

РОЗДІЛ 2

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНО-ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ

УДК 78.01+78.071.2

DOI: 10.31652/2412-1142-2021-62-114-123

Білоус Владислава Павлівна

кандидат мистецтвознавства, професор

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, м. Київ, Україна

ORCID ID: 0000-0001-8506-238X

vladadanut@ukr.net

ОСНОВИ ОВОЛОДІННЯ РУХОВИМИ НАВИЧКАМИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Анотація. Стаття присвячена проблематиці оволодіння музикантом-інструменталістом технічною виконавською майстерністю. Досвід та дослідження показують, що основою оволодіння технічною майстерністю є формування музичних рухових навичок.

Аналіз значення навички автор статті розпочинає з визначення поняття «**навичка**», адже в науковій літературі воно є неоднозначним. Розглянуто процес формування рухової навички, що ділиться на етапи (ознайомчий, аналітичний, синтетичний (стандартизуючий), ситуаційний), докладно характеризується кожен з них та аналізується їх значення.

В процесі оволодіння музично-виконавською майстерністю слід пам'ятати та враховувати властивості навичок: взаємодія або інтерференція навичок, деавтоматизація навичок. Однак, якщо про деавтоматизацію навичок знають практично всі музиканти-виконавці, то взаємодія навичок залишається по за їхньою увагою.

Музично-виконавська майстерність інструменталіста також залежать і від його потенціальних можливостей – здібності (здатності) до праці (переважно розумової). На жаль, наукових праць, присвячених проблемі розумової працездатності музикантів практично немає. Автор у статті наводить визначення поняття розумової працездатності та розкриває її структуру. (1. Атенційний компонент, який характеризує стан довільної уваги. 2. Розумовий компонент, що характеризує стан мислення. 3. Мнемічний компонент, який характеризує стан довільної пам'яті. 4. Сенсорний компонент, який характеризує стан перцепційних процесів. 5. Імажинитивний компонент, який визначає стан уяви. 6. Мотиваційний компонент, що впливає на активність розумової діяльності) та описує динаміку працездатності (1. Період завчасного підвищення працездатності. 2. Установчий період. 3. Період впрацювання. 4. Період максимальної працездатності. 5. Період зниження працездатності. 6. Період "кінцевого пориву". 7. Період прогресивного зниження працездатності). Цю динаміку необхідно враховувати як в процесі оволодіння майстерністю, так і у виконавській діяльності музиканта.

У висновках запропоновано конкретні практичні рекомендації щодо ефективності оволодіння виконавською майстерністю.

Ключові слова. Навичка, етапи формування музичної навички, розумова працездатність, компоненті працездатності, динаміка працездатності.

1. ВСТУП

Постановка проблеми. Музично-виконавська діяльність – це своєрідна діяльність. Ця своєрідність обумовлена тим, що її ефектом є дія на емоційну сферу людини, внаслідок чого

змінюється емоційний тонус не тільки її діяльності, але й життя. Ще Ф.Мендельсон, коли його запитали якою мовою він найчастіше користується (а він знав декілька мов!), то відповів, що музикою, адже вона сама говорить.

Загальновідомо, що ефект музичної діяльності залежить від виконавської майстерності артиста, яка визначається рівнем підготовки музиканта-виконавця. Тому однією з проблем розвитку інструментального музикознавства є узагальнення передового не тільки виконавського, а й педагогічного досвіду у підготовці високого класу музикантів-інструменталістів. Не дивлячись на те, що в цьому плані існують напрацювання таких відомих музичних педагогів як М. Геліс, М. Давидов, М. Лисенко, Б. Міхєєв та ін. [4], однак спеціального дослідження, спрямованого на обґрунтування значення формування рухових навичок для виконавської майстерності в музичній науковій літературі практично не існує. Саме цьому ми хочемо звернути увагу у даній статті.

Всі музиканти без винятку зустрічаються з проблемами як і що треба зробити, щоб вивчити свій репертуар, щоб бути в доброму настрої на концертах, як опанувати хвилювання, як працювати, як впливати на слухача музики, щоб задовольнити його музично-естетичні потреби, що треба робити, а чого не треба, щоб досягти успіху і визнання своєї артистичної діяльності. Тому у цій статті спробуємо поділитися своїми думками щодо рекомендацій як педагогам, так і молодим виконавцям, відносно оптимального використання психічних можливостей музиканта-інструменталіста в процесі опанування майстерністю та методики психологічної підготовки до умов концертного виступу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомо, що ефективність музичної діяльності виконавця залежить від багатьох факторів. Серед всіх тих чинників, які в тій чи іншій мірі впливають на успіх музиканта-інструменталіста (і не тільки), більшість дослідників цієї проблеми (якщо не всі) виділяють: специфічно музичні здібності, загальна інтелігентність (загальні здібності), властивості особистості, біографічно-середовищні чинники, технологія індивідуальної праці. Жодний з цих виділених чинників, взятий окремо, не визначає ні рівня, ні художньої цінності музичних досягнень. Роль кожного з них є відносною і залежить від контексту решти факторів [1].

