

Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова

На правах рукопису

ЮНИК ДМИТРО ГРИГОРОВИЧ

УДК 78.071.2:159.922:37(043.5)

**ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА
ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ
МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ**

13.00.02 – “Теорія та методика музичного навчання”

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора педагогічних наук

Науковий консультант:
Падалка Галина Микитівна,
доктор педагогічних наук,
професор

Київ - 2011

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ.....	17
1.1. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів та її структура в психолого-педагогічній теорії	17
1.2. Готовність концертної програми як основа виконавської надійності музикантів-інструменталістів.....	38
1.3. Визначальні характеристики процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів.....	69
1.4. Завадостійкість як гарант надійного виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах.....	102
Висновки до першого розділу.....	129
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ.....	136
2.1. Діагностика сформованості виконавської надійності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів.....	136
2.2. Інноваційні технології запам'ятовування музичної інформації в ході формування надійності гри інструменталістів.....	154
2.3. Корекція процесу формування інструментально-виконавської надійності під час роботи над музичними творами.....	192
2.4. Детермінанти завадостійкості та специфіка їх дії у музично-виконавському процесі інструменталістів.....	222
Висновки до другого розділу.....	259

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ У МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ.....270

- 3.1. Методика становлення виконавської надійності інструменталістів у період ознайомлення з матеріалом музичних творів.....271
- 3.2. Методика розвитку виконавської надійності інструменталістів у процесі роботи над музичними творами.....286
- 3.3. Методика вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів під час репетиційної підготовки до сценічних виступів.....302
- 3.4. Методика закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів емоціогенними умовами сценічних виступів.....319
- Висновки до третього розділу.....334

РОЗДІЛ 4. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ У МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ.....339

- 4.1. Алгоритми експериментального становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів.....340
- 4.2. Педагогічні умови реалізації методики цілеспрямованого розвитку виконавської надійності у музикантів-інструменталістів.....354
- 4.3. Технологія педагогічного управління процесом експериментального вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів.....373
- 4.4. Педагогічне управління процесом закріплення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів та аналіз результатів формувального експерименту.....385
- Висновки до четвертого розділу.....406

ВИСНОВКИ.....415

ДОДАТКИ.....	421
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	472

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Розвиток інформаційно-комп'ютерної цивілізації на межі ХХ – ХХІ століть, стрімкі та кардинальні зміни в суспільстві потребують креативної особистості, здатної сприймати інновації, швидко змінюватися. Значна роль у становленні такої особистості відводиться мистецькій освіті, зокрема підвищуються вимоги як до загального, так і до фахового рівня музикантів-інструменталістів. Процес формування майстерності їх гри привертав увагу не одного покоління визначних педагогів та науковців, оскільки професійне виконавство діє вже кілька століть. Однак, теорія музичного виконавства розвинута ще недостатньо, що змушує митців на різних стадіях досягнення фахової майстерності розв'язувати цілу низку проблем, оперуючи лише емпіричними знаннями та рекомендаціями так званої “авторитарної музичної педагогіки”.

Щоправда, упродовж ХХ століття теорія і методика музичного навчання поповнилася великою кількістю праць визначних педагогів та виконавців, де розглядалися різноманітні аспекти формування майстерності гри інструменталістів, зокрема: педагогічне управління процесом оволодіння музичною інформацією (Л. Баренбойм, О. Гольденвейзер, Л. Маккіннон, В. Муцмахер, Г. Прокоф'єв та ін.); психологічні механізми інтерпретаційного мислення музикантів (Л. Бочкар'єв, М. Давидов, В. Москаленко, І. Пясковський, В. Самітов та ін.); особистісно орієнтовані технології розвитку самостійності виконавців (Е. Абдуллін, І. Бобакова, Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Савшинський та ін.); побудова мелодико-інтонаційних ліній у художньо-естетичних стилях музичних творів (Б. Асаф'єв, І. Браудо, Л. Гінзбург, А. Малінковська, Г. Ципін та ін.); регуляція процесу вдосконалення технічної оснащеності музикантів-інструменталістів (Й. Гат, К. Мартінсен, І. Назаров, О. Шульп'яков, А. Щапов та ін.).

Проте, аналіз методологічної та методичної літератури з досліджуваної

проблеми, а також вивчення практичного досвіду досягнення безпомилкової гри в умовах сценічної діяльності дозволяє зробити висновок, що у численних і вагомих за теоретичними й прикладними результатами надбаннях педагогічної науки залишаються не висвітленими питання змісту виконавської надійності та специфіки її формування. Недостатність наукової розробки і потреби сучасної практики зумовлюють доцільність теоретичного обґрунтування структурно-функціональної моделі означеного феномена та методики, реалізація якої забезпечить безпомилкове і точне виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах сценічної діяльності. Саме це і визначило вибір теми дисертаційного дослідження – “Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів”.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційну роботу виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри фортепіанного виконавства та художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова з проблеми “Зміст, форми і методи фахової підготовки вчителів музики” (протокол № 5 від 30 грудня 2002 року). Тема дисертаційного дослідження затверджена Вченою радою Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 10 від 25 червня 2003 року) і узгоджена в Раді з координації наукових досліджень у галузі педагогіки та психології в Україні (протокол № 7 від 25 вересня 2007 року).

Мета дослідження полягає у розробці, науковому обґрунтуванні й експериментальній перевірці теоретико-концептуальних засад та методики формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

Об’єкт дослідження – процес виконавської діяльності музикантів-інструменталістів.

Предмет дослідження – теоретичні засади і методика формування виконавської надійності в учнів дитячих музичних шкіл та студентів

мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

Концепція дослідження. Провідна концептуальна ідея дослідження полягає у визнанні виконавської надійності музикантів-інструменталістів не вродженою, а набутою інтегральною особистісною властивістю, що виявляється у безпомилковому, точному виконанні музичних творів у звичних та емоціогенних умовах. Надійність гри музикантів-інструменталістів забезпечується досконалою підготовкою концертної програми, здатністю до саморегуляції процесу виконавської діяльності та сформованою завадостійкістю до надмірної дії стресорів.

Готовність концертної програми залежить від якості сформованої в уяві інтерпретаційної моделі музичних творів, технічної оснащеності інструменталістів, автоматизованості виконавських дій з точним відтворенням м'язово-силових рухів та їх часових співвідношень.

Саморегуляція виконавської діяльності передбачає внутрішнє управління процесом уявного створення інтерпретаційної моделі музичних творів та її реалізації.

Завадостійкість музикантів-інструменталістів як гарант надійного виконання музичних творів виявляється у здатності до уникнення чи нівелювання дезорганізуючого впливу стресорів на виконавську діяльність, у спроможності мобілізації резервних сил організму для сенсорно-моторної витримки або чинення опору діючим стресорам.

Теоретико-методичними засадами формування виконавської надійності музикантів-інтерпретаторів виступають положення щодо забезпечення взаємодії та взаємовпливу цілеспрямованого та опосередкованого педагогічного управління процесом підготовки концертної програми. Залучення інструменталістів до творчого опрацювання музичних творів передбачає активізацію їх усвідомленого ставлення до створення уявної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів, спонукання до репрезентації потрібних семантичних понять під час сприймання необхідної

інформації сенсорним регістром та її обробки у короткостроковій пам'яті. Основу підготовки концертної програми складає оволодіння якомога більшою кількістю текстових і виконавських компонентів музичних творів з визначенням, запам'ятовуванням та відтворенням оптимальної емоційної наповненості кожного епізоду мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму й урахуванням індивідуальних особливостей чуттєвої сфери інструменталістів. Спрямовування їх зусиль на одночасне сприйняття оптимальної кількості атрибутів контролю, що відповідає пропускній спроможності каналів прямого та зворотного зв'язку, підвищує здатність до саморегуляції процесу виконавської діяльності. Застосування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) у кожному епізоді музичних творів та “знецінення” значущості будь-яких стресорів шляхом виявлення у них слабких рис та констатації їх “немічності” по відношенню до власного творчого потенціалу сприяє прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів.

Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання** дослідження.

1. Здійснити аналіз стану досліджуваної проблеми в теорії та методиці музичного навчання і уточнити зміст поняття “виконавська надійність музикантів-інструменталістів”.

2. Визначити критерії, показники та рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

3. Вивчити стан та характерні ознаки сформованості виконавської надійності в учнів дитячих музичних шкіл, студентів мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації та професійних виконавців.

4. Виявити ефективні методи і прийоми цілеспрямованого розвитку виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

5. Розробити методику цілеспрямованого формування виконавської

надійності музикантів-інструменталістів та обґрунтувати педагогічні умови управління процесом її реалізації.

6. Експериментально перевірити дієздатність розробленої методики у навчальному процесі учнів дитячих музичних шкіл та студентів мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

Методологічну основу дослідження становлять філософсько-культурологічні положення щодо взаємозв'язку загального розвитку особистості та її професійної майстерності (А. Авдієвський, М. Давидов, Б. Деменко, В. Жадько, Е. Кучменко, Г. Меднікова, В. Огнев'юк, О. Ростовський, В. Шульгіна та ін.); особистості як активного суб'єкта діяльності та розвитку (В. Вілюнас, Б. Додонов, К. Ізард, В. Крутецький, П. Кряжев, О. Ксенофонтowa, А. Мисливченко, Ю. Руденко, П. Сімонов, О. Шевнюк та ін.); взаємообумовленості соціальних, психологічних, естетичних та культурних процесів і явищ у системі “композитор – виконавець – слухач” (О. Віцинський, О. Готсдінер, Г. Коган, В. Москаленко, Г. Побережна, А. Семешко, Г. Ципін та ін.).

Теоретичну основу вивчення виконавської надійності митців музичного мистецтва склали наукові ідеї в галузі педагогіки, психології, фізіології та мистецтвознавства щодо вдосконалення педагогічного управління навчальним процесом (Б. Брилін, Н. Гузій, М. Євтух, І. Зязюн, А. Козир, В. Кузь, С. Мельничук, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Сухомлинська, Л. Хоружа та ін.); змісту “надійності” (С. Дудін, К. Мільман, В. Плахтієнко, К. Фірсов та ін.), “психологічної надійності” (Л. Грибкова, Є. Козлов, В. Небиліцин, М. Худадов та ін.), “професійної надійності” (Ю. Блудов, К. Дем'яненко, В. Моляко, Ю. Цагареллі та ін.); специфіки формування виконавських навичок (Ю. Бай, Л. Бернштейн, Й. Гат, Є. Ільїн, В. Мартінсен, Г. Прокоф'єв, А. Щапов та ін.); особливостей роботи функціональної системи головного мозку (Р. Аткінсон, Т. Греченко, Ф. Льозер, С. Кисіль, Т. Юник та ін.); класифікації видів пам'яті (П. Зінченко, С. Рубінштейн, А. Смірнов,

І. Хофман та ін.); впливу емоційної сфери на успішність діяльності (В. Генковська, Л. Китаєв-Смик, Я. Рейковський, Г. Сельє, О. Чернікова та ін.); формування взірців атрибутів контролю та їх корекції (Б. Асаф'єв, Л. Веккер, О. Конопкін, О. Корабльова, О. Ксенофонтова, О. Хижна, Л. Фестінгер та ін.); завадостійкості до дії внутрішніх та зовнішніх стресорів (Л. Аболін, Л. Бучек, Л. Котова, Л. Леві, О. Чебикін та ін.).

Для досягнення мети дослідження використовувались **методи**, які відповідали природі явища, що вивчалось, і були адекватні поставленим завданням:

- теоретичні (аналіз наукової психолого-педагогічної та методичної літератури в межах досліджуваної проблеми, узагальнення передового досвіду роботи визначних педагогів і виконавців, моделювання змісту вихідних положень психологічних досліджень у теорію й методику музичного навчання тощо) – для обґрунтування змісту виконавської надійності музикантів-інструменталістів, визначення її критеріїв, зовнішніх і внутрішніх макро- та мікропоказників, розробки структурно-функціональної моделі означеного феномена;

- емпіричні (спостереження, бесіди, анкетування, оцінювання, констатувальні, пошукові та формувальні експерименти тощо) – для вивчення стану та характерних ознак сформованості виконавської надійності в учнів дитячих музичних шкіл, студентів мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації та професійних виконавців, а також для визначення педагогічних умов, методів і прийомів цілеспрямованого розвитку означеного феномена;

- математичної обробки результатів діагностування виконавської надійності музикантів-інструменталістів під час проведення констатувальних, пошукових і формувальних експериментів – для відстеження динаміки та доказу вірогідності кількісного і якісного аналізу даних.

Організація дослідження. Дослідження здійснювалося упродовж 1994-2009 років і охоплювало три етапи науково-педагогічного пошуку.

На першому етапі (1994-1996 рр.) визначався об'єкт і предмет дослідження; уточнювався зміст структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів; здійснювався аналіз теоретичних засад формування означеного феномена; проводилася діагностика його сформованості в практичній діяльності митців музичного мистецтва (констатувальні експерименти); формулювалася мета і робочі гіпотези.

На другому етапі (1996-2002 рр.) виявлялися ефективні засоби покращення якості запам'ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів, удосконалення процесів формування взірців атрибутів контролю та їх корекції, своєчасного досягнення завадостійкості до дії внутрішніх і зовнішніх стресорів (пошукові експерименти).

На третьому етапі (2002-2009 рр.) розроблялася методика формування виконавської надійності музикантів з урахуванням інноваційних технологій запам'ятовування необхідної інформації та віднайдених ефективних методів і прийомів удосконалення саморегуляції й завадостійкості; обґрунтовувалися алгоритми експериментального становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення означеного феномена (формувальний експеримент).

Дослідно-експериментальна робота здійснювалась у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, Бердянському державному педагогічному університеті, Мелітопольському державному педагогічному університеті імені Богдана Хмельницького, Прикарпатському державному університеті ім. В. Стефаника, Вінницькому училищі культури та мистецтв, Мелітопольському училищі культури, Тульчинському училищі культури, Тернівській школі естетичного виховання, Тульчинській ДМШ, експериментальному майданчику Мелітопольської школи-комплексу № 9. У дослідно-експериментальній роботі брали участь учасники Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів та піаністів з Англії,

Білорусії, Болгарії, Данії, Іспанії, Італії, Казахстану, Китаю, Німеччини, Польщі, Росії, Словенії, США, України, Франції, Чехії, Японії; професійні виконавці з Білорусії, Данії, Італії, Росії, України та Франції. Загалом експериментальним дослідженням охоплено 3162 музиканти-інструменталісти різного рівня виконавської майстерності (констатувальним – 2694, пошуковим – 142, формувальним – 326).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше:

- обґрунтовано новий теоретико-методичний підхід до формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, основу якого складає бездоганна якість підготовки концертної програми, розвинута здатність до саморегуляції процесів сприймання, переробки й відтворення музичної інформації та високий ступінь сформованості завадостійкості до негативної дії стресорів;

- розроблено теорію чотирьохвекторного прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на процес сценічної діяльності, другий – його нівелювання, третій – витримку дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм опору;

- розроблено алгоритми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, провідні функції яких зорієнтовано на цілеспрямоване вдосконалення процесів уявного створення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів, підвищення надійності гри в період репетиційної підготовки до прилюдних виступів та закріплення досягнутої результативності діяльності емоціогенними умовами сценічної діяльності.

Удосконалено:

- зміст і структуру виконавської надійності музикантів-інструменталістів виявленням її внутрішніх та зовнішніх макро- і мікропоказників;

- способи запам'ятовування музичної інформації її усвідомленим розмежуванням для довільного й мимовільного опанування зі спрямуванням уваги інтерпретаторів під час сценічних виступів лише на довільно запам'ятовані ознаки стимуляції;

- технологію педагогічного управління процесом підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності доповненням ефективних методів і прийомів спрямування їх зусиль на створення та реалізацію програми техніко-тактичних дій;

- саморегуляцію сценічної реалізації уявно створеної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів самонастройкою інструменталістів на відтворення взірців атрибутів контролю без їх оцінювання та корекції.

Подальшого розвитку дістали:

- теоретичні засади формування виконавських навичок музикантів-інструменталістів;

- шляхи формування взірців виконавських атрибутів контролю генералізацією всіх ознак стимулів їх провідним мікроелементом;

- методи та прийоми інтеграції дрібних інформаційних одиниць віртуозних творів та пасажів у гармонійні та ритмові угруповання.

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження полягає у подальшому розвитку:

- теорії та методики музичного навчання шляхом вирішення проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів;

- базових засад опрацювання музичних творів, що виражаються у глибокому усвідомленні їх художньо-образного змісту;

- педагогічних засобів впливу на внутрішнє управління процесом уявного створення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів і її реалізації;

- чотирьохвекторної теорії формування та прояву завадостійкості.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в

розробці методики цілеспрямованого формування інструментально-виконавської надійності. Обґрунтовані теоретико-методичні засади і концептуальні категорії становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення означеного феномена можуть скласти методологічну основу подальших досліджень у галузі педагогічної науки й мистецтвознавства.

Результати дослідження впроваджено у навчальний процес Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (довідка № 1121 від 20.12.2010 р.), Київського університету імені Бориса Грінченка (довідка № 2025 від 29.12.2010 р.), Бердянського державного педагогічного університету (довідка № 57/2534-08 від 27.12.2010 р.), Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (довідка № 06/2118 від 13.08.2010 р.), Прикарпатського державного університету імені В. Стефаника (довідка № 01-08/06-04/2130 від 17.12.2010 р.), Вінницького училища культури та мистецтв (довідка № 1151 від 29.12.2010 р.), Мелітопольського училища культури (довідка № 959 від 18.10.2010 р.), Тульчинського училища культури (довідка № 394 від 27.12.2010 р.), Тернівської школи естетичного виховання (довідка № 167 від 20.11.2010 р.), Тульчинської ДМШ (довідка № 11 від 23.12.2010 р.), експериментального майданчика Мелітопольської школи-комплексу № 9 (довідка № 234 від 18.10.2010 р.).

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні та методичні положення дисертаційної роботи пройшли апробацію на Міжнародних науково-практичних конференціях “Eintercultural dialogue and integration” (Благодєвград, Болгарія, 2008 р.), “Підготовка педагогічних кадрів і діяльність закладів нового типу в системі національної освіти: досвід і перспективи розвитку” (Чернівці, 1998 р.), “Навчально-виховний процес у ВНЗ і школі та шляхи його розвитку й удосконалення” (Рівне, 1999 р.), “Ідея опіки дітей і молоді в історико-педагогічній науці” (Івано-Франківськ, 2005 р.), “Теорія і практика естетичного виховання в умовах соціокультурної трансформації”

(Бердянськ, 2006-2008 рр.), “Гуманістичні орієнтири мистецької освіти” (Київ, 2009 р.), “Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи” (Мелітополь, 2006-2010 рр.), “Полікультурність, діалог і злагода: українські реалії” (Мелітополь, 2008 р.); Всеукраїнських науково-практичних конференціях “Удосконалення інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики” (Мелітополь, 1994 р.), “Формування творчої самостійності виконавця-інструменталіста” (Івано-Франківськ, 1996 р.), “Культурологічні та природничо-наукові проблеми вдосконалення інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики” (Мелітополь, 1998 р.), “Кримські діалоги: культура, мистецтво, освіта” (Сімферополь, 2007 р.).

Обговорення результатів дослідження здійснювалось на засіданнях кафедр фортепіанного виконавства та художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (2004-2007 рр.), оркестрових інструментів Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (1994-2009 рр.), виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (2010 р.).

Вірогідність і аргументованість результатів дослідження забезпечується: методологічним і теоретичним обґрунтуванням його вихідних положень; належною репрезентативністю отриманої інформації та застосуванням комплексу взаємопов’язаних теоретичних й емпіричних методів дослідження, адекватних об’єкту, меті, завданням і логіці його побудови; тривалими масовими експериментами з охопленням не лише вітчизняних, а й зарубіжних виконавців; математичною обробкою кількісного та якісного аналізу експериментальних даних з висвітленням як позитивних, так і негативних наслідків; можливістю відтворення експериментів у нових умовах та зіставленням їх результатів з даними, окресленими в дисертаційній роботі.

Матеріали кандидатської дисертації “Увага як фактор формування виконавської надійності баяніста у вузах музично-педагогічної спеціальності”, захищеної в 1993 р., у тексті докторської дисертації не використовувалися.

Публікації. Результати дисертаційного дослідження висвітлено у 45 одноосібних науково-методичних працях, з них: монографія (22,3 умов. друк. арк.) та 21 стаття у фахових наукових виданнях з педагогіки. Загальний обсяг публікацій становить понад 46 авторських аркушів.

Структура дисертації зумовлена логікою наукового пошуку і складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, додатків та списку використаних джерел (555 позицій, з яких 8 – іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації становить 525 сторінок, з них 405 – основного тексту. Робота містить 41 таблицю та 10 рисунків, які разом з додатками становлять 67 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ – ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

1.1. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів та її структура в психолого-педагогічній теорії

Відродження та становлення української національної культури і модернізація системи освіти, як це визначено в доктрині розвитку держави у XXI столітті, вимагають підготовки висококваліфікованих фахівців мистецького профілю, серед яких значуще місце відводиться музикантам-інструменталістам. Процес формування майстерності їх гри привертав увагу не одного покоління визначних педагогів та дослідників музичної дидактики, оскільки професійне виконавство діє вже кілька століть. Втім, теорія виконавства, як це не парадоксально, до сьогоднішнього дня ще не створена. Її відсутність постійно хвилює інструменталістів, які змушені на різних стадіях розвитку професійної майстерності розв'язувати цілу низку проблем, керуючись лише емпіричними знаннями та рекомендаціями так званої “авторитарної музичної педагогіки”. Педагогічний дилетантизм, з яким часто доводиться зустрічатися майже кожному інструменталісту в період навчання, є ніщо інше, як наслідок відсутності науково обґрунтованої теорії виконавства. Щоправда, упродовж XX століття теорія та методика навчання музики поповнилася великою кількістю праць визначних педагогів та виконавців (Л. Баренбойма, А. Бірмак, О. Гольденвейзера, Л. Горенка, М. Давидова, Г. Когана, Ф. Ліпса, Г. Нейгауза, Г. Прокоф'єва, С. Савшинського та інших), де розглядалися різноманітні проблеми сценічної діяльності фахівців. Роботи вказаних авторів базувалися переважно на осмисленні власного педагогічного і концертно-виконавського досвіду. У них простежується суб'єктивність та локальність змісту висунутих положень

з питань підготовки музикантів до сценічних виступів. Втім, не викликають сумніву висунуті ними тези про те, що:

- кульмінацією всієї музично-виконавської діяльності є прилюдні виступи (заліки, экзамени, концерти, конкурси тощо), котрі у порівнянні зі звичними умовами вимагають від інтерпретаторів більшої емоційної, інтелектуальної, вольової, слухової та фізичної віддачі [21, 12-13; 38, 32-60; 300, 191; 379, 12-17; 482, 182-187 тощо];

- кожен естрадний виступ супроводжується хвилюванням [10, 86-90; 31, 5-20; 324, 226; 414, 131-155; 507, 237-238 тощо].

Підтвердження дієвості цих тез простежується в науково-дослідних роботах Л. Бочкарьова, Н. Гребенюк, О. Готсдінера, Л. Котової, Ю. Цагареллі та інших вчених. У зазначених працях естрадне хвилювання виконавців класифікується на такі види, як: “хвилювання-піднесення”; “хвилювання в образі”; “хвилювання-паніка”; “хвилювання-апатія” [61, 55-97; 62, 233-286; 126, 121-150; 223, 65-68; 481, 260 тощо].

Звичайно, не всі види хвилювання однаково відображаються на сценічному самопочутті митців музичного мистецтва. Зокрема, “хвилювання-підйом” та “хвилювання в образі”, що викликаються захопленістю інтерпретацією музичних творів, стимулюють творчу діяльність. З цього приводу Я. Флієр висловився так: ”...естрадне виконавство переживається як безпосередній творчий акт, в якому музичний образ родиться наче заново, знаходить нові риси, котрі з’являються лише на естраді... Для мене естрада – це початок дійсної творчості. Вона мене захоплює, на естраді я можу шукати і знаходити такі речі, які... не можу віднайти вдома” [90, 103-104]. Втім, “хвилювання-апатія” і “хвилювання-паніка” – це наслідки остраху перед публікою. Вони можуть звести нанівець результативність відтворення навіть якісно засвоєного матеріалу [62, 233-286; 124, 182-189; 130, 18-33; 482, 169-173 тощо]. Причиною виникнення будь-якого виду естрадного хвилювання є прилюдність та підсумковість форми звітності. Вони створюють емоціогенну

ситуацію, що підсилюється специфікою музично-виконавського процесу, якому властивий режим безперервної діяльності. Емоціогенна ситуація, перш за все, ускладнює відтворення засвоєної інформації [481, 314-315]. Саме тому простежується необхідність комплексно розглянути таку властивість інструменталістів, котра забезпечує високу результативність гри як у звичних, так і в емоціогенних умовах.

У працях означених авторів (Л. Баренбойма, Л. Бочкарьова, О. Гольденвейзера, О. Готсдінера, Н. Гребенюк, М. Давидова, Г. Когана, Ф. Ліпса, Г. Нейгауза, Г. Прокоф'єва, С. Савшинського та інших) вказується на те, що таку властивість музикантів-інструменталістів слід інтерпретувати як “стабільність”. За їх переконаннями, саме ця властивість відображає безпомилкове відтворення виконавцями необхідної інформації у звичних та емоціогенних умовах. Втім, у сучасній науці стабільність (*stabiles*) трактується як “сталість”, “незмінність”, “тривалість збереження певного постійного стану або рівня” [497, 500]. Відповідно до змісту цього поняття, “виконавська стабільність” – це не безпомилкове відтворення музичних творів, а повторення досягнутої результативності діяльності навіть з допущенням великої кількості тих самих інтерпретаторських недоліків.

Отже, безпомилкове, стійке та точне виконання музичних творів як у звичних, так і в емоціогенних умовах, слід пов'язувати з іншою властивістю особистості, “виконавською надійністю”. Вперше це поняття зустрічається у працях Ю. Цагареллі [481, 265-277]. До цього поняття “інструментально-виконавська надійність” не розглядалося в жодній методичній праці визначних педагогів та виконавців, де не тільки частково торкалися питання “концертних виступів”, а й піддавали його ґрунтовному аналізу. Вивчення проблеми надійності відтворення матеріалу традиційно обмежувалося лише розглядом психоемоційних станів інструменталістів напередодні прилюдних виступів та під час їх творчої діяльності на естраді [21, 12-13; 61, 55-97; 62, 233-286; 122, 21-25; 210, 7-11 тощо]. Втім, розвиток деяких започаткованих

Ю. Цагареллі ідей стосовно зазначеної властивості простежується в експериментальних дослідженнях сучасності. Зокрема, Т. Юник удосконалила методику запам'ятовування музичного тексту завдяки визначенню його оптимальної величини для засвоєння з урахуванням індивідуальних можливостей роботи короткострокової пам'яті виконавців. Нею доведено: якщо кількість інформаційних одиниць музичного матеріалу, призначеного для довільного заучування методом повторення чи образного уявлення, не перебільшує обсяг короткострокової пам'яті, то швидкість обробки та надійність відтворення запам'ятованого матеріалу зростає. Його оптимальна величина визначається спроможністю особистості безпомилково та впевнено відтворювати по пам'яті за першим повторенням новоприйнятий матеріал [538, 137-139]. Л. Котовою вивчався процес розвитку виконавської надійності музикантів-інструменталістів завдяки вдосконаленню лише емоційної стійкості як одного з її складників, що сприяє створенню умов для успішної діяльності при негативному впливі різноманітних стресорів. За її переконаннями, внутрішній та зовнішній вплив на зазначений феномен здійснюють такі фактори:

- рівень збудження;
- особливості нервової системи;
- соціально-психологічні властивості;
- розвиненість інтелекту індивідуума;
- емоціогенність умов;
- складність завдань [238, 166-167].

О. Матвєєва довела, що виконавська надійність музикантів зростає за умови:

- дотримання під час репетиційного виконання творів та в період їх сценічної інтерпретації оптимальної інтенсивності емоційної наповненості кожної інтонації, фрази, речення тощо;
- максимального захоплення інтерпретацією музичного матеріалу і

нівелювання емоційної реакції слухачів на якість його відтворення, яка може спричинити появу негативного різновиду сценічного хвилювання;

- цілеспрямованого визначення розбіжностей між бажаними та реальними результатами діяльності з домінуванням когнітивного дисонансу при роботі над творами і когнітивного консонансу під час сценічних репетицій та прилюдних виступів;

- адаптивного тренінгу з метою підготовки до успішної інтерпретації творів у ситуаціях емоційно-інформаційного стресу та коригування його інтенсивності видозмінням вагомості значення даного прилюдного виступу [290, 92-93].

У наукових дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століть простежується три поняття, сутність яких ототожнюється з виконавською надійністю музикантів-інструменталістів, а саме: “надійність”, “психологічна надійність” та “професіональна надійність”.

Аналізуючи наукові пошуки сутності та змісту “надійності” (reliability), В. Шапар охарактеризував означений феномен як вимірювання сталості або іншого методу оцінки, де сталість оцінок за повторного тестування одних і тих самих респондентів він називає “ретестовою надійністю”, а за пунктами тесту – “внутрішньою погодженістю” [497, 270]. Натомість, одна з перших трактовок змісту поняття “надійність” зводиться до тлумачення основної функції цієї властивості, що забезпечує стійку роботу будь-якої цілісної системи [514, 208-234]. Підтвердження вірогідності даного підходу до визначення змісту означеного феномена простежується у дослідженнях М. Амосова та І. Зулаєва, де він розглядається як дублювання регулятивних механізмів та наявність в організмі суб’єктів резервних сил для забезпечення висококваліфікованої діяльності у звичних та емоціогенних умовах [16, 57-59; 188, 9-12]. Резервні можливості індивідів визначаються декількома факторами, серед яких найважливішим, на їх думку, є індивідуальні властивості нервової системи (сила, врівноваженість та стабільність

авторегуляційних процесів).

На необхідності накопичування резервних можливостей у митців музичного мистецтва наголошували Ю. Акімов, Н. Гребенюк, М. Давидов, Л. Котова, Г. Нейгауз, В. Самітов, А. Шапов, Т. Юник й інші науковці та визначні педагоги. Ними доведено, що за умови досягнення запасів побіжності, витривалості та потужності звучання значно поліпшується якість відтворення необхідної інформації на естраді. Наявність першого “резерву” зумовлюється умінням виконувати віртуозні твори та пасажі в швидших темпах, ніж цього вимагає характер музики. Такий “запас” необхідний, по-перше, для ліквідації відчуття складності, оскільки інтерпретація матеріалу в “нормальному” темпі здається зовсім легкою за умови уміння виконувати його швидше; по-друге, творче натхнення під час естрадних виступів іноді вимагає не лише швидшого відтворення виконавських навичок, а й більш прискореного мислення. Без такого “резерву” може призупинитись як творча думка, так і процес її реалізації. Запаси витривалості та потужності звучання захищають від передчасного психофізіологічного стомлення і послаблення м’язового тону під час сценічної діяльності [126, 120-153; 141, 211-212; 238, 102-103; 481, 314-357; 507, 235-243 тощо].

Отже, модулюючи основну ідею з цієї трактовки сутності поняття “надійність” в теорію та методику музичного навчання, гіпотетично можна зазначити, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів залежить від їх резервних можливостей у забезпеченні безвідмовної роботи виконавського апарату як у звичних, так і в емоціогенних умовах.

Грунтовніше зміст поняття “надійність” у цій площині наукових пошуків викладено С. Дудіним, В. Плахтієнко, К. Фірсовим та іншими психологами. Зокрема, А. Ганюшкін та В. Плахтієнко розглядали означений феномен як інтегральну якість будь-якої системи, що дозволяє їй залишатися збереженою в екстремальних умовах, ефективно і стабільно виконувати свої функції. Екстремальні умови (*extremus* – крайні, граничні по відношенню до

нормальних), за їх переконаннями, вимагають від індивідів прояву всього діапазону психофізіологічних резервних можливостей організму з метою досягнення бажаного результату [109, 197-200; 367, 441-444]. К. Фірсов охарактеризував поняття “надійність” як властивість суб’єктів безвідмовно діяти упродовж відповідного часу. Здатність до збереження потрібної працездатності упродовж бажаного часового інтервалу він пов’язував з такими ознаками діяльності, як:

- якість та безвідмовність роботи;
- тривалість готовності;
- час оновлення працездатності за її тимчасової втрати;
- стабільна швидкість та точність виконання дій [467, 26-28].

С. Дудін розглядав “надійність” у безпосередньому взаємозв’язку з інтенсивністю дії психічних факторів та зовнішніх обставин, тому особливе значення він надавав завадостійкості особистості. Прояв психічного складника завадостійкості він вбачав у особливо-актуальних здібностях і вмінні досягати мети завдяки ставленню відповідних задач у процесі впливу стресорів певних обставин, а особистісного – у потенційних здібностях досягати мети під час аналогічної дії таких же стресорів. Вчений наголошував на тому, що актуальні здібності, вдосконалюючись у процесі професійної діяльності, поступово переходять у “структуру особистості” та стають потенційними і, навпаки, стаючи потенційними, вони визначають актуальні здібності на рівні “надійності” як психічного стану [162, 153-154].

Аналізуючи вищевикладені ідеї щодо змісту поняття “надійність” і моделюючи їх в теорію та методику музичного навчання, гіпотетично можна зазначити, що виконавська надійність митців музичного мистецтва – це їх інтегральна якість, спрямована на забезпечення ефективної і стабільної роботи всієї психофізіологічної системи інтерпретаційного апарату упродовж потрібного часу як у звичних, так і в екстремальних умовах діяльності. Одним з її критеріїв має бути ступінь сформованості завадостійкості до дії

стресорів з метою збереження потрібної працездатності, котра визначатиметься за показниками:

- стабільність безпомилкового відтворення музичного матеріалу у будь-яких умовах діяльності;

- наявність резервних можливостей особистості для забезпечення безвідказної роботи виконавського апарату упродовж бажаного часового інтервалу;

- висока якість відтворення виконавських дій.

Звичайно, зазначені показники цього критерію не в змозі досконало віддзеркалити ступінь сформованості музикантів до прояву завадостійкості під час дії стресорів. Тому вони потребують не лише змістового та кількісного уточнення, а й ієрархічної мікрорівневої та макрорівневої класифікації. Вивчення результативного аспекту означеного феномену збагачується новим змістовим наповненням завдяки аналізу тотожних понять “психологічна надійність” і “професіональна надійність”. Поява інтересу до цієї проблеми простежується в працях Л. Грибкової, В. Небиліцина, В. Плахтієнка та інших авторів, котрі поняття “психологічна надійність” трактували ширше, ніж “психічна надійність”. За їх переконаннями, у першому випадку враховується дія не тільки свідомої, а й позасвідомої сфер психіки [128, 143-144; 322, 146-163; 367, 116-132 тощо].

У процесі виконавської діяльності митців музичного мистецтва також приймають участь обидві сфери психіки, про що свідчать переконання С. Савшинського стосовно автоматизації виконавських дій. З цього приводу він писав, що усвідомлено сконструйовані, вони тільки в результаті багаторазових повторень починають здійснюватися позасвідомо і автоматизовано [415, 66]. Підтвердження такої позиції простежується в працях Й. Гата, М. Давидова, І. Назарова, Г. Нейгауза, К. Мартінсена, А. Семешка та інших визначних педагогів і видатних виконавців [110, 92; 141, 212-213; 286, 161; 318, 13-19; 324, 178-179; 423, 104-113 тощо]. Саме

тому науковий доробок сутності надійності інструменталістів доречніше розглядати у площині “психологічної”, а не “психічної надійності”.

Найбільш ґрунтовний аналіз змісту поняття “психологічна надійність” особистості простежується в дослідженнях К. Фірсова. Він розглядав її як складну системну якість індивідів, формування якої обумовлюється специфікою трудової діяльності та їх індивідуальними особливостями, що “дозволяє” ефективно й безвідмовно виконувати завдання протягом заданого часу в певних умовах. Означений феномен К. Фірсовим пов’язується з довгочасною терплячістю (витримкою) до напруги й перенапруги, реакцією на непередбачені подразники та стійкістю до дій зовнішніх стресорів [467, 163-164].

Аргументація достовірності вищевикладених ідей простежується при вивченні змісту виконавської надійності музикантів-інструменталістів у площині “професійної надійності”. Ґрунтовний виклад її сутності зроблено С. Шерстньовим [501, 105-106], де поняття “професійна надійність” характеризується як системна властивість, що сприяє підтримці стабільної діяльності, особливо точності (безпомилковості) виконання не лише окремих операцій, а й усієї сукупності фахових функцій загалом. Практичне застосування вихідних положень цієї психологічної теорії найбільш повно простежується у спортивній діяльності. Їх аналіз має неабияке значення для всебічного вивчення виконавської надійності митців музичного мистецтва, адже процесам як спортивної, так і музично-виконавської діяльності, властива наявність підсумковості та емоціогенності (екстремальності) умов. Натомість, між ними є і певні відмінності. Зокрема, межа між ефективністю, результативністю і надійністю хоч умовно, але все ж існує лише у спортивній діяльності. Поняття “ефективність” найчастіше застосовується у випадку відсутності можливості однозначного, чіткого й точного визначення помилковості та результативності дій і часто оцінюється за будь-якою шкалою в балах. Звичайно, такі методики є досить

прийнятими для виконавської діяльності митців музичного мистецтва при мікропідхідному вивченні досліджуваного феномена. Втім, у макрорівневій площині (коли необхідно чітко розмежувати всі дії на безпомилкові та помилкові) доречніше застосовувати ймовірний підхід. Виконавську надійність митців музичного мистецтва, як і спортсменів, оцінювати за шкалою в балах недоречно, оскільки у спорті безпомилкові, ефективні та надійні дії не завжди можуть бути результативними, а в музично-виконавському процесі ці показники постійно відображають ідентичність такого поняття. Принятною для теорії та методики навчання музики може бути теза, висунута Л. Грибковою [128, 143-144], стосовно оцінювання надійності спортсменів за двома показниками, тобто: за результативністю навчально-тренувальної діяльності (макрорівневий аспект) та за комплексом особистісних особливостей спортсменів, які дозволяють їм найбільш успішно та безпомилково діяти в екстремальних умовах (мікрорівневий аспект). За її переконаннями, ці показники хоч і різняться між собою, проте все ж вони є взаємопов'язаними, оскільки особистісні властивості індивідів впливають на прояв надійності, яка, в свою чергу, перевіряється лише в діяльності. Натомість, поява інтересу до вивчення сутності поняття “професійна надійність” у психології спортивної діяльності стимулюється потребою у досконалому розумінні не лише методики оцінювання означеного феномену, а і його структурно-функціональної моделі. Зазначеній властивості присвячено праці Ю. Блудова [54, 26-28], Б. Вяткіна [103, 215-220], В. Денисова [147, 32], Р. Загайнова [175, 272-274], І. Зулаєва [188, 12], С. Пояркова [376, 110] та інших авторів. Зокрема, С. Козлов ототожнював її з емоційною стійкістю організму в напружених та звичних умовах діяльності [227, 53]. Звичайно, у такому тлумаченні цього поняття недооцінюється значення результативності діяльності підготовчого періоду у формуванні змагального. С. Поярков та К. Фірсов під поняттям “професійна надійність” розуміли той ступінь технічної підготовки та технічної стійкості

до впливу стресорів змагальних обставин, який дозволяє їм на виступах демонструвати результати, не гірші від раніше заданого рівня [376, 110; 467, 163-164].

Взяти за аксіому зазначену сутність цього поняття і гіпотетично перенести її в теорію та методику музичного навчання вбачається недоречним, оскільки у спортсменів “професіональна надійність” пов’язується лише із зовнішніми факторами впливу змагальних обставин на результативність діяльності. Поза увагою науковців залишилися семантичні, психічні та загально-фізичні стани суб’єктів, які, без сумніву, відіграють важливу роль у виконавському процесі музикантів. Окрім цього, неможливо погодитися зі звуженням її змісту тільки до “технічної підготовки” та “технічної стійкості”, оскільки за такої трактовки поняття “професіональна надійність” провідне значення у ньому надається не майстерності спортсменів, а техніці виконання. Звичайно, виконавська техніка суб’єктів у будь-якій сфері діяльності – це результат розвитку знань, умінь та навичок, які є складниками фахової майстерності. Проте, за вказівками Б. Ломова [269, 36-37], її відхилення (майстерності) неминуче призведе до оскудіння самого поняття “професіональна надійність”. Саме тому Ю. Цагареллі більше імпонували наукові позиції В. Сіліна стосовно сутності “професіональної надійності” спортсменів, під якою розуміється стійкість результатів діяльності на тренуваннях та змаганнях з можливим допущенням у подібних ситуаціях малої кількості помилок [425, 70-76].

Таким чином, простежується необхідність у творчому гіпотетичному моделюванні тільки деяких вихідних положень вищевикладеної сутності понять “психологічна надійність” і “професіональна надійність” у теорію та методику музичного навчання з причин неприпустимості появи навіть малої кількості помилок під час прилюдних виступів, оскільки це порушує цілісність сприйняття слухачами емоційно-образного змісту музичних творів. Втім, ідеї щодо досягнення індивідуумами високого рівня психологічної та

професійної надійності є слушними для теорії й методики музичного навчання і заслуговують на статус аксіоми, адже вони підтверджуються в аспекті спроможності виконавців удосконалювати будь-які властивості. Також не викликає сумніву теза стосовно віднесення до показників виконавської надійності митців музичного мистецтва їх технічної підготовки. В ієрархічній побудові загальної системи означеного феномена вона може розширити коло внутрішніх показників загальної професійної підготовленості фахівців до сценічної діяльності.

На особливу увагу заслуговує системний підхід В. Плахтієнка в обґрунтуванні змісту надійності діяльності спортсменів, де вона характеризується як складна інтегральна якість, що включає в себе “психологічну надійність”, “функціональну надійність організму” і “структурну надійність анатомо-морфозних систем особистості”. Перший складник спрямовується на підтримку стабільності та ефективності діяльності під час тренувань і відповідальних змагань, другий і третій – скеровуються на забезпечення ефективного подолання фізичних і психологічних навантажень в екстремальних умовах діяльності. До мікрокомпонентів надійності діяльності спортсменів віднесено особливості морально-політичного характеру та здібності щодо використання інформації для прийняття рішень у будь-яких ситуаціях. Ці мікрокомпоненти В. Плахтієнко ототожнював з “морально-політичною надійністю” та “інформаційною надійністю”. Першу з них він пов’язував із підвищенням активності особистості під час найбільш значущих внутрішньодержавних чи міжнародних змагань завдяки особливому відчуттю відповідальності за тих, чий інтереси відстоюються, а другу – зі сприйманням необхідної інформації та прийняттям на її основі оптимальних рішень в емоціогенних умовах діяльності [367, 443-446].

Звичайно, гіпотетичне моделювання вихідних положень щодо сутності та змісту складників тотожних понять у виконавську надійність музикантів з

урахуванням специфіки їх діяльності є найбільш перспективним шляхом визначення критеріїв і показників означеного феномена. Втім, зазначена концепція системного підходу у вивченні надійності діяльності спортсменів зазнала гострої критики з боку Ю. Цагареллі за:

- хибну методологічну платформу у вивченні особистісної спрямованості та соціально-обумовлених відношень на клітинному рівні;
- відсутність аргументації стосовно віднесення психічних процесів до рівня функціональної надійності, а психічних станів – до рівня інформаційної надійності;
- недоцільність включення до складників спортивної надійності особливостей морально-політичної спрямованості особистості [481, 264-265].

Разом з тим, ідеї щодо особистісної спрямованості на сприйняття необхідної інформації (в “інформаційній надійності”) та особливого відчуття відповідальності за “школу” чи Батьківщину під час найбільш значущих для індивідів виступів (у “морально-політичній надійності”) вважаються слушними.

Найбільш повно критерії та показники виконавської надійності музикантів простежуються при розгляді вперше запропонованої структурно-функціональної моделі цього феномена Ю. Цагареллі. До її основних структурних компонентів віднесено: саморегуляцію; завадостійкість; стабільність; підготовленість [481, 296].

Мікроструктуру кожного компонента та їх взаємодію Ю. Цагареллі відобразив схематично (рис. 1.1), де складниками саморегуляції визначено самооцінку, самоконтроль, самокорекцію, самонастройку, а завадостійкості – самонастройку, емоційну стійкість і стійкість уваги. До мікроструктурних елементів стабільності віднесено відтворення потрібного результату, а підготовленості – загальну професійну підготовленість та готовність концертної програми.

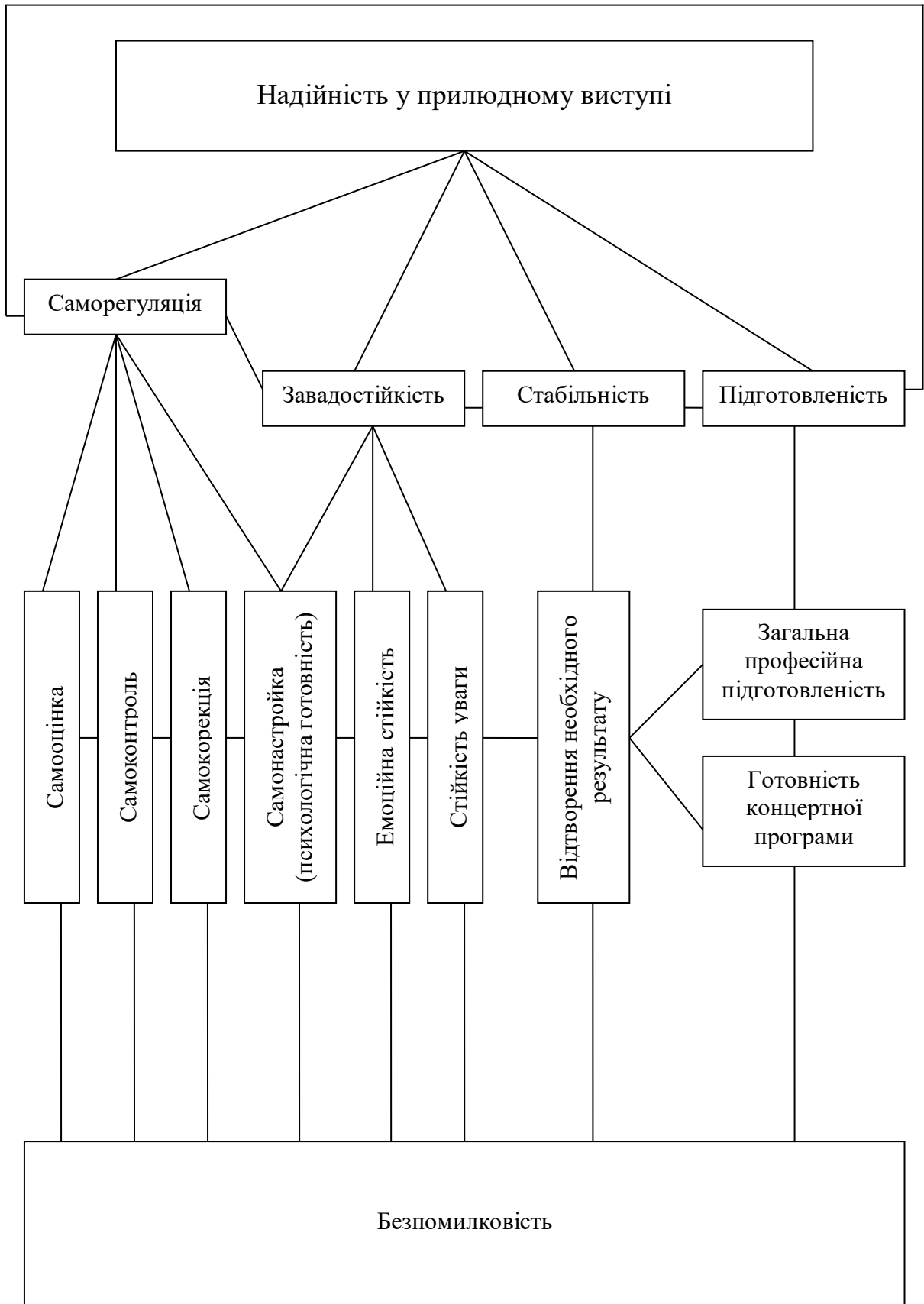


Рис. 1.1. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів (за Ю. Цагареллі)

Звичайно, таку структурно-функціональну модель виконавської надійності інтерпретаторів слід прийняти за основу. Натомість, у психологічних дослідженнях кінця XX – початку XXI століть розглядаються складники тотожних означеному феномену понять (“надійності”, “психологічної надійності” і “професійної надійності”), що надає змогу узгодити запропоновану Ю. Цагареллі мікроструктуру виконавської надійності митців музичного мистецтва з метою визначення її критеріїв та показників.

Зокрема, Ю. Блудов, А. Ганюшкін та В. Плахтієнко трактують структурно-функціональну модель надійності будь-якої діяльності як цілісну властивість всієї психічної системи. Саме тому серед основних принципів її дослідження вони виділяють комплексність, динамічність та системність. Принцип комплексності реалізується шляхом замірів комплексу показників кожного складника надійності, а динамічності – через аналіз їх величини в процесі тривалого дослідження. Принцип системності простежується на основі застосування загальнонаукових методів у вигляді макропідходів та мікропідходів. Макропідходами досліджується результативна сторона надійності, мікропідходами – зміна психологічних, психофізіологічних і біохімічних функцій організму в різних умовах діяльності [54, 27; 109, 197-200; 367, 443-446].

Керуючись цими принципами, С. Бистров, С. Дудін, К. Фірсов та інші науковці вказують на доцільність включення до системи складників найвищого ієрархічного рангу надійності фахової підготовленості, саморегуляції та завадостійкості, функціонуванням яких забезпечується безвідмовна діяльність навіть в екстремальних умовах. Поняття “безвідмовність” розглядається з позицій раптовості та непередбаченості, оскільки саме така поява подразників викликає надмірну реакцію організму, яка може порушити роботу структурно-функціональної системи надійності. Науковці дотримувались позиції, що екстремальні умови носять спонтанний

характер, а їх прояв піддається прогнозуванню. Достовірність прогнозу зростає по мірі накопичування досвіду і розвитку антиципуючих властивостей особистості [76, 129-130; 162, 153-154; 466, 192-195; 467, 28 тощо]. Готовність до виконання дій в екстремальних ситуаціях А. Щербина вбачав у створенні надійної інформаційної основи діяльності завдяки професіоналізму, досвіду та адекватній оцінці ситуації; взаємодії станів адекватної мобілізації саморегуляції, стресоростійкості й працездатності; взаємозв'язку психічного настрою, психічної підготовки, психічної установки та моделювання екстремальних ситуацій [509, 132].

Ретельного аналізу потребує ідея В. Плахтієнка та К. Фірсова щодо стабільності функціонування ланок системи надійності, оскільки Ю. Цагареллі цій властивості (стабільності) відводить основоположне місце в ієрархічній побудові складників виконавської надійності музикантів (поряд з саморегуляцією, завадостійкістю і підготовленістю). Не підлягає сумніву точність визначення Ю. Цагареллі єдиного показника стабільності (відтворення потрібного результату в часі). З цього приводу автор писав: “Безглуздо говорити про стабільність музиканта-виконавця поза співвідношенням результатів сьогочасного виступу з результатами минулих і наступних виступів, що прогножуються. Висловлене надає підстави говорити про відповідність стабільності системоутворюючому критерію – часу” [481, 267]. Описуючи зміст цієї ланки надійності, він зосередив основну увагу на співвідношенні стабільності в кожному виступі з властивостями нервової системи музикантів-інструменталістів. Таке зіставлення виявило значну кореляцію між ними ($r = 0,423$; $p < 0,01$). Ю. Цагареллі дійшов висновку, що виконавці з сильною нервовою системою більш стійкі до впливу стрес-факторів, ніж інструменталісти зі слабкою нервовою системою. При зіставленні стабільності з лабільністю нервової системи ним була виявлена негативна кореляція ($r = - 0,207$; $p > 0,1$). Цю залежність автор пов'язував:

по-перше, з лабільністю, нейродинамічною детермінантою

емоційності, котрою одночасно обумовлюється зниження емоційної стійкості і погіршення стабільності гри;

по-друге, з пріоритетністю орієнтування лабільних виконавців на оперативний пошук необхідних рішень, а не на точне відтворення раніше досягнутого результату [481, 288].

У деяких працях простежується невірна трактовка науковцями положень, висунутих Ю. Цагареллі, що спонукала до появи в теорії та методиці музичного навчання хибної позиції стосовно доцільності педагогічної цілеспрямованої корекції нервової системи виконавців у “бік сильної” [199, 14-15]. Ця позиція зазнала критики з боку А. Готсдінера, Б. Додонова та інших дослідників кінця ХХ – початку ХХІ століть. За їх переконаннями, стабільність як компонент системи “надійності” зовсім не потребує штучної “переробки” вроджених властивостей нервової системи фахівців [124, 184-186; 153, 86-89]. Стабілізація психічних станів суб’єктів у екстремальних умовах діяльності забезпечується погодженим включенням багаторівневої системи “саморегуляції”, куди входять її як психологічні, так і фізіологічні рівні, де важливіша роль належить вищому рівню (психологічному), який цілеспрямовано формує систему установок (змістових, цільових, операційних). У процесі формування й актуалізації змістових установок, спрямованих на підвищення стабільності діяльності фахівців, проходить перебудова психодинамічних тенденцій особистості, тобто:

- підсилення прагнення досягти успіху;
- зменшення тривоги;
- оптимізація психічних станів тощо [195, 297-315; 427, 221-224; 460, 164-167; 540, 20-21 тощо].

Формування цільових і операційних установок (на “техніку”, “зосередженість”, “розслабленість” і т. п.) та закріплення їх під час підготовки інструменталістів до виступу полегшує адекватне включення

таких установок у процес саморегуляції професійної діяльності [124, 182-183; 126, 319-330; 184, 44-46; 263, 24; 381, 461; 398, 188 тощо].

Вищевикладена інформація щодо стабільності функціонування ланок системи “надійності” надає підстави для видозмінення запропонованої Ю. Цагареллі структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів, адже “стабільність” не є самостійним компонентом найвищого ієрархічного рангу означеного феномена. “Стабільність” доцільно розглядати як єдину з “безпомилковістю” макрорівневу кінцеву ланку її загальної структури.

Поняття “психологічна надійність” вперше описано В. Небиліциним. Він пов’язував цей феномен з:

- довгочасною терплячістю і витримкою напруги й перенапруги;
- реакцією на непередбачені подразники;
- стійкістю до дій зовнішніх стрес-факторів [321, 78-83].

За дослідженнями К. Фірсова, основу системи “психологічної надійності” складають психологічні, професіональні та мотиваційні компоненти. Перший із них наповнюється мікроелементами, котрі виконують регулятивні функції на свідомому й позасвідомому рівнях, спрямовані на забезпечення безвідказної діяльності; другий – включає тільки мікроелементи, які властиві кожному фаху, тому їх визначення та кількість безпосередньо залежать від конкретного змісту; до третього компонента психологічної надійності належать такі мікроелементи, котрі відображають наявність бажання та внутрішнього вольового прагнення до досягнення мети. Зазначені ланки цього феномену спільними зусиллями виконують наступні функції:

- здійснюють загальну оцінку психологічної надійності;
- характеризують адекватність емоційних реакцій на появу різноманітних стресорів та оцінку їх дії;
- створюють умови для розвитку навичок саморегуляції;

- забезпечують стабільність діяльності психологічної та фізіологічної сфер організму;
- сприяють росту професійної майстерності;
- реалізують здібності термінової мобілізації резервних сил організму на чинення опору надмірній дії стресорів;
- підтримують високу працездатність протягом тривалого часу [467, 162-164].

Вищевикладена інформація щодо функціонування ланок “психологічної надійності” надає змогу гіпотетично збагатити новим змістовним наповненням теорію та методику музичного навчання моделюванням напрацьованих ідей. Звичайно, таке оновлення вимагає всебічного узгодження змісту і структури виконавської надійності музикантів. Відповідно до психологічних надбань у цьому аспекті означений феномен можна охарактеризувати як складну системну якість, що дозволяє інструменталістам ефективно і безвідмовно виконувати твори протягом необхідного часу в будь-яких умовах. За змістом це визначення нічим не відрізняється від запропонованого Ю. Цагареллі, де виконавська надійність інструменталістів описується як властивість, котра забезпечує безпомилкове, стійке і точне виконання музичних творів в умовах концертних виступів. Незалежно від того, що узгодження мікрокомпонентів структури виконавської надійності митців музичного мистецтва ускладнюється відсутністю їх чіткого відображення у дослідженнях науковців, результати ретельного аналізу вищезазначених функцій надають підстави констатувати: функціонування кожної з них можуть забезпечити такі складники найвищого ієрархічного рангу виконавської надійності музикантів, як підготовленість, саморегуляція та завадостійкість.

Достовірність цього положення підтверджується дієздатністю структурно-функціональної моделі “професійної надійності”, основу якої утворюють саме такі складники, а їх мікроелементами виступають:

- суб'єктивний досвід;
- професіональна мотивація;
- професіонально-значущі якості.

Якщо суб'єктивний досвід трактується як сукупність пізнавальних елементів діяльності, що впливають емоційно, а професіональна мотивація – як об'єднання всіх прагнень, адекватних її фаховій системі, то професіонально-значущі якості уособлюються з динамічними рисами особистості, котрі відповідають вимогам певної діяльності [54, 26-28; 76, 129-130; 128, 143-144; 147, 32; 376, 110-111; 467, 163-164; 501, 105-106 тощо].

Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо розгляду виконавської надійності музикантів-інструменталістів у контексті психолого-педагогічних теорій надали змогу схематично викласти проект її структурно-функціональної моделі (рис. 1.2), де зазначено, що:

1) поняття “виконавська надійність музикантів-інструменталістів” доцільно трактувати не як вроджену, а як набуту їх інтегральну властивість, котра забезпечує безпомилкове відтворення необхідної інформації у звичних та емоціогенних умовах;

2) у процесі виконавської діяльності музикантів-інструменталістів приймають участь обидві сфери особистості (психологічна і фізіологічна), тому означеному феномену мають бути притаманні тотожні критерії і показники “надійності”, “психологічної надійності” та “професіональної надійності”;

3) за критерії виконавської надійності музикантів-інструменталістів варто взяти досконалість підготовки концертної програми, міру здатності до саморегуляції виконавського процесу та ступінь сформованості завадостійкості до надмірної дії стресорів;

4) стабільність результативності відтворення музичного матеріалу у будь-яких умовах діяльності є єдиним макрорівневим (зовнішнім) показником виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

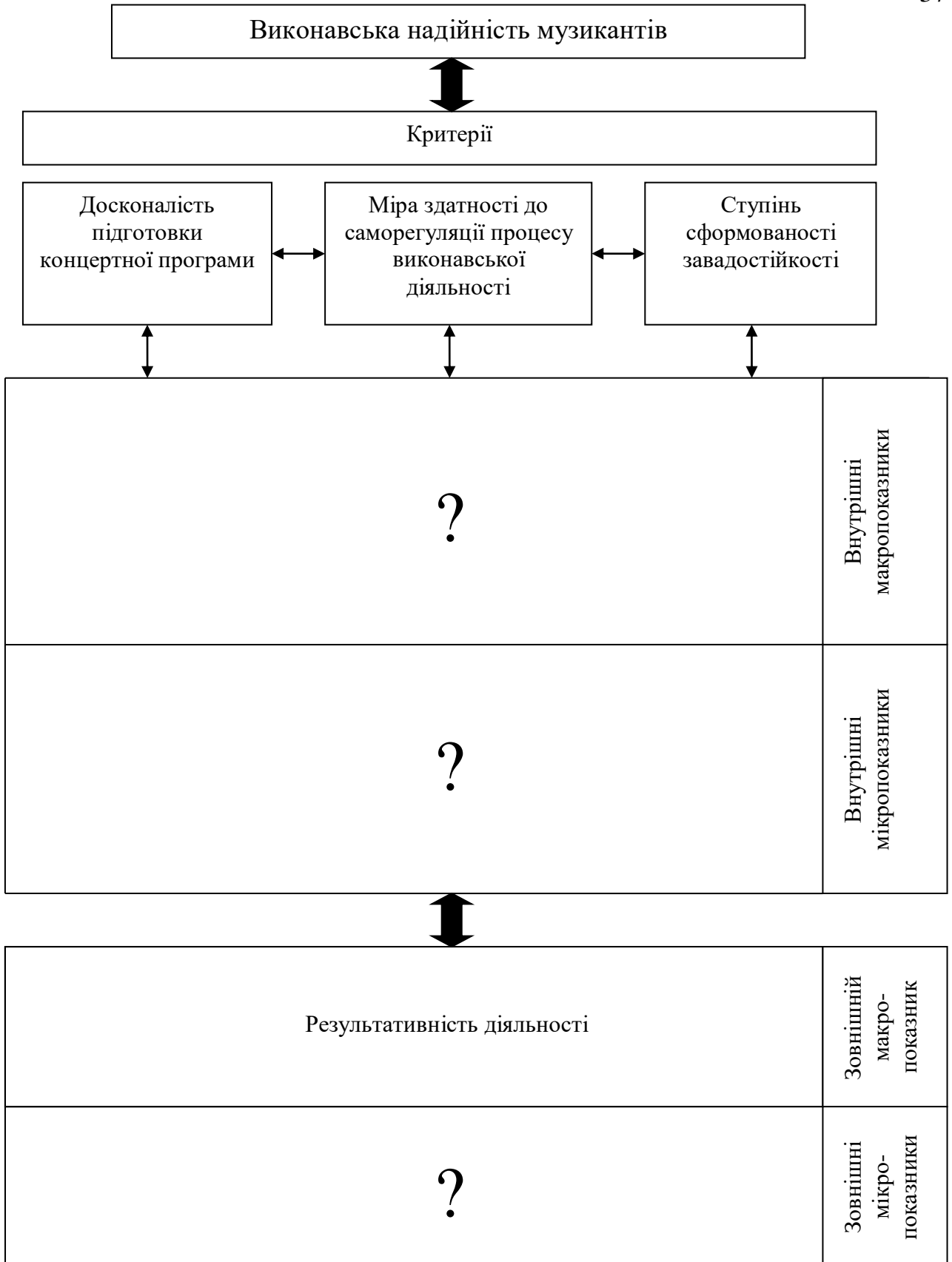


Рис. 1.2. Проект структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів-інструменталістів

Подальша розробка теорії та методики формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів потребує конкретизації її показників (внутрішніх та зовнішніх макро- і мікрорівневих), які простежуються при ретельному розгляді визначених критеріїв цього феномена.

1.2. Готовність концертної програми як основа виконавської надійності музикантів-інструменталістів

Надійність сценічної діяльності музикантів-інструменталістів закладається в процесі розвитку їх виконавської майстерності. Саме тому структурно-функціональну модель цього феномена доцільно започатковувати критерієм, що відображає досконалість підготовки концертної програми до сценічних виступів.

