

УДК 37.013:78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-1-7>

Владислав ГУСАК,
 orcid.org/0000-0002-9237-9681
 кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри інструментального виконавства
 Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
 (Умань, Черкаська область, Україна) vladisl.gusack@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ СФЕР СВІДОМОСТІ Й ПІДСВІДОМОСТІ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

У статті висвітлено специфіку сутності дефініції «музична свідомість», окреслено її основні характеристики, ознаки і структурні компоненти, а також функціональні зв'язки зі сферою підсвідомості та процесом автоматизації музично-ігрових рухів. Спираючись на наукові постулати Ф. Бассіна, Л. Маккіннон, К. Станіславського і В. Івановського, обґрунтовано аксіому взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста у виконавському мистецтві та окреслено суперечності у методичному і практичному аспекті їх реалізації.

На основі викладеного основного матеріалу зроблено висновки, за якими виконавська діяльність музиканта-інструменталіста функціонує на основі свідомої й підсвідомої психічної роботи. Тільки свідомість може остаточно вирішити та оцінити за допомогою музичного слуху і музичного мислення, яким є результат ігрових рухів. Підсвідомість не оцінює, а пропонує не тільки музичний матеріал та виконавські дії, але і пов'язані з ними передчуття, мотиви, передбачення, установки тощо, активно бере участь у породженні художнього смислу.

Загалом свідомо виконавська діяльність музиканта-інструменталіста можлива лише за умови автоматизованого здійснення максимальної кількості її елементів, внаслідок чого відбувається оптимізація управління побіжними і спритними ігровими рухами, а власне «мудрість руки» повністю підпорядковується внутрішньо-слуховому уявленню та підсвідомо виконує імпульси-накази свідомої звукотворчої волі. Правильно налагоджена автоматизація довірливих психомоторних дій є якісним показником уміння майбутнього викладача-інструменталіста свідомо управляти підсвідомою сферою. Для того, щоб майстерно виконати музичний твір, треба усвідомлено володіти художньою технікою гри на музичному інструменті, місце якої у сфері підсвідомості.

Ключові слова: свідомість, підсвідомість, автоматизація, аксіома, психомоторна перспектива, музикант-інструменталіст, ігровий рух.

Vladyslav HUSAK,
 orcid.org/0000-0002-9237-9681
 Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Instrumental Performance
 Pavlo Tychna Uman State Pedagogical University
 (Uman, Cherkasy region, Ukraine) vladisl.gusack@gmail.com

SPECIFICS OF INTERACTION OF THE SPHERES OF CONSCIOUSNESS AND SUBCONSCIOUSNESS OF THE MUSICIAN-INSTRUMENTALIST

The article highlights the specifics of the essence of the definition of «musical consciousness», outlines its main characteristics, features and structural components, as well as functional relationships with the subconscious and the process of automation of music and game movements. Based on the scientific postulates of F. Bassin, L. McKinnon, K. Stanislavskyi and V. Ivanovskyi, the axioms of interaction of the spheres of consciousness and subconscious of the instrumentalist musician in the performing arts are substantiated and contradictions in the methodological and practical aspect of their realization are outlined.

On the basis of the stated basic material the conclusions according to which performance activity of the musician-instrumentalist functions on the basis of conscious and subconscious mental work are made. Only consciousness can finally decide and evaluate with the help of musical hearing and musical thinking, which is the result of game movements. The subconscious does not evaluate, but offers not only musical material and performance actions, but also related premonitions, motives, predictions, attitudes, etc., actively participates in the generation of artistic meaning.

In general, the conscious performance of a musician-instrumentalist is possible only with the automated implementation of the maximum number of its elements, resulting in the optimization of control of fleeting and agile game movements, and actually «wisdom of the hand» is completely subject to intra-auditory perception and subconsciously performs orders and impulses of the conscious sound creating will. Properly established automation of arbitrary psychomotor actions is a qualitative indicator of the ability of the future teacher-instrumentalist to consciously manage the subconscious sphere. In order to skillfully perform a piece of music, you need to consciously master the artistic technique of playing a musical instrument, which has a place in the subconscious.

Key words: consciousness, subconscious, automation, axiom, psychomotor perspective, musician-instrumentalist, game movement.

Постановка проблеми. Важливим показником творчої зрілості та професійної майстерності здобувача вищої освіти є якісний рівень його інструментально-виконавської підготовки. Одним із можливих і перспективних шляхів підвищення фахової компетентності майбутнього викладача-інструменталіста є розуміння ним специфіки сутності процесу автоматизації музично-ігрових рухів, який зумовлює функціонування рухової пам'яті та «перекидає місток» між сферами свідомості й підсвідомості, між суб'єктивною ідеальною звуковою метою і реальною «живою» психомоторною технікою. Дійсно, поза моторно-м'язовою пам'яттю, яку німецький піаніст-педагог Ганс фон Бюлов називав «механічним пальцевим розумом», що пов'язана з виробленням відомої інерції руху (О. Гольденвейзер) і, власне, процесу автоматизації музично-ігрових рухів («пам'яті пальців»), що виводить ці рухи з-під свідомого контролю того, хто грає, інтерпретація музичного твору виявилася би практично неможливою (Ципін, 1984: 38).

Саме автоматизація забезпечує досягнення того рівня творчої досконалості, коли, за словами відомого німецького поета-романтика XIX століття Генріха Гейне, рояль зникає і нам відкривається лише музика. Музика відображає вищі моменти людської психіки, яка завжди є прагненням до регулювання і видозмінення енергії (Ф. Ауербах). З погляду відомого французького диригента Ш. Мюнша, музика – це мистецтво, що виражає невимовне. Володіння музикою – це сфера підсвідомого, що не піддається контролю розуму і дотику. Теоретик піанізму В. Івановський лаконічно висвітлює поетапний висхідний шлях розвитку техніки й музики: «Від інстинкту через свідомість до автоматизму в техніці. Від відчуттів через світорозуміння – до художніх образів у звуках музики» (Івановський, 1927: 122).

Аналіз досліджень. Професійне становлення та зростання особистості музиканта-інструменталіста конфліктне за своєю природою. Воно пов'язане з постійним напруженням і подоланням суперечностей як на ниві освітніх, навчально-виховних і соціокультурних норм, так і між сферами свідомості та підсвідомості у виконавській діяльності. Відомо, що свідомість музиканта має велике значення в освітньому процесі – не тільки в сенсі розуміння і запам'ятовування нотного тексту, набуття й удосконалення психомоторної техніки, але і в аспекті вироблення прийомів-засобів для вищих художніх виявлень – художньої абстракції. Сутність цього феномена настільки багатозначна і складна, що не має простого єдиного визначення у науковій літературі.

Загалом музична свідомість являє собою особливий, специфічний вид свідомості людини, який може бути визначений як вищий, інтеграційний рівень психіки, як особлива форма психічної активності, що притаманна окремим індивідам і суспільству загалом. На думку російського музикознавця Г. Ципіна, вона дарується людині від природи лише у вигляді емоційно-інтелектуального, духовного потенціалу і розвивається тільки в певних видах діяльності – від простого слухання музики до створення музичних творів, оскільки це – рушійна сила в розвитку свідомості людини (Психологія музичної діяльності, 2003: 279, 282).

У психології свідомість як властивість людської особистості (Г. Костюк) орієнтована на суб'єктивне реальне відображення, відтворення і породження дійсності (В. Зінченко). У музично-виконавському мистецтві вона активізується в об'єктивній ідеї, змісті чи сюжеті. Так, теоретик баянного мистецтва Ю. Акімов вважає, що індивідуальна свідомість артиста, синтезуючи сучасні йому суспільні тенденції й ідейно-художній зміст твору, виробляє виконавський задум як якісно новий продукт. Останній розвиває ідею композитора і відповідає суспільним критеріям сучасності (Акімов, 1980: 26). На практиці це підтверджується тим, що у свідомості музиканта, як дороговказна зірка, весь час присутнє уявлення про те, як повинна звучати п'єса, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для цієї музики (Пуриц, 2007: 117).

Основною характеристикою свідомості є забезпечення цілетвірної діяльності людини, а саме здатності до передбачення і планування (З. Огороднійчук). У мистецтвознавстві професор О. Самойленко зумовлює виконавську свідомість просторово-часовою діяльністю, темпоральністю, можливістю моделювати просторово-часові відносини, коли виконавець здатен переноситися сам і «переносити» слухача-глядача в минуле і в майбутнє (Самойленко, 2004: 17).

Свідомості особистості притаманна наявність емоційно-оцінного ставлення до об'єктивної дійсності, до інших людей і до самої себе, в якому важливу роль відіграє емоційно-вольова сфера (С. Максименко). Саме на сучасному етапі розвитку наукової думки відомий український баяніст і педагог І. Єргієв зазначає, що художня свідомість як основа формування артистичного універсуму музиканта-інструменталіста здатна входити в «змінений стан» і забезпечити психологізм, магнетизм й енергетизм гри внаслідок особистісного ставлення до змісту музичного твору і переживання особистісного сенсу музики (Єргієв, 2014: 77–78).

Серед основних функцій свідомості людини у психології виділяють пізнавальну функцію, яка проявляється в накопиченні, переробленні та використанні інформації щодо навколишньої дійсності, комунікативну функцію, яка полягає в організації та підтриманні спілкування з іншими людьми, а також рефлексивну функцію, що віддзеркалюється в пізнанні людиною самої себе як суб'єкта психічної діяльності (М. Варій). У музично-психологічних поглядах В. Подуровського і Н. Суислової вказані функції набувають такого вигляду: перша комунікативна ознака музичної свідомості – це здатність і бажання передати інформацію музичним способом, тобто музичною мовою; друга рефлексивна ознака музичної свідомості – це усвідомлення своєї здатності сприймати музику, розуміти її і наділяти своїм власним особистісно значущим змістом (Подуровський, Сулова, 2001: 34).