Якщо говорити про виконавську майстерність музиканта-інструменталіста, то слід зауважити, що серед значної кількості факторів, від яких залежить рівень цієї майстерності, варто віддати перевагу: методиці та технічним засобам (способам, методам) гри на інструменті, рівню розвитку пізнавальних психічних процесів виконавця, стану його емоційно-вольової сфери та індивідуально-типологічним властивостям таким як характер, здібності, темперамент особистості виконавця [1].

Очевидним є, що про якість виконання можна говорити тоді, якщо музичні здібності виступають у єдності з виконавською майстерністю. Формування якої вимагає великої і копіткої праці не тільки музиканта-виконавця, але й його педагога, наставника. Це означає, що в процесі оволодіння музично-виконавською майстерністю треба використовувати все новіші підходи та методи навчання. Разом з тим варто зазначити, що на сучасному етапі педагоги та музиканти-виконавці все частіше звертаються до науки, шукаючи допомоги в удосконаленні свого мистецтва.

Вміння музиканта-інструменталіста працювати є свого роду здібністю, яку з певністю можна сформувати навіть тоді, коли раніше її не було. Для цього повинно вивчати та шукати новітні методи оволодіння виконавською технікою, застосування яких є можливим до опанування кожним музикантом в залежності від його волі і здібностей. Відмітимо, що тільки у випадку наявності видатних здібностей, передусім всебічних, опанування виконавською технікою відбувається швидко та невимушено, дає хороші результати, формує самостійність мислення, дозволяє опрацювати індивідуальний стиль діяльності.

Діяльність взагалі, як і музично-виконавська діяльність зокрема, має свою структуру і включає в себе багато компонентів. Не будемо аналізувати та характеризувати ні поняття діяльності ні її компоненти. Зробимо виключення лише для одного компонента діяльності –

це навичка. Навички мають дуже велике значення в діяльності людини. Вони «...полегшують фізичні та розумові зусилля в праці, навчанні, вносять в діяльність кожної людини певний ритм, стійкість, створюючи умови для творчості» [7, с. 169]. Особливо важливе значення навички мають в музично-виконавській діяльності. Саме вони лежать в основі опанування грою на музичному інструменті та оволодіння музично-виконавською технікою інструменталіста.

Аналіз значення навички, як головної психологічної основи музичної майстерності виконавця-інструменталіста, варто розпочати з визначення поняття «**навичка**». Підставою для цього є деяка неоднозначність визначення поняття в науковій літературі.

«Навичка – дія, що автоматизується внаслідок вправи і проходить через ряд етапів формування» [9, с.72].

«Навичка – дія, сформована шляхом повторення, що характеризується високим ступенем оволодіння і відсутністю поелементної свідомої регуляції та контролю» [6, с.195].

«Частинна автоматизоване виконання і регуляції доцільних рухів у людини називають навичкою» [8, с.107].

«Навичка – спосіб виконання дії, який, внаслідок вправ, став автоматизованим» [3, с.84].

«Навичка – відносно стала схильність, яка є результатом довшого вправлення» [14, с.171].

«Навичка – це організаційно-функціональний ланцюг закріплених повторюваннями операцій» [7, с.169].

«Навички – це опанування до автоматизму способів використання певних засобів діяльності» [5, с.327].

«Навичка – набутий внаслідок повторювання зразок поведінки (реагування), який є відносно тривалим та автоматично виконуваним» [15, с.159].

Якщо проаналізувати вище наведені визначення поняття навички, то помітимо, що практично у кожному з них передбачається автоматичне (автоматизоване) виконання дії. Автоматичне виконання людиною будь-якої дії – це її виконання без участі свідомості. Дії (рухи) ж музиканта-інструменталіста, навіть найбільш прості, не можуть виконуватися в спосіб несвідомий, бо його виконавська діяльність завжди є свідомою. Підсвідомо можуть контролюватися лише якісь окремі елементарні дії (рухи).

На нашу думку, найбільш відповідним визначенням поняття навички є: «Навичка – це дія, виконання якої доведено до досконалості внаслідок вправ (багаторазових повторювань)» [10, с.105]. Таке розуміння навички є особливо характерним для музиканта-інструменталіста.