Ступінь підготовленості музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності в емоціогенних умовах безпосередньо впливає на результативність відтворення необхідної інформації. Зокрема, негативна дія естрадного хвилювання, що призводить до зниження виконавської надійності під час прилюдних виступів, за переконаннями М. Римського-Корсакова [324, 178], М. Різоля [398, 186], Д. Ойстраха [130, 23], П. Столярського [132, 176] та інших визначних музикантів, зворотно пропорційна ступеню їх підготовки до сценічної діяльності. “Я переконана, – говорила Н. Шахова, – що подолати хвилювання допомагає попередньо створений запас професійної підготовленості, котрий вселяє впевненість у надійності своїх сил” [104, 88]. Про дієздатність такого підходу до проблеми виконавської надійності фахівців писала І. Герсамія. На її думку, лише наявність впевненості у якісній підготовці кожної “дрібною деталі” музичних творів надає змогу інтерпретаторам відволіктися від негативного впливу подразників і остаточно “віддатися” творчому процесу. Вона стверджувала, що несподівано на сцені можна досягти лише поганого результату, а чудово

виступити випадково неможливо [113, 117-120].

Підготовленість концертної програми музикантів-інструменталістів до сценічних виступів ґрунтується на досконалій технічній оснащеності [287, 24-25], яку доцільно віднести до її внутрішніх макропоказників. Технічна оснащеність фахівців (у вузькому розумінні цього поняття) сама по собі хоч і не надолужує наявність творчої пустоти, але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією. Внутрішніми мікропоказниками виконавської техніки є:

- м'язово-силові рухи;
- часові співвідношення окремих рухів;
- сенсомоторна координація рухів [481, 238-252].

Першим мікропоказником виконавської техніки музикантів (м'язово-силовими рухами) відображається не лише потужність звуків, а й їх якість (тембр, артикуляція, динамічна рівність тощо). Втім, її найважливішим мікропоказником, по праву, все ж вважаються часові співвідношення окремих рухів, адже виконавська побіжність (швидкість) залежить від частоти специфічних рухів, тривалості одного окремо взятого руху та часу реагування на сигнал. Звичайно, пріоритетна значущість належить частоті виконавських рухів, оскільки інтерпретація віртуозних творів чи пасажів вимагає їх максимальної кількості по відношенню до статичної часової величини. Оволодіння музикантами ритмікою рухів сприяє досягненню максимальної швидкості відтворення необхідної інформації завдяки підвищенню лабільності нервових центрів, тобто:

- на початковій стадії засвоєння такої ритміки сприйманням зовнішнього подразника генеруються імпульси збудження;

- з досягненням їх автоматизації нервові центри виконавців з такою ж частотою генерують імпульси збудження без впливу зовнішнього подразника.

Швидкість одинарних рухів, як правило, відіграє важливу роль при виконанні стрибків. Вона залежить не лише від оптимальної траєкторії руху, морфо-функціональних особливостей мотонейронів і м'язових волокон, а також від швидкості появи та зникнення імпульсів збудження у нервових центрах і мотонейронах. Реакція на сигнали ускладнюється процесом музично-виконавської діяльності при зміні звукової палітри в умовах одночасного перекодування нотної стимуляції в слухо-рухові уявлення та їх технічної реалізації. Третій внутрішній мікропоказник виконавської техніки відображає управління, погодженість та просторову відповідність музично-специфічних рухів, де простежується міжм'язова і сенсомоторна координація. Перший вид координує не лише узгодженість та пропорційність напруги, розслаблення окремих м'язів виконавського апарату під час репетиційної чи сценічної діяльності, а й точність рухів; другий – сигнали слухо-моторної, зоро-моторної і тактильно-моторної модальностей [110, 65-93; 286, 65-134; 415, 47-68; 453, 44-48 тощо]. Звичайно, базовим для всіх вищеперерахованих мікропоказників виконавської техніки музикантів є інформаційний мікропоказник. Він забезпечує їх ефективну роботу управлінням кожного виконавського руху окремо [481, 238-259].

За дослідженнями Г. Бернштейна, О. Запорожця, З. Решетової та інших науковців, схему рухової активності суб'єктів komponують такі блоки, як:

- аферентного синтезу;
- прийняття рішення;
- складання програми;
- виконання та отримання наслідків;
- зворотного зв'язку.

Якщо перший блок управління руховими актами завдяки пусковій та обставинній аференції, пам'яті та мотивації налагоджує отримання необхідної інформації для прийняття рішення, то другий – визначає ресурси і засоби його прийняття. Програмування рухових дій (третій блок) передбачає

не лише ретельне визначення параметрів рухів (простір, швидкість, темп, зусилля) та їх перебіг (черговість вступу м'язів у дію), а й передачу зразкової інформації для зіставлення в період виконання та отримання наслідків (четвертий блок). Роль зворотного зв'язку (п'ятий блок) полягає в отриманні інформації про якість виконання рухових дій з метою внесення відповідних корекцій або їх призупинення; у формуванні моторної пам'яті [48, 34-58; 180, 61-63; 396, 181-182 тощо].

В оволодінні виконавською технікою надмірне значення музикантами-інструменталістами подеколи надається генетичному фактору і недооцінюється позиція генезису. Звичайно, кожній особистості властивий певний кінцевий “максимум” технічної оснащеності. Натомість, його досягають далеко не всі виконавці, про що свідчать факти з теорії та методики музичного навчання [359, 48-65; 481, 240; 482, 113-127; 495, 17; 507, 145-211 тощо]. Досягнення такого “максимуму” можливе не лише за наявності відповідного прагнення, а й доцільності роботи психофізіологічних механізмів виконавського апарату. Висвітлюючи проблему розвитку індивідуальної техніки піаністів на основі “звукотворчої волі”, К. Мартінсен зазначав, що тільки встановлення повної гармонійної рівноваги між слуховою сферою та моторикою може сприяти остаточному розкриттю закладеного природою їх внутрішнього потенціалу [286, 16]. Підтвердження генетичної й генезисної детермінації виконавської техніки музикантів-інструменталістів простежується у висловлюваннях Г. Прокоф'єва щодо її розвитку. Зокрема він рекомендував:

- “виключати” зайві рухи;
- вкорочувати довгі рухи;
- знешкоджувати перерви між рухами (кожен попередній рух при досягненні побіжної техніки доцільно безупинно переводити в наступний);
- здійснювати рухи ритмічно, досягаючи звуків без глибокого занурення виконавського апарату (без глибокого занурення пальців до денця

клавіш при грі на клавішних інструментах і без затримки на них під час виконання віртуозних творів та пасажів);

- заміщувати незвичні або важкі рухи іншими, більш зручними, які відповідатимуть специфіці психофізіологічного апарату виконавців [380, 95].

Втім, виконавська надійність митців музичного мистецтва у сценічній діяльності, окрім досконалої технічної оснащеності, також ґрунтується на високоякісному оволодінні текстовими та виконавськими компонентами музичних творів, адже недосконало “відточена” думка “жорстоко наказує” в період естрадних виступів [287, 24]. Саме тому до її першого критерію доцільно віднести досконалість підготовки концертної програми.

Готовність концертної програми до виступів визначається сформованістю в уяві музикантів-інструменталістів інтерпретаційної моделі кожного твору, основу якої складають якісне запам’ятовування матеріалу і автоматизованість виконавських дій. Ідеальне оволодіння музичним матеріалом, на думку Г. Нейгауза, Д. Ойстраха, М. Різоля, П. Столярського та інших визначних педагогів і виконавців, можливе лише за умови відпрацювання різних трактовок, масштабності звучання зі збереженням “ювелірного” інтонування мелодико-ритмічної лінії в гнучкому динамічно-фразовому розвитку, оволодіння певною системою автоматизованих дій [130, 23; 132, 176; 324, 179; 398, 186 тощо]. Процес засвоєння матеріалу характеризується поетапністю або цілісністю роботи над музичними творами. Звичайно, таке його розмежування є умовним, тому в теорії та методиці музичного навчання простежується різна інтерпретація як виокремлення кількісних складників даного процесу, так і їх змістового наповнення. Зокрема, Л. Баренбойм вважав, що процес роботи над музичними творами доцільно розмежовувати на два етапи, а саме: оволодіння матеріалом та його поглиблене художнє осмислення [40, 154-170]. Погоджуючись з такою трактовкою щодо кількості етапів у процесі засвоєння музичного матеріалу, О. Гольденвейзер надавав їм іншого змісту.

За його переконаннями, на першому етапі в уяві інтерпретаторів створюється звуковий образ, а на другому – здійснюється робота над деталями. Найбільш поширеною є концепція трьохетапного диференціювання процесу роботи виконавців над музичними творами, за якою на першому етапі розпочинається формування музичних образів, на другому проходить технічне оволодіння необхідним матеріалом, а на третьому здійснюється репетиційна реалізація їх осмисленої інтерпретаційної моделі [13, 176; 114, 101; 116, 24; 314, 59-60 тощо].

Цілісному типу роботи над музичними творами властиве оволодіння матеріалом без розмежування процесу на окремі етапи [90, 9; 398, 48-54; 538, 92-101 тощо].

При застосуванні будь-якого типу роботи над музичними творами, за переконаннями П. Міхеля, засвоєння текстових чи виконавських компонентів проходить завдяки трьом діалектично пов'язаним між собою процесам, які протікають у змішаній формі або паралельно один одному, тобто:

- виникненню естетичних уявлень на основі ідейного розуміння творів, що характеризується упередженою захопленістю (антиципацією) внутрішнього слуху звуковою палітрою і створенням інтерпретаційної моделі;

- реалізації цієї уявленої інтерпретаційної моделі у звучанні через спеціальні дії виконавського апарату музикантів;

- порівнянню наслідків звучання з конкретними елементами уявної інтерпретаційної моделі, де виявляється їх відповідність чи невідповідність [303, 26-29].

Дієздатність такої позиції підтверджується вихідними положеннями емоційної теорії когнітивного дисонансу, за якою в уяві суб'єктів спочатку створюються “взірці” майбутніх результатів діяльності, а потім завдяки зіставленню бажаних і реальних наслідків між ними встановлюється відповідність чи розбіжність. Якщо відсутність розбіжностей викликає

задоволення (консонанс), то їх наявність – незадоволення (дисонанс). Такий когнітивний дисонанс хоч і дезорганізовує діяльність, котра призводить до їх появи, проте сприяє позитивним змінам, спрямованим на її поліпшення. Ліквідація когнітивного дисонансу може здійснюватися тільки усуненням розбіжностей між визначеними і справжніми результатами діяльності завдяки досягненню нових необхідних наслідків або “підгонці” зразкових уявлень до дійсних показників [160, 43-56; 194, 76-78; 317, 213-254; 359, 247-252 тощо].

Отже, якісне запам’ятовування матеріалу є мікропоказником внутрішнього макропоказника професіональної підготовленості виконавців до сценічної діяльності (готовності концертної програми), оскільки забезпечує інформацією інтерпретаційну модель музичних творів.

Втім, утворення такої моделі неможливе без наявності виконавських навичок (автоматизованих виконавських дій). Їх автоматизація – це не бездумне багаторазове повторення, що призводить до механічного “зазубрювання”, а складний шестифазний процес, спрямований на:

- пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності (перша фаза);
- інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії (друга фаза);
- довільне чи мимовільне запам’ятовування стандартизованих виконавських дій (третя фаза);
- деавтоматизацію виконавських дій абсолютним усвідомленням перебігу їх відтворення в уповільнених темпах (четверта фаза);
- “збагачення” навичок інваріантним відтворенням виконавських дій (п’ята фаза);
- безкінцеве вдосконалення навичок запам’ятовуванням (довільним чи мимовільним) інваріантних виконавських дій (шоста фаза).

Звичайно, звуження зони м’язової іррадіації при кожному повторенні виконавських дій не тільки забезпечує економність та технічну досконалість рухів, а й полегшує поступовий перехід усвідомленого контролю за ними у

сферу підсвідомості [48, 34-58; 396, 181-182].

Таким чином, кожен критерій виконавської надійності митців музичного мистецтва визначається внутрішніми та зовнішніми макро- і мікропоказниками. Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації цього підрозділу надали змогу уточнити внутрішні макро- і мікропоказники першого критерію виконавської надійності та викласти їх схематично в ієрархічній побудові (рис. 1.3). У цьому проекті структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів-інструменталістів зазначено (див. рис.1.3), що:

1) до внутрішніх макропоказників першого критерію означеного феномена відносяться виконавсько-інтерпретаційна модель музичних творів та технічна оснащеність музикантів-інструменталістів;

2) виконавсько-інтерпретаційна модель музичних творів (перший внутрішній макропоказник виконавської надійності музикантів-інструменталістів) діагностується якістю запам'ятованого матеріалу та автоматизованості виконавських дій з урахуванням м'язово-силових рухів, часових співвідношень рухів та їх сенсорно-моторної координації;

3) технічна оснащеність інтерпретаторів (другий внутрішній макропоказник їх виконавської надійності) визначається такими внутрішніми мікропоказниками, як якість запам'ятованого матеріалу, автоматизованість виконавських дій, м'язово-силові рухи, часові співвідношення рухів, сенсомоторна координація рухів;

4) інформаційне забезпечення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів та технічної оснащеності інструменталістів створює основу для координації виконавських дій і тому є провідним внутрішнім мікропоказником готовності концертної програми.

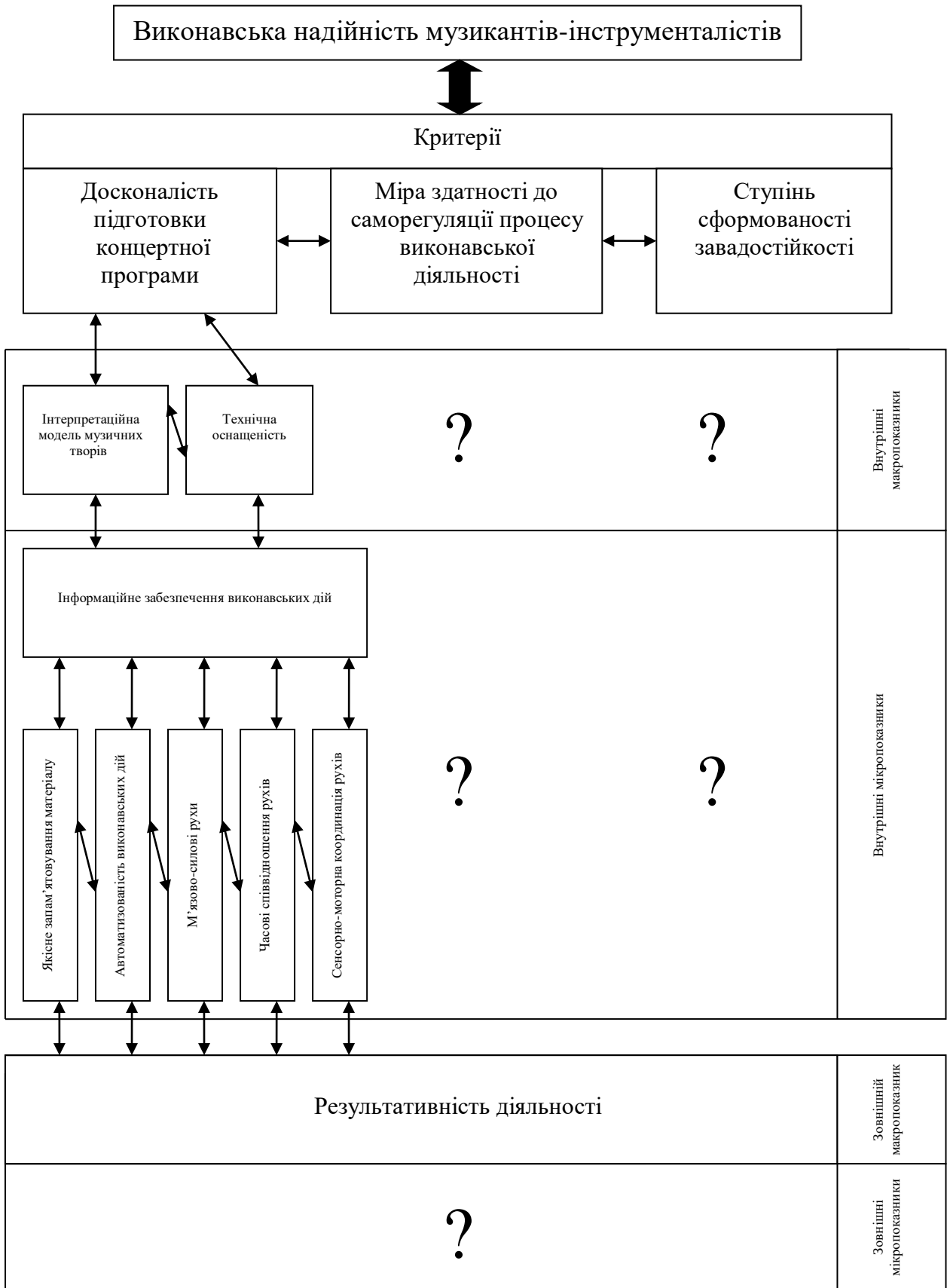


Рис. 1.3. Проект структурно-функціональної моделі ВН музикантів з уточненням внутрішніх макро- і мікропоказників її першого критерію

Швидкість та надійність оволодіння матеріалом музичних творів чи виконавськими навичками при роботі над ними залежать від пам'яті інструменталістів, яка за сучасними дослідженнями Р. Аткінсона, Е. Єгорової, С. Кисіля, О. Кондратьєвої, С. Маринова, І. Москаленка, Д. Нормана, І. Хофмана, В. Шапаря та інших психологів має трьохкомпонентну структуру: сенсорний реєстр; короткострокову пам'ять; довгострокову пам'ять [28, 54-77; 165, 15; 217, 7-11; 231, 2-4; 282, 13-15; 311, 3-4; 333, 15-25; 478, 245-252; 498, 29-32 тощо].

Сенсорний реєстр – це самостійний компонент пам'яті суб'єктів, націлений на сприйняття інформації ззовні зоровими, слуховими або дотиковими рецепторами, її фільтрацію і перенесення до короткострокової пам'яті. Однією з його особливостей є короткочасність утримання чіткого образу новосприйнятої стимуляції, який може змінюватися чи навіть зовсім стиратися у цьому реєстрі сприйманням наступної інформації. Відбір “цінної” інформації здійснюється завдяки управлінню процесом сприйняття з боку уваги. Одне з перших рішень, які приймаються музикантами, стосується того, на який рецептор вона спрямовується (зоровий, слуховий, дотиковий тощо). Менш “цінна” для суб'єктів інформація залишається поза увагою і елімінується [261, 66-67]. “Цінна” інформація переноситься до короткострокової пам'яті, а в деяких випадках – відразу до довгострокової [28, 79-80]. Для процесів сприймання будь-якої інформації важливі не лише фізичні особливості стимулів, що впливають на зорові, слухові та дотикові рецептори, а й усвідомлення їх властивостей. Зокрема, суб'єкти сприймають текстові позначення в процесі оволодіння матеріалом, надаючи їм відповідного значення, де будь-який стимул несе в собі інформацію, специфічну для даного стимулу. Впливаючи на рецептор певної модальності в сенсорному реєстрі, фізичні параметри стимулів “перетворюються” на відповідні “стани” центральної нервової системи, що ізоморфні специфічним особливостям стимуляції. Встановлення відповідності між фізичними

параметрами стимулів і станом центральної нервової системи здійснюється завдяки роботі пам'яті, яка зберігає сліди сприйнятих в минулому стимулів у такому виді, котрий дозволяє простежити відповідність між новосприйнятими стимулами і цими слідами. Тільки після встановлення такої відповідності новосприйняті стимули набувають значення, і наявна в них інформація отримує інтерпретацію. Сприйняття нових стимулів не супроводжується емоційним переживанням. Воно (сприйняття) призводить до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнавання їх значень. Після зникнення дії такої стимуляції на рецептор певної модальності в сенсорному регістрі інформація про них зберігається в початковій формі протягом 200 – 400 мілісекунд [478, 18]. За цей час вона використовується для вибіркової перевірки її будь-якої частини або відсіюється у буфер сенсорного регістру. Послідовність ознак такої перевірки визначається з боку суб'єктів як мимовільно, так і довільно, через спрямованість уваги на відповідні об'єкти. При семантичній однорідності ознак стимулів аналіз їх структури здійснюється автоматично (мимовільно), оскільки подальший розгляд призупиняється прийняттям рішення і передачею необхідної інформації в генератор відповіді. За неоднорідності таких ознак здійснюється їх додатковий аналіз завдяки когнітивним зусиллям індивідів, що зумовлює довільний керований пошук з боку уваги. Проблеми визначення першочерговості розпізнавання ознак стимулів, послідовності перевірки інших ознак та їх систематизації в цілісний образ досліджувалися у рамках гештальтпсихології, що отримала назву “генезис гештальта”. Відповідно до цієї психологічної теорії рішення про властивості стимулів приймаються спочатку на основі глобальних ознак, і лише на наступних стадіях їх аналізу підлягають деталі сприйнятих структур. Будь-яка інформація, сприйнята через відповідний рецептор (слуховий, зоровий, дотиковий тощо) сенсорного регістру, майже без обробки частково передається до короткострокової пам'яті індивідів, хоча при перенесенні “фільтрується”. Та

її частина, яка не відповідає вимогам особистості, не “витримує” процедуру розпізнання ознак стимулів, залишається поза процесом запам’ятовування, тобто “відсіюється” [83, 35-44; 261, 66-69; 478, 20-26 тощо].

Короткострокова пам’ять суб’єктів характеризується обмеженою ємністю, в якій формується копія інформації, утвореної на виході процесів пізнання образів із сенсорного регістру та репрезентації відповідних семантичних понять у довгостроковій пам’яті. Її основними властивостями є обробка скороченої кількості “нових” стимулів (сюди потрапляє лише та їх частина, котра є важливою для індивідів) завдяки активації відповідного сліду в довгостроковій пам’яті, а також короткочасність збереження чіткого образу. Через короткострокову пам’ять проходить два потоки інформації: вхідний і вихідний [28, 31]. Характеристика цього компонента пам’яті в психологічній науці безпосередньо пов’язується із розглядом зазначених потоків інформації та процесів управління ними з боку суб’єктів.

Вхідний потік “повідомлень” пов’язують із двома “джерелами” – сенсорним регістром і довгостроковою пам’яттю, оскільки вся “нова” інформація потрапляє до короткострокової пам’яті з сенсорного регістру, але лише після відповідної репрезентації семантичних понять у довгостроковій пам’яті і зіставлення ознак цих стимулів. У короткостроковій пам’яті здійснюється паралельна або послідовна обробка новосприйнятих стимулів у залежності від кількості та важкості переробки інформаційних одиниць [478, 252]. Паралельній обробці підлягають одночасно пред’явлені, добре знайомі та легко диференційовані стимули за умови, якщо їх кількість не перебільшує обсяг короткострокової пам’яті [28, 86-87]. За дослідженнями Е. Єгорової, О. Кондратьєвої, І. Москаленка та інших психологів, навіть при паралельній обробці стимулів їх ознаки можуть перевірятися послідовно [165, 15; 231, 4-5; 311, 16-23 тощо]. Послідовна обробка стимулів розпочинається із глобальних ознак, які потім доповнюються поступово виявленими деталями. У випадках, коли об’єктом уваги є локальні деталі стимулів, вплив загальних

ознак залишається незмінним, але спрямування уваги на глобальні зменшує і без цього вже незначний вплив локальних [478, 26-37].

Вихідний потік інформації в короткостроковій пам'яті суб'єктів має два напрями:

перший – спрямований на перенесення оброблених стимулів до довгострокової музичної пам'яті;

другий – направлений на відтворення (реалізацію) запам'ятованого матеріалу.

У психологічній науці перший потік вихідної інформації розглядається у невідривному зв'язку з проблемами управління короткостроковою пам'яттю, інтерференцією та виявленням її причин [28, 29-46; 165, 5-10; 217, 7-11; 282, 6-9; 478, 29-32 тощо], а другий – з емоційною стійкістю, яка забезпечує високу результативність відтворення запам'ятованої інформації [75, 64-69; 301, 21-22; 487, 98-99; 498, 78-79 тощо]. Серед основних процесів управління короткостроковою пам'яттю виділяються такі, як:

- збереження, пошук і активація інформації у пам'яті;
- повторення;
- кодування;
- образне уявлення [28, 82-94; 127, 63-68; 261, 91; 478, 176-210 тощо].

Сутність процесу збереження, пошуку й активації інформації у пам'яті суб'єктів полягає в зіставленні “нових” стимулів з репрезентованими у довгостроковій пам'яті семантичними поняттями, їх пізнанні та відтворенні. Р. Аткинсоном доведено, що ефективність цього процесу управління короткостроковою пам'яттю збільшується за умови, якщо кількість одночасно пред'явлених стимулів “не виходить” за межі її обсягу, що допускає безпомилкове повторення [28, 82]. Повторення – це неодноразове приховане або відкрите відтворення інформації. Воно сприяє її закріпленню у довгостроковій пам'яті як за рахунок збільшення тривалості перебування в короткостроковій пам'яті, так і завдяки створенню умов для кодування.

Кожне повторення поновлює слід у короткостроковій пам'яті і таким чином відстрочує стирання й забезпечує його формування у більш стійкій формі. Максимальне число стимулів, які можуть одноразово зберігатися в короткостроковій пам'яті суб'єктів завдяки повторенню, залежить від легкості їх розпізнання, обсягу короткострокової пам'яті, здібності до створення угруповань та роздрібнення на блоки, швидкості мнемічних процесів. Найбільша кількість інформації губиться на ранніх стадіях її запам'ятовування. Саме тому, за переконаннями Ф. Льозера, повторення стають ефективними лише тоді, коли вони здійснюється відразу після сприйняття інформації, а проміжки часу між ними поступово збільшуються [261, 91]. Кодування як один з вищевказаних процесів управління короткостроковою пам'яттю характеризується вибірковою зміною та доповненням інформації у цій функціональній структурі завдяки пошуку відповідного сліду в довгостроковій пам'яті індивідів [28, 91-94; 127, 63-68; 271, 20-23; 498, 26 тощо]. Якщо початкова стадія кодування новосприйнятої інформації вирізняється "описом" ознак стимуляції, то завершальна – переносом сформованого сліду в довгострокову пам'ять. Процес кодування здійснюється автоматично або довільно скеровано індивідом. Автоматичні процеси мають місце в тих випадках, коли стимули міцно пов'язані з репрезентованими відповідними семантичними поняттями. В іншому разі виділення ознак здійснюється в режимі керованого пошуку, який вимагає довільно спрямованої уваги і за короткочасної наявності стимулів спричиняє зниження ефективності кодування. Автоматичні процеси кодування проходять паралельно і незалежно один від одного, керовані – здійснюються лише в рамках зазначеного обмеження і частіше за все ведуть до взаємного послаблення. Сформовані сліди в пам'яті суб'єктів несуть не лише предметне значення, а й інформацію дії [478, 36-37]. Утворення їх енграми здійснюється у два етапи, а саме:

- на першому етапі формується нестійка форма сліду, яка може

утримуватись у довгостроковій пам'яті не більше декількох годин;

- на другому етапі слід набуває стійкої форми, яка не змінюється протягом тривалого часу [127, 6].

Нестійка форма сліду також утворюється завдяки використанню структурних або асоціативних зв'язків у процесі кодування інформації, а стійка – змістових. Хоча застосування асоціативних та структурних зв'язків як підкріплення під час її керованого кодування підвищує стійкість форми сліду, проте формуванню більш сильного сліду сприяє чистий процес кодування інформації, за яким увага індивідів у кожному мить спрямовується лише на один елемент стимуляції та здійснюється опора на існуючі сильні асоціації, котрі позбавляють необхідності створювати нові [28, 95-99]. Образне уявлення (останній з вищезазначених процесів управління короткостроковою пам'яттю) репрезентує семантичні поняття, аналогічно як і сприймання відповідного малюнку конфігурації ознак стимулів (зорових, слухових, дотикових тощо). Формування таких уявлень на основі вербально сприйнятої інформації вимагає додаткового часу, окрім того, який необхідний для розуміння “прочитаних” позначень. Швидкість їх формування у суб'єктів залежить від індивідуальної різниці відчуття легкості візуалізації семантичної інформації [478, 169-170].

Інтерференція в першому потоці вихідної інформації – це наслідок утруднення самонастройки мнемічної системи індивідів у процесі обробки сприйнятих ознак стимулів. Завдяки самонастройці та саморегуляції пам'ять прагне до стійкості та подолання інтерференції, що забезпечується, перш за все, довгостроковою пам'яттю, яка виступає базовою структурою мнемічної системи. Специфіка прояву інтерференції як у сенсорному регістрі, так і в короткостроковій пам'яті суб'єктів, обумовлюється також тим, що переробка інформації на різних функціональних рівнях пам'яті вимагає своєї відповідної сукупності автоматизованих мнемічних операцій, уявних взірців та кодів. Їх відсутність у мнемічній системі індивідів призводить до

утруднення самонастрою пам'яті та підвищення рівня інтерференції. Під час переносу інформації з сенсорного регістру до короткострокової пам'яті прояв інтерференції відбувається за умови:

- утруднення операцій обізнаності ознак стимуляції при збільшенні обсягу повідомлень в обставинах дії часового дефіциту;
- відсутності в короткостроковій пам'яті відповідних семантичних понять (репрезентованих з довгострокової пам'яті), необхідних для з'єднання (кодування).

Інтерференція інформації в процесі обробки та об'єднання у цілісну змістову чи візуальну одиницю пов'язується з ускладненням її структурування. Причиною такого ускладнення є обмежений обсяг короткострокової пам'яті й дефіцит часу, а також відсутність у пам'яті суб'єктів адекватних операцій структурування та семантичної обробки такої інформації [165, 14-16; 217, 14-15; 231, 17-19; 261, 106-107; 269, 81; 282, 15-16; 311, 23-25; 333, 47 тощо].

Другий напрямок потоку вихідної інформації у короткостроковій пам'яті, який спрямований на відтворення (реалізацію) запам'ятованого матеріалу, у психологічній літературі пов'язується із завадостійкістю суб'єктів. Ця психічна властивість (завадостійкість) сприяє збереженню результативності діяльності в умовах негативного впливу різноманітних стрес-факторів без включення резервних сил організму. Завадостійкість визначається інтеграцією мотиваційних, вольових, інтелектуальних та емоційних якостей індивідів з урахуванням психофізіологічних особливостей їх нервової системи. Її детермінантами виступають як внутрішні, так і зовнішні стрес-фактори, а саме:

- рівень збудження, який залежить від індивідуальних характеристик емоційної реактивності суб'єктів;
- особливості нервової системи індивідів (сила, пластичність, урівноваженість, швидкість тощо);

- соціально-психологічні властивості особистості, набуті в процесі діяльності;
- розвиненість інтелекту;
- емоціогенність умов, у яких відбувається відтворення (реалізація) запам'ятованого матеріалу;
- рівень складності інформації [4, 30-34; 35, 167-168; 75, 31-35; 164, 112; 238, 168; 301, 62-63; 395, 102-106 тощо].

Довгострокова пам'ять суб'єктів – це складова обширної ємності, де інформація зберігається не у вигляді ознак сенсорних впливів, а в модально незалежних формах пов'язаних між собою семантичних понять, які репрезентуються як для розпізнання та кодування “нових” ознак стимуляції, так і для відтворення запам'ятованої інформації. Ефективність процесів їх “здобуття” визначається доступністю для репрезентації та стратегією кодування. Однією з найбільш вразливих особливостей цієї функціональної структури пам'яті є процеси пошуків необхідних слідів. Тривалість таких пошуків залежить від локалізації та пізнання сформованого коду, що визначається легкістю асоційованості з ознаками відповідної стимуляції, стійкості форми сліду та характеру його упорядкування. Активація декількох семантичних репрезентацій як для підготовки до обробки “нових” ознак стимулів, так і для відтворення запам'ятованої інформації, скорочує час їх зіставлення та віднесення до однієї з них за умови, якщо ці стимули дійсно відповідають таким поняттям. Коли активуються помилкові коди, процеси в сенсорному регістрі та короткостроковій пам'яті суб'єктів загальмовуються, оскільки здійснюється пошук нових (альтернативних) репрезентацій. З приводу репрезентацій семантичних понять для надійного відтворення засвоєної інформації Р. Аткинсон писав: “...більш сильні, більш повні сліди легше відшукати і легше здобувати, якщо вони віднайдені” [28, 102]. Ефект інтерференції проявляється в різних формах і виникає з причин зміни сліду або його ослаблення наступною інформацією [60, 26-28; 165, 14-16; 476, 332-

341; 478, 194-195; 498, 128-129 тощо].

Лише деякі вихідні положення цієї теорії пам'яті знайшли своє втілення в музичній дидактиці. Зокрема, вдосконалено методику запам'ятовування музичного тексту завдяки визначенню його оптимальної величини для засвоєння з урахуванням індивідуальних можливостей роботи короткострокової пам'яті інструменталістів. Експериментально доведено, що якщо кількість інформаційних одиниць музичного матеріалу, призначеного для довільного заучування методом повторення чи образного уявлення, не перебільшує обсяг короткострокової пам'яті, то швидкість обробки та надійність відтворення запам'ятованого матеріалу збільшується [538, 137-138]. Натомість, в теорії та методиці навчання музики поки що не в повному обсязі використовуються ідеї трьохкомпонентної структури пам'яті стосовно процесів сприйняття, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації. Поза увагою залишилися постулати стосовно того, що:

- сприймання будь-якої інформації здійснюється на основі впливу фізичних особливостей стимуляції на відповідні рецептори сенсорного регістру та розуміння їх властивостей і зв'язків між ними;

- розпізнання значень відбувається завдяки семантичному кодуванню інформації, під яким розуміється співвідношення новосприйнятих зорових чи слухових конфігурацій з наявними змістовними слідами в пам'яті особистості;

- короткочасне зорове сприймання ознак стимулів конфігурації призводить до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнання значень, оскільки інформація про них зберігається в початковій формі протягом часу, необхідного для вибіркової обробки будь-якої частини навіть після їх "зникнення";

- кількість використаних ознак одного стимулу будь-якої конфігурації для розпізнання його значення та їх подільність впливають на тривалість сприймання нової інформації;

- різна реакція на одні й ті ж самі компоненти інформації призводить до застосування “керованого” пошуку відповідних семантичних понять, ефективність якого при симультанній стимуляції може знижуватися через обмеження когнітивних ресурсів суб’єктів;

- глобальні ознаки як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій, обробляються раніше локальних;

- при концентрації уваги на локальних деталях стимуляції сприймання глобальних ознак залишається незмінним, втім, її зосередження на останніх зменшує і без того вже незначну виразність перших;

- спрямування уваги на звукові ознаки нової інформації зовсім нівелює сприймання локальних характеристик зорової стимуляції;

- тривалість утримання ехоїчного (слухового) сліду в сенсорному регістрі та короткостроковій пам’яті значно більша, ніж зорового, втім, з відстроченням “реалізації” будь-якого з них точність його відтворення зменшується;

- під час переробки зорової стимуляції спочатку виділяються загальні ознаки, що характеризують фронтальну структуру, а потім – деталі;

- час реакції при вірному сприйманні малюнка будь-якої конфігурації залежить від візуальних особливостей послідовності стимулів (чим більше сенсорних ознак початкової конфігурації збережено, тим швидша реакція під час кодування нової інформації);

- час реакції за невірного початкового сприймання малюнка зорової чи слухової конфігурації збільшується через необхідність проведення перекодування, яке, окрім цього, вимагає ще й зайвих затрат психофізичних зусиль суб’єктів;

- зберігатись та репрезентуватись можуть специфічні властивості малюнку як зорової, так і слухової конфігурації, але зовнішня стимуляція та їх когнітивна обробка призводять до репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів;

- семантичній репрезентації підлягають не тільки фізичні властивості малюнка зорової чи слухової конфігурації, а й відображена в процесі кодування інформація дії;

- у суб'єктів діє як сенсорна, так і категоріальна репрезентація семантичних понять, де першій властиве відображення ознак узагальнених наочних властивостей конфігурації малюнка, а другій – типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями;

- процесуальне збереження інформації в довгостроковій пам'яті суб'єктів значно ефективніше декларативного, оскільки передбачає запам'ятовування кожного окремого співвідношення не між двома, трьома і більше ознаками зорової чи слухової конфігурації, а між їх угрупованнями;

- під час сприймання малюнка будь-якої конфігурації фіксуються не лише фізичні ознаки стимулів, а й відповідна змістова інформація та емоційне забарвлення, що зміцнює стійкість сформованості сліду та підвищує швидкість репрезентації завдяки наданню семантичним поняттям такої ж властивості, як і візуальним символам;

- суб'єктами можуть створюватися образні уявлення малюнку будь-якої конфігурації шляхом комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;

- зорові та слухо-моторні уявлення безпосередньо створюють для діяльності аналогічні умови, як і для сприймання початкової стимуляції;

- окрім уваги, на ефективність процесу кодування впливає ідентичність новосприйнятих стимулів з репрезентованими в пам'яті для зіставлення, їх збіжність та зміна послідовності перевірки, а також активація відповідних одиниць семантичних понять;

- інтеграція, доповнення та когнітивна трансформація сприйнятих стимулів малюнку будь-якої конфігурації виступають джерелом створення нової інформації;

- значення ознак будь-якої стимуляції позбавлені емоційного

переживання, втім, їх образний контекст не тільки поліпшує процес кодування, а й сприяє надійності відтворення.

Однак, поза увагою науковців з музичної дидактики залишилися й вихідні положення інших психологічних теорій пам'яті, втілення яких також може поліпшити підготовку інструменталістів до прилюдних виступів.

Зокрема, відповідно до теорії класифікації пам'яті за провідним місцем у процесі запам'ятовування, збереження й відтворення інформації виділяються її основні види та їх змішані форми. До основних видів пам'яті належать моторна, образна, логічна, емоційна, а до змішаних – слухомоторна, емоційно-образна, емоційно-моторна, емоційно-образно-моторна і т. п. [165, 6-8; 217, 6-7; 235, 133-136; 259, 188-213; 269, 76-89; 404, 300-342 тощо]. Звичайно, у теорії та методиці навчання музики є певні нароби щодо специфіки роботи вищеперерахованих видів пам'яті в інструментальній підготовці фахівців. Звісно, запам'ятовування мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії та тембру звучання здійснюються завдяки:

- слуховій пам'яті;
- заучуванню виконавських рухів, їх напрямів, розмірів і швидкості, а також кінестезійних відчуттів (міри, тривалості й послідовності напруги м'язів), що відбуваються на основі моторної пам'яті;
- оволодінню характером самої музики та ступенем інтенсивності її переживання, що реалізуються емоційною пам'яттю;
- засвоєнню понять та логічних категорій, які належать до нотного матеріалу, структури твору, навичок чи специфіки їх виконання, що втілюються логічною пам'яттю [13, 44-46; 110, 63-84; 125, 174-176; 276, 21; 286, 156-162; 310, 44-49; 353, 13-25; 381, 462-466; 413, 27-48; 492, 11 тощо].

Відома також теза про ефективність використання виконавцями всіх видів пам'яті та їх специфічно змішаних форм у запам'ятовуванні та відтворенні будь-якої музичної інформації. Експериментально доведено, що

чим більше видів пам'яті інструменталістів приймають участь у заучуванні як текстових, так і виконавських компонентів, тим вища якість їх запам'ятовування [538, 138].

Проте, як і коли відповідний вид пам'яті доцільніше застосувати у ході підготовки до прилюдних виступів та під час відтворення засвоєної інформації в емоціогенних умовах, на жаль, поки ще невідомо. Ці питання залишилися поза увагою не лише визначних педагогів і виконавців, а й науковців з теорії та методики навчання музики. На нашу думку, раціональне використання зазначених видів пам'яті інструменталістів у музично-виконавському процесі сприятиме удосконаленню надійності їх гри.

Без сумніву, ефективність підготовки інструменталістів до прилюдних виступів підвищуватиме і застосування вихідних положень ще однієї психологічної теорії, відповідно до якої пам'ять за засобом запам'ятовування розмежовується на види, тобто на довільну та мимовільну [187, 24-35; 198, 26-87; 404, 319-320; 431, 157-158 тощо]. Кожному виду пам'яті властива своя специфіка оволодіння інформацією, а саме:

- для довільного виду пам'яті характерне цілеспрямоване заучування і відтворення інформації завдяки спеціально спрямованим на вирішення поставлених завдань вольовим зусиллям;

- мимовільному виду пам'яті притаманне "...таке запам'ятовування і відтворення матеріалу, що здійснюється автоматично, без особливих зусиль з боку суб'єктів і без ставлення ними перед собою спеціальних мнемічних завдань на запам'ятовування, пізнання, збереження чи відтворення матеріалу" [325, 135].

Досліджуючи залежність обох видів пам'яті від умов та організації практичної діяльності, в яких здійснюється запам'ятовування або відтворення інформації, П. Зінченко та А. Смірнов дійшли висновку, що мимовільно запам'ятовується, перш за все, та інформація, яка сприяє або перешкоджає досягненню мети. Ними виявлено такі дві форми її опанування:

перша – запам'ятовування в результаті безпосередньої цілеспрямованої діяльності з об'єктом;

друга – засвоєння внаслідок різноманітних орієнтованих реакцій, котрі викликаються цими ж об'єктами як фоновими подразниками [187, 523-544; 432, 410-417].

На основі поєднання вихідних положень зазначеної теорії пам'яті з ідеями поетапної роботи виконавців над творами О. Віцинського [90, 9] розроблено ефективну методику опанування музичною інформацією, зміст якої зводиться до того, що:

- на першому етапі роботи над музичними творами (під час їх “аналізу-розбору”) [314, 59] доцільно застосовувати мимовільне запам'ятовування матеріалу і закладати основу для подальшого успішного довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами завдяки їх змістовому усвідомленню та зіставленню;

- на другому етапі варто заучувати нотний текст та необхідні виконавські рухи довільно в рамках вирішення спеціально поставлених мнемічних задач;

- на третьому етапі необхідно здійснювати мимовільне закріплення матеріалу чи відповідних навичок паралельно з вирішенням виконавських або художньо-інтерпретаторських задач у процесі інтеграції запам'ятованої інформації в одне ціле [314, 59-60; 360, 189-197; 538, 81- 92 тощо].

Звичайно, у вищевикладеній методиці творчо змодельовані у процес музично-виконавської діяльності інструменталістів ідеї П. Зінченка про залежність продуктивності запам'ятовування матеріалу від ступеня сформованості діючих розумових операцій, сутність яких зводиться до того, що:

- на початковій стадії формування розумових дій продуктивність мимовільного опанування інформацією досить низька;

- за умови достатньої сформованості таких розумових дій

продуктивність мимовільного запам'ятовування різко зростає, тоді як з їх автоматизацією – знову знижується [187, 454-478].

У теорії та методиці музичного навчання простежуються деякі рекомендації стосовно доцільності застосування довільного та мимовільного засвоєння текстових та виконавських компонентів при цілісному типі роботи над музичними творами. Зокрема, пропонується мимовільно оволодівати звуковисотними (нотними) авторськими позначеннями, а довільно – виконавськими компонентами (мелодико-ритмічною лінією в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; штрихами; прийомами звуковидобування тощо). Звичайно, у виняткових випадках все ж допускається вичленовування фрагментів для довільного заучування нотного тексту [538, 93].

Отже, музична дидактика має певні наробки стосовно довільного та мимовільного опанування текстовими й виконавськими компонентами у процесі як поетапного, так і цілісного типів роботи над творами. Втім, вихідні положення цієї теорії пам'яті не вичерпно використовуються у виконавському процесі інструменталістів. Залишилися відкритими питання щодо доцільності застосування довільної та мимовільної пам'яті під час відтворення музичної інформації в емоціогенних умовах. На нашу думку, раціональне використання цих її видів у процесі прилюдних виступів сприятиме підвищенню виконавської надійності фахівців.

Незалежно від довільного чи мимовільного способу оволодіння музичною інформацією важливим фактором, який забезпечує ефективність її запам'ятовування, виступає воля. Не випадково у виконавській практиці митців музичного мистецтва широкого розповсюдження набули такі поняття, як:

- “вольовий імпульс”;
- “вольовий потенціал”;
- “вольовий жест”;
- “диригентська воля” тощо.

На думку Й. Гата, В. Григор'єва, М. Давидова, К. Мартінсена, В. Петрушина, Г. Ципіна та інших представників теорії і методики музичного навчання саме воля забезпечує успішність засвоєння й відтворення необхідної інформації завдяки таким позитивним якостям, як цілеспрямованість, ініціативність, рішучість, сміливість, витримка, наполегливість, мужність, організованість та дисциплінованість. Всі інші вольові якості, “терміни” яких вживаються з частками “не” або “без”, а також упертість, лінь, імпульсивність, малодушність і боязкість, вважаються негативними, оскільки не спонукають музикантів до досягнення бажаної технічної оснащеності й готовності концертної програми [110, 64-71; 129, 84; 286, 155-157; 359, 272-286; 482, 167-169 тощо].

За дослідженнями П. Гальперіна, Л. Дорфмана, І. Імедадзе, Г. Мартем'янової та інших науковців, проявом волі виступають психічні процеси, під якими розуміється сприймання, обробка й відтворення необхідної інформації, а також мислення і уявлення, що вимагають мобілізації вольових зусиль. Спираючись на доктрину щодо взаємодії цих різних процесів між собою (підтримання, послаблення, гальмування, підсилення тощо), вони висунули тезу про “існування” мимовільних та довільних вольових зусиль. Мимовільні вольові зусилля виникають під впливом певного сигналу від периферійної нервової системи. Вони вирізняються природженістю і набутістю. Орієнтувальні та захисні реакції відносяться як до природжених, так і до набутих, але фізіологічною основою перших виступають безумовні рефлекси, а других – умовні. Через ці природжені й набуті мимовільні вольові зусилля організм суб'єктів співвідноситься із зовнішнім середовищем під час діяльності. Довільні вольові зусилля виникають у зв'язку з послідовною дією подразника на центральну коркову систему за наявності в корі великих півкуль головного мозку осередку оптимального збудження. Вони нерозривно пов'язані з відображенням мети і засобів її досягнення. На відміну від мимовільних,

довільним вольовим зусиллям суб'єктів притаманні такі властивості, як:

- наявність усвідомлених мотивів;
- спрямованість на збереження, підсилення чи послаблення інтенсивності діючих емоцій;
- нерозривний зв'язок з мисленням і реалізацією поставленої мети [107, 96; 158, 133-134; 197, 134-154; 285, 5-7 тощо].

Втім, не лише довільні, а й мимовільні вольові зусилля тісно пов'язані з мотивами (перша властивість), хоча і не ототожнюються з ними. Під вольовими зусиллями розуміється стан внутрішньої психічної напруги, необхідної для подолання перешкод на шляху до досягнення мети, а під мотивацією – не механічне з'єднання мети з мотивом, а продукт віддзеркалених процесів, ініційованих потребами, бажаннями та прагненнями, які виступають спонукальними факторами активності суб'єктів [258, 13; 260, 11-12; 368, 65; 373, 144-145; 460, 403; 494, 117-119; 540, 164-165 тощо]. Потреби як мотиваційне джерело вольової активності виступають базальними психічними регуляторами будь-якої діяльності. Якщо в бажаннях як усвідомлених переживаннях внутрішньої потреби мета виконавської дії тільки окреслюється і відображається проблематично, то у прагненнях – вона (мета) набуває категоріального характеру. Саме у прагненнях вперше проявляються вольові зусилля, які залежать від рівня мотивації. Чим вища мотиваційна сила або чим більше чинників спонукають суб'єктів до діяльності, тим сильніших вольових зусиль вони схильні докладати для досягнення мети. Хоча мотивація, поряд зі здібностями, знаннями та навичками, вважається одним із найважливіших факторів впливу на успішність їх діяльності, за її надмірної сили (перемотивації) збільшується рівень активності й напруження, внаслідок чого ефективність засвоєння та відтворення необхідної інформації погіршується. Експериментально доведено, що в результаті поступового збільшення мотиваційної сили якість діяльності спочатку покращується, а потім, після досягнення найвищих

показників, починає зменшуватись. Рівень мотивації, за якого демонструється найрезультативніша діяльність, вважається оптимальним. Ця величина не абсолютна, вона залежить від взаємодії трьох факторів, а саме:

- індивідуальних особливостей особистості;
- складності завдань і суб'єктивної оцінки ймовірності успіху;
- привабливості зовнішніх та внутрішніх наслідків майбутнього успіху

[106, 50; 178, 210-217; 195, 297-315; 228, 15-16; 443, 46-47; 540, 222 тощо].

На необхідність усвідомлення мотивів діяльності для якісної підготовки фахівців до прилюдних виступів (першу властивість довільних вольових зусиль) вказували Л. Баренбойм [38, 43-56], Г. Гінзбург [115, 61-68], В. Григор'єв [130, 34], А. Джордан-Шуманська [554, 129-130], Г. Коган [223, 48], Л. Оборін [336, 77] та інші визначні митці музичного мистецтва. Втім, поза їх увагою залишилися питання залежності цього процесу від сили мотивації. На нашу думку, встановлення та вмале використання оптимальної сили мотивації при опануванні текстовими чи виконавськими компонентами сприятиме підвищенню виконавської надійності інструменталістів. Також в теорії та методиці музичного навчання відсутня інформація стосовно спрямованості фахівців на збереження, підсилення чи послаблення інтенсивності діючих емоцій (друга властивість довільних вольових зусиль) під час підготовки до естрадних виступів. Однак, у працях Л. Бочкарьова [61, 233-285], М. Давидова [141, 177-184], П. Міхеля [303, 27], В. Петрушина [359, 230-247], С. Савшинського [414, 149] та інших визначних діячів музичного мистецтва доведена теза про те, що емоційний процес впливає не лише на зовнішню, а й на внутрішню реакцію виконавців, визначаючи при цьому їх відношення до дійсності. За переконаннями Л. Алексєєвої, Т. Дубиніної, Н. Каськової, Л. Китаєва-Смика, В. Колесникова, Я. Рейковського та інших психологів, характер цих відношень залежить не лише від змісту емоцій, а й від їх інтенсивності, хоча поки що не віднайдено спеціальної шкали для її вимірювання. Втім, інтенсивність емоцій умовно

розмежовується на чотири рівні, які мають зв'язок з відповідними змінами у психічних процесах суб'єктів, тобто: низький, середній, високий та дуже високий. Низькому рівню інтенсивності емоцій властивий нейтральний (звичайний) стан, за якого індивіди у процесі діяльності не відчують явно відображеного емоційного забарвлення. У такому стані вони диференційовано реагують як на “негативні”, так і на “позитивні” подразники, хоча за “позитивних” емоцій актуалізація новосприйнятої стимуляції проходить значно легше, ніж за “негативних”. Середній рівень інтенсивності емоцій характеризується помірною силою, за якої суб'єкти більш чітко реагують на зовнішні та внутрішні подразники. Йому властиві усвідомлені емоційні реакції. Особливий вплив емоцій такої інтенсивності проявляється на асоціативних процесах уявлення та фантазії, що поліпшує образне забарвлення новосприйнятого матеріалу. Високому рівню інтенсивності емоцій властиве домінування такої великої сили, що може отримати в індивідів досить гостру форму вираження, яку в психології називають “афектом”, і призвести до “блокування” адекватного сприйняття ситуації. Явища, котрі викликають цю емоцію, у таких випадках не помічаються. За дуже високого рівня інтенсивності емоцій здійснюється повне відключення всіх неемоційних механізмів, що регулюють поведінку особистості в емоціогенних умовах [14, 222-223; 60, 115-116; 193, 52-71; 211, 134-135; 218, 37-51; 229, 98-99; 257, 189-206; 395, 34-38 тощо]. Інтенсивності емоцій властива не статичність, а динамічність, тобто підсилення або послаблення (ефект інкубації). Зміна такої сили здійснюється завдяки сумачії (накопиченню емоцій), де особлива роль належить їх генералізації, оскільки індіферентні (схожі) подразники в змозі викликати аналогічні почуття. Більш того, експериментально доведено, що:

- не лише схожі подразники, а й інші супутні з ними можуть виступати їх джерелом в емоціогенних ситуаціях;

- емоційну реакцію в напружених умовах викликають навіть ті

подразники, значення яких характеризуються досить віддаленою подібністю, оскільки за таких обставин підвищується чуттєвість до них;

- просторова або часова віддаленість від значимої для суб'єктів події звужує генералізацію емоцій завдяки зниженню чуттєвості до впливу відповідного роду емоційних подразників;

- одним з важливих факторів визначення межі генералізації є сила діючого подразника, де чим вона більша, тим сильніша генералізація;

- на початкових стадіях розвитку особистості генералізація емоцій проходить на основі фізичної подібності подразників та часової суміжності, а з набуттям певного досвіду – завдяки семантичній схожості [395, 95-100].

На нерозривний зв'язок мислення з реалізацією поставленої мети (останню властивість довільних вольових зусиль) вказували Ю. Акімов [10, 79], Й. Гат [110, 89], І. Назаров [318, 18-19], В. Петрушин [359, 206-207], Г. Ципін [482, 133-138] та інші визначні митці музичного мистецтва. У своїх працях вони розглядали специфіку роботи таких типів мислення: інтуїтивного і дискурсивного; продуктивного і репродуктивного; абстрактно-логічного та конкретно-уявного, а також образно-рухового. На їх думку, основними компонентами мислення музикантів-інструменталістів є аналіз і синтез, оскільки головне – знати, що грати, а вже потім – як досягти потрібного результату звучання. Втім, у дослідженнях І. Буллах, С. Кравченко, Л. Петрової та інших науковців доведено, що мисленню притаманні не лише зазначені типи, а і певні риси. На жаль, однозначного тлумачення їх якісного та кількісного складу поки що немає. Разом з тим, вони визнають такі риси мислення, як глибину, діапазон, швидкість, гнучкість та критичність. Глибина мислення вирізняється, перш за все, легкістю виділення суттєвих ознак стимуляції, їх абстрагуванням і узагальненням. Вона характеризується наступними показниками:

- часом комплексного вирішення поставлених задач;
- наявністю або відсутністю хибних ходів при їх вирішенні;

- орієнтацією на зовнішні суттєві чи, навпаки, несуттєві ознаки стимуляції;
- якістю самоконтролю.

Діапазон мислення – це широта охоплення максимальної кількості семантичних понять без втрати розуміння жодного взаємозв'язку між ними. Експериментально доведено, що чим краще розумово розвинута особистість, тим ширшим є цей діапазон. Швидкість мислення характеризується темпом ходу думки і в психологічній науці безпосередньо пов'язується з темпераментом суб'єктів. Зокрема, холерикам, у яких процеси збудження сильніші за процеси гальмування, притаманні найвищі темпи мислення; сангвініки, нервова система котрих характеризується сильними та досить урівноваженими процесами збудження і гальмування, здатні демонструвати досить високі швидкості мислення; флегматики та меланхоліки, у яких гальмування переважає над збудженням, схильні до помірних та низьких темпів мислення. Гнучкість мислення характеризується пластичністю ходу думки, чисельністю її відділків, що легко піддаються видозміненню. Антонімами гнучкості виступають закостенілість та догматизм, які утруднюють процес звільнення від хибних постулатів. Критичність мислення (остання риса) – це здатність контролювати хід думки та її достовірність, завдяки чому вона видозмінюється та вдосконалюється [73, 113-117; 239, 73-80; 356, 15-17 тощо].

Відтак, при формуванні інструментально-виконавської надійності у фахівців необхідно враховувати не лише типи, а й риси мислення з урахуванням специфіки музичного твору (емоційно-образного змісту, фактури, віртуозності, прийомів звуковидобування, темпу і т. п.) та спонукати до їх розвитку для досягнення мети.

Отже, у теорії та методиці навчання музики є певні наробки стосовно впливу вольових якостей фахівців на процес діяльності. Натомість, поза увагою визначних педагогів та виконавців залишилися питання доцільності

використання інструменталістами довільних та мимовільних вольових зусиль як у період підготовки до прилюдних виступів, так і під час гри в емоціогенних умовах. На нашу думку, їх раціональне застосування у ході сприймання, обробки, збереження та відтворення текстових і виконавських компонентів з урахуванням поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами сприятиме підвищенню виконавської надійності інструменталістів.

Таким чином, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно готовності концертної програми як основи виконавської надійності музикантів-інструменталістів, можна зазначити, що теорія та методика музичного навчання має певні наробки в даному аспекті. Втім, не використовуються в повному обсязі досягнення психологічної науки щодо:

1) ефективності сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації завдяки впливу на роботу сенсорного регістру, короткострокової та довгострокової пам'яті;

2) доцільності використання певних видів пам'яті (моторної, образної, логічної, емоційної) і їх змішаних форм на різних стадіях оволодіння матеріалом;

3) залежності результативності діяльності від застосування довільної та мимовільної пам'яті у процесі оволодіння необхідною інформацією і під час її відтворення;

4) встановлення оптимальної сили мотивації для досягнення найвищої надійності відтворення засвоєного матеріалу з урахуванням складності завдань та суб'єктивної оцінки ймовірності успіху і негативної ролі перемотивації у даному процесі;

5) інкубації та генералізації емоцій суб'єктів у період засвоєння та відтворення необхідної інформації;

6) ролі рис мислення (глибини, діапазону, швидкості, гнучкості, критичності) у процесі роботи над будь-якою інформацією;

7) раціонального застосування довільних та мимовільних вольових зусиль як під час оволодіння необхідним матеріалом, так і в ході його відтворення.

Виконавська надійність музикантів-інструменталістів безпосередньо залежить не лише від досконалості підготовки концертної програми, а й від їх сформованої здатності до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації. Саме тому в наступному (третьому) підрозділі першого розділу розкриваються визначальні характеристики саморегуляції виконавського процесу музикантів-інструменталістів.

1.3. Визначальні характеристики процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів

Здатність музикантів-інструменталістів до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації є другим критерієм їх виконавської надійності. Завдяки саморегуляції регулятивні впливи інтерпретаторів передаються на процеси сприймання, переробки й реалізації як текстових, так і виконавських компонентів музичних творів. Саморегуляція є необхідною умовою успішного функціонування будь-якої діяльності. Під нею розуміється вид активності суб'єктів, спрямованої на самообілізацію і розвиток їх можливостей для досягнення мети. Цей критерій виконавської надійності музикантів-інструменталістів визначається самоконтролем, самооцінкою, самокорекцією та самонастройкою [14, 69-70; 80, 155; 143, 279; 162, 154; 233, 126-127; 234, 145; 284, 122; 367, 443; 542, 23 тощо].

Управління будь-яким перебігом діяльності розпочинається з самоконтролю, який здійснюється завдяки фіксації проміжних чи кінцевих результатів. Саме тому самоконтроль виконавської діяльності музикантів-

інструменталістів виступає першим внутрішнім мікропоказником їх здатності до саморегуляції цього процесу.

За переконаннями Л. Веккера, С. Дудіна, О. Корабльової, О. Ксенофонтової, Г. Нікіфорова та інших науковців, самоконтроль komponують такі мікроелементи, як: атрибути контролю; уявлені взірці; канали прямого та зворотного зв'язку. Атрибути контролю характеризуються вихідними та похідними властивостями. Перші вирізняються просторо-часовою структурою та модально-інтенсивними відзнаками, а другі – предметністю, цілісністю та узагальненістю [81, 196-233; 82, 155-186; 162, 153; 233, 126-127; 243, 6; 327, 113-156; 367, 443 тощо].

Просторово-часова структура атрибутів контролю є їх найбільш загальною ознакою, яка відсвічує зміни координат. Просторовий компонент цієї структури локалізує та відображає рельєф, форму і величину атрибутів контролю. Завдяки часовому показнику віддзеркалюється тривалість, послідовність чи одночасність їх руху. Модально-інтенсивні відзнаки атрибутів контролю, аналогічно до вихідних властивостей просторово-часової структури, відображаються на сенсорно-перцептивному рівні суб'єктів. Сутність модальності полягає в наявності якісної специфічності кожного сигналу відносно інших подразників, адекватних їх даному аналізатору. Інтенсивність як універсальна кількісно-енергетична властивість сигналів відображає потужність та силу подразників у дії. Через модально-інтенсивні відзнаки атрибутів контролю (співвідношення добірних характеристик суб'єктивних і об'єктивних компонентів) розкриваються їх різноманітні властивості [81, 196-233; 82, 155-186; 327, 113-156; 367, 443 тощо].

Предметність (перша похідна властивість атрибутів контролю музикантів) за своєю суттю є прямим вираженням сенсорно-перцептивної “двошаровості” інтегрального образу в області інтенсивних характеристик, де вихідний феномен виділяється з фону. Загальний просторовий фон

виявляється на сенсорному рівні і тому є первинною ознакою атрибутів контролю суб'єктів. Він (просторовий фон) забезпечує можливість перенесення будь-яких атрибутів контролю до відповідних координат зовнішньої просторово-часової структури. Виділення і розпізнання елементів атрибутів контролю вважається вторинним по відношенню до виявлення самих образів і їх локалізації з фону. Від взаємодії ознак стимуляції з фоновим простором змінюються модально-інтенсивні характеристики атрибутів контролю. Предметна структура образів та конструкція метрики виокремлюються у самостійні утворення, які пов'язуються з модальними ознаками перцептів, їх інтенсивними й просторово-часовими характеристиками. Цілісність (друга похідна властивість атрибутів контролю) характеризується загальною специфікою співвідношення між будь-якими елементами перцептів та інтегральною структурою цих атрибутів. Вона (цілісність) віддзеркалює не відмінність взаємозв'язків різних компонентів перцептивних образів, а саме єдність всіх складників у цілісне структурне об'єднання, яке детермінується близькістю, замкнутістю або яскравістю форми, одним напрямом руху та однорідністю. Узагальненість як остання похідна властивість атрибутів контролю "входить" до всіх вищеперерахованих властивостей в якості наскрізної, котра уособлює специфічні риси кожної з них. Ця властивість відображає єдиний об'єкт-подразник не лише зі збереженням індивідуальної специфічності перцептивних образів, а й з відсвіченням їх відповідної інваріантності на основі локалізації подразників однорідного класу. Саме ця особливість виводить властивість узагальненості за рамки внутрішніх зв'язків елементів перцептів у їх безпосередньому співвідношенні до об'єктів і вводить у сферу зовнішніх міжобразних чи актуальних зв'язків з минулим досвідом. Якщо константність відбиває внутрішньо-індивідуальну незмінність атрибутів контролю суб'єктів, то узагальненість – їх міжіндивідуальну внутрішньокласову сталість [162, 153; 233, 126-127; 243, 86-93 тощо].

У теорії та методиці навчання музики до проблеми самоконтролю зверталися А. Бірмак, М. Давидов, Г. Коган, К. Мартінсен та інші визначні педагоги й видатні виконавці. За їх переконаннями, всі виконавські негаразди музикантів детермінуються відсутністю необхідного самоконтролю як у період підготовки до сценічної діяльності, так і в ході прилюдних виступів. Це породжується невизначеністю атрибутів контролю, несформованістю уявлених образів цих атрибутів чи порушенням роботи каналів прямого та зворотного зв'язку у мнемічній системі головного мозку [53, 16; 141, 123-145; 145, 146-178; 224, 182; 286, 35-76 тощо].