Відомо, що в теорії та практиці музичного виконавства виразно усвідомлена художня мета багато в чому зумовлює успішність процесу роботи над музичним твором. Кожен звук має прозвучати перше у свідомості, ніж він прозвучить в дійсності. Коли робота йде свідомо, процес творчості ніби має перебіг зсередини зовні, тобто від музичних уявлень до свідомого реального звучання (А. Стоянов). Ще в XIX столітті відомий німецький педагог Л. Демпе у технічних порадах піаністам говорив про опускання пальців зі «свідомими кінцями», а також про свідоме видобування звуку ударом пальця, що діє окремо. Ось чому представники психотехнічного напрямку фортепіанної педагогіки (Ф. Бузоні, І. Гофман, К. Ігумнов, Г. Коган, А. Шнабель та ін.) сходяться на головному – необхідності гранично виразного усвідомлення мети руху як найважливішого чинника точності його виконання.

Специфічною ознакою свідомості музиканта-інструменталіста є те, що її «промінь» спрямованості на одному об'єкті характеризується багатовекторністю. Так, відомі педагоги Я. Мільштейн і О. Гольденвейзер вважають, що гра на фортепіано – одна з найважчих внаслідок розчленування свідомості, а хороший піаніст за своєю природою є свого роду «виродком»: йому доводиться одночасно стежити за багатьма елементами виконуваного твору, що протиприродно психіці людини – розділяти увагу на різні елементи піаністичної фактури чи свідомо вести кілька одночасних ліній у поліфонічних творах. Про безперервне роздвоєння свідомості на праву і ліву руку вказує австрійський піаніст та педагог В. Бардас. Чудовою здатністю свідомості музиканта також

виступає внутрішній слух, який має свої власні мозкові центри музичних уявлень, понять і думок (А. Алявдіна) та є необхідним вихідним пунктом успішної музичної діяльності (Ф. Блуменфельд). До того ж відомо, що слух набагато швидший за свідомість і майже миттєво направляє пальці на істинний шлях (Є. Ліберман).

У психологічному аспекті у структуру свідомості особистості входять найважливіші пізнавальні процеси, а саме відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, уява тощо, за допомогою яких людина постійно збагачує свої знання (А. Петровський). Висвітлене наукове положення має системне відображення в музичній педагогіці і музичній психології. Так, В. Подуровський і Н. Сулова зазначають, що творчий характер музичного мислення насамперед пов'язаний зі свідомим рівнем і тільки за досить стійкої уваги можна очікувати активності свідомості, яка покликана здійснювати контроль. О. Гольденвейзер виокремлює художню інтуїцію, художню свідомість і волю як уміння робити те, чого я хочу в техніці, а також свідоме натхнення як результат творчого хвилювання. С. Савшинський наголошує на тому, що у людини немає свідомої творчої діяльності поза мисленням і мовленням. К. Мартінсен виділяє свідому волю до художнього досягнення, яка була властива юному А. Моцарту. С. Шлезінгер аналізує свідому й автоматичну (нервову) пам'ять, що відображує механічний спосіб запам'ятовування у навчанні. Свідома пам'ять, з погляду музичного теоретика, є результатом збудження уваги, свідомості і сприйнятого в образі уявлення, що виходить шляхом розумного з'ясування принципу послідовності тонів, їх порядку, ритміки тощо, а пам'ять пальців – механічною опорою у процесі гри та результатом набуття технічної навички (Шлезінгер, 1902, Вип. 3: 8–15).

У сутності музичної свідомості виразно відображається її подвійність або двобічність свідомих і несвідомих аспектів: універсальних та індивідуальних, інстинктивних і соціокультурних. За словами відомого британського педагога-піаніста XX століття Т. Маттея, без участі свідомості немислимий жоден процес при справжньому вивченні музичного твору. Практично все, що ми вчимо, спочатку має бути усвідомлене. У процесі занять «розум» повинен керувати до тих пір, поки не вступить у силу звичка, тобто, поки не виникне асоціація між звуком і м'язовими процесами, що виробляють його. Останні автоматизуються, оскільки неможливо оволодіти мистецтвом творення звуку до тих пір, поки м'язи не навчаться безпомилково відгукуватися на імпульси, що йдуть від музичного почуття (Новікова, 1972: 237–238).

Психологічним феноменом музичної свідомості є рефлексивна здатність – готовність до пізнання власних психічних явищ і загалом себе. Вона пов'язана зі самосвідомістю – суб'єктивним виокремленням себе з навколишньої дійсності і пізнавальним відмежуванням «Я» від «не Я» (М. Савчин). Основне розмежування сфер свідомості зводиться зазвичай до поділу його на свідомість свого «я» і свідомість навколишнього світу. Зі свідомості свого «я» поступово виникає пізнання свого тіла й окремих його частин. Пізнання тіла ніби включає в себе й усвідомлення його рухів, тоді як елементарні рухи мимовільні, несвідомі. Ближче пізнаючи тіло, ми точніше усвідомлюємо його рухи, а отже, отримуємо здатність більш доцільно користуватися ними» (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 26).

У цьому аспекті психологічна наукова думка стверджує, що результатом активізації самосвідомості є «Я-концепція» особистості (Л. Долинська). Вона являє собою розвивальну систему уявлень людини про саму себе, що містить: а) усвідомлення своїх фізичних, інтелектуальних, характерологічних, соціальних та інших властивостей; б) самооцінку; в) суб'єктивне сприйняття зовнішніх факторів, що впливають на власну особистість (Великий психологічний словник, 2003: 579).

Правомірність визначених наукових положень ми знаходимо в музично-теоретичних судженнях, в яких простежується інтенсифікація зв'язку «душа – тіло» (С. Фейнберг) чи відокремлення себе – «Я» від «не Я» – власних рухів (В. Клименко), тобто роздвоєння людини: взагалі ж рука набуває технічних навичок значно раніше, ніж у цьому переконується свідомість і ніж з'являється довіра до мудрості руки (В. Бардас); рухова пам'ять іноді рятує піаніста: коли він раптом забуває, що йде далі, руки грають поза свідомістю, ніби самі (С. Савшинський); чим точніше тіло відповідає вольовим спонуканням душі, тим органічніше і величніше зможе наступити розквіт художнього задуму (С. Фейнберг); хоча основний центр, який контролює мислення і волю, знаходиться в головному мозку, мабуть, існує якийсь «місцевий мозок» в пальцях і губах, який із блискавичною швидкістю регулює невловимі рухи, що створюють красу тону (Л. Стоковський); набуття техніки є не що інше, як пристосування цієї складності до власних можливостей (Ф. Бузоні).

Однак ми не можемо заперечувати думку диригента Г. Ержемського, який стверджує, що на відміну від процесу реалізації, який є прерогативою свідомості, виконавська творчість – царство інтуїції й образного мислення. Творчий акт, який

проходить в умовах концертного виступу, будуватиметься в основному на базі несвідомої сфери психіки, що становить собою «інкубатор» нових ідей. Це пояснюється тим, що свідомість є лише одним променем, що висвітлює темні процеси психічного життя людини. Людина живе більше поза свідомістю, ніж у ній. І музика поза свідомістю, як і всі мистецтва. Значення свідомості анітрохи не применшується величиною несвідомого. Весь наш піаністичний досвід (техніка як комплекс звичних рухів) захований у підсвідомості і викликається у свідомість лише тоді, коли вона сама його викликає (Івановський, 1927: 122).

Існують свідчення талановитих музикантів, які на тлі творчого злету й артистичного успіху відчували неповторне відчуття, яке можна передати такими словами: «Я відчував себе так, як ніби мені щось допомагало» чи «у мене було таке відчуття, ніби хтось рухав моїми руками». Багато з них розсудливо покладаються на підсвідомість як на щось, що перебуває за межами їх «я» і здатне виконати все, що потрібно, коли прийде час (Маккіннон, 1967: 135).

Дійсно, далеко не всі сторони виконавської техніки управляються свідомою волею. Багато чого досягається інтуїтивно і багато виникає у сфері підсвідомості (С. Фейнберг). Так, Т. Маттей вважає, що під час виконання влада повинна бути віддана повністю підсвідомості. В іншому випадку артист перетворюється на ремісника. Природа підсвідомості, що відповідає за виконання, – сума всього досвіду, що переросла в розумову звичку (Новікова, 1972: 31). Без урахування того, що сфера підсвідомості є найбагатшою коморою, в якій роками накопичуються і переробляються життєві враження – неможливо зрозуміти специфіку мистецтва та його зв'язок з життям (Ю. Тюлін).

Поряд із цим, до сфери несвідомого належить м'язове відчуття, відчуття положення руки і відчуття руху (Ф. Штейнгаузен) та уроджені безумовні і нові умовні рефлекси (Й. Гат). Неусвідомлюваному обліку у процесі творчого виконання піаніста підлягають також якості інструменту, віддача його механізму й опір клавіш (Г. Прокоф'єв). Це повністю узгоджується із загальним природним законом, відповідно до якого свідомість виникає з еволюції елементів підсвідомої психіки (І. Сікорський). Цілком логічним також є те, що у сучасних психологічних словниках термін «підсвідомість» характеризується як узагальнене поняття, що позначає різні неусвідомлювані системи психіки (Шапар, 2004: 335).

У цьому аспекті питання специфіки функціонування підсвідомої сфери порушує австрійський

піаніст В. Бардас. Музичний педагог наголошує на тому, що інстинкт бере на себе відповідальність за вдале виконання задуму, яке перебувало раніше під контролем свідомості (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 54). У сфері музичного інстинкту в інструменталіста також підсвідомо здійснюється подвійна функція слуху, від якої залежить власне якість звучання – керувати відповідно до ідеального образу й одночасно контролювати реальне звучання (В. Бруно). Отже, слуховий самоконтроль працює безперервно і виступає як «суддя», який оцінює те, що вийшло в результаті (Т. Беркман).

Слід визнати той позитивний факт, що підсвідомість як шар або рівень несвідомого (І. Надольний), виступає джерелом уявлень про рух (І. Березовський), а її діяльність ніколи не припиняється. Розвиток м'язів триває після вправ, а під час відпочинку в мозку йде робота із засвоєння матеріалу, накопиченого під час занять. У таємничій діяльності підсвідомості незбагненним шляхом закріплюються необхідні асоціації, і цій важливій частині процесу творчої роботи повинно бути надано час (Маккіннон, 1967: 48). Отже, можна узагальнити, що ті твори, які у виконавця «в пальцях», мозок продовжує несвідомо вчити (В. Григор'єв). На факт існування цього явища, коли процес придбання навичок і освоєння твору загалом постійно продовжується у сфері підсвідомості, вказує видатний виконавець-баяніст, педагог і методист ХХ століття І. Пуриц. Поряд із цим наукова думка відзначає певну незалежність функціонування сфери підсвідомості музиканта-інструменталіста. Це пояснюється тим, що підсвідомість фіксує враження і без участі уваги, а для підсвідомої пам'яті немає нічого несуттєвого. Кожна неправильно узятая нота, кожна помилка в прочитанні, кожна запинка реєструються – слабо, якщо увага розсіяна, але все ж реєструються (Маккіннон, 1967: 41).