Розрізняють такі основні види навичок: перцептивні, інтелектуальні (розумові) та рухові [6; 7; 9]. На навчання гри на музичному інструменті та оволодіння виконавською майстерністю мають вплив усі перераховані види навичок, але найважливішими є рухові навички, бо техніка гри залежить від якості виконуваних музикантом рухів.

Початкова фаза в процесі оволодіння виконавською майстерністю полягає на формуванні складної системи навичок. Загальновідомо, що основою формування навички є багаторазове повторювання одних і тих самих рухів (дій). Однак це не завжди забезпечує високу ефективність оволодіння навичками. Успішність залежить від знання та усвідомлення самого процесу формування та його механізмів.

Процес формування рухової навички можна поділити на ряд етапів [3; 7; 8; 9]: ознайомчий, аналітичний, синтетичний (стандартизуючий), ситуаційний.

1-й етап – Ознайомчий.

На цьому етапі музикант не виконує ніяких музичних рухів, які йому треба опанувати, а лише знайомиться з ними, щоб їх усвідомлювати та уявляти. Ознайомлення з прийомами виконання рухів може відбуватися кількома шляхами: спостереження за демонстрацією рухів, пояснення та поєднання демонстрації з поясненням. Завершується цей етап засвоєнням знань, що стосуються формування виконавських навичок.

2-й етап – Аналітичний.

На аналітичному етапі виконавець виконує необхідні для гри рухи. Особливістю є те, що складний рух, як єдине ціле, йому не вдається виконати. Вірно виконуються лише окремі прості рухи, а складні рухи розділяються на більш прості елементи. Виконавець дані рухи виконує повільно, неякісно, неекономно з напруженою увагою. Після кожної спроби здійснюється аналіз виконання руху. Саме тому, що цілісний акт дії розкладається на окремі прості елементи та після кожної спроби аналізується спосіб і якість її виконання, цей етап називається аналітичним. Свідомий контроль на цьому етапі здійснюється лише за процесом виконання дії, а не за її результатом. На ефективність формування виконавської навички на цьому етапі істотно впливає результат ознайомчого етапа.

3-й етап – Синтетичний або стандартизуючий.

При багаторазовому повторюванні зайві рухи зникають.. Окремі рухи, як складові цілісної дії, об'єднуються (тому цей етап і називається синтетичним – від слова «синтез»), стають доцільними, стабільними та економними. Засвоєні способи виконання рухів обумовлюють, що на кожен наступний рух, який реалізується з однаковою якістю, витрачається приблизно такий самий час. Свідомий контроль з процесу виконання рухів переноситься на результат, а процес виконання розпочинає контролювати підсвідомість, а збоку це виглядає як автоматичне виконання дії.

Практично на цьому етапі завершується формування навички. З фізіологічної точки зору у музиканта сформувався динамічний стереотип (стійка система умовних рефлексів), який є основою для часткового автоматизування виконуваної музичної дії.

Слід зауважити таку дуже важливу особливість. Як зазначалося вище, якість та час виконання рухів на даному етапі характеризуються стабільністю. Однак, якщо музиканту показати інший, більш досконалий спосіб здійснення рухів, то якість та швидкість виконання цих рухів підвищиться. Це дуже часто використовується в практиці, коли трапляється, що музикант, вивчаючи твір засвоїв не раціональну аплікатуру, і це дозволило йому сформувати певну навичку. Викладач, помітивши це, демонструє більш раціональну аплікатуру, використовуючи яку виконавець суттєво покращує свою навичку, тобто якість своєї музично-виконавської майстерності.

Варто звернути увагу ще на одну особливість в процесі вивчення музичного твору. При вивченні музичного твору трапляються технічно-складні для засвоєння фрагменти. Тому досить широко застосовується практика багаторазового повторювання лише окремого фрагмента фрази твору. Така методика оволодіння виконавською майстерністю має свої позитивні, але, на жаль, й негативні аспекти. Про позитивні аспекти знають всі музиканти, бо відомо, що багаторазове повторювання – це необхідна умова формування музично-виконавської навички. Відносно негативних аспектів такої методики оволодіння виконавською майстерністю, то виконавцю треба додатково попрацювати, щоб залишити зв'язки «твір перед фразою – початок фрази» та «кінець фрази – твір після фрази», а решту зв'язків знищити.

В дійсності це вимагає додаткових значних зусиль та й часу виконавця. Крім того, в певних умовах проявляються небажані наслідки надмірного застосування цієї методики вивчення твору, а саме: виконавець в процесі виконання (особливо в короткому часі після вивчення твору) часом «забуває» текст доходячи до тієї фрази. З метою уникнення таких несподіванок виконавець змушений бути дуже напруженим, концентрувати свою увагу на цьому фрагменті. Тому, не варто ігнорувати цілісне виконання твору, що є необхідним в процесі оволодіння виконавською майстерністю.

4-й етап – Ситуаційний.

Розглядання процесу формування музичної навички можна закінчити попереднім етапом. Однак до цього процесу можна додати ще один етап – ситуаційний [8, с.113]. Він характеризується тим, що сформована навичка може бути використана (застосована) в умовах не стандартних, тобто в умовах, які відрізняються від звичних для виконавця. Інколи такі

умови створюються штучно, наприклад, в деяких естрадних виступах, на яких артист грає в якийсь незвичний спосіб, або пристосовується до не передбаченої ситуації. Тому й називається цей етап ситуаційним. Зрозуміло, що у такому випадку очікувати високу виконавську майстерність можна не завжди.

Продуктивність формування навички не є однаковою не тільки для різних музикантів, але навіть для того самого музиканта, бо залежить від багатьох факторів [3, с.92]:

1. Об'єктивні фактори:
 - Конструкція музичного інструменту;
 - Технічний стан музичного інструменту;
 - Умови навчання при виконавській діяльності.
2. Суб'єктивні фактори:
 - Фізіологічні:
 - втома
 - стан здоров'я
 - Психологічні:
 - відношення до музично-виконавської діяльності (мотивація)
 - впевненість в своїх силах та можливостях
 - емоційний стан музиканта
 - динаміка навички.

При вивченні музичного твору варто пам'ятати про ці фактори, бо від їх врахування залежить ефективність (продуктивність) формування музичної навички.

В процесі оволодіння музично-виконавською майстерністю належить пам'ятати та враховувати властивості навичок. В психологічній науковій літературі виділяють декілька властивостей навичок. Хоч не всі автори називають їх однаково [7; 8; 13], але характеристика проявів цих властивостей практично така сама.

Властивості навичок:

1. Взаємодія або інтерференція навичок.

Це вплив навички вже сформованої на формування нової та навпаки. Коли стара навичка допомагає у формуванні нової, то цю властивість ще називають переносом, трансфером, проактивною інтерференцією [7; 13]. В музично-виконавській діяльності ця властивість навичок проявляється як використання артистом власного досвіду при набуванні нового. Прояв позитивної інтерференції має місце тоді, коли, наприклад, домрист, який грає на чотириструнному інструменті, розпочинає грати на мандоліні чи кобзі, або піаніст грає на акордеоні, бо в цьому випадку має місце подібність.

Можлива ситуація, коли сформована музична навичка негативно впливає на раніше сформовану. Прикладом такої інтерференції (взаємодії) навичок може бути ситуація, коли домрист, який завжди грає на чотириструнній домрі, розпочинає грати на шестиструнній гітарі. При цьому старі навички утруднюють формуванню навичок на новому інструменті. Негативний вплив може бути і в іншій ситуації, коли, наприклад, нові сформовані навички затрудняють відтворення старих. Цю властивість ще називають ретроактивною інтерференцією [13].

2. Деавтоматизація навичок.

Це гальмування або навіть зникнення навички. Основними причинами деавтоматизації є [7]:

- Тривала перерва у використанні навичок. При цьому треба пам'ятати, що їх деавтоматизація настає швидше, якщо вони були слабко засвоєні.
- Надмірна втома (як фізична, так і розумова). Вона обумовлює зниження здатності до контролювання та аналізування своїх дій. У фізіологічному плані втома викликає гальмування, а навіть порушення функціонування рухових центрів в корі головного мозку.

З цього випливає висновок. Для збереження та підтримування високого рівня виконавської майстерності (особливо технічної) музикант-інструменталіст повинен систематично працювати з інструментом.

Виконавська майстерність інструменталіста залежить не тільки від ефективності формування музичних навичок, але й від його потенційних можливостей, а конкретно від його здібності (здатності) до праці. Праця музиканта – це праця переважно розумова. Тому, на нашу думку, варто вивчити значення його розумової працездатності для оволодіння ним виконавською майстерністю.

Проблема розумової працездатності – це не тільки психологічна та педагогічна проблема. Вона обумовлює не тільки навчання людини, але й має велике значення в виконавській діяльності артиста. На жаль, наукових праць, присвячених проблемі розумової працездатності музикантів практично немає.

В психологічній літературі поняття розумової працездатності визначається як здатність психічних процесів, яка обумовлює високі якісні та кількісні показники розумової діяльності при максимальних фізіологічних витратах організму [10; 11]. Ця здібність має свою структуру, основними компонентами якої є:

1. Атенційний, який характеризує стан довільної уваги.
2. Розумовий, що характеризує стан мислення.
3. Мнемічний, який характеризує стан довільної пам'яті.
4. Сенсорний, який характеризує стан перцепційних процесів.
5. Імажинитивний, який визначає стан уяви.
6. Мотиваційний, що впливає на активність розумової діяльності.

Значення цих складових розумової працездатності у формуванні музично-виконавської майстерності проаналізовано в дослідженні [1]. Однак, що стосується виконавської діяльності, то, на нашу думку, до вище перерахованих компонентів розумової працездатності треба додати ще один компонент – емоційний, який характеризує емоційний стан виконавця. Зробити це варто хоча б тому, що існують такі почуття, як стеничні, що мобілізують зусилля виконавця, та астеничні, які його можливості пригнічують [1]. Крім того, «... вплив емоції на функції людини [в тому числі й на діяльність виконавця – В.Б.] в значній мірі залежить від сили емоції...» [13].

Для успішної діяльності необхідним є певний рівень збудження (мотивації) [12]. Це означає, що оволодіння музично-виконавською майстерністю буде ефективнішим та продуктивнішим, якщо враховувати зв'язок між рівнем емоційного збудження (мотивацією) і рівнем функціонування організму інструменталіста. Цей зв'язок описано в психологічних законах Йєркеса-Додсона (Yerkes-Dodsona). Суть першого закону полягає в тому, що в міру зростання інтенсивності збудження (мотивації) до певного критичного рівня виконувани дії покращуються. При подальшому підвищенні мотивації починають погіршуватися аж до повної дезорганізації діяльності. Для кожної особи цей критичний рівень є індивідуальним. Другий закон стверджує, що «сила бажаної мотивації залежить від рівня важкості завдання. Чим важче завдання, тим слабша мотивація виявляється оптимальною. Занадто слабка мотивація недостатньо мобілізує до дії (активності), а мотивація надто сильна – дезорганізує її і тому теж є небажаною» [12, с.922]. З цього можна зробити такі висновки:

1. Найкращим рівнем мотивації (збудження) – це середній рівень, який буде оптимальним.
2. Слабке прагнення досягнення цілі (мети), подібно як і занадто сильне прагнення, для ефективності діяльності (оволодіння музично-виконавською майстерністю) виявляються некорисними.

Успішність оволодіння музично-виконавською майстерністю залежить ще й від знання музикантом динаміки розумової працездатності та його вміння враховувати цю динаміку при вивченні нових творів та в своїх концертних виступах. В динаміці розумової працездатності

дослідники, як правило, виділяють 3 періоди. Однак, найбільш повно цю динаміку описують періоди, які виділив П. Білоус [2; 11]:

- 1.Період завчасного підвищення працездатності.
2. Установчий період.
3. Період відпрацьовування.
4. Період максимальної працездатності.
5. Період зниження працездатності.
6. Період "кінцевого пориву".
7. Період прогресивного зниження працездатності.

Період завчасного підвищення працездатності.

Про цей період можна говорити тоді, коли музикант ще до початку ознайомлення з музичним твором, який планує виконувати, має потенційні можливості його виконання. Такими можливостями, перш за все, є знання, що необхідні для цього виконання. Якщо таких знань він не має, то тоді не може бути мови не тільки про успішне виконання такої діяльності, але взагалі її виконання є неможливим. Засвоюючи необхідну інформацію, виконавець вже тим самим підвищує свою працездатність як потенційну можливість своєї музичної діяльності. Тому дуже важливо як для викладача, так і для самого музиканта ще на першому етапі формування навички якомога краще засвоїти максимум інформації, необхідної для його виконавської діяльності.

Установчий період.

Перед самим початком виступу виконавець настроюється на гру. Це обумовлює актуалізацію мотивів виконавської діяльності та інформації, необхідної для її реалізації, а також настроювання на характер і умови виступу. Це призводить до підвищення працездатності ще перед безпосереднім розпочинанням музичних дій. Успішним цей період буде тоді, коли виконавець-інструменталіст зможе максимально зосередити свою увагу виключно на тих діях, які йому ось-ось треба буде виконувати.

Період відпрацьовування.

На самому початку безпосереднього виконання музичних дій, тобто гри, працездатність музиканта знаходиться на певному рівні. Однак, розпочинаючи гру, музикант-виконавець «втягується» в цю діяльність і це обумовлює подальше підвищення його працездатності. В кінці цього періоду працездатність досягає максимального рівня.

Як правило, в практиці виконавця цей період найчастіше використовуються. Це репетиції, виконання навіть фрагментів творів чи просто виконання вправ. Однак, не всі виконавці-інструменталісти перед виступом усвідомлюють доцільність виконання на музичному інструменті різних вправ та репетицій перед концертом. Разом з тим, важко зустріти відповідального музиканта, який перед своїм виступом відмовляється (ігнорує) навіть короточасні виконавські спроби. Тому як музиканту, так і його викладачеві, варто звернути увагу на відповідальне відношення до вправ та репетицій, бо саме вони, часто обумовлюють успішність виконавської діяльності.

Період максимальної працездатності.

Цей період є найціннішим, бо характеризується найвищим рівнем працездатності музиканта, що гарантує йому успішність виконавської діяльності. Як виконавцю, так і його викладачеві треба дбати, щоб цей період був найдовшим, а рівень працездатності найвищим.

Період зниження працездатності.

Виконуючи діяльність, організм витрачає енергію. Якщо музикант змушений працювати довго, інтенсивно або в несприятливих умовах, то настає втома. Вона є захисною реакцією організму проти надмірної витрати його енергії. Такий стан обумовлює зниження рівня працездатності.

Важлива порада як для виконавця, так і для його педагога: по можливості регулювати в процесі гри навантаження як часово, так і за інтенсивністю. Це допоможе зменшити витрату енергії і забезпечити працездатність на більш тривалий час.

Період "кінцевого пориву".

Якщо на виконання музичних дій відводиться певний час і виконуючий ці дії не встигає своєчасно їх закінчити, то тоді, навіть не дивлячись на втому, мобілізуються додаткові енергетичні ресурси організму і рівень працездатності різко підвищується. Існування цього періоду в динаміці працездатності можна пояснити як реакцію організму на сигнал «скоро кінець роботи». В практиці музичної діяльності період «кінцевого пориву» проявляється, наприклад, коли для закінчення вивчення твору музикант має дефіцит часу або тоді, коли артист вже дуже втомлений, а треба обов'язково ще грати. Тоді він мобілізує свої зусилля щоб встигнути завершити вивчення твору або концертний виступ.

Період прогресивного зниження працездатності.

Варто зауважити, якщо, не дивлячись на використання «кінцевого пориву», музична діяльність все-таки продовжується, то в цьому випадку має місце вже надмірне витрачання енергії організму і тоді, як його реакцією на цей стан, відбувається прогресивне зниження працездатності, бо організм перевтомлений. Це може мати місце, коли всі старання музиканта, наприклад, закінчити вивчення твору завершилися невдачею або після закінчення виступів все-таки артист мусить ще якийсь час грати. Треба пам'ятати, що перевтома завжди обумовлює низький рівень виконавської діяльності. Музиканту та педагогу треба слідкувати за станом працездатності, усвідомлювати цей стан і при появі втоми негайно робити перерву на відпочинок. Продовжувати виконувати музичні дії, а особливо на початку вивчення твору, є безперспективним, бо у такому стані інструменталісту не вдасться сформувати навіть найпростішу навичку.

Якщо говорити про динаміку розумової працездатності осіб, особливо які навчаються (як в навчальних закладах, так і самостійно), то треба пам'ятати, що вона не є однаковою протягом дня чи тижня. Дослідження [2; 10; 11] показали, що протягом дня найвищий рівень працездатності має в годинах 9-11, а протягом тижня – у вівторок-четвер. Це означає, що при організації музичної діяльності (як дидактичної, так і виконавської) з метою досягнення кращих результатів бажано цю особливість динаміки враховувати.

2. ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Ефективність музично-виконавської діяльності інструменталіста незалежно від того чи це музикант-початківець, чи артист з великим досвідом обумовлена знанням, розумінням, а головне врахуванням у своїй практиці психологічних основ оволодіння перш за все технічною майстерністю.

Однією з важливих підстав цієї майстерності є формування музичних навичок. Тому дуже важливо:

1. Музикант, особливо початківець, який розпочинає вивчення твору, повинен звертати увагу на етапи формування навичок, а серед них особливо на перші два.

2. В музичній діяльності (як в процесі вивчення твору, так і в виступах та підготовці до них) враховувати дію законів Йеркеса-Додсона, а саме: найкращий ефект музичної діяльності тоді, коли сила мотивації цієї діяльності є середньою (оптимальною). При дуже сильній мотивації успішність виконання музичних дій різко знижується. У випадку, коли музичне завдання є легким, успішність його виконання прямо пропорційна силі мотивації. Якщо ж завдання є важким, то найвища ефективність його виконання при незначній мотивації, адже при зростанні сили мотивації успішність виконання дій знижується.

3. Здібність до розумової праці, як проблема, має два аспекти: педагогічний і психологічний. Ці аспекти тісно пов'язані між собою тому, що знання структури та динаміки розумової працездатності дозволяє максимально використати психологічні можливості особистості музиканта як в процесі вивчення музичного твору (навчання), так і у виконавській діяльності. Якщо не враховувати або ігнорувати динаміку працездатності, то це не тільки не допоможе уникати стану втоми музиканта, але й допровадить його через відчуття втоми до виникнення негативних емоцій та зниження мотивації музично-виконавської діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕЛІ

- [1] Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності. Автореферат дис. канд. мистецтвознавства. – К.: НМАУ, 2005. – 16 с.
- [2] Білоус П. Творча активність, розумова працездатність і професійне самовизначення особистості //СТАВРОПІГІЙСЬКІ ФІЛОСОФСЬКІ СТУДІЇ. Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 4 /Упорядник О.П.Опанасюк. – Львів: “Ставропігійон”, 2010. – 294 с. (ULTIMA RATIO). - С.179-183
- [3] Гамезо М.В., Домашенко И.А. Атлас по психологии: Информ.-метод. материалы к курсу «Общая психология»: Учеб.пособие для студентов пед.ин-тов. – М.: Просвещение, 1986. – 272 с.
- [4] Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності //Науковий вісник. Музичне виконавство. – Вип.2. – К.: НМАУ, 1999. – С. 88-98.
- [5] Загальна психологія: Навч. посібник /О.Скрипченко, Л.Долинська, З.Огороднійчук та ін. – К.: Просвіта, 2005. – 464 с.
- [6] Карпенко Л.А. Краткий психологический словарь. Под общ.ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
- [7] Крысько В.Г. Общая психология в схемах и комментариях: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2004. – 254 с.: ил. – (Серия «Учебное пособие»).
- [8] Петровский А.В., Брушлинский А.В., Зинченко В.П. и др. Общая психология. Учебн. для студентов пед. ин-тов. Под ред. А.В. Петровского.- 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 464 с.
- [9] Платонов К.К. Краткий словарь системы психологических понятий. Издание 2-е, перераб. и доп. – М.: Высш. школа, 1984. – 174 с.
- [10] Biłous P. Zdolność do pracy umysłowej ucznia jako warunek efektywnego nauczania w nowoczesnej szkole //Szkoła w perspektywie XXI wieku. Teraźniejszość – przyszłość. Część 2. Nowe technologie i perspektywy przemian w procesach edukacyjnych. Pod red. Sławomira Kozieja. – Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2009. – S. 103-109.
- [11] Biłous P. Zdolność do pracy umysłowej uczniów jako problem psychologiczny i pedagogiczny //Dyspozycje twórcze i zdolności. Wybrane zagadnienia pedagogiczne i psychologiczne. Pod red. Ireny Pufal-Struzik, Teresy Gیزی. Studia Pedagogiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego. Tom 17. – Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2008. – S.155-163.
- [12] Encyklopedia psychologii. Pod red. Włodzimierza Szewczuka. – Warszawa: Fundacja Innowacja, 1998. – 1016 s.
- [13] Podstawy psychologii. Podręcznik dla studentów kierunków nauczycielskich /Pod red. Władysławy Pileckiej, Grażyny Rudkowskiej, Leszka Wrony. –Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 1998. – 598 s.
- [14] Sillami N. Słownik psychologii. – Katowice: Wydawnictwo „Książnica”, 1995.–344 s.
- [15] Słownik psychologii. Red. Jerzy Siuta. – Kraków: „Zielona Sowa”, 2005. – s.480.
- [16] Strelau Jan. Psychologia. Podręcznik akademicki. Tom 2. Psychologia ogólna. – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2000. – 896 s. – S.443.

FUNDAMENTALS OF MASTERING MOTOR SKILLS PERFORMER MUSICIAN

Bilous Vladislava Pavlivna

Candidate of Art History, Professor

National Academy of Music of Ukraine them. P.I Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

ORCID ID: 0000-0001-8506-238X

vladadanut@ukr.net

Abstract. The article is devoted to the problem of mastering technical performance skills by a musician-instrumentalist. Traditionally, the process of mastering the art of playing an instrument, mostly occurs without the supervision of a teacher and often by such methods as it was even 100 years ago. Experience and research show that the basis for mastering technical skills is the formation of musical motor skills.

The analysis of the meaning of skill, the author of the article begins with the definition of "skill" as in the scientific literature it is ambiguous. The process of formation of motor skills is divided into stages (introductory, analytical, synthetic (standardizing), situational), each of them is characterized in detail and their meaning is shown.

In the process of mastering musical skills and in performing activities, it is necessary to remember and take into account the properties of skills: 1. Interaction or interference of skills. 2. Deautomatization of skills. If almost all musicians know about the de-automation of skills, then the interaction of skills remains in their attention.

The instrumentalist's musical skill and performance also depend on his potential - ability (ability) to work (mostly mental). Unfortunately, there are almost no scientific papers on the problem of mental capacity of musicians. The author defines the concept of mental capacity and reveals its structure (1. Attentional

component that characterizes the state of voluntary attention. 4. Sensory component, which characterizes the state of perceptual processes 5. Imaginative component, which determines the state of imagination 6. Motivational component that affects the activity of mental activity) and describes the dynamics of efficiency (1. Period of premature increase in efficiency. 3. Period of employment 4. Period of maximum working capacity 5. Period of decrease in working capacity 6. Period of "final rush" 7. Period of progressive decrease in working capacity). This dynamic must be taken into account both in the process of mastering the skill and in the performance of the musician.

The conclusions offer specific practical recommendations for the effectiveness of mastering performing skills.

Keywords: Skill, stages of formation of musical skill, mental working capacity, components of working capacity, dynamics of working capacity.

References (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

- [1] Bilous V.P. Psycholohični aspekty formuvannja vykonavs'koï chudožn'oï majsternosti. Avtoreferat dys..kand. mystectvoznavstva. – K.: NMAU, 2005. – 16 s.
- [2] Bilous P. Tvorča aktyvnist', rozumova pracezdatnist' i profesijne samovyznačennja osobystosti //STAVROPIHIJS'KI FILOSOFIJS'KI STUDIĬ. Zbirnyk naukovych prac' z filosofii, psycholohii, mystectvoznavstva, kul'turolohiï, pedahohiky ta filosofii osvity. Vypusk 4 /Uporjadnyk O.P.Opanasjuk. – L'viv: "Stavropihion", 2010. – 294 s. (ULTIMA RATIO). - S.179-183
- [3] Hamezo M.V., Domašenko Y.A. Atlas po psycholohyy: Ynform.-metod. materyaly k kursu «Obščaja psycholohyja»: Učeb.posobyje dlja studentov ped.yn-tov. – M.: Prosveščenyje, 1986. – 272 s.
- [4] Davydov M. Interpretacijni aspekty vykonavs'koï majsternosti //Naukovyj visnyk. Muzyčne vykonavstvo. – Vyp.2. – K.: NMAU, 1999. – S. 88-98.
- [5] Zahal'na psycholohija: Navič.posibnyk /O.Skrypčenko, L.Dolyns'ka, Z.Ohorodnijčuk ta in. – K.: Prosvita, 2005. – 464 s.
- [6] Karpenko L.A. Kratkij psycholohyčeskij slovar'. Pod obšč.red. A.V.Petrovskoho, M.H.Jaroševskoho. – M.: Polytyzdat, 1985. – 431 s.
- [7] Крыс'ко В.Н. Обščaja psycholohyja v schemach y kommentaryjach: Učebnoe posobyje. – SPb.: Pyter, 2004. – 254 s.: yl. – (Seryja «Učebnoe posobyje»).
- [8] Petrovskij A.V., Brušlyns'kij A.V., Zynčenko V.P. y dr. Obščaja psycholohyja. Učebn. dlja studentov ped. yn-tov. Pod red. A.V.Petrovskoho.- 3-e yzd., pererab. y dop. – M.: Prosveščenyje, 1986. – 464 s.
- [9] Platonov K.K. Kratkij slovar' systemy psycholohyčeskych ponjatij. Yzdanye 2-e, pererab. y dop. – M.: Vyšš. škola, 1984. – 174 c.
- [10] Biłous P. Zdolność do pracy umysłowej ucznia jako warunek efektywnego nauczania w nowoczesnej szkole //Szkola w perspektywie XXI wieku. Teraźniejszość – przyszłość. Część 2. Nowe technologie i perspektywy przemian w procesach edukacyjnych. Pod red. Sławomira Kozieja. – Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2009. – S. 103-109.
- [11] Biłous P. Zdolność do pracy umysłowej uczniów jako problem psychologiczny i pedagogiczny //Dyspozycje twórcze i zdolności. Wybrane zagadnienia pedagogiczne i psychologiczne. Pod red. Ireny Pufal-Struzik, Teresy Gیزی. Studia Pedagogiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego. Tom 17. – Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2008. – S.155-163.
- [12] Encyklopedia psychologii. Pod red. Włodzimierza Szewczuka. – Warszawa: Fundacja Innowacja, 1998. – 1016 s.
- [13] Podstawy psychologii. Podręcznik dla studentów kierunków nauczycielskich /Pod red. Władysławy Pileckiej, Grażyny Rudkowskiej, Leszka Wróny. –Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 1998. – 598 s.
- [14] Sillami N. Słownik psychologii. – Katowice: Wydawnictwo „Książnica”, 1995.–344 s.
- [15] Słownik psychologii. Red. Jerzy Siuta. – Kraków: „Zielona Sowa”, 2005. – s.480.
- [16] Strelau Jan. Psychologia. Podręcznik akademicki. Tom 2. Psychologia ogólna. – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2000. – 896 s. – S.443.