу (В. Бардас) і туше – характер дотику, тиску і механічний опір клавіші (Р. Брейтхаупт, Т. Маттей), відчувають звук на кінчиках пальців – феномен «рука, яка чує» (С. Савшинський) внаслідок проходження синестезії і налагодження асоціативного зв'язку між слуховими, клавіатурно-зоровими і руховими уявленнями тощо.

Коли вказані ієрархічні координаційні рівні програмування ігрових рухів актуалізовані у випереджувальному дійовому мисленні і психомоторному досвіді вчителів музичного мистецтва, викладач дає вказівку мисленнєво пропустити через «живий» ігровий апарат уявлений узагальнений інтегральний руховий образ виконавських дій. При цьому необхідно обов'язково виокремити психологічну установку на встановлення доцільного співвідношення між сферою свідомості і підсвідомості музиканта, на передслухання і передчування як звукової мети, так і рухової перспективи побудови *ante factum* ігрових рухів, викликаючи при цьому відповідні ідеомоторні реакції: відчуття настроювання і пульсації зачаткових рухів чи відчуття слабких м'язових скорочень, їх біотоків. Мисленнєве ідеомоторне тренування виконавських

дій слід починати з повільного темпу, чергуючи його поступово з середнім і швидким. При цьому можливо не тільки уявляти клавіатуру чи дивитися на клавіші, але й тонічно (Є. Ільїн) натискати їх без реального звукового відображення.

Під час невдалих спроб застосування методу «ідеомоторне тренування» слід знову повернутися до програмування смислової і кінетичної мелодії ігрових рухів, перевірити її зміст і скорегувати його, використовуючи вербальне пояснення викладача та нотний текст. Коли практична апробація досліджуваного методу проходить успішно, необхідно перевірити сформовані енграми рухової пам'яті, технічні фони, сенсорні корекції й автоматизми у «живому» виконавському акті. Виконавська майстерність відтворення музичного матеріалу, власне, якість вивчення «напам'ять» і технічна бездоганність забезпечується послідовним чергуванням ідеомоторних тренувань із реальною грою на інструменті та якісним співставленням наявних і очікуваних результатів.

#### **Результати дослідження та обговорення (results and discussion).**

Таким чином, застосування методу «ідеомоторне тренування» у навчально-виконавську практику вчителів музичного мистецтва на основі кристалізації з досвідного матеріалу полімодалних рухових образів, відчуттів і сприймань не вимагає великих психічних і фізичних витрат, навантажень, економить життєву енергію і силу музиканта. Досліджуваний метод є більш дієвим не тільки на другому і третьому етапах вивчення музичного твору, коли «він перебуває вже у голові і у пальцях» (Г. Гінзбург), але й особливо у період передконцертної підготовки. З нашого погляду, це пояснюється тим, що випереджувальні рухові регуляції як «передумова керованої поведінки під час гри» [12, 31] сприяють усвідомленню суті технічного опору музичного матеріалу і пошуку шляхів його подолання. Вони дають можливість майбутнім фахівцям мистецького профілю вдосконалювати власні природні музичні здібності,

психомоторну здібність до автоматизації ігрових рухів, індивідуальні механізми управління психомоторикою, ігровим апаратом та емоційною сферою, розумово і практично моделювати різноманітні варіанти апробації образу-програми виконавських психомоторних дій для досягнення того чи іншого «ідеального проекту» [12, 36] інтерпретації драматургії музичного твору.

Успішна інтенсифікація функціонування дійового мислення під час «живого» виконавського акту супроводжується досягненням сенсомоторної культури, гармонії, спритності і вправності ігрових рухів, пошуком їх оптимальної регуляції за допомогою ідеомоторних рухів – образу, думки і почуттів [9, 434]. Зазначені властивості виконавських дій неможливо компенсувати за рахунок дії наочно-образного та абстрактно-логічного мислення (В. Петрушин).