Відомо, що концертанту ніколи думати про рухи на сцені, задумується – помилиться. Це пояснюється тим, що ігровий рух, спочатку свідомий, переходить у позасвідоме, розвивається автоматизм (Івановський, 1927: 122–123). Автоматизм зовсім не те саме, що підсвідомість психіка. Хоча ця здібність має джерелом психічну діяльність, але сама по собі вона до діяльності психіки не належить. Автоматизм, будучи лише результатом навички, не викликає ніяких прагнень. Різниця між психікою і здібністю до автоматизації зводиться до різниці між двома основними елементами життя – руховим і психічним. Обидва ці елементи постійно супроводжують один одного у

всіх стадіях життя, як вищих, так і нижчих (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 30).

Протилежно вказаному критичному судженню у наукових працях О. Гольденвейзера, М. Давидова, Т. Маттея та ін. автоматичність рухів виступає корисним і могутнім засобом, що допомагає нам грати, «другою натурою» піаніста, необхідною передумовою виконавської творчості. Власне дефініцію «автоматизація» порівнюють з дієвим механізмом активізації рухової пам'яті майбутнього вчителя музики і визначають як універсальну природну психомоторну здібність особистості поряд із музичним слухом, загальною музичною пам'яттю і відчуттям ритму. Вона характеризується політональними якісними і кількісними змінами та піддається онтогенетичному розвитку внаслідок педагогічного впливу (Гусак, 2016: 84–85). Їй також притаманна незалежність. Про це свідчить відомий піаніст і педагог С. Фейнберг, який наголошує на тому, що у виконанні багато що автоматизується само собою і треба вміти надати час для такого інтуїтивного вродження в п'єсу й освоєння музики.

Торкаючись тематики нашого дослідження, слід підкреслити, що саме на теренах сучасної музично-психологічної наукової думки В. Подуровський і Н. Сулова формулюють діалектичну єдність свідомих і несвідомих процесів як фізіологічної основи навчання на основі таких положень: чітке усвідомлення мети руху і по можливості несвідоме виконання цього руху; постійний пріоритет психічних новоутворень над фізичними навичками; порушення у природності цих взаємодій – основне джерело помилкових дій (Подуровський, Сулова, 2001: 124).

Мета статті – висвітлити специфіку взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста в аспекті психомоторної активності на тлі активізації процесу автоматизації ігрових рухів.

Виклад основного матеріалу. Ретроспективний зріз музикознавчої, педагогічної і музичної психологічної наукової літератури дає можливість виокремити низку аксіом взаємодії сфер свідомості й підсвідомості майбутнього викладача-інструменталіста як на тлі активізації процесу автоматизації ігрових рухів і формування виконавської техніки, так і під час концертного виконання на сцені музичного матеріалу.

Перша аксіома ґрунтується на тезі відомого діяча театрального мистецтва К. Станіславського – «Варто згадати основний принцип нашого напрямку: підсвідоме через свідоме» (Станіславський, 1933: 352). Вона розкриває сутність

автоматизму (від. грец. *auto-matos* – самочинне діяння) (Шапар, 2004: 6) як категорії нервово-мозкової діяльності (І. Березовський) й автоматизації як універсальної «щасливої» природної здібності центральної нервової системи людини, за термінологією музикознавця Г. Ципіна і академіка-фізіолога П. Анохіна, що полягає у виключенні з поля свідомості окремих компонентів свідомої дії, за допомогою яких вона виконується (С. Рубінштейн), а також значення свідомості у становленні доцільної раціональної виконавської техніки здобувача вищої освіти на початковому етапі вивчення музичного твору.

Актуальність відображення першого компоненту – концепції розуміння «здібності до автоматизації» як властивості контрольованих свідомих і довільних рухів, на які на початковому етапі вивчення спрямовувалася увага (Т. Беркман), перетворюватися на частково або майже неконтрольовані – мимовільні і підсвідомі (автоматичні, механічні) (Щапов, 1960: 34), ми знаходимо як у наукових працях чеського фізіолога XVIII століття Г. Прохазки і представників асоціативної та експериментальної психології XIX століття В. Вунда, В. Джемса, Г. Еббінгауза, Г. Спенсера, Е. Тітченера та ін., так і в музично-теоретичних дослідженнях В. Бардаса, Е. Баха, А. Бірмак, Р. Брейтгаупта, В. Григор'єва, А. Іохелеса, С. Клещова, Г. Когана, Л. Маккіннон, І. Пурица, С. Шлезінгера, Ф. Штейнгаузена та ін.

Так, з погляду В. Бардаса, у процесі пристосування руки до певних рухових прийомів всі вольові і м'язові акти, які раніше мали перебіг під безперервним контролем свідомості, стають підсвідомими. Низка окремих намірів замінюється єдиною складною дією, що реалізується автоматично і несвідомо, та підвладна одному вольовому імпульсу. Саме це є метою технічної роботи, яка полягає у складних взаємовідносинах психічних і фізичних функцій (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 66). З цього приводу відома англійська дослідниця музичної пам'яті Л. Маккіннон зауважує, що коли управління рухами переходить під час виконання концертної програми до «розуму звички» – підсвідомості, ці рухи, не втрачаючи своєї первинної складної структури, стають природними і легкими (Маккіннон, 1969: 23). Дійсно, у процесі технічного освоєння твору ігрові рухи стають все більш точними і впевненими, керування ними переходить у сферу підсвідомості, тобто відбувається їх автоматизація (Пуриц, 2007: 121).

У науковому аспекті А. Бірмак і С. Клещов, описуючи фазу стабілізації динамічного стереотипу

під час формування рухової навички чи принцип індукції на основі встановлення врівноваженості почергових процесів збудження і гальмування в корі великих півкуль головного мозку (І. Павлов), пояснюють це тим, що під впливом вправи район збудження звужується, усуваються сторонні рухи та напруження, а навколишнє гальмування, локалізуючись поблизу осередку збудження й охоплюючи його вузьким кільцем, концентрується у просторі. Причому це кільце під впливом подальшого вправлення робиться все вужчим і вужчим. Через це поряд із вказаним руховим актом стає можливою інша діяльність великих півкуль. Свідомість уже не прикута до цього руху, і ми кажемо, що цей акт починає здійснюватися автоматично. Ця автоматизація рухів має велике значення для фортепіанної педагогіки, оскільки вона не тільки зумовлює свободу рухів обох рук, але й в межах однієї руки зумовлює незалежні рухи окремих пальців (Клещов, 1935: 76). Саме тому незаперечним є висловлення відомого піаніста, педагога і музикознавця Г. Когана щодо сутності процесу автоматизації – «увійшов у пальці» означає «вийшов» зі свідомості» (Коган, 1977: 88–89).

Наукове тлумачення визначеного переходу, який ґрунтується на законі м'язової і нервової системи людини – будь-який свідомий та довільний рух шляхом багаторазових повторень стає несвідомим і мимовільним або рефлексивним, утворюючи, так звані, вторинно-автоматичні рухи (Шлезінгер, 1902, Вип. 1: 18), ми знаходимо також у працях засновника теорії фізіології активності М. Бернштейна. Описуючи загальну схему побудови координацій рухів руки скрипаля і піаніста, психофізіолог приходить до важливого узагальнення, відповідно до якого у кожному конкретному руховому відправленні усвідомлюється тільки склад його провідного рівня, оскільки технічні фони несвідомі. При цьому провідний рівень може зумовлювати і довільні, і мимовільні рухи, але межа між ними аж ніяк не збігається з межею між рухами свідомими і несвідомими: «Так уже побудована наша свідомість, що її ліхтар, як правило, не здатен освітити більше одного рівня за раз (відносно багаторівневої ієрархічної координаційної структури музично-ігрового руху провідний рівень «Е» – приведення звукового результату відповідно до наміру – В.Г.), хоч вона і здатна освітлювати їх усі по черзі. Тому виходить, що всі ті корекції, які передаються на управління фоновим рівням (корекції рівнів «А», «В», «С», «D» побудови музично-ігрового руху – В. Г.), ідуть водночас з поля нашої свідомості, тобто починають виконуватися несвідомо, автоматично» (Бернштейн, 1998: 768–771).

Висвітлюючи природу навички і тренування, М. Бернштейн наголошує, що автоматизація полягає у виявленні та відпрацюванні фонів – цілісних самостійних навичок й автоматизмів – фонових корекцій низових рівнів, що управляють рухами та їх частинами, і власне, спуск фонових корекцій у низові рівні побудови, що підходять для них, чи процес переключення технічних компонентів управління рухом у низові, фонові рівні називається автоматизацією рухового акту (Бернштейн, 1998: 767–771). При цьому вказані якісні ознаки активізації цього процесу відбуваються, з погляду психолога Ю. Гіппенрейтер, без участі волі і свідомості людини завдяки фізіологічним властивостям і механізмам її організму.

Істинність вказаних наукових суджень підтверджується загальновідомим постулатом знаменитого німецького лікаря-фізіолога Ф. Штейнгаузена. З погляду музичного теоретика, увага може зосереджуватися тільки на одному об'єкті, що і привело до доцільної здатності нашого організму спрямовувати всі свої сили на художній твір, а механічно-технічну сторону виконання передавати у сферу підсвідомості, де вона має точний і надійний перебіг (Штейнгаузен, 1926: 34). Це пояснюється тим, що підсвідомість одночасно керує незліченною кількістю операцій. Якби не ця властивість підсвідомості, що вражає, придбані навички були б страшно обмежені як за обсягом, так і за своїм характером (Маккіннон, 1967: 23).