Отже, до внутрішніх мікропоказників самоконтролю як макропоказника здатності музикантів до саморегуляції процесу виконавської діяльності доцільно віднести виконавські атрибути контролю. Якщо вони є досить “явними” утвореннями (звуковисотні нотні авторські позначення, штрихи, артикуляція, прийоми звуковидобування, педалізація в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо), то уявлені образи цих атрибутів (взірці) – більш “завуальованими”, що ускладнює вивчення специфіки зміни метрик на шкалі ізоморфізму від початку сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій до перевтілення в “топографічні схеми” мислення. Втім, саме уявлені образи атрибутів контролю виступають джерелом нескінченного розвитку виконавської майстерності музикантів, оскільки програмування їх більш удосконаленої функціональної моделі (взірців) здійснюється в короткостроковій пам'яті завдяки інтеграції, доповненню та когнітивній трансформації сприйнятих ознак малюнків нотних чи звукових конфігурацій на основі репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Окрім цього, уявлені образи (взірці) створюють й інтерпретаційну модель музичних творів, недостатня сформованість якої негативно відображається на ході всієї виконавської діяльності. Формування взірців атрибутів контролю в уяві виконавців як під час роботи над музичними творами чи вдосконалення

технічної оснащеності, так і в процесі безпосередньої підготовки до сценічних виступів, відбувається завдяки зовнішньому та внутрішньому впливу на створення антиципуючих, суцесивних і симультанних музичних образів, зокрема:

- вказівкам викладачів щодо уявного (ідеомоторного) прогнозування образів рухових актів та визначення оптимальної траєкторії виконавських рухів;

- реальному сприйняттю зразків якісного виконання визначених атрибутів контролю авторитетними митцями музичного мистецтва;

- конкретизації відповідної якості атрибутів контролю на основі аналізу ознак їх стимуляції та типових зв'язків з іншими понятійними категоріями набутого власного виконавського досвіду тощо.

Антиципуючі, суцесивні та симультанні уявлення виконавських атрибутів контролю утворюються у музикантів однаково за будь-якого впливу (зовнішнього чи внутрішнього) на їх формування. Втім, якщо вони створюються зовнішніми чинниками, то здійснюється своєрідне “нав’язування” моделей музичних образів, а за умови внутрішнього впливу на цей процес – їх активне самоформування. Кожному рівню загальної структури виконавської діяльності музикантів відповідають належні компоненти еталонного складника самоконтролю, а саме:

- на рівні операцій рухових актів за умови уявного створення абстрактних схем й ідеомоторного прогнозування траєкторії виконавських дій – антиципуючі музичні уявлення;

- на рівні виконавських дій завдяки активізації психологічних механізмів зіставлення отриманих результатів з уявленими взірцями – суцесивні музичні уявлення;

- на рівні реалізації інтерпретаційної моделі музичних творів у звичних та емоціогенних умовах – симультанні музичні уявлення [140, 54-76; 223, 34-55; 324, 67-71; 398, 32-41; 481, 274-276; 483, 136-137; 507, 243 тощо].

У психологічних дослідженнях Л. Веккера, Х. Гайсслера, Ю. Забродіна, А. Лебедева, О. Нікітіної, А. Осіпової та інших науковців взірці атрибутів контролю характеризуються вихідними та похідними властивостями. До перших віднесено просторово-часову структуру, зрушення у відтворенні модальності й інтенсивності, а до других – нестійкість, фрагментарність та узагальненість ознак взірців контролю [81, 278-280; 105, 84-93; 173, 31-32; 326, 146-148; 456, 67-89; 344, 7 тощо].

Просторові властивості будь-яких уявлених образів атрибутів контролю сучасною наукою розглядаються на основі панорамності, взаємовідокремленості образів від фонів, випадання абсолютних величин та заміни форм топологічними схемами, а часові – через симультанність, порушеність віддзеркалення тривалості метрики та велику міцність відображення послідовності їх компонентів. Просторова панорамність таких образів (перша просторова властивість уявлених образів атрибутів контролю) не обмежується обсягом перцептивного поля. Вона виходить за його межі, тобто в уявлених образах атрибутів контролю відображаються не лише елементи первинної стимуляції, а й ті, які безпосередньо не сприймалися суб'єктами під час їх впливу на рецептори сенсорного регістру. Ця панорамність характеризується двоєдиною організаційною формою. В уявленнях великого просторового масиву віддзеркалюється фон і конкретна метрика розміщення на ньому всіх елементів атрибутів контролю. Саме тому їх взірці наповнюються метричним ізоморфізмом, що виражається у формі інтегральної метричної інваріантності, доведеної до більшої повноти, ніж у перцептивному полі. На відміну від перцептивних образів, де атрибути контролю виділяються тільки на відповідних фонових просторах, в уявлених взірцях цих атрибутів простежується їх взаємовідокремлення (друга просторова властивість уявлених атрибутів контролю). Відособленням ознак атрибутів контролю і фонів досягається єдність компонентів зовнішньої і внутрішньої метрики, яка не піддається повному розчепленню під час

сприймання наступної (нової) стимуляції. При формуванні їх уявлених взірців випадання абсолютних величин (третя просторова властивість уявлених образів атрибутів контролю) відбувається за неможливості збереження всіх однорідних елементів або масивних розмірів навіть деяких з них. Тут простежується тенденція до порушення метрики, тобто перехід з рівня метричного ізоморфізму на рівень ізоморфізму подібності, оскільки форма зберігається в уявлених образах краще, ніж абсолютні розміри. Подальший відхід від рівня метричного ізоморфізму і рух через проміжні рівні афінного та проектного ізоморфізму до топологічного здійснюється в уявлених образах завдяки перетворюванню форм у топологічні схеми (остання просторова властивість уявлених образів атрибутів контролю). Симультанність як перша часова ознака будь-яких уявлених образів атрибутів контролю ототожнюється з “часовою панорамністю”, де часові і рухові компоненти об’єднуються в єдину панорамну структуру, яка за рахунок її перевтілювання в одночасну просторову конструкцію забезпечує більш повне охоплення метрики цих атрибутів, ніж у процесі сприймання стимуляції. Їх друга часова ознака (порушення віддзеркалення тривалості метрики) репрезентується прямим еквівалентом просторових характеристик вторинних образів у аспекті випадання абсолютних натуральних величин, тобто уявленням атрибутів контролю поза межами метричних ізоморфізмів раніше сприйнятих стимулів. Така ж тенденція зміщення упорядкованої тривалості уявлених музичних образів від метричних до топологічних ізоморфізмів простежується в наступній часовій ознаці. Натомість, ця ознака, окрім зазначеного, характеризується ще й великою міцністю відображення послідовності компонентів у сформованих уявлених образах атрибутів контролю [81, 278-297; 162, 87-98; 233, 53-66; 242, 164-165; 451, 42-222; 555, 240-243 тощо].

Стосовно наступних вихідних властивостей взірців атрибутів контролю (зрушення у відтворенні модальності й інтенсивності) у психологічних

дослідженнях З. Вейсової, Л. Веккера, Л. Грибкової, С. Дудіна, О. Корабльової та інших науковців доведено такі тези:

- уявлені образи можуть зміщуватися в бік основного спектра ознак стимуляції;
- чим довше зберігаються в пам'яті сформовані взірці контролю, тим більше “випадає” окремих рис;
- інтенсивність вторинних образів слабша від сили сигналів сприйнятої стимуляції на сенсорно-перцептивному рівні [80, 154-155; 81, 282-283; 128, 67-86; 162, 153; 233, 126-127; 234, 145 тощо].

Нестійкість як перша похідна властивість уявлених образів атрибутів контролю характеризується негативним еквівалентом або дефіцитом константності. Непостійність уявлень збільшується прямо пропорційно їх руху від метричних до топологічних ізоморфізмів. Нестійкість охоплює всі параметри вихідних ознак уявлених образів атрибутів контролю, тобто вона відображається в коливаннях просторово-часових й модально-інтенсивних рис вторинних образів. Саме тому простежується закономірність: чим нижча стійкість уявлених образів, тим швидше формуються їх взірці. Фрагментарність як друга похідна властивість уявлених образів атрибутів контролю знаменується аналогічним чином, тобто також є негативним еквівалентом цілісності перцептивних образів. Втім, вона обумовлюється наближенням вторинних образів до топологічних ізоморфізмів з розхитуванням їх загальної структури і збільшенням незалежності її елементів. Залишаючи поза схемою деякі елементи структури, завдяки яким відтворюється специфічність відображення атрибутів контролю, створюється дефіцит цілісності. На краю шкали топологічного ізоморфізму цілісність уявлених образів мінімальна, а фрагментарність – максимальна. Натомість, фрагментарність проявляється у випаданні як просторово-часових ознак атрибутів контролю, так і їх модально-інтенсивних властивостей. Узагальнення (остання похідна властивість уявлених образів виконавських

атрибутів контролю) на шкалі рівнів ізоморфізму простежується наступним чином: якщо сприйняття атрибуту контролю на сенсорно-перцептивному рівні незалежно від ступеня генералізації всіх ознак стимуляції завжди є узагальненим відображенням певного єдиного об'єкту, то його уявленню властиві не лише загальні, а й окремі одиничні характеристики, оскільки призупиняється процес їх впливу на рецептори сенсорного регістру. Це означає, що, втілюючи в себе цілий ряд ступенів узагальненості образів, на вищих з них уявлення музикантів звільняються від прив'язаності до єдиних об'єктів. Таким чином збагачуються ознаками образи атрибутів контролю і створюються їх взірці. Узагальнення, так само, як і нестійкість та фрагментарність, відображають модифікаційні вихідні властивості уявлених образів [81, 283-284; 95, 113; 105, 83-86; 147, 32; 326, 147; 344, 132-316; 456, 85-89; 476, 63-82; 542, 17 тощо].

Отже, окрім атрибутів контролю, до внутрішніх мікропоказників самоконтролю як першого макропоказника здатності музикантів-інструменталістів до саморегуляції процесу виконавської діяльності доцільно віднести уявлені взірці цих атрибутів контролю. Втім, як вже зазначалося, відшукати ефективні методи та прийоми удосконалення надійності їх гри на основі дослідження специфіки зміни метрик на шкалі ізоморфізму від початку сприймання нотної стимуляції до її перевтілення в топографічні схеми, на жаль, поки що неможливо через надмірну завуальованість цього процесу. Перспектива віднайдення таких методів і прийомів вбачається у вивченні перебігу зіставлення ознак атрибутів контролю і їх взірців, яке здійснюється завдяки пропускній спроможності мнемічних каналів прямого та зворотного зв'язку. Саме вони забезпечують проходження вихідних і вхідних потоків інформації. Вихідним потокам інформації властиві два напрямки спрямування. Перший (вихідний потік) спрямовується на перенесення сформованих уявлених взірців контролю до довгострокової пам'яті і на їх відтворення (реалізацію), а другий (вхідний) – на сприймання

інформації про реальну якість атрибутів контролю [14, 31; 28, 69-70; 80, 155; 127, 6; 143, 279; 285, 5; 478, 36-37 тощо]. На нашу думку, досить слушною для подальшого дослідження проблеми формування надійності гри музикантів-інструменталістів є теза О. Конопкіна про залежність самоконтролю суб'єктів від темпу надходження інформації, що забезпечується каналами прямого та зворотного зв'язку. Зокрема, ним доведено таке:

- узгодженість між темпом надходження сигналів і пропускнуою спроможністю “оператора” забезпечує надійність роботи психофізіологічних механізмів регулятивної діяльності;

- прискорення темпу надходження сигналів підвищує швидкість реакцій на них завдяки збільшенню пропускнуої спроможності “оператора”, але його надмірне зростання дезорганізовує процес регуляції;

- рівень граничного підвищення темпу пред'явлення сигналів, що викликає збільшення швидкості прийому інформації, визначається індивідуальними особливостями нервової системи та тренуваністю суб'єктів;

- необхідний робочий рівень функціональної системи створюється заздалегідь до самої діяльності (попереднє програмування швидкості надходження інформації) і в подальшому процесі не зазнає значних змін;

- чим щільніший у часовому відношенні сигнальний ряд, тим більша швидкість прийому інформації [232, 30-40].

У більшості праць з теорії та методики музичного навчання специфіка роботи останньої властивості самоконтролю (канали прямого та зворотного зв'язку) ототожнюється з поняттям “уміння слухати свою гру” [40, 43-54; 62, 176; 90, 65-70; 116, 24; 118, 67-80; 141, 212-214; 223, 35-41; 286, 161; 310, 44 тощо]. Концептуально-функціональний вектор каналів прямого та зворотного зв'язку в процесі музично-виконавської діяльності інструменталістів досліджувався лише О. Шульп'яковим. Стосовно специфіки роботи цієї властивості самоконтролю ним доведено таке:

- від атрибутів контролю під час гри на вхід самоконтролю потрапляє інформація, котра, як правило, обмежується лише слухо-моторними ознаками (у ряді випадків до неї “вкраплюється” зорова та тактильна інформація, що доповнює властивості сигналів про виконавські рухи);

- інформація з виходу самоконтролю поповнюється певними рисами в результаті переробки двох інформаційних потоків – від складових, що контролюються, і від уявлених взірців атрибутів контролю;

- сумарний інформаційний потік більш якісний у виконавців, які використовують повноту уявлених взірців [506, 67-82].

Оперуючи цими вихідними положеннями щодо функціонального вектору каналів прямого та зворотного зв'язку, Ю. Цагареллі аргументував основну причину порушення специфіки їх роботи у деяких інструменталістів з абсолютним слухом. Такою є надмірна пріоритетність слухової сфери у формуванні перцептивних образів, що призводить до пасивності пам'яті, мислення та уявлення. Якщо абсолютний слух надає певні переваги виконавцям в отриманні інформації про атрибути контролю, то сформованість їх взірців в основному залежить від пам'яті, мислення та уявлення, оскільки кореляція самоконтролю з абсолютним слухом ($z = 0,171$; $p < 0,1$) значно нижча, ніж з музичною пам'яттю ($z = 0,404$; $p < 0,001$), музичним мисленням ($z = 0,374$; $p < 0,01$) та музичним уявленням ($z = 0,358$; $p < 0,01$). Підтвердження вірогідності таких доводів Ю. Цагареллі [481, 278] простежується в дослідженнях Л. Веккера, Х. Гайсслера, О. Дудки, Ю. Забродіна, О. Конопкіна, А. Лебедева, О. Осипової та інших науковців, де наголошується на провідній ролі пам'яті у процесі самоконтролю [82, 206-262; 105, 82-87; 173, 232-265; 232, 206; 344, 356-387 тощо].

На жаль, у теорії та методиці музичного навчання не знайшли свого втілення ідеї стосовно впливу темпу надходження сигналів, що забезпечується каналами прямого та зворотного зв'язку, на адекватність самоконтролю. Разом з тим, кожному виконавцю доводилося відчувати “на

собі” порушення узгодженості між темпом надходження ознак стимуляції й пропускною спроможністю “оператора” як під час роботи над музичними творами, так і в процесі їх естрадного виконання. Зниження такого темпу призводило до появи “зайвих” думок, а завищення – до ексцесів у надійності роботи психофізіологічних механізмів музично-виконавської діяльності. Лише у кінці ХХ століття максимально наблизилася до розв’язання цієї проблеми Є. Йоркіна дослідженням специфіки формування індивідуального стилю виконавської діяльності інструменталістів. Вона дійшла висновку, що надійність їх гри поліпшується при корекції темпераментів музикантів за такими напрямками:

- компенсаторне взаємодоповнення (меланхолік ↔ флегматик);
- компенсаторне взаємодоповнення (флегматик ↔ сангвінік, холерик ↔ сангвінік);
- корекція “інтровертованого” у бік “екстравертованого” (флегматик → сангвінік, меланхолік → сангвінік, меланхолік → холерик).

За переконаннями Є. Йоркіної, на сцені успішними виглядають лише ті інструменталісти, які мають сильну нервову систему і можуть завдяки природженим властивостям не тільки витримати навантаження публічного виступу, але і завжди бути у кшталтах диригента та актора. На її думку, виконавці зі слабкою та відносно слабкою нервовою системою приречені на невдачу [199, 14-19]. Методологічну основу для таких умовиводів Є. Йоркіної склали праці М. Левітова, В. Небиліцина, Б. Теплова та інших науковців, де доведено, що рівень успішності діяльності суб’єктів у емоціогенних умовах залежить від сили-слабкості їх нервової системи [256, 60; 321, 350-351; 404, 211-220; 452, 20-154 тощо]. Разом з тим, за дослідженнями Н. Гребенюк, О. Готсдінера, Б. Додонова та інших науковців, видозміненню піддаються лише зовнішні ознаки, а не їх внутрішні якості [124, 184-190; 126, 118; 153, 80-89 тощо].

Отже, самооцінка результативності діяльності музикантів-

інструменталістів виступає другим внутрішнім макропоказником їх здатності до саморегуляції процесу виконавської діяльності, адже вона є головним джерелом інформації. Самооцінка може здійснюватись безпосередньо в ході самого інтерпретаційного процесу та по його завершенні, тобто: за першої умови самооцінюванню піддаються проміжні результати діяльності, а за другої – кінцеві. За психологічними дослідженнями З. Вейсової, С. Занюка, П. Якобсона та інших науковців, рівень самооцінки регулює обов'язкові внутрішні нормативні стандарти, котрі можуть як заважати, так і сприяти надійності діяльності. Особистісні стандарти регулюють поведінку індивідуальності не автоматично, а за умови об'єктивації самосвідомості через спрямування уваги на відповідні власні атрибути. Цей рівень залежить від ступеня адекватності самооцінки. Адекватна самооцінка якості й результативності діяльності, а також власних творчих можливостей щодо успішного вирішення поставлених завдань слугує джерелом необхідної інформації, на основі якої прогнозується вірність подальших прийнятих рішень [80, 154; 178, 134; 368, 78; 540, 20-21; 555, 241-242 тощо].

У виконавській діяльності музикантів-інструменталістів проблема адекватності самооцінки постала особливо гостро за відсутності об'єктивних критеріїв визначення її ефективності та досить частого домінування емоційної сфери в даному процесі [10, 87; 141, 191; 286, 97; 359, 280; 507, 243 тощо]. Психологічна наука з цього приводу має різні тлумачення. Зокрема, Л. Землякова, Л. Марковець, В. Потанін, С. Тимченко та інші дослідники дійшли висновку, що індивіди здатні адекватно оцінювати власні якості, можливості та результати діяльності. На їх думку, самооцінка та побудовані на ній прогнози досить часто не поступаються за точністю спеціальним психологічним тестам і можуть служити джерелом необхідної інформації для надійної діяльності [183, 46; 284, 67-69; 375, 35-36; 454, 33 тощо]. Втім, К. Васильєв, С. Дудін, О. Конопкін, А. Петровський та інші науковці наголошують на можливій появі дії “ефекту неадекватності” при самооцінці

суб'єктів, який детермінує зайвий вплив емоційної сфери та домінування фіксованої установки на процес самопізнання [78, 145; 162, 12-13; 232, 189-198; 357, 224-228 тощо].

Зайвий вплив емоційної сфери суб'єктів на процес самопізнання (перша детермінанта неадекватності самооцінювання) призводить до хибної оцінки змісту предметної дійсності завдяки її спотвореній презентації у свідомості особистості. Внутрішня єдність емоцій та самооцінювання відображається в суті цих понять, де віддзеркалюються відношення до власного “я” лише з тією різницею, що в емоціях вона відбивається у формі суб'єктивних переживань, а в самооцінці – у формі сигналу, який окреслюється відповідним знаком (позитивним або негативним) ще до усвідомленого надання логічної оцінки якості атрибутів контролю. Емоції беруть участь у таких процесах, як:

- пошуки закономірностей можливого ряду предметних ситуацій;
- розмежування та інтеграція екстремальних умов;
- реалізація упередженого планування;
- створення автономності й оперативності напруженої діяльності;
- звернення раціонального рівня самоконтролю.

Вплив емоційної сфери суб'єктів на адекватність самооцінювання атрибутів контролю обумовлюється досвідом особистості. У ньому звернуті інтегративні “успіхи – неуспіхи” здійсненої раніше діяльності. Поява “негативних” емоцій оптимального ступеня інтенсивності, при якому зберігається стабільність їх якісних особливостей і стійка спрямованість на розв'язання поставлених завдань, інколи відіграє навіть більш важливу роль для суб'єктів, ніж “позитивних”. Не випадково механізм “негативних” емоцій розпочинає функціонування в індивідів з перших днів народження, а “позитивних” – значно пізніше. Роль “негативних” та “позитивних” емоцій в адекватності самооцінювання неоднозначна. Загалом, якщо перші відображають сигнали безладдя, збентеження та небезпеки, то другі –

благополуччя. “Негативні” емоції будь-якого рівня інтенсивності викликаються сигналами про незадовільну оцінку атрибутів контролю до тих пір, поки ситуація не виправляється або їх значення не знецінюється. Втім, у процесі самооцінювання “негативні” емоції невисокого рівня інтенсивності сприяють пошуку нової інформації за рахунок підвищення чуттєвості аналізаторів (органів чуття), а це, в свою чергу, призводить до реагування індивідів на більш розширений діапазон зовнішніх сигналів і поліпшує репрезентацію певних семантичних понять у довгостроковій пам’яті. В результаті дії “негативних” емоцій невисокого рівня інтенсивності використовуються малоймовірні чи навіть випадкові асоціації, котрі в неемоційному стані не підлягали активації. Саме тому застійними залишаються лише “негативні” емоції. Вони стають шкідливими для адекватності самооцінювання тільки за надмірної сили дії. Помірна інтенсивність таких емоцій не спотворює оцінку змісту предметної дійсності атрибутів контролю [87, 134; 102, 68-83; 193, 52-71; 194, 106-108; 211, 37; 395, 87; 404, 285; 455, 29 тощо].

Домінування фіксованої установки суб’єктів на процес самооцінювання (друга детермінанта неадекватності самооцінки) актуалізує когнітивні або еґо-захисні позиції самопізнання будь-яких атрибутів контролю у ситуаціях з суперечливим особистісним змістом. Чим сильніше домінування установки на об’єктивне самопізнання, тим вищий ступінь адекватності самооцінювання. Чим сильніша установка на еґо-захист, тим нижчий ступінь її адекватності. Підвищення адекватності самооцінювання в умовах збільшення рефлексії особистості проходить лише в індивідів з домінуючою когнітивною установкою, що свідчить про керівний вплив таких установок на процес самопізнання в динаміці ступеня адекватності самооцінювання. Вибір оптимальних шляхів досягнення бажаних результатів діяльності залежить від ступеня адекватності самопізнання та домінуючої установки щодо когнітивної або еґо-захисної позиції, тобто:

- низький ступінь адекватності, котрий обумовлюється домінуванням его-захисної установки, призводить до використання неоптимальних шляхів “переборювання критичних ситуацій”;

- високий ступінь адекватності з домінуванням когнітивної установки на об’єктивне самопізнання детермінує вибір раціональних засобів корекції отриманих результатів [80, 154-155].

Таким чином, у психологічній літературі міститься інформація щодо самооцінки суб’єктами проміжних та кінцевих результатів діяльності, її адекватності, і вказується на наявність двох компонентів процесу самопізнання: неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання отриманих наслідків сприйняття. Втім, ці питання залишилися поза увагою визначних педагогів та видатних музикантів-виконавців. Лише проблема адекватності самооцінювання результативності діяльності інструменталістів частково вивчалася Ю. Акімовим та Ю. Цагареллі. Зокрема, вони вказували на позитивне значення об’єктивної оцінки ступеня готовності виконавців до концертних виступів. За їх переконаннями, шкоду приносять як недооцінка, так і переоцінка такого ступеня. Поява “ефекту неадекватності” негативно відображається на процесі діяльності музикантів як у період підготовки до сценічних виступів, так і під час безпосередньої прилюдної інтерпретації музичних творів. За таких обставин викликається невпевненість у власних творчих можливостях; створюються умови для виникнення негативних видів хвилювання; порушується самовладання на естраді; руйнується технічна злагодженість автоматизованого відтворення виконавських рухів та реалізація заздалегідь створеної інтерпретаційної моделі музичних творів тощо. Адекватність самооцінювання атрибутів контролю видозмінюється під впливом критичного відношення до власної виконавської майстерності та її оцінювання слухачами чи авторитетними музикантами. Зокрема, вона завищується, коли за взірець беруться низькоякісні інтерпретаційні моделі музичних творів і, навпаки, занижується

за умови орієнтації лише на кращі зразки музичного мистецтва. Звичайно, прилюдне виявлення “помилки” спонукає до пошуків ефективних шляхів удосконалення виконавської майстерності музикантів, але за умови відсутності суперечності в ієрархії професіональних оцінок. Зміни в оцінці завжди відбуваються у напрямі збільшення конгруентності з наявною системою орієнтирів. Той особливий вид конгруентності, який аналізується, впливає на адекватність самооцінювання у тому випадку, коли оцінка атрибутів контролю, надана слухачами або іншими джерелами інформації, не співпадає з думкою виконавців. За таких обставин змінюється або оцінка даної думки, або оцінка джерела інформації у напрямі, що зменшує дисонанс або зводить його нанівець. Чим більша сила дисонансу, тим більша інтенсивність його дії на адекватність самооцінювання результатів виконавської діяльності музикантів. Якщо джерело інформації оцінюється позитивно, а думка негативно, то змінюється власне відношення як до джерела інформації, так і до наданої оцінки, хоча результат у кожному конкретному випадку залежить від того, що спочатку більш якісно закріпилось у свідомості музикантів: оцінка джерела інформації чи оцінка атрибутів контролю. За високонадійного джерела інформації, як правило, змінюється думка про якість атрибутів контролю, а за сумнівного джерела інформації надана оцінка залишається поза увагою виконавців [9, 156-169; 481, 273-274; 555, 240-243 тощо].

Отже, до внутрішніх мікропоказників самооцінки як другого внутрішнього макропоказника здатності музикантів-інструменталістів до саморегуляції процесу виконавської діяльності доцільно віднести:

- уявлені взірці виконавських атрибутів контролю (повторно);
- виконавські атрибути контролю (повторно);
- адекватність оцінки виконавських атрибутів контролю.

Слід зауважити, що ретельного вивчення потребують поки що не розкриті у теорії та методиці музичного навчання питання щодо:

- доцільності адекватності самооцінювання проміжних та кінцевих результатів діяльності окремо у звичних та емоціогенних умовах;
- залежності ступеня адекватності самооцінювання безпосередньо від характеру домінуючої не лише фіксованої, а й дифузної установки на неупереджене зняття результативності гри.

Втім, подальший процес саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів здійснюється неусвідомленою (емоційною) чи усвідомленою (логічною) корекцією оцінених атрибутів контролю завдяки реалізації їх видозмінених уявлених взірців. У психологічній науці самокорекція характеризується як система спеціальних заходів, спрямованих на виправлення недоліків. Їй властивий двовекторний замкнутий процес постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх видозмінення. Якщо коректуванню підлягають уявлені взірці цих атрибутів (перший вектор), то видозмінення програми реалізації виконавських дій (другий вектор) стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів [147, 32; 193, 180-181; 195, 300-315; 232, 224-226 тощо].

Перший вектор самокорекції спрямовується на формування більш вдосконалених образів (взірців) атрибутів контролю, тому саме їх доцільно втретє віднести до внутрішніх мікропоказників третього внутрішнього макропоказника здатності музикантів-інструменталістів до саморегуляції процесу виконавської діяльності. В уяві індивідів постійно приймаються певні рішення на основі відбору з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхилення тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму. Ефект “кінцевої” фіксації уявних взірців атрибутів контролю є наслідком віднайдення певних пріоритетних властивостей багатоманітних альтернативних систем, що знаходяться між собою як у консонантних, так і в дисонантних відношеннях. Загальна величина дисонансу цих систем когнітивних елементів залежить від

пропорції таких відносин. Чим більша кількість когнітивних елементів “конфліктують” між собою, тим інтенсивнішим стає дисонанс. Поява дисонансу веде індивідів до пошуку нової інформації з метою подальшого вдосконалення взірців будь-яких атрибутів контролю через уникнення таких інформаційних джерел, котрі збільшують силу діючого дисонансу. Безумовно, вони по-різному реагують на появу когнітивного дисонансу ідентичної інтенсивності. Одні суб’єкти мобілізують енергетичні ресурси на досягнення консонансу завдяки відбору найдоцільніших властивостей атрибутів контролю, інші – не відчують внутрішнього дискомфорту і не активізують пошуки альтернативних варіантів. Якщо першим властива низька толерантність до виникнення такого “конфлікту” між когнітивними елементами, то другим – висока, яка, як правило, супроводжується браком прискіпливості у формуванні взірців атрибутів контролю. При занадто низькій толерантності суб’єктів до дії когнітивного дисонансу ситуація частіше за все драматизується, що гальмує швидкість психічних процесів [81, 196-233; 232, 224-226; 233, 126-127 тощо].

Усунення дисонуючих когнітивних елементів здійснюється на основі усвідомленого змінення рівноцінної привабливості альтернативних відзнак уявних взірців атрибутів контролю. Менш звабливий варіант відхиляється і приймається рішення стосовно їх кінцевої фіксації. Натомість, у процесі діяльності прийняттям таких рішень не завжди можливо досягти консонантного співвідношення когнітивних елементів. При прийнятті рішення щодо вибору однієї відзнаки з двох або більше варіантів, як правило, створюється дисонанс, оскільки позитивні характеристики відхиленої альтернативи і негативні характеристики відібраної альтернативи конфліктують з уявленими взірцями цих атрибутів незалежно від того, що негативні властивості перших та позитивні властивості других максимально відповідають вимогам таких ухвал. Кінцева фіксація відзнак взірців атрибутів контролю також призводить до створення дисонансу за умови:

- їх вибору лише з негативно оцінених альтернативних варіантів;
- їх вибору з двох альтернативних варіантів, що характеризуються як позитивними, так і негативними рисами [465, 53-78].

Сила когнітивного дисонансу в результаті прийняття рішення про фіксацію відібраних властивостей атрибутів контролю під час вдосконалення їх взірців в уяві особистості (перший фактор) збільшується прямо пропорційно наданню їм вагомої значущості. Відносна привабливість знехтуваних альтернативних варіантів (другий фактор) залишає у свідомості індивідів певні сліди, які могли б призвести до ухвалення інших рішень. Ці когнітивні елементи відображають бажані характеристики знехтуваних альтернативних відзнак уявлених атрибутів контролю і небажані риси відібраних варіантів. При наявності цього фактору діє закономірність: чим привабливіші знехтувані альтернативні відзнаки по відношенню до відібраних, тим більшою стає частка елементів, що позитивно характеризують перші (відхилені) і негативно – другі (відібрані) властивості цих атрибутів. Виникнення когнітивного дисонансу після прийняття рішень також детермінується ступенем збігу властивостей відхиленого і відібраного варіантів (третій фактор). Відповідність (схожість) великої кількості відзнак в альтернативних варіантах створює високий ступінь їх збігу, а малої кількості – низький. Чим більший ступінь такого збігу, тим менша інтенсивність дисонансу створюється по завершенні кінцевого вибору варіанту. Когнітивний консонанс виникає в результаті прийняття рішень лише за умови ідентичності відзнак альтернативних варіантів (їх абсолютного збігу). Те ж саме спостерігається при їх ухваленні, коли небажані властивості атрибутів контролю притаманні як вибраним, так і знехтуваним альтернативним варіантам [195, 300-315; 344, 7; 350, 147; 553, 71-78 тощо].

Отже, успішна діяльність суб'єктів можлива за умови не лише постійного прагнення до зменшення інтенсивності когнітивного дисонансу, а й періодичного досягнення консонансу. Натомість, якщо багаторазові спроби

зменшення дисонуючої сили між когнітивними елементами або досягнення такого консонансу не завершуються успіхом, то прийняті рішення стосовно доцільності надання вагомішого значення саме відібраним властивостям атрибутів контролю трансформуються або анулюються. Спокуса змінення рішень завжди супроводжується бажанням полярно переоцінити значення відхиленних властивостей альтернативних варіантів, тобто поміняти їх місцями. Застосування цього способу, як правило, призводить не до зменшення дисонансу, а до його збільшення. Інша справа, коли після ухвалення рішень сила дисонансу між когнітивними елементами збільшується завдяки отриманій додатковій інформації і певному набутому досвідові у відтворенні будь-якої виконавської дії та видозміненню уявлених взірців у бік їх удосконалення. Мимовільний вплив нової інформації на реальну оцінку отриманого результату створює умови для виникнення нового дисонансу між когнітивними елементами. Звичайно, за таких обставин зміна ухвалених рішень стає одним з найефективніших засобів уявного формування взірців атрибутів контролю. В інших випадках трансформація або ануляція прийнятих рішень стосовно доцільності надання вагомішого значення саме відібраним властивостям атрибутів контролю збільшує кількість спроб формування їх взірців, що призводить до нераціонального використання часу та власних зусиль суб'єктів. Нехтування великою кількістю позитивно оцінених відзнак цих атрибутів створює сильний дисонанс. Результативний ефект від таких дій з'являється лише за умови досягнення консонансу або зменшення дисонансу між когнітивними елементами уявлених образів атрибутів контролю завдяки:

- віднайденню прихованих негативних властивостей у відхиленних альтернативних варіантах і позитивних – у відібраних;
- зменшенню привабливості рис знехтуваних відзнак атрибутів контролю знеціненням їх позитивних характеристик;
- збільшенню привабливості позитивних відзнак відібраних

альтернативних варіантів завдяки наданню їм вирішального значення у формуванні оригінальної моделі взірців атрибутів контролю;

- оцінюванню нових переваг відібраних варіантів атрибутів контролю за рахунок позитивних властивостей, які не фіксувалися раніше;

- нівелюванню (залишенню поза увагою) негативних рис відібраних альтернативних варіантів;

- доповненню кількості позитивних властивостей відібраних варіантів виконавських атрибутів контролю новими відшуканими консонантними когнітивними елементами;

- збільшенню відмінності привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів від знехтуваних;

- прийняттю рішень стосовно доцільності надання вагомішого значення саме відібраним властивостям атрибутів контролю [465, 67-98].

Якщо застосування у практичній діяльності суб'єктів вищевикладених методів та прийомів досягнення консонансу або зменшення дисонансу між когнітивними елементами уявлених моделей атрибутів контролю не завершується успіхом, то ними анулюються оновлені ухвалені рішення з метою змінення привабливості всіх їх відзнак і встановлення збігу властивостей інших відібраних і знехтуваних альтернативних варіантів. При поновленому аналізі збігу відзнак кожного альтернативного варіанту вони уявляються індивідами в такому контексті, котрий призводить до одного і того ж кінцевого результату. Ці психологічні операції зменшують дисонанс, оскільки деякі відзнаки уявлених моделей атрибутів контролю стають ідентичними в більш широкій інтерпретації їх властивостей. Величина дисонансу також зменшується зі збільшенням числа когнітивних елементів, що відповідають тотожним характеристикам відібраних і знехтуваних альтернативних варіантів. Встановлюється збіг між відзнаками відхиленних і прийнятих різновидів атрибутів контролю й іншими методами. Зокрема, найбільш поширеним з них є поповнення відібраних варіантів відшуканими

або уявно створеними властивостями, котрі відповідають ідентичним якостям позитивних відзнак знехтуваних альтернатив [465, 94-118].

На необхідність власного коректування музикально-виконавської діяльності інструменталістів вказували ще А. Бірмак, Г. Гінзбург, К. Мартінсен, Л. Оборін, Г. Прокоф'єв, С. Савшинський та інші визначні педагоги й виконавці. Натомість, їх поради зводилися до уміння слухати, аналізувати та виправляти наслідки своєї гри безпосередньо під час роботи над музичними творами [53, 32; 115, 67-68; 286, 23-46; 336, 77-78; 381, 320-332; 414, 130-140 тощо]. Ідеї двовекторного видозмінення атрибутів контролю, на жаль, не знайшли свого втілення у теорії та методиці музичного навчання, хоча у працях Ю. Бая, Л. Бочкарьова, О. Воробйової, А. Готсдінера, В. Москаленка, В. Самітова та інших науковців простежується інформація про самокорекцію музикальних уявлень і програм реалізації виконавських дій стосовно контролю за точністю їх відтворення [62, 46 - 61; 96, 161; 124, 185-187; 182, 43-68; 310, 44; 418, 99-101 тощо].

Отже, вдосконалення взірців виконавських атрибутів контролю здійснюється спрямуванням першого вектора самокорекції музикантів-інструменталістів на фіксацію відібраних властивостей будь-яких альтернативних варіантів.

Другий вектор самокорекції діяльності суб'єктів спрямовується на видозмінення програми реалізації виконавських дій внаслідок пертурбації моделей вторинних перцептивних образів. Така програма визначається:

- сукупністю окремих вихідних суб'єктивно значущих параметрів діяльності в загальній оцінці її успішності;
- забезпеченістю контролю за точністю відтворення уявлених взірців і зворотною інформацією стосовно якості їх реалізації;
- спроможністю довільного видозмінення уявлених образів атрибутів контролю [82, 155-186; 162, 153; 327, 113-156; 367, 443 тощо].

Самокорекція процесу будь-якої діяльності здійснюється як в ході

самої діяльності, так і по її завершенні, з метою досягнення бажаних наслідків при наступному повторенні. На основі реалізації взірців атрибутів контролю відбувається зіставлення сприйнятої інформації з ознаками уявлених образів для прийняття рішень щодо необхідності застосування цього (другого) вектора самокорекції. За умови появи сумніву у вірності їх реалізації відбувається видозмінення програми виконавських дій. Такі рішення детермінуються не лише метою, а й наступними чинниками:

- відбором інформації з урахуванням впливу зовнішнього середовища;
- розпізнанням всіх ознак атрибутів контролю завдяки репрезентації семантичних понять у довгостроковій пам'яті;
- оцінюванням цих атрибутів на основі зіставлення новосприйнятої стимуляції з ознаками уявлених взірців, а також набутого досвіду [162, 12-13; 183, 46; 454, 33; 465, 67-98 тощо].

Таким чином будь-який вектор самокорекції санкціонує отримання нових показників неузгодженості між бажаними й реальними результатами діяльності, що враховується у подальшому видозміненні як атрибутів контролю, так і їх взірців. На нашу думку, поглиблене вивчення двовекторної саморегуляції атрибутів контролю як у процесі роботи інструменталістів над музичними творами, так і під час їх естрадної інтерпретації, сприятиме пошуку інноваційних технологій формування виконавської надійності. Втім, слід зазначити, що до внутрішніх мікропоказників самокорекції як третього внутрішнього макропоказника здатності музикантів до саморегуляції процесу виконавської діяльності доцільно віднести:

- уявлені взірці виконавських атрибутів контролю (втретє);
- виконавські атрибути контролю (втретє);
- адекватність оцінки виконавських атрибутів контролю (повторно).

Самонастройка суб'єктів на будь-яку діяльність у психологічній науці ототожнюється з програмуванням функціональної моделі на основі синтезу різноманітної інформації щодо уявлених взірців атрибутів контролю та умов

їх реалізації [242, 142–143; 284, 101-121; 324, 145–147 тощо]. Саме тому самонастройка музикантів-інструменталістів на запам'ятовування та відтворення необхідної інформації виступає основним внутрішнім макропоказником здатності виконавців до саморегуляції процесу діяльності. Всі інші макропоказники (самоконтроль, самооцінювання та самокорекція) зазначеного критерію безпосередньо залежать від самонастройки, адже за її відсутності чи недостатньої сформованості генеруються побічні психічні процеси, спрямовані на подолання невизначеності, осмислення незапланованих ситуацій і побудову певних здогадок (гіпотез).

За дослідженнями Л. Векера, О. Конопкіна, Д. Узнадзе та інших науковців, брак самонастройки негативно відображається на успішності діяльності, оскільки через виникнення конкуренції діючим психічним процесам створюються перешкоди у функціонуванні мнемічної системи при зіставленні отриманої інформації з ознаками уявлених взірців, тобто:

- виникає послаблення самоконтролю допущенням тимчасового відхилення уваги від об'єктів діяльності;
- здійснюється емоційне “викривлення” отриманої інформації при самооцінці атрибутів контролю;
- нівелюється усвідомлений процес самокорекції уявлених взірців атрибутів контролю “відмовою” від сприйняття їх ознак [82, 206-262; 193, 53; 232, 91-93; 460, 147-182 тощо].

Деяка допустима (оптимальна) неузгодженість між отриманою інформацією і запрограмованою функціональною моделлю викликає інтерес та стимулює пошукову активність, завдяки чому створюються умови для успішної діяльності. Занадто великою розбіжністю між цими показниками вона спотворюється або зовсім призупиняється. Таким чином, психологічною наукою доведено, що самонастройка детермінується оцінкою не лише власних можливостей, а й ситуації [178, 100-110; 232, 93-97; 234, 145-147; 242, 142-143; 284, 101-121; 551, 456 тощо].

Про оцінку власних можливостей і обставин сценічних виступів як головних детермінант самонастройки інструменталістів для ефективної діяльності писали А. Алексєєв, Л. Бочкар'єв, Л. Котова, Ф. Ліпс, М. Різол, А. Щапов та інші науковці й визначні митці музичного мистецтва [13, 272-282; 62, 233-286; 238, 170-171; 265, 144-153; 398, 201-205; 507, 236-239 тощо]. Втім, поза їх увагою залишилися питання встановлення оптимальної узгодженості між реальними результатами гри і наслідками, запрограмованими функціональною моделлю, яка забезпечувала б продуктивність роботи над музичними творами та надійність їх виконання в емоціогенних умовах. На нашу думку, вирішення цих питань сприятиме віднайденню інноваційних методів формування означеного феномену.

Аналіз визначальних характеристик саморегуляції виконавського процесу музикантів-інструменталістів надає змогу визначити внутрішні макро- і мікропоказники надійності діяльності та викласти їх схематично в ієрархічній побудові (рис. 1.4), де зазначено, що:

- внутрішніми макропоказниками міри здатності інтерпретаторів до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації як другого критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів є самоконтроль, самооцінка, самокорекція та самонастройка;

- самоконтроль інтерпретаторів визначають такі внутрішні мікропоказники, як виконавські атрибути контролю та їх уявлені взірці;

- внутрішніми мікропоказниками самооцінки та самокорекції виступають виконавські атрибути контролю, уявлені взірці виконавських атрибутів контролю та адекватність їх оцінки;

- самоконтроль, самооцінювання та самокорекція як макропоказники міри здатності виконавців до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації безпосередньо залежать від самонастройки, адже за її (самонастройки) відсутності чи

недостатньої сформованості генеруються побічні психічні процеси, спрямовані на подолання невизначеності, осмислення незапланованих ситуацій і побудову певних здогадок (гіпотез);

- самонастройка інструменталістів на уявне створення інтерпретаційної моделі музичних творів завдяки синтезу різноманітної інформації щодо взірців атрибутів контролю та умов їх реалізації виступає основним внутрішнім макропоказником міри здатності виконавців до саморегуляції процесу діяльності.

У саморегуляції будь-якої діяльності суб'єктів особливе значення належить мотиваційно-вольовим компонентам. Це пояснюється тим, що уявлені образи очікуваних результатів набувають спонукальної сили і стають реальними цілями, на які спрямовуються виконавські дії. Саморегуляція таких дій мотивується не лише зовнішніми, але й внутрішніми (процесуальними) факторами, безпосередньо не пов'язаними з впливом середовища і фізіологічними потребами особистості.

Поява процесуальної мотивації поліпшує будь-який макропоказник саморегуляції (самоконтроль, самооцінку та самокорекцію), оскільки створюються такі форми активності, котрі сприяють “зародженню” вражень “розчинності” у справі (відчуття цілковитої заглибленості у перебіг діяльності). Втім, ця мотивація виникає лише за умови допущення оптимальної (не надто великої) розбіжності між поточною інформацією і уявленими взірцями атрибутів контролю чи їх очікуванням. Їй властива трьохфазна внутрішня організація, а саме:

- формування первинних абстрактних мотивів творчо-пошукової активності (1 фаза);
- конкретизація мотивів на основі інтелектуальної обробки потреб, ознак уявлених взірців атрибутів контролю та умов їх реалізації з урахуванням власних можливостей (2 фаза);
- визначення цілей і формування прагнень щодо їх досягнення (3 фаза).

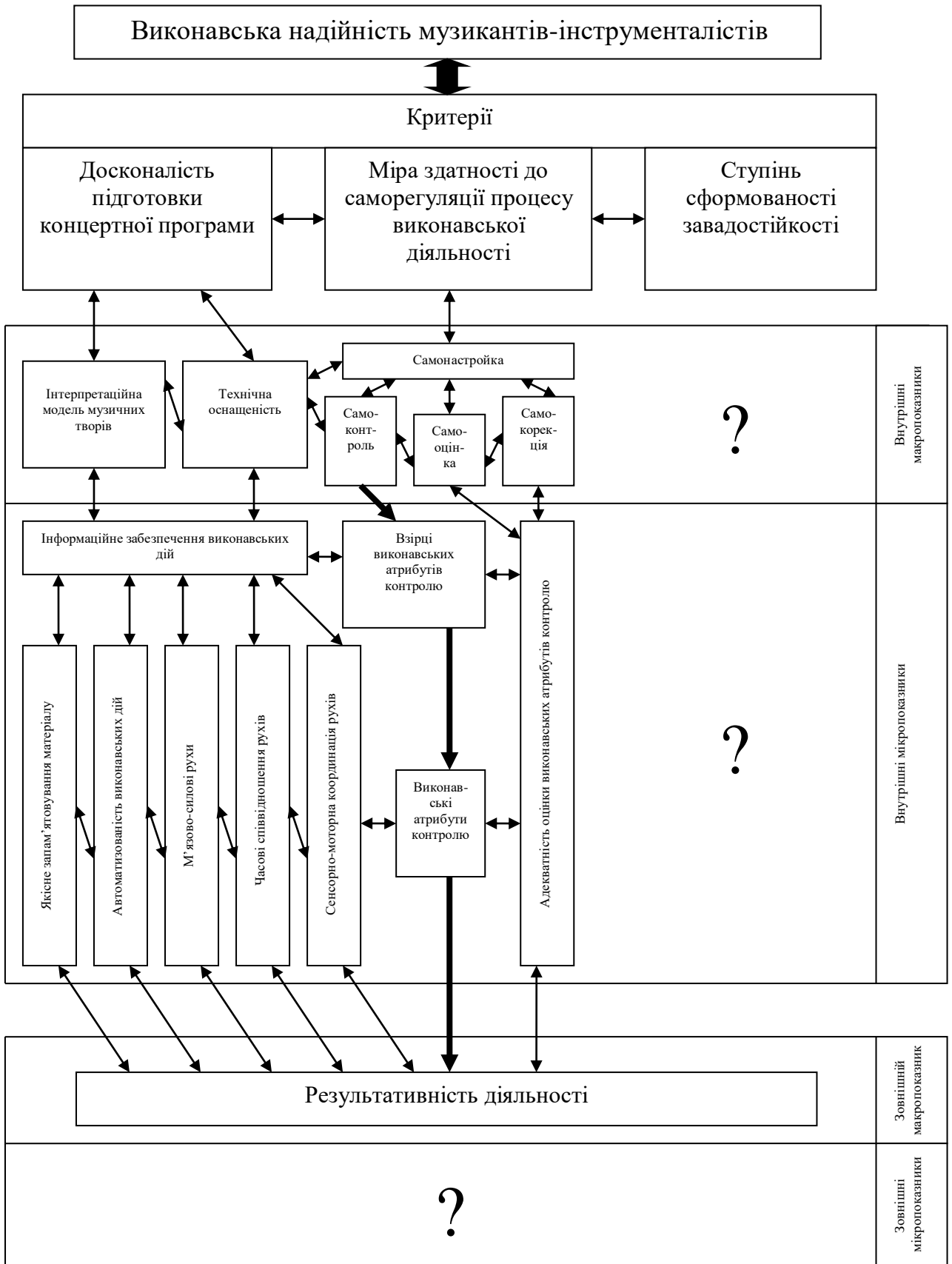


Рис. 1.4. Проект структурно-функціональної моделі ВН музикантів з уточненням внутрішніх макро- і мікропоказників її перших двох критеріїв

Саме під час третьої фази внутрішньої організації мотивів виникають потяги волі, які відображаються не лише в усвідомленому надмірному спонуканні особистості до виконавських дій, а й у призупиненні переорієнтації активності під час зіткнення мотивів з перешкодами та в актуалізації старих небажаних мотиваційних утворень. Процесуальна мотивація суб'єктів, окрім зовнішньої ситуації, детермінується їх моральними принципами, нахилами, знаннями, уміннями, навичками, психофізіологічними станами, затратами зусиль та часу при досягненні мети. Звична саморегуляція виконавських дій скорочує процес внутрішньої мотивації завдяки “випаданню” другої фази організації мотивів (відмова від конкретизації мотивів на основі інтелектуальної обробки потреб, ознак уявлених взірців атрибутів контролю та умов їх реалізації з урахуванням власних виконавських можливостей). Це пояснюється тим, що дії автоматизуються як у виконавському векторі, так і у мотиваційному. За таких умов виникненням потреб на основі асоціацій в уяві створюються взірці атрибутів контролю. У результаті такого формування перцептивних образів перша та третя фази внутрішньої організації мотивів “змикаються” [106, 46-50; 178, 98-110; 195, 75-88; 368, 78-80; 540, 20-21 тощо].

Завдяки вольовим якостям суб'єкти здійснюють усвідомлену владу над собою і не лише контролюють власні імпульси щодо самонастройки на процес діяльності, але й за необхідності коригують їх, тобто підтримують, послаблюють, гальмують, підсилюють тощо. Таким чином досягається бажаний психічний стан як під час утворення взірців атрибутів контролю, так і в період їх реалізації. Вольова регуляція такого стану завжди розпочинається з усвідомлення проблемної ситуації, після чого відбувається її оцінка, вибір шляхів та засобів реалізації майбутніх програм техніко-тактичних дій. Акт вольової регуляції психічного стану суб'єктів завершується прийняттям рішень стосовно спонукальних або гальмівних чинників самонастройки. Втім, у процесі функціонування самонастройки

індивіди зустрічаються з різноманітними перешкодами. Одні з них пов'язані з умовами діяльності (об'єктами відхилення уваги), інші – з власними недоліками (небажанням робити те, що потрібно; пасивністю; лінню; почуттям остраху; звичкою діяти необмірковано; хворобливим самолюбством і т. п.). Для їх подолання мобілізуються вольові якості особистості, котрі характеризуються: вимогливістю; рішучістю; дисциплінованістю; організованістю; цілеспрямованістю; витримкою; володінням собою; врівноваженістю; наполегливістю; дезорганізацією впливу сильних, тривалих і несподіваних стресорів; здатністю до раптового “включення” інтелектуальних, психічних і фізичних зусиль, спрямованих на подолання зайвого впливу не лише позитивних, а й негативних емоційних реакцій і станів [178, 98-110; 450, 146-149; 455, 25-30; 541, 98-132 тощо].

На жаль, питання впливу процесуальної мотивації на ефективність саморегуляції музикантів-інструменталістів залишилися поза увагою як науковців, так і визначних виконавців та педагогів. На нашу думку, їх вивчення є досить перспективним напрямом для віднайдення інноваційних методів та прийомів цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів. Втім, самонастройка виконавців на уявне створення інтерпретаційної моделі музичних творів та її прилюдну реалізацію залежить не лише від мотиваційно-вольових компонентів. Успішність її функціонування також визначається емоційним станом музикантів-інструменталістів, зокрема:

- домінуванням стенічних емоцій над астеничними [38, 46-58; 100, 198-202; 124, 187; 224, 177-186 тощо];
- наданням пріоритетності емоціям впевненості, а не сумніву [13, 274; 96, 161-162; 265, 144-148 тощо];
- пануванням “позитивних” емоцій над “негативними” [53, 32-34; 111, 52-56; 114, 151 тощо];
- адекватним емоційним відкликом на музику [204, 156-168; 290, 178-

179; 451, 53; 548, 34-39 тощо];

- встановленням оптимальної сили емоційного збудження [61, 55-56; 238, 97-98; 398, 206 тощо].

Вищеозначене свідчить про те, що теорія та методика музичного навчання має певні наробки щодо впливу емоційного стану на виконавську надійність інструменталістів. Разом з тим, поглиблене вивчення деяких питань, на нашу думку, надасть змогу виявити ефективні методи та прийоми її формування. Зокрема, перспективним вбачається вивчення емоцій, які виникають внаслідок одночасної дії двох досить схожих подразників, оскільки вони відображають різні сигнальні значення (позитивні й негативні). За умови утруднення їх розпізнавання постає “конфлікт установок”. Позитивні емоції підкріплюють установку, а негативні – створюють її модифікацію. Однак, виникнення позитивних емоцій забезпечує “оптимум розходження” між установками і сигналами про їх реалізацію. Занадто велика різниця між цими величинами (дисонанс) створює умови для появи негативних емоцій, а її відсутність (консонанс) чи аналогічне повторення попереднього сигналу призводить до втрати інтересу як до розпізнання ознак стимуляції, так і до їх зіставлення на перцептивному рівні. Такий “оптимум розходження” та максимальна привабливість установок забезпечують стійкість уваги індивідів на потрібних атрибутах контролю. Привабливість установок визначають постійні та часові фактори. До постійних факторів належить досвід отримання певних сигналів, а до часових – “фонові” подразники. Відсутність виконавського досвіду в отриманні сигналів певної спрямованості негативно відображається на створенні будь-яких установок, оскільки зовсім незнайомі, дивні та незрозумілі сигнали, як правило, викликають у суб’єктів негативну реакцію. Лише при їх повторенні установки удосконалюються, набуваючи привабливості, хоча за умови досягнення максимального розвитку установок та ліквідації “розходження” між ними і сигналами про їх реалізацію

привабливість втрачається. Попередні сигнали “видозмінюються” у “фонові” подразники і тим самим забезпечують процес удосконалення установок. Аналогічно формуються установки не лише на отримання стимуляції, а й на відтворення відповідної програми техніко-тактичних дій. Неможливість реалізації такої програми викликає негативні емоції, які виявляються у відчутті пригніченого напруження, тривоги, відчаю та гніву, тобто “фрустрації”, що у перекладі з латинської мови (frustration) означає розлад планів, крах надій [14, 55-76; 95, 112-114; 178, 294; 206, 42-45; 229, 100-112; 234, 145; 350, 147-148; 359, 103-118; 395, 113-132 тощо].

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо аналізу визначальних характеристик саморегуляції виконавського процесу музикантів-інструменталістів надало змогу зазначити, що теорія та методика музичного навчання має певні нароби в даному аспекті. Натомість, не знайшли свого втілення ряд вихідних положень психологічної науки, подальше дослідження яких у практичній діяльності фахівців, на нашу думку, є досить перспективним для віднайдення інноваційних технологій цілеспрямованого формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів. Це положення щодо:

- 1) адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності;
- 2) залежності ступеня адекватності самооцінювання безпосередньо від характеру домінуючої не лише фіксованої, а й дифузної установки на неупереджене зняття результативності діяльності;
- 3) дефініції кількісного і якісного складу атрибутів контролю для усвідомленого визначення просторово-часових структур та модально-інтенсивних відзнак, а також уточнення предметності, цілісності й узагальненості перцептивних образів;
- 4) адекватності самоконтролю та темпу надходження сигналів, що забезпечується каналами прямого й зворотного зв'язку;

б) двовекторної самокорекції замкнутого процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями;

7) встановлення оптимальної неузгодженості між реальними результатами діяльності і наслідками, запрограмованими функціональною моделлю;

8) трансформації або анулювання прийнятих рішень з метою надання вагомішого значення саме відібраним властивостям одного з альтернативних варіантів при вдосконаленні взірців атрибутів контролю;

9) доцільності змінення привабливості наявних відзнак відхилених та відібраних альтернативних варіантів взірців атрибутів контролю;

10) поновлення аналізу збігу властивостей відібраних і знехтуваних альтернативних варіантів взірців атрибутів контролю при появі дисонансу між когнітивними елементами;

11) внутрішньої організації процесуальної мотивації та її дії на саморегуляцію;

12) залежності ефективності процесу саморегуляції від емоційних станів;

13) створення “конфлікту установок” одночасною дією двох досить схожих подразників;

14) “оптимуму розходження” між установками і сигналами про їх реалізацію;

15) постійних та часових детермінант привабливості установок і збереження максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю.

Слід зауважити, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів залежить не лише від ступеня професійної підготовки до сценічної діяльності та здатності до внутрішнього управління ходом запам'ятовування і відтворення необхідної інформації, а й від ступеня сформованості їх завадостійкості. Саме тому, в наступному (четвертому) підрозділі першого розділу розглядається завадостійкість інтерпретаторів як

гарант надійного виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах.

1.4. Завадостійкість як гарант надійного виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах

У сценічній діяльності музикантів-інструменталістів лише теоретично можна представити наявність такої ситуації, за якої відтворення необхідної інформації не потребувало б внесення певних корективів для досягнення мети. Заздалегідь неможливо абсолютно погодити сформовану програму техніко-тактичних дій зі всім комплексом реальних умов майбутніх форм звітності. Компенсацією неузгодженості між уявленою моделлю такої програми і сигналами її реалізації виступає завадостійкість музикантів, яка забезпечує злагодженість відтворення необхідної інформації без включення резервних сил організму в умовах негативної дії різноманітних стресорів. Недостатня сформованість цієї властивості призводить інтерпретаторів до послаблення контролю за перебігом діяльності, розладу злагодженості автоматизованого відтворення виконавських дій, неадекватної оцінки отриманої інформації тощо. Саме тому ступінь сформованості завадостійкості інструменталістів до прояву негативної дії стресорів виступає одним з критеріїв їх виконавської надійності. Цей критерій визначається такими внутрішніми макропоказниками, як:

- уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності;
- нівелювання зайвої дії стресорів;
- сенсорно-моторна витримка, яка забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових й тривалих стресорів;
- чинення опору діючим стресорам.

На віднайдення детермінант завадостійкості спрямовували свої зусилля не лише науковці, а й визначні педагоги та виконавці. Вони довели, що

недостатня сформованість цієї властивості призводить до послаблення контролю за показниками діяльності, тимчасового відхилення уваги від виконавського процесу та емоційного “викривлення” отриманої інформації [238, 168-171; 265, 89-93; 310, 112-131; 335, 56-62; 339, 145-148; 346, 258-266; 423, 105-126; 481, 268-287; 538, 137-139 тощо].

За дослідженнями Л. Алексеевої, А. Ганюшкіна, Ю. Кисельова та інших науковців, завадостійкість як особистісна властивість суб'єктів входить у синдром стану психологічної готовності до діяльності в екстремальних умовах. Їй належить вирішальне значення в детермінації негативного впливу факторів на злагодженість відтворення необхідної інформації [14, 192-223; 109, 197-200; 216, 100-101 тощо]. У кінці ХХ – на початку ХХІ століть проблема завадостійкості суб'єктів досліджувалася в аспектах:

- загальної фізіологічної стійкості [35, 17-18; 111, 114; 147, 32 тощо];
- психологічної стійкості [227, 140-144; 343, 14; 542, 22-23 тощо];
- емоційної стійкості [4, 30-34; 75, 20-60; 269, 234; 487, 16-19 тощо];
- емоційно-вольової стійкості [301, 27-38; 375, 167-169; 401, 53-55 тощо];
- стресоростійкості [255, 88-89; 442, 132-134; 450, 180-184; 509, 132 тощо].

Загальна фізіологічна стійкість у психологічних дослідженнях О. Баранова, В. Генковської, В. Денисова та інших науковців характеризується як система особливої організації фізіологічної сфери особистості, що забезпечує її максимально ефективне функціонування в будь-яких умовах діяльності. Вона проявляється у двох іпостасях: у результатах діяльності при взаємодії з зовнішнім середовищем; в організації внутрішньої структури процесуальної системи. Їй властивий активний характер в чиненні опору внутрішнім чи зовнішнім перешкодам. Загальна фізіологічна стійкість суб'єктів спрямовується не лише на утримання

беззмінного відповідного стану, а й на збереження послідовних процесів загалом. Саме тому з позицій системно-структурного підходу цій властивості особистості притаманна інваріантність, котра простежується у спроможності одночасно утримувати власну організацію при саморусі та саморозвиткові. За умови надмірного короткострокового чи одноразового впливу зовнішніх або внутрішніх перешкод на перебіг функціонування такої системи загальна фізіологічна стійкість виявляється у швидкості поновлення втраченого стану, а при тривалому чи багаторазовому впливі – у видозмінненні цього стану зі збереженням основних внутрішніх взаємозв'язків між елементами її структури. Експериментально доведено, що нестійкість фізіологічної сфери ідентифікується як за результатами діяльності, так і завдяки аналізу інформаційних процесів, їх порушень у психологічній та психофізіологічній сферах особистості [35, 17-18; 111, 114; 147, 32; 467, 162-164 тощо].

Отже, завадостійкість інструменталістів відповідно до її розгляду в аспекті загальної фізіологічної стійкості можна охарактеризувати як властивість інтерпретаторів, що відзначається внутрішньою системою особливої організації функціонування їх особистості, котра забезпечує максимально ефективне відтворення необхідної інформації у звичних і сценічних умовах діяльності. На жаль, ідеї психологічної науки стосовно упередженого прогнозування можливого прояву нестійкості особистості залишилися поза увагою визначних педагогів та музикантів-виконавців. Натомість, вбачається за необхідне враховувати їх при подальшому вивченні завадостійкості інтерпретаторів. Саме таким чином, на нашу думку, можна своєчасно запобігати заходам, спрямованим на уникнення дезорганізуючої дії внутрішніх чи зовнішніх перешкод у процесі музично-виконавської діяльності інструменталістів.

Психологічна стійкість суб'єктів у дослідженнях С. Козлова, К. Осетрова, М. Якубовської та інших науковців характеризується спроможністю їх психіки протистояти негативним впливам будь-яких

перешкод на злагодженість відтворення необхідної інформації. Вона визначається співвідношенням результативності діяльності у звичних та емоціогенних умовах з урахуванням коефіцієнту ускладнених завдань і

обчислюється за допомогою формули $P_{nc} = \frac{P_{цен.д.}}{P_{звич.д.}} \cdot K_{вуз.}$ де:

$P_{цен.д.}$ – показник діяльності в емоціогенних умовах;

$P_{звич.д.}$ – показник діяльності у звичних умовах;

$K_{вуз.}$ – коефіцієнт виконання ускладнених завдань [227, 140-144; 343, 14; 542, 22-23 тощо];

Психологічна стійкість індивідів детермінується складністю завдань, котрі ставляться перед ними. Зокрема, коли суб'єкти в зазначених умовах виконують завдання, які класифікуються як ускладнені, то спостерігається зниження надійності їх виконання, і, навпаки, результативність легких завдань за таких обставин підвищується [4, 30-34; 35, 167-168; 75, 31-35; 106, 50; 164, 112; 178, 210-217; 195, 297-315; 228, 15-16; 238, 168; 301, 62-63; 395, 102-106; 443, 46-47; 540, 222 тощо]. У тій чи іншій ситуації ускладнені завдання умовно розподіляються на три види незалежно від того, що їх рівень є індивідуальним для кожної особистості.