**Висновки (conclusions).** Отже, свідомо цілеспрямована активізація безперервного дійового мислення у процесі інструментальної підготовки вчителів музичного мистецтва:

- ґрунтується на основі явища антиципації полімодальних рухових уявлень і проектного підходу [4, 31];
- супроводжується ідеомоторними реакціями та прийомами;
- детермінує розвиток виконавської майстерності, рухової мнемічної активності (комплексної полімодальної рухової пам'яті) і техніки студентів;
- піднімає на якісно новий рівень мистецтво управління моторним компонентом інструментально-виконавської діяльності внаслідок свідомого проектування, випробовування і вдосконалення еферентного шляху програми виконавських психомоторних дій;
- зумовлює довільний характер чуттєво-предметних ігрових рухів і онтогенетичний перехід останніх на більш високий ієрархічний рівень – у перцептивні та розумові дії;



- сприяє формуванню і мнемічному закріпленню виконавського плану інтерпретації художнього твору (Л. Гінзбург);

- «перекидає місток»: між думкою, почуттям, уявленим образом-проектом ігрових рухів і реально побудованим «чуттєвим рядом (м'язових – В.Г.) знаків» [16, 513] виконавських психомоторних дій відповідно до звукової мети; між сферами свідомості і підсвідомості у процесі автоматизації музично-ігрових рухів; між професійним виконавським мисленням, сприйманням (зовнішнім слухом), роздвоєною увагою на основі вміння «слухаючи, чути себе» [12, 31], слухо-моторною уявою (внутрішнім слухом), звукотворчою волею, з одного боку, та психомоторним досвідом, «мудрістю руки» (В. Бардас), фізичною рухливою тілесною майстерністю (К. Мартинсен) і технічними можливостями ігрового апарату майбутніх фахівців мистецького профілю, з іншого.

Функціонування дійового мислення майбутніх педагогів-музикантів істотно підсилюється і збагачується художнім образно-інтонаційним мисленням (Б. Асаф'єв, С. Раппопорт) і абстрактно-понятійним логічним мисленням (М. Назарова, В. Самітов), ґрунтується на моделюванні-передбачуванні творчого результату, на напрацьованому виконавському психомоторному досвіді. Цей різновид професійного музичного мислення не може існувати як поза «живою» практичною діяльністю, так і поза аналітичним усвідомленням теоретичних знань, положень і закономірностей музично-виконавського мистецтва. Практична апробація методу «ідеомоторне тренування» на основі активізації дійового мислення дає змогу вчителям музичного мистецтва вийти далеко за межі фізичного контакту з інструментом, аудиторним простором, сценою, реальним часом і зусиллями та зазирнути в майбутнє.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бергсон, А. Творческая эволюция : материя и память : пер. с фр. / Анри Бергсон. –