Актуальність відображення другого компоненту першої аксіоми – значення свідомості у становленні доцільної раціональної виконавської техніки музиканта-інструменталіста – ми знаходимо у наукових працях А. Алявдіної, В. Бардаса, І. Березовського, Р. Брейтгаупта, М. Давидова, А. Орендліхермана, А. Стоянова, Є. Тетцеля, С. Шлезінгера, О. Шульпякова та ін.. Учені вказують, що несвідомий перебіг технічної сторони виконання зумовлений попереднім осмисленням, упорядкуванням і глибоким усебічним аналізом кожного руху та напруження уваги: рухи, які стали автоматичними без участі свідомості, часто є недоцільними (І. Березовський); тільки при систематичній роботі педагога над свідомим ставленням учня до аплікатури можна виховати навички, які міцно ввійшли в підсвідомість (А. Орендліхерман); спроби навчити тіло тому, що незнайоме свідомості, зазвичай, приречені на невдачу (Ф. Штейнгаузен). Саме тому відомий німецький піаніст-педагог Р. Брейтгаупт характеризує вправу як психічну діяльність, яка розвиваючись від свідомого до несвідомого, слідує закону збереження енергії, уточнює завчені музичні та технічні

форми і робить їх виконання більш досконалим (Брейтгаупт, 1928: 92).

У протилежному разі Р. Гржибовська, А. Орендліхерман, Г. Прокоф'єв, Стоянов, А. Шапов, Т. Янкова та ін. вважають, що непродумана праця на основі нескінченного багаторазового повторення і бездумного вистукування самими пальцями без творчої активності свідомості («без голови») способом «очікування» – поки воно саме вляжеться в голові і в пальцях – породжують неусвідомлений некерований передчасний автоматизм, тобто хибний шлях автоматизації. Він призводить до механічної гри, зубріння, метроритмічних недоліків, гальмування музичного розвитку, забування тексту та втрачання впевненості під час виконання на естраді. Найменше втручання свідомості і думки «що грати далі?» через страх забути текст, як правило, призводить до «зриву», бо головний мозок відповіді на таке питання не дає. При цьому гра втрачає змістовність, пальці і руки «біжать» – і лише випадково не відбувається зупинки на якомусь важкому обороті (Шапов, 1960: 34–35).

Як наслідок, цілком логічним є те, що низка науковців (Ф. Бузоні, В. Гізекинг, Л. Гінзбург, О. Гольденвейзер, І. Гофман, Л. Маккіннон, А. Ніколаєв, В. Сафонов, Г. Ципін та ін.) пов'язують мимовільне, «саме по собі» механічне формальне запам'ятовування чи заучування музичного твору або ситуацію, коли під час виконання п'єси пальці йдуть урозбрід, біжать вперед, а розум (голова) не встигає за ними (І. Гофман) з негативними ознаками функціонування модально специфічної рухової пам'яті чи автоматизму.

У методичному аспекті відомий музичний педагог-баяніст Ф. Ліпс досить ґрунтовано описує динаміку взаємодії сфер свідомості й підсвідомості баяніста на тлі автоматизації ігрових процесів. На початковій стадії роботи головна роль належить свідомому засвоєнню усіх деталей музичного твору і його структури в цілому. Поступово свідомо контрольовані ігрові процеси автоматизуються і переходять у сферу підсвідомого. Автоматизується все, що належить до технології виконання. Завдяки чому, під час концертного виступу ми не скуті технічними завданнями і маємо можливість спрямовувати всю свою увагу на повноцінне відтворення художнього образу. Включення свідомості на сцені в технологічні процеси за рідкісними винятками небажано і може часом призвести до забування тексту (Ліпс, 1985: 149).

Другу аксіому взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста висвітлює музикознавець В. Івановський: «Музика – ірраціо-

нальна. Техніка – в підсвідомості. Але вищий психізм бере собі на службу друге і творить перше» (Івановський, 1927: 122). У процесі читання нот з аркуша, вироблення технічних навичок, становлення координації правої і лівої руки піаніста чи баяніста, педалізації тощо – всюди ми спостерігаємо взаємопроникнення свідомості й підсвідомості, волі й автоматизмів, «душі і тіла» (К. Мартінсен), що функціонують усередині цілеспрямованих виконавських дій.

Взагалі, важко розмежувати сферу техніки як психічної функції (Є. Тетцель) від сфери мистецтва музичного виконання. І те, й інше переслідують завдання досконалості виконання. Але різниця між ними полягає в тому, що техніка обіймає чисто матеріальну, тілесну сторону самого виконання, мистецтво ж виконання – духовну, художню його сторону (Шлезінгер, 1902, Вип. 1: 9). Як образно висловився відомий польський піаніст І. Гофман, техніка – це ящик з інструментами, а інстинкт і художня інтуїція підказує витонченому майстру, коли і як ними користуватися.

З погляду музичного теоретика А. Алявдіної, джерелом фортепіанної техніки є не повторний рух рук, а наша психіка, діяльність якої збільшує швидкість рухів. Точне послідовне виконання і діяльне узгодження м'язових рухів є справою нервової системи. У протилежному значенні, на думку педагога-скрипаля О. Шульпякова, фізичною основою техніки є єдність характеру руху, його форми і відповідного м'язового напруження. Поряд із цим, необхідною умовою психічного оволодіння виконавською технікою, в критичних судженнях І. Березовського, є рухливо-автоматична робота мислення, а власне безперервність руху є необхідною умовою автоматизму. Будь-яке порушення безперервності руху тягне за собою неодмінне втручання живих психічних сил для відновлення безперервності процесу. Необхідність цього втручання скоує психіку, і вона тим самим втрачає здатність до вищої діяльності, до абстракції (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 31).

Однак не слід забувати, що в методологічному аспекті техніка є лише засобом для створення музичного художнього образу, для досягнення мистецтва. Вона належить до фізичної природи виконавця і вимагає найменшої витрати енергії й автоматичності та несвідомості рухів. Метою ж виконавського мистецтва є глибоке істинно художнє розуміння і проникнення в дух виконаного твору (А. Ніколаєвський). Саме тому техніка підпорядковується волі виконавця і виконує службову роль в цілісному художньому виконанні (Шлезінгер, 1902, Вип. 1: 10, 18). Визначеної кон-

цепції В. Івановського дотримуються науковці В. Григор'єв, М. Давидов, Л. Оборін, В. Подуровський, А. Щапов, О. Шульпяков та ін.

Кожен здобувач вищої освіти повинен вирішити для себе, коли досить високий рівень оволодіння музичним матеріалом дозволить йому віднести виконання до сфери підсвідомості. Якщо під час виконання не думаєш ні про ноти, ні про техніку, якщо руки і пальці діють автоматично за умови розумової і фізичної свободи – виконання на правильному шляху (Маккіннон, 1967: 52). Ось чому Р. Брейтгаупт зазначає, що несвідоме володіння всіма прийомами виконання і всіма видами рухів є ключем до автоматичності техніки і до розгадки випадків вільної гри. Ф. Ліст вважає за необхідність дати пальцям жити на естраді власним життям. М. Давидов аргументує положення, за яким поступове звуження зони м'язової іррадіації становить раціональний шлях до виведення чинника техніки у сферу підсвідомості, що є характерною рисою високохудожнього виконання.

Торкаючись питання уточнення сутності матеріального накопичення підсвідомої сфери, слід звернутися до сучасних психологічних досліджень Н. Данилової, В. Клименка і С. Максименка, за якими поряд з інтуїцією, смисловими установками і неусвідомленими мотивами до сфери підсвідомості як «підводної частини айсберга з відносно самостійним існуванням» (Клименко, 2007: 151) належать моторні установки, субсенсорні та сенсорні образи, автоматизовані навички і стереотипи автоматизованої поведінки.

Третя аксіома взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста ґрунтується на науковому положенні Л. Маккіннон, за яким свідомість не повинна заважати роботі підсвідомості, діяльність якої ніколи не зупиняється, але в музичному виконанні ці дві сторони нашого «Я» не можуть діяти незалежно одна від одної: їм призначено вправно співпрацювати (Маккіннон, 1967: 26). Дійсно, проблема співвідношення свідомості й автоматизму у поведінці людини – їх полярності, взаємозв'язку і взаємопереходів поширюється, з погляду відомого психолога С. Рубінштейна, на всю діяльність людини. Саме тому в музичній педагогіці С. Савшинський вказує, що суперечливість властивостей навички – свідомість і підсвідомість, вольове начало й автоматизм, фіксованість та мінливість, привела 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 (Савшинський, 1968: 84).

Загалом, у наукових працях В. Бардаса, І. Берзовського, Й. Гага, Г. Когана, І. Лесмана, С. Лібермана, Т. Маттея, Ф. Штейнхаузена, Т. Юник та ін. спостерігаємо виявлення функціонального антагонізму у відношеннях між свідомістю й «несвідомістю», за якою активність підсвідомих форм вищої нервової діяльності перешкоджає роботі свідомості у розкритті художнього образу та, як результат, 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 механізми функціонування психомоторики.

Практика освітнього процесу у вищій школі показує, що не завжди легко знайти рівновагу між контролем свідомості й автоматично налагодженими процесами (інстинктом). Наскільки контроль свідомості необхідний у процесі розучування, настільки ж необхідно усунути цей контроль при вільному художньому виконанні (Психологія техніки гри на фортепіано, 1928: 66). Усякий надмірний контроль може тільки зашкодити справі, якщо він втручається в автоматизований процес, що має безпомилковий перебіг. Причину неполадок у роботі пам'яті і технічного апарату, які супроводжують естрадне хвилювання, перш за все треба шукати в загостренні свідомого контролю над автоматично налагодженими процесами. Відчуття відповідальності змушує піаніста, скрипача або вокаліста поза їхньої волі піддавати перевірки перед виступом і на самій естраді ті сторони виконавського процесу, які відмінно протікали і без спеціальної спрямованості на них уваги. «Який акорд у лівій руці?» – спадає на думку піаністу. Автоматично налагоджені процеси цим дезорганізуються і він забуває, що треба далі грати (Баренбойм, 1979: 57–58). Ось чому Г. Коган виступає проти аналітичного сприйняття п'єси перед виступом і пропонує більше довірятися моторній пам'яті та рукам. Вони в цьому випадку надійніші за голову (Коган, 1977: 320).