Перший вид складності завдань пов'язується із застосуванням раніше сформованих стереотипних дій. Рівень їх складності визначається кількістю елементів дії, ступенем їх схожості, існуючими взаємозв'язками, якістю автоматизації та вимогливістю до точності відтворення. Чим більше елементів містить у собі одна дія, тим складнішим для суб'єктів стає завдання. Ледь помітна відмінність навіть одного з її елементів ускладнює процес безпомилкової швидкої реалізації стереотипних рухів як у звичних, так і в емоціогенних умовах діяльності. Якісно автоматизовані дії, як правило, менше піддаються дезорганізаційному впливу зовнішніх стресорів. Більш того, в емоціогенних умовах діяльності вони досить часто відтворюються швидше і якісніше, ніж у звичних, якщо рівень збудження не

перевищує порогову величину особистості. Показники останнього вищезначеного параметра характеризуються абсолютною чи варіативною точністю реалізації стереотипних рухів. При формуванні та відтворенні стереотипних рухів, що вимагають абсолютної точності їх виконання, багаторазові повторення дають позитивний ефект лише в тих випадках, коли з кожним повторенням операції здійснюються одним і тим же способом. Видозміненням способів відбувається їх руйнація. Однак, процес реалізації дій, які потребують варіативності, гнучкості та модифікації їх структури, ускладнюється встановленням жорсткого стереотипу способів виконання необхідних операцій [178, 210-217; 195, 297-315; 238, 177; 540, 222 тощо].

Другий вид складності завдань пов'язується з нестатичними умовами діяльності, які зобов'язують суб'єктів здійснювати координацію заучених дій. Рівень їх складності визначається:

- кількістю координованих елементів та їх різноманітністю;
- важкістю координації;
- часовим лімітом [395, 253-254].

За переконаннями Я. Рейковського, кожне пристосування до нестатичних ситуацій потребує віднайдення адекватних способів реагування на їх можливі зміни й доцільної координації процесу відтворення окремо взятої, навіть якісно автоматизованої дії. Різноманітність елементів вимагає від них арсеналу відповідної кількості операцій контролю і управління [395, 254-255]. Особливо ускладнює завдання останній вищезазначений чинник, адже дефіцит часу створює високий темп та швидкість репрезентації необхідних семантичних понять. Зокрема, це стосується спеціальностей, де відтворення навичок відбувається в режимі безперервної діяльності [238, 86].

Третій вид складності завдань вимагає від особистості творчої активності та пошуку нових оригінальних рішень. Рівень їх складності залежить від непередбачених змін зовнішніх обставин та появи нових перешкод при виконанні заучених дій. Крім того, діяльність ускладнюється з

ростом кількості опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для вирішення таких завдань [395, 269].

Отже, згідно з розглядом завадостійкості музикантів-інструменталістів у аспекті психологічної стійкості дану властивість інтерпретаторів слід охарактеризувати спроможністю їх психіки зберегти злагодженість роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань в емоціогенних умовах сценічної діяльності. Завадостійкість митців музичного мистецтва, окрім внутрішніх та зовнішніх перешкод, може детермінуватись ще й складністю завдань, що ставляться перед ними. Завдання варто сприймати ускладненими за умови:

- швидкого видозміненого відтворення раніше заучених стереотипних дій;
- наявності в одній виконавській дії великої кількості розрізнених елементів;
- застосування надмірних вольових зусиль при розпізнанні елементів виконавських дій або ледь помітної різниці навіть однієї їх складової;
- реалізації операцій відтворення виконавських дій у нестатичних обставинах діяльності;
- пошуків доцільної координації процесу відтворення виконавських дій з урахуванням змін нестатичних ситуацій;
- встановлення жорсткого стереотипу способів реалізації операцій відтворення виконавських дій, які потребують варіативності, гнучкості та модифікації їх структури;
- обмеження часовим лімітом координації виконавських дій чи їх елементів;
- непередбачених змін зовнішніх обставин та появи нових перешкод при виконанні заучених дій;
- збільшення опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для вирішення завдань.

Емоційна стійкість особистості у психологічній науці кінця XX – початку XXI століть досліджувалася в напрямках:

- цілісної функціональної системи емоційної саморегуляції напруженої й одночасно продуктивної діяльності [3, 86-87; 35, 19-20; 75, 60-61 тощо];

- стабільної спрямованості емоційних переживань на позитивне вирішення поставлених завдань [14, 219-223; 164, 108-110; 340, 42-46; 488, 203-205; 509, 166-169 тощо];

- єдності енергетичних та інформаційних характеристик психічних процесів [51, 667-670; 137, 117-185; 269, 234; 299, 44-87; 395, 261-265; 486, 84-88 тощо].

Відповідно до першого вищезначеного напрямку розгляду емоційної стійкості дана властивість особистості характеризується цілісністю функціональної системи в досягненні певного ступеня корекції її емоційних станів. Основними ознаками емоційної стійкості є наявність сформованої саморегуляції, що забезпечує оптимальну поведінку, оптимальний стан психічного здоров'я та оптимальний перебіг професійної діяльності в напружених умовах. Вибір засобів саморегуляції залежить від конкретних умов, складності завдань, набутого інтерпретаторського досвіду тощо, хоча пріоритетність надається тим засобам саморегуляції, які забезпечують повну свободу у визначенні послідовності виконавських дій. Зокрема, до найбільш ефективних засобів саморегуляції процесу діяльності належать: адекватний аналіз умов діяльності; структуризація перцептивного образу; пластичність поведінки; узагальненість та панорамність уявлень [4, 30-32; 35, 19-20; 75, 44-60 тощо].

Згідно з другим вищезначеним напрямком розгляду емоційної стійкості особистості (стабільної спрямованості емоційних переживань на позитивне вирішення поставлених завдань) дана властивість характеризується інтеграцією її ознак, що відображають динамічні міжпроцесуальні взаємовідносини в їх психіці. Сутність цього поняття

розглядається з позицій знаку та інтенсивності емоцій. Максимізація позитивного і мінімізація їх негативного впливу на результативність діяльності є вирішальною детермінантою прояву емоційної стійкості індивідів. Інтерпретація сутності емоційної стійкості суб'єктів зводиться до їх здатності регулювати власні емоційні стани або до властивості організму бути емоційно стабільним, тобто мати незначні зрушення у величинах, які характеризують емоційні реакції у звичних та емоціогенних умовах діяльності. Відповідно до цього підходу виокремлюється два різних поняття: “стійкість емоцій” і “емоційна стійкість”. Перше означає статичність відчуття емоцій певного знаку й модальності, а друге – здатність управляти власними емоціями для збереження високої працездатності без зайвого напруження в емоціогенних умовах [14, 219-223; 164, 108-110; 340, 46-51; 488, 203-205; 509, 166-169 тощо].

Третій напрямок розгляду емоційної стійкості суб'єктів базується на єдності енергетичних та інформаційних характеристик їх психічних процесів. Енергетичні характеристики психічних процесів пов'язуються з природженими властивостями темпераменту (збудженням, гальмуванням, рухливістю й лабільністю нервових процесів, рівнем тривожності чи невротизму), а інформаційні – з регулятивними механізмами самоконтролю. За дослідженнями І. Беха, К. Гуревича, Я. Рейковського, В. Небиліцина, В. Рождественської та інших психологів, у суб'єктів слабкого типу нервової системи під час довгострокової одноманітної діяльності зниження працездатності відбувається раніше, ніж в індивідів сильного типу нервової системи. При цьому перші можуть більше реагувати на тривале повторення монотонних подразників, ніж останні. Крім того, індивіди зі слабкою нервовою системою стрес-монотонії проявляють у випадках дефіциту зовнішньої директивної інформації. Науковцями кінця ХХ – початку ХХІ століть доведено, що слабкій нервовій системі, на відміну від сильної, недостатньо власних внутрішніх енергетичних ресурсів для підтримки

функціонального тону в період дії стресорів, хоча першій властива більша перцептивна чуттєвість, ніж другій [51, 667-670; 137, 117-185; 321, 298-314 тощо]. Під час діяльності в емоціогенних умовах суб'єкти з ідентичними вищеозначеними природженими властивостями темпераменту можуть демонструвати різний рівень емоційної стійкості по відношенню до мотивів, що спонукають їх до активних дій, оскільки це залежить від сили мотивації. Чим вища сила мотивації щодо забезпечення успішної діяльності в емоціогенних умовах, тим негативніше вона відображається на емоційній стійкості індивідів, зокрема:

- за низької сили мотивації емоціогенні умови викликають незначні порушення в злагодженості відтворення виконавських дій і сприяють пасивності суб'єктів;

- за середньої сили мотивації емоціогенні умови діють в цілому активуючи і призводять до мобілізації зусиль індивідів;

- за великої сили мотивації при наявності негативної оцінки результативності діяльності емоціогенні умови можуть дезорганізувати злагодженість відтворення виконавських дій.

Процес формування мотиваційної активності суб'єктів складається з двох етапів, а саме:

- 1-й етап – інтелектуальне “вживання” у спеціально створені умови діяльності;

- 2-й етап – активація мотивів мінімальними вольовими зусиллями під час реальної діяльності в емоціогенних умовах [3, 176-188; 51, 657-659; 195, 356-375; 395, 261; 422, 52 тощо].

Провідна роль в інформаційних характеристиках емоційної стійкості належить з'ясуванню регулятивних механізмів самоконтролю, який здійснюється завдяки роботі каналів прямого та зворотного зв'язку у мнемічній системі головного мозку індивідів [498, 30-32 тощо].

Отже, в аспекті емоційної стійкості завадостійкість музикантів-

інструменталістів слід трактувати як властивість особистості, яка забезпечує збереження досягнутої результативності діяльності в умовах негативного впливу різноманітних стресорів без включення резервних сил організму. Їй має бути притаманна не застійність емоцій, а стабільність їх дії, а також складна динамічна структура, що поєднує фізіологічний, психологічний, психофізіологічний та соціально-психологічний рівні організації психічного стану інтерпретаторів. До основних її складників варто віднести: відповідність емоційних реакцій на зовнішні та внутрішні подразники; гармонійність взаємозв'язку між усіма ознаками виконавського процесу в звичних та сценічних умовах діяльності; емоційну реактивність та здатність до регулювання сценічної поведінки.

Втім, незалежно від наявності різних методологічних платформ у розгляді емоційної стійкості суб'єктів експериментально доведено, що лише завдяки спонукальній та гальмівній функціям вольової регуляції підсилюється, зберігається чи стримується її інтенсивність [301, 62-63; 375, 167-169; 426, 87-94 тощо]. Врахування вольового компонента в психологічній системі керуючих механізмів емоційної стійкості розширило розуміння її сутності. Таким чином, у науці виокремилось поняття “емоційно-вольова стійкість”, де емоції, воля, інтелектуальні та мотиваційні компоненти розглядаються як єдині взаємопов'язані між собою ланки цілісного процесу її саморегуляції. За переконаннями М. Дьяченка, В. Мільмана, А. Мірошина, С. Потаніна та інших дослідників, емоційно-вольова стійкість визначається емоційним та вольовим компонентами, які потребують від індивідів об'єктивної самооцінки психічного стану та активної вольової участі в їх корекції за допомогою спеціальних засобів психічної саморегуляції. Емоційний компонент складається із характерних для особистості емоцій, інтенсивність яких у значній мірі визначається ефективністю протидії внутрішнім чи зовнішнім перешкодам. Він (емоційний компонент емоційно-вольової стійкості) зреформовується та

нівелюється інтелектуально-вольовим. Це здійснюється завдяки взаємодії психічних процесів підтримання, підсилення, послаблення, гальмування, пригнічення тощо. До основних ознак вольової ланки як динамічного складника емоційно-вольової стійкості суб'єктів належать: витримка, самовладання, врівноваженість, наполегливість у досягненні мети, рішучість, дисциплінованість, вимогливість, організованість та цілеспрямованість. Наявність цих ознак створює умови для психічної регуляції процесу діяльності, яка здійснюється вольовими зусиллями індивідів, тобто особливим станом нервового напруження, що мобілізує їх фізичні, інтелектуальні та моральні сили на подолання різноманітних перешкод. Одні з них пов'язані з умовами діяльності (об'єктивні перешкоди), інші – з власними недоліками (небажання робити те, що потрібно, пасивність, лінь, відчуття страху, звичка діяти необмірковано, почуття хворобливого самолюбства і т. п.). Завдяки вольовим зусиллям суб'єкти здійснюють владу над собою, контролюють власні імпульси і гальмують їх у разі необхідності. Вольова діяльність особистості обов'язково передбачає цілий ряд актів і дій, а саме: оцінку ситуації, вибір шляху для майбутньої дії, вибір засобів реалізації програм техніко-тактичних дій, прийняття рішень тощо. Вольова регуляція психічного стану завжди розпочинається із усвідомлення проблемної ситуації. Її аналіз вимагає “вмикання” вольових актів. Таким чином створюються умови для виконання спонукальної або гальмівної функції [164, 106-107; 299, 37-44; 301, 62-63; 375, 167-169 тощо].

Отже, завадостійкість музикантів-інструменталістів, відповідно до її розгляду в аспекті емоційно-вольової стійкості, – це властивість інтерпретаторів, яка дозволяє їм контролювати, а при потребі і стримувати або підсилювати інтенсивність емоцій, що впливають на загальний стан психічного творчого процесу, забезпечуючи цим самим необхідний “оптимум” сценічної діяльності. До основних якостей її вольового компоненту слід віднести: дезорганізацію дії сильних, тривалих і

несподіваних перешкод; здібність до ефективної мобілізації інтелектуальних, психічних і фізичних можливостей при спеціальному подоланні зайвого впливу як позитивних, так і негативних емоційних реакцій і станів; високий рівень терплячості.

У кінці XX – на початку XXI століть проблема завадостійкості суб'єктів також досліджувалася в ракурсі вивчення дії стресорів, які створюють емоціогенні умови. Л. Леві всі стресори класифікував на дві групи, де до першої віднесено короткострокові стресори, а до другої – довгострокові. Короткострокові стресори розмежовуються на 5 категорій, а саме:

- стресори попередньої невдачі в аналогічних або наближених умовах діяльності;
- стресори відвернення уваги від процесу діяльності;
- стресори, що спричиняють відчуття страху;
- стресори, які спричиняють неприємні фізичні відчуття;
- стресори темпу або швидкості.

До довгострокових стресорів віднесено:

- стресори боротьби;
- стресори небезпечної роботи;
- стресори тюремної ізоляції;
- стресори довгочасної роботи, котрі породжують розумову або фізичну втому, чи ту й іншу разом [255, 88-89].

Експериментально доведено, що такі емоціогенні ситуації викликаються появою не лише відповідних груп стресорів, а навіть одного з них. Інтенсивність їх дії, як правило, зменшується за неодноразового повторення, оскільки вони втрачають свою привабливість та емоційне значення. Стресори не зменшують сили дії на суб'єктів при повторенні лише тоді, коли: вони кожного разу виступають у нових конфігураціях (стають складнішими, а різниця між їх елементами – більш завуальованою), що

ускладнює процес репрезентації в пам'яті індивідів відповідних семантичних понять; їх повторення розподіляються в часі зі значними інтервалами при великих перервах між ними; семантичні поняття цього виду відсутні в пам'яті особистості; вони впливають на фізичний стан суб'єктів завдяки сильним хімічним (термічним) діям чи механічному ушкодженню тканин організму [3, 86-87; 14, 219-223; 35, 19-20; 51, 667-670; 238, 73; 395, 261-265; 422, 60-62; 486, 84-88 тощо].

Саме це надало змогу науковцям досліджувати стресоростійкість у взаємозв'язку з різнорівневими властивостями інтегральної індивідуальності, які забезпечують біологічний, фізіологічний і психологічний гомеостаз системи та оптимальну взаємодію суб'єктів із зовнішнім середовищем у будь-яких умовах життєдіяльності. Вони виявили два напрямки дії стресоростійкості, де перший спрямовується на регуляцію психологічних механізмів як гомеостазу особистості, а другий – на результат діяльності [35, 22-25; 442, 47-49; 450, 181-184; 509, 132; 550, 665-670 та інші].

Отже, наявність дії стресорів у сценічній діяльності музикантів-інструменталістів надає змогу розглядати завадостійкість інтерпретаторів у ракурсі їх стресоростійкості, яка забезпечує біологічний, фізіологічний і психологічний гомеостаз системи та оптимальну взаємодію інтерпретаторів із зовнішнім середовищем під час прилюдних виступів. За цією концепцією завадостійкості всі різнорівневі властивості інтегральної індивідуальності музикантів-інструменталістів слід спрямовувати як на регуляцію власних психологічних механізмів, так і на результат діяльності в умовах дії вищезначених стресорів.

Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо різноаспектного розгляду завадостійкості музикантів-інструменталістів надає змогу трактувати її як властивість інтерпретаторів, що забезпечує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню злагодженості роботи

мнемічної системи без включення резервних сил організму. До внутрішніх макропоказників ступеня сформованості завадостійкості в інтерпретаторів доцільно віднести уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності, нівелювання зайвої дії стресорів, сенсорно-моторну витримку, яка забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів та чинення їм опору, а до внутрішніх мікропоказників – їх загальну фізіологічну стійкість, психологічну стійкість, емоційну стійкість, емоційно-вольову стійкість та стресоростійкість (рис. 1.5). Стресоростійкості належить найвище ієрархічне становище в системі внутрішніх мікропоказників ступеня сформованості завадостійкості виконавців, адже:

1) загальна фізіологічна стійкість забезпечує функціонування організованої фізіологічної системи особистості для максимально ефективного відтворення необхідної інформації в умовах негативної дії різноманітних стресорів;

2) психологічна стійкість забезпечує збереження злагодженості роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань в умовах негативної дії різноманітних стресорів;

3) емоційна стійкість забезпечує збереження досягнутої результативності діяльності в умовах негативної дії різноманітних стресорів без включення резервних сил організму завдяки гармонійному взаємозв'язку між усіма ознаками виконавського процесу, емоційній реактивності та здатності до регулювання сценічної поведінки;

4) емоційно-вольова стійкість забезпечує мобілізацію психофізіологічної сфери виконавців з метою уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності, нівелювання зайвої дії стресорів, прояв сенсорно-моторної витримки, адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів чи чинення їм опору.

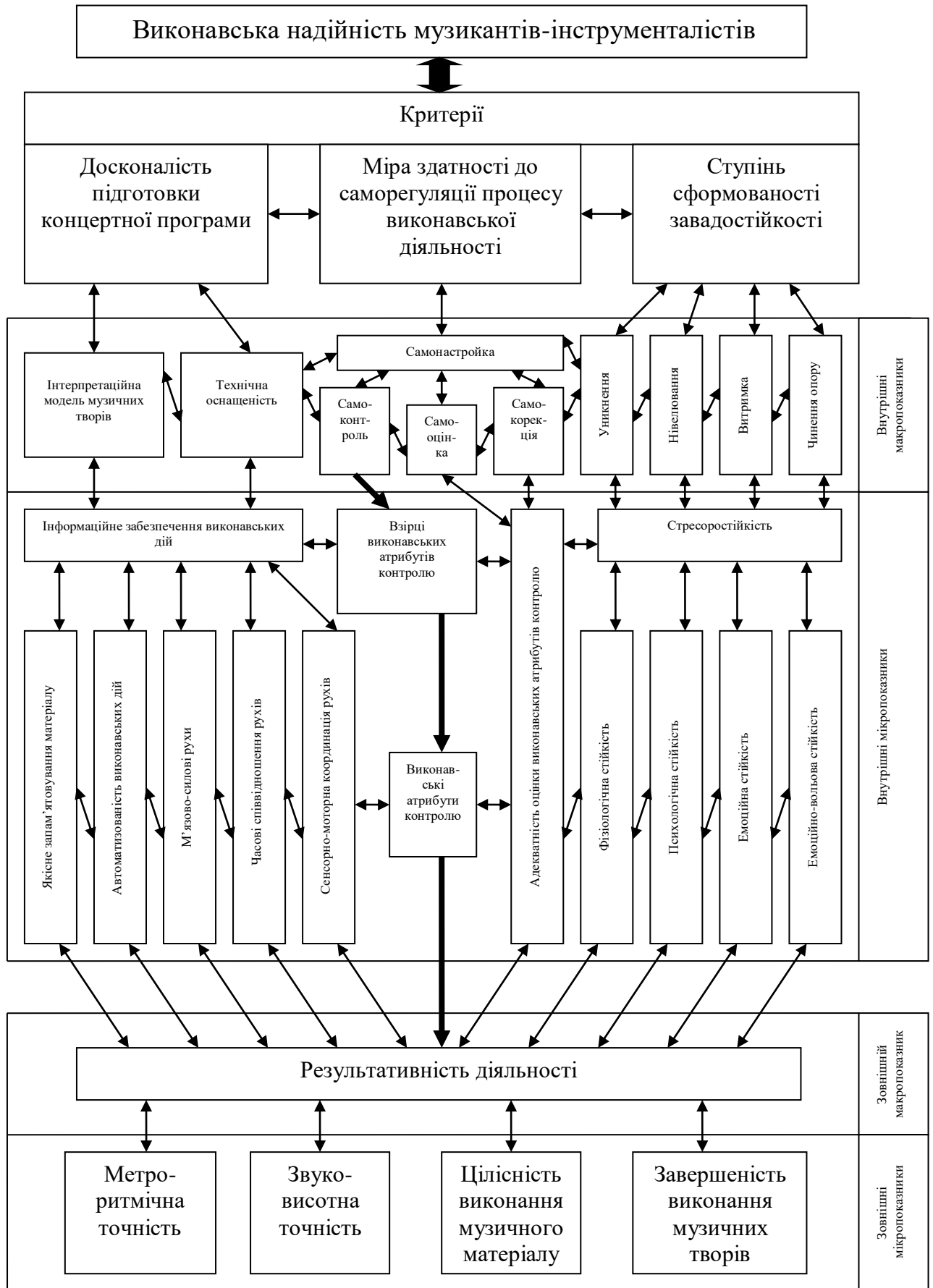


Рис. 1.5. Структурно-функціональна модель ВН музикантів

При оцінці завадостійкості науковцями одностайно використовуються просторово-часові характеристики рухових дій (швидкість, точність, частота, ритмічність), а також показники особливостей фізіологічних реакцій на короткострокові та тривалі стресори [4, 30-33; 75, 16-23; 301, 46-53; 426, 88-91 тощо]. Саме тому єдиним зовнішнім макропоказником ступеня сформованості завадостійкості, як і всіх інших критеріїв виконавської надійності музикантів-інструменталістів (ступеня професійної підготовленості до сценічної діяльності та міри здатності до саморегуляції виконавського процесу), має бути тільки результативність діяльності у звичних та сценічних умовах, що діагностується слухацькою аудиторією на основі мікропоказників, які сприймаються без спеціальної апаратури та будь-яких технічних засобів. Весь спектр цих мікропоказників зводиться до:

- 1) метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;
- 2) точності виконання звуковисотних нотних авторських позначень;
- 3) цілісності відтворення музичного матеріалу (без допущення запинок та зупинок);
- 4) завершеності виконання музичних творів.

Зазначені зовнішні мікропоказники ступеня сформованості завадостійкості, як і всіх інших критеріїв виконавської надійності музикантів-інструменталістів (ступеня професійної підготовленості до сценічної діяльності та міри здатності до саморегуляції виконавського процесу), не піддаються різній інтерпретації. Зафіксована результативність діяльності за цими зовнішніми мікропоказниками кількісно трансформується відповідно до змін ступеня сформованості їх виконавської надійності та її критеріїв.

У психологічних дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століть простежуються два напрямки прояву завадостійкості: сенсорний та моторний. Вони кореляційно пов'язані між собою і залежать від сили-

слабкості нервової системи відносно дії стресорів та рівня фахової майстерності. Зокрема, індивіди сильного типу нервової системи в емоціогенних умовах демонструють вищу працездатність, ніж слабкого. Останнім властива більш сильна перцептивна чуттєвість на дію стресорів, тому у випадках дефіциту зовнішньої директивної інформації їм недостатньо власних внутрішніх енергетичних ресурсів для підтримки сенсорних та моторних функціональних систем. Суб'єкти з рухливою нервовою системою швидше адаптуються до дії стресорів, ніж з інертною. Завдяки цьому першим також властива вища працездатність в емоціогенних умовах. Натомість, така залежність завадостійкості суб'єктів від фізіологічної організації нервової системи є неоднозначною. Вегетативні реакції, які підтверджують емоційне реагування особистості на дію стресорів під час сценічної діяльності, прямо не характеризують їх завадостійкість. Зі зростанням фахової майстерності негативний вплив особливостей нервової системи на завадостійкість нівелюється, оскільки в індивідів високої кваліфікації провідними є психологічні детермінанти, а низької – міра емоційного збудження. Сенсорна стійкість менше, ніж моторна, визначається балансом нервових процесів, але все ж тут простежуються деякі закономірності, зокрема:

- індивіди з сильною нервовою системою переважають суб'єктів зі слабкою нервовою системою у здатності до запам'ятовування ускладненої інформації;

- якщо в індивідів слабкого типу нервової системи розподіл уваги в емоціогенних умовах діяльності у порівнянні зі звичними умовами погіршується, то в суб'єктів сильного типу – покращується;

- у суб'єктів слабкого типу нервової системи під час довгострокової одноманітної діяльності увага мимовільно відхилюється від атрибутів контролю раніше, ніж в індивідів сильного типу;

- суб'єкти з сильною нервовою системою стійкіше, ніж індивіди зі слабкою, витримують повторення монотонних стресорів [4, 13-14; 75, 35-38;

109, 197-198; 164, 109-110; 552, 196-198 тощо].

Моторна завадостійкість суб'єктів при низькому рівні фахової майстерності корелює з вродженими властивостями нервової системи досить сильно. Індивідам рухливої нервової системи властива висока працездатність в емоційно напружених умовах, а інертної – занижена активність, яка часто призводить до надмірної тривожності. Малодосвідчені фахівці зі слабкою нервовою системою завдяки наявності високої чутливості демонструють кращу моторну завадостійкість у звичних умовах діяльності, ніж суб'єкти сильного типу нервової системи. Натомість, під час діяльності в емоціогенних умовах у перших спостерігається надмірна тривожність, яка призводить до невротизму, розгубленості, “панічного хвилювання” тощо, а у других – навпаки, збудження підвищується до оптимальної міри. Простежується також вплив сили-слабкості нервової системи на моторну завадостійкість індивідів через динамічну та статичну витривалість, під якою розуміється їх здатність демонструвати високу працездатність протягом тривалого часу без зниження рівня інтенсивності та якості діяльності [4, 16-17; 75, 39-43; 109, 199-200; 164, 110-111 тощо].

Незалежно від наявного типу вроджених властивостей нервової системи у всіх індивідів спостерігається так званий “рефлекс підготовки” організму до роботи в емоціогенних умовах. У цей час у корі головного мозку виникає осередок збудження, подразником якого виступають стрес-фактори майбутньої емоціогенної ситуації. Поширюючись, збудження охоплює дедалі більші ділянки головного мозку, впливаючи тим самим на процеси пам'яті, уваги, сприймання, уяви та мислення. Спочатку спостерігається врівноваження наростаючого збуджувального процесу досить сильним гальмуванням. У суб'єктів з домінуванням цього стану підвищується швидкість реакції, “загострюються” розумові процеси, зростає фізична сила, з'являється відчуття бадьорості, не піддається сумніву впевненість у своїх можливостях щодо успішності діяльності тощо. Якщо

емоційне збудження зростає настільки, що процеси гальмування не можуть його стримувати і спрямовувати в потрібне русло, то організм суб'єктів охоплює “панічне хвилювання”. Під його впливом у них, як правило, надзвичайно підвищується емоційна та рухова активність, виконавські дії стають імпульсивними, увага – нестійкою та розосередженою, пульс частішає у півтора-два рази, втрачається контроль над усім процесом діяльності. Поступово виснажуючись від збудження, кора головного мозку впадає у гальмівний стан, настає фаза апатії. За такого стану в індивідів з'являється в'ялість, замкнутість, індиферентність до оточення, реакції уповільнюються, координація рухів порушується. В емоціогенних умовах високий рівень збудження, тривожності чи невротизму по різному впливає на прояв завадостійкості, що свідчить про існування порогової величини в інтенсивності їх дії, де амплітуда її першої частини позитивно віддзеркалюється на ній, а другої – негативно. Вплив динаміки міри збудження на завадостійкість Я. Рейковський виклав в такий континуум: “... від змін, що проявляються в тих випадках, коли суб'єкт ефективно справляється зі стресом (мобілізація, подолання стресу, контроль над проявом емоцій), до тих, котрі свідчать про значні порушення саморегуляції (деструкція дій); негативним полюсом цього континууму є незапланований зрив” [295, 262]. На вивчення механізмів регуляції міри збудження і створення такого “оптимуму” були спрямовані зусилля Т. Землякової, Т. Корчагіної, О. Ксенофонтової та інших вчених. У психологічній науці виокремилися три теоретичних підходи щодо її регуляції, а саме:

перший – ґрунтується на методологічній платформі теорії спонукання;

другий – базується на теорії перевернутого “У” (другий закон Йеркса-Додсона), за яким завадостійкість підвищується разом з емоційним збудженням, але до певної міри, після чого спостерігається її зниження;

третій – розглядається з позицій теорії релаксації, де акцент ставиться на астенічних емоціях, котрі зменшують напругу.

Якщо представниками перших двох підходів завадостійкість пов'язується з “оптимумом” емоційного збудження, то третього – зі здатністю свідомо керувати власним емоційним станом, залишаючи поза увагою негативний вплив внутрішніх й зовнішніх стресорів та стримуючи і контролюючи астенічні емоції [183, 138-151; 236, 116-121; 243, 158-160; 439, 226-264 тощо].

Сенсорна та моторна завадостійкість створюється адаптацією до впливу короткострокових та тривалих стресорів (стресори невдачі в аналогічних або наближених умовах діяльності; стресори, що спричиняють відчуття страху; стресори відвернення уваги від процесу діяльності; стресори темпу або швидкості відтворення виконавських дій; стресори, які спричиняють неприємні фізичні відчуття; стресори боротьби; стресори довгострокової роботи, котрі породжують розумову або фізичну втому чи ту й іншу разом) на діяльність в емоціогенних умовах і саморегуляцією їх психофізіологічної сфери. Емоції, виконуючи функції відображення не об'єктивних явищ, а суб'єктивних відношень до них, приймають участь у саморегуляції психофізіологічної сфери суб'єктів, тобто аналогічно вольовим зусиллям виступають регулятором їх завадостійкості. Емоційна корекція завадостійкості здійснюється в трьох напрямках, а саме:

перший – результативний (спонукає до продуктивності діяльності лише за умови раціонального використання відповідного знаку емоцій та їх оптимальної інтенсивності);

другий – органічний (охоплює область психосоматики і вивчає органічні захворювання емоційного характеру);

третьий – особистісний (зосереджується на впливі соціально-особистісних наслідків емоцій на соматичну та на діяльність, які призводять до нервових зривів і заважають задоволенню основних життєвих потреб [75, 17-21].

У психологічних дослідженнях С. Єлканова, С. Китаєва-Смика, О. Тимченка, С. Тихомирова та інших психологів вказується на те, що динамічну структуру завадостійкості суб'єктів становлять сформовані у процесі діяльності соціально-психологічні властивості, адже завдяки ним здійснюється координація адекватної реакції на дію стресорів і забезпечується швидкість та надійність репрезентації відповідних семантичних понять у довгостроковій пам'яті. У процесі набуття фахового досвіду у суб'єктів формується завадостійкість під впливом умов й вимог самої діяльності, зокрема:

- утворюються зразки образів структури дій для чинення опору стресорам;
- “загартовується” загальний психофізіологічний стан організму до дії стресорів;
- розвиваються основні вольові якості особистості з їх пріоритетністю в загальній системі саморегуляції поведінки [166, 94-96; 218, 55-64; 454, 17-19; 455, 25-29 тощо].

Експериментально доведена залежність завадостійкості суб'єктів від розвитку інтелекту та рівня інформованості особистості. Чим вище їх інтелектуальний рівень, тим менше затрачується зусиль на утримання оптимального психологічного стану в емоціогенних умовах, оскільки:

- розумовим “втручанням” у процеси саморегуляції підвищується стійкість до дії стресорів;
- знання та інформованість особистості знімають надмірне хвилювання завдяки усуненню “дефіциту інформації” [164, 107-110; 183, 47-86; 238, 169-171 тощо].

Сенсорна та моторна завадостійкість проявляється в емоціогенних ситуаціях, які відзначаються силою та тривалістю дії. Основними показниками сили є інтенсивність впливу стресорів на емоційну, вольову й інтелектуальну сфери особистості та раптовість їх виникнення. Раптова поява

будь-якого стресора, що несе зміни афективного характеру, як правило, викликає надмірну реакцію організму, яка з його неодноразовим повторенням зменшується. Натомість, експериментально доведено, що повторення дії стресорів не призводить до зазначених наслідків за умови:

- відсутності досвіду в їх сприйнятті;
- допущення великих проміжків часу між їх повтореннями;
- наявності в них надприродних властивостей;
- видозмінення конфігурацій при кожному повторенні;
- завуальованості різниці між елементами їх конфігурації;
- безпосереднього впливу на фізичний стан організму (сильні термічні дії, механічне ушкодження тканин, хімічні дії тощо).

Звичайно, інтенсивність впливу будь-якого стресора на завадостійкість з часом може послаблюватися або підсилюватися (ефект інкубації). Під впливом їх надмірної дії психічні процеси суб'єктів (сприймання, уявлення, запам'ятовування та мислення) підлягають відповідній модифікації, тобто набувають вибіркового характеру. Вибірковість сприяє одним психічним процесам і гальмує інші, що відображається на результативності діяльності. За умови “зверхності” середовища над індивідами блокується адекватність сприймання ситуації і ускладнюється процес виходу з емоційного “порочного кола”. Якщо в стані афекту спотворена перцепція зникає зі зниженням емоційного збудження за рахунок “вибухового” характеру емоцій, то такою тривалою взаємодією організму зі стресорами, навпаки, ця тенденція підсилюється сприйняттям лише тієї інформації, яка відповідає домінуючому емоційному стану. Ефективним методом виходу з такого емоційного “порочного кола” вважається загальмовування (пригашення) попередньої емоції новоствореною більшою інтенсивністю [75, 40-44; 301, 106-109; 302, 86-89; 395, 73; 426, 50-54 тощо].

Тривалість емоціогенної ситуації визначається часом дії стресорів. За умови тривалої дії стресорів спочатку використовуються “поверхові”

адаптаційні резерви, які актуалізують програму реагування та забезпечують адекватну відповідь на них, і лише потім мобілізуються “глибокі” завдяки перебудові гомеостатичних механізмів організму. У тривалій емоціогенній ситуації простежуються три стадії реакції організму, а саме:

- тривога за відсутність адекватної відповіді на дію стресорів незалежно від мобілізації адаптаційних резервів;
- резистентність, що характеризується збалансованістю використання цих резервів і відчуттям “зверхності” емоціогенної ситуації над чиненням їй опору;
- виснаження енергетичних ресурсів організму чиненням опору дії стресорів зі збереженням його нормальної дієздатності.

За умови неспроможності протидіяти негативному впливу стресорів на перебіг діяльності порушується злагодженість відтворення виконавських дій [14, 69-73; 218, 14-16; 422, 55-65; 435, 21-25 тощо].

Емоціогенна ситуація також залежить від утруднень відтворення вербальних та моторних дій. Саме тому вважається, що подолання стану надмірного емоційного збудження під час виконання складної діяльності – основа її прояву. У психологічній науці складні завдання розглядаються відповідно до стереотипності відтворення раніше завчених дій, координації або реалізації операцій у нестатичних умовах з наявністю відповідних способів реагування на їх видозмінення та творчої активності й пошуків нових оригінальних рішень. Завдання сприймаються ускладненими за умови:

- наявності в одній дії великої кількості розрізнених елементів;
- застосування надмірних вольових зусиль при розпізнанні елементів дії або ледь помітної різниці навіть однієї її складової;
- обмеження часовим лімітом координації дії чи її елементів;
- застосування опосередкованих, абстрактних і складних розумових операцій [14, 220-223; 75, 24-31; 238, 44-63 тощо].

Завадостійкість створюється адаптацією суб'єктів до дії внутрішніх та зовнішніх факторів і саморегуляцією їх психофізіологічної сфери [14, 192-223; 109, 197-200; 203, 138-140; 422, 55 тощо].

Адаптація як складний динамічний процес активного пристосовування когнітивно-фізіологічної сфери особистості до неадекватних умов діяльності завдяки додатковим затратам енергетичних ресурсів з метою забезпечення оптимального функціонування біосистеми у психологічній науці розглядається у двох векторах її спрямованості:

перший – характеризується активним впливом індивідів на освоєння зовнішнього середовища та видозмінення його відповідно до особистісних потреб;

другий – пов'язується з активною корекцією власних соціальних установок і стереотипів поведінки [35, 16-17; 183, 55-57; 301, 43-47 тощо].

У процесі адаптації особистості до емоціогенних умов діяльності простежуються три варіанти взаємодії організму з зовнішнім середовищем, а саме:

- “зверхність” індивідів над середовищем, яка забезпечує оптимальне функціонування їх біосистем;

- домінування рівноваги між силою подразників та інтенсивністю чинення їм опору, яка призводить до збереження оптимального стану в суб'єктів на когнітивно-фізіологічному рівні;

- “зверхність” середовища над індивідами, що викликає надмірну емоційну напругу або їх пригніченість і дезорганізовує злагодженість процесу реалізації необхідних дій [218, 14; 426, 50-51; 487, 19-20 тощо].

Для відповідного перебігу процесів адаптації виконавців до умов концертної діяльності у теорії та методиці музичного навчання простежується інформація щодо емоцій, які свідомо моделюються для творчості і викликаються неспецифічним впливом середовища [61, 56-93; 359, 247-266; 481, 222-235 тощо]. Натомість, В. Вілюнас, Б. Додонов,

Н. Корнієнко, Я. Рейковський та інші науковці довели, що емоції, виконуючи функції не відображення об'єктивних явищ, а суб'єктивних відношень до них, виступають регулятором завадостійкості. За їх переконаннями, саме саморегуляція психофізіологічної сфери забезпечує завадостійкість суб'єктів, яка ґрунтується на попередньому позитивному виконавському досвіді з урахуванням усіх факторів, які виступають у даній ситуації в якості перешкод. Вона (саморегуляція) проходить як у формі відповідних емоційних реакцій на отримані певні сигнали, так і у формі актуалізації емоційного впливу, спрямованого на досягнення бажаного результату. Якщо перша форма саморегуляції діяльності надає поведінці особистості реактивного характеру, то друга – цілеспрямованої активності. Будь-якій формі саморегуляції характерні такі компоненти: неусвідомлене оцінювання результативності діяльності; усвідомлене переживання наслідків оцінювання та психофізіологічна реакція на результат емоційного процесу. Усвідомленому переживанню наслідків оцінювання властива як вичерпна характеристика знаку самої емоції, так і розуміння зв'язків між нею та факторами, що її викликали, з одного боку, а також між емоцією та діями, до яких вона спонукає – з іншого. У структурі механізму емоційної регуляції провідна роль належить емоціям, які спонукають до участі в корекції цілісних актів діяльності й окремих виконавських рухів [86, 63-78; 154, 15-27; 234, 145-146; 375, 167-169; 395, 298-305 тощо].

Актуалізація відповідних емоційних реакцій суб'єктів на отримані певні сигнали дії факторів (перша форма саморегуляції діяльності в емоціогенних умовах) залежить від того, як вони оцінюються або яке значення їм надається особистістю у мить оцінювання. Якщо фактори передають інформацію про властивості об'єктів чи подій і одночасно несуть зміни афективного характеру, то створюється емоціогенна ситуація. Оцінюючи таку ситуацію, визначається спроможність суб'єктів щодо адекватної "відповіді" на дію цих факторів. За умови сприйняття її зверхності

над власними можливостями виникає “ефект дистресу”, що порушує злагодженість відтворення виконавських дій. Втім, “вимоги” ставляться як емоціогенною ситуацією до суб'єктів, так і, навпаки, суб'єктами до неї. Їх реальним чи потенційним незадоволенням дезорганізовується поведінка. Звичайно, емоціогенна ситуація залежить не лише від власної оцінки її значущості, а й від особистісного ставлення суб'єктів до стресорів. Психологічною наукою виділяються “особистості-репресори”, які подавляють у собі важкі переживання стресорів, та “особистості-приховувачі”, які усвідомлено ігнорують їх вплив на перебіг діяльності. Саме останні (приховувачі) відзначаються меншою схильністю до дистресу і більш високою завадостійкістю [14, 51-78; 87, 68-75; 111, 48-63; 486, 36-37 та інші].

Спрямування емоційного впливу на досягнення певної мети (друга форма саморегуляції будь-якої діяльності) залежить від генералізації та сумачії емоційних подразників. Подібним подразником викликається така ж емоція, як і індіферентним. Її сила може навіть збільшуватися завдяки сумачії і таким чином впливати на результативність діяльності. Сфера прояву емоційної реакції суб'єктів залежить від того, наскільки широкою була генералізація емоцій. Вона (генералізація) здійснюється не лише за подібності ознак стимулів, але також на основі тих ознак, котрі з'являлися одночасно з джерелом емоції. Легкість утворення “умовних” емоцій є наслідком встановлення зв'язків з різними елементами ситуації, що надає поведінці суб'єктів невизначеності та непередбаченої дифузності. За усвідомленої емоційної оцінки результативності діяльності “зміщується” емоційна значущість схожих ситуацій, утворюючи видозмінену форму емоцій. Саме тому будь-яка нова емоціогенна ситуація має для індивідів певний емоційний “фон”, що залежить від того, які емоції ним оволодівали у схожих умовах. Одним з визначальних факторів генералізації емоцій є інтенсивність індіферентного подразника. Чим вона більша, тим сильніша генералізація. Її межа залежить від схильності суб'єктів до сприймання

відповідного виду емоційних подразників, хоча вона, в свою чергу, визначається просторовою та часовою віддаленістю від значущої для нього ситуації. Підвищена схильність до сприймання певного виду емоційних подразників простежується в емоційній реакції на подразники, значення яких має досить віддалену схожість з емоційним фактором. Саме тому виникнення у суб'єктів сильних реакцій на слабкі емоційні подразники трактується як симптом наявної емоціогенної ситуації для даної особистості. Процес генералізації емоцій не статичний. Йому властива динамічність, котра залежить від інтенсивності емоцій, тобто: в одних умовах подразники нейтральні, в інших – здатні викликати досить сильну емоціогенну реакцію [194, 83-89; 395, 95-96; 447, 111-115; 488, 53-54 тощо]. Експериментально доведено, що психологічна стійкість знижується по мірі емоційного оскудіння особистості. До основних феноменів такого оскудіння віднесено:

- відсутність емоційного відклику на ситуацію;
- відсутність засобів вираження емоційного стану;
- відсутність зацікавленості ситуацією;
- пасивність у досягненні мети;
- послаблення динамічної та змістовної функції мотивів [227, 140-144; 343, 8-14; 422, 52; 542, 20-23; 549, 230-241 тощо].

У теорії та методиці навчання музики простежується інформація щодо внутрішніх та зовнішніх факторів впливу на завадостійкість виконавців-інструменталістів [124, 190-192; 130, 32; 265, 89-93; 398, 189-195; 414, 151; 451, 42-70 тощо]. Найбільш науково-обґрунтованою є позиція стосовно залежності надійності їх гри від емоційної стійкості, що трактується як психічна властивість, котра сприяє збереженню досягнутої результативності діяльності в умовах негативного впливу різноманітних стрес-факторів без включення резервних сил організму [61, 14; 131, 302-305; 238, 168-171; 481, 287-296 тощо]. Втім, не всі досягнення психологічної науки стосовно

формування завадостійкості суб'єктів використовуються у теорії та методиці навчання музики. Невтіленими залишилися ідеї щодо:

- 1) впливу емоційних станів на прояв завадостійкості суб'єктів у процесі дії стресорів;
- 2) чуттєвості реакцій на очікувані й неочікувані стресори;
- 3) формування образів структури дій при чиненні опору їх впливові;
- 4) наявності в особистості розвиненої здібності до рефлексивної діяльності;
- 5) інтелектуального впливу на процес негативної дії стресорів;
- 6) оптимальної міри емоційного збудження у процесі забезпечення завадостійкості.

Втілення вищевикладених ідей у теорію та методику музичного навчання потребує не лише їх творчого моделювання, а й експериментальної перевірки дієздатності кожної ідеї в умовах практичної діяльності виконавців. Таким чином, простежується необхідність у проведенні пошукових експериментів з метою віднайдення інноваційних засобів формування надійності гри музикантів-інструменталістів.

Висновки до першого розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно аналізу теоретичних передумов вивчення проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів надають змогу виокремити цей феномен у самостійний напрямок дослідження і зробити висновки.

1. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів – це не вроджена, а набута їх інтегральна властивість, яка забезпечує безпомилкове і точне виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах. Її критеріями є досконалість підготовки концертної програми, міра здатності до саморегуляції виконавського процесу та ступінь сформованості

завадостійкості до негативної дії стресорів.

2. Технічна оснащеність музикантів-інструменталістів та готовність концертної програми виступають внутрішніми макропоказниками ступеня їх професійної підготовленості до сценічної діяльності. Внутрішніми мікропоказниками технічної оснащеності інтерпретаторів є:

- м'язово-силові рухи;
- часові співвідношення рухів;
- сенсомоторна координація рухів;
- інформаційне забезпечення координації рухів для управління кожним з них окремо.

Готовність концертної програми виконавців діагностується якістю сформованості інтерпретаційної моделі кожного музичного твору на основі запам'ятованого матеріалу і автоматизованих виконавських дій, що виступають її внутрішніми мікропоказниками.

3. Самоконтроль, самооцінка, самокорекція та самонастройка музикантів-інструменталістів виступають внутрішніми макропоказниками міри їх здатності до саморегуляції процесу виконавської діяльності (другого критерію виконавської надійності). Самонастройка інструменталістів на уявне створення інтерпретаційної моделі музичних творів займає найвище ієрархічне становище серед означених внутрішніх макропоказників. Відсутність самонастройки виконавців чи її недостатня сформованість генерує побічні психічні процеси, спрямовані на подолання невизначеності, осмислення незапланованих ситуацій і побудову певних припущень. Внутрішніми мікропоказниками міри здатності музикантів до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації є:

- виконавські атрибути контролю;
- уявлені взірці виконавських атрибутів контролю;
- адекватність оцінки виконавських атрибутів контролю та їх уявлених взірців.

Самоконтроль процесу діяльності музикантів-інструменталістів визначають такі внутрішні мікропоказники, як виконавські атрибути контролю та уявлені взірці виконавських атрибутів контролю (без адекватності їх оцінки).

4. Внутрішніми макропоказниками ступеня сформованості завадостійкості музикантів-інструменталістів до негативної дії стресорів (третього критерію їх виконавської надійності) є:

- уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності;
- нівелювання зайвої дії стресорів;
- сенсорно-моторна витримка, яка забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів;
- чинення опору діючим стресорам.

Загальна фізіологічна стійкість, психологічна стійкість, емоційна стійкість, емоційно-вольова стійкість та стресоростійкість музикантів є внутрішніми мікропоказниками ступеня сформованості їх завадостійкості. Стресоростійкість інтерпретаторів займає найвище ієрархічне становище серед означених внутрішніх мікропоказників, оскільки перший (мікропоказник) в умовах негативної дії різноманітних стресорів забезпечує функціонування організованої фізіологічної системи особистості для максимально ефективного відтворення необхідної інформації, другий – злагодженість роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань, третій – збереження досягнутої результативності діяльності, а четвертий – мобілізацію психофізіологічної сфери виконавців.

5. Єдиним зовнішнім макропоказником всіх критеріїв виконавської надійності музикантів-інструменталістів (ступеня професійної підготовленості до сценічної діяльності, міри здатності до саморегуляції виконавського процесу та ступеня сформованості завадостійкості) виступає результативність діяльності у звичних та сценічних умовах, що

діагностується слухачами за такими мікропоказниками, як:

- метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;
- точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень;
- цілісність відтворення музичного матеріалу (без допущення запинок та зупинок);
- завершеність виконання музичних творів.

Сприйнята слухачами без спеціальної апаратури та будь-яких технічних засобів результативність діяльності інтерпретаторів за цими зовнішніми мікропоказниками кількісно трансформується відповідно до змін ступеня сформованості їх виконавської надійності та її критеріїв.

6. Сприймання будь-якої інформації здійснюється на основі впливу фізичних особливостей стимуляції на відповідні рецептори сенсорного регістру суб'єктів. Розпізнання інформації відбувається завдяки семантичному кодуванню, під яким розуміється співвідношення новосприйнятих стимулів з наявними змістовними слідами в пам'яті індивідів. Короткострокове зорове сприймання ознак стимулів призводить до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнання значень, оскільки інформація про них зберігається у початковій формі протягом часу, необхідного для вибіркової обробки будь-якої частини навіть після їх “зникнення”. Кількість використаних ознак одного стимулу для розпізнання його значення та їх подільність впливають на тривалість сприймання нової інформації. Різна реакція на одні й ті ж самі ознаки стимулів призводить до застосування “керованого” пошуку відповідних семантичних понять, ефективність якого при симультанній стимуляції може знижуватися через обмеження когнітивних ресурсів суб'єктів.

7. Самооцінка результативності діяльності суб'єктів здійснюється неусвідомленим емоційним та усвідомленим логічним оцінюванням атрибутів контролю. Ступінь адекватності її самооцінювання безпосередньо

залежить від характеру домінуючої не лише фіксованої, а й дифузної установки на неупереджене “зняття” результативності діяльності. Самокорекція діяльності суб’єктів здійснюється усуненням дисонуючих когнітивних елементів на основі усвідомленого видозмінення як ознак атрибутів контролю, так і їх взірців. Самонастройка на процес діяльності забезпечує високу працездатність індивідів за умови встановлення оптимальної імовірності її результативності. Уявлені образи очікуваних результатів набувають спонукальної сили і стають реальними цілями, на які спрямовуються виконавські дії.

8. Саморегуляції будь-якої діяльності властивий двовекторний замкнутий процес постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх удосконалення. Коректування уявлених взірців атрибутів контролю (перший вектор) проходить на основі відбору з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхилення тих, що не відповідають дійсності або задуму суб’єктів. Видозмінення програми реалізації виконавських дій (другий вектор) стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів і визначається:

- сукупністю вихідних суб’єктивно значимих окремих показників діяльності в загальній оцінці її успішності;
- забезпеченістю контролю за точністю відтворення уявлених взірців;
- зворотною інформацією про якість їх виконання;
- особистою спроможністю довольного вдосконалення значення хоча б деяких з них.

9. Внутрішнє управління будь-якою діяльністю розпочинається з визначення атрибутів контролю, які характеризуються вихідними та похідними властивостями, та зіставлення їх ознак з уявленими взірцями. Вихідні властивості атрибутів контролю вирізняються просторово-часовою структурою і модально-інтенсивними відзнаками, а похідні – предметністю,

цілісністю та узагальненістю. Чим повніше використовуються суб'єктами вихідні та похідні властивості уявлених образів атрибутів контролю у процесі самоконтролю, тим більша сумарна інформація контролюється. Зіставлення ознак атрибутів контролю з їх уявленими взірцями забезпечується роботою мнемічних каналів прямого та зворотного зв'язку. Успішність роботи цих каналів залежить від швидкості проходження вихідних і вхідних потоків інформації, узгодженості між темпом надходження сигналів та пропускнуою спроможністю "оператора" особистості.

10. Завадостійкість суб'єктів – це не вроджена, а набута властивість, що гарантує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму. Вона визначається інтелектуальними, емоційними, вольовими й мотиваційними компонентами і потребує від них активної участі в регуляції функціональних систем. Завадостійкість особистості знижується по мірі надмірного оскудіння їх емоційної сфери. Середня сила початково-вихідної мотивації сприяє нейтралізації негативних емоцій і перетворенню їх на позитивні. Емоційний компонент завадостійкості суб'єктів зреформовується та нівелюється вольовим. Це здійснюється завдяки взаємодії між собою психічних процесів підтримання, підсилення, послаблення, гальмування, пригнічення тощо. Основними ознаками вольової ланки завадостійкості як її динамічної складової є витримка, самовладання, врівноваженість, наполегливість у досягненні мети, рішучість, дисциплінованість, вимогливість, організованість та цілеспрямованість. Спонукальна та гальмівна функції вольової регуляції підсилюють, зберігають або стримують інтенсивність емоційного збудження особистості. Основними ознаками вольових дій у процесі видозмінення міри збудження є:

- довільна поява емоцій певного знаку та усвідомлена регуляція їх

сили;

- наявність суперечливих (конкуруючих) мотивів процесу діяльності;
- присутність вольових зусиль у її корекції.

11. Зовнішні стресори стають емоціогенними для суб'єктів лише за надання їм вагомого значення. Інтенсивність впливу та раптовість їх виникнення визначають силу емоціогенної ситуації. Якщо мінімальна сила стресорів та її поступове збільшення до порогової величини сприяють підвищенню завадостійкості, то надмірна інтенсивність їх дії знижує завадостійкість і призводить до дезорганізації злагодженості відтворення виконавських навичок. Раптовість виникнення непередбачених стресорів збільшує їх силу. Неодноразові повторення одних і тих же стресорів у більшості випадків не тільки підвищують порогову чуттєвість індивідів до них, а й зменшують їх емоційне значення. Втім, повторення стресорів, розподілені в часі зі значними інтервалами і з незвичними властивостями, та їх поява в нових конфігураціях не зменшують силу дії емоціогенної ситуації.

РОЗДІЛ 2
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ
МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

2.1. Діагностика сформованості виконавської надійності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів

Розглянувши теоретичні передумови дослідження обраної проблеми, з'ясувалася необхідність її вивчення у практичній діяльності музикантів-інструменталістів. Для цього, перш за все, було розроблено план-програму проведення констатувальних експериментів. Нею передбачалися:

- аналіз варіантів рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів та обґрунтування критеріїв їх оцінювання;
- підбір та класифікація учасників експерименту для проведення контрольних вимірів досягнутої виконавської надійності;
- уточнення кількісного та якісного складу репертуару музичних творів, на основі якого вивчатиметься означений феномен;
- проведення контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів під час різних форм звітності (контрольне заняття, залік, екзамен, фестиваль, концерт, конкурс) з аналізом отриманих наслідків гри кожного учасника експерименту.

Відповідно до першого пункту плану-програми констатувальних експериментів аналіз варіантів рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів та обґрунтування критеріїв їх оцінювання здійснювалось на основі кількісних даних результативності діяльності за визначеними зовнішніми мікропоказниками, а саме:

- метро-ритмічною точністю відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;
- точністю виконання звуковисотних нотних авторських позначень;

- цілісністю відтворення музичного матеріалу (без допущення запинок та зупинок);

- завершеністю виконання музичних творів.

Саме ці зовнішні мікропоказники виконавської надійності музикантів-інструменталістів формуються у процесі опанування матеріалом музичних творів та технічної майстерності і відповідають таким вимогам:

- заміряються без допомоги технічних прилаштувань чи спеціальної апаратури;

- не піддаються різній інтерпретації і не викликають сумніву в їх однозначному тлумаченні;

- кількісно трансформуються відповідно до зміни надійності гри.

Подальше вивчення стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів вимагало уточнення класифікації рівнів означеного феномена та їх змістового наповнення. Вважалося за доцільне класифікувати такий стан за системою, де виокремлюються високий, середній, низький та дуже низький рівні, які різняться між собою кількістю допущених недоліків кожним виконавцем відповідно до показників визначених критеріїв. Високий рівень надійності гри встановлювався за умови безпомилкового виконання інструменталістом усієї програми. Середньому рівню означеного феномена відповідало допущення не більше шести помилок за першими двома показниками (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів та точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень), виключаючи порушення цілісності відтворення матеріалу і незавершеність виконання музичного твору. Низькому рівню виконавської надійності було властиве допущення однієї зупинки (запинки) цілісності відтворення матеріалу та не більше п'яти помилок за іншими показниками (окрім незавершеного виконання музичного твору) або від семи до дванадцяти помилок за показниками:

- метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних

текстів;

- точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень.

Дуже низьким рівнем виконавської надійності вважалося незавершене відтворення інформації будь-якого твору або тринадцять та більше погрішностей за іншими означеними показниками.

При розробці рівнів виконавської надійності враховувалося те, що призупинення процесу інтерпретації музичного твору і незавершеність його виконання є найбільш вразливим лянсусом для слухачів. Тому одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрішностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічним показником.

Підбір та класифікація учасників констатувальних експериментів для проведення контрольних вимірів досягнутої виконавської надійності (згідно з другим пунктом його плану-програми) здійснювалися з урахуванням їх фаху та гри на певному музичному інструменті. З метою досконалого вивчення стану обраної проблеми проводилися контрольні виміри означеного феномена у практичній діяльності інструменталістів різної виконавської майстерності. У констатувальних експериментах брали участь школярі, студенти музичних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти і мистецтв всіх рівнів акредитації, професійні виконавці. Загалом ними було охоплено 2694 особи, які розподілялися на групи відповідно до форми звітності та фахової спрямованості, зокрема:

перша група – 236 школярів (92 піаністи, 88 скрипалів, 56 баяністів-акордеоністів);

друга група – 514 студентів училищ культури та мистецтв (248 баяністів-акордеоністів, 24 бандуристи, 122 трубачі, 66 кларнетистів, 54 гобоїсти);

третья група – 152 студенти музичних училищ (56 баяністів-

акордеоністів, 14 бандуристів, 41 трубач, 23 кларнетисти, 18 гобоїстів);

четверта група – 926 студентів мистецьких факультетів вищих навчальних закладів освіти (422 піаністи, 36 скрипалів, 387 баяністів-акордеоністів, 29 бандуристів, 24 трубачі, 13 кларнетистів, 15 гобоїстів);

п'ята група – 68 студентів вищих навчальних закладів мистецтв (26 піаністів і 42 баяністи-акордеоністи Донецької консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва та Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка);

шоста група – 347 учасників Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів (з України – 128, із Росії – 96, зі Словенії – 32, із Білорусії – 29, з Італії – 18, із Німеччини – 16, із Франції – 12, із Данії – 6, із Казахстану – 5, з Іспанії – 5);

сьома група – 424 учасники Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів і конкурсів піаністів (з України – 169, із Росії – 87, із Білорусії – 65, із Польщі – 32, із Китаю – 18, із Німеччини 14, із Франції – 11, із Болгарії – 8, з Японії – 6, із Чехії – 6, з Англії – 5, зі США – 3);

восьма група – 27 професійних виконавців (9 піаністів, 18 баяністів).

Контрольні виміри виконавської надійності проводилися упродовж 1996 – 2002 років на базі школи-комплексу нового типу №9 м. Мелітополя, училищ культури (м. Мелітополь та м. Тульчин), Вінницького музичного училища, державних педагогічних університетів (м. Київ, м. Мелітополь і м. Бердянськ), Прикарпатського державного університету, Донецької державної консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва та Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Слід зазначити, що контрольні заміри виконавської надійності музикантів-інструменталістів також проводилися під час Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів і конкурсів піаністів та баяністів-акордеоністів (Клінгенталь, 1996 – 1997 рр.; Кастельфідардо, 1996 – 1998 рр.; Івано-Франківськ, 1996 р.; Луганськ, 1996 р.; Київ, 1996 р.; Ялта, 1996 р.; Саратов, 1996 р.; Харків, 1997 р.; Варшава, 1997 р.; Москва, 1998 р.;

Мелітополь, 1997 – 2002 рр.).

Відповідно до третього пункту плану-програми констатувальних експериментів уточнювався кількісний та якісний склад репертуару музичних творів для вивчення досягнутого рівня виконавської надійності у музикантів-інструменталістів. Вважалося за доцільне, щоб цей репертуар відповідав вимогам певних форм звітності (контрольним заняттям, залікам, екзаменам, фестивалям, концертам чи конкурсам). Під час прилюдних виступів учасників констатувальних експериментів (згідно з четвертим пунктом плану-програми) вівся облік допущених помилок за визначеними зовнішніми мікропоказниками.

Узагальнені результати виконавської надійності учасників першої групи констатувального експерименту під час контрольних занять (дод. А.1) надали змогу констатувати, що учні, які навчалися грі не лише на фортепіано, а й скрипці та баяні (акордеоні), допускали помилки за всіма показниками означеного феномена. Зокрема було зафіксовано:

- 865 порушень метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів (312 допустили піаністи, 238 – скрипалі, 315 – баяністи-акордеоністи);
- 736 помилково зіграних нетекстових нот (з них 126 зіграли піаністи, 446 – скрипалі, 154 – баяністи-акордеоністи);
- 165 тимчасових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу (47 зробили піаністи, 78 – скрипалі, 40 – баяністи-акордеоністи);
- 18 незавершених виконань музичних творів (5 творів не дограли піаністи, 7 – скрипалі, 6 – баяністи-акордеоністи).

На основі цих даних у додатку А.2 відображено рівні сформованості означеного феномена в учнів під час інструментальної підготовки. З аналізу цих даних (дод. А.2) видно таке:

- високого рівня виконавської надійності зумів досягти лише 1 піаніст (1,1%);

- середній рівень означеного феномена зафіксовано у 31 піаніста (33,7%), 13 скрипалів (14,8%) та 18 баяністів-акордеоністів (32,1%);
- низький рівень надійності гри продемонстрували 36 піаністів (39,1%), 52 скрипалі (59,1%) і 27 баяністів-акордеоністів (48,2%);
- дуже низький рівень відтворення матеріалу показали 24 піаністи (26,1%), 23 скрипалі (26,1%) та 11 баяністів-акордеоністів (19,7%).

В результаті узагальнення отриманих даних контрольних вимірів виконавської надійності в учасників першого констатувального експерименту було зроблено висновок, що стан сформованості означеного феномена у школярів не можна вважати задовільним, оскільки з 236 виконавців лише 1 зумів досягти високого рівня (0,4%) і 62 – середнього (26,3%), тоді як у 115 осіб зафіксовано низький (48,7%) та в 58 – навіть дуже низький рівень виконавської надійності (24,6%).

У додатку А.3 відображено результати контрольних замірів виконавської надійності у студентів училищ культури та мистецтв (друга група). Цими інструменталістами було допущено (див. дод. А.3):

- 1079 порушень метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів (435 – баяністами-акордеоністами, 67 – бандуристами, 258 – трубочаками, 165 – кларнетистами, 154 – гобоїстами);
- 1027 помилково зіграних нетекстових нот (421 – баяністами-акордеоністами, 78 – бандуристами, 304 – трубочаками, 126 – кларнетистами, 98 – гобоїстами);
- 316 тимчасових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу (187 – баяністами-акордеоністами, 16 – бандуристами, 65 – трубочаками, 21 – кларнетистами, 27 – гобоїстами);
- 34 незавершених виконання музичних творів (17 – баяністами-акордеоністами, 3 – бандуристами, 8 – трубочаками, 4 – кларнетистами, 2 – гобоїстами).