- Минск : Харвест, 1999. – 1407 с. – (Классическая философская мысль).
2. Бернштейн, Н. А. Очерки физиологии и активности / Николай Александрович Бернштейн. – М. : Медицина, 1966. – 349 с.
  3. Благой, Д. Д. В классе А. Б. Гольденвейзера / Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1986. – 214 с.
  4. Бодина, Е. А. О методологической подготовке педагога-музыканта [Электронный ресурс] / Образование и наука. 2014;1(3):22-34. DOI :10.17853/1994-5639-2014-3-22-34 – Режим доступа : <http://www.edscience.ru/jour/article/view/302/296>. – Назва з екрану.
  5. Гордеева, Н. Д. Экспериментальная психология исполнительного действия / Наталия Дмитриевна Гордеева. – М. : Тривола, 1995. – 324 с.
  6. Гусак, В. А. Роль ідеомоторних актів у функціонуванні рухової пам'яті музиканта-педагога / В. А. Гусак // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Зб. наук. праць / Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 26-27 квітня 2007 року. – Вип. 5 (10). – К. : НПУ, 2007. – С. 82-87.
  7. Гусак, В. А. Специфіка виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта [Електронний ресурс] / Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія / В. А. Гусак, В. С. Калабська, Т. І. Кремешна, Т. А. Радзивіл, О. С. Умрихіна. – Умань : ВПЦ «Візаві», 2016. – С. 4-55. – Режим доступа: <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/handle/6789/6729> – Назва з екрану.
  8. Давидов, М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
  9. Загальна психологія : підручник / за заг. ред. С. Д. Максименка. – 2-е вид., переробл. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 704 с.
  10. Ильин, Е. П. Психомоторная организация человека : учебник для вузов / Евгений Павлович Ильин. – СПб. : Питер, 2003. – 384 с.
  11. Клименко, В. В. Психология спорта : навч. посібник для студ. вищих навч. закладів / Віктор Васильович Клименко. – К. : МАУП, 2007. – 432 с.
  12. Корженевський, А. Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця / Андрій Йосифович Корженевський // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства : зб. статей. – К. : Музична Україна, 1981. – С. 29-40.
  13. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания : индивидуальная фортепианная техника / Карл Адольф Мартинсен ; под. ред. М. Бариновой. – М. : Музыка, 1977. – 128 с.
  14. Павлов, И. П. Выступление в прениях по докладу А. П. Соколова. / Собрание сочинений / Иван Павлович Павлов – М. ; Л. : Изд. АН СССР, 1946. – Т. 2. – С. 592-594.
  15. Павлов, И. П. Полное собрание трудов / Иван Павлович Павлов. – М. ; Л. : Изд. АН СССР, 1949. – Т. 3. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных – условные рефлексы. – 607 с.
  16. Сеченов, И. М. Избранные произведения / Иван Михайлович Сеченов. – М. : Изд. АН СССР, 1952. – Т. 1. Физиология и психология. – 771 с.
  17. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика / Геннадий Моисеевич Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.

## **SPYSOK VYKORYSTANYKH DZHEREL**

1. Berhson, A. Tvorcheskaya évoluytsyya : materyya u pamyat [Creative Evolution: matter and memory] per. s fr. / Anri Bergson. – Minsk : Kharvest, 1999. – 1407 s. – (Klassicheskaya filosofskaya mysl').