Певні асоціації до зазначеного спостерігаються в наукових судженнях Л. Маккіннон. Спираючись на «закон зворотного зусилля» англійського психолога Ч. Байдоуіна «я б хотів, та не можу», науковець вказує, що якщо ми свідомо намагаємося грати правильно коли граємо «напам'ять» – ми просто допустимо більшу кількість помилок, ніж зазвичай. На естраді звичкам необхідно надати

свободу дій – тут контроль свідомості буде вже зайвим. Свідоме намагання неминуче викликає напруженість, а механізм пам'яті може працювати бездоганно тільки тоді, коли пам'ять вільна від будь-якої скруті (Маккіннон, 1967: 24–25).

Однак на тлі вказаного функціонального антагонізму між досліджуваними дефініціями низка науковців (В. Бардас, Т. Беркман, Й. Гат, М. Давидов, Г. Нейгауз, А. Ніколаєв, С. Савшинський, С. Фейнберг, Г. Ципін, А. Щапов та ін.) спростовують точку зору, за якою втручання свідомості ускладнює процеси автоматизації при технічній роботі. Так, С. Савшинський стверджує, що автоматизми аж ніяк не механічні, вони піддаються усвідомленню і підкоряються волі. С. Фейнберг виступає проти того, що основний масив кінетики залишається поза естетичним контролем. В. Бардас вказує на психологічну необхідність планомірного і своєчасного втручання свідомості (самоконтролю), коли віра в автоматизовані технічні можливості раптово зникає там, де вона необхідна. Г. Нейгауз підкреслює значення виховання передбачливості до найвигіднішого природного положення пальців і вміння «дивитися вперед» у технічній роботі. М. Давидов наголошує на властивості миттєво перетворювати автоматичні рухи у підконтрольні в разі необхідності під час публічного виконання.

Отже, у сфері гри на музичному інструменті, як влучно помічає музикознавець Т. Беркман, найважливішим моментом є довільність рухів, яка характеризується попереднім усвідомленням мети і прагненням її досягти, а також попереднім уявленням самого руху відповідно до слухового уявлення необхідного звучання. З погляду теоретика, слуховий контроль і свідомо координатія ігрових рухів – це основні віхи процесу гри.

У технологічному аспекті відомий методист-практик А. Щапов описує єдиний правильний шлях автоматизації ігрових рухів. Він полягає в тому, що в міру повторення «куска» п'єси увага переноситься на все нові і нові, більш широкі і більш тонкі виконавські завдання. Тут зберігається безперервний зв'язок між технікою та художньою волею. Таким шляхом створюється керований автоматизм: рухи і автоматизуються, і, одночасно, все більше та більше підпорядковуються художній свідомості, стають все більш і більш керованими. Власне, до керованості техніки педагог-піаніст відносить також здатність виконавця миттєво, в разі потреби, перетворювати рухи, що мають автоматичний перебіг, у підконтрольні. Для цього він повинен у будь-який момент в достатній мірі знати, що повинні робити його

руки. Без такої здатності важко грати публічно, бо випадкові ослаблення автоматизмів на естраді майже неминучі (Щапов, 1960: 34–35).

Визначені положення знаходять своє матеріальне підтвердження у неоднозначних наукових поглядах російського фізіолога XIX століття І. Сеченова. Виступаючи проти втручання волі у кожний рух, коли п'єса добре вивчена, науковець стверджує, що у справі встановлення поняття про волю зовсім не важливим є те, чи втручається вона у механічні деталі вивченого складного руху, а важлива глибоко усвідомлена людиною можливість втручання в будь-який момент у рух, що плине сам собою і видозмінювати його чи за силою, чи за напрямом (Сеченов, 1952: 256, 515). У цьому напрямі психологи А. Аскназій, В. Дьячков, Є. Ільїн, Г. Костюк, А. Пуні та ін. також не заперечують доцільності контролю за автоматизованою навичкою та 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 такі теоретики фортепіанного мистецтва, як В. Бардас, Т. Маттей, В. Подуровський, С. Савшинський, А. Стоянов, Н. Сулова, Г. Ципін та ін. взагалі заперечують протиставлення за схемою «чи те – чи те» свідомого і несвідомого в технічній роботі та вказують у своїх педагогічних настановах на важливість встановлювати доцільне співвідношення (припустимі форми взаємодії, рівновагу) між свідомістю («хазяйкою») і автоматичністю («слугами», інстинктом) під час виконання «напам'ять» музичного твору з метою запобігання конфлікту останньої з вимогами високого ступеня розумової концентрації.

Четверта аксіома взаємодії сфер свідомості і підсвідомості музиканта-інструменталіста ґрунтується на науковому положенні відомого психолога XX століття Ф. Бассіна, за яким автоматизовані дії, як і дії усвідомлювані, можуть складно і доцільно перебудовуватися залежно від обстановки (у нашому випадку – від внутрішньої суб'єктивної динамічності інтерпретації музичного твору), широко проявляючи те, що називається «функціональною пластичністю» або пристосованістю. А швидкість і точність цих несвідомлюваних перебудов майже завжди перевершує швидкість і точність перебудов, що відбуваються усвідомлено (Бассін, 1968: 283). Саме тому, як справедливо зазначає С. Рубінштейн, не можна розглядати навичку як затверділу сталу сукупність фіксованих рухів, зчеплених один з одним лише тимчасовими (умовно-рефлекторними або

асоціативними) зв'язками. Усередині своєї стійкості навичка зберігає деяку мінливість, більшу чи меншу гнучкість і пластичність.

Практичне відображення вказаних наукових положень цієї аксіоми ми знаходимо у працях відомих музикознавців А. Бірмак, Г. Когана, Б. Кременштейн, О. Ніколаєва, С. Савшинського, А. Щапова та ін. Науковці підкреслюють, що формування нових рухових навичок тісно пов'язане з пластичністю кори головного мозку (І. Павлов) – здатністю нервових процесів здійснювати різноманітні реакції у відповідь на дію подразників. Практики-методисти вказують на доцільність виховання керованих автоматизмів, які носять гнучкий характер щодо впливу на свободу інтерпретації, миттєво підпорядковуються художній свідомості та волі, порівняно легко перетворюються і наповнюються творчими імпульсами. Так, професор А. Бірмак вважає, що здатність до змінення і переключення піаністичних рухів необхідно розвивати. Музиканту-виконавцю слід виробляти гнучкі, пластичні рухові стереотипи, здатні перебудовуватися «на ходу» залежно від ситуацій, що виникають. Завдяки цьому, піаніст отримує можливість вносити в готову навичку ті чи інші корективи художнього або технічного порядку. По суті, тут йдеться про підпорядкування техніки художнім завданням, про різноманітне застосування навичок відповідно до цих завдань (Бірмак, 1973: 69–70).

Спираючись на психологічні наукові постулати М. Бернштейна, Ю. Гіппенрейтер, Н. Гордеєвої, В. Зінченка, Є. Ільїна, О. Малхазова та ін. ми можемо узагальнити, що під час вільно і художнього виконання «світлою плямою свідомості» (І. Павлов) чи «основним полем уваги» (В. Григор'єв) музиканта-інструменталіста контролюється лише те, що регулюється провідними рівнями «*E*» і «*D*» управління руховим актом на основі діяльності коркових центрів головного мозку. Сюди входять «звуковий прообраз» (Г. Ципін) і логіка його драматургічного розвитку, цілісність музичної форми, стиль і виразність виконання, звукова мета-перспектива – інтонаційні опорні точки фрази, кульмінації тощо. Вони визначають рухову задачу і смислову мелодію довільних психомоторних дій. Сенсомоторні корекції, які забезпечуються фоновими рівнями управління («*A*», «*B*», «*C*») на основі функціонування підкоркових центрів головного мозку, тобто технічна сторона – швидкість, темп, точність і влучність переміщення пальців по клавіатурі інструменту, м'язове відчуття, автоматизми, «чорнова» робота психомоторики виконавця тощо залишаються на периферії «поля» уваги чи поза

свідомістю й увагою. При цьому складність внутрішньої «чорнової» роботи механізму психомоторики полягає в тому, що про неї дуже часто людина навіть і не підозрює, бо регуляцію рухів здійснює «мудрість тіла» або інтуїція (Клименко, 2007: 97).

Саме за таких умов здобувач вищої освіти поступово отримує можливість в освітньому процесі не тільки контролювати і коригувати свої дії, тобто «слухати себе» (М. Лонг), але і передчувати їх наслідки реалізації на всьому просторі музичного твору. Це відображається в практичному оволодінні вмінням «слухати вперед» (Н. Любомудрова), «думати вперед» (Т. Маттей) чи подумки передбачати майбутні труднощі, фактурні метаморфози, зміну пальцевих комбінацій і завчасно готувати до них руки (Г. Ципін). Однією з найперших об'єктивних умов зазначеної системи контролю свідомості студента є спокійний стан психіки і час. Ось чому у виконанні особливо важливо знайти основний темп твору – той стержень, на якому все тримається і без якого все розсипається на дрібні частини (К. Ігумнов). Тут доречно згадати про несвідому кваліфікацію, коли сам виконавець ставить себе в некомфортні умови (Подуровський, Сулова, 2001: 210).

Однак на тлі зазначеного випереджувального відображення свідомості музиканта-інструменталіста особливої цінності у процесі автоматизації набуває налагодження внутрішнього зворотного зв'язку у формі внутрішнього кільця управління довільними психомоторними діями, основною функцією якого є здійснення «таємничого контролю» (І. Гофман) за синергетичними автоматизмами і забезпечення біомеханічної доцільності ігрових рухів. Як справедливо зазначає професор Л. Чхаїдзе, це явище добре знайоме музикантам. Тільки добре оволодівши біомеханічною частиною розучуваного руху, тобто встановивши діяльність внутрішнього кільця, музиканти здатні передавати найтонші відтінки музичного твору (Чхаїдзе, 1970: 64). У цьому аспекті, з погляду психолога Є. Ільїна, за допомогою внутрішнього зворотного зв'язку, який полягає у формуванні моторної пам'яті і накопиченні досвіду, людина дізнається про те, як здійснювався рух, як дотримувалися необхідні просторові, силові і часові параметри.