Відповідно до цих кількісних даних допущених помилок за

досліджуваними показниками у додатку А.4 відображено рівні сформованості виконавської надійності у студентів училищ культури та мистецтв. Зі всіх учасників першого констатувального експерименту (див. дод. А.4) лише 6 (1,2%) майбутніх фахівців досягли високого рівня надійності гри (2 баяністи-акордеоністи, 3 трубачі, 1 гобоїст). Середній рівень продемонстрували 154 (30%) виконавці (58 баяністів-акордеоністів, 5 бандуристів, 48 трубачів, 24 кларнетисти, 19 гобоїстів). Низький рівень результативності діяльності зафіксовано у 178 (34,6%) студентів (96 баяністів-акордеоністів, 11 бандуристів, 34 трубачів, 19 кларнетистів, 18 гобоїстів). Дуже низький рівень означеного феномена показали 176 (34,2%) осіб (92 баяністи-акордеоністи, 8 бандуристів, 37 трубачів, 23 кларнетисти, 16 гобоїстів).

У результаті аналізу отриманих даних другого констатувального експерименту підтвердився висновок стосовно незадовільного стану сформованості виконавської надійності у практичній діяльності студентів училищ культури та мистецтв, оскільки з 514 інструменталістів лише 6 (1,2%) досягли високого рівня і 154 (30%) – середнього, тоді як у 178 (34,6%) студентів зафіксовано низький та у 176 (34,2%) – навіть дуже низький рівень надійності гри.

Показники контрольних вимірів виконавської надійності в учасників третього констатувального експерименту (студентів музичних училищ) показано в додатку А.5. Отримані дані надали змогу констатувати (див. дод. А.5), що і ці музиканти-інструменталісти допускали помилки за всіма визначеними зовнішніми мікропоказниками виконавської надійності. Зокрема було зафіксовано:

- 278 порушень метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів, з яких 95 допустили баяністи-акордеоністи, 21 – бандуристи, 76 – трубачі, 47 – кларнетисти, 39 – гобоїсти;

- 242 помилково зіграні нетекстові ноти, де 87 відтворили баяністи-

акордеоністи, 23 – бандуристи, 65 – трубочі, 43 – кларнетисти, 24 – гобоїсти;

- 101 тимчасове призупинення цілісності відтворення музичного матеріалу, з яких 41 зробили баяністи-акордеоністи, 17 – бандуристи, 27 – трубочі, 9 – кларнетисти, 7 – гобоїсти;

- 8 незавершених виконань музичних творів, де 4 не дограли баяністи-акордеоністи, 1 – бандурист, 2 – трубочі та 1 – кларнетист.

У результаті аналізу вищевикладених даних результативності діяльності учасників третього констатувального експерименту було з'ясовано рівні сформованості виконавської надійності у студентів музичних училищ під час залікових та екзаменаційних виступів. Їх викладено у додатку А.6, де зафіксовано (див. дод. А.6):

- 7 майбутніх фахівців високого рівня надійності гри (3 баяністи-акордеоністи, 1 бандуристка, 2 трубочі, 1 кларнетист);

- 46 виконавців середнього рівня (18 баяністів-акордеоністів, 4 бандуристи, 11 трубочів, 6 кларнетистів, 7 гобоїстів);

- 63 інструменталісти низького рівня виконавської надійності (21 баяніст-акордеоніст, 6 бандуристів, 18 трубочів, 11 кларнетистів, 7 гобоїстів);

- 36 осіб, що продемонстрували дуже низький рівень означеного феномена (14 баяністів-акордеоністів, 3 бандуристи, 10 трубочів, 5 кларнетистів, 4 гобоїсти).

Аналіз та узагальнення отриманих результатів сценічної діяльності учасників третього констатувального експерименту надали змогу зазначити: стан сформованості виконавської надійності у студентів музичних училищ також не можна вважати задовільним, оскільки зі всіх 152 музикантів, що взяли участь у констатувальному експерименті, лише 7 (4,6%) продемонстрували високий рівень означеного феномена і 46 (30,3%) – середній, тоді як у 63 (41,4%) інструменталістів зафіксовано низький, а в 36 (23,7%) – навіть дуже низький рівень надійності гри.

Завдяки участі студентів мистецьких факультетів вищих закладів

освіти (четверта група) у четвертому констатувальному експерименті вивчався стан сформованості виконавської надійності у майбутніх учителів музики під час інструментальної підготовки. Результативність їх сценічної діяльності показано у додатку А.7.

Загалом учасниками четвертого констатувального експерименту (студентами вищих закладів освіти) під час перевірки означеного феномена у процесі інструментальної підготовки було допущено:

- 2691 порушення метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів, з яких 1024 вчинили піаністи, 87 – скрипалі, 835 – баяністи-акордеоністи, 56 – бандуристи, 46 – трубачі, 32 – кларнетисти, 38 – гобоїсти;

- 1795 помилково зіграних нетекстових нот, де 639 відтворили піаністи, 156 – скрипалі, 742 – баяністи-акордеоністи, 98 – бандуристи, 65 – трубачі, 44 – кларнетисти, 51 – гобоїсти;

- 581 тимчасове призупинення цілісності відтворення музичного матеріалу, з яких 264 зробили піаністи, 42 – скрипалі, 214 – баяністи-акордеоністи, 25 – бандуристи, 15 – трубачі, 9 – кларнетисти, 12 – гобоїсти;

- 69 незавершених виконань музичних творів, де 21 твір не дограли піаністи, 6 – скрипалі, 37 – баяністи-акордеоністи, 2 – бандурист, 1 – трубач, 1 – кларнетист та 1 – гобоїст.

Аналіз цих даних надав змогу з'ясувати рівні сформованості виконавської надійності у студентів мистецьких факультетів вищих закладів освіти під час інструментальної підготовки. Вони викладені у додатку А.8. У ньому (див. дод. А.8) зафіксовано:

- 9 майбутніх фахівців високого рівня надійності гри (5 піаністів, 3 баяністи-акордеоністи, 1 трубач);

- 221 виконавець середнього рівня (103 піаністи, 10 скрипалів, 86 баяністів-акордеоністів, 8 бандуристів, 7 трубачів, 3 кларнетисти, 4 гобоїсти);

- 439 інструменталістів низького рівня виконавської надійності (217 піаністів, 15 скрипалів, 168 баяністів-акордеоністів, 14 бандуристів, 10

трубачів, 6 кларнетистів, 9 гобоїстів);

- 257 осіб, що продемонстрували дуже низький рівень означеного феномена (97 піаністів, 11 скрипалів, 130 баяністів-акордеоністів, 7 бандуристів, 6 трубачів, 4 кларнетисти, 2 гобоїсти).

Отримані результати підтвердили вірогідність зробленого висновку про те, що стан сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів у їх практичній діяльності не можна вважати задовільним. Про це свідчать узагальнені результати гри майбутніх учителів музики, а саме: зі всіх 926 музикантів, що прийняли участь у четвертому констатувальному експерименті, лише 9 (1%) продемонстрували високий рівень означеного феномена і 221 (23,9%) – середній, тоді як у 439 (47,4%) інструменталістів зафіксовано низький, а в 257 (27,7%) – навіть дуже низький рівень виконавської надійності.

П'ятий констатувальний експеримент проводився з метою завершення вивчення стану обраної проблеми у практичному процесі формування майбутніх фахівців. У ньому брали участь випускники Донецької консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва та Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка під час державних екзаменів зі спеціальності (баян-акордеон, скрипка, фортепіано). Результати прослуховування їх гри викладено в додатку А.9. Ці результати надали змогу констатувати, що випускниками консерваторії та НМА допускались помилки не за всіма визначеними зовнішніми мікропоказниками, оскільки в жодного з них не було зафіксовано незавершене виконання музичних творів (див. дод. А.9). Втім, вони допустили:

- 94 порушення метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів (38 – піаністами, 56 – баяністами-акордеоністами);

- 43 помилково зіграні нетекстові ноти (12 – піаністами, 31 – баяністами-акордеоністами);

- 53 тимчасових призупинень цілісності відтворення музичного

матеріалу (14 – піаністами, 39 – баяністами-акордеоністами).

На основі цих даних у додатку А.10 відображено рівні сформованості виконавської надійності у випускників консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва та Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. У цій таблиці (див. дод. А.10) простежується таке:

- високого рівня виконавської надійності зуміли досягти лише 9 інструменталістів (5 піаністів та 4 баяністи-акордеоністи);
- середній рівень досліджуваного феномена зафіксовано у 21 випускника (у 9 піаністів та у 12 баяністів-акордеоністів);
- низький рівень надійності гри продемонстрували 27 піддослідних (8 піаністів і 19 баяністів-акордеоністів);
- дуже низький рівень відтворення матеріалу показали 11 вихованців вищих навчальних закладів мистецтв (4 піаністи та 7 баяністів-акордеоністів).

У результаті узагальнення отриманих даних контрольних вимірів виконавської надійності було зроблено висновок, що стан сформованості означеного феномена у випускників навіть такого рангу вищих навчальних закладів мистецтв не можна вважати задовільним, оскільки з 68 інструменталістів лише 9 зуміли досягти високого рівня (13,2%) і 21 – середнього (30,9%), тоді як у 27 осіб зафіксовано низький (39,7%) та в 11 – навіть дуже низький рівень виконавської надійності (16,2%).

З метою вивчення стану обраної проблеми у практичній діяльності найбільш підготовлених майбутніх фахівців проводилися контрольні заміри надійності гри учасників Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів і конкурсів інструменталістів. Контрольні виміри виконавської надійності у баяністів та акордеоністів (шостий констатувальний експеримент) здійснювалися під час проведення Всеукраїнських (Івано-Франківськ, 1996 р.; Луганськ, 1996 р.; Ялта, 1996 р.; Мелітополь, 1997 – 2002 рр.) і Міжнародних (Клінгенталь, ФРН, 1996 – 1997 рр.; Кастельфідардо, Італія,

1996 – 1998 рр.) конкурсів майбутніх учителів музики і професійних виконавців. Результати гри цих інструменталістів викладено в додатку А.11, де зафіксовано (див. дод. А.11) таку кількість помилок:

- 534 порушення метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів, з яких 106 вчинили учасники з України, 98 – із Росії, 74 – зі Словенії, 83 – із Білорусії, 65 – з Італії, 57 – із Німеччини, 28 – із Франції, 11 – із Данії, 6 – із Казахстану, 6 – з Іспанії;

- 207 помилково зіграних нетекстових нот, де 64 відтворили конкурсанти з України, 51 – із Росії, 26 – зі Словенії, 17 – із Білорусії, 13 – з Італії, 10 – із Німеччини, 6 – із Франції, 4 – із Данії, 11 – із Казахстану, 5 – з Іспанії;

- 286 тимчасових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу, з яких 93 зробили виконавці з України, 84 – із Росії, 31 – зі Словенії, 28 із Білорусії, 14 – з Італії, 13 – із Німеччини, 9 – із Франції, 5 – із Данії, 3 – із Казахстану, 6 – з Іспанії;

- 19 незавершених виконань музичних творів, де 8 не дограли інструменталісти з України, 7 – із Росії, 2 – зі Словенії, 1 – із Білорусії та 1 – із Казахстану.

У додатку А.12 викладено рівні сформованості інструментально-виконавської надійності у всіх 347 баяністів та акордеоністів, які приймали участь у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах. З цієї таблиці видно (див. дод.А.12), що:

- лише 48 інструменталістів зуміли досягти високого рівня виконавської надійності (16 українців, 14 росіян, 6 словенців, 4 білоруси, 2 італійці, 2 німці, 2 французи, 1 датчанин, 1 іспанець);

- 108 конкурсантів показали середній рівень означеного феномену (41 українець, 30 росіян, 10 словенців, 9 білорусів, 5 італійців, 5 німців, 4 французів, 2 датчан, 1 казах, 1 іспанець);

- 123 баяністи та акордеоністи продемонстрували низький рівень

надійності гри (47 українців, 34 росіянина, 11 словенців, 11 білорусів, 6 італійців, 6 німців, 4 французів, 1 датчанин, 2 казахів, 1 іспанець);

- у 68 учасників зафіксовано навіть дуже низький рівень інструментально-виконавської надійності (у 24 українців, 18 росіян, 5 словенців, 5 білорусів, 5 італійців, 3 німців, 2 французів, 2 датчан, 2 казахів, 2 іспанців).

Обробка отриманих даних результативності гри учасників Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів надала змогу констатувати: стан сформованості виконавської надійності навіть у найпідготовленіших майбутніх фахівців (без обмежень специфіки та національних традицій музичної освіти) не можна вважати задовільним, оскільки зі всіх 347 інструменталістів лише 48 (13,8%) продемонстрували високий рівень означеного феномена і 108 (31,1%) – середній, тоді як у 123 (35,5%) осіб зафіксовано низький, а в 68 (19,6%) – навіть дуже низький рівень надійності гри.

Контрольні виміри виконавської надійності в учасників сьомого констатувального експерименту здійснювалися під час проведення Всеукраїнських (Луганськ, 1996 р.; Саратов, 1996 р.; Ялта, 1996 р.; Мелітополь, 1997 – 2002 рр.) та Міжнародних (Київ, 1996 р.; Варшава, 1997 р.; Харків, 1997 р.; Москва, 1998 р.) фортепіанних фестивалів і конкурсів майбутніх учителів музики та професійних виконавців. Результати сценічної діяльності піаністів показано в додатку А.13, з якого видно, що за всіма зовнішніми мікропоказниками допускались помилки, зокрема:

- за першим мікропоказником (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів) було зафіксовано 832 помилки, з яких 223 зробили піаністи України, 181 – Росії, 144 – Білорусії, 112 – Польщі, 36 – Китаю, 37 – Німеччини, 27 – Франції, 13 – Болгарії, 18 – Японії, 16 – Чехії, 17 – Англії, 8 – США;

- за другим мікропоказником (точність виконання звуковисотних

нотних авторських позначень) було зафіксовано 262 похибки, де 78 допустили піаністи України, 35 – Росії, 62 – Білорусії, 18 – Польщі, 14 – Китаю, 14 – Німеччини, 11 – Франції, 8 – Болгарії, 5 – Японії, 6 – Чехії, 8 – Англії, 4 – США;

- за третім мікропоказником (цілісність відтворення музичного матеріалу) було зроблено 252 погрішності, з яких 93 допустили піаністи України, 51 – Росії, 39 – Білорусії, 25 – Польщі, 16 – Китаю, 8 – Німеччини, 6 – Франції, 7 – Болгарії, 2 – Японії, 3 – Чехії, 1 – Англії, 1 – США;

- навіть за четвертим мікропоказником (завершеність виконання музичного твору) простежилося 11 ляпсусів, де 6 творів не дограли піаністи України, 3 – Росії, 1 – Білорусії, 1 – Болгарії.

Аналіз отриманих результатів сценічної діяльності учасників сьомого констатувального експерименту надав змогу з'ясувати рівні сформованості виконавської надійності в учасників фестивалів та конкурсів різної фахової спрямованості (майбутніх вчителів музики, концертних виконавців). Їх викладено у додатку А.14, де (див. дод.А.14) зафіксовано:

- 59 піаністів високого рівня надійності гри (24 – з України, 12 – із Росії, 9 – із Білорусії, 5 – із Польщі, 2 – із Китаю, 2 – із Німеччини, 2 – із Франції, 2 – з Японії, 1 – з Англії);

- 138 виконавців середнього рівня (54 – з України, 28 – із Росії, 21 – із Білорусії, 10 – із Польщі, 6 – із Китаю, 5 – із Німеччини, 4 – із Франції, 3 – із Болгарії, 2 – з Японії, 2 – із Чехії, 2 – з Англії, 1 зі США);

- 146 осіб низького рівня виконавської надійності (57 – з України, 29 – із Росії, 22 – із Білорусії, 12 – із Польщі, 7 – із Китаю, 5 – із Німеччини, 3 – із Франції, 2 – із Болгарії, 2 – з Японії, 4 – із Чехії, 1 – з Англії, 2 – зі США);

- 81 інструменталіст, що продемонстрував дуже низький рівень досліджуваного феномена (34 – з України, 18 – із Росії, 13 – із Білорусії, 5 – із Польщі, по 3 із Болгарії та Китаю, по 2 із Німеччини та Франції, 1 – з Англії).

Узагальнення отриманих результатів надали змогу стверджувати, що

стан сформованості виконавської надійності у найпідготовленіших майбутніх учителів музики та майбутніх професійних піаністів різних країн світу не можна вважати задовільним. На це вказують результати їх гри, а саме: зі всіх 424 інструменталістів сьомого констатувального експерименту (учасників Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів і конкурсів піаністів) лише 60 (14,2%) продемонстрували високий рівень означеного феномена і 137 (32,3%) – середній, тоді як у 146 (34,4%) інструменталістів зафіксовано низький, а в 81 (19,1%) – навіть дуже низький рівень виконавської надійності.

Останній (восьмий) констатувальний експеримент проводився з метою досконалого вивчення стану обраної проблеми у практичному процесі музикантів-інструменталістів. Контрольні виміри результативності сценічної діяльності здійснювались у 27 професійних виконавців (9 піаністів, 18 баяністів) під час концертних виступів. Результати прослуховування їх гри викладено в додатку А.15. Аналіз результативності сценічної діяльності професійних виконавців надав змогу констатувати (див. дод. А.15), що навіть майстри такого високого рангу все ж допускають погрішності у процесі концертних виступів (хоча не було зафіксовано жодного незавершеного виконання музичних творів). Втім, у них було зафіксовано:

- 37 порушень метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів (11 – піаністами, 26 – баяністами-акордеоністами);
- 16 помилково зіграних нетекстових нот (4 – піаністами, 12 – баяністами-акордеоністами);
- 10 тимчасових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу (3 – піаністами, 7 – баяністами-акордеоністами).

На основі вищевикладених даних контрольних вимірів виконавської надійності у митців музичного мистецтва в додатку А.16 відображено продемонстровані ними рівні надійності гри під час концертних виступів. З цієї таблиці видно (див. дод. А.16), що хоча дуже низький рівень виконавської надійності не зафіксовано у жодного з 27 інструменталістів-професіоналів,

стан його сформованості все ж не можна вважати задовільним. Про це свідчать такі дані:

- у 5 (18,5%) виконавців виявлено низький рівень надійності гри;
- лише 7 (25,9%) фахівців зуміли продемонструвати високий рівень означеного феномена;
- 15 (55,6%) інструменталістів показали середній рівень виконавської надійності.

Результати сценічної діяльності всіх учасників констатувальних експериментів викладено в таблицях 2.1 і 2.2.

Таблиця 2.1

Результативність сценічної діяльності всіх учасників констатувальних експериментів по групах

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
групи	к-сть	метро- ритмічні помилки	звуко- висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
перша	236	865	726	165	18
друга	514	1079	1027	316	34
третя	152	278	242	101	8
четверта	926	2118	1795	581	69
п'ята	68	94	43	53	-
шоста	347	534	207	286	19
сьома	424	832	362	252	11
восьма	27	7	16	10	-

У цій таблиці зафіксовано (див. табл. 2.1 і 2.2), що 2694 особи допустили:

- 5807 порушень метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів (865 – перша група, 1079 – друга група, 278 – третя група, 2118 – четверта група, 94 – п'ята група, 534 – шоста група, 832 – сьома група, 37 –

восьма група);

- 4418 помилково зіграних нетекстових нот (726 – перша група, 1027 – друга група, 242 – третя група, 1795 – четверта група, 43 – п'ята група, 207 – шоста група, 362 – сьома група, 16 – восьма група);

- 1764 тимчасових призупинення цілісності відтворення музичного матеріалу (165 – перша група, 316 – друга група, 101 – третя група, 581 – четверта група, 53 – п'ята група, 286 – шоста група, 252 – сьома група, 10 – восьма група);

- 159 незавершених виконань музичних творів (18 – перша група, 34 – друга група, 8 – третя група, 69 – четверта група, 19 – шоста група, 11 – сьома група).

Таблиця 2.2

Узагальнені дані результативності сценічної діяльності всіх учасників констатувальних експериментів

Кількість учасників	Результативність сценічної діяльності			
	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
2694	5807	4418	1764	159

Показчики рівнів сформованості виконавської надійності учасників кожної групи окремо з визначенням відсоткових величин викладено у таблиці 2.3, а їх узагальнення – у таблиці 2.4. Їх аналіз (див. табл. 2.3 і 2.4) та обробка даних результативності сценічної діяльності (див. табл. 2.1 і 2.3) широкого спектра майстерності гри (школярів, студентів музичних спеціальностей вищих закладів освіти і мистецтв всіх рівнів акредитації, професійних виконавців) надали змогу зазначити:

1) стан сформованості означеного феномена у практичній діяльності музикантів-інструменталістів не можна вважати задовільним, оскільки зі всіх

учасників констатувального експерименту (2694 осіб) лише 146 (5,4%) продемонстрували високий рівень надійності гри і 765 (28,4%) – середній, тоді як у 1096 (40,7%) інструменталістів зафіксовано низький, а в 687 (25,5%) – навіть дуже низький рівень виконавської надійності;

2) з розвитком виконавської майстерності музикантів надійність їх гри самовдосконалюється, про що свідчить позитивна динаміка зміни даних високого та середнього рівнів означеного феномена і негативна динаміка зміни низького й дуже низького рівнів інструментально-виконавської надійності;

3) найвищий рівень виконавської надійності зафіксовано у професійних виконавців, хоча навіть майстри такого високого рангу допускали погрішності у процесі концертних виступів (за такими мікропоказниками, як метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень та цілісність відтворення музичного матеріалу).

Таблиця 2.3

Узагальнені показники рівнів сформованості виконавської надійності учасників кожної групи констатувальних експериментів

Учасники		Рівні ВН			
група	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
1	236	1 (0,4%)	62 (26,3%)	115 (48,7%)	58 (24,6%)
2	514	6 (1,2%)	154 (30%)	178 (34,6%)	176 (34,2%)
3	152	7 (4,6%)	46 (30,3%)	63 (41,4%)	36 (23,7%)
4	926	9 (1%)	221 (23,9%)	439 (47,4%)	257 (27,7%)
5	68	9 (13,2%)	21 (30,9%)	27 (29,7%)	11 (16,2%)
6	347	48 (13,8%)	108 (31,1%)	123 (35,5%)	68 (19,6%)
7	424	59 (13,9%)	138 (32,6%)	146 (34,4%)	81 (19,1%)
8	27	7 (25,9%)	15 (55,6%)	5 (18,5%)	-

Таблиця 2.4

Узагальнені дані рівнів сформованості інструментально-виконавської надійності всіх учасників констатувальних експериментів

Кількість учасників	Рівні ВН			
	високий	середній	низький	д. низький
2694	146 (5,4%)	765 (28,4%)	1096 (40,7%)	687 (25,5%)

Отже, в результаті діагностування стану сформованості виконавської надійності у музикантів-інструменталістів простежилась необхідність у проведенні пошукових експериментів з метою віднайдення ефективних методів та прийомів удосконалення процесу формування означеного феномена.

2.2. Інноваційні технології запам'ятовування музичної інформації в ході формування надійності гри інструменталістів

Проведенням констатувальних експериментів було визначено незадовільний стан сформованості виконавської надійності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів. Виправлення такого стану можливе лише за умови застосування ефективних методів і прийомів досягнення високого ступеня професіональної підготовленості інтерпретаторів до сценічної діяльності. З метою віднайдення таких методів і прийомів проводилися пошукові експерименти, методологічну основу яких склали вихідні положення сучасних досягнень психологічної науки і музичної дидактики, котрі простежилися при розгляді показників першого критерію виконавської надійності митців музичного мистецтва та психологічних механізмів сприйняття, обробки, збереження і відтворення музичної інформації. Зокрема, це положення щодо:

- специфіки роботи сенсорного регістру, короткострокової та довгострокової пам'яті інтерпретаторів у процесі музично-виконавської

діяльності;

- раціонального застосування довільних та мимовільних вольових зусиль під час оволодіння текстовими або виконавськими компонентами музичних творів та в ході їх сценічного відтворення;

- ролі рис мислення інтерпретаторів (глибини, діапазону, швидкості, гнучкості, критичності) у процесі виконавської діяльності з урахуванням емоційно-образного змісту музичних творів, їх фактури, віртуозності, прийомів звуковидобування, темпу та інших специфічних особливостей;

- інкубації та генералізації емоцій виконавців як у ході підготовки до сценічних виступів, так і під час прилюдної інтерпретації музичних творів;

- доцільності використання певних видів музичної пам'яті інтерпретаторів (моторної, образної, логічної, емоційної) та їх змішаних форм на різних стадіях оволодіння текстовими чи виконавськими компонентами;

- залежності результативності сценічної діяльності від застосування довільної пам'яті в роботі над музичними творами та мимовільної – під час їх виконання і, навпаки, мимовільної пам'яті при засвоєнні інформації та довільної – у процесі її відтворення тощо.

Впровадження вихідних положень сучасних досягнень психолого-педагогічної науки у виконавський процес інтерпретаторів без експериментальної перевірки, а лише завдяки гіпотетичному моделюванню їх змісту навіть з урахуванням специфіки діяльності музикантів, ставило б під сумнів вірогідність обґрунтування дійових методів і прийомів цілеспрямованого вдосконалення означеного феномена. Саме тому проводилися пошукові експерименти із залученням музикантів різної виконавської майстерності (школярів, студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти й мистецтв усіх рівнів акредитації).

На початку пошукових експериментів та по їх завершенні здійснювалися контрольні заміри виконавської надійності митців музичного

мистецтва у процесі сценічної діяльності за визначеними показниками, що не вимагали спеціальної апаратури і не піддавалися двозначному тлумаченню (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень, безперервність процесу інтерпретації музичного матеріалу, завершеність виконання музичних творів).

Перший контрольний вимір сформованості виконавської надійності інтерпретаторів здійснювався під час прилюдного виконання музичних творів перед проведенням кожного пошукового експерименту. На основі аналізу отриманих даних проходила вибірка учасників та їх розподіл до КГ і ЕГ не лише за максимально наближеними між ними результатами сценічної діяльності, а й з урахуванням певних вимог, зокрема:

- наявності підсумкової звітності в кінці наступного семестру для створення емоціогенних умов;
- присутності однакової кількості інструменталістів (акордеоністів, бандуристів, баяністів, гітаристів, гобоїстів, кларнетистів, піаністів, скрипалів, трубачів) та вокалістів різних навчальних закладів у КГ і ЕГ.

Наступні (другий, третій та четвертий) виміри сформованості виконавської надійності у митців музичного мистецтва здійснювались по завершенні пошукових експериментів, а саме:

- в аудиторіях під час останніх та передостанніх планових занять;
- у залах майбутніх форм звітності напередодні виступів;
- у процесі прилюдних виконань музичних творів.

Кількісний та якісний склад репертуару в кожному пошуковому експерименті визначався вимогами певних форм звітності (контрольним заняттям, заліком, екзаменом). Втім, виконавці КГ і ЕГ по-різному оволодівали текстовими та виконавськими компонентами музичних творів. Якщо перші (виконавці КГ) здійснювали це традиційно, тобто відповідно до вихідних положень праць О. Алексєєва (13), Н. Голубовської (118),

Й. Гофмана (125), Г. Когана (223, 224), Ф. Ліпса (265), К. Мартінсена (286, 287), І. Назарова (318) та інших науковців і митців музичного мистецтва, то другі (виконавці ЕГ) – ще й з урахуванням певних додаткових настанов.

Проведення першої серії пошукових експериментів спрямовувалося на віднайдення ефективних методів і прийомів удосконалення процесів сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації музикантами-виконавцями завдяки впливу на роботу їх сенсорного регістру. Для цього було висунуто припущення, що надійність відтворення музичної інформації підвищиться, якщо при її сприйманні враховуватимуться особливості впливу фізичних ознак стимуляції на належні рецептори сенсорного регістру та специфіка репрезентації потрібних семантичних понять. Дієздатність цієї гіпотези перевірялась завдяки підготовці інтерпретаторів ЕГ до сценічних виступів не лише на основі реалізації у практичній діяльності відомих вихідних положень теорії та методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації, а ще й з урахуванням певних настанов. Зокрема, додатково їм рекомендувалось:

- під час першого “прочитування” нотного тексту спочатку розпізнавати значення новосприйнятих стимулів нотної, а лише потім звукової конфігурації з їх наявними змістовими ознаками;

- у період ознайомлення з текстовими та виконавськими компонентами музичних творів поступово збільшувати кількість використаних ознак одного стимулу нотної чи звукової конфігурації для розпізнання його значення;

- розмежувати ознаки стимуляції на “блоки” за умови утрудненого розпізнання їх великої кількості;

- на початкових та завершальних стадіях оволодіння текстовими чи виконавськими компонентами здійснювати паралельне розпізнання кожного “блоку” ознак стимуляції, а під час їх ретельного аналізу – послідовне;

- у процесі запам’ятовування текстових і виконавських компонентів

музичних творів спочатку одночасно сприймати вплив фізичних особливостей ознак їх стимуляції зоровими, слуховими та дотиковими рецепторами, а потім (за умови точного відтворення необхідної інформації при досягненні автоматизованих дій) – лише слуховими.

У першій серії пошукових експериментів брали участь 48 музикантів (24 – КГ, 24 – ЕГ). З учасниками ЕГ працювали над репертуаром з урахуванням вищевикладених методичних вказівок, тоді як виконавці КГ з ними навіть не ознайомлювалися. Отримані результати їх діяльності викладено в додатках Б.1, Б.2, Б.3 і Б.4, де одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрішностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічним показником.

Якщо загальна кількість помилок при виконанні чотирьох музичних творів учасниками КГ і ЕГ на початку першої серії пошукових експериментів (див. дод. Б.1) була однаковою (КГ – 161, ЕГ – 161), то під час аудиторних репетицій між ними простежилася різниця (див. дод. Б.2). Учасники ЕГ допустили на 28 помилок менше від музикантів КГ (КГ – 142, ЕГ – 114). Різниця в отриманих даних щодо виконавської надійності учасників КГ збільшилася при зіставленні результативності діяльності в процесі сценічних репетицій і прилюдних виступів (див. дод. Б.3 і Б.4), зокрема:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних вона збільшилася на 3 помилки (в той час, як в ЕГ залишилась незмінною);

- у процесі прилюдних виступів згідно з отриманими даними аудиторних репетицій – на 11 (у ЕГ – лише на 2), а відповідно до сценічних репетицій – на 8 (у ЕГ – тільки на 2) помилок за досліджуваними показниками.

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення першої серії пошукових експериментів відображено в

таблиці 2.5.

Таблиця 2.5

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі першої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	24	161 (14,6%)	142 (12,8%)	145 (13,1%)	153 (13,8%)
ЕГ	24	161 (14,6%)	114 (10,3%)	114 (10,3%)	116 (10,5%)

У цій таблиці (див. табл. 2.5) простежується позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на формування їх виконавської надійності. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів при аудиторних репетиціях становить 2,5%, під час сценічних репетицій – 2,8%, в ході прилюдних виступів – 3,3%.

Отже, експериментально доведено, що виконавська надійність музикантів підвищується, якщо при сприйманні необхідної інформації враховуються особливості впливу фізичних ознак стимуляції на належні рецептори та специфіка репрезентації потрібних семантичних понять. У результаті проведення першої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи і прийоми вдосконалення процесів сприймання, обробки, збереження та відтворення музикантами-виконавцями необхідної інформації завдяки впливу на роботу їх сенсорного регістру, як:

1) усвідомлення звукових конфігурацій лише після розпізнання новосприйнятих стимулів нотних позначень з їх наявними змістовими ознаками під час першого “прочитання” авторського тексту;

2) поступове збільшення кількості ознак одного стимулу нотної чи звукової конфігурації при розпізнанні його значення в період ознайомлення з текстовими та виконавськими компонентами музичних творів;

3) розмежування ознак стимуляції на “блоки” за умови утрудненого розпізнання їх великої кількості;

4) паралельне розпізнання кожного “блоку” ознак стимуляції на початкових та завершальних стадіях оволодіння текстовими чи виконавськими компонентами, а під час їх ретельного аналізу – послідовне;

5) одночасне сприймання впливу фізичних особливостей ознак стимуляції зоровими, слуховими та дотиковими рецепторами в процесі запам’ятовування текстових і виконавських компонентів музичних творів, а з досягненням автоматизованого й точного відтворення необхідної інформації – лише слуховими.

Друга серія пошукових експериментів спрямовувалася на віднайдення ефективних методів і прийомів удосконалення процесів запам’ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів завдяки раціональному застосуванню довільних і мимовільних вольових зусиль інтерпретаторів. За гіпотезу було взято припущення, що їх виконавська надійність підвищиться, якщо при опануванні музичною інформацією та під час удосконалення технічної оснащеності виконавців встановлюватиметься доцільна послідовність фізичних ознак стимуляції для довільного заучування. У перевірці дієздатності цієї гіпотези брали участь 38 музикантів-інструменталістів (19 – КГ, 19 – ЕГ). Втім, лише інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії та методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження й відтворення необхідної інформації, так і додатковими рекомендаціями. Зокрема, їм рекомендувалось:

- на початкових стадіях запам’ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів глобальні ознаки як зорових (нотних позначень), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), обробляти раніше, ніж локальні;

- здійснювати повторні програвання одного фрагменту без відстрочень, і з кожним повторенням надавати пріоритетності слуховому, а не зоровому сприйманню музичної інформації нівелюванням локальних характеристик наочної стимуляції завдяки спрямуванню уваги на її звукові ознаки;

- з автоматизацією виконавських дій зменшувати виразність сприйняття локальних деталей текстових чи виконавських компонентів спрямуванням уваги на їх глобальні ознаки.

Виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомлювалися. Результативність діяльності музикантів КГ і ЕГ викладено в додатках Б.5, Б.6, Б.7 і Б.8. Якщо кількість помилок під час першого виміру виконавської надійності (див. дод. Б.6) у музикантів-інструменталістів обох груп при виконанні чотирьох творів була аналогічною (КГ – 176, ЕГ – 176), то в процесі другого (див. дод. Б.7) між їх показниками з'явилася різниця. Учасники ЕГ допустили на 42 помилки менше від музикантів КГ (КГ – 159, ЕГ – 117). Різниця в отриманих даних виконавської надійності учасників КГ збільшилася при зіставленні результативності діяльності у процесі сценічних репетицій та прилюдних виступів (див. дод. Б.8 і Б.9), зокрема:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних вона збільшилася на 4 помилки (в той час, як в ЕГ – лише на 1);

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій – на 10 (у ЕГ – на 3), а відповідно до сценічних репетицій – на 6 (у ЕГ – тільки на 2) помилок за досліджуваними показниками.

Узагальнені дані діагностувальних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ і ЕГ під час проведення другої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.6. Аналіз результативності їх діяльності (див. табл. 2.6) надав змогу констатувати, що запропоновані методичні рекомендації мають позитивний вплив на процес формування означеного феномена. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у перебіг виконавської діяльності музикантів-інструменталістів

становить 3,5% при аудиторних репетиціях, 3,8% під час сценічних репетицій і 4,1% в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.6

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
Група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	19	176 (14,7%)	159 (13,3%)	163 (13,6%)	169 (14,1%)
ЕГ	19	176 (14,7%)	117 (9,8%)	118 (9,8%)	120 (10%)

Отже, висунута гіпотеза про те, що надійність відтворення текстових та виконавських компонентів музичних творів підвищиться, якщо при їх запам'ятовуванні встановлюватиметься доцільна послідовність фізичних ознак стимуляції для довольного заучування, отримала підтвердження. У результаті проведення другої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи і прийоми вдосконалення процесів сприймання, обробки, збереження та відтворення музикантами-виконавцями необхідної інформації:

1) на початкових стадіях запам'ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів обробка спочатку глобальних ознак зорових (нотних позначень) і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), а потім – локальних;

2) надання пріоритетності слуховому, а не зоровому сприйманню музичної інформації нівелюванням локальних характеристик наочної стимуляції завдяки спрямуванню уваги на її звукові ознаки при “безвідстроченому” повторному програванні кожного фрагменту;

3) зменшення виразності сприйняття локальних деталей текстових чи виконавських компонентів спрямуванням уваги на їх глобальні ознаки з

автоматизацією виконавських дій.

Третя серія пошукових експериментів спрямовувалася на віднайдення ефективних методів та прийомів удосконалення процесів кодування музичної інформації. Зміст гіпотези для її проведення зводився до того, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищиться за умови цілеспрямованого формування стійкого сліду в довгостроковій пам'яті інтерпретаторів без його перекодування в короткостроковій завдяки недопущенню помилок при засвоєнні необхідного матеріалу. Для перевірки дієздатності цієї гіпотези виконавці ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались не лише відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації, а ще й дотримувались певних настанов. Зокрема, додатково їм рекомендувалось:

- на початковій стадії оволодіння текстовими та виконавськими компонентами музичних творів уникати спотвореного відтворення малюнків будь-яких нотних чи звукових конфігурацій досягненням точного сприйняття візуальних особливостей послідовності ознак їх стимулів;

- у процесі заучування музичного матеріалу методом повторення дотримуватись такого максимального темпу його відтворення, при якому виконавські дії здійснюються без жодної помилки спочатку завдяки довільним, а вже потім (з автоматизацією рухів) мимовільним вольовим зусиллям;

- розмежовувати матеріал віртуозних творів та пасажів на епізоди з урахуванням візуальних особливостей послідовності стимулів, які не тільки дозволяють їх виконувати у необхідних темпах зі збереженням точності малюнків нотних та звукових конфігурацій, а й створюють умови для швидкого кодування нової інформації на основі репрезентації великої кількості семантичних понять.

У третій серії пошукових експериментів брали участь 46 музикантів (23

– КГ, 23 – ЕГ). З учасниками ЕГ над репертуаром працювали з урахуванням вищевикладених методичних настанов, тоді як виконавці КГ з ними навіть не ознайомилися. Результативність їх діяльності викладено в таблицях Б.9, Б.10, Б.11 і Б.12. При виконанні чотирьох творів на початку проведення третьої серії пошукових експериментів загальна кількість допущених помилок за досліджуваними показниками в учасників обох груп (див. дод. Б.9) була однаковою (КГ – 198, ЕГ – 198). Під час другого виміру виконавської надійності музикантів (аудиторних репетицій) простежилися різниця між результативністю діяльності учасників КГ і ЕГ (див. дод. Б.10). Учасники ЕГ допустили на 56 помилок менше від учасників КГ (КГ – 166, ЕГ – 110). Така різниця збільшилася при зіставленні результативності діяльності у процесі сценічних репетицій і прилюдних виступів (див. дод. Б.11 і Б.12), зокрема:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних вона збільшилася на 5 одиниць і склала 61 помилку (КГ – 172, ЕГ – 111);

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними сценічних репетицій вона збільшилася ще на 11 одиниць і склала 72 помилки (КГ – 185, ЕГ – 113).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення третьої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.7.

Таблиця 2.7

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі третьої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	23	198 (15,8%)	166 (13,2%)	172 (13,7%)	185 (14,8%)
ЕГ	23	198 (15,8%)	110 (8,8%)	111 (8,9%)	113 (9%)

Позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на

формування виконавської надійності музикантів простежується при зіставленні узагальнених даних результативності діяльності учасників КГ і ЕГ під час проведення третьої серії пошукових експериментів (див. табл. 2.7). Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 4,4% при аудиторних репетиціях, 4,8% під час сценічних репетицій і 5,8% у ході прилюдних виступів.

Отже, з'ясувалось, що виконавська надійність музикантів підвищується, якщо в короткостроковій пам'яті цілеспрямовано формуються стійкі коди і не застосовується їх перекодування. У результаті проведення третьої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення означеного феномена, як:

1) уникнення спотвореного відтворення малюнків будь-яких нотних чи звукових конфігурацій точним сприйняттям візуальних особливостей послідовності ознак їх стимулів на початковій стадії оволодіння текстовими та виконавськими компонентами музичних творів;

2) дотримання такого максимального темпу відтворення музичного матеріалу в процесі його заучування методом повторення, при якому виконавські дії здійснюються без жодної помилки завдяки спочатку довільним, а потім (з автоматизацією рухів) мимовільним вольовим зусиллям;

3) розмежування матеріалу віртуозних творів та пасажів на епізоди з урахуванням візуальних особливостей послідовності стимулів, які не тільки дозволяють їх виконання у необхідних темпах зі збереженням точності малюнків нотних та звукових конфігурацій, а й створюють умови для швидкого кодування нової інформації на основі репрезентації якомога більшої кількості семантичних понять.

Четверта серія пошукових експериментів спрямовувалась на перевірку дієздатності висунутого припущення про те, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищиться, якщо текстові (нотні) та

виконавські компоненти довільно заучуватимуться лише по фрагментах, величини яких не перевищуватимуть обсяг їх короткострокової пам'яті. Відповідно до змісту цієї гіпотези інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались не лише відомими вихідними положеннями теорії й методики музичного навчання стосовно запам'ятовування та відтворення необхідної інформації, а ще й певними настановами. Зокрема, додатково їм рекомендувалось у процесі ознайомлення з музичним матеріалом програвати твір від початку до кінця з метою першочергового визначення його глобальних ознак (характеру, емоційно-образного змісту, динамічного плану, загального темпу та агогічних відхилень тощо), і лише після цього – локальних (специфічних особливостей мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, аплікатури, туше тощо). У період безпосереднього цілеспрямованого оволодіння музичним матеріалом до настанов включалось і наступне:

- встановити інформаційну одиницю мислення в залежності від складності твору та рівня виконавської майстерності інтерпретатора (одна нота, інтервал, акорд, гармонійне чи змістове угруповання тощо);

- розділити всі музичні твори на фрагменти для довільного заучування (з урахуванням індивідуальних можливостей роботи короткострокової пам'яті кожного музиканта), яким не лише властива закінчена або відносно закінчена музична думка, а й кількість інформаційних одиниць яких дозволяє по пам'яті безпомилково і впевнено відтворювати їх за першим повторенням;

- визначити послідовність запам'ятовування як текстових, так і виконавських компонентів кожного фрагмента музичних творів;

- заучувати означені фрагменти з мінімальною тривалістю пауз між повтореннями, оскільки зі збільшенням проміжку часу між ними “первинна” інформація підлягає інтерференції.

На завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом, окрім традиційних способів його запам'ятовування, рекомендувалось здійснювати

інтеграцію засвоєних фрагментів методом “ланцюжка”, тобто:

- запам'ятовувати перший фрагмент музичного твору;
- повторювати перший фрагмент музичного твору, запам'ятовувати другий;
- повторювати перший і другий фрагменти музичного твору, запам'ятовувати третій і т. п.

У четвертій серії пошукових експериментів брали участь 36 музикантів-інструменталістів (18 – КГ, 18 – ЕГ). З учасниками ЕГ працювали над репертуаром з урахуванням вищевикладених методичних настанов, тоді як виконавці КГ з ними навіть не ознайомилися. Результативність їх діяльності викладено в додатках Б.13, Б.14, Б.15 і Б.16. Якщо результативність діяльності учасників обох груп (див. дод. Б.13) при виконанні чотирьох творів під час першого виміру була аналогічною (КГ – 191, ЕГ – 191), то в процесі другого (див. дод. Б.14) з'явилася різниця. Інтерпретатори ЕГ допустили на 56 помилок менше від музикантів-інструменталістів КГ (КГ – 141, ЕГ – 85). Виконавська надійність представників КГ у процесі сценічних репетицій погіршилась на 4 помилки, а під час сценічних виступів – ще на 14 (див. дод. Б.15 і Б.16), тоді як у інструменталістів ЕГ – лише на 4 помилки в ході прилюдної інтерпретації музичних творів.

Узагальнені дані діагностувальних вимірів виконавської надійності у музикантів-інструменталістів КГ і ЕГ під час проведення четвертої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.8. Аналіз результативності їх діяльності (див. табл. 2.8) надав змогу констатувати, що запропоновані методичні рекомендації позитивно впливають на перебіг формування означеного феномена. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів-інструменталістів становить 5,2% при аудиторних репетиціях, 5,6% під час сценічних репетицій і 6,4% в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.8

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі четвертої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	18	191 (17,6%)	141 (13%)	145 (13,4%)	159 (14,6%)
ЕГ	18	191 (17,6%)	85 (7,8%)	85 (7,8%)	89 (8,2%)

Отже, висунута гіпотеза про те, що надійність запам'ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів підвищиться, якщо вони доволно заучуються лише по фрагментах, величини яких не перевищують обсяг короткострокової пам'яті інтерпретаторів, отримала підтвердження.

У результаті проведення четвертої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів:

1) першочергове визначення глобальних ознак музичного твору (характеру, емоційно-образного змісту, динамічного плану, загального темпу та агогічних відхилень тощо), а лише після цього – локальних (специфічних особливостей мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, аплікатури, туше і т. д.);

2) доволне заучування матеріалу по фрагментах, яким не лише властиві закінчені або відносно закінчені музичні думки, а й кількість інформаційних одиниць яких дозволяє безпомилково і впевнено відтворювати їх по пам'яті за першим повторенням;

3) виконання означених фрагментів з поступовим збільшенням проміжків часу між повтореннями.

П'ята серія пошукових експериментів спиралася на припущення, що

виконавська надійність інтерпретаторів підвищиться за умови максимального спрямування зусиль на запам'ятовування фізичних властивостей звукової, а не нотної стимуляції чи інформації виконавських дій, оскільки репрезентовані семантичні поняття забезпечать безпомилковість відтворення музичного матеріалу. У перевірці дієздатності цієї гіпотези брали участь 52 музиканти-інструменталісти (КГ – 26, ЕГ – 26). Втім, лише інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії та методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження й відтворення необхідної інформації, так і додатковими рекомендаціями, а саме:

- на початковій стадії роботи над творами максимально спрямовувати зусилля на запам'ятовування звукових конфігурацій музичного матеріалу, а візуальну та дотикову стимуляцію залишати поза увагою;

- при повторному програванні епізодів музичних творів пріоритетне значення надавати слуховій сфері без уявлення малюнків нотних конфігурацій та аплікатурно-клавіатурної послідовності музично-ігрових рухів;

- з автоматизацією виконавських дій та при цілісному програванні музичних творів спрямовувати увагу тільки на звукові конфігурації матеріалу й компоненти їх художньо-естетичної інтерпретації.

Виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомились. Результати діяльності інтерпретаторів КГ і ЕГ протягом п'ятої серії пошукових експериментів викладено в додатках Б.17, Б.18, Б.19 і Б.20. Аналіз надійності відтворення засвоєної інформації під час цієї (п'ятої) серії пошукових експериментів учасників КГ і ЕГ надав змогу виявити негативну залежність виконавської надійності від втілення вищевикладених рекомендацій у процес діяльності музикантів-інструменталістів. Зокрема (див. дод. Б.17, Б.18, Б.19 і Б.20), якщо на початку експериментів загальна кількість помилок між учасниками КГ і ЕГ була аналогічною (КГ – 173, ЕГ –

173), то:

- при аудиторних репетиціях учасники ЕГ допустили на 79 помилок більше від виконавців КГ (КГ – 137, ЕГ – 216);
- під час сценічних репетицій учасники ЕГ допустили на 70 помилок більше, ніж виконавці КГ (КГ – 148, ЕГ – 218);
- у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники ЕГ допустили на 66 помилок більше від виконавців КГ (КГ – 159, ЕГ – 225).

Зіставлення результативності діяльності учасників КГ та ЕГ викладено у таблиці 2.9, де доводиться недієздатність запропонованих рекомендацій (див. табл. 2.9), оскільки надійність відтворення засвоєного матеріалу виконавцями ЕГ знизилася:

- на 3% під час аудиторних репетицій;
- на 3,1% у процесі сценічних репетицій;
- на 3,6% в ході прилюдної інтерпретації музичних творів.

В учасників КГ простежувалось самовдосконалення виконавської надійності протягом усього періоду проведення п'ятої серії пошукових експериментів (на 2,4% під час аудиторних репетицій, на 1,7% у процесі сценічних репетицій і на 0,9% у ході прилюдної інтерпретації музичних творів).

Таблиця 2.9

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі п'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	26	173 (11,9%)	137 (9,5%)	148 (10,2%)	159 (11%)
ЕГ	26	173 (11,9%)	216 (14,9%)	218 (15%)	225 (15,5%)

Отже, негативна динаміка ефективності втілення вищевикладених

методичних рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів-інструменталістів становить 5,4% при аудиторних репетиціях, 4,8% під час сценічних репетицій і 4,5% в ході прилюдних виступів.

Узагальнення вищевикладеної інформації стосовно доречності максимального спрямування зусиль на запам'ятовування лише фізичних властивостей звукової, а не нотної стимуляції чи інформації дій, надало змогу зробити такий висновок: спрямування уваги лише на звукові конфігурації матеріалу як на початковій стадії оволодіння ним, так і в подальшому процесі утворення й реалізації інтерпретаційної моделі музичних творів, призводить до негативних наслідків, які проявляються у зниженні виконавської надійності музикантів. Саме тому подальші пошуки ефективних методів та прийомів формування означеного феномена здійснювались за гіпотезою, яка за своєю сутністю лише частково відрізнялася від попередньої, а саме: виконавська надійність інтерпретаторів підвищиться за умови обов'язкового запам'ятовування під час оволодіння матеріалом музичних творів як декларативної, так і процесуальної інформації. Дієвість цієї гіпотези перевірялася через додаткове втілення у процес виконавської діяльності учасників ЕГ інших методичних настанов. Зокрема, їм рекомендувалось на початковій стадії оволодіння музичним матеріалом максимально спрямовувати увагу не лише на візуальну, а й звукову та дотикову стимуляцію, тобто сприймати малюнки нотної стимуляції у взаємозв'язку зі звуковими конфігураціями та аплікатурно-клавіатурною послідовністю ігрових рухів. При повторних програваннях епізодів чи творів загалом їм рекомендувалось поступово зменшувати кількість об'єктів уваги, постійно залишаючи в її обсязі звукову стимуляцію, наприклад:

- спрямовувати увагу на звукові конфігурації у поєднанні з аплікатурно-клавіатурною послідовністю ігрових рухів, відмовившись від сприйняття малюнків нотної стимуляції;

- спрямовувати увагу на звукові конфігурації у поєднанні з клавіатурно-інформаційною відповідністю, виключаючи з її обсягу послідовність ігрових рухів, або на звукові конфігурації у поєднанні з послідовністю ігрових рухів, виключаючи з її обсягу клавіатурно-інформаційну відповідність;

- з автоматизацією виконавських дій надавати пріоритетного значення тільки слуховій сфері, відмовившись від постійного уявлення малюнків як нотних конфігурацій, так і аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів (у випадку необхідності намітити епізоди для миттєвого контролю з боку уваги за точністю відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів).

На завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом і під час його репетиційного та сценічного виконання рекомендувалось спрямовувати увагу на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції (виключаючи спеціально запрограмовані епізоди для миттєвого контролю за точністю відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів).

Перевірка ефективності втілення у процес музично-виконавської діяльності вищевикладених методичних рекомендацій здійснювалася за участю тих самих 52 учасників. Склад виконавців КГ і ЕГ залишався незмінним (КГ – 26 і ЕГ – 26). Втім, лише інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії та методики музичного навчання стосовно запам'ятовування й відтворення необхідної інформації, так і вищевикладеними додатковими рекомендаціями (виконавці КГ з їх змістом навіть не ознайомились). За “початковий варіант” результативності діяльності було взято дані їх попередніх виступів (КГ – 173, ЕГ – 173), незважаючи на те, що по завершенні п'ятої серії пошукових експериментів учасники КГ вже самовдосконалили виконавську надійність на 0,9% (14 помилок). Подальші контрольні заміри виконавської надійності музикантів проводилися за тими

ж показниками. Їх результати викладено в додатках Б.21, Б.22, Б.23 і Б.24. Аналіз отриманих даних результативності діяльності надав змогу виявити у музикантів ЕГ більш позитивну динаміку сформованості означеного феномена, ніж у виконавців КГ (див. дод. Б.21, Б.22, Б.23 і Б.24), зокрема:

- при аудиторних репетиціях учасники ЕГ допустили на 59 помилок менше від виконавців КГ (КГ – 133, ЕГ – 74);
- під час сценічних репетицій учасники ЕГ допустили на 56 помилок менше, ніж виконавці КГ (КГ – 131, ЕГ – 75);
- у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники ЕГ допустили на 73 помилки менше від виконавців КГ (КГ – 151, ЕГ – 78).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення повторної п'ятої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.10.

Таблиця 2.10

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі повторної п'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кількість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	26	173 (17,5%)	133 (13,5%)	131 (13,3%)	151 (15,3%)
ЕГ	26	173 (17,5%)	74 (7,5%)	75 (7,6%)	78 (7,9%)

Їх зіставлення доводить дієздатність методичних рекомендацій поновленого змісту (див. табл. 2.10), оскільки надійність відтворення засвоєного матеріалу виконавцями ЕГ підвищилася:

- на 10% під час аудиторних репетицій (у КГ – лише на 4%);
- на 9,9% у процесі сценічних репетицій (у КГ – лише 4,2%);
- на 9,6% у ході прилюдної інтерпретації музичних творів (у КГ – лише на 2,3%).

Загальна динаміка ефективності втілення вищевикладених методичних рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 6% при аудиторних репетиціях, 5,7% під час сценічних репетицій і 7,4% в ході прилюдних виступів (див. табл. 2.10).

Таким чином, зіставлення даних результативності діяльності учасників КГ та ЕГ при повторному проведенні п'ятої серії пошукових експериментів доводить, що виконавська надійність інтерпретаторів підвищується за умови обов'язкового запам'ятовування як декларативної, так і процесуальної інформації під час оволодіння матеріалом музичних творів. У результаті повторного проведення п'ятої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів:

1) спрямування уваги на звукову, візуальну та дотикову стимуляцію на початковій стадії роботи над музичними творами (сприймання “звукового тексту” й аплікатурно-клавіатурної послідовності музично-ігрових рухів як одного цілого);

2) поступове надання пріоритетного значення слуховій сфері без уявлення малюнків нотних конфігурацій та аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів при повторних програваннях епізодів музичних творів;

3) спрямування уваги на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції (виключаючи спеціально запрограмовані епізоди для миттєвого контролю за точністю відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів) на завершальній стадії запам'ятовування музичних творів та під час їх сценічної інтерпретації.

Шоста серія пошукових експериментів ґрунтувалась на припущенні, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищиться, якщо в процесі інтерпретаційної діяльності доцільно використовуватиметься змістова інформація та її емоційне забарвлення. У перевірці дієздатності цієї

гіпотези брали участь 42 виконавці (21 – КГ, 21 – ЕГ). Втім, лише інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії та методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження й відтворення необхідної інформації, так і додатковими рекомендаціями, а саме:

- під час сприймання малюнків нотних і звукових конфігурацій музичного матеріалу фіксувати не лише фізичні ознаки стимулів та відповідну змістову інформацію, а й її емоційне забарвлення;

- при зачуванні музичного матеріалу методом повторення чи образного уявлення спрямовувати вольові зусилля на довільне запам'ятовування як змістової інформації, так і її емоційного забарвлення;

- з автоматизацією виконавських рухів поступово надавати пріоритетного значення в програмі техніко-тактичних дій змістовій інформації музичних творів та її емоційному забарвленню;

- у процесі репетиційної та сценічної інтерпретації музичних творів для репрезентації необхідних семантичних понять уявляти не лише змістову інформацію звукових конфігурацій, а й їх емоційно-образний зміст.

Виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомлювались. Результативність діяльності всіх музикантів викладено в додатках Б.25, Б.26, Б.27 і Б.28.

Результативність діяльності учасників обох груп (див. дод. Б.25) при виконанні чотирьох творів під час першого контрольного заміру була однаковою (КГ – 186, ЕГ – 186). Втім, у процесі наступних вимірів (див. дод. Б.26, Б.27 і Б.28) між результативністю діяльності учасників обох груп з'явилася різниця, зокрема:

- при аудиторних репетиціях учасники ЕГ допустили на 43 помилки менше від виконавців КГ (КГ – 136, ЕГ – 93);

- під час сценічних репетицій учасники ЕГ допустили на 47 помилок менше від виконавців КГ (КГ – 141, ЕГ – 94);

- в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники ЕГ допустили на 50 помилок менше від виконавців КГ (КГ – 166, ЕГ – 116).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення шостої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.11. У цій таблиці (див. табл. 2.11) простежується позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на формування їх виконавської надійності.

Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 3,9% при аудиторних репетиціях, 4,2% під час сценічних репетицій і 4,4% в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.11

Узагальнені показники виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі шостої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	21	186 (16,6%)	136 (12,2%)	141 (12,6%)	166 (14,8%)
ЕГ	21	186 (16,6%)	93 (8,3%)	94 (8,4%)	116 (10,4%)

Таким чином, доведено, що виконавська надійність музикантів підвищується, якщо в процесі діяльності доцільно використовується змістова інформація та її емоційне забарвлення. У результаті проведення шостої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу формування їх виконавської надійності:

1) фіксація не лише фізичних ознак стимулів та відповідної змістової інформації, а й її емоційного забарвлення під час сприймання малюнків нотних і звукових конфігурацій музичного матеріалу;

2) спрямовування вольових зусиль на довільне запам'ятовування

змістової інформації та її емоційного забарвлення при заучуванні музичного матеріалу методом повторення чи образного уявлення;

3) поступове надання пріоритетного значення в програмі техніко-тактичних дій змістовій інформації музичних творів та її емоційному забарвленню з досягненням автоматизації виконавських рухів;

4) уявлення не лише змістової інформації звукових конфігурацій для репрезентації необхідних семантичних понять, а й їх емоційно-образного змісту в процесі репетиційної та прилюдної інтерпретації музичних творів.

Проведення сьомої серії пошукових експериментів спрямовувалося на віднайдення ефективних методів поліпшення процесів підготовки музикантів-інструменталістів до сценічних виступів завдяки впливу на роботу їх короткострокової пам'яті. Для цього було висунуто припущення, що надійність відтворення матеріалу підвищиться за умови створення логічних умовиводів лише в межах новосприйнятої інформації під час засвоєння текстових чи виконавських компонентів та в ході вдосконалення технічної оснащеності. У перевірці дієздатності цієї гіпотези брали участь 56 виконавців (28 – КГ, 28 – ЕГ). Втім, лише інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії та методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження й відтворення необхідної інформації, так і додатковими настановами. Зокрема, їм рекомендувалось:

- при кожному повторенні текстових чи виконавських компонентів виявляти якомога більшу кількість їх нових властивостей;

- розглядати будь-яке доповнення інформації (вказівки щодо аплікатури, туше, глибини натисків клавіш, сили їх поштовхів та ударів, сили звуку, чистоти інтонування, вібрато тощо), її інтеграцію та когнітивну трансформацію виключно як результат логічних умовиводів лише в межах сприйнятої стимуляції;

- враховувати змістові взаємозв'язки всіх ознак стимуляції при

інтеграції окремо засвоєних фрагментів у цілісну структуру інтерпретаційної моделі музичного твору методом “ланцюжка” (запам’ятовується “а”; повторюється “а”; запам’ятовується “б”; повторюються “а” і “б”; запам’ятовується “в”; повторюються “а”, “б”, “в” і т. п.);

- відповідно до специфіки звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей і об’єктів при мінімальній кількості повторень розмежовувати матеріал віртуозних творів та пасажів на фрагменти, закінчення яких є початковою ознакою стимуляції наступного епізоду, що забезпечить її (початкової ознаки стимуляції) дублювання при заучуванні нового епізоду.

Музиканти-інструменталісти КГ навіть не ознайолювалися зі змістом вищевикладених настанов. Результативність діяльності всіх виконавців КГ і ЕГ викладено в додатках Б.29, Б.30, Б.31 і Б.32. На початку проведення цієї серії пошукових експериментів при виконанні чотирьох творів загальна кількість допущених помилок за досліджуваними показниками була однаковою (див. дод. Б.29) в учасників обох груп (КГ – 228, ЕГ – 228). Втім, під час другого виміру виконавської надійності музикантів-інструменталістів (аудиторних репетицій) простежилася різниця між отриманими даними результативності їх діяльності (див. дод. Б.30). Учасники ЕГ допустили на 45 помилок менше від виконавців КГ (КГ – 156, ЕГ – 111). Різниця між отриманими даними виконавської надійності учасників КГ і ЕГ збільшилася при зіставленні результативності їх діяльності в процесі сценічних репетицій і прилюдних виступів (див. дод. Б.31 і Б.32), зокрема:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних вона збільшилася на 7 одиниць і склала 52 помилки (КГ – 167, ЕГ – 115);

- у процесі прилюдних виступів порівняно з показниками сценічних репетицій вона збільшилася ще на 9 одиниць і склала 61 помилку (КГ – 198, ЕГ – 137).

Узагальнені дані виконавської надійності музикантів-інструменталістів

КГ і ЕГ під час проведення шостої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.12. Їх зіставлення між учасниками КГ і ЕГ (див. табл. 2.12) доводить позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на надійність відтворення текстових та виконавських компонентів музичних творів. Динаміка ефективності їх втілення у процес виконавської діяльності музикантів становить 3,3% при аудиторних репетиціях, 3,9% під час сценічних репетицій і 4,6% в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.12

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі сьомої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	28	228 (17%)	156 (11,6%)	167 (12,5%)	198 (14,8%)
ЕГ	2	228 (17%)	111 (8,3%)	115 (8,6%)	137 (10,2%)

Отже, гіпотеза отримала підтвердження. У результаті проведення сьомої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів:

1) визначення якомога більшої кількості нових властивостей у текстових чи виконавських компонентах при кожному їх повторенні;

2) розгляд будь-яких доповнень інформації (вказівок щодо аплікатури, туше, глибини натисків клавіш, сили їх поштовхів та ударів, сили звуку, чистоти інтонування, вібрато тощо), її інтеграції та когнітивної трансформації виключно як результату логічних умовиводів лише в межах сприйнятої стимуляції;

3) інтегрування окремо засвоєних фрагментів у цілісну структуру

інтерпретаційної моделі музичного твору з урахуванням змістового взаємозв'язку всіх ознак стимуляції методом “ланцюжка” (запам'ятовується “а”; повторюється “а”; запам'ятовується “б”; повторюються “а” і “б”; запам'ятовується “в”; повторюються “а”, “б”, “в” і т. п.);

4) розмежування матеріалу віртуозних творів та пасажів на фрагменти, закінчення яких є початковою ознакою стимуляції наступного епізоду (що забезпечує дублювання цієї початкової ознаки стимуляції при заучуванні нового епізоду) відповідно до специфіки звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей і об'єктів при мінімальній кількості повторень.

Восьма серія пошукових експериментів спрямовувалася на віднайдення ефективних методів формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів завдяки вивченню специфіки роботи їх моторної, образної, логічної та емоційної пам'яті. Відповідно до цього було висунуто припущення, що означений феномен підвищиться, коли на різних стадіях опанування текстовими чи виконавськими компонентами музичних творів раціонально використовуватимуться зазначені види пам'яті та їх змішані форми. Для перевірки дієздатності цієї гіпотези тільки інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідної інформації, так і додатковими настановами. Зокрема, їм також рекомендувалось:

- при ознайомленні з музичним матеріалом спрямовувати зусилля на одночасне сприйняття зорової, слухової та дотикової інформації зі створенням у її межах логічних умовиводів щодо доповнення (аплікатури, туше, глибини натисків клавіш, сили їх поштовхів та ударів тощо);

- у процесі ретельного опрацювання локальних деталей текстових чи виконавських компонентів, їх інтеграції, когнітивної трансформації та відтворення використовувати всі види музичної пам'яті та їх змішані форми з

наданням пріоритетності тому виду (тій формі), якому (якій) властива максимальна кількість визначених для запам'ятовування ознак стимуляції.

У результаті проведення восьмої серії пошукових експериментів підтвердилося висунуте припущення про те, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищиться, коли на різних стадіях опанування текстовими чи виконавськими компонентами музичних творів раціонально використовується моторна, образна, логічна та емоційна пам'ять і змішані форми зазначених видів. Про це свідчить зіставлення даних результативності діяльності 48 виконавців (КГ – 24 та ЕГ – 24), які викладено в додатках Б.33, Б.34, Б.35 і Б.36.

Таблиця 2.13

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі восьмої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експерт-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	24	192 (18,3%)	121 (11,5%)	128 (12,2%)	159 (15,1%)
ЕГ	24	192 (18,3%)	74 (7%)	78 (7,4%)	106 (10,1%)

Надійність відтворення засвоєного матеріалу музикантами ЕГ по завершенні цієї серії пошукових експериментів (див. дод. Б.33, Б.34, Б.35 і Б.36) підвищилася на:

- 11,3% під час аудиторних репетицій, а в КГ – на 6,8% (учасники ЕГ допустили 74 помилки, тоді як виконавці КГ – 121);
- 10,9% у процесі сценічних репетицій, а в КГ – 6,1% (учасники ЕГ допустили 78 помилок, тоді як виконавці КГ – 128);
- 8,2% в ході прилюдної інтерпретації музичних творів, а в КГ – на 3,2% (учасники ЕГ допустили 106 помилок, тоді як виконавці КГ – 159).

У результаті проведення цієї (восьмої) серії пошукових експериментів

виявились наступні ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів:

1) одночасне сприйняття зорової, слухової та дотикової інформації зі створенням у її межах логічних умовиводів стосовно доповнення (аплікатури, туше, глибини натисків клавіш, сили їх поштовхів та ударів, співацького дихання, атаки звуку, нервово-м'язового комплексу вокальної моторики тощо) при ознайомленні з музичним матеріалом;

2) використання всіх видів музичної пам'яті та їх змішаних форм з наданням пріоритетності будь-якому (будь-якій) з них за умови приналежності до нього (неї) максимальної кількості визначених ознак стимуляції для запам'ятовування (у процесі ретельного опрацювання локальних деталей текстових чи виконавських компонентів), їх інтеграції, когнітивної трансформації, репетиційного і сценічного відтворення.

Дев'ята (остання) серія пошукових експериментів спрямовувалася на віднайдення дійових методів та прийомів опанування музичною інформацією завдяки вивченню специфіки роботи довільної та мимовільної пам'яті виконавців-інструменталістів. У процесі їх проведення з'ясовувалася ефективність різних концептуальних підходів інтерпретаторів до запам'ятовування музичного матеріалу, а саме:

1) щодо довільного засвоєння та відтворення всіх текстових компонентів музичних творів, а мимовільного – виконавських;

2) щодо довільного засвоєння та відтворення всіх виконавських компонентів музичних творів, а мимовільного – текстових;

3) щодо розподілу текстових і виконавських компонентів музичних творів для довільного та мимовільного не лише засвоєння, а й відтворення.

Перевірка ефективності кожного вищевикладеного концептуального підходу до оволодіння інформацією у практичній діяльності музикантів здійснювалася 88 виконавцями (КГ – 22, перша ЕГ – 22, друга ЕГ – 22 і третя ЕГ – 22), де:

- учасники першої ЕГ довільно засвоювали та відтворювали всі текстові компоненти музичних творів і мимовільно – виконавські;

- учасники другої ЕГ, навпаки, мимовільно засвоювали та відтворювали всі текстові компоненти музичних творів і довільно – виконавські;

- учасникам третьої ЕГ рекомендувалось розподілити текстові й виконавські компоненти музичних творів для довільного й мимовільного запам'ятовування, а при їх відтворенні – усвідомлено спрямовувати увагу лише на ті ознаки стимуляції (текстові й виконавські компоненти), котрі запам'ятовувалися довільно, і навіть миттєво не зосереджувати її на мимовільно засвоєній інформації.

Результативність виконавської діяльності всіх музикантів-інструменталістів дев'ятої серії пошукових експериментів висвітлено у додатках Б.37 – Б.44 і таблицях 2.14 – 2.16.

Таблиця 2.14

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ у процесі дев'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експерт-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	22	171 (13%)	98 (7,4%)	106 (8%)	130 (9,9%)
ЕГ	22	172 (13%)	203 (15,4%)	204 (15,5%)	235 (17,8 %)

Отримані дані результативності діяльності учасників КГ і першої ЕГ надали змогу визначити (див. дод. Б.37, Б.38, Б.39 і Б.40) залежність виконавської надійності митців музичного мистецтва від довільного засвоєння та відтворення всіх текстових компонентів музичних творів, а мимовільного – виконавських компонентів (першого вищевикладеного концептуального підходу інтерпретаторів до запам'ятовування музичного

матеріалу).

Аналіз цих даних (див. дод. Б.37, Б.38, Б.39, Б.40 і табл. 2.14) свідчить про негативну залежність виконавської надійності митців музичного мистецтва при дотриманні першого вищевикладеного концептуального підходу інтерпретаторів до запам'ятовування музичного матеріалу, адже:

- під час аудиторних репетицій виконавська надійність учасників ЕГ погіршилася на 2,4% по відношенню до попередніх даних (було допущено 172 помилки, стало – 203), а виконавці КГ самовдосконалили її на 5,6% (було допущено 171 помилку, стало – 98);

- в ході сценічних репетицій надійність відтворення музичної інформації учасниками ЕГ знизилася на 2,5% по відношенню до початкових даних (було допущено 172 помилки, стало – 204), тоді як у виконавців КГ вона покращилася на 5% (було допущено 171 помилку, стало – 106);

- у процесі сценічних виступів результативність діяльності учасників ЕГ опустилася на 4,8% по відношенню до початкових даних (було допущено 172 помилки, стало – 235), а у виконавців КГ вона покращилася на 3,1% (було допущено 171 помилку, стало – 130).

Аналогічним чином доводиться недієздатність другого вищевикладеного концептуального підходу інтерпретаторів до запам'ятовування необхідної інформації стосовно обов'язкового довільного засвоєння та відтворення всіх виконавських компонентів музичних творів, а мимовільного – текстових (див. дод. Б.41, Б.42, Б.43, Б.44 і табл. 2.15). Упродовж аудиторних репетицій виконавська надійність учасників ЕГ погіршилася на 0,7% по відношенню до попередніх даних (було допущено 173 помилки, стало – 281), а виконавці КГ самовдосконалили її на 5,5% (було допущено 171 помилку, стало – 98).

У ході сценічних репетицій (див. дод. Б.41, Б.42, Б.43, Б.44) надійність відтворення інформації учасниками ЕГ знизилася на 2% по відношенню до початкових даних (було допущено 173 помилки, стало – 198), тоді як у

виконавців КГ вона покращилася на 4,9% (було допущено 171 помилку, стало – 106). Найбільше знизилась результативність діяльності учасників ЕГ під час сценічних виступів. По відношенню до початкових даних вона погіршилась на 6,7% (було допущено 173 помилки, стало – 269), тоді як у виконавців КГ вона покращилася на 3,1% (було допущено 171 помилку, стало – 130).

Серед трьох учасників ЕГ дев'ятої серії пошукових експериментів позитивна динаміка формування виконавської надійності простежилася лише у представників третьої ЕГ (див. дод. Б.45, Б.46, Б.47 і Б.48), які розподіляли текстові і виконавські компоненти музичних творів для довільного та мимовільного не лише засвоєння, а й відтворення (останній вищезазначений концептуальний підхід до запам'ятовування матеріалу).

Таблиця 2.15

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ і другої ЕГ у процесі дев'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експерт-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	22	171 (12,9%)	98 (7,4%)	106 (8%)	130 (9,8%)
ЕГ	22	173 (13%)	181 (13,7%)	198 (15%)	269 (20,3%)

Результати діяльності учасників третьої ЕГ, котрі розподіляли текстові та виконавські компоненти музичних творів для довільного й мимовільного опанування і усвідомлено спрямовували увагу при їх відтворенні лише на довільно запам'ятовані ознаки стимуляції, свідчать про те (див. дод. Б.45, Б.46, Б.47, Б.48 і табл. 2.16), що:

- під час аудиторних репетицій означений феномен в учасників ЕГ підвищився на 11,1% по відношенню до попередніх даних (при першому вимірі було допущено 174 помилки, при другому – 71), а виконавці КГ

самовдосконалили її на 7,9% (при першому вимірі було допущено 171 помилку, при другому – 98);

- в ході сценічних репетицій надійність відтворення інформації в учасників ЕГ покращилася на 10,8% відносно початкових даних (було допущено 174 помилки, стало – 74), тоді як у виконавців КГ вона самовдосконалилася на 7% (було допущено 171 помилку, стало – 106);

- у процесі сценічних виступів результативність діяльності учасників ЕГ покращилася на 7,9% по відношенню до початкових даних (було допущено 174 помилки при першому вимірі і 101 – при другому), а у виконавців КГ вона самовдосконалилася на 4,4% (було допущено 171 помилку при першому вимірі і 130 – при другому).

Таблиця 2.16

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ і третьої ЕГ у процесі дев'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
Група	кіль- кість	початок експерт-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	22	171 (18,5%)	98 (10,6%)	106 (11,5%)	130 (14,1%)
ЕГ	22	174 (18,8%)	71 (7,7%)	74 (8%)	101 (10,9%)

Отже, позитивна динаміка формування виконавської надійності музикантів за дотримання третього вищевикладеного концептуального підходу до запам'ятовування музичного матеріалу (розподілу текстових і виконавських компонентів музичних творів для довільного та мимовільного не лише засвоєння, а й відтворення) становить 2,9% при аудиторних репетиціях, 3,5% під час сценічних репетицій і 3,2% в ході прилюдних виступів.

У результаті проведення цієї (дев'ятої) серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесів

формування виконавської надійності музикантів, як:

1) довільне опанування текстовими компонентами музичних творів і мимовільне – виконавськими за умови довільного відтворення перших та мимовільного – других;

2) мимовільне опанування текстовими компонентами музичних творів і довільне – виконавськими за умови мимовільного відтворення перших та довільного – других;

3) застосування змішаної форми довільного й мимовільного опанування текстовими і виконавськими компонентами музичних творів за умови реалізації створеної програми техніко-тактичних дій з усвідомленим спрямуванням уваги лише на ті ознаки стимуляції, котрі запам'ятовувалися довільно, і навіть миттєвою її не зосередженістю на мимовільно засвоєній інформації.

Проведення пошукових експериментів, спрямованих на віднайдення інноваційних технологій запам'ятовування інтерпретаторами музичної інформації, надало змогу виявити такі закономірності формування їх виконавської надійності:

1) при ознайомленні виконавців з текстовими чи виконавськими компонентами музичних творів одночасне сприймання впливу фізичних особливостей ознак стимуляції зоровими, слуховими та дотиковими рецепторами сенсорного регістру підвищує швидкість і якість їх запам'ятовування;

2) у процесі першого програвання творів розпізнання значень нотної стимуляції з наданням пріоритетності звуковим ознакам малюнку конфігурацій позитивно впливає на продуктивність подальшого засвоєння музичної інформації;

3) спрямування уваги виконавців лише на звукові ознаки стимуляції (висоту, силу, тембр, прикритість чи округлість відтворення звуків і т. п.) у процесі початкового оволодіння музичним матеріалом призводить до

зниження надійності його запам'ятовування, оскільки зовсім нівелює сприймання локальних характеристик зорової та дотикової стимуляції (зображення нотних авторських позначень, нервово-м'язового комплексу інструментальної моторики тощо);

4) чим більше ознак стимуляції віднайдено інтерпретаторами в одному й тому ж текстовому або виконавському компоненті музичного твору та усвідомлено їх властивості і зв'язки між ними, тим надійніше він запам'ятовується;

5) різна реакція на одні і ті самі текстові або виконавські компоненти музичних творів через використання різноманітних ознак одного стимулу нотної чи звукової конфігурації для розпізнання його значення призводить до застосування симультанної стимуляції та зниження когнітивних ресурсів інтерпретаторів, втім, збільшує тривалість сприймання нової музичної інформації і підвищує якість її засвоєння;

6) на початковій стадії роботи над музичними творами першочергове запам'ятовування нотного тексту забезпечує успішне засвоєння інших компонентів, оскільки складає основу їх інтеграції в подальшому процесі формування програми техніко-тактичних дій виконавців;

7) першочергове запам'ятовування глобальних ознак як зорових (нотних авторських позначень), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), а не локальних, сприяє якісному оволодінню музичним матеріалом, хоча при концентрації уваги на останніх сприймання перших залишається незмінним, а її зосередження на глобальних зменшує і без того вже незначну виразність локальних ознак стимуляції;

8) під час оволодіння будь-якими текстовими чи виконавськими компонентами музичних творів чіткий семантичний зв'язок всіх без виключення логічних умовиводів лише з новосприйнятою інформацією забезпечує плідну роботу інтерпретаторів над ними;

9) чим більше безпосередньо сприйнята інформація уявно доповнюється логічними умовиводами (уявленням аплікатури, відповідної клавіші, туше, сили натиску, поштовху клавіші або удару по ній, виду співацького дихання, імпедансу, системи вокальної орфоєпії тощо), тим вища якість її запам'ятовування;

10) когнітивна трансформація новосприйнятої інформації на основі віднайдення аналогій у побудові нотних чи звукових конфігурацій та зроблених висновків виступає джерелом формування виконавських навичок;

11) продуктивність процесу засвоєння музичного матеріалу по розмежованих фрагментах значно зростає, якщо їх величина не перевищує можливості роботи короткострокової пам'яті виконавців щодо одночасної обробки всіх визначених стимулів;

12) заучування матеріалу по фрагментах, яким властиві закінчені або відносно закінчені музичні думки, сприяє усвідомленому запам'ятовуванню його змісту;

13) опрацювання віртуозних творів та пасажів по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з їх повторення, забезпечує швидке та якісне звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей;

14) розмежування віртуозних творів та пасажів на епізоди з урахуванням візуальних особливостей послідовності стимулів (зі збереженням точності ритмічного малюнка нотної та звукової конфігурації) створює умови для швидкого запам'ятовування нової інформації на основі репрезентації великої кількості їх сенсорних ознак;

15) у віртуозних творах та пасажах засвоєння музичної інформації угрупованнями, а не дрібними одиницями зорових чи слухових конфігурацій, підвищує швидкість запам'ятовування, хоча її виконанню, як правило, бракує "розсипчастості" відтворення ознак;

16) чим нижче рівень розвитку інтерпретаційної майстерності митців музичного мистецтва, тим дрібніше структурування як нотного матеріалу, так і виконавських дій;

17) на початковій стадії оволодіння музичним матеріалом мінімізація проміжків між повтореннями визначених фрагментів зі збереженням програми техніко-тактичних дій значно підвищує продуктивність їх запам'ятовування, оскільки з відстроченням “реалізації” точність відтворення інформації зменшується;

19) помилкове сприймання вихідних малюнків нотних чи звукових конфігурацій спотворює їх інтерпретацію і вимагає перекодування інформації за рахунок зайвих затрат часу та психофізичних зусиль виконавців;

20) чим довше звукова інформація утримується в пам'яті виконавців під час її сприймання та обробки (чіткий ехоїчний слід), тим швидше і надійніше вона запам'ятовується;

21) на початковій стадії роботи над музичними творами одночасне спрямування уваги виконавців на звукову, візуальну та дотикову стимуляцію (сприйняття “звукового тексту” й аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів як одного цілого) забезпечує якісну когнітивну обробку зовнішніх ознак малюнків нотних і звукових конфігурацій та призводить до репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів;

22) при повторних програваннях епізодів чи творів загалом поступове надання пріоритетного значення слуховій сфері без уявлення малюнків нотних конфігурацій та аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів скорочує час опанування інформацією, оскільки забезпечує утворення семантичних понять, репрезентація яких несе не тільки їх фізичні властивості, а й інформацію дій;

23) на завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом та під час

його сценічного виконання надання пріоритетності ознакам слухової стимуляції та нівелювання зорової й дотикової (виключаючи спеціально запрограмовані епізоди для миттєвого контролю за точністю відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів) забезпечує як сенсорну, так і категоріальну репрезентацію семантичних понять, де першій притаманне відображення ознак узагальнених властивостей малюнків слухомоторних конфігурацій, а другій – їх типових зв'язків з іншими понятійними категоріями (мірою збудження, емоційним напруженням, емоційно-образним змістом тощо);

24) у процесі заучування музичного матеріалу спрямування уваги інтерпретаторів не лише на фізичні властивості малюнків зорових і слухових конфігурацій, а й на специфіку виконавських дій, підвищує надійність його запам'ятовування;

25) усвідомлене розмежування текстових та виконавських компонентів музичних творів для довільного й мимовільного опанування, а також спрямування уваги інтерпретаторів під час сценічних виступів лише на довільно запам'ятовані ознаки стимуляції і навіть миттєве її не зосередження на мимовільно засвоєній інформації підвищує надійність відтворення матеріалу;

26) фіксація під час роботи над музичними творами не лише фізичних ознак малюнків нотних чи звукових конфігурацій, а й відповідної змістової та емоційної інформації підвищує швидкість і якість їх запам'ятовування;

27) усвідомлення емоційно-образного змісту ознак стимуляції на завершальній стадії роботи над музичними творами підвищує якість засвоєння матеріалу.

2.3. Корекція процесу формування інструментально-виконавської надійності під час роботи над музичними творами

Проблема корекції навчальної діяльності турбувала не одне покоління визначних діячів педагогічної науки. Ю. Бабанський [32, 240], І. Зязюн [192, 352-366], Я. Коменський [230, 161-162], В. Кузь [246, 34; 249, 10], С. Русова [410, 33-42; 411, 74-101], Г. Сковорода [351, 103-115], В. Сухомлинський [445, 568-585; 446, 475-477], К. Ушинський [462, 213-216] та інші дидакти шукали ефективні засоби впливу на психічні процеси сприймання, обробки, збереження та відтворення необхідного матеріалу. Зазначена проблема досліджувалась провідними науковцями у галузі музичного мистецтва [12, 67-88; 62, 143-168; 141, 90-123; 238, 65-78; 481, 235-267 тощо]. Втім, як вже зазначалося, при розгляді показників другого критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів (їх здатності до внутрішнього управління ходом запам'ятовування та відтворення необхідної інформації), не всі досягнення психологічної науки використовуються у теорії та методиці навчання музики. Невтіленими залишилися ідеї щодо:

- адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності;
- залежності ступеня адекватності самооцінювання безпосередньо від характеру домінуючої не лише фіксованої, а й дифузної установки на неупереджене зняття результативності діяльності;
- дефініції кількісного і якісного складу атрибутів контролю для усвідомленого визначення просторово-часових структур та модально-інтенсивних відзнак, а також уточнення предметності, цілісності й узагальненості перцептивних образів;
- залежності самоконтролю від темпу надходження сигналів, що забезпечується каналами прямого й зворотного зв'язку;
- двовекторної самокорекції замкнутого процесу постійного обліку

узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями;

- формування оригінальної моделі взірців атрибутів контролю уявним збільшенням привабливості позитивних ознак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення;

- встановлення оптимальної розбіжності між установками і сигналами про їх реалізацію;

- комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально, у створенні образних уявлень малюнків будь-яких конфігурацій;

- ролі початкових стимулів та їх вторинних образів у процесі саморегуляції;

- створення “конфлікту установок” одночасною дією двох досить схожих подразників;

- постійних та часових детермінант привабливості установок і збереження максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю.

Втілення вищезазначених ідей у теорію та методику навчання музики без експериментальної перевірки ставило б під сумнів вірогідність обґрунтування дійових методів та прийомів удосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів. Саме тому проводилися пошукові експерименти із залученням музикантів різної виконавської майстерності (школярів, студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти й мистецтв всіх рівнів акредитації). Для більш досконалого відображення загального змісту наукових положень та доступності формулювання методичних рекомендацій всі ідеї об'єднувалися у блоки. Зокрема, у перший блок були згруповані ідеї стосовно:

- адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності;

- залежності ступеня адекватності самооцінювання безпосередньо від характеру домінуючої не лише фіксованої, а й дифузної установки на

неупереджене зняття результативності діяльності.

До другого блоку увійшли ідеї щодо:

- дефініції кількісного і якісного складу атрибутів контролю для усвідомленого визначення просторово-часових структур та модально-інтенсивних відзнак, а також уточнення предметності, цілісності й узагальненості перцептивних образів;

- адекватності самоконтролю та темпу надходження сигналів, що забезпечується каналами прямого й зворотного зв'язку.

Третій блок об'єднав ідеї про:

- двовекторну самокорекцію замкнутого процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями;

- формування оригінальної моделі взірців атрибутів контролю уявним збільшенням привабливості позитивних ознак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення;

- встановлення оптимальної розбіжності між установками і сигналами їх реалізації.

Останні ідеї були згруповані у четвертий блок. Вони стосувалися того, що:

- суб'єкти можуть створювати образні уявлення малюнків будь-яких конфігурацій шляхом комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;

- зорові та слухо-моторні уявлення впливають на діяльність аналогічно до сприймання початкової стимуляції;

- “конфлікт установок” виникає за одночасної дії двох досить схожих подразників;

- постійні та часові детермінанти привабливості установок сприяють збереженню максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю.

Кожне вищезначене об'єднання ідей складало теоретичну основу для обґрунтування гіпотези і розробки методичних настанов окремого

дослідження. Відповідно до кількості цих об'єднань проводилися чотири серії пошукових експериментів. Перед перевіркою дієвості кожного блоку ідей у практичній діяльності музикантів здійснювалась не лише вибірка учасників, а й їх розподіл до КГ й ЕГ на основі максимально наближеної результативності сценічної діяльності виконавців кожної групи; за наявності однакової підсумкової звітності в кінці наступного семестру для створення аналогічних емоціогенних умов; за присутністю ідентичної кількості акордеоністів, бандуристів, баяністів, вокалістів, гітаристів, гобоїстів, кларнетистів, піаністів, скрипалів та трубачів. Контрольні заміри виконавської надійності здійснювалися чотири рази, а саме:

- на початку пошукового експерименту;
- у процесі останнього аудиторного заняття;
- у процесі сценічної репетиції напередодні прилюдного виступу;
- у процесі сценічної діяльності.

За показники виконавської надійності (як і при проведенні попередніх серій пошукових експериментів) було взято:

- метро-ритмічну точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;
- точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень;
- безперервність процесу інтерпретації музичного матеріалу;
- завершеність виконання музичних творів.

Кількісний та якісний склад репертуару в кожному пошуковому експерименті визначався вимогами певних форм звітності (контрольним заняттям, заліком, екзаменом чи концертом). Втім, музиканти КГ і ЕГ по-різному оволодівали необхідними виконавськими навичками. Якщо перші (інтерпретатори КГ) здійснювали це традиційно, тобто відповідно до вихідних положень праць Ю. Акімова (9, 10), Б. Асаф'єва (25, 26, 27), Л. Ауера (29), Т. Беркман (46, 47), І. Браудо (63, 64), В. Власова (93), Т. Докшіцера (157) та інших науковців і митців музичного мистецтва, то

другі (інтерпретатори ЕГ) – з урахуванням ще й певних додаткових настанов.

Проведення першої серії пошукових експериментів спрямовувалося на вивчення залежності виконавської надійності музикантів-інструменталістів від впливу адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності та характеру домінуючої як фіксованої, так і дифузної установки на їх неупереджене зняття (перший блок ідей, не втілених у теорію та методику навчання музики). Завдяки опитуванню виконавців після прилюдних виступів (заліків, екзаменів, концертів, Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів піаністів та баяністів-акордеоністів) й зіставленню отриманих відповідей на запитання дихотомічної анкети простого закритого типу (дод. В) з результатами їх сценічної діяльності з'ясувалося таке: ті виконавці, котрі позитивно оцінювали проміжні або кінцеві результати діяльності, допускали за досліджуваними показниками більше помилок від тих, котрі усвідомлено не оцінювали власну діяльність безпосередньо в процесі відтворення музичного матеріалу в емоціогенних умовах. До анкетування було залучено 468 виконавців. Усереднена кількість позитивних відповідей (у відсотках) на запитання анкети обчислювались за допомогою формули $\bar{a} =$

$$= \sum a = \frac{a_1 + a_2 + \dots + a_n}{n}, \text{ де:}$$

\bar{a} – середня арифметична величина позитивних відповідей у відсотках (%);

\sum – знак підсумовування;

a_n – отримані варіанти позитивних відповідей у відсотках (%);

n – число варіантів.

На перше запитання “Чи оцінювали Ви емоційно проміжні результати діяльності у процесі роботи над музичними творами?” 89% респондентів відповіли “так”, лише 11% – “ні”. На друге запитання “Чи оцінювали Ви емоційно проміжні результати діяльності безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів?” тільки 35% респондентів надали позитивну

відповідь, а 65% – негативну. На третє запитання “Чи оцінювали Ви емоційно кінцеві результати діяльності у процесі роботи над музичними творами?” 73% респондентів відповіли “так”, а 27% – “ні”. На останнє запитання “Чи оцінювали Ви емоційно кінцеві результати діяльності безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів?” 66% респондентів надали ствердну відповідь, а 34% – негативну.

Отже, простежилася пряма залежність виконавської надійності музикантів від впливу адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності та характеру домінуючої як фіксованої, так і дифузної установки на їх неупереджене зняття. Саме це надало змогу припустити, що в процесі роботи виконавців над музичними творами доцільно усвідомлено емоційно оцінювати як проміжні, так і кінцеві результати діяльності, а під час їх інтерпретації в емоціогенних умовах – лише кінцеві. Дієздатність цієї гіпотези перевірялась завдяки підготовці інтерпретаторів ЕГ до сценічних виступів не лише на основі реалізації у практичній діяльності відомих вихідних положень теорії і методики музичного навчання стосовно оволодіння необхідними виконавськими навичками, а ще й з урахуванням певних настанов. Зокрема, додатково їм рекомендувалось:

- на початковій стадії роботи над музичними творами застосовувати “зняття” як проміжних, так і кінцевих результатів діяльності, що надасть змогу постійно зіставляти отримані наслідки діяльності з репрезентативними семантичними поняттями виконавців та відшукувати механізми подолання незбіжностей;

- з автоматизацією дій поступово надавати пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності, завдяки чому “будувати” новосприйняту стимуляцію в цілісний образ, що вкрай необхідно для безпомилкового відтворення інформації як у звичних, так і в емоціогенних умовах;

- на завершальній стадії роботи над музичними творами та в період безпосередньої підготовки до прилюдних виступів застосовувати тільки емоційне “зняття” кінцевих результатів діяльності, яке сприятиме безпомилковому відтворенню необхідної інформації у звичних умовах (у разі потреби допускати обробку вибіркового фрагменту музичного матеріалу з усвідомленим наданням емоційної оцінки проміжним результатам діяльності);

- під час сценічного виконання музичних творів усвідомлено оцінювати тільки кінцеві результати діяльності і зовсім нівелювати “зняття” проміжних.

Виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомилися. У першій серії пошукових експериментів, спрямованих на віднайдення інноваційних технологій удосконалення виконавської діяльності митців музичного мистецтва, брали участь 68 інтерпретаторів (34 – ЕГ і 34 – КГ). Дані результативності їх діяльності викладено в додатках Д.1, Д.2, Д.3 і Д.4. При проведенні контрольних замірів виконавської надійності враховувалось те, що призупинення процесу інтерпретації музичного твору і незавершеність його виконання є найбільш вразливим лянсусом для слухачів. Тому одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрешностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічним показником.

Якщо учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку першої серії пошукових експериментів (див. дод. Д.1) допустили на 5 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 243, КГ – 238), то під час аудиторних репетицій простежилося інша різниця між результативністю їх діяльності (див. дод. Д.2). Учасники ЕГ допустили на 64 помилки менше, ніж учасники КГ (КГ – 123, ЕГ – 59).

Різниця в отриманих даних виконавської надійності учасників КГ збільшилася при зіставленні результативності діяльності в процесі сценічних

репетицій та прилюдних виступів (див. дод. Д.1, Д.2, Д.3 та Д.4). Під час сценічних репетицій відносно аудиторних вона збільшилася на 10 помилок (в учасників КГ стало більше на 19 одиниць, а ЕГ – на 9). У процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій вона збільшилася на 12 помилок (в учасників КГ стало більше на 88 одиниць, а ЕГ – на 76), а відповідно до сценічних репетицій – ще на 2 помилки за досліджуваними показниками (в учасників КГ стало більше на 69 одиниць, а ЕГ – на 67).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ і ЕГ під час проведення першої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.17. Їх аналіз (див. табл. 2.17) свідчить про те, що запропоновані методичні рекомендації позитивно впливають на перебіг формування означеного феномена. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів-інструменталістів становить 5,8% (69 помилок) при аудиторних репетиціях, 6,5% (79 помилок) під час сценічних репетицій і 6,7% (81 помилку) в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.17

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі першої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	34	238 (19,5%)	123 (10,1%)	142 (11,6%)	211 (17,3%)
ЕГ	34	243 (20%)	59 (4,8%)	68 (5,6%)	135 (11,1%)

Таким чином, експериментально доведено, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищується, якщо в процесі роботи над музичними творами усвідомлено оцінюються як проміжні, так і кінцеві результати діяльності, а під час їх інтерпретації в емоціогенних умовах –

лише кінцеві. У результаті проведення першої серії пошукових експериментів простежилися такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності митців музичного мистецтва:

1) усвідомлене надання інтерпретаторами емоційної оцінки проміжним та кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над музичними творами;

2) відшукування механізмів подолання розбіжностей при зіставленні новосприйнятої стимуляції з репрезентованими семантичними поняттями в пам'яті виконавців завдяки “зняттю” ними проміжних результатів діяльності;

3) поступове надання інтерпретаторами пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності з автоматизацією виконавських дій;

4) усвідомлення виконавцями емоційної оцінки тільки кінцевих результатів діяльності в період безпосередньої сценічної підготовки до виступів та під час прилюдної інтерпретації музичних творів.

Методологічну основу гіпотези наступного (другого) пошукового експерименту, спрямованого на виявлення ефективних методів удосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів, склали ідеї другого згрупованого блоку. Її сутність зводилася до того, що виконавська надійність інтерпретаторів покращиться за умови одночасного спрямування уваги на встановлену оптимальну кількість атрибутів контролю, що відповідає пропускній спроможності каналів їх прямого та зворотного зв'язку як під час опанування матеріалом музичних творів чи вдосконалення технічної оснащеності, так і в період сценічних виступів. Для перевірки дієздатності цієї гіпотези інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались не лише відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно оволодіння необхідними виконавськими навичками, а ще й додатковими настановами стосовно

усвідомленого визначення просторово-часових структур та модально-інтенсивних відзнак, а також уточнення предметності, цілісності й узагальненості виконавських атрибутів контролю на сенсорно-перцептивному рівні. Зокрема, учасникам ЕГ рекомендувалось:

- на початковій стадії оволодіння необхідною інформацією з'ясувати зрозумілі виконавські атрибути контролю, які максимально відображають її специфіку (звуквисотні нотні авторські позначення, штрихи, артикуляцію, прийоми звуковидобування, педалізацію в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо);

- при формуванні взірців цих атрибутів контролю відбором з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхиленням тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму, “підпорядкувати” всі ознаки стимулів слухо-моторним рисам музичної інформації (інструменталістам в уяві всі деталі виконавських атрибутів контролю “підпорядкувати” аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому);

- на початковій стадії автоматизації виконавських дій не допускати “випадання” окремих рис у сформованих уявних взірцях атрибутів контролю;

- постійно підкріплювати вторинні образи додатковою емоційно-образною стимуляцією з відстроченням їх реалізації без послаблення інтенсивності;

- під час реалізації уявної моделі музичної інформації утримувати увагу лише на такій кількості виконавських атрибутів контролю, яка дозволяє максимально зануритися в процес діяльності і виключає появу “вільного простору” для попадання зайвих (незапрограмованих) ознак стимуляції;

- використовувати якомога більше вихідних та похідних властивостей виконавських атрибутів контролю як в процесі оволодіння музичною інформацією, так і під час її сценічної інтерпретації, але прискорювати темп надходження сигналів завдяки збільшенню кількості їх одночасного

уявлення лише до такої величини, за якої запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги;

- при формуванні взірців виконавських атрибутів контролю віртуозних творів та пасажів зменшувати в часовому відношенні щільність сигнального ряду завдяки поступовому об'єднанню дрібних інформаційних одиниць в угруповання прямо пропорційно збільшенню темпу реалізації уявної моделі музичної інформації.

У другій серії пошукових експериментів брали участь 54 учасники (27 – КГ, 27 – ЕГ). Виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомилися. Втім, перед їх реалізацією учасникам ЕГ роз'яснювались характеристики вихідних (просторово-часових структур і модально-інтенсивних відзнак) та похідних (предметності, цілісності й узагальненості) властивостей виконавських атрибутів контролю, що викладено в 4 підрозділі 1 розділу. Саме це надавало їм змогу усвідомити сутність кожної рекомендації і максимально втілити її у процес музично-виконавської діяльності. Дані результативності діяльності всіх учасників викладено в додатках Д.5, Д.6, Д.7 і Д.8, де: одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрешностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів; незавершене виконання будь-якого музичного твору умовно прирівнювалося до тринадцяти похибок за аналогічним показником. Якщо учасники ЕГ під час першого виміру виконавської надійності при сценічній інтерпретації чотирьох музичних творів (див. дод. Д.5) допустили на 7 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 183, КГ – 176), то в процесі наступних контрольних замірів означеного феномена простежилася інша різниця між результативністю їх діяльності (див. дод. Д.6, Д.7 і Д.8), а саме:

- при аудиторних репетиціях учасники ЕГ допустили на 46 помилок менше від учасників КГ (КГ – 97, ЕГ – 51);

- під час сценічних репетицій учасники ЕГ допустили на 57 помилок

менше від учасників КГ (КГ – 112, ЕГ – 55);

- у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники ЕГ допустили на 66 помилок менше від учасників КГ (КГ – 164, ЕГ – 98).

Також простежилася різна залежність виконавської надійності учасників ЕГ і КГ від впливу зовнішніх умов на результативність діяльності (див. дод. Д.6, Д.7 і Д.8), зокрема:

- під час сценічних репетицій в учасників КГ вона погіршилася на 15 помилок відповідно до аудиторних репетицій, а ЕГ – на 4;

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій в учасників КГ вона погіршилася на 67 помилок (у ЕГ – лише на 47), тоді як відповідно до сценічних репетицій – на 52 (у ЕГ – на 43).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення другої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.18, де простежується (див. табл. 2.18) позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на їх виконавську надійність. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 5,7% при аудиторних репетиціях, 6,8% під час сценічних репетицій і 7,7% в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.18

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	27	176 (18,8%)	97 (10,4%)	112 (12%)	164 (17,5%)
ЕГ	27	183 (19,5%)	51 (5,4%)	55 (5,9%)	98 (10,5%)

Таким чином доведено, що означений феномен покращується, якщо в процесі виконавської діяльності (під час опанування матеріалом музичних

творів, удосконалення технічної оснащеності, репетиційної та сценічної реалізації інтерпретаційної моделі музичних творів) увага музикантів одночасно спрямовується на встановлену оптимальну кількість атрибутів контролю, що відповідає пропускній спроможності каналів їх прямого та зворотного зв'язку.

Втім, у ході цієї (другої) серії пошукових експериментів у деяких інструменталістів з абсолютним звуковисотним слухом простежилося неабияке ускладнення реалізації методичної настанови стосовно “підпорядкування” в уяві всіх ознак стимулів у бік основного спектра слухо-моторних рис музичного матеріалу при формуванні взірців виконавських атрибутів контролю відбором з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхиленням тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму. Це спонукало до проведення спеціальних експериментальних досліджень (повторних пошукових експериментів) з метою виявлення дійових методів цілеспрямованого вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів з абсолютним звуковисотним слухом. Їх гіпотезу складало припущення, що надійність гри таких інструменталістів покращиться, якщо при формуванні взірців атрибутів контролю всі ознаки стимулів генералізуються слухо-моторними рисами музичного матеріалу, а за умови утруднення таких психічних дій – його емоційно-образним змістом. Відповідно до цієї гіпотези з'ясувалась ефективність реалізації різних підходів до поставленої проблеми, які віддзеркалювались у трьох наступних методичних рекомендаціях:

1) при формуванні в уяві взірців виконавських атрибутів контролю всі ознаки стимулів “підпорядкувати” слухо-моторним рисам музичного матеріалу, тобто аплікатурно-клаватурній послідовності ігрових рухів як одному цілому;

2) при формуванні в уяві взірців виконавських атрибутів контролю всі ознаки стимулів “підпорядкувати” емоційно-образному змісту музичного

матеріалу;

3) при формуванні в уяві взірців виконавських атрибутів контролю прагнути “підпорядкувати” всі ознаки стимулів слухо-моторним рисам музичного матеріалу (аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому), а за умови утруднення таких психічних дій – його емоційно-образному змісту.

У перевірці дієздатності вищевикладених методичних рекомендацій брали участь 36 інструменталістів з абсолютним слухом (8 баяністів-акордеоністів, 20 піаністів, 8 скрипалів). Складність проведення цієї серії повторних експериментальних досліджень, окрім наявності малої кількості парних студентів з абсолютним слухом, які володіли грою на ідентичних музичних інструментах, зумовлювалася ще й максимально наближеними між ними даними виконавської надійності. Саме з урахуванням цих вимог всі учасники розподілялись до КГ та ЕГ (КГ – 9, перша ЕГ – 9, друга ЕГ – 9 і третя ЕГ – 9). Такий розподіл надав змогу виявити залежність результативності сценічної діяльності митців музичного мистецтва від втілення кожної з вищезначених настанов окремо, оскільки учасники першої ЕГ в роботі над творами керувалися першою настановою, другої ЕГ – другою, третьої ЕГ – третьою. Учасники КГ зі змістом вищевикладених настанов не ознайомились. Експеримент проводився роздільно упродовж двох років (чотирьох навчальних семестрів). При встановленні загальної кількості помилок одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрешностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічним показником.

Отримані дані діагностувальних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ на початку цієї повторної серії пошукових експериментів та по його завершенні викладено в додатках Д.9, Д.10, Д.11 і Д.12.

Якщо на початку проведення цієї серії пошукових експериментів при виконанні чотирьох творів загальна кількість допущених помилок за досліджуваними показниками (див. дод. Д.9) в учасників обох груп була однакова (КГ – 67, перша ЕГ – 67), то під час другого виміру виконавської надійності музикантів (аудиторних репетицій) між даними результативності їх діяльності простежилася різниця (див. дод. Д.10). У виконавців цієї ЕГ загальна кількість помилок зросла на 17 одиниць по відношенню до попереднього виміру, в той час як в інструменталістів КГ вона зменшилася на 24 одиниці. У першій ЕГ було 67 помилок, натомість стало – 84, тоді як у КГ було 67 помилок, а стало – 43.

Ще більше зросла різниця між отриманими даними результативності діяльності учасників КГ і першої ЕГ в процесі сценічних репетицій і прилюдних виступів (див. дод. Д.11 і Д.12), а саме:

- під час сценічних репетицій учасники першої ЕГ допустили на 43 помилки більше від учасників КГ (ЕГ – 88, КГ – 45);

- у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники ЕГ допустили на 45 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 103, КГ – 58).

Простежується неоднакова залежність виконавської надійності від впливу зовнішніх умов на результативність діяльності в учасників КГ і першої ЕГ (див. дод. Д.10, Д.11 і Д.12), зокрема:

- під час сценічних репетицій у виконавців першої ЕГ вона погіршилася на 4 помилки відповідно до аудиторних репетицій, а КГ – лише на 2;

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців першої ЕГ вона погіршилася на 19 помилок (у КГ – на 15), тоді як відповідно до сценічних репетицій – на 15 (у КГ – на 13).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і першої ЕГ під час проведення повторної другої серії пошукових експериментів відображено в таблиці 2.19.

Зіставлення даних результативності діяльності учасників КГ та першої

ЕГ (див. табл. 2.19) доводить недієздатність запропонованої методичної настанови стосовно формування в уяві взірців виконавських атрибутів контролю “підпорядкуванням” всіх ознак стимулів слухо-моторним рисам музичного матеріалу, тобто аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому, оскільки:

- при аудиторних репетиціях негативна динаміка становить 7,4% (в мінусі);
- під час сценічних репетицій негативна динаміка становить 7,8% (в мінусі);
- в ході прилюдних виступів негативна динаміка становить 8% (в мінусі).

Таблиця 2.19

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ та першої ЕГ у процесі повторної другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	9	67 (12,1%)	43 (7,7%)	45 (8,1%)	58 (10,5%)
ЕГ	9	67 (12,1%)	84 (15,1%)	88 (15,9%)	103 (18,5%)

Результати вимірів надійності гри учасників КГ та другої ЕГ на початку цієї повторної серії пошукових експериментів та по їх завершенні викладено в додатках Д.13, Д.14, Д.15, Д.16 і таблиці 2.20.

Якщо учасники другої ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку повторної другої серії пошукових експериментів (див. дод. Д.13) допустили на 2 помилки більше, ніж учасники КГ (ЕГ – 69, КГ – 67), то під час наступних вимірів виконавської надійності музикантів простежилася інша різниця між результативністю їх діяльності (див. дод. Д.14, Д.15, Д.16), а саме:

- у ході як аудиторних (ЕГ – 81, КГ – 43), так і сценічних репетицій (ЕГ – 83, КГ – 45), виконавці цієї ЕГ допустили по 38 помилок більше від музикантів КГ;

- у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники другої ЕГ допустили на 41 помилку більше від музикантів КГ (ЕГ – 99, КГ – 58).

Під час аудиторних репетицій (див. дод. Д.13, Д.14, Д.15, Д.16) у виконавців другої ЕГ загальна кількість помилок зросла на 12 одиниць по відношенню до попереднього виміру (було – 69, стало – 81), в той час як у інструменталістів КГ вона зменшилася на 24 одиниці (було – 67, стало – 43). Якщо в ході сценічних репетицій в учасників обох груп результативність діяльності відповідно до аудиторних репетицій (в ЕГ було – 81, стало – 83, а в КГ було – 43, стало – 45) погіршилась однаково (на 2 помилки), то:

- під час прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців цієї ЕГ вона знизилась на 18 помилок (було – 81, стало – 99), а в КГ – на 15 (було – 43, стало – 58);

- у процесі прилюдних виступів відповідно до сценічних репетицій в учасників ЕГ вона знизилась на 16 одиниць (було 83, стало – 99), тоді як у КГ – на 13 (було – 45, стало – 58).

Таблиця 2.20

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ та другої ЕГ у процесі повторної другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	9	67 (12,3%)	43 (7,9%)	45 (8,2%)	58 (10,6%)
ЕГ	9	69 (12,7%)	81 (14,9%)	83 (15,2%)	99 (18,2%)

Зіставлення даних виконавської надійності учасників КГ та другої ЕГ (див. табл. 2.20) доводить недієздатність запропонованої другої методичної

настанови стосовно обов'язкової генералізації емоційно-образним змістом музичного матеріалу всіх інших ознак стимулів при формуванні взірців виконавських атрибутів контролю, оскільки при аудиторних та сценічних репетиціях негативна динаміка становить 6,6% (в мінусі), а в процесі прилюдних виступів – 7% (в мінусі).

Позитивна динаміка результативності діяльності учасників ЕГ простежилася лише при втіленні у процес їх інструментальної підготовки третьої методичної настанови (формування в уяві взірців виконавських атрибутів контролю “підпорядкуванням” всіх ознак стимулів аплікатурно-клаватурній послідовності ігрових рухів як одному цілому, а за умови утруднення таких психічних дій – емоційно-образному змісту музичного матеріалу). Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників КГ і третьої ЕГ на початку цієї повторної серії пошукових експериментів та по їх завершенні викладено в додатках Д.17, Д.18, Д.19, Д.20 і таблиці 2.21. Учасники третьої ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку повторної другої серії пошукових експериментів (див. дод. Д.17) допустили на 4 помилки більше від учасників КГ (ЕГ – 71, КГ – 67). Під час наступних вимірів виконавської надійності музикантів між даними результативності їх діяльності простежилася інша різниця (див. дод. Д.18, Д.19, Д.20), а саме:

- у ході аудиторних репетицій виконавці цієї ЕГ допустили на 27 помилок менше від музикантів КГ (ЕГ – 16, КГ – 43);
- під час сценічних репетицій учасники третьої ЕГ допустили на 28 помилок менше, ніж виконавці КГ (ЕГ – 17, КГ – 45);
- в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів учасники третьої ЕГ допустили на 29 помилок менше від виконавців КГ (ЕГ – 29, КГ – 58).

По завершенні цієї серії пошукових експериментів у процесі аудиторних репетицій у виконавців третьої ЕГ загальна кількість помилок знизилась на 15,9% (на 55 одиниць) порівняно з попередніми вимірами, тоді

як в інструменталістів КГ вона зменшилася на 7% (на 24 одиниці). Відповідно до початкових даних у виконавців цієї ЕГ результативність діяльності покращилась на 15,6% (на 54 одиниці) під час сценічних репетицій (в КГ – лише на 22 помилки, що становить 6,4%) і на 11% (на 42 помилки) в ході прилюдних виступів (в КГ – лише на 9 помилок, що становить 2,6%).

Таблиця 2.21

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів КГ та третьої ЕГ у процесі повторної другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	9	67 (19,4%)	43 (12,4%)	45 (13%)	58 (16,8%)
ЕГ	9	71 (20,5%)	16 (4,6%)	17 (4,9%)	29 (8,4%)

Отже, позитивна динаміка від впровадження третьої вищезазначеної методологічної настанови в інструментальну підготовку музикантів (формування в уяві взірців виконавських атрибутів контролю “підпорядкуванням” всіх ознак стимулів аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому, а за умови утруднення таких психічних дій – емоційно-образному змісту музичного матеріалу) становить 8,9% при аудиторних репетиціях, 9,2% під час сценічних репетицій і 9,5% в ході прилюдних виступів.

У результаті проведення другої серії пошукових експериментів простежилися такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності митців музичного мистецтва:

1) визначення і усвідомлення якомога більшої кількості ознак атрибутів контролю, які максимально відображають специфіку музичної інформації на початковій стадії її оволодіння (звуквисотних нотних авторських позначень,

штрихів, прийомів звуковидобування та педалізації у піаністів, ведення міху у баяністів або смичка у скрипалів, артикуляційних та тембральних властивостей звукових конфігурацій, деталей вокальної моторики та орфоепії тощо);

2) “підпорядкування” виконавцями без абсолютного звуковисотного слуху в уяві всіх ознак стимулів слухо-моторним рисам музичної інформації (співаками – нервово-м’язовому комплексу вокальної моторики, а інструменталістами – аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому);

3) відбір найдоцільніших властивостей виконавських атрибутів контролю з їх альтернативних варіантів і відхилення тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму музикантів;

4) збереження всіх ознак атрибутів контролю в обсязі уваги на початковій стадії автоматизації виконавських дій;

5) утворення більш якісної уявної моделі взірців виконавських атрибутів контролю постійним підкріпленням додатковою емоційно-образною стимуляцією;

6) усвідомлене використання в роботі над музичними творами якомога більшої кількості вихідних та похідних властивостей виконавських атрибутів контролю;

7) спрямування уваги лише на таку кількість виконавських атрибутів контролю, яка дозволяє максимальне занурення в процес діяльності і виключає появу “вільного простору” для “потрапляння” зайвих (незапрограмованих) ознак стимуляції при реалізації уявної моделі музичної інформації;

8) прискорення темпу надходження сигналів завдяки збільшенню кількості одночасного уявлення виконавських атрибутів контролю лише до такої величини, за якої в процесі відтворення необхідної інформації запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги;

9) зменшення щільності сигнального ряду в часовому відношенні прямо пропорційно збільшенню темпу виконання віртуозних творів та пасажів під час поступового об'єднання в уяві дрібних інформаційних одиниць в угруповання;

10) “підпорядкування” інструменталістами з абсолютним звуковисотним слухом в уяві всіх ознак стимулів аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому, а за умови утруднення таких психічних дій – емоційно-образному змісту музичного матеріалу.

Третя серія пошукових експериментів спрямовувалась на виявлення ефективних методів удосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів завдяки реалізації ідей згрупованого третього блоку щодо:

- двовекторної самокорекції замкнутого процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями;

- формування оригінальної моделі взірців атрибутів контролю уявним збільшенням привабливості позитивних відзнак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення;

- встановлення оптимальної неузгодженості між установками і сигналами їх реалізації.

Зміст цих ідей надав змогу припустити, що формування інтерпретаційних моделей музичних творів і надійність їх реалізації поліпшиться за умови:

- дотримання оптимуму розходження між установками й сигналами про реальні результати діяльності;

- двовекторної самокорекції уявних взірців атрибутів контролю зміною (збільшенням або зменшенням) привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення.

Для перевірки дієздатності цієї гіпотези інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались не лише відомими вихідними

положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно оволодіння необхідними виконавськими навичками, а ще й додатковими настановами, а саме: при роботі над музичними творами та в процесі удосконалення технічної майстерності усвідомлено зіставляти сприйняту інформацію з ознаками уявлених образів і приймати рішення щодо необхідності видозмінення як атрибутів контролю, так і їх взірців.

За умови видозмінення взірців виконавських атрибутів контролю учасникам ЕГ рекомендувалось:

- формувати їх в уяві з мінімальним “відривом” від реальних результатів діяльності;
- удосконалювати їх відхиленням негативних властивостей, надаючи нові переваги відібраним варіантам за рахунок не фіксованих раніше позитивно оцінених відзнак;
- збагачувати сформовані взірці виконавських атрибутів контролю додатковою інформацією, отриманою в результаті їх уявної або реальної реалізації.

Під час безпосередньої репетиційної чи сценічної реалізації заздалегідь утвореної інтерпретаційної моделі музичних творів учасникам ЕГ рекомендувалось:

- не допускати уявлення декількох альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю;
- не надавати сумніву правильності прийнятих рішень.

У третій серії пошукових експериментів, спрямованих на віднайдення інноваційних технологій вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності митців музичного мистецтва завдяки двовекторній корекції уявних взірців атрибутів контролю та дотриманню оптимуму розходження між установками й сигналами про реальні результати діяльності, брали участь 60 учасників (30 – ЕГ і 30 – КГ). Інтерпретатори КГ зі змістом вищевикладених методичних вказівок навіть не ознайомились. Дані результативності

діяльності виконавців КГ і ЕГ викладено в додатках Д.21, Д.22, Д.23, Д.24 і таблиці 2.22.

Якщо учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку третьої серії пошукових експериментів (див. дод. Д.21) допустили на 3 помилки більше від учасників КГ (ЕГ – 185, КГ – 182), то під час аудиторних репетицій простежилася інша різниця між даними результативності їх діяльності (див. дод. Д.22). Учасники ЕГ допустили на 51 помилку менше від учасників КГ (КГ – 119, ЕГ – 68). По-різному змінилися дані виконавської надійності учасників КГ і ЕГ у процесі наступних контрольних замірів (див. дод. Д.22, Д.23, Д.24), а саме:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ вони погіршились на 12 помилок (у ЕГ – на 6);

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ вони погіршились на 55 помилок (у ЕГ – на 45);

- в ході прилюдних виступів порівняно зі сценічними репетиціями у виконавців КГ вони погіршились на 43 помилки за досліджуваними показниками (у ЕГ – на 39).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення третьої серії пошукових експериментів свідчать (див. табл. 2.22) про позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на формування їх виконавської надійності. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 5,2% (54 помилки) при аудиторних репетиціях, 5,7% (60 помилок) під час сценічних репетицій і 6,1% (64 помилки) в ході прилюдних виступів.

Таким чином, експериментально доведено, що виконавська надійність музикантів підвищується, якщо в процесі формування інтерпретаційних моделей музичних творів та їх реалізації вони дотримуються оптимуму розходження між установками й сигналами про реальні результати діяльності, та в уяві здійснюється двовекторна корекція взірців атрибутів

контролю зміною (збільшенням або зменшенням) привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів з наданням їм вирішального значення.

Таблиця 2.22

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі третьої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
Група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	30	182 (17,4%)	119 (11,4%)	131 (12,5%)	174 (16,6%)
ЕГ	30	185 (17,7%)	68 (6,5%)	74 (7,1%)	113 (10,8%)

У результаті проведення третьої серії пошукових експериментів простежилися такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності митців музичного мистецтва:

1) прийняття рішень щодо необхідності видозмінення як виконавських атрибутів контролю, так і їх взірців, на основі усвідомленого зіставлення сприйнятої інформації з ознаками її уявлених образів;

2) видозмінення взірців виконавських атрибутів контролю відхиленням негативних властивостей, збільшенням або зменшенням привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів з наданням їм вирішального значення та постійним збагачуванням додатковою інформацією, отриманою в результаті їх уявної або реальної реалізації;

3) збереження мінімального “відриву” взірців виконавських атрибутів контролю в процесі їх уявного формування від реальних результатів діяльності;

4) уникнення розбіжності між установками й сигналами про реальні результати сценічної діяльності;

5) недопущення активації декількох уявлень альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю в процесі прилюдної інтерпретації

музичних творів.

Остання серія пошукових експериментів спрямовувалась на виявлення ефективних методів та прийомів удосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів завдяки втіленню у теорію та методику навчання музики психологічних ідей (четвертого блоку) стосовно того, що:

- образні уявлення малюнків будь-яких конфігурацій можуть створюватися суб'єктами шляхом комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;

- зорові та слухо-моторні уявлення впливають на діяльність аналогічно сприйманню початкової стимуляції;

- “конфлікт установок” виникає за одночасної дії двох досить схожих подразників;

- постійні та часові детермінанти привабливості установок сприяють збереженню максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю.

Керуючись їх змістом, було висунуто припущення, що виконавська надійність митців музичного мистецтва підвищиться за умови вдосконалення взірців атрибутів контролю шляхом репрезентацій та комбінацій семантичних понять слухо-моторних конфігурацій і уникнення “конфлікту установок” під час їх реалізації. Для перевірки дієздатності цієї гіпотези тільки інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались як відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно оволодіння необхідними виконавськими навичками, так і додатковими настановами. Зокрема, їм рекомендувалось:

- при першому програванні епізодів музичних творів керуватися слухо-моторними уявленнями, створеними візуально-сприйнятою стимуляцією нотного тексту;

- при їх повторних реальних чи уявних програваннях постійно застосовувати набуті раніше образні уявлення малюнків будь-яких

конфігурацій шляхом репрезентацій та комбінацій необхідних семантичних понять;

- з автоматизацією виконавських дій поступово надавати максимальної привабливості лише відібраним установкам та досягти закріплення їх пріоритетності методом повторення;

- під час репетиційного програвання музичних творів та їх прилюдної інтерпретації уникати активізації зайвих (не відібраних) установок.

У результаті проведення четвертої серії пошукових експериментів підтвердилося висунуте припущення про те, що виконавська надійність музикантів-інструменталістів підвищується, якщо взірці атрибутів контролю вдосконалюються шляхом репрезентацій та комбінацій семантичних понять слухо-моторних конфігурацій і при цьому під час їх реалізації не допускається конфлікт установок. Про це свідчить зіставлення даних результативності діяльності 42 учасників (КГ – 21 та ЕГ – 21), які викладено в додатках Д.25, Д.26, Д.27, Д.28 і таблиці 2.23.

При діагностуванні виконавської надійності музикантів-інструменталістів загальна кількість помилок визначалась аналогічно до попередніх пошукових експериментів, тобто:

- 1 призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до 7 погрішностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;

- 1 незавершене виконання музичного твору умовно прирівнювалося до тринадцяти похибок за таким самим показником (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів).

Учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку четвертої серії пошукових експериментів (див. дод. Д.25) допустили на 5 помилок більше, ніж учасники КГ (ЕГ – 137, КГ – 132). Під час аудиторних репетицій між даними результативності діяльності учасників КГ і ЕГ простежилася інша різниця (див. дод. Д.26). Учасники ЕГ допустили на 23

помилки менше від учасників КГ (КГ – 74, ЕГ – 51). По-різному змінилися дані виконавської надійності учасників КГ та ЕГ і в процесі наступних контрольних замірів (див. дод. Д.26, Д.27, Д.28), а саме:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ вони погіршились на 11 помилок (у ЕГ – на 8);

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ вони погіршились на 42 помилки (у ЕГ – на 33);

- в ході прилюдних виступів відповідно до сценічних репетицій у виконавців КГ вони погіршились на 31 помилку за досліджуваними показниками (у ЕГ – на 25).

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення четвертої серії пошукових експериментів свідчать (див. табл. 2.23) про позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на формування їх виконавської надійності. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 3,8% (28 помилок) при аудиторних репетиціях, 4,2% (31 помилку) під час сценічних репетицій і 5% (37 помилок) в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.23

Узагальнені дані результативності діяльності музикантів-інструменталістів у процесі четвертої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кількість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	21	132 (17,9%)	74 (10%)	85 (11,5%)	116 (15,7%)
ЕГ	21	137 (18,6%)	51 (6,9%)	59 (8%)	84 (11,4%)

Проведення четвертої (останньої) серії пошукових експериментів надало змогу виявити такі ефективні методи та прийоми вдосконалення процесу саморегуляції виконавської діяльності митців музичного мистецтва:

1) усвідомлене управління слухо-моторними уявленнями, створеними візуально сприйнятою стимуляцією нотного тексту за першого програвання музичних творів чи їх епізодів;

2) репрезентація та комбінація семантичних понять набутих раніше образних уявлень малюнків будь-яких конфігурацій (нотних, звукових, дотикових, аплікатурно-клавіатурних послідовностей ігрових рухів тощо) при повторних реальних чи ідеомоторних програваннях музичних творів або їх епізодів;

3) поступове надання максимальної привабливості лише відібраним установкам та закріплення їх пріоритетності з досягненням автоматизованого відтворення виконавських дій;

4) уникнення активації зайвих (не відібраних) установок під час репетиційного програвання музичних творів та їх сценічної інтерпретації.

У результаті проведення пошукових експериментів з метою віднайдення дійових засобів формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на основі саморегуляції процесів оволодіння необхідною інформацією та її відтворення у сценічних умовах діяльності простежилися такі закономірності:

1) усвідомлене надання інтерпретаторами емоційної оцінки проміжним та кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над музичними творами сприяє формуванню виконавської надійності;

2) “зняття” інтерпретаторами проміжних результатів діяльності поліпшує умови відшукування механізмів подолання незбіжностей при зіставленні новосприйнятої стимуляції з репрезентованими семантичними поняттями в їх пам’яті;

3) поступове надання інтерпретаторами пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності з автоматизацією виконавських дій забезпечує інтеграцію новосприйнятої стимуляції у лінійний цілісний образ, що покращує їх виконавську

надійність;

4) усвідомлення виконавцями емоційної оцінки тільки кінцевих результатів діяльності в період безпосередньої репетиційної підготовки до виступів та під час сценічної інтерпретації музичних творів сприяє безпомилковому відтворенню необхідного матеріалу;

5) визначення і усвідомлення якомога більшої кількості ознак виконавських атрибутів контролю, які максимально відображають специфіку музичної інформації на початковій стадії її оволодіння, підвищує якість формування взірців цих атрибутів контролю;

6) “підпорядкування” виконавцями без абсолютного звуковисотного слуху в уяві всіх ознак стимулів слухо-моторним рисам музичної інформації (апlickатурно-клавiатурнiй послiдовностi iгрових рухiв як одному цiлому) сприяє формуванню взірців цих атрибутів контролю відбором з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхиленням тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму;

7) збереження всіх ознак атрибутів контролю в обсязі уваги на початковій стадії автоматизації виконавських дій поліпшує процес формування їх взірців в уяві музикантів;

8) постійне підкріплення виконавських атрибутів контролю додатковою емоційно-образною стимуляцією спонукає до утворення більш якісної уявної моделі їх взірців;

9) чим більше вихідних та похідних властивостей виконавських атрибутів контролю усвідомлено використовуються в роботі над музичними творами, тим вища художня цінність їх утвореної інтерпретаційної моделі;

10) спрямування уваги інтерпретаторів лише на таку кількість виконавських атрибутів контролю, за якої відбувається максимальне “занурення” у процес діяльності і виключається поява “вільного простору” для “потрапляння” зайвих (незапрограмованих) ознак стимуляції, підвищує надійність реалізації уявної моделі музичної інформації;

11) прискорення темпу надходження сигналів завдяки збільшенню кількості одночасного уявлення виконавських атрибутів контролю лише до такої величини, за якої запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги, сприяє надійності відтворення необхідної інформації;

12) зменшення щільності сигнального ряду в часовому відношенні прямо пропорційно збільшенню темпу виконання віртуозних творів та пасажів забезпечує поступове об'єднання дрібних інформаційних одиниць в угруповання, адекватність самоконтролю та оптимальну швидкість надходження сигналів при формуванні взірців виконавських атрибутів контролю;

13) “підпорядкування” інструменталістами з абсолютним звуковисотним слухом в уяві всіх ознак стимулів аплікатурно-клавіатурній послідовності ігрових рухів як одному цілому, а за умови утруднення таких психічних дій – емоційно-образному змісту музичного матеріалу, забезпечує високу якість утворення взірців необхідних виконавських атрибутів контролю;

14) усвідомлене зіставлення сприйнятої інформації з ознаками уявлених образів при роботі над музичними творами та в процесі удосконалення технічної майстерності сприяє прийняттю правильних рішень щодо необхідності видозмінення як атрибутів контролю, так і їх взірців;

15) відхилення негативних властивостей взірців виконавських атрибутів контролю, зміна (збільшення або зменшення) привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів з наданням їм вирішального значення, постійне збагачення додатковою інформацією, отриманою в результаті їх ідеомоторної або реальної реалізації, підвищують ефективність роботи над музичними творами та технічною майстерністю;

16) видозмінення взірців виконавських атрибутів контролю з мінімальним “відривом” від реальних результатів діяльності спонукає до подальшого досягнення мети у процесі їх формування;

17) чим більша розбіжність між установками й сигналами про реальні результати сценічної діяльності, тим нижча надійність відтворення інтерпретаційної моделі музичних творів;

18) уявлення декількох альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів знижує надійність сценічної діяльності;

19) слухо-моторні уявлення, створені сприйнятою стимуляцією нотного тексту при першому програванні музичних творів чи їх епізодів, обмежують застосування репрезентацій та комбінацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;

20) репрезентації та комбінації семантичних понять набутих раніше образних уявлень малюнків будь-яких конфігурацій (нотних, звукових, дотикових, аплікатурно-клавіатурних послідовностей ігрових рухів тощо) при повторних реальних чи ідеомоторних програваннях музичних творів або їх епізодів впливають на діяльність аналогічно сприйманню зорової та слухо-моторної початкової стимуляції;

21) поступове надання митцями музичного мистецтва максимальної привабливості лише відібраним установкам та закріплення їх пріоритетності з досягненням автоматизованого відтворення виконавських дій підвищують надійність їх сценічної діяльності;

22) уникнення активації зайвих (не відібраних) установок під час репетиційного програвання музичних творів та їх сценічної інтерпретації сприяє збереженню максимальної стійкості уваги на необхідних виконавських атрибутах контролю.