2. Bernshteyn, N. A. Ocherki fiziologii i aktivnosti [Outlines of physiology and activity] / Nikolay Aleksandrovich Bernshteyn. – M. : Meditsina, 1966. – 349 s.
3. Blagoy, D. D. V klasse A. B. Gol'denveyzera [In the class A. B. Goldenveiser] / D. D. Blagoy, Ye. I. Gol'denveyzer. – M. : Muzyka, 1986. – 214 s.
4. Bodina, Ye. A. O metodologicheskoy podgotovke pedagoga-muzykanta [About the methodological training of the music teacher] [Elektronnyy resurs] / Obrazovaniye i nauka. 2014;1(3):22-34. DOI :10.17853/1994-5639-2014-3-22-34 – Rezhim dostupu : <http://www.edscience.ru/jour/article/view/302/296>. – Nazva z yekranu.
5. Gordeyeva, N. D. Eksperimental'naya psikhologiya ispolnitel'nogo deystviya [Experimental psychology performing actions] / Nataliya Dmitriyevna Gordeyeva. – M. : Trivola, 1995. – 324 s.
6. Gusak, V. A. Rol' ideomotornikh aktív u funktsionuvanní rukhovoǐ pam'yatí muzikanta-pedagoga [The role of ideomotoric acts in the functioning of performing memory of music teacher] / V. A. Gusak // Naukoviy chasopis NPU ímení M.P. Dragomanova. Seríya 14. Teoriya i metodika mistets'koǐ osvítí: Zb. nauk. prats' / Materiali II Mízhnarodnoǐ naukovopraktichnoǐ konferentsií «Gumanístichní oriéntiri mistets'koǐ osvítí», 26-27 kvítnya 2007 roku. – Vip. 5 (10). – K. : NPU, 2007. – S. 82-87.
7. Gusak, V. A. Spetsifika viyavleniya avtomatizatsií yak prirodnoǐ psikhomotornoǐ zdíbností pedagoga-muzikanta [Elektronnyy resurs] [The peculiarities of automatization investigation as natural psuchomotoric abilities of music teachers] / Ínstrumental'ne vikonavstvo : teoriya, ístoriya ta praktika : kolektivna monografiya / V. A. Gusak, V. S. Kalabs'ka, T. Í. Kremeshna, T. A. Radzivil, O. S. Umrikhína. – Uman' : VPTS «Vízaví», 2016. – S. 4-55. – Rezhim dostupu : <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/handle/6789/6729> – Nazva z yekranu.
8. Davidov, M. A. Teoretichní osnovi formuvannya vikonavs'koǐ maysterností bayanísta (akordeonísta): pídruchnik [Theoretical basics of formation of performance skills of bayan player : textbook] / Mikola Andriyovich Davidov. – K. : Muzichna Ukraína, 2004. – 290 s.
9. Zagal'na psikhologiya : pídruchnik [General psychology : the manual] za zag. red. S. D. Maksimenka. – 2-ye vid., pererobl. i dop. – Vínitsya : Nova kniga, 2004. – 704 s.
10. Il'in, Ye. P. Psikhomotornaya organizatsiya cheloveka : uchebnik dlya vuzov [Psychomotor human organization: the textbook for high schools] / Yevgeniy Pavlovich Il'in. – SPb. : Piter, 2003. – 384 s.
11. Klimenko, V. V. Psikhologiya sportu : navch. posíbnik dlya stud. vishchikh navch. zakladív [Sports psychology: the manual for students of higher educational establishments] / Víktor Vasil'ovich Klimenko. – K. : MAUP, 2007. – 432 s.
12. Korzhenevs'kiy, A. Y. Do pitannya pro spetsifíku mislennya muzikanta-vikonavtsya [About the specific features of music teacher comprehension] / Andriy Yosifovich Korzhenevs'kiy // Pitannya fortepiannoǐ pedagogíki ta vikonavstva : zb. statey. – K. : Muzichna Ukraína, 1981. – S. 29–40.
13. Martinsen, K. A. Metodika individual'nogo prepodavaniya : individual'naya fortepiannaya tekhnika [Methods of individual teaching: individual piano technique] / Karl Adol'f Martinsen ; pod. red. M. Barinovoy. – M. : Muzyka, 1977. – 128 s.
14. Pavlov, I. P. Vystupleniye v preniyakh po dokladu A. P. Sokolova. / Sobraniye sochineniy [Appearance in debates on a lecture And. P. of Sokolova. / Collected works] / Ivan Pavlovich Pavlov – M. ; L. : Izd. AN SSSR, 1946. – T. 2. – S. 592-594.
15. Pavlov, I. P. Polnoye sobraniye trudov [Full collection of works] / Ivan Pavlovich Pavlov. – M. ; L. : Izd. AN SSSR, 1949. – T. 3. Dvadtsatiletniy opyt ob"yektivnogo izucheniya vysshey nervnoy deyatel'nosti zhivotnykh – uslovnyye refleksy. [Twenty Years experience of Objective Study of Higher Nervous Activity of animals - conditioned reflexes.] – 607 s.
16. Sechenov, I. M. Izbrannyye proizvedeniya [Selected works] / Ivan Mikhaylovich Sechenov. – M. : Izd. AN SSSR, 1952. – T. 1. Fiziologiya i psikhologiya. [T. 1. Physiology

and Psychology.] – 771 s.

17. Tsypin, G. M. Muzykal'no-ispolnitel'skoye iskusstvo : teoriya i praktika [Music and performing arts: theory and practice] / Gennadiy Moiseyevich Tsypin. – SPb. : Aletyya, 2001. – 318 s.