Певну відповідь на актуальне питання «А що залишається майбутньому викладачеві-інструменталісту підконтрольним за підсвідомою сферою?» ми знаходимо в наукових постулатах І. Сеченова. Аналізуючи виконання музикантом знайомої п'єси в темряві, фізіолог зазначає, що правильне виконання гарантується не слухом, а звичними відчуттями, які йдуть від руки, що грає. Іншими

словами, під час гри в темряві, передуючи швидкому ряду рухів і паралельно з ними, біжить низка чуттєвих знаків, яка визначає послідовні зміни в положенні рук (Сеченов, 1952: 512–513). Указана описана низка випереджувальних «чуттєвих знаків почуття» в сучасних психологічних дослідженнях Є. Ільїна, В. Клименка і С. Максименка отримала назву «кінетична мелодія рухів», що є відображенням часового ритму, почуття простору, сили рухів і відповідних їм ритмів (Клименко, 2007: 137).

На практичне значення кінетичної мелодії ігрових рухів на етапі появи досконалих рухових навичок учня вказує відомий сучасний педагог-баяніст Ю. Бай. Критикуючи тезу недосвідчених виконавців, за якою «стоніжка збивається з руху, коли подумає про те, що ж діє десята ніжка» з приводу пізнання механізмів управління моторикою, мистецтвознавець наголошує: «Насправді, свідомість виконавця не керує кожним м'язом чи його волокном окремо. Це прерогатива підсвідомості. Всі відносно завершені професійні рухи свідомо управляються і реалізуються своєрідними функціональними блоками – синергістами, антагоністами та допоміжними, які не вимагають роздільного управління кожним своїм елементом... На етапі появи досконалих рухових навичок учня... свідомо діяльність згортається, автоматизується і набуває вигляду установки. Рухи управляються не на основі простого підсумовування окремих імпульсів спеціально для кожної ланки рухового апарату, а єдиним послідовним ланцюжком пульсацій, перетворюючи тим самим рух у єдину «кінетичну мелодію»» (Бай, 2017: 630).

На нашу думку, у процесі кожного повторного відтворення «напам'ять» музичного матеріалу здобувач вищої освіти ніби «зчитує» визначені енграмні утворення рухової пам'яті внаслідок функціонування внутрішнього кінестетичного перцептивного тонічного контролю (Є. Ільїн), що здійснюється постійно як фон за мінімальної інтенсивності уваги поряд із провідним слуховим перцептивним контролем. Також варто наголосити про актуалізацію з підсвідомої сфери музиканта-інструменталіста випереджувального звукового і психомоторного образу (М. Бернштейн) чи мозкового «динамічного стереотипу» (І. Павлова) як злитого ланцюга послідовності ігрових рухів, кожна ланка якого автоматично за принципом умовних рефлексів тягне за собою наступну (Г. Коган). Останній характеризується інерцією стійкого відтворення звичної аплікатури чи позиційного членування музичної фактури.

Отже, в музично-виконавському мистецтві підсвідомість стоїть на сторожі добре засвоєного

й активізується як засіб захисту свідомості від стресу, зайвої роботи, енергетичних витрат, важких психологічних і технічних перевантажень. Підсвідомій сфері музиканта-інструменталіста не властивий консерватизм. Неусвідомлюване психічне повідомляє музичній свідомості про результати своєї діяльності творчим початком, переживанням сценічних почуттів і художніх емоцій.

Що ж стосується наслідків активізації автоматизованих актів вищих типів людської діяльності (Л. Виготський), то, власне, автоматизація рухових навичок, з погляду професора А. Бірмак, звільняє увагу піаніста від спостереження за деталями рухів, економить нервову енергію, сприяє виконавській свободі і звільненню в рухах. При виробленій навичці усвідомлюється лише загальний характер і результат руху, деталі його мають автоматичний перебіг. Завдяки цьому, піаніст під час виконання може переключати увагу на художні завдання і, водночас, точно і спритно виконувати технічно важкі місця без зривів. Свідомість при цьому зберігає загальну провідну роль, що дає можливість певною мірою управляти автоматизованими рухами (Бірмак, 1973: 69).

Таким чином, у цілком автоматизованих рухах, як справедливо зазначає Ю. Бай, «свідомий контроль може стосуватись лише результату дій. У музичному виконавстві – це художньо-звуковий результат. У подібній спрямованості самоконтролю музикант-виконавець мовби суміщає зі звуковим результатом свої інструментально-рухові відчуття, упредметнює їх звуком – контролює рухи не самих рук, а музичного інструмента, нарешті, одухотвореного звуковидобування, звуковедення, зняття звука, його колоризування тощо» (Бай, 2017: 632).

Однак у діалектичних суперечностях взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста ми не можемо заперечувати висвітлену Ф. Штейнгаузенем частину сутності людської нервової системи – здатність зберігати освоєний рух за порогом свідомості, можливість за бажанням відтворити перед свідомістю цей рух і знову занурити його за поріг свідомості. У будь-який момент, як тільки струм руху переривається або зустрічає перешкоду, процес може перейти у сферу ясної свідомості. Нехай узятий неправильний звук, дряпнув смичок тощо, негайно весь контрольний апарат починає діяти свідомо. Уся увага спрямовується туди і весь процес немов піднімається із підсвідомості в ясну свідомість, перевіряється і знову опускається у підсвідомість не раніше, ніж знову буде узгоджений з метою, з ідеалом (Штейнгаузен, 1926: 32–33).

Дійсно, підсвідомі технічні фони, сенсомоторні установки, динамічні стереотипи, сенсорні образи й автоматизми диктують інколи власну логіку свідомості майбутнього викладача-інструменталіста. Кожен музикант знає, як важко переучувати технічні навички, незручну аплікатуру, прийоми звуковидобування, педалізацію, рух міха чи смичка тощо. Музикознавець В. Івановський пояснює це тим, що автоматизм – одна з рис власного індивідуального піанізму, власний досвід рухів у піанізмі. Тому не тільки виконавець своєю свідомістю може диктувати своєму автоматизму, але і він іноді може запропонувати виконавцю те, що є його логікою, але свідомістю не уловленою. Тому буває іноді, що пальці піаніста в окремі моменти розумніші за його голову, і придуману ним аплікатуру вони автоматично замінюють на свою (Івановський, 1927: 123).

Особливо слід підкреслити, що підсвідомі технічні компоненти, рухливо-моторні автоматизми і зовнішня механіка, з погляду Л. Баренбойма, Т. Воробкевич, С. Лібермана, К. Мартінсена, Т. Маттея, А. Орендліхермана, А. Стоянова, Г. Ципіна, А. Щапова та ін., негативно впливають на слухову свідомість виконавця, що є об'єктивною закономірністю музично-виконавського мистецтва (Ципін, 2001: 184). Вони породжують гіпертрофований надмірний (зайвий) автоматизм чи автоматичність виконання, коли здоровий глузд стає слугою підсвідомості і забувається кінцева мета – створення музики. Як наслідок, послаблюється зв'язок між думкою і рухом, відбувається тьмяніння звукових уявлень, «загравання» програми, гра стає нецікавою і починає приймати механічний характер, як кажуть – «перестає звучати», з'являється небезпека «зриву» виконання і негативне хвилювання. Саме тому прямий обов'язок науково-педагогічного працівника вищої школи пояснити студентові, в чому суть і сенс виконавської процесу, що таке інтерпретаторський задум і що означає його реалізація, втілення в «матеріалі» (Ципін, 2001: 185).

Слід також визнати той негативний факт, що в освітньому процесі вищої школи відповідальність за результати концертного виступу студента, а також прагнення перестрахуватися від можливої сценічної невдачі підопічного штовхають викладача на фактичне заохочення непомірно тривалих, суто «механічних» пальцевих тренувань – того самого «зубріння», яке покликане підвищити ступінь завченості, жорсткої фіксованості музичного матеріалу на основі міцної технічної стереотипності. Музиканти-інструменталісти намагаються до зустрічі з публікою настільки все закріпити,

заавтоматизувати у виконанні, відлити його в таку незламно міцну форму, щоб під час виступу ніщо в ній не ворухнулося. Тоді, сподіваються вони, буде зведена до мінімуму небезпека «естрадних сюрпризів», яких вони бояться чи не найбільше на світі (Коган, 1979: 173). Але парадокс цієї ситуації в тому, що сам твір «дозріває» на публіці (С. Савшинський), а робота над ним, підготовка до «показу» завершується не вдома, а на естраді, в самому процесі перших публічних виконань. Стадію складання – третій заключний етап роботи над музичним твором не можна вважати цілком закінченою, поки п'єса не пройшла хоч два-три рази через справжній концертний «випал» (Коган, 1979: 173).

Таким чином, спираючись на викладений основний матеріал нашого наукового дослідження можна узагальнити, що у процесі «живого» одухотвореного виконання музикантом-інструменталістом концертної програми поряд із провідною усвідомленою безперервною звуковою перспективою в часі (ціллю, баченням), поряд з надсвідомими процесами у формі творчої інтуїції, осяяння і натхнення, простежується ідея становлення певної полімодальної психомоторної перспективи музично-ігрових рухів. Вона віддзеркалює якість функціонування рухової пам'яті майбутнього викладача-інструменталіста та діє за принципом преліментарних сенсорних корекцій *ante factum* на основі явища антиципації. На нашу думку, вказана психомоторна перспектива, яка ґрунтується на здатності гармонічних ігрових рухів до уявного відтворення (А. Шапов), на рівні підсвідомої сфери відображується:

1. У кінестетичному, фізичному чи тілесному передчутті (іннервації від лат. *in* – усередині та *per* – нерв – проведення нервового збудження в різні органи) (Шапар, 2004: 176) ігрового руху відповідно до звукового образу, дій чи справжнього творчого акту. З погляду В. Бардаса і К. Мартінсена, рухова іннервація перекидає місток до несвідомої автоматичної техніки і спричинює приведення у стан готовності нервів і м'язової системи. У негативному сенсі передчасна іннервація провокує невиправдані прискорення темпів виконання, зумовлені природженою здібністю до швидкої автоматизації ігрових рухів (Подуровський, Сулова, 2001: 190).

2. У передбаченні різних розташувань пальців, тонкого відчуття моменту (характеру) дотику до клавіші, що називається словом «туше» (І. Березовський), чи в активізації психомоторної творчості, внаслідок чого відбувається укладення душі в інструмент (С. Максименко), психологічне включення (інкрустація) інструменту у схему тіла музи-

канта (В. Зінченко, М. Старчеус), інтенсивне відчуття всього інструменту – коли піаніст перебуває щодо нього в «повній бойовій готовності» (Й. Гат).

3. У активізації м'язового тону – фізичного стану, який збігається з відповідним станом розуму, а саме увага мінус м'язове зусилля (Маккіннон, 1967: 104); інтуїції як сплаву таланту і досвіду (Ципін, 2001: 157); енергетики музиканта-виконавця, що визначає силу його впливу на слухача (О. Нікітін); вміння ніби побачити ігровий процес внутрішнім зором (Давидов, 2004: 249) – його початок, кінець, опорні рухові точки пасажу, моменти розслаблення ігрового апарату під час миттєвих цезур між фразами і реченнями чи переходу з однієї позиції або метро-ритмічної пульсації в іншу.

4. У налаштуванні творчої домінанти, коли піаністичний апарат ніби знаходить крила – всі технічні труднощі виконуються з легкістю і підкоряються натхненню (Бірмак, 1973: 33), чи технічній домінанті, що відображується у відчутті повної вільності та спокою музично-ігрових рухів (Давидов, 2004: 162).

5. У інтенсифікації різноманітних домінантних установок психомоторного комплексу виконавця на певні художні інтерпретаторські завдання (М. Давидов) чи попередньої доігрової установки на певний рух, на знаходження правильного темпо-ритму (Г. Ципін), на активне відчуття рівномірної «внутрішньо-дольової» ритмічної (метричної) пульсації музики, яка пронизує виконання всього твору від початку до кінця (А. Пазовський). Як певним чином організована психічна енергія, що трансформується в енергію фізичну (Г. Ципін), смислові установки виступають у ролі неусвідомленого чинника регуляції актів поведінки (Ф. Бассін), призводять до практичної доцільності, семантичної спрямованості та логічності дій «руки, яка чує» (С. Савшинський) чи «руки, яка веде слух» (М. Старчеус), відповідають впевненості виконавця і забезпечують стабільність гри на естраді.

Висновки. Психіка здобувача вищої освіти постає як діалектична єдність свідомого й підсвідомого. Тому цілком логічним є те, що виконавська діяльність музиканта-інструменталіста функціонує на основі свідомої й підсвідомої психічної роботи. Тільки свідомість може остаточно вирішити та оцінити за допомогою музичного слуху і музичного мислення, яким є результат ігрових рухів. Підсвідомість не оцінює. В ній відбувається ніби «відлежання», дозрівання музики (І. Пуриц), що супроводжується удосконаленням виконавської майстерності, творчим і технічним зростанням студента. У «живому» виконавському акті

підсвідомість пропонує не тільки музичний матеріал та ігрові рухи, але і пов'язані з ними передчуття, мотиви, передбачення, установки тощо, активно бере участь в породженні художнього смислу. На свідомості лежить відповідальність за поповнення «комори підсвідомості» якісними виконавськими навичками, технічними фонами й автоматизмами, міцними і точними знаннями, а також такими властивостями інтуїції, як художні прозріння і здогади (Я. Мільштейн), знаходження доцільного вирішення складного моторного комплексу, виходячи з самої музики (С. Фейнберг), виявлення найкращого технічного способу і найкращого звучання (Л. Оборін), пристосування рук до різних фактурних малюнків і комбінацій та пошук рухових відчуттів, положень, відповідних позицій і «поз» з метою незручне зробити по можливості природним і зручним (Г. Ципін).

Взагалі, важко побачити чорнову роботу підсвідомості музиканта-інструменталіста. Психомоторна функція цілісного виконавського акту перебуває у відомому протиріччі з функцією свідомості. Тому підсвідомі механізми, зазвичай, противляться всякому втручання у сферу їх впливу. Власне підсвідоме осідає у комплексній полімодальній руховій пам'яті як виконавський досвід і «чорнова» техніка проходження музично-ігрового руху.

Під час технічного опанування музичного матеріалу атрибутом свідомості виступає «живий» рух, а, власне, свідомість спрямовує свій погляд на процес автоматизації довільних психомоторних дій, в якому усвідомлена регуляція ігрових рухів здійснюється за участю музичного мислення, зору, мови тощо. Поступово на тлі проходження другого етапу вивчення музичного твору здобувач вищої освіти долає шлях від свідомої дії до підсвідомого, багато в чому автоматизованого вміння у всьому, що стосується технічної сторони освоєння матеріалу. Під час активізації третього етапу і, зокрема, сценічного концертного виступу природа свідомості спрямована на мотив і вищі символічні задачі ігрового руху – ідеальну субстанцію у вигляді звукового художнього образу та вибудовування сенсу музичної думки, а регуляція сукцесивної послідовності звуковисотних інтонаційних ритмо-рухів переходить на неусвідомлені рівні, де провідну роль відіграють полімодальні кінестетичні сприйняття, уявлення і відчуття. Спрямування свідомості переважно не на дію, яка здійснюється, а на те, задля чого вона здійснюється, слідом за Г. Коганом називаємо «повитухою техніки, успіху у роботі» (Коган, 1977: 27). При цьому «промінь» спрямованості свідомості

характеризується звуковою багатовекторністю, яка зумовлена специфікою музичної фактури та функціонуванням відповідно безперервного горизонтального мелодичного і вертикального гармонічного чи поліфонічного музичного мислення.

Цілком логічним є загальне положення, за яким свідомо виконавська діяльність музиканта-інструменталіста можлива лише за умови автоматизованого здійснення максимальної кількості її елементів (Ю. Трофімов), внаслідок чого відбувається оптимізація витонченого управління побіжними і спритними ігровими рухами, а власне «мудрість руки» повністю підпорядковується внутрішньо-слуховому уявленню та підсвідомо виконує імпульси-накази свідомої звукотворчої волі. Правильно налагоджена автоматизація довільних психомоторних дій є якісним показником уміння майбутнього викладача-інструменталіста свідомо управляти підсвідомою сферою. Для того, щоб майстерно виконати музичний твір, треба усвідомлено володіти художньою технікою гри на музичному інструменті, місце якої у сфері підсвідомості.

Отже, свідомі та підсвідомі сфери в аспекті психомоторної активності музиканта-інструменталіста органічно і тісно пов'язані між собою. Вони не можуть існувати одна без одної, а пороги переходу між ними невиразні та мінливі. Найуспішніші виконавці перед концертом відчувають ніби порожнечу свідомості – свідчення того, що тягар відповідальності переноситься на підсвідомість. Досвідчені музиканти знають, що виконання на публіці страшніше у перспективі, ніж в реальності. Досить доторкнутися до клавіатури, щоб до життя були викликані мнемічні асоціації, що діють, якщо не заважати їм сумнівами, в силу звички. Часом виконавець може відчувати надзвичайну ясність думки і дивне почуття відчуженості: свідомість стоїть ніби осторонь, байдуже спостерігаючи за тим, що відбувається і часом лунає думка: «Та годі, чи я роблю цю музику» (Маккіннон, 1967: 53).

Важливо зазначити, що у процесі поетапного вивчення музичного твору та, відповідно, формування і вдосконалення технічних навичок ми спостерігаємо прогресію онтогенетичного розвитку підсвідомого компонента в навчанні внаслідок «зрушення» міри усвідомленості внутрішньої динамічної сенсомоторної картини проходження виконавських дій. Під час сценічного виконання «напам'ять» елементи підсвідомості ніби заново відтворюються, наповнюються творчими імпульсами, постійно модифікуються і коректуються, проявляючи свою активність, пластичну природу

та, у разі необхідності, стають усвідомленими. Це зумовлено необхідністю безперервної регуляції розгортання музично-ігрових рухів і яскраво вираженою перервністю усвідомленого контролю цієї регуляції, складною симультанною ієрархією довільної психомоторної дії та неминучим залученням у її координаційну структуру численних неусвідомлених сенсомоторних компонентів. Інтимне вплетіння «несвідомого» в чуттєву тканину довільної психомоторної дії відбувається так часто, плавно і непомітно для нас, що робити певні категоричні висновки про антагонізм «авто-

матизму» і довільної активності – заняття марне та безперспективне.

Отже, питання, які пов'язані з природою та активізацією сфер свідомості й підсвідомості в інструментально-виконавському мистецтві, завжди будуть відкриті й актуальні. Висвітлені теоретично обґрунтовані аксіоми взаємодії досліджених дефініцій сповнені суперечливих суджень у методичному і практичному аспекті реалізації. Вони характеризуються індивідуальними суб'єктивними виявленнями і вимагають подальшого докладного наукового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. Москва, Советский композитор, 1980. 110 с.
2. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. 2-е вид., доп. Умань : Видавець «Сочінський М. М.», 2017. 652 с.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию : исследование. Ленинград : Советский композитор, 1979. 351 с.
4. Бассин Ф.В. Проблема бессознательного : о неосознаваемых формах высшей нервной деятельности. Москва : Медицина, 1968. 468 с.
5. Бернштейн Н. А. Об упражнении и навыке. *Психология памяти*. Москва : ЧеРо, 1998. С. 743–791.
6. Бирмак А.О. художественной технике пианиста : опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва, Музыка, 1973. 141 с.
7. Большой психологический словарь. Под ред. Мещерякова Б.Г., Зинченко В.П. Москва, 2003. 672 с.
8. Брейтгаупт Р. Основы фортепианной техники. Ред. и дополн. текст Г. Прокофьева ; под. общ. ред. М. Мейчика и Г. П. Прокофьева. Москва : МОНО «Музторг», 1928. Вып. 2. 96 с.
9. Гусак В. Рухова пам'ять майбутніх учителів музики: сутність і проблеми розвитку : монографія. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. 232 с.
10. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
11. Ергиев И.Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 284 с.
12. Ивановский В.Г. Теория пианизма : опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано. Киев : Киев-печать, 1927. 210 с.
13. Клецов С.В. К вопросу о механизмах пианистических движений. *Советская музыка*. 1935. № 4. С. 73–82.
14. Клименко В.В. Психология спорта : навч. посібник для студ. вищих навч. закладів. Київ : МАУП, 2007. 432 с.
15. Коган Г.М. У врат мастерства : психологические предпосылки успешности пианистической работы. Москва : Советский композитор, 1977. 341 с.
16. Коган Г.М. Работа пианиста. 3-е изд. Москва : Музыка, 1979. 182 с.
17. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва : Музыка, 1985. 158 с.
18. Маккиннот Л. Игра наизусть. Пер. с англ., вступ. статья Ф. Соколова. Ленинград : Музыка, 1967. 144 с.
19. Новикова Э. Тобиас Маттей. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва : Музыка, 1972. С. 215–265.
20. Подуровский В.М., Сусллова Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности : учебн. пос. для студентов вузов. Москва : Владос, 2001. 320 с.
21. Психология музыкальной деятельности : Теория и практика : учеб. пособие для студ. музыкальных фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. ; под ред. Г.М. Цыпина. Москва : Academia, 2003. 368 с.
22. Психология техники игры на фортепиано : две статьи И. Березовского и В. Бардаса ; пер. А.С. Шевеса. Москва : Музыкальный сектор, 1928. 111 с.
23. Пуриц И.Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 232 с.
24. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1968. 107 с.
25. Самойленко А.И. «Язык сознания» и семантический анализ музыки : к постановке проблемы. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової / [гол. ред. О.В. Сокол.] Одеса : Друк, 2004. Кн. 2, вип. 4. С. 18–29.
26. Сеченов И.М. Избранные произведения. Москва : АН СССР, 1952. Т. 1. Физиология и психология. 771 с.
27. Станиславский К.С. Работа актера над собой : дневник ученика. Москва : Художественная литература, 1933. 575 с.
28. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практик. СПб. : Алетейя, 2001. 318 с.
29. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Москва : Просвещение, 1984. 75 с.
30. Чхаидзе Л.В. Об управлении движениями человека. Москва : Физкультура и спорт, 1970. 136 с.

31. Шапар В.Б. Психологічний тлумачний словник. Харків : Прапор, 2004. 640 с.
32. Шлезингер Ст. Пианист-методолог. СПб : Издание музыкальной школы Шлезингера, 1902. Вып. 1. О технике игры на фортепиано. 28 с.
33. Шлезингер Ст. Пианист-методолог. СПб : Издание музыкальной школы Шлезингера, 1902. Вып. 3. О важном значении игры наизусть. 21 с.
34. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. Москва : Музыкальный сектор, 1926. 90 с.
35. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. Москва : Советская Россия, 1960. 172 с.

REFERENCES

1. Akimov Ju. Nekotorye problemy teorii ispolnitel'stva na bajane [Some problems of the theory of playing the button accordion]. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1980. 110 p. [in Russian].
2. Bay YU. M. Psykhomotoryka khudozhn'o-virtuoznoi pobizhnosti bayanista (akordeonista): monohrafiya [Psychomotrics of artistic and virtual interests of the bayanist (accordionist): monograph]. 2–e vyd., Dop. Uman': Vydavets' «Sochins'kiy M. M.», 2017. 652 p. [in Ukrainian].
3. Barenbojm L. Put' k muzicirovaniju : issledovanie [The path to making music : research]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1979. 351 p. [in Russian].
4. Bassin F.V. Problema bessoznatel'nogo : o neosoznaemyh formah vysshej nervnoj dejatel'nosti [The problem of the unconscious : on the unconscious forms of higher nervous activity]. Moskva : Medicina, 1968. 468 p. [in Russian].
5. Bernshtejn N.A. Ob uprazhnenii i navyke [Exercise and skill]. The psychology of memory. Moskva : CheRo, 1998. pp. 743–791 [in Russian].
6. Birmak A.O. hudozhestvennoj tehnikе pianista : opyt psihofiziologicheskogo analiza i metody raboty [On the artistic technique of the pianist: the experience of psychophysiological analysis and methods of work]. Moskva, Muzyka, 1973. 141 p. [in Russian].
7. Bol'shoj psihologicheskij slovar' [Big psychological dictionary]. Pod red. Meshherjakova B. G., Zinchenko V. P. Moskva, 2003. 672 p. [in Russian].
8. Brejtgaup R. Osnovy fortepiannoј tehniki [Fundamentals of piano technique]. Moskva : MONO Muztorg, 1928. Vyp. 2. 96 p. [in Russian].
9. Gusak V. Ruhova pam'jat' majbutnih uchiteliv muziki : sutnist' i problemi rozvitku : monografiya [Rukhov's memory of maybut music teachers : daily issues and development problems : monograph]. Uman': FOP Zhovtij O. O., 2016. 232 p. [in Ukrainian].
10. Davidov M.A. Teoretichni osnovi formuvannja vikonavs'koї majsternosti bayanista (akordeonista) : pidruchnik [Theoretical foundations of the formulation of the vikonavskoy maisternosti bayanist (accordionist) : handler]. Kiiv : Muzichna Ukraїna, 2004. 290 p. [in Ukrainian].
11. Ergiev I.D. Artistizm muzykanta-instrumentalista : monografiya [Artistry of an instrumental musician : a monograph]. Odessa : Astroprint, 2014. 284 p. [in Ukrainian].
12. Ivanovskij V.G. Teorija pianizma : opyt nauchnyh predposylok k metodike obuchenija igre na fortepiano [Theory of pianism : an experience of scientificPreconditions for teaching the piano]. Kiev : Kiev-pechat', 1927. 210 p. [in Ukrainian].
13. Kleshhov S. V. K voprosu o mehanizmah pianisticheskikh dvizhenij [On the question of the mechanisms of pianistic movements]. Soviet music, 1935, № 4, pp. 73–82 [in Russian].
14. Klimenko V.V. Psihologija sportu : navch. posibnyk dlya stud. vyshchych navch. zakladiv [Psihologija sportu]. Kiiv : MAUP, 2007. 432 p. [in Ukrainian].
15. Kogan G.M. U vrat masterstva : psihologicheskie predposylki uspešnosti pianisticheskoy raboty [At the gate of mastery: psychological preconditions for success in pianist work]. Moskva : Sovetskij kompozitor, 1977. 341 p. [in Russian].
16. Kogan G.M. Rabota pianista [The work of a pianist]. Moskva : Muzyka, 1979. 182 p. [in Russian].
17. Lips F. Iskusstvo igry na bajane [The art of playing the button accordion]. Moskva : Muzyka, 1985. 158 p. [in Russian].
18. Makkinnon L. Igra naizust' [Playing by heart]. Leningrad : Muzyka, 1967. 144 p. [in Russian].
19. Novikova Je. Tobias Mattej [Tobias Mattej]. Musical performance. Vyp. 7. Moskva : Muzyka, 1972. pp. 215–265 [in Russian].
20. Podurovskij, V.M., Suslova, N. V. Psihologicheskaja korekciya muzykal'no-pedagogicheskoy dejatel'nosti : uchebn. pos. dlya studentov vuzov [Psychological correction of musical and pedagogical activity]. Moskva : Vlados, 2001. 320 p. [in Russian].
21. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti : Teorija i praktika : ucheb. posobiye dlya stud. muzykal'nykh fak. vyssh. ped. ucheb. zavedenny [Psychology of musical activity : Theory and practice]. D. K. Kirnarskaja, N. I. Kijashhenko, K. V. Tarasova, G. M. Cypin (Ed.). Moskva : Academia, 2003. 368 p. [in Russian].
22. Psihologija tehniki igry na fortepiano : dve stat'i I. Berezovskogo i V. Bardasa [Psychology of piano playing technique : two articles by I. Berezovsky and V. Bardas]. Moskva : Muzykal'nyj sektor, 1928. 111 p. [in Russian].
23. Puritsa I.H. Hra na bayani. Metodichni statii. Pereklad z ros. Movy [Playing the accordion. Methodical articles. Translated from russian. languages]. Ternopil' : Navchal'na knyha – Bohdan, 2007. 232 p. [in Ukrainian].
24. Savshinskij S.I. Rabota pianista nad tehnikoj [The pianist's work on technique]. Leningrad: Muzyka, 1968. 107 p. [in Russian].
25. Samojlenko A.I. «Jazyk soznaniya» i semanticheskij analiz muzyki: k postanovke problemy [«The language of consciousness» and the semantic analysis of music: to the problem statement]. Musical art and culture : Naukovij visnik ODMA imeni A.V. Nezhdanovoї / [gol. red. O.V. Sokol.]. Odesa : Druk, 2004. Kn. 2, vip. 4, pp. 18–29 [in Ukrainian].

26. Sechenov I.M. Izbrannye proizvedenija [Selected works]. Moskva : AN SSSR, 1952. T. 1. Fiziologija i psihologija. 771 p. [in Russian].
27. Stanislavskij K.S. Rabota aktera nad soboj: dnevnik učenika [The actor's work on himself : a student's diary]. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1933. 575 c. [in Russian].
28. Cypin G.M. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo : teorija i praktik [Musical performing arts : theory and practice]. SPb. : Aletejja, 2001. 318 p. [in Russian].
29. Cypin G.M. Obuchenie igre na fortepiano [Learning to play the piano]. Moskva : Prosveshhenie 1984. 75 p. [in Russian].
30. Chhaidze L.V. Ob upravlenii dvizhenijami cheloveka [On the control of human movements]. Moskva : Fizkul'tura i sport, 1970. 136 p. [in Russian].
31. Shapar V.B. Psihologichnij tлумachnij slovník [Psychological tлумachny vocabulary]. Harkiv : Prapor, 2004. 640 p. [in Ukrainian].
32. Shlezinger St. Pianist-metodolog [Pianist methodologist]. SPb : Izdanie muzykal'noj shkoly Shlezingera, 1902. Vyp. 1. O tehnikе igry na fortepiano. 28 p. [in Russian].
33. Shlezinger St. Pianist-metodolog [Pianist methodologist]. SPb : Izdanie muzykal'noj shkoly Shlezingera, 1902. Vyp. 3. O vazhnom znachenii igry naizust'. 21 p. [in Russian].
34. Shtejngauzen F. Tehnika igry na fortepiano [Piano playing technique]. Moskva : Muzykal'nyj sektor, 1926. 90 p. [in Russian].
35. Shhapov A.P. Fortepiannaja pedagogika [Piano pedagogy]. Moskva : Sovetskaja Rossija, 1960. 172 p. [in Russian].