2.4. Детермінанти завадостійкості та специфіка їх дії у музично-виконавському процесі інструменталістів

У теорії та методиці музичного навчання результативність сценічної

діяльності інструменталістів розглядалась лише в аспекті загальних проблем розвитку виконавської майстерності без урахування специфіки дії стресорів. Це ускладнювало вивчення технології формування та прояву завадостійкості митців музичного мистецтва. Натомість, саме нею (завадостійкістю) забезпечується уникнення, нівелювання і сенсорно-моторна витримка дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності або навіть чинення опору їх зайвій дії. Виявлення ефективних методів формування завадостійкості та залежності виконавської надійності митців музичного мистецтва від впливу стресорів вимагало проведення пошукових експериментів, адже їх дія не лише погіршує результативність діяльності, а й покращує. Методологічну основу цих експериментів склали досягнення психологічної науки, які не використовуються у теорії та методиці музичного навчання, зокрема ідеї щодо:

- позитивного впливу оптимальної міри емоційного збудження на формування завадостійкості суб'єктів та на її прояв під час дії стресорів;
- внутрішньої організації процесуальної мотивації та її дії в забезпеченні завадостійкості особистості з урахуванням суб'єктивної оцінки ймовірності успіху та негативної ролі перемотивації у даному процесі;
- усвідомленої регуляції емоційних станів видозміненням об'єктів уваги в процесі формування та прояву завадостійкості суб'єктів;
- доцільності інтелектуального втручання індивідів у перебіг впливу стресорів на діяльність в емоціогенних умовах та чинення опору їх негативній дії.

Гіпотетичне моделювання вищевикладених ідей у теорію та методику музичного навчання навіть з урахуванням специфіки інтерпретаторської діяльності виконавців ставило б під сумнів вірогідність обґрунтованих дійових методів удосконалення процесу формування та прояву їх завадостійкості. До пошукових експериментів залучались музиканти різної виконавської майстерності (школярі та студенти музичних спеціальностей

вищих закладів освіти і мистецтв усіх рівнів акредитації). Контрольні заміри виконавської надійності музикантів проводилися 6 разів. Тричі на початку експериментів (у звичних умовах під час останніх аудиторних занять, в емоціогенних умовах сценічних репетицій напередодні прилюдних виступів та сценічної діяльності) й тричі по їх завершенні (у звичних умовах під час останніх аудиторних занять, в емоціогенних умовах сценічних репетицій напередодні прилюдних виступів та сценічної діяльності). Контрольні заміри результативності діяльності музикантів-інструменталістів здійснювались за зовнішніми мікропоказниками їх виконавської надійності (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень, безперервність процесу інтерпретації музичного матеріалу, завершеність виконання музичних творів).

Завадостійкість музикантів-інструменталістів оцінювалась співвідношенням допущених помилок за кожним означеним показником в емоціогенних умовах діяльності (під час генеральних сценічних репетицій та прилюдних виступів) з продемонстрованими даними у звичних умовах діяльності (під час останніх аудиторних занять). Одне тимчасове порушення цілісності інтерпретації музичного матеріалу умовно прирівнювалося до семи погрішностей метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а незавершене виконання одного музичного твору – до тринадцяти похибок за аналогічним показником. Це пояснювалося тим, що призупинення цілісності відтворення матеріалу та незавершене виконання будь-якого твору серед досліджуваних показників є найбільш вразливим лянкусом для сприйняття. Оперуючи інформацією перших трьох вимірів результативності діяльності виконавців-інструменталістів, на початку кожної серії пошукових експериментів здійснювалась вибірка учасників. Всі вони розподілялись до КГ й ЕГ не лише за максимально наближеними даними результативності діяльності в ході останніх

аудиторних занять, а й за проявом завадостійкості під час генеральних сценічних репетицій та прилюдних виступів; за наявністю однакової підсумкової звітності в кінці наступного семестру для створення аналогічних емоціогенних умов; за присутністю ідентичної кількості акордеоністів, бандуристів, баяністів, вокалістів, гітаристів, гобоїстів, кларнетистів, піаністів, скрипалів та трубачів. Кількісний і якісний склад репертуару в кожній серії пошукових експериментів визначався вимогами певних форм звітності (контрольним заняттям, заліком, екзаменом чи концертом). Втім, виконавці КГ і ЕГ по різному готувались до сценічних виступів (досягали завадостійкості). Якщо перші (виконавці КГ) це здійснювали традиційно, тобто відповідно до вихідних положень праць Є. Лібермана (262), Я. Мільштейна (300), І. Пясковського (390), Н. Сегеди (421), Ф. Соколова (436), Г. Ципіна (482, 483) та інших науковців і митців музичного мистецтва, то другі (виконавці ЕГ) – з урахуванням ще й певних додаткових настанов.

Проведення пошукових експериментів спрямовувалося на вивчення залежності завадостійкості музикантів-інструменталістів від міри емоційного збудження, внутрішньої організації процесуальної мотивації, домінування емоцій певного знаку й модальності та їх інтелектуального втручання у перебіг дії стресорів тощо. Враховуючи те, що ці та інші фактори можуть як погіршувати, так і покращувати зазначену властивість особистості (завадостійкість), пошуки дійових методів удосконалення процесу її формування та прояву вимагали визначення напрямів обґрунтування гіпотези. Для цього з'ясовувались можливі причини зниження завадостійкості виконавців завдяки зіставленню результативності їх сценічної діяльності з відповідями на такі запитання дихотомічної анкети простого закритого типу (дод. Е), як:

1. Чи відшукували Ви оптимальну міру власного збудження при роботі над музичними творами?

2. Чи створювали Ви оптимальну міру власного збудження під час

прилюдного виконання музичних творів?

3. Чи спрямовували Ви увагу на оцінку власного самопочуття безпосередньо в процесі виконання музичних творів на естраді?

4. Чи ставили Ви за мету особливо вдало виконати хоча б один твір з представленої програми?

5. Чи піддавали Ви сумніву вірність прийнятих рішень щодо точності наступних виконавських дій безпосередньо під час естрадного виступу?

Зміст анкети було викладено англійською, іспанською, італійською, німецькою, російською та французькою мовами. Це надало змогу розширити коло респондентів і вивчити стан досліджуваної проблеми загалом, не обмежуючись лише вітчизняними музикантами. В опитуванні брали участь 342 інтерпретатори різного рівня виконавської майстерності (окрім школярів молодших та середніх класів). Анкетування респондентів здійснювалися відразу по завершенні естрадних виступів. Формою звітності були заліки, екзамени, концерти, Всеукраїнські та Міжнародні фестивалі й конкурси професійних виконавців. Всі респонденти розподілялися на чотири групи відповідно до продемонстрованого рівня виконавської надійності, а саме: високого, середнього, низького і дуже низького. Високий рівень означеного феномена встановлювався за безпомилкової інтерпретації всієї програми, середній – при наявності не більше шести похибок, низький – при фіксації від семи до дванадцяти погрешностей, а дуже низький – при допущенні більше дванадцяти помилок за вищевикладеними показниками. Узагальнені дані рівнів сформованості виконавської надійності музикантів відповідно до результативності їх сценічної діяльності викладено в таблиці 2.24.

На перше та друге запитання анкети (Чи відшукували Ви оптимальну міру власного збудження при роботі над музичними творами? Чи створювали Ви оптимальну міру власного збудження під час прилюдного виконання музичних творів?) позитивну відповідь надали одні й ті самі респонденти, зокрема:

- 3 музиканти (18,8%) високого рівня виконавської надійності;
- 6 музикантів (6,5%) середнього рівня виконавської надійності;
- 2 музиканти (1,4%) низького рівня виконавської надійності;
- жоден (0%) з музикантів дуже низького рівня виконавської надійності.

Таблиця 2.24

Узагальнені дані рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів

Кількість виконавців	Рівні ВН (у%)			
	високий	середній	низький	д. низький
342	16 (4,7%)	93 (27,2%)	142 (41,5%)	91 (26,6%)

Позитивну відповідь на третє запитання цієї анкети (Чи спрямовували Ви увагу на оцінку власного самопочуття безпосередньо в процесі виконання музичних творів на естраді?) надали:

- жоден з музикантів (0%) високого рівня виконавської надійності;
- 48 музикантів (51,6%) середнього рівня виконавської надійності;
- 102 музиканти (71,8%) низького рівня виконавської надійності;
- 90 музикантів (98,9%), що продемонстрували дуже низький рівень виконавської надійності.

Кількість позитивних відповідей респондентів на четверте запитання анкети (Чи ставили Ви за мету особливо вдало виконати хоча б один твір з представленої програми?) відповідно до продемонстрованих рівнів виконавської надійності мала такий вигляд:

- жоден з музикантів (0%) високого рівня означеного феномену;
- 25 музикантів (26,9%) середнього рівня означеного феномену;
- 73 музиканти (51,4%) низького рівня означеного феномену;
- 75 музикантів (82,4%) дуже низького рівня означеного феномену.

Ствердні відповіді на останнє запитання анкети (Чи піддавали Ви

сумніву вірність прийнятих рішень щодо точності наступних виконавських дій безпосередньо під час естрадного виступу?) представила певна кількість респондентів відповідних рівнів виконавської надійності, а саме:

- жоден з музикантів (0%) високого рівня означеного феномену;
- 17 музикантів (17,9%) середнього рівня означеного феномену;
- 59 музикантів (41,5%) низького рівня означеного феномену;
- 76 музикантів (83,5%) дуже низького рівня означеного феномену.

Зіставленням результатів позитивних відповідей респондентів на запитання анкети з наслідками їх сценічної діяльності з'ясувались такі причини неякісного формування та прояву завадостійкості у виконавців, як:

1) відсутність оптимальної міри емоційного збудження, оскільки мало хто з них дбає про її створення не лише в період роботи над музичними творами, а й під час сценічних виступів, хоча від цього залежить результативність будь-якої діяльності у звичних та емоціогенних умовах;

2) спрямовування уваги на оцінку власного самопочуття безпосередньо в процесі сценічної інтерпретації музичних творів, адже саме через це допускались помилки за досліджуваними показниками (метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень, цілісність відтворення музичного матеріалу, завершеність виконання музичних творів);

3) ставлення за мету виконати в емоціогенних умовах без жодної помилки хоча б один твір з представленої програми, що спонукало до їх появи за вищевикладеними показниками;

4) сумнів у вірності прийняття рішень стосовно точності наступних виконавських дій безпосередньо під час естрадних виступів, через що також допускались аналогічні помилки.

Відповідно до першої вищезначеної причини неякісного формування та прояву завадостійкості було висунуто припущення, що віднайдення оптимальної міри емоційного збудження в процесі роботи над музичними

творами та її довільне створення під час сценічних виступів підвищить виконавську надійність інструменталістів. Перевірка дієздатності цієї гіпотези здійснювалась упродовж першої серії пошукових експериментів завдяки підготовці інтерпретаторів ЕГ до сценічних виступів не лише на основі реалізації в практичній діяльності відомих вихідних положень теорії і методики музичного навчання стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й з урахуванням певних настанов. Зокрема, додатково їм рекомендувалось:

- у процесі роботи над музичними творами змінювати інтенсивність власного збудження корекцією (збільшенням або зменшенням) емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфу малюнків динамічного плану, загальної фізіологічної активності особистості тощо, визначаючи оптимальну міру, за якої без застосування надмірних вольових зусиль та з мінімальними затратами фізичної енергії досягається найрезультативніша діяльність;

- на завершальній стадії роботи над музичними творами довільно створювати оптимум емоційного збудження, при якому без застосування надмірних вольових зусиль та з мінімальними затратами фізичної енергії не лише найрезультативніше реалізуються виконавські дії, а й увага спрямовується на доцільне відтворення емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, гармонійних послідовностей, рельєфу малюнків динамічного плану тощо;

- у процесі безпосередньої репетиційної підготовки до сценічної діяльності визначити й запам'ятати тривалість та інтенсивність розігрування (розспівування) з метою довільного створення необхідної міри психологічного й фізіологічного збудження, за якої досягається максимальна активність виконавського апарату при мінімальних затратах фізичної енергії і здійснюється активація необхідних слідів у довгостроковій пам'яті без застосування надмірних вольових зусиль;

- перед виходом на естраду досягти психологічного і фізіологічного оптимуму збудження завдяки розігруванню виконавського апарату протягом встановленої тривалості з застосуванням необхідної інтенсивності;

- під час сценічного виконання музичних творів постійно утримувати емоційне збудження в межах встановленого оптимуму, а в разі мимовільного порушення цієї величини усвідомлено піддавати його корекції тільки напрацьованими методами та прийомами (збільшенням або зменшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфу малюнків динамічного плану, загальної фізіологічної активності особистості тощо).

У першій серії пошукових експериментів брали участь 42 музиканти-інструменталісти різного рівня виконавської майстерності (21 – КГ, 21 – ЕГ). Інтерпретатори КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомились. Узагальнені дані результативності їх діяльності на початку цієї серії пошукових експериментів та по її завершенні (під час останніх аудиторних занять, генеральних сценічних репетицій і прилюдних виступів) викладено в таблицях 2.25 й 2.26.

Таблиця 2.25

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів на початку першої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кількість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	21	153 (13,3%)	185 (16,1%)	235 (20,4%)
ЕГ	21	152 (13,2%)	186 (16,2%)	239 (20,8%)

Хоча при розподілі учасників до КГ і ЕГ між ними не вдалося досягти абсолютної рівності виконавської надійності під час останніх аудиторних занять та завадостійкості в процесі генеральних сценічних репетицій й прилюдних виступів (див. табл. 2.25), все ж тенденції цих даних максимально

відображали ідентичні величини їх сформованості та прояву.

Таблиця 2.26

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні першої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	21	148 (15,2%)	176 (18,1%)	224 (23%)
ЕГ	21	124 (12,7%)	137 (14,1%)	165 (16,9%)

У ході останніх аудиторних занять учасники ЕГ допустили лише на 1 помилку менше від виконавців КГ, що становило 0,1% від їх загальної кількості. Через дію стресорів результативність діяльності погіршилась як в ЕГ, так і КГ, а саме:

- під час сценічних репетицій на 32 (2,8%) помилки в КГ і на 34 (3%) помилки в ЕГ (похибка в рівних потенційних можливостях досягнення завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ становила 2 одиниці або 0,2% в позитиві для виконавців КГ);

- у процесі сценічних виступів на 82 (7,1%) помилки в КГ і на 87 (7,6%) – в ЕГ (похибка в рівних потенційних можливостях досягнення завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ становила 5 одиниць або 0,5% в позитиві для виконавців КГ).

По завершенні першої серії пошукових експериментів простежилася значна різниця в результативності діяльності виконавців КГ і ЕГ (див. табл. 2.26). Музиканти ЕГ, які дотримувались вищевикладених методичних настанов, допустили менше помилок від виконавців КГ, перед якими їх зміст не розкривався. Розбіжність результативності їх діяльності збільшилась на:

- 23 одиниці (2,4% від їх загальної кількості) у процесі останніх аудиторних занять (похибка в рівних потенційних можливостях між

учасниками КГ і ЕГ становила 1 помилку або 0,1% від їх загальної кількості в позитиві для виконавців ЕГ);

- 41 одиницю (4,2% від їх загальної кількості) під час сценічних репетицій (похибка в рівних потенційних можливостях досягнення завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ становила 2 помилки або 0,2% від їх загальної кількості в позитиві для виконавців КГ);

- 64 одиниці (6,6% від їх загальної кількості) в ході прилюдних виступів (похибка в рівних потенційних можливостях досягнення завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ становила 5 помилок або 0,5% від їх загальної кількості в позитиві для виконавців КГ).

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять на 2,9% (28 помилок) у процесі сценічних репетицій, тоді як в учасників ЕГ – лише на 1,4% (13 помилок), а під час прилюдних виступів – на 7,8% (76 помилок), тоді як в учасників ЕГ – на 4,2% (41 помилку).

Отже, проведені триразові контрольні заміри результативності діяльності учасників КГ і ЕГ по завершенні першої серії пошукових експериментів підтвердили дієздатність запропонованої гіпотези стосовно того, що віднайдення оптимальної міри емоційного збудження в процесі роботи над музичними творами та її довільне створення під час сценічних виступів підвищить завадостійкість виконавців. Динаміка ефективності позитивного впливу вищевикладених методичних настанов на процеси формування та прояву завадостійкості музикантів-інтерпретаторів становила 1,5% під час сценічних репетицій і 3,6% у ході прилюдних виступів.

У результаті проведення першої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення завадостійкості митців музичного мистецтва, як:

1) корекція інтенсивності власного збудження (збільшенням або зменшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфу

малюнків динамічного плану, загальної фізіологічної активності особистості тощо) з метою встановлення оптимальної міри, за якої без застосування надмірних вольових зусиль та з мінімальними затратами фізичної енергії здійснюється швидке та якісне запам'ятовування музичної інформації;

2) довільне створення оптимальної міри емоційного збудження під час сценічної інтерпретації музичних творів, при якій з мінімальними затратами фізичної енергії не лише найрезультативніше реалізуються виконавські навички, а й увага спрямовується на уявлення програми техніко-тактичних дій;

3) усвідомлене видозмінення міри емоційного збудження в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів у межах встановленого оптимуму, який властивий кожному епізоду музичного матеріалу.

Друга серія пошукових експериментів спрямовувалася на вивчення залежності виконавської надійності музикантів-інструменталістів від внутрішньої організації процесуальної мотивації та її дії в забезпеченні їх завадостійкості з урахуванням суб'єктивної оцінки ймовірності успіху та негативної ролі перемотивації у процесі сценічної діяльності. Відповідно до виявленої за допомогою анкетування респондентів другої причини зниження завадостійкості (спрямовування уваги на оцінку власного самопочуття безпосередньо під час прилюдних виступів) було висунуто припущення, що скеровування думок інтерпретаторів на екстринсивні (зовнішні) та інтринсивні (процесуальні, внутрішні) мотиви в ході роботи над музичними творами, і тільки на інтринсивні в процесі сценічної діяльності, сприятиме підвищенню означеного феномена. Для перевірки дієздатності цієї гіпотези інтерпретатори ЕГ при підготовці до прилюдних виступів керувались не лише відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й дотримувались певних настанов. Зокрема, додатково їм рекомендувалось:

- при підборі репертуару акцентувати увагу на екстринсивних мотивах

(похвалі, іміджі, матеріальній винагороді за досягнуту високу результативність діяльності тощо) і включати до нього лише твори, які відповідають не тільки програмним вимогам певних навчальних закладів та педагогічній доцільності, а й власним естетичним принципам виконавців;

- у процесі роботи над музичними творами пріоритетного значення надавати тільки інтринсивним мотивам відшукуванням їх найпривабливіших текстових та виконавських компонентів (мелодико-інтонаційних ліній в гнучкому динамічно-фразовому розвитку, гармонійних послідовностей, доцільної емоційної виповненості кожної інтонації тощо);

- за умови заниженого працелюбства з метою його підвищення періодично допускати спрямування уваги на екстринсивні мотиви, але зводити нанівець їх значення у побудові програми техніко-тактичних дій;

- у період безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів та під час сценічної діяльності акцентувати думки тільки на інтринсивних мотивах і зовсім нівелювати дію екстринсивних мотивів спрямуванням уваги на відтворення відшуканих найпривабливіших текстових і виконавських компонентів музичних творів;

- при мимовільній оцінці власного самопочуття безпосередньо в процесі виконавської діяльності усвідомлено відхиляти ці думки включенням в обсяг уваги максимальної кількості інших атрибутів контролю, передбачених програмою техніко-тактичних дій;

- знижувати силу діючої мотивації під час репетиційної та сценічної інтерпретації складних музичних творів (інтелектуальних, віртуозних) або в мить допущення помилки знеціненням значимості результативності діяльності.

У другій серії пошукових експериментів брали участь 46 музикантів-інструменталістів різного рівня виконавської майстерності (КГ – 23, ЕГ – 23). Інтерпретатори КГ зі змістом вищевикладених рекомендацій навіть не ознайомились. Узагальнені дані результативності їх діяльності на

початку цієї серії пошукових експериментів та по її завершенні (під час останніх аудиторних занять, генеральних сценічних репетицій і прилюдних виступів) викладено в таблицях 2.27 й 2.28.

Таблиця 2.27

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів на початку другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	23	147 (12,2%)	192 (15,9%)	259 (21,5%)
ЕГ	23	149 (12,4%)	196 (16,2%)	263 (21,8%)

Під час останніх аудиторних занять відображено максимально ідентичні величини виконавської надійності музикантів КГ і ЕГ (див. табл. 2.27), незалежно від того, що при їх розподілі до цих груп не вдалося досягти абсолютної рівності між ними. Учасники КГ допустили 147 (12,2%) помилок, а учасники ЕГ – 149 (12,4%). Похибка в рівних потенційних можливостях учасників КГ і ЕГ стосовно досягнення виконавської надійності у звичних умовах діяльності становила 2 помилки або 0,2% від їх загальної кількості в позитиві для осіб КГ. У процесі генеральних сценічних репетицій та прилюдних виступів також простежувались однакові тенденції видозмінення завадостійкості у виконавців КГ і ЕГ. Через дію стресорів результативність діяльності під час генеральних сценічних репетицій погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять у КГ на 3,7% (на 45 помилок), а в ЕГ – на 3,8% (на 47 помилок), тоді як у процесі сценічних виступів на 9,3% (на 112 помилок) у КГ і на 9,4% (на 114 помилок) в ЕГ. Похибка в рівних можливостях досягнення завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ становила лише 2 помилки або 0,2% від їх загальної кількості в позитиві для осіб КГ під час сценічних репетицій і прилюдних виступів.

Таблиця 2.28

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні другої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	23	139 (14,8%)	183 (19,5%)	247(26,4%)
ЕГ	23	102 (10,9%)	121 (12,9%)	145 (15,5%)

Якщо на початку другої серії пошукових експериментів у даних виконавської надійності та завадостійкості між учасниками КГ і ЕГ (див. табл. 2.27) простежувалась наближена тотожність, то по їх завершенні було зафіксовано значну різницю в результативності їх діяльності (див. табл. 2.28). Музиканти ЕГ, які дотримувались вищевикладених методичних настанов, допустили менше помилок від виконавців КГ, перед якими їх зміст не розкривався. Враховуючи похибки між рівними потенційними можливостями виконавців КГ і ЕГ на початку цієї серії пошукових експериментів, ці величини становили:

- 4,1% (39 помилок) під час останніх аудиторних занять;
- 6,8% (64 помилки) під час сценічних репетицій;
- 11,1% (104 помилки) в процесі прилюдних виступів.

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять на 4,7% (на 44 помилки) в процесі генеральних сценічних репетицій, тоді як в учасників ЕГ – на 2% (на 19 помилок), а під час прилюдних виступів – на 11,6% (на 108 помилок), в той час як в учасників ЕГ – лише на 4,6% (на 43 помилки).

Отже, зіставлення даних результативності діяльності учасників КГ та ЕГ доводить дієздатність висунутого припущення про те, що завадостійкість виконавців підвищується скеровуванням їх думок на екстринсивні (зовнішні)

та інтринсивні (процесуальні, внутрішні) мотиви в ході роботи над музичними творами, і тільки на інтринсивні – у процесі сценічної діяльності. Динаміка ефективності позитивного впливу вищевикладених методичних настанов на процеси формування та прояву завадостійкості музикантів-інтерпретаторів становила 2,7% під час сценічних репетицій і 7% у ході прилюдних виступів.

У результаті проведення другої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення завадостійкості митців музичного мистецтва, як:

1) скеровування думок інтерпретаторів на екстринсивні (зовнішні) та інтринсивні (процесуальні, внутрішні) мотиви в ході роботи над музичними творами, і тільки на інтринсивні – в процесі прилюдних виступів;

2) зниження сили діючої мотивації під час репетиційної та сценічної інтерпретації складних музичних творів (інтелектуальних, віртуозних) або в мить допущення помилки знеціненням значимості результативності діяльності;

3) утримання максимальної стійкості уваги на привабливих ознаках атрибутів контролю і надання їм пріоритетного значення в програмі техніко-тактичних дій;

4) відхилення думок від оцінки власного самопочуття безпосередньо в процесі виконавської діяльності включенням в обсяг уваги максимальної кількості інших атрибутів контролю, передбачених програмою техніко-тактичних дій.

Третя серія пошукових експериментів спрямовувалися на вивчення залежності процесів формування та прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів від домінування емоцій певного знаку й модальності. Зокрема, сутність третьої гіпотези зводилася до того, що усвідомлене створення умов для домінування позитивного емоційного впливу на процес реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів і

впевненості у вірності прийнятих рішень щодо відтворення програми техніко-тактичних дій сприятиме підвищенню завадостійкості музикантів.

Для перевірки дієздатності цієї гіпотези інтерпретатори ЕГ при підготовці до сценічних виступів керувались не лише відомими вихідними положеннями теорії і методики музичного навчання стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й додатковими рекомендаціями, а саме:

- при ознайомленні з матеріалом музичних творів спрямовувати увагу на новизну інформації з метою отримання задоволення не лише від її сприйняття, а й від упередженої можливості подальшого “спілкування” з нею;

- на початкових стадіях довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами музичних творів усвідомлено зіставляти наслідки реальної діяльності з уявленими взірцями атрибутів контролю і умовно допускати появу відчуття внутрішнього дискомфорту (негативних емоцій) при великій розбіжності між цими показниками;

- поступово зменшувати відчуття внутрішнього дискомфорту (негативних емоцій) досягненням мінімальної розбіжності між наслідками реальної діяльності та уявленими взірцями атрибутів контролю;

- на завершальних стадіях довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами музичних творів постійно домагатися абсолютного зникнення відчуття внутрішнього дискомфорту (негативних емоцій) досягненням бажаної результативності діяльності;

- у процесі музично-виконавської діяльності усвідомлено здійснювати регуляцію емоційних станів видозміненням об’єктів уваги (за необхідності створення умов для виникнення позитивних емоцій спрямовувати її тільки на вдало відтворену інформацію, а негативних – на невдало відтворену);

- умовно допускати можливі погрішності в репетиційній та сценічній інтерпретації музичних творів для зменшення їх значимості при реальній появі;

- під час репетиційних програвань музичних творів та в період сценічних виступів спрямовувати увагу тільки на вдало відтворену інформацію і відмовлятися від зіставлення в уяві отриманих реальних результатів діяльності з їх запрограмованою функціональною моделлю.

- на початковій стадії опанування музичною інформацією піддавати сумніву якість відтворення будь-яких виконавських атрибутів контролю з метою уявного створення та розпізнання якомога більшої кількості їх ознак;

- з автоматизацією виконавських рухів поступово досягати впевненості в тому, що для утворення програми техніко-тактичних дій зі всіх альтернативних ознак атрибутів контролю відібрано найдоцільніший варіант;

- на завершальній стадії оволодіння музичною інформацією не допускати уявлення альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю;

- у процесі безпосереднього репетиційного програвання музичних творів та їх сценічного виконання не піддавати сумніву рішення, які приймаються стосовно вірності відтворення елементів програми техніко-тактичних дій.

У результаті проведення третьої серії пошукових експериментів висунута гіпотеза підтвердилася, оскільки виконавська надійність музикантів поліпшилася за усвідомленого створення умов для домінування позитивного емоційного впливу на процес реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів і впевненості у вірності прийнятих рішень щодо відтворення програми техніко-тактичних дій. Про це свідчать дані діагностувальних зрізів результативності діяльності 28 учасників (КГ – 14 та ЕГ – 14), які викладено в таблицях 2.29 та 2.30.

На початку третьої серії пошукових експериментів простежувались (див. табл. 2.29) максимально ідентичні величини виконавської надійності та завадостійкості музикантів КГ і ЕГ (при їх розподілі до цих груп абсолютної рівності між ними досягти не вдалося).

Таблиця 2.29

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів на початку третьої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	14	86 (12,8%)	107 (15,9%)	141 (21%)
ЕГ	14	85 (12,7%)	108 (16,1%)	144 (21,5%)

Таблиця 2.30

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні третьої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	14	80 (14,7 %)	103 (18,9%)	135 (24,8%)
ЕГ	14	63 (11,6%)	71 (13,1 %)	92 (16,9%)

При вирівнюванні потенційних можливостей учасників КГ і ЕГ було допущено похибки щодо:

- досягнення виконавської надійності у звичних умовах діяльності лише на 1 помилку або на 0,1% від їх загальної кількості у позитиві для осіб ЕГ;

- прояву завадостійкості під час останніх генеральних сценічних репетицій по відношенню до даних результативності діяльності у звичних умовах на 2 помилки або на 0,3% від їх загальної кількості у позитиві для осіб КГ;

- прояву завадостійкості в ході сценічних виступів по відношенню до даних результативності діяльності у звичних умовах на 4 помилки або на

0,6% від їх загальної кількості у позитиві для осіб КГ.

По завершенні цієї (третьої) серії пошукових експериментів з урахуванням вищезазначених похибок було зафіксовано (див. табл. 2.30) досить суттєву різницю у результативності діяльності між учасниками КГ і ЕГ. Під час останніх аудиторних занять учасники ЕГ продемонстрували на 3% (16 помилок) вищу виконавську надійність, ніж учасники КГ. У процесі генеральних сценічних репетицій та прилюдних виступів різниця в даних завадостійкості проявилась ще більше, а саме:

- під час сценічних репетицій вона збільшилася на 6,1% (34 помилки);
- в ході прилюдних виступів вона збільшилася на 8,5% (47 помилок).

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ у процесі генеральних сценічних репетицій погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять на 4,2% (23 помилки), тоді як в учасників ЕГ – на 1,5% (8 помилок), а під час прилюдних виступів – на 10,1% (55 помилок), тоді як в учасників ЕГ – лише на 5,3% (29 помилок). Динаміка ефективності позитивного впливу вищевикладених методичних настанов на процеси формування та прояву завадостійкості музикантів-виконавців становила 2,7% під час сценічних репетицій і 4,8% в ході прилюдних виступів.

У результаті проведення третьої серії пошукових експериментів виявились такі ефективні методи та прийоми вдосконалення завадостійкості митців музичного мистецтва, як:

1) умовне допущення можливих погрешностей в репетиційній та сценічній інтерпретації музичних творів для зменшення їх значимості при реальній появі;

2) під час репетиційних програвань музичних творів та в період сценічних виступів спрямування уваги тільки на вдало відтворену інформацію і відмова від зіставлення в уяві отриманих реальних результатів діяльності з їх запрограмованою функціональною моделлю;

3) у процесі роботи над музичними творами створення умов для

виникнення позитивних і негативних емоційних станів, а в ході їх прилюдної інтерпретації – тільки для позитивних;

4) при ознайомленні з матеріалом музичних творів захоплення новизною інформації та упередженою можливістю подальшого “спілкування” з нею;

5) на початкових стадіях опанування музичною інформацією надання сумніву якості відтворення будь-яких виконавських атрибутів контролю з метою уявного створення та розпізнання якомога більшої кількості їх ознак;

6) під час роботи над музичними творами поступове досягнення впевненості в тому, що зі всіх альтернативних ознак атрибутів контролю для утворення програми техніко-тактичних дій відібрано найдоцільніший варіант;

7) недопущення уявлень альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю на завершальних стадіях оволодіння музичною інформацією та в період прилюдних виступів;

8) ненадання сумніву рішенням, які приймаються стосовно вірності відтворення елементів програми техніко-тактичних дій у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

Методологічною основою гіпотез четвертої, п'ятої, шостої та сьомої серій пошукових експериментів були досягнення психологічної науки щодо особистісного відчуття “нових” та “старих” стресорів і регулювання психофізіологічної сфери індивідів для збереження злагодженості відтворення необхідної інформації під час діяльності в емоціогенних умовах, які не використовувались у теорії та методиці музичного навчання. Зокрема, гіпотезу четвертої серії пошукових експериментів склало припущення, що завадостійкість виконавців поліпшиться за умови розвитку у них вмінь уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів у період сценічних виступів. Дієздатність цієї гіпотези перевірялась завдяки підготовці інтерпретаторів ЕГ до сценічної діяльності не лише на основі

реалізації в практичній діяльності відомих вихідних положень теорії і методики музичного навчання стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й з дотриманням певних настанов. Зокрема, в ході роботи над музичними творами їм додатково рекомендувалось:

- відшукати найпривабливіші текстові та виконавські компоненти і включити їх до програми техніко-тактичних дій;

- визначити оптимальну кількість текстових та виконавських компонентів для одночасного спрямування уваги з наданням провідного значення одному із них відповідно до кожного епізоду музичних творів;

- включати у програму техніко-тактичних дій для спрямування уваги тільки довільно заучені текстові й виконавські компоненти при поетапному типі роботи над музичними творами і виконавські – при цілісному.

Окрім цього, під час безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів і в період сценічної діяльності виконавцям ЕГ також рекомендувалось:

- відмовитись від усвідомленого зіставлення отриманих реальних результатів діяльності з уявленими взірцями запрограмованої функціональної моделі;

- визначити і застосовувати у кожному епізоді музичних творів найзручніший вид локусу контролю (зовнішній чи внутрішній), при якому досягається найвища результативність діяльності зі збереженням зручності відтворення необхідної інформації;

- цілковито поринати у творчий процес інтерпретації музичного матеріалу.

У четвертій серії пошукових експериментів брали участь 56 музикантів різного рівня виконавської майстерності (28 – КГ, 28 – ЕГ). Інтерпретатори КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайомились. Узагальнені результати діагностувальних замірів їх діяльності на початку цієї серії пошукових експериментів та по її завершенні (під час останніх

аудиторних занять, генеральних сценічних репетицій і прилюдних виступів) викладено в таблицях 2.31 й 2.32.

Таблиця 2.31

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів на початку четвертої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кількість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	28	184 (12,5%)	237 (16%)	312 (21,1%)
ЕГ	28	182 (12,3%)	242 (16,4%)	321 (21,7%)

На початку четвертої серії пошукових експериментів узагальнені дані виконавської надійності під час останніх аудиторних занять та завадостійкості в процесі генеральних сценічних репетицій і прилюдних виступів (див. табл. 2.31) максимально відображали ідентичні величини їх сформованості та прояву в учасників КГ і ЕГ, хоча при розподілі до груп не вдалося досягти абсолютної рівності між ними. У ході останніх аудиторних занять учасники ЕГ допустили менше погрешностей від виконавців КГ. Похибка в рівних потенційних можливостях виконавців КГ і ЕГ становила 0,2% (2 помилки) в позитиві для осіб ЕГ.

Таблиця 2.32

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні четвертої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кількість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	28	174 (13%)	223 (16,7%)	302 (22,6%)
ЕГ	28	163 (12,2%)	208 (15,6%)	265 (19,9%)

Натомість, через дію стресорів результативність діяльності в ЕГ погіршилась більше, ніж у КГ, а саме:

- під час сценічних репетицій у КГ – на 3,5% (53 помилки), а в ЕГ – на 4,1% (60 помилок);

- у процесі сценічних виступів у КГ – на 8,6% (128 помилок), а в ЕГ – на 9,4% (139 помилок).

Похибки в рівних потенційних можливостях виконавців КГ і ЕГ становили 0,6% (7 помилок) у позитиві для осіб КГ під час сценічних репетицій і 0,8 (11 помилок) у процесі сценічних виступів.

По завершенні четвертої серії пошукових експериментів виконавці ЕГ продемонстрували вищу виконавську надійність та завадостійкість, ніж музиканти КГ (див. табл. 2.32). Зокрема, з урахуванням вищезначених похибок вони допустили:

- на 9 помилок менше у процесі останніх аудиторних занять, що становило 0,6% від їх загальної кількості;

- на 22 помилки менше під час сценічних репетицій, що становило 1,7% від їх загальної кількості;

- на 48 помилок менше в ході прилюдних виступів, що становило 3,5% від їх загальної кількості.

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять на 3,7% (49 помилок) у процесі сценічних репетицій, тоді як в учасників ЕГ – на 3,4% (45 помилок), а під час прилюдних виступів – на 9,6% (128 помилок), тоді як в учасників ЕГ – на 7,7% (102 помилки).

Отже, проведені діагностувальні заміри результативності діяльності учасників КГ і ЕГ по завершенні четвертої серії пошукових експериментів підтвердили дієздатність запропонованої гіпотези стосовно того, що уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів підвищить завадостійкість інтерпретаторів під час сценічних виступів. Втім,

динаміка ефективності позитивного впливу вищевикладених методичних настанов на процеси формування та прояву завадостійкості виконавців становила лише 0,3% (4 помилки) в ході сценічних репетицій і 1,9% (26 помилок) при прилюдній інтерпретації музичних творів. Саме тому для подальших пошуків більш ефективних методів досягнення митцями музичного мистецтва завадостійкості було висунуто припущення, що виконавська надійність поліпшиться за умови не лише уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів у період сценічних виступів, а й нівелювання їх негативного впливу на результативність діяльності. Перевірка його дієздатності вимагала проведення наступної (п'ятої) серії пошукових експериментів. У ній упродовж другого семестру брали участь ті ж самі виконавці (школярі та студенти музичних спеціальностей вищих закладів освіти й мистецтв всіх рівнів акредитації), які беззмінно залишались у КГ і ЕГ (КГ – 28, ЕГ – 28). Натомість, інтерпретатори ЕГ готувались до сценічної діяльності не лише на основі реалізації в практичній діяльності відомих вихідних положень теорії і методики музичного навчання та вищевикладених вказівок (при проведенні четвертої серії пошукових експериментів) стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й з дотриманням “нових” настанов. Зокрема, під час безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів і в період сценічної діяльності їм додатково рекомендувалось:

- залишати поза увагою дію будь-яких (зовнішніх чи внутрішніх) стресорів, поринаючи в процес інтерпретації як глобальних, так і локальних ознак зорових та слухових інформаційних конфігурацій;

- варіювати кола уваги (збільшувати або зменшувати), виключаючи з її обсягу об'єкти-стресори;

- виконувати віртуозні твори та пасажі без контролю з боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів;

- “включати” інтелект у перебіг процесу відтворення віртуозних творів та пасажів лише на запрограмовані початкові “пункти” змістових угруповань і уникати інспектування проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць;

- при неусвідомленому сприйнятті сильних, раптових чи тривалих стресорів захоплюватись корекцією емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду в межах запланованих оптимумів, за яких зберігається психофізіологічна зручність відтворення необхідної інформації і найвища результативність діяльності;

- видозмінювати локус контролю за процесом музично-виконавської діяльності, виключаючи з його обсягу небажане сприйняття зовнішніх чи внутрішніх подразників (переключати внутрішній локус контролю на зовнішній при сприйнятті внутрішніх стресорів і, навпаки, зовнішній локус контролю – на внутрішній за умови сприйняття зовнішніх стресорів).

Музиканти-виконавці КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайолювались. За початкові показники виконавської надійності та завадостійкості у п'ятій серії пошукових експериментів була взята результативність діяльності інтерпретаторів КГ і ЕГ на початку четвертої серії пошукових експериментів (див. табл. 2.31). Узагальнені наслідки діагностувальних замірів результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення цієї (п'ятої) серії пошукових експериментів викладено в таблиці 2.33, де в осіб ЕГ зафіксовано вищу виконавську надійність та завадостійкість, ніж у КГ. Зокрема, з урахуванням похибок у рівних потенційних можливостях осіб КГ і ЕГ на початку четвертої серії пошукових експериментів ця величина становила:

- 22 помилки або 1,8% від їх загальної кількості у процесі останніх аудиторних занять;

- 50 помилок або 4,2% від їх загальної кількості під час сценічних

репетицій;

- 72 помилки або 5,8% від їх загальної кількості в ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.33

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні п'ятої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	28	164 (13,6%)	216 (17,9%)	288 (23,8%)
ЕГ	28	140 (11,6%)	173 (14,3%)	227 (18,8%)

Дія стресорів відобразилась на завадостійкості музикантів КГ і ЕГ таким чином:

- у процесі сценічних репетицій вона погіршилась по відношенню до даних останніх аудиторних занять на 4,3% (52 помилки) у виконавців КГ і на 2,7% (33 помилки) у музикантів ЕГ;

- під час прилюдних виступів вона погіршилась по відношенню до даних останніх аудиторних занять на 10,2% (124 помилки) у виконавців КГ і на 7,2% (87 помилок) у музикантів ЕГ.

Отже, проведені діагностувальні зрізи виконавської надійності та завадостійкості під час п'ятої серії пошукових експериментів надали змогу підтвердити дієздатність висунутої гіпотези, адже означений феномен поліпшився за умови уникнення сприйняття зайвої дії стресорів у період сценічних виступів і нівелювання їх негативного впливу на результативність діяльності. Динаміка ефективності позитивного впливу методичних настанов п'ятої серії пошукових експериментів на процеси формування і прояву завадостійкості становила 1,6% під час сценічних репетицій та 3% у ході прилюдних виступів. Завдяки реалізації в практичній діяльності музикантів-

виконавців вищевикладених методичних настанов п'ятої серії пошукових експериментів позитивна динаміка по відношенню до даних попередньої (четвертої) серії пошукових експериментів збільшилась лише на 1,3% у ході сценічних репетицій і на 1,1% при прилюдній інтерпретації музичних творів. Малі здобутки експериментальних даних спонукали до виявлення більш ефективних методів цілеспрямованого поліпшення виконавської надійності у митців музичного мистецтва. Перспективність їх подальших пошуків вбачалась у вивченні впливу інших чинників на процеси формування та прояву завадостійкості інтерпретаторів, а саме сценічної витримки дії стресорів. Тому зміст гіпотези шостої серії пошукових експериментів ґрунтувався на припущенні, що завадостійкість виконавців поліпшиться за умови не лише уникнення та нівелювання дезорганізуючого впливу сильних, раптових чи тривалих стресорів на перебіг сценічної діяльності, а й наявності сенсорно-моторної витримки їх зайвої дії. З метою збереження накопиченого досвіду впровадження попередніх настанов стосовно формування та прояву завадостійкості завдяки уникненню й нівелюванню дезорганізуючої дії стресорів до перевірки дієздатності цієї гіпотези було залучено інтерпретаторів, які брали участь у четвертій та п'ятій серіях пошукових експериментів. Втім, їх кількість зменшилась на 20 виконавців-випускників (КГ – 10, ЕГ – 10), оскільки відповідно до програмних вимог репертуар державних іспитів готується не один семестр, а весь навчальний рік. Через це до шостої серії пошукових експериментів було залучено 36 осіб (КГ – 18, ЕГ – 18). Виконавці ЕГ готувались до сценічної діяльності не лише на основі реалізації у практичній діяльності відомих вихідних положень теорії та методики музичного навчання і вищевикладених вказівок (при проведенні четвертої й п'ятої серій пошукових експериментів) стосовно досягнення та прояву завадостійкості, а ще й з дотриманням “нових” настанов. Зокрема, їм додатково рекомендувалось:

- перед репетиційним програванням музичних творів уявити

концертний зал майбутньої форми звітності з усіма можливими внутрішніми та зовнішніми подразниками;

- переключити увагу з умовно змодельованих стресорів майбутньої форми звітності на заздалегідь підготовлену програму техніко-тактичних дій і повністю поринути у творчий процес інтерпретації музичних творів;

- накопичити “запас” сценічної витримки надмірної дії кожної можливої групи стресорів поступовим штучним збільшенням їх інтенсивності перед програванням музичних творів в умовно змодельованих сценічних умовах і досягти безпомилкового відтворення необхідної інформації.

Музиканти-інструменталісти КГ зі змістом вищевикладених настанов навіть не ознайолювались. За початкові показники виконавської надійності та завадостійкості у шостій серії пошукових експериментів бралась результативність діяльності 36 виконавців КГ і ЕГ по завершенні п'ятої серії пошукових експериментів. Їх викладено в таблиці 2.34, де похибка в рівних потенційних можливостях осіб КГ і ЕГ у позитиві для виконавців ЕГ складала:

- 1,7% (15 помилок) під час останніх аудиторних занять;
- 3,3% (29 помилок) у процесі генеральних сценічних репетицій;
- 4,4% (39 помилок) у ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.34

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів на початку шостої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кількість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	18	121 (13,8%)	156 (17,8%)	203 (23,1%)
ЕГ	18	106 (12,1%)	127 (14,5%)	164 (18,7%)

Узагальнені наслідки діагностувальних замірів результативності діяльності всіх музикантів по завершенні шостої серії пошукових експериментів викладено в таблиці 2.35, де зафіксовано підвищення виконавської надійності та завадостійкості як в осіб КГ, так і ЕГ.

Таблиця 2.35

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні шостої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	18	118 (14,8%)	151 (18,9%)	196 (24,5%)
ЕГ	18	92 (11,5%)	111 (13,9%)	131 (16,4%)

Втім, навіть з урахуванням встановлених похибок у їх рівних потенційних можливостях щодо досягнення безпомилкової сценічної діяльності у виконавців ЕГ ці величини більші, ніж у КГ, а саме:

- під час останніх аудиторних занять – на 1,6% (11 помилок);
- у процесі генеральних сценічних репетицій – на 1,7% (11 помилок);
- в ході прилюдних виступів – на 3,7% (26 помилок).

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ порівняно з даними останніх аудиторних занять погіршилась на 4,1% (33 помилки) в процесі генеральних сценічних репетицій, тоді як в учасників ЕГ – на 2,4% (19 помилок), а під час прилюдних виступів – на 9,7% (78 помилок), тоді як в учасників ЕГ – на 4,9% (39 помилок).

Отже, проведені діагностувальні зрізи виконавської надійності та завадостійкості під час шостої серії пошукових експериментів надали змогу підтвердити дієздатність висунутої гіпотези, адже результативність діяльності поліпшилася за умови наявності сенсорно-моторної витримки зайвої дії стресорів, а не тільки сформованості й раціонального застосування

прийомів уникнення і нівелювання їх дезорганізуючого впливу на перебіг сценічної діяльності. Динаміка ефективності впровадження методичних настанов сьомої серії пошукових експериментів у процесі формування й прояву завадостійкості становила 1,7% під час сценічних репетицій та 4,8% у ході прилюдних виступів. Завдяки реалізації в практичній діяльності музикантів-виконавців вищевикладених методичних настанов шостої серії пошукових експериментів позитивна динаміка по відношенню до даних попередньої (п'ятої) серії пошукових експериментів збільшилась лише на 0,1% в ході сценічних репетицій і на 1,8% при прилюдній інтерпретації музичних творів. Малі здобутки експериментальних даних спонукали до проведення ще однієї (сьомої) серії пошукових експериментів, спрямованих на виявлення ефективніших методів та прийомів досягнення митцями музичного мистецтва завадостійкості на основі вихідних положень психологічної науки стосовно особистісного відчуття “нових” та “старих” стресорів і регулювання психофізіологічної сфери індивідів для збереження злагоженості відтворення необхідної інформації під час діяльності в емоціогенних умовах. Зміст гіпотези окреслило припущення, що завадостійкість виконавців поліпшиться за умови не лише наявності сенсорно-моторної витримки зайвої дії сильних, раптових і тривалих стресорів, сформованості і раціонального застосування прийомів уникнення та нівелювання їх дезорганізуючого впливу на перебіг сценічної діяльності, а й чинення їм опору. Дієздатність цієї гіпотези, аналогічно до попередніх трьох серій пошукових експериментів (четвертої, п'ятої та шостої), перевірялась завдяки підготовці тих самих інтерпретаторів ЕГ до сценічної діяльності, які окрім вже відомих методів формування та прояву завадостійкості дотримувались і “нових” настанов. Зокрема, їм додатково рекомендувалось:

- перед репетиційним програванням музичних творів умовно змодельовати емоціогенну ситуацію майбутньої форми звітності, уявляючи

дію можливих внутрішніх та зовнішніх стресорів;

- ретельно проаналізувати можливі внутрішні та зовнішні стресори і виявити слабкі риси у кожному із них з метою констатації їх “немічності” по відношенню до власного творчого потенціалу та його “зверхності” над ними;

- спрямувати вольові зусилля на чинення опору негативному впливу будь-яких стресорів на емоційну сферу, знешкоджуючи їх дію (знецінюючи їх значення) акцентуацією слабких рис;

- впевнитись в особистісній зверхності власного творчого потенціалу над стресорами зі слабкими рисами та в їх немічності по відношенню до нього;

- переконавшись у психічній готовності протидіяти негативному впливу можливих стресорів, включити до програми техніко-тактичних дій образи чинення їм опору;

- переключити увагу з уявної емоціогенної ситуації майбутньої форми звітності на заздалегідь підготовлену програму техніко-тактичних дій і відтворювати музичний матеріал, повністю “занурившись” у творчий процес його інтерпретації;

- під час безпосередньої інтерпретації музичних творів не допускати появу в обсязі уваги об’єктів-стресорів, а у випадку їх позасвідомого впливу на емоційну сферу – акцентувати напрацьовані та включені до програми техніко-тактичних дій методи і прийоми чинення їм опору.

Результативність діяльності учасників сьомої серії пошукових експериментів по завершенні їх проведення викладено у таблиці 2.36, де зафіксовано, що інструменталісти ЕГ, які працювали з урахуванням вищезначених вказівок, допустили менше помилок, ніж виконавці КГ, перед якими їх зміст не розкривався (див. табл. 2.36). Розбіжність у даних виконавської надійності та завадостійкості (з урахуванням похибок між рівними потенційними можливостями виконавців КГ і ЕГ на початку сьомої серії пошукових експериментів) становила:

- 22 одиниці (3,6%) у процесі останніх аудиторних занять;
- 30 одиниць (5,1%) під час генеральних сценічних репетицій;
- 44 одиниці (7,5%) у ході прилюдних виступів.

Таблиця 2.36

Узагальнені дані результативності виконавської діяльності музикантів-інструменталістів по завершенні сьомої серії ПЕ

Учасники		Загальна кількість помилок (у%)		
група	кіль- кість	ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	18	110 (15,8%)	143 (20,5%)	185 (26,5%)
ЕГ	18	73 (10,5%)	84 (12,1%)	102 (14,6%)

Через дію стресорів результативність діяльності виконавців КГ в процесі генеральних сценічних репетицій погіршилась порівняно з даними останніх аудиторних занять на 4,7% (33 помилки), тоді як в учасників ЕГ – на 1,6% (11 помилок), а під час прилюдних виступів – на 10,7% (75 помилок), в той час як в учасників ЕГ – на 4,1% (29 помилок).

Отже, проведені діагностувальні зрізи виконавської надійності та завадостійкості під час сьомої серії пошукових експериментів надали змогу підтвердити дієздатність висунутої гіпотези, адже означений феномен поліпшився за умови не лише наявності сенсорно-моторної витримки зайвої дії сильних, раптових і тривалих стресорів, сформованості та раціонального застосування прийомів уникнення і нівелювання їх дезорганізуючого впливу на перебіг сценічної діяльності, а й чинення їм опору. Завдяки реалізації у практичній діяльності музикантів-виконавців вищевикладених методичних настанов останньої (сьомої) серії пошукових експериментів позитивна динаміка збільшилась по відношенню до даних попередньої (шостої) серії пошукових експериментів на 1,4% в ході сценічних репетицій і на 1,8% при прилюдній інтерпретації музичних творів.

Загальна динаміка ефективності впровадження методичних настанов (четвертої, п'ятої, шостої та сьомої серій пошукових експериментів) у процеси формування й прояву завадостійкості митців музичного мистецтва, спрямованих на регуляцію їх психофізіологічної сфери наявністю сенсорно-моторної витримки зайвої дії стресорів, сформованістю і раціональним застосуванням прийомів уникнення та нівелювання їх дезорганізуючого впливу на перебіг виконавської діяльності й чиненням їм опору, становила:

- 3,1% під час генеральних сценічних репетицій;
- 6,6% у ході прилюдних виступів.

Проведення четвертої, п'ятої, шостої та сьомої серій пошукових експериментів надало змогу виявити такі ефективні методи та прийоми вдосконалення завадостійкості митців музичного мистецтва, як:

1) уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів у період сценічних виступів завдяки цілковитій поринулості в творчий процес інтерпретації музичного матеріалу;

2) застосування у кожному епізоді музичних творів найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього), при якому досягається найвища результативність діяльності зі збереженням зручності відтворення необхідної інформації;

3) нівелювання негативної дії зовнішніх та внутрішніх стресорів відверненням від них уваги та її переключенням не на глобальні, а на довільно заучені локальні ознаки атрибутів контролю;

4) відтворення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів при сценічній інтерпретації віртуозних творів та пасажів без контролю з боку активної уваги;

5) "включення" інтелекту у перебіг процесу сценічної інтерпретації віртуозних творів та пасажів лише на запрограмовані початкові "пункти" змістових угруповань і уникнення інспектування проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць;

б) накопичення “запасу” сценічної витримки надмірної дії кожної можливої групи стресорів поступовим штучним збільшенням їх інтенсивності перед програванням музичних творів в уявно змодельованих сценічних умовах;

7) “знецінення” значущості будь-яких стресорів виявленням у кожному з них слабких рис і констатацією їх “немічності” по відношенню до власного творчого потенціалу.

У результаті проведення пошукових експериментів з метою віднайдення дійових засобів формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів на основі вдосконалення їх завадостійкості простежилися такі закономірності:

1) оптимальна міра емоційного збудження позитивно впливає на результативність виконавської діяльності як у звичних, так і в емоціогенних умовах;

2) з поступовим посиленням інтенсивності збудження за межі оптимуму спочатку порушується робота сенсорної сфери (ефект дезорганізації), а потім моторної (ефект деструкції), що призводить до розладу злагодженості відтворення текстових і виконавських компонентів музичних творів;

3) збільшення емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній музичних творів підвищує міру емоційного збудження;

4) несприйняття об’єкта “самопочуття” під час сценічних виступів сприяє прояву завадостійкості;

5) усвідомлене зіставлення реальних наслідків діяльності з уявними, що запрограмовані функціональною моделлю, і умовне допущення появи відчуття внутрішнього дискомфорту при великій розбіжності між ними під час оволодіння текстовими та виконавськими компонентами музичних творів поліпшують умови формування завадостійкості;

б) спрямування уваги тільки на вдало відтворену інформацію і відмова

від усвідомленого зіставлення отриманих реальних результатів діяльності з уявними взірцями атрибутів контролю в процесі сценічних виступів позитивно впливають на прояв завадостійкості;

7) акцентування екстринсивних мотивів на початкових стадіях оволодіння музичною інформацією підвищує працелюбство, але їх дія на завершальних стадіях негативно відображається на формуванні завадостійкості;

8) надання пріоритетного значення інтринсивним мотивам і зведення нанівець екстринсивних під час безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів і сценічного виконання музичних творів сприяє прояву завадостійкості;

9) постійні пошуки найпривабливіших ознак атрибутів контролю і надання їм пріоритетного значення в побудові програми техніко-тактичних дій під час оволодіння музичним матеріалом підвищують ефективність формування завадостійкості;

10) спрямовування уваги на відтворення найпривабливіших ознак атрибутів контролю в процесі безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів і сценічного виконання музичних творів позитивно впливає на прояв завадостійкості;

11) створення умов для виникнення позитивних та негативних емоційних станів під час роботи над музичними творами, і тільки позитивних – при їх прилюдній інтерпретації, підвищують ефективність процесів формування та прояву завадостійкості;

12) захоплення новизною інформації при ознайомленні з матеріалом музичних творів та упередженою можливістю подальшого “спілкування” з нею спонукає до вдосконалення уявлених “взірців” атрибутів контролю за умови мінімізації їх “відриву” від реальних результатів;

13) недопущення уявлень альтернативних варіантів взірців виконавських атрибутів контролю на завершальних стадіях оволодіння

музичною інформацією та в період прилюдних виступів сприяє прояву завадостійкості;

14) якщо на початкових стадіях опанування музичною інформацією сумнів у вірності рішень щодо відтворення техніко-тактичних дій позитивно відображається на процесі формування завадостійкості, то на завершальних та в період безпосередніх сценічних репетицій, і тим паче в ході прилюдних виступів – негативно;

15) спрямовування думок при сценічній інтерпретації віртуозних творів та пасажів лише на запрограмовані початкові “пункти” змістових угруповань і уникнення інспектування проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць поліпшує умови для прояву завадостійкості;

16) мінімальний вплив стресорів та поступове збільшення їх інтенсивності та часу дії до порогової величини (оптимального рівня) позитивно відображаються на результативності діяльності;

17) цілковита “поринулість” у творчий процес інтерпретації музичного матеріалу забезпечує уникнення сприйняття стресорів у період сценічних виступів;

18) своєчасне формування образів структури дій для чинення опору негативному впливу стресорів під час підготовки до прилюдних виступів сприяє прояву завадостійкості;

19) віднайдення слабких рис у всіх можливих стресорах напередодні сценічних виступів допомагає не лише відчутти “зверхність” над ними власного творчого потенціалу, а й спрямувати вольові зусилля на чинення опору їх впливові на емоційну сферу;

20) умовне уявлення концертного залу майбутньої форми звітності з можливими внутрішніми та зовнішніми стресорами перед репетиційним виконанням музичних творів активізує вольові зусилля на чинення їм опору, а під час безпосередньої реалізації інтерпретаційного задуму – порушує контроль за відтворенням програми техніко-тактичних дій.

Висновки до другого розділу

Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо ефективних засобів удосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів надають змогу зробити висновки.

1. У процесі проведення констатувальних експериментів було встановлено, що теорія та методика музичного навчання потребує вдосконалення у напрямку формування виконавської надійності, адже високий рівень надійності гри виявлено лише у 5,4% інтерпретаторів і у 28,4% – середній, тоді як у 40,7% інструменталістів зафіксовано низький, а в 25,5% – навіть дуже низький рівень означеного феномена.

2. Результати пошукових експериментів з віднайдення інноваційних технологій запам'ятовування музичної інформації в ході формування надійності гри інструменталістів доводять залежність продуктивності означеного процесу від вірності визначення пріоритетності компонентів у послідовності їх заучування. Глобальні ознаки як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій, обробляються раніше, ніж локальні. Спрямування уваги на локальні деталі текстових або виконавських компонентів музичного матеріалу залишає незмінним сприймання глобальних ознак, втім, її зосередження на останніх зменшує і без того вже незначну виразність перших. Спрямування уваги на звукові ознаки нової інформації зовсім нівелює сприймання локальних характеристик зорової стимуляції.

3. Спроможність сенсорного регістру та короткострокової пам'яті музикантів-інструменталістів до тривалості утримання ехоїчного (слухового) сліду значно більша, ніж зорового, втім, з відстроченням “реалізації” будь-якого з них точність його відтворення зменшується. Під час переробки зорової стимуляції спочатку виділяються тотальні ознаки, які характеризують загальну структуру текстових або виконавських компонентів

музичних творів, а лише потім деталі. Час реакції інтерпретаторів на музичну інформацію при вірному сприйнятті малюнків нотних чи звукових конфігурацій залежить від візуальних особливостей послідовності стимулів, тобто: чим більше сенсорних ознак початкових конфігурацій збережено, тим швидша реакція під час кодування нової інформації. За невірною початковою сприйняття таких малюнків час їх реакції збільшується через необхідність проведення перекодування, яке вимагає зайвих затрат психофізичних зусиль.

4. Специфічні властивості малюнків як нотних, так і звукових конфігурацій, можуть зберігатися та репрезентуватися, але зовнішня стимуляція та когнітивна обробка призводять до репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Семантичній репрезентації підлягають не тільки їх фізичні властивості, а й відображена в процесі кодування інформація виконавських дій. Музикантам-виконавцям притаманна як сенсорна, так і категоріальна репрезентація семантичних понять, де перша характеризується відображенням ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних конфігурацій, а друга – відображенням типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними (звуковими) категоріями.

5. Процесуальне збереження музичної інформації в довгостроковій пам'яті виконавців значно ефективніше за декларативне, оскільки передбачає запам'ятовування не кожного окремого співвідношення між двома, трьома і більше ознаками малюнків нотних чи звукових конфігурацій, а їх угрупованнями. Під час сприймання таких малюнків фіксуються не лише фізичні ознаки стимулів, а й відповідна змістова інформація та емоційно-образний зміст, що зміцнює стійкість сформованості сліду та підвищує швидкість його репрезентації завдяки наданню семантичним поняттям такої ж властивості, як і візуальним символам. Інтерпретатори можуть створювати образні уявлення малюнків нотних чи звукових конфігурацій шляхом

комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально. Зорові та слухо-моторні уявлення безпосередньо створюють такі умови для музично-виконавської діяльності, як і сприйняття початкової візуальної стимуляції.

6. Окрім уваги, на ефективність процесу кодування впливає ідентичність новосприйнятих стимулів з репрезентованими в пам'яті виконавців, їх збіжність (схожість, подібність) та зміна послідовності перевірки при зіставленні, а також активація відповідних одиниць семантичних понять. Інтеграція, доповнення та когнітивна трансформація сприйнятих ознак малюнків нотних чи звукових конфігурацій виступають джерелом створення нової музичної інформації. Значення ознак текстових чи виконавських компонентів музичного матеріалу позбавлені емоційного переживання, втім, їх емоційне наповнення та образний контекст поліпшують процес не тільки запам'ятовування, а й відтворення.

7. У результаті проведення пошукових експериментів з метою віднайдення інноваційних технологій удосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів встановлено, що коригування їх діяльності здійснюється актуалізацією відповідних реакцій інтерпретаторів на певний сигнал, отриманий у період засвоєння матеріалу чи його відтворення в емоціогенних умовах. Саморегуляція означається неусвідомленим оцінюванням результативності діяльності, усвідомленим переживанням наслідків оцінювання та психофізіологічною реакцією на результат емоційного процесу.

8. Оптимальний темп надходження сигналів визначається одночасним сприйняттям інструменталістами такої кількості виконавських атрибутів контролю, за якої: поза обсягом уваги не залишаються запрограмовані ознаки стимуляції; уникається вивільнення простору для "потрапляння" зайвої (незапрограмованої) інформації; проходить максимальне занурення у процес діяльності. Рівень граничного підвищення темпу сприйняття виконавських

атрибутів контролю залежить не лише від індивідуальних особливостей нервової системи музикантів-інструменталістів, а й від набутого досвіду. За його надмірного зростання процес самоконтролю виконавської діяльності інтерпретаторів дезорганізовується.

9. Джерелом безкінцевого розвитку виконавської майстерності музикантів-інструменталістів виступають уявлені образи атрибутів контролю, формування яких відбувається як під час роботи над музичними творами чи вдосконалення технічної оснащеності, так і в процесі безпосередньої репетиційної підготовки до сценічних виступів. Музичні уявлення створюють аналогічні умови для виконавської діяльності, як і сприймання початкової стимуляції. Програмування більш вдосконаленої функціональної моделі (взірців) атрибутів контролю здійснюється завдяки інтеграції, доповненню та когнітивній трансформації сприйнятих ознак стимулів на основі репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Усвідомлене уявлення не лише ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних чи звукових конфігурацій, а й типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями (аплікатурою, прийомами звуковидобування, співацьким диханням, нервово-м'язовим комплексом вокальної моторики тощо) поліпшує якість сформованості виконавських атрибутів контролю.

10. Формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів відбувається за усвідомленого надання емоційної оцінки проміжним та кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над творами. “Зняття” проміжних наслідків діяльності поліпшує умови для відшукування механізмів подолання незбіжностей при зіставленні новосприйнятої стимуляції з репрезентованими семантичними поняттями пам'яті музикантів. Поступове надання пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності в період автоматизації виконавських дій забезпечує інтеграцію новосприйнятої стимуляції в лінійний цілісний образ.

Безпомилкове відтворення необхідного матеріалу в період репетиційної та сценічної інтерпретації музичних творів відбувається лише за умови усвідомлення емоційної оцінки тільки кінцевих результатів діяльності.

11. Дисонуючі когнітивні елементи спонукають до пошуків ефективних засобів вирішення проблеми у процесі роботи над музичними творами чи поліпшення технічної оснащеності, а під час їх безпосередньої репетиційної та сценічної інтерпретації знижують надійність відтворення необхідної інформації. Уявлення альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю викликають сумнів у правильності прийнятих рішень. Ступінь такого сумніву залежить від інтенсивності дії дисонансу. Чим більша сила дисонансу, тим нижчий ступінь впевненості виконавців у їх вірності.

12. Уявлення взірців виконавських атрибутів контролю з мінімальним “відривом” від їх наявних показників – найефективніший шлях досягнення бажаних результатів зі скороченням психофізіологічних зусиль та часових затрат музикантів-інструменталістів. Поступове зменшення різниці між бажаними й реальними результатами діяльності забезпечує отримання задоволення від досягнень. Постійна неузгодженість між взірцями виконавських атрибутів контролю й отриманими сигналами про наслідки їх реалізації ускладнює засвоєння необхідної інформації, а її навіть миттєва поява в сценічних умовах дезорганізовує процес прилюдного відтворення інтерпретаційної моделі музичних творів.

13. Швидке та якісне формування взірців атрибутів контролю потребує гармонійної єдності роботи пам’яті, мислення, уявлення, уваги, емоційної сфери та інших властивостей психіки музикантів-інструменталістів з видозмінням їх пріоритетної ролі в зазначеному процесі відповідно до мети. Надмірне домінування звуковисотних уявлень у ході утворення взірців атрибутів контролю гальмує їх підкріплення додатковою емоційно-образною стимуляцією, що допускає послаблення інтенсивності сформованих вторинних образів у відображенні програми дій при відстроченій реалізації.

14. Наявність абсолютного слуху надає певні переваги музикантам-інструменталістам в отриманні інформації лише про звуковисотні ознаки атрибутів контролю, натомість, заважає формуванню їх взірців з точним відображенням інформації дій та кореляції самоконтролю виконавського процесу. Надмірна пріоритетність звуковисотних уявлень музичної інформації в інструменталістів з абсолютним слухом при утворенні взірців атрибутів контролю призводить до пасивності роботи пам'яті та мислення, що негативно відображається на процесі формування виконавської надійності.

15. Усвідомлене “підпорядкування” всіх ознак стимулів основному спектру слухо-моторних рис забезпечує швидке і якісне формування взірців атрибутів контролю у музикантів-інструменталістів, що не володіють абсолютним звуковисотним слухом. Формування взірців атрибутів контролю в інструменталістів з абсолютним звуковисотним слухом покращується вибірковою генералізацією всіх ознак стимулів аплікатурно-клавійною послідовністю ігрових рухів або його емоційно-образним змістом, оскільки в деяких із них ускладнюється процес їх зміщення в бік основного спектра слухо-моторних рис, що негативно відображається на надійності гри.

16. Саморегуляція музично-виконавської діяльності інструменталістів гальмується “конфліктом установок”, які створюються одночасною дією двох досить схожих подразників як під час оволодіння текстовими чи виконавськими компонентами, так і в процесі сценічних виступів. Умовне надання максимальної привабливості одній установці, визначеній із декількох одночасно діючих, та закріплення її пріоритетності методом повторення не допускає виникнення конфлікту між ними навіть за умови їх позасвідомого виникнення.

17. У результаті проведення пошукових експериментів з метою віднайдення інноваційних технологій формування завадостійкості музикантів-інструменталістів доведено, що означена їх властивість

характеризується чотирьохвекторною спрямованістю, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на злагодженість утворення та відтворення як виконавських навичок, так і інтерпретаційних моделей музичних творів, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку, за якої здійснюється адекватна реакція організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – чинення їм опору.

18. Формування і прояв завадостійкості музикантів-інструменталістів залежить від розвиненості їх інтелектуальної сфери та ступеня володіння техніко-тактичною майстерністю. Чим вище інтелектуальний рівень, тим менше зусиль затрачується на запам'ятовування музичного матеріалу (усунення дефіциту інформації). Чітке уявлення атрибутів контролю у вигляді образів структури дій сприяє високій результативності відтворення інтерпретаційної моделі музичних творів.

19. Слабко натреновані виконавські дії змушують музикантів-інструменталістів мислити досить простими і розчленованими дрібними рухами під контролем активної довільної уваги, тоді як автоматизовані виконуються ними ще швидше у сценічних умовах. Процес виконання надмірно ускладнених завдань у режимі безперервної діяльності, або якому властивий високий темп чи швидкість, загальмовується, оскільки дефіцит часу зменшує можливості для пошуку та активації відповідних слідів у довгостроковій пам'яті. Завдання, які вимагають від музикантів варіативності реакцій та абстрактних розумових операцій, ускладнюють виконавську діяльність.

20. Застосовування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) у кожному епізоді музичних творів, при якому досягається найвища результативність діяльності зі збереженням зручності відтворення необхідної інформації, сприяє прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів, аналогічно як і “знецінення” значущості будь-яких

стресорів виявленням у кожному з них слабких рис та констатацією їх “немічності” по відношенню до власного творчого потенціалу.

21. У детермінації завадостійкості властивості нервової системи музикантів-інструменталістів не набувають абсолютного значення. Теза щодо “приреченості” інтерпретаторів слабого типу нервової системи на “неуспіх” під час сценічних виступів є хибною, оскільки з розвитком виконавської майстерності вплив балансу нервових процесів як на сенсорну, так і на моторну стійкість, нівелюється.

22. Стабільна спрямованість емоційних переживань музикантів-інструменталістів на позитивне вирішення поставлених завдань сприяє досягненню завадостійкості у процесі сценічної діяльності. Прояв завадостійкості детермінується максимізацією їх позитивного і мінімізацією негативного впливу на перебіг інтерпретаційного процесу. Чим вища вимогливість виконавців до якості відтворення уявної моделі музичних творів, тим частіше у них створюються умови для виникнення “негативних” емоцій. Умовне допущення погрішностей в ході сценічної інтерпретації музичних творів сприяє збереженню “позитивних” емоцій при їх реальній появі. У мить допущення помилки безпосередньо в процесі сценічних виступів зниження сили діючої мотивації до звичного рівня “знеціненням” значимості результативності діяльності створює умови для прояву завадостійкості.

23. Завадостійкість музикантів-інструменталістів залежить від міри їх емоційного збудження. Оптимальною мірою збудження є така величина, яка без надмірної напруги мобілізує психологічну та фізіологічну сфери на виконавську діяльність. Кожна особистість не містить у собі заданих ззовні критеріїв оптимальності, а з ростом професіоналізму виробляє свою внутрішню систему створення оптимальної міри збудження. Встановлений “оптимум” не є статичним навіть для одного і того ж музиканта-виконавця. Його амплітуда коливається в залежності від мотивації, концертної форми,

міри відповідальності даного виступу, професіональної підготовленості до сценічної діяльності та інших внутрішніх і зовнішніх факторів.

24. Психологічний і фізіологічний “оптимиуми” збудження музикантів-інструменталістів не завжди відповідають один одному. У фізіологічній площині оптимальним вважається такий рівень збудження, за якого максимальна фізична активність виконавців досягається як по завершенні передконцертних розігрувань, так і в процесі сценічних виступів, у психологічній площині – коли музично-виконавська діяльність успішно здійснюється із застосуванням мінімальних вольових зусиль.

25. Стійкий негативний вплив стресорів на завадостійкість музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів у більшості випадків “блокує” процес злагодженого відтворення автоматизованих виконавських дій. Саме тому створення оптимальної міри збудження доцільно розглядати як результат формування двокомпонентних властивостей, які характеризуються високим рівнем витривалості (терплячості) до дезорганізуючої дії сильних, раптових та тривалих стресорів, і як здібність до успішного подолання негативних психофізіологічних реакцій на них. Компенсацією надмірного збудження митців музичного мистецтва у сценічній діяльності може виступати високий рівень їх техніко-тактичної майстерності.

26. Формування та прояв завадостійкості музикантів-інструменталістів поліпшуються за умови утримання максимальної стійкості уваги на привабливих ознаках атрибутів контролю і надання їм пріоритетного значення в програмі техніко-тактичних дій. Оптимальна тривалість та інтенсивність розігрування виконавського апарату у процесі безпосередньої підготовки до сценічної діяльності сприяє реалізації не лише виконавських дій з мінімальними затратами фізичної енергії, а й спрямовуванню уваги без застосування надмірних вольових зусиль на доцільне відтворення емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, гармонійних послідовностей, рельєфу малюнків динамічного плану тощо. Зовнішній прояв емоційної

виповненості мелодико-інтонаційних ліній музичних творів не завжди відповідає рівню емоційної сфери інтерпретаторів, оскільки з віком та ростом виконавської майстерності емоційно-виразні реакції, як правило, зменшуються.

27. Прояв завадостійкості музикантів-інструменталістів демонструється за умови:

- психологічної готовності до адекватної поведінки в сценічних умовах;
- чіткого уявлення засвоєної інформації у вигляді образів структури виконавських дій;
- розвиненої здібності до рефлексивної діяльності та активної емоційно-вольової участі в корекції психофізіологічних станів;
- емоційної виповненості мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;
- адекватного відклику на палітру звучання музичного матеріалу та сценічну ситуацію;
- здійснення усвідомленого аналізу тільки кінцевих результатів діяльності;
- уявлення лише такої кількості взірців виконавських атрибутів контролю, яка дозволяє максимальне “занурення” у процес інтерпретації музичних творів і виключає появу “вільного простору” для потрапляння зайвих (незапрограмованих) ознак стимуляції;
- недопущення активації альтернативних варіантів взірців виконавських атрибутів контролю;
- відмови від зміни напрацьованих і багаторазово перевірених установок щодо корекції виконавських атрибутів контролю;
- емоційної підтримки потрібного рівня активності виконавських дій під час як формування, так і реалізації процесуальних мотивів та програми техніко-тактичних дій;
- спрямованості уваги лише на довільно запам’ятовані ознаки

стимуляції і навіть миттєвої її не зосередженості на мимовільно засвоєній інформації;

- дотримання оптимальної сили процесуальної мотивації, яка мобілізує вольові зусилля на відтворення необхідних виконавських дій;

- встановлення відчуття “зверхності” над дією стресорів або хоча б домінування рівноваги між виконавцями і силою цих стресорів;

- адекватного артистичного впливу на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів завдяки комунікативним, регулятивним, показовим та сенсорно-моторним сценічним рухам.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ У МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Процес формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів є цілісним і лише умовно розподіляється на чотири фази: становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення. Методика кожної з них ґрунтується не лише на теоретико-методичних засадах та загальновідомих концептуальних категоріях означеного феномена, а й на виявлених і експериментально перевірених ефективних методах та прийомах досягнення безпомилкової результативності діяльності музикантів-інструменталістів з урахуванням:

- специфіки репрезентації потрібних семантичних понять;
- особливостей впливу фізичних ознак нотної і звукової стимуляції на належні рецептори сенсорного регістру;
- декларативних і процесуальних ознак музичного матеріалу;
- послідовності ознак стимуляції для довільного заучування і відтворення в емоціогенних умовах;
- усвідомленого оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності;
- оптимальної кількості ознак стимуляції для одночасного контролю;
- оптимуму розбіжності між реальними і уявними наслідками діяльності та її двовекторною корекцією;
- специфіки генералізації ознак стимулів при створенні взірців атрибутів контролю;
- екстринсивних та інтринсивних мотивів;
- специфіки утримання максимальної стійкості уваги на привабливих ознаках атрибутів контролю;
- довільного створення оптимального психологічного та фізіологічного

збудження;

- позитивного і негативного емоційного впливу на процес діяльності;
- наявності образів структури дій для чинення опору стресорам тощо.

Звичайно, послідовність “реалізації” виявлених і експериментально перевічених ефективних методів та прийомів досягнення безпомилкової результативності діяльності залежить від музичного матеріалу, індивідуальних особливостей особистості та виконавської майстерності інструменталістів. Втім, першочергово в інтерпретаційний процес втілюються інноваційні технології становлення та розвитку виконавської надійності, і лише потім – її удосконалення та закріплення. Методика розвитку виконавської надійності “реалізується” після оволодіння не всіма положеннями її становлення, а лише деякими з них (“паралельно з запізненням”).

3.1. Методика становлення виконавської надійності інструменталістів у період ознайомлення з матеріалом музичних творів

Становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів бажано розпочинати з визначення кінцевої мети майбутньої форми звітності. Аналізуються проміжні цілі на шляху до її досягнення. Поведінка виконавців коректується об’єктивацією самосвідомості через спрямування уваги на умовну (можливу) результативність прилюдних виступів відповідно до кожної проміжної цілі. Рівнем адекватності їх самооцінки регулюються обов’язкові нормативні стандарти передбаченої (упередженої) успішності сценічної діяльності. Цей рівень детермінується впливом емоційної сфери на процес самопізнання. Емоційні реакції спонукають презентацію в свідомості інтерпретаторів змісту предметної дійсності кожної цілі та її значущості в контексті загальної мети. Вони виступають у ролі мотивостворюючого фактору, виявляються безпосередньо “вплетеними” в інтимний механізм

породження і здійснення самооцінки. Внутрішня єдність емоцій та самооцінювання відображає відношення до власного “я” як митця-інтерпретатора. Емоції тут віддзеркалюють суб’єктивні переживання, а самооцінка – позитивні або негативні сигнали про усвідомлену логічну оцінку загальної кінцевої мети та її проміжних цілей. У такому взаємозв’язку емоції виступають провідним фактором в адекватності самооцінювання, оскільки спонукають виконавців до прийняття певних рішень, тобто стають “диктатором” їх поведінки. Адекватність самооцінювання власних можливостей також детермінується домінуванням фіксованої установки на процес самопізнання. У ситуації з суперечливим особистісним змістом проходить актуалізація когнітивної або “его-захисної” установки, спрямованої на хід самопізнання. Високий ступінь адекватності самооцінювання досягається наданням пріоритетного значення установкам на об’єктивне самопізнання, а низький – на “его-захист”. Домінуюча установка вибирається з урахуванням якості задіяних способів переживання та ступеня адекватності самопізнання, тобто:

- за потреби використання неоптимальних шляхів “переборювання критичних ситуацій” створюється низький ступінь адекватності домінуванням “его-захисної” установки;

- при необхідності вибору раціональних засобів корекції отриманих результатів застосовується тільки високий ступінь адекватності з домінуванням когнітивної установки на об’єктивне самопізнання;

- адекватність самооцінювання підвищується в умовах збільшення рефлексії особистості керованим впливом таких установок на процес самопізнання в динаміці ступеня адекватності самооцінювання.

На цій стадії формування виконавської надійності у музикантів-інтерпретаторів слід визначити й утримувати оптимальну мотиваційну силу спрямовуванням уваги не лише на інтринсивні мотиви, а й на екстринсивні. При відсутності отримання упередженого задоволення від можливого

досягнення мети актуалізуються соціально-матеріальні фактори (статус, престиж, грошові заохочення тощо). За умови надмірного прагнення здобути соціально-матеріальні винагороди увага переводиться на привабливі риси майбутнього творчого процесу, динаміку зростання загальної виконавської майстерності та атрибути різного роду фахової компетентності.

Становлення виконавської надійності у митців музичного мистецтва доцільно продовжувати під час підбору репертуару. Відшукуються музичні твори, які відповідають вимогам майбутніх форм звітності і дидактичним принципам навчання (доступності, послідовності, доцільності тощо). Втім, до програми варто включати не лише ті твори, які сприятимуть подальшому вдосконаленню набутих умінь та навичок, а й інші, де, навпаки, досягнута загальна виконавська майстерність “підпорядковуватиметься” їх інтерпретації, адже саме останні створюють умови для максимального розвитку творчих здібностей музикантів-інструменталістів. Підбір репертуару здійснюється завдяки поверховому та поглибленому ознайомленню з кожним музичним твором.

Під час першого програвання музичних творів від початку до кінця потрібно сприймати лише текстові компоненти, які легко і швидко прочитуються. Провідне значення серед них надається авторським (нотним) позначенням мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, тобто: у процесі поверхового ознайомлення з текстовими та виконавськими компонентами просторово-часові ознаки структури нотних малюнків та звукових конфігурацій сприймаються одночасно. Вони відображають зміни їх координат. Просторовий компонент цієї структури локалізує і віддзеркалює рельєф, форму й величину нотних позначень (атрибутів контролю), а часовий – послідовність, тривалість та одночасність їх руху. Перцепція модально-інтенсивних відзнак структури малюнків нотних позначень і звукових конфігурацій (співвідношення добірних характеристик їх суб'єктивних і об'єктивних компонентів) розкриває

різноманітні властивості атрибутів контролю. Завдяки модальності встановлюється наявність якісної специфічності кожного сигналу по відношенню до інших подразників, адекватних даному аналізатору. Відчуття інтенсивності їх руху здійснюється визначенням універсальних кількісно-енергетичних властивостей (потужності звучання, інтонаційності, сили нервово-м'язового комплексу вокальних чи інструментально-ігрових дій тощо). Предметність малюнків нотних позначень та звукових конфігурацій як перша похідна властивість атрибутів контролю сприймається на основі прямого відображення сенсорно-перцептивної “двошаровості” інтегральних образів та їх інтенсивних характеристик, де вихідний феномен виділяється з фону. Загальний просторовий фон виявляється на сенсорному рівні. Він забезпечує можливість перенесення атрибутів контролю до відповідних координат зовнішньої просторово-часової структури. Їх модально-інтенсивні характеристики змінюються виконавцями в залежності від взаємодії компонентів сенсорно-перцептивного поля всередині малюнків нотних позначень або між ними і фоновим простором. Загальна специфіка співвідношення між будь-якими елементами цієї системи відображається завдяки усвідомленню цілісності інтегральної структури як другої похідної властивості атрибутів контролю. Для цього віддзеркалюється не відмінність між собою різних компонентів перцептивних образів, а саме їх єдність на основі близькості або замкнутості форми, яскравості звучання, однорідності чи єдиного напрямку послідовності виконавських рухів тощо. Саме таким чином узагальнюються (остання похідна властивість атрибутів контролю) характерні риси малюнків нотних позначень та звукових конфігурацій музичного матеріалу не лише зі збереженням індивідуальної специфічності перцептивних образів, а й з відображенням їх відповідної інваріантності.

Звичайно, в період поверхового ознайомлення з музичними творами вплив фізичних особливостей ознак стимуляції одночасно сприймається зоровими, слуховими та дотиковими рецепторами сенсорного регістру.

Натомість, під час першого прочитання нотного тексту слід насамперед візуально розпізнавати авторські позначення, а лише потім звукові конфігурації з їх наявними змістовними ознаками. Спочатку виділяються загальні ознаки зорової стимуляції, якими характеризуються фронтальні структури текстових або виконавських компонентів, а вже потім їх деталі. Зусилля спрямовуються на точне бачення візуальних малюнків нотних конфігурацій і безупинний рух уваги за зміною послідовності якомога більшої кількості стимулів. Чим більше сенсорних ознак початкової інформації сприймаються одночасно, тим швидше прочитуються музичні твори. За невірної початкової перцепції малюнків нотних чи звукових конфігурацій збільшується час реакції виконавців через необхідність проведення додаткової репрезентації семантичних понять для розпізнання ознак стимулів, яка, окрім цього, вимагає у них ще й зайвих затрат психофізичних зусиль. Ознаки стимулів малюнків нотних конфігурації сприймаються короткостроковим зоровим “контактом” з ними. Вони призводять до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнання значень, оскільки інформація про ці ознаки стимулів зберігається в початковій формі протягом необхідного часу для вибіркової обробки будь-якої частини навіть після їх “зникнення”. Значення малюнків нотних конфігурацій розпізнаються поступовим збільшенням кількості використаних ознак кожного стимулу. При занадто великій їх кількості або утрудненні обізнаності такі ознаки розмежовуються на “блоки”. За абсолютної відповідності новосприйнятих ознак стимулів і репрезентованих семантичних понять читання нотних текстів здійснюється угрупованнями завдяки використанню сформованих зорових та слухо-моторних уявлень, які створюють такі умови для діяльності, як і сприймання локальної початкової стимуляції. На початкових стадіях поверхового ознайомлення з текстовими чи виконавськими компонентами здійснюється паралельне розпізнання кожного “блоку” ознак стимуляції (саме таким чином збільшується швидкість ознайомлення з

музичним матеріалом). Їх емоційне оцінювання здійснюється не лише в процесі безпосереднього прочитання нотного тексту, а й по його завершенні через надання пріоритетного значення звуковим ознакам малюнків конфігурацій. При захопленні емоційно-образним змістом динамічно змінюються почуття, що сприяє утворенню та домінуванню стенічних емоцій і відхиленню зайвих думок, віддалених від процесу діяльності.

По завершенні поверхового ознайомлення з музичними творами до репертуару потрібно включити найпривабливіші з них (усі інші відхилити). Пріоритетне значення тут надається музичному смаку інтерпретаторів, адже утримання максимальної стійкості уваги на привабливих атрибутах контролю потребує менших вольових зусиль, ніж на непривабливих, як під час роботи над ними, так і в процесі прилюдних виступів. Саме це сприятиме подальшому формуванню виконавської надійності та її прояву в емоціогенних умовах. Шкідливими для ходу становлення виконавської надійності в інтерпретаторів під час підбору репертуару є: ігнорування їх естетичних поглядів; нав'язування чужого музичного смаку; застосування “силового” авторитарного впливу на процес підбору репертуару.

Становлення виконавської надійності у музикантів продовжується поглибленим ознайомленням з відібраними творами. Складність кожного з них доцільно визначати завдяки аналізу текстових та виконавських компонентів. При цьому враховуються індивідуальні можливості інтерпретаторів та їх технічна оснащеність. Надмірно ускладнені музичні твори не піддаються цілісному прочитанню, а це унеможлиблює своєчасне усвідомлення їх емоційно-образного змісту. У ході програвання таких творів не вдається уникнути відчуття внутрішнього дискомфорту від неузгодженості між реальними і очікуваними наслідками діяльності, що призводить до заниженої самооцінки власних творчих можливостей, відсутності задоволення від самого процесу інтерпретації, втрати працездатності тощо. Саме тому до репертуару недоцільно включати

надмірно ускладнені музичні твори.

При програванні відібраних творів потрібно максимально дотримуватись авторських вказівок щодо темпу, але не допускати фіксацію хибних фізичних ознак стимулів. Сприймання спотворених вихідних малюнків нотних чи звукових конфігурацій ускладнює процес усвідомлення відповідної змістової та емоційної інформації завдяки їх перекодуванню. Самокорекція діяльності здійснюється як в ході безпосереднього прочитання нотного тексту, так і по його завершенні. Їй властивий двовекторний замкнутий процес постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх видозмінення. Якщо коректуванню підлягають уявлені взірці атрибутів контролю (перший вектор), то видозмінення програми реалізації виконавських дій (другий вектор) стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів. Програма реалізації виконавських дій визначається:

- сукупністю вихідних суб'єктивно значимих окремих показників музично-виконавської діяльності в загальній оцінці її успішності;
- забезпеченістю контролю за точністю відтворення уявлених взірців і зворотною інформацією стосовно якості їх виконання;
- спроможністю довільного видозмінення значення деяких з них.

Вибір будь-якого вектора самокорекції здійснюється музикантами-виконавцями на основі прийняття рішень щодо точності відтворення всіх ознак атрибутів контролю. За умови появи сумніву у вірності сприйняття реальних показників отриманих наслідків діяльності проходить перевірка цієї інформації (її зіставлення з уявленими взірцями) для прийняття рішення стосовно предметності векторної самокорекції. Такі рішення детермінуються не лише метою, а й наступними чинниками:

- відбором інформації з урахуванням впливу зовнішнього середовища;
- розпізнанням атрибутів контролю завдяки репрезентації семантичних

понять у довгостроковій пам'яті;

- оцінюванням атрибутів контролю на основі зіставлення ознак новосприйнятої стимуляції та уявлених взірців, а також раніше досягнутих результатів діяльності.

Під час цілісного прочитування нотних текстів музичних творів з альтернативних варіантів слід відбирати найдоцільніші властивості атрибутів контролю і відхилювати ті, які не відповідають дійсності або їх задуму, наприклад: коли в інструменталістів взірцем атрибуту контролю виступає уявне звучання з усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів, то, як правило, існує декілька систематизованих різновидів аплікатури, але в результаті аналізу кожного з них відбирається найдоцільніший варіант. За абсолютної відповідності (схожості) великої кількості відзнак в альтернативних варіантах створюється високий ступінь їх збігу, тобто в результаті прийняття рішень виникає когнітивний консонанс. Натомість, якщо після ухвалення таких рішень щодо вірності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів у виконавців виникає незадоволення їх наслідками, то досягнення бажаних результатів здійснюється завдяки тому, що:

- значення уявлених взірців доволіно трансформуються на сенсорно-перцептивному рівні;

- всі альтернативні відзнаки розміщуються в уяві в такому контексті, який надає змогу швидко їх зіставити для віднайдення найдоцільнішого варіанту;

- змінюється привабливість наявних відзнак всіх альтернативних варіантів.

Результативний ефект від таких виконавських дій з'являється лише за умови віднайдення прихованих негативних властивостей у знехтуваних альтернативних варіантах і позитивних – у відібраних. Інакше прийняті рішення анулюються.

Під час поглибленого ознайомлення з музичною інформацією варто допускати тільки позитивний емоційний вплив на процес діяльності. "Взірці" виконавських атрибутів контролю уявляються з мінімальним відривом від реальних результатів, що надає змогу отримувати задоволення від ще не досягнутої, а бажаної (можливої) їх якості в ході подальшого вдосконалення. Навіть за першої спроби прочитання конфігурацій нотних текстів вольові зусилля інтерпретаторів спрямовуються на створення логічних умовиводів у межах новосприйнятої інформації щодо її доповнення (уявлення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів, туше, прийомів педалізації у піаністів, зміни напрямку руху смичка у скрипалів чи міху в баяністів-акордеоністів тощо), загальної емоційної виповненості та емоційно-образного змісту. Мимовільно прочитуються лише легко диференційовані ознаки стимулів, всі інші – довільно. Застосовуються довільні вольові зусилля, які нерозривно пов'язуються з відображенням мети і засобів її досягнення. Чинниками створення таких зусиль є:

- усвідомлення мотивів діяльності;
- підсилення, а в разі потреби – послаблення інтенсивності діючих емоцій;
- контроль за реалізацією текстових та виконавських компонентів музичного матеріалу.

При довільному цілісному прочитанні нотних текстів музичних творів інтерпретаторам потрібно зорувати увагу безупинно рухати по горизонталі зі швидкістю темпу відтворення матеріалу. Локальні ознаки стимулів, які вертикально наповнюють інформаційні одиниці (інтервали, трізвуки, акорди тощо), сприймаються одночасно завдяки розподілу на них уваги з виділенням провідної та її глобалізації. Для розпізнання значення одного стимулу використовується мінімальна кількість його ознак. Лише за умови утруднення цього процесу застосовується різна реакція на одні й ті ж самі текстові чи виконавські компоненти музичного матеріалу. Вона призводить

до “керованого” пошуку відповідних семантичних понять, ефективність якого знижується за симультанної стимуляції при обмеженні когнітивних ресурсів інтерпретаторів і підвищується за умови:

- цілковитого “занурення” у звукову палітру;
- актуалізації первинних абстрактних мотивів пошукової активності;
- конкретизації цілей та зразків виконавських навичок;
- максимального використання сформованих “блоків” автоматизованих дій.

Становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів продовжується створенням такої міри збудження, за якої без надмірних вольових зусиль мобілізується психофізіологічна сфера діяльності і виникає зацікавленість у подальшому процесі розвитку інтерпретаторської думки. Спонукальна чи гальмівна функції вольової регуляції у виконавців зберігають, підсилюють або стримують інтенсивність емоційного збудження. Це здійснюється завдяки тому, що:

- усвідомлюється поява емоцій певного знаку та коректується їх інтенсивність;
- підвищується значущість наявних суперечливих (конкуруючих) мотивів або нівелюється їх вплив на процес безупинного (безпомилкового) прочитання малюнків нотних конфігурацій;
- вольові зусилля застосовуються у корекції психофізіологічної активності;
- до обсягу уваги включаються або виключаються з нього об’єкти “самопочуття”.

Оцінювання сенсорно-моторної інформації проходить усвідомленим відображенням ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних конфігурацій і аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів, а категоріальної – типових зв’язків чисельних позначень з іншими понятійними категоріями (звуковими, динамічними, технічними, фактурними

тощо). Під час сприймання малюнків нотних або звукових конфігурацій фіксуються фізичні символи, відповідна змістовна інформація та її емоційно-образний зміст. Така єдність ознак стимулів зміцнює стійкість сформованості сліду та підвищує швидкість репрезентації потрібних семантичних понять. Хоча наочна та звукова стимуляція не відображають емоційні переживання, втім, їх образний контекст поліпшує процес кодування і надійність відтворення засвоєного матеріалу. Музична палітра оцінюється завдяки самонастройці виконавців на сприймання привабливості різноманітної інформації з урахуванням власних естетичних вимог та умов її сценічної інтерпретації. Допущення помилок при прочитанні нотних текстів породжує побічні психічні дії, пов'язані з подоланням невизначеності. За таких обставин пошукова активність не стимулюється, контроль за перебігом діяльності послаблюється, увага тимчасово відхилюється від процесу оцінювання, здійснюється емоційне “викривлення” отриманої інформації, губиться інтерес до подальшого оволодіння текстовими та виконавськими компонентами цих музичних творів тощо. Емоційне оцінювання музичної палітри проходить як під час безпосереднього прочитування нотних текстів, так і по його завершенні. Якщо усвідомлене розпізнання ознак стимулів і їх паралельне оцінювання “зняттям” проміжних результатів ускладнюється, то: активізується емоційний відклик на перебіг малюнків звукових конфігурацій; сприймаються тільки вдало зіграні текстові чи виконавські компоненти; контролюється лише процес відтворення мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку.

Оцінювання привабливості музичних творів здійснюється інтерпретаторами за рахунок підвищення чуттєвості аналізаторів. Це призводить до реагування на більш розширений діапазон звукових сигналів і поліпшує репрезентацію певних семантичних понять у пам'яті виконавців. У результаті активізації органів чуття використовуються малоймовірні або навіть випадкові асоціації, котрі в неемоційному стані не підлягали активації.

Активізація емоційного відклику на перебіг малюнків звукових конфігурацій підвищує відчуття емоційно-образного змісту творів. Сприйняття тільки якісно відтвореної інформації під час усвідомленого “зняття” проміжних результатів утримує домінування стеничних емоцій. Динамічна мінливість почуттів створює умови для відхилення зайвих думок від розуміння та оцінювання яскравості музичної палітри мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. По завершенні цілісного програвання музичних творів чи фрагментів послідовно аналізуються привабливі мелодико-ритмічні лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку й визначаються оригінальні композиторські засоби їх вираження. Сумація і генералізація емоцій здійснюється на основі фізичної подібності подразників та часової суміжності, а не завдяки їх семантичній аналогії.

У процесі сприйняття та усвідомлення привабливості музичної палітри роль “негативних” і “позитивних” емоцій в адекватності оцінювання є однозначною. Перші відображають сигнали байдужості, а другі – задоволення. Сигнали, що викликають “негативні” емоції, подаються до тих пір, поки ситуація не виправляється або їх значення не знецінюється. Шкідливими для адекватності оцінювання вони стають тільки за умови застійності дії або зовнішнього тиску на зміну естетичних поглядів виконавців. Саме тому, музичні твори, які залишилися байдужими або викликали “негативні” емоції навіть невисокого рівня інтенсивності, до репертуару не включаються.

Становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів слід продовжувати визначенням такої послідовності розміщення відібраних музичних творів у програмі майбутньої форми звітності, яка сприяла б уникненню сприйняття дезорганізуючого впливу стресорів на процес діяльності або його нівелюванню. Аналізується інтелектуально-логічна, емоційно-образна та технічно-рухова складність їх інтерпретації. Для кожної особистості з урахуванням індивідуальних особливостей продумуються різні

варіанти досягнення якомога легшої адаптації до умов сценічної діяльності. При цьому враховуються такі закономірності перебігу музично-виконавського процесу інтерпретаторів, як:

- стереотипні дії в емоціогенних умовах виконуються швидше і легше, ніж у звичайних;

- слухо-моторна пам'ять виконавців сильного типу нервової системи безвідмовно працює при високих темпових навантаженнях, що сприяє надійності відтворення віртуозних творів та пасажів;

- емоційна пам'ять музикантів слабкого типу нервової системи демонструє високу результативність діяльності тільки при знижених темпах відтворення матеріалу.

При побудові програми варто керуватись одним з чотирьох основних варіантів або їх змішаними формами, а саме:

- перший варіант – програма розпочинається з творів, інтерпретація яких вимагає мінімальних інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль виконавців з подальшим поступовим збільшенням їх інтенсивності;

- другий варіант – програма розпочинається з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль з подальшим поступовим зменшенням їх інтенсивності;

- третьій варіант – програма розпочинається з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних зусиль будь-якого з перерахованих видів (інтелектуально-логічного, емоційно-образного чи технічно-рухового) з подальшим збільшенням інтенсивності навантаження на інші їх види;

- четвертий варіант – програма розпочинається з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних зусиль будь-яких двох перерахованих видів (інтелектуально-логічного, емоційно-образного чи технічно-рухового) з подальшим збільшенням інтенсивності навантаження на інший його вид.

Становлення виконавської надійності у музикантів доцільно продовжувати визначенням оптимальної ймовірної результативності діяльності в майбутній формі звітності, яка забезпечує високе працелюбство і створює впевненість у власних технічних та творчих можливостях. Максималізм, котрим досить часто грішать малодосвідчені інтерпретатори, у даному випадку не завжди доречний, оскільки когнітивний дисонанс, що з'являється від розбіжності між бажаними й можливими наслідками діяльності, викликає появу емоцій як впевненості, так і сумніву. Пошук такої оптимальної величини здійснюється завдяки аналізу складних епізодів музичних творів, рівня виконавської майстерності, успішності попередніх виступів і, обов'язково, індивідуальних особливостей їх особистості. За появи в інтерпретаторів сумніву щодо власних потенційних можливостей на даному етапі становлення виконавської надійності “планка” ймовірної результативності діяльності умовно знижується. При цьому уявляється концертний зал майбутньої форми звітності, але без дії можливих стресорів. Штучне створення в уяві емоціогенних ситуацій майбутніх форм звітності руйнує процес становлення виконавської надійності у музикантів, адже:

по-перше, псується не тільки позитивний емоційний настрій, а і впевненість у потенційних можливостях стосовно досягнення бажаної результативності діяльності (виконавці ще не досконало володіють текстовими та виконавськими компонентами музичних творів і у них, як правило, приховується доля скептицизму);

по-друге, акцент з привабливості музичних творів зміщується на внутрішні та зовнішні стресори, що неминуче призводить до рельєфного виділення власного “Я” в системі “композитор – виконавець – слухач”;

по-третє, на стресори увага спрямовується раніше, ніж на формування засобів прояву завадостійкості (засоби формування протидії надмірній силі будь-яких стресорів і “сценічної витримки” стають доступними лише під час оволодіння текстовими й виконавськими компонентами, а нівелювання та

уникнення – тільки в період безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів);

врешті, в цьому поки що немає жодної потреби.

Після визначення імовірної результативності діяльності інтерпретаторів у майбутніх формах звітності для забезпечення найвищої ефективності підготовки до сценічних виступів потрібно встановити оптимальну силу мотивації. При цьому враховуються складність завдань, суб'єктивна оцінка ймовірності успіху та негативна роль перемотивації у даному процесі. Зокрема, за відсутності бажаного працелюбства мотиваційна сила підвищується умовним ускладненням завдань, наданням вагомішого значення імовірному успіху під час виступів та екстринсивним мотивам (матеріально-грошовим заохоченням, досягненню певного статусу, престижу тощо). Якщо виконавці демонструють надмірну завзятість до роботи, яка може призвести до психічної чи фізичної перевтоми виконавського апарату або інших небажаних наслідків (порушень координації ігрових рухів, “переграття рук”, розладів психічних процесів тощо), то вона знижується через: мінімізацію складності завдань роздрібненням їх на легко диференційовані складники; умовне знецінення значення імовірного успіху під час майбутніх виступів; відволікання думок від екстринсивних мотивів і спрямування їх на інтринсивні (процесуальні). Процес становлення виконавської надійності інструменталістів завершується цілісним програванням відібраних творів у визначеній послідовності з обов'язковим наданням провідного значення серед текстових і виконавських компонентів їх емоційно-образному змісту. Мимовільне запам'ятовування матеріалу закладає основи для його подальшого довільного опанування.

По завершенні першої фази формування виконавської надійності в інтерпретаторів (становлення) її розвиток здійснюється під час роботи над музичними творами. Саме тому в наступному підрозділі обґрунтовано й систематизовано теоретичні та методичні положення розвитку означеного

феномена під час роботи над музичними творами.

3.2. Методика розвитку виконавської надійності інструменталістів у процесі роботи над музичними творами

Розвиток виконавської надійності музикантів-інструменталістів розпочинається з визначення доступних атрибутів контролю й встановлення їх мікроелементів, які максимально відображають характеристики текстових та виконавських компонентів музичних творів. Ними можуть бути звуковисотні нотні авторські позначення, штрихи, артикуляція, прийоми звуковидобування, педалізація в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо. Зусилля інтерпретаторів спрямовуються на віднайдження якомога більшої їх кількості.

За поетапного типу роботи над музичними творами* матеріал доцільно розмежувати на фрагменти для спеціального заучування з урахуванням індивідуального обсягу короткострокової пам'яті виконавців. Оптимальні величини таких фрагментів визначаються пробним методом, де будь-який з них програється інструменталістом двічі:

перший раз – дивлячись в ноти, інтерпретатор спрямовує зусилля на точне сприйняття визначених текстових та виконавських компонентів, їх усвідомлення і запам'ятовування;

другий раз – засвоєний матеріал відтворюється по пам'яті.

** Процесу роботи над музичним твором властиві два різнопланових типи.*

I тип – робота умовно розмежовується на окремі етапи, кожний з яких характеризується своєю особливою задачею та способом дій, а саме:

перший – етап початкового створення інтерпретаційної моделі музичного твору сприйняттям сенсорно-перцептивних образів;

другий – етап конкретизації складників інтерпретаційної моделі музичного твору оволодінням текстовими та виконавськими компонентами;

третій – етап репетиційного вдосконалення інтерпретаційної моделі музичного твору інтеграцією її складників у цілісний образ.

II тип – процес формування інтерпретаційної моделі музичного твору є цілісним, не розмежованим на окремі етапи.

Після другого програвання фрагменту здійснюється аналіз достовірності відтворення визначених текстових та виконавських компонентів. За умови допущення помилки наступний епізод зменшується, і аналогічним чином встановлюється його оптимальна величина.

Віртуозні твори і пасажі слід розділити на епізоди з урахуванням візуальних особливостей послідовності стимулів (зі збереженням точності ритмічних малюнків нотних та звукових конфігурацій) і специфіки звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей та об'єктів при мінімальній кількості повторень. Подальше оволодіння текстовими і виконавськими компонентами проходить тільки по фрагментах, які безпомилково програвуються під час першого повторення, мають закінчені або відносно закінчені музичні думки та відповідають вимогам щодо швидкого запам'ятовування на основі репрезентації великої кількості їх сенсорних ознак. Визначені атрибути контролю систематизуються для послідовного довільного заучування з урахуванням специфіки кожного фрагмента.

Пріоритетність у побудові такої послідовності відводиться звуковисотним нотним авторським позначенням в нерозривному зв'язку з мелодико- ритмічною лінією в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. При цілісному типі роботи над музичними творами матеріал не розмежовується на окремі фрагменти для засвоєння авторських звуковисотних (нотних) позначень. Воно (засвоєння), як правило, проходить мимовільно, без спеціального заучування. Втім, у разі потреби застосовується додаткове опрацювання окремих епізодів.

Незалежно від використання поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами спочатку варто обробляти глобальні ознаки як зорових (звуковисотні нотні позначення), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонію, фактуру тощо), а вже потім їх деталі (штрихи, динамічні відтінки,

тембральне забарвлення і т. п.). Під час відтворення матеріалу ретельно розпізнаються ознаки нотної стимуляції спрямуванням уваги лише на таку кількість атрибутів контролю, яка спонукає до максимального “занурення” у процес діяльності і “виключає” появу “вільного простору” для “потрапляння” зайвої інформації. З кожним програванням (проспівуванням) музичних творів чи виокремлених епізодів збільшується кількість одночасно сприйнятих компонентів, оскільки швидкість розпізнавання вже знайомих і легко диференційованих стимулів зростає. Малюнки нотних чи звукових конфігурацій музичного матеріалу сприймаються з усвідомленням їх емоційно-образного змісту. Фіксуються не лише фізичні ознаки стимулів, а й відповідна змістова інформація та її емоційне забарвлення. Нівелюванням локальних характеристик наочної стимуляції завдяки спрямуванню уваги на її звукові ознаки пріоритетність поступово надається слуховій, а не зоровій перцепції музичної інформації.

Розвиток виконавської надійності у музикантів-інтерпретаторів доцільно продовжувати формуванням взірців атрибутів контролю (уявлень текстових та виконавських компонентів). Внутрішньопредметні структури вторинних образів та конструкції їх метрики виокремлюються в самостійні “утворення” як у взаємозв’язках з модальними ознаками перцептів, так і у взаємовідношеннях з інтенсивними просторово-часовими ознаками. Ці складники об’єднуються у цілісний образ на основі близькості, замкнутості або яскравості форми, єдиного напрямку руху чи однорідності відзнак будь-якого текстового чи виконавського компонента. Вхідна стимуляція доповнюється зоровими й тактильними ознаками. Властивості сигналів підсилюються інформацією дій. При формуванні взірців атрибутів контролю віртуозних творів та пасажів щільність сигнального ряду в часовому відношенні зменшується завдяки поступовому об’єднанню дрібних інформаційних одиниць в угруповання прямо пропорційно збільшенню темпу відтворення матеріалу. Їх просторова панорамність не обмежується

обсягом перцептивного поля. Максимально застосовуються набуті раніше образні уявлення малюнків будь-яких наочних чи слухових конфігурацій шляхом комбінацій та репрезентацій семантичних понять, тобто: взірці текстових чи виконавських компонентів утворюються уявленнями не лише первинної стимуляції, а й бажаних елементів, що не сприймалися безпосередньо під час перцепції вихідної інформації. Часові та рухові відзнаки об'єднуються в єдину структуру взірців атрибутів контролю, яка забезпечує більш повне, ніж у процесі сприймання, охоплення їх метрики за рахунок перевтілення в одночасну просторову конструкцію. При цьому на початковій стадії формування взірців атрибутів контролю не допускається випадання окремих рис або абсолютних натуральних величин. За умови дефіциту константності утворених взірців атрибутів контролю, що, як правило, збільшується прямо пропорційно їх руху від метричних до топологічних ізоморфізмів ще навіть на сенсорно-перцептивному рівні, небажані елементи цих структур відхилюються (залишаються поза схемою). Взірці текстових та виконавських компонентів удосконалюються (“збагачуються”) заповненням вивільнених ланок новими уявно створеними ознаками або відібраними з альтернативних варіантів, які відповідають задуму інтерпретаторів. Завдяки цьому не лише встановлюється зв'язок між мотивацією і виконавськими діями, а й одночасно створюється ефект “остаточної фіксації” або “заморожування” мотивувань. Цей ефект кінцевої фіксації уявних взірців атрибутів контролю є наслідком віднайдення певних пріоритетних властивостей багатоманітних альтернативних систем, що знаходяться між собою у відношеннях як консонансу, так і дисонансу. Загальна величина дисонансу цих систем когнітивних елементів залежить від пропорції таких відносин. Чим більша кількість когнітивних елементів “конфліктує” між собою, тим “сильнішим” стає дисонанс. За появи дисонансу ведуться пошуки нової інформації з метою подальшого вдосконалення взірців будь-яких атрибутів контролю через уникнення таких

інформаційних джерел, які могли б збільшити силу діючого дисонансу. При виникненні такого “конфлікту” між когнітивними елементами зусилля інтерпретаторів мобілізуються на досягнення консонансу завдяки відбору найдоцільніших властивостей на основі:

- поглибленого аналізу всіх альтернативних варіантів взірців виконавських атрибутів контролю;
- усвідомленої зміни рівноцінності привабливості альтернативних відзнак стимуляції.

Менш привабливі варіанти відхилюються виконавцями і приймаються рішення стосовно кінцевої фіксації властивостей атрибутів контролю. При наявності великої кількості альтернативних рис (більше двох) вибір оптимального варіанту здійснюється завдяки початковому прийняттю компромісних рішень або відшукуванню нових відзнак виконавських атрибутів контролю, що ускладнює процес усвідомлення їх емоційно-образного змісту. Інтенсивність дії елементів когнітивного дисонансу, викликаного прийняттям рішень, детермінується зменшенням значущості ухвали на мить оцінювання кінцевої фіксації відібраних відзнак атрибутів контролю та привабливості знехтуваних альтернативних варіантів. Якщо вдосконалення взірців атрибутів контролю не увінчується успіхом, то в уяві виконавців поновлюється аналіз збігу властивостей відібраного варіанту зі знехтуваними і застосовуються інші способи досягнення бажаного результату, зокрема: відібраний варіант поповнюється такими відшуканими або уявно створеними властивостями, які відповідають ідентичним якостям позитивних відзнак знехтуваних альтернативних варіантів. Натомість, інколи це може призводити не до зменшення дисонансу, а до його збільшення, оскільки досягнення бажаного результату таким чином завжди супроводжується прагненням надати пріоритетне значення відхиленім властивостям альтернативних варіантів, тобто поміняти їх місцями. Інша справа, коли після ухвалення рішень завдяки отриманій додатковій

інформації і набутому певному досвіді у відтворенні будь-якої виконавської дії та видозміненню вектора уявлених взірців у бік їх удосконалення збільшується сила дисонансу між когнітивними елементами. Мимовільний вплив нової інформації на реальну оцінку отриманого результату створює умови для виникнення нового дисонансу між когнітивними елементами. За таких обставин, звичайно, змінюються ухвалені рішення.

В уяві музикантів-інтерпретаторів формуються взірці виконавських компонентів з мінімальним “відривом” від їх реальних показників, реалізація яких не вимагає тривалого часу і великих зусиль. Такий “оптимум” встановлюється завдяки тому, що:

- контролюється точність відтворення уявлених взірців і зворотної інформації стосовно якості їх виконання;
- ознаки новоприйнятої стимуляції зіставляються з уявленими взірцями;
- значення уявлених взірців довільно видозмінюються на сенсорно-перцептивному рівні за умови виникнення великої розбіжності між цими показниками;
- коректуються як уявлені моделі текстових чи виконавських компонентів (перший вектор), так і програми їх реалізації (другий вектор).

Таким чином, завдяки двовекторному замкнутому процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак виконавських атрибутів контролю з уявленими взірцями здійснюється їх видозмінення і встановлюється “оптимум” розбіжності між бажаними й реальними результатами діяльності. Зусилля постійно спрямовуються на досягнення еталонного звучання (перетворення когнітивного дисонансу в консонанс). Хоча дисонанс є неминучим наслідком кінцевої фіксації будь-якого альтернативного варіанту виконавських атрибутів контролю, після ухвалення рішення розбіжність між дією когнітивних елементів мінімізується завдяки тому, що:

- вагомніше значення надається властивостям відібраного варіанту з альтернативних;
- збільшується привабливість відзнак відібраного варіанту з альтернативних;
- зменшується привабливість відзнак знехтуваних альтернативних варіантів;
- знецінюються позитивні характеристики знехтуваних альтернативних варіантів;
- встановлюються не фіксовані раніше позитивні переваги відібраного варіанту над знехтуваними;
- збільшуються відмінності привабливості відзнак відібраного варіанту від знехтуваних;
- нівелюються (залишаються поза увагою) негативні риси відібраного варіанту;
- кількість позитивних властивостей відібраного варіанту доповнюється віднайденими новими консонантними когнітивними елементами;
- встановлюється збіг когнітивних елементів відібраного варіанту з альтернативними;
- в уяві всі відзнаки кожного альтернативного варіанту розміщуються в такому контексті, який призводить до одного і того ж кінцевого результату;
- в уяві штучно “створюються” властивості, ідентичні позитивним якостям знехтуваних альтернативних варіантів.

На початковій стадії засвоєння бажаних текстових і виконавських компонентів доцільно піддавати сумніву як досконалість сформованих взірців атрибутів контролю, так і якість їх відтворення. Пошуки необхідних засобів двовекторного покращення результативності діяльності за рахунок підвищення чуттєвої сфери інтерпретаторів (відсутність негативної емоційної реакції на недосконалість взірців атрибутів контролю шкідливо відбивається на розвиткові виконавської надійності) спонукаються викликаною

емоційною реакцією саме цього знаку. Втім, з подальшим опануванням цими складниками музичних творів поступово з'являється впевненість у якості їх засвоєння. Ускладнені виконавські компоненти розділяються на мікроелементи, і робота над ними завершується лише за умови досягнення абсолютної впевненості у якості їх запам'ятовування незалежно від застосування довільного чи мимовільного виду музичної пам'яті. З досягненням бажаних наслідків взірці цих атрибутів контролю не залишаються незмінними. Вони постійно вдосконалюються в уяві виконавців, випереджаючи реалізацію їх новостворених показників. Саме таким чином забезпечується безперервний та безкінцевий процес розвитку виконавської майстерності музикантів-інтерпретаторів. У випадку незадовільного оволодіння текстовими або виконавськими компонентами музичних творів інтенсивність сумніву коректується зміною величини розбіжності когнітивного дисонансу між бажаними й реальними наслідками діяльності. Підвищуються або занижуються вимоги як до уявних взірців виконавських атрибутів контролю, так і до їх реалізації. Натомість, під час розвитку виконавської надійності постійно підтримується оптимальний когнітивний дисонанс і не допускається консонансне співвідношення між когнітивними елементами, за якого зводяться внівець прагнення до мети.

У разі потреби на початковій стадії оволодіння музичною інформацією для підвищення працелюбства до оптимального рівня акцентуються екстринсивні (зовнішні) мотиви, які потім видозмінюються на інтринсивні (процесуальні, внутрішні) відшукуванням нових привабливих ознак атрибутів контролю і наданням їм пріоритетного значення в побудові програми техніко-тактичних дій. Застосовуються дві форми емоційної регуляції процесу запам'ятовування текстових та виконавських компонентів, а саме:

- відповідні емоційні реакції актуалізуються як відповідь на отримані певні сигнали;

- емоційний вплив актуалізується на досягнення відповідної мети.

Виконавська надійність у всіх інтерпретаторів розвивається незалежно від застосування поетапного чи цілісного типу роботи над музичними творами ліквідацією “дефіциту інформації”. При запам’ятовуванні необхідного матеріалу виконавцями-інструменталістами без абсолютного звуковисотного слуху всі ознаки стимулів доцільно “підпорядковувати” його уявному звучанню з усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів. Хоча інтенсивність вторинних образів слабша від сили первинних сигналів, повторне програвання музичних творів або їх епізодів здійснюється на основі слухо-моторних уявлень, а не лише візуально сприйнятої стимуляції нотного тексту. Після першого програвання в сенсорному регістрі та короткостроковій пам’яті створюється ехоїчний слід (слуховий образ), якому надається провідне значення в побудові уявної програми виконавських дій. Новосприйнята інформація повторюється одразу по пам’яті (з відстроченням “реалізації” точність її відтворення зменшується). Обмежена слухо-моторними ознаками перцепція текстових та виконавських компонентів з кожним повторенням поповнюється новими привабливими (бажаними) рисами в результаті переробки двох інформаційних потоків – від складників, що контролюються, та від уявлених взірців атрибутів контролю. За відсутності таких нових рис наступне програвання здійснюється в іншому темпі (призупинення процесу інтерпретаційної творчості ідентичним повторенням матеріалу є неприпустимим). Вторинні образи постійно підкріплюються додатковою емоційно-образною стимуляцією і не допускається послаблення їх інтенсивності відстроченням реалізації. При цьому застосовуються розосереджені повторення з поступовим збільшенням проміжків часу між ними і врахуванням змістовного взаємозв’язку всіх ознак стимуляції, а саме:

- запам’ятовується “а”;

- повторюється “а”;

- запам'ятовується “б”, повторюються “а” і “б”;
- запам'ятовується “в”, повторюються “а”, “б”, “в” і т. д.

У віртуозних творах та пасажах кожний фрагмент музичного матеріалу слід закінчувати початковою ознакою стимуляції наступного епізоду, а новий розпочинати з її повторення. Дрібні інформаційні одиниці поступово об'єднуються в змістовні або гармонійні угруповання, що формуються завдяки концентрації уваги інтерпретаторів спочатку на їх початкових і кінцевих “пунктах”, а з автоматизацією дій – тільки на початкових. Потім визначається темп відтворення матеріалу. Уповільнені темпи хоч і сприяють якісному запам'ятовуванню та відтворенню кожного звуку окремо, але утруднюють процеси їх інтеграції в угруповання, тоді як швидкі – ускладнюють якісне запам'ятовування та відтворення кожного звуку окремо, втім, створюють умови для їх легкого інтегрування в угруповання. Окрім цього, за дотримання занадто повільних темпів допускаються зупинки в рухах пальців інструменталістів. Вони запам'ятовуються моторною пам'яттю і негативно відображаються на швидкості відтворення виконавських рухів. Рівень граничного підвищення темпу визначається індивідуальним розвитком виконавської майстерності та тренуваністю інтерпретаторів. Втім, він не повинен перебільшувати пропускну спроможність “оператора”, за якої дезорганізовується усвідомлена регуляція вибору мети, виконавських дій і координація відповідних програм їх реалізації. Сумарний інформаційний потік поліпшується використанням повноти уявлених взірців. Саме тому при оволодінні матеріалом віртуозних творів та пасажів зусилля спрямовуються на досягнення найщільнішого у часовому відношенні сигнального ряду.

При поетапному типі роботи над музичними творами аналогічним чином і тільки визначеною аплікатурою потрібно довільно зачувати звуковисотні (нотні) авторські позначення в нерозривному зв'язку з мелодико-ритмічною лінією в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку та моторикою як по горизонталі, так і по вертикалі. Матеріал розподіляється на

окремі, відносно самостійні горизонтально-інтонаційні лінії. Кожна з них заучується завдяки розосередженому повторенню і методу “ланцюжка”. Втім, тут застосовується не горизонтально-ланцюжковий, а вертикально-ланцюжковий метод, як-от:

- запам'ятовується “а” мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;
- повторюється “а” цієї горизонтально-інтонаційної лінії;
- запам'ятовується “а” другої (паралельної) горизонтально-інтонаційної лінії;
- повторюються “а” цих двох паралельних горизонтально-інтонаційних ліній;
- запам'ятовується “а” третьої (паралельної) горизонтально-інтонаційної лінії;
- повторюються “а” цих трьох паралельних горизонтально-інтонаційних ліній;
- запам'ятовується “а” інтонаційної лінії басу;
- повторюються “а” цих чотирьох паралельних горизонтально-інтонаційних ліній і т. д.

Музичні твори, яким властива наявність декількох паралельно-вертикальних відносно самостійних горизонтально-інтонаційних ліній, варто заучувати не тільки вертикально-ланцюжковим, а й вертикально-перехресним методом. У залежності від їх кількості встановлюється послідовність засвоєння, наприклад:

- запам'ятовується “а” мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;
- повторюється “а” цієї горизонтально-інтонаційної лінії;
- запам'ятовується “а” третьої (паралельної) горизонтально-інтонаційної лінії;
- повторюються “а” цих двох паралельних горизонтально-інтонаційних

ліній;

- запам'ятовується “а” інтонаційної лінії басу;

- повторюються “а” цих трьох паралельних горизонтально-інтонаційних ліній;

- запам'ятовується “а” другої (паралельної) горизонтально-інтонаційної лінії;

- повторюються “а” цих чотирьох паралельних горизонтально-інтонаційних ліній і т. д.

За появи невпевненості у ліквідації “дефіциту інформації” при цілісному типі роботи над музичними творами доцільно епізодично застосовувати як горизонтально-ланцюжковий, так і вертикально-ланцюжковий та вертикально-перехресний методи засвоєння матеріалу.

Незалежно від застосування поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами розвиток виконавської надійності інтерпретаторів здійснюється поступовим збільшенням кількості одночасно сприйнятих компонентів з кожним повторенням одного й того ж матеріалу. Текстові та виконавські компоненти доволіно опановуються спрямуванням уваги саме на їх дрібні властивості, оскільки при цьому сприймання глобальних ознак залишається незмінним. За потреби нівелювання перцепції локальних характеристик зорової стимуляції увага зосереджується на звукових ознаках нової інформації. У пам'яті музикантів утримується якомога більша кількість сенсорних ознак початкової візуально-слухової стимуляції та інформація виконавських дій. Запам'ятовуються співвідношення не лише між двома, трьома і більше ознаками нотних чи звукових конфігурацій, а й між їх угрупованнями. Будь-яке доповнення сприйнятих стимулів (вказівки щодо аплікатури, відповідних клавіш, туше, глибини натисків клавіш, сили їх поштовхів та ударів тощо), їх інтеграція та когнітивна трансформація розглядаються як результат виключно логічних умовиводів, пов'язаних лише з інформацією, яка заучується. У процесі запам'ятовування текстових та

виконавських компонентів музичних творів використовуються всі види пам'яті інтерпретаторів і їх специфічно змішані форми (спочатку виконавські рухи обов'язково відтворюються під контролем активної довільної уваги з усвідомленням їх аплікатурно-клавіатурної послідовності). З подальшим їх засвоєнням пріоритетне значення надається слуховій сфері (інструменталісти уявляють звучання без взаємозв'язку з аплікатурно-клавіатурною послідовністю ігрових рухів). Увага поступово переключається на інші компоненти музичного матеріалу (мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, її емоційну виповненість, артикуляцію тощо). Виконавські рухи здійснюються автоматизовано (спрямування уваги на цей процес порушує злагодженість їх відтворення). За умови утруднення таких психічних дій (особливо в інтерпретаторів з абсолютним звуковисотним слухом) виконавські рухи запам'ятовуються мимовільно під час довільного заучування інших складників музичних творів. Музиканти-інструменталісти “підпорядковують” всі ознаки стимулів уявному “звучанню” заучуваного матеріалу не з усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів, а з домінуючим відчуттям його емоційно-образного змісту.

Виконавську надійність в інтерпретаторів доцільно розвивати встановленням оптимальної емоційної виповненості мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду музичних творів. Основним критерієм визначення такого оптимуму є стильова відповідність авторському задуму з урахуванням індивідуальних особливостей чуттєвої сфери виконавців. Відшукані “оптимуми” запам'ятовуються з метою їх точного відтворення під час будь-яких повторень цього матеріалу незалежно від часу і місця (у творах з інструментальним чи оркестровим супроводом у колі уваги постійно утримується емоційна виповненість кожного епізоду їх партій).

На початковій стадії опрацювання музичних творів (незалежно від

застосування поетапного чи цілісного типу роботи над ними) слід обов'язково здійснювати усвідомлений аналіз проміжних і кінцевих результатів діяльності. Безпосередньо в процесі відтворення матеріалу наслідки реальної діяльності порівнюються з запрограмованими показниками функціональної моделі і при великій розбіжності між ними умовно допускається поява відчуття внутрішнього дискомфорту. Втім, це відчуття ліквідується досягненням бажаних результатів діяльності завдяки відшуканим методам подолання незбіжностей. З автоматизацією дій при подальшому оволодінні цими ж текстовими чи виконавськими компонентами варто поступово відмовлятися від усвідомленого аналізу проміжних результатів діяльності і “знімати” тільки кінцеві, завдяки чому новоприйнята стимуляція інтегрується в цілісний образ. На завершальних стадіях роботи над музичними творами застосовується тільки усвідомлений аналіз кінцевих результатів. У кожному визначеному текстовому та виконавському компоненті музичних творів постійно відшукуються нові привабливі елементи з метою якомога глибшого “занурення” у процес їх інтерпретації. Поява позитивних емоцій завдяки віднайденим рисам створює умови для виникнення нових, більш сильних емоцій цього ж знаку, що забезпечує нескінченний процес розвитку виконавської надійності у музикантів-інструменталістів.

На завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом потрібно спрямовувати увагу на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускається миттєве усвідомлення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів). При його відтворенні для репрезентації відповідних семантичних понять по пам'яті уявляються не лише відображення ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотного тексту та їх звукових конфігурацій, а й емоційно-образний зміст мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. Умовне надання одній з них максимальної

привабливості та закріплення її пріоритетності при повторному відтворенні сприяє уникненню “конфлікту установок”.

Незалежно від застосування довільної чи мимовільної форми запам'ятовування необхідного матеріалу слід досягти абсолютної впевненості у ліквідації дефіциту інформації. Така впевненість підсилюється завдяки тому, що:

- формуються уміння розпочинати гру музичних творів з будь-яких малюнків нотних конфігурацій;
- заучуються початкові пункти фрагментів, на які можна “перестрибнути” у випадку допущення помилки і без порушення метро-ритмічної структури продовжити процес інтерпретації музичних творів;
- продумуються та відпрацьовуються варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом.

На завершальних стадіях оволодіння текстовими та виконавськими компонентами слід визначити оптимальну міру збудження для надійного відтворення як окремо взятих епізодів, так і творів загалом. Твори програються по фрагментах і встановлюється та запам'ятовується міра збудження, за якої демонструється найрезультативніша діяльність зі збереженням психофізіологічної зручності відтворення виконавських дій. Її інтенсивність підсилюється, зберігається чи стримується спонукальними або гальмівними функціями вольової регуляції. Міра збудження коректується зміною (збільшенням або зменшенням):

- емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній;
- рельєфів малюнків динамічних планів;
- загальної фізіологічної активності особистості;
- інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів;
- оцінки значущості очікуваних результатів та мотиваційної сили.

При необхідності підвищення міри збудження інтенсивність дії зазначених детермінант усвідомлено збільшується, а в разі потреби її

зниження – зменшується. За умови негативного впливу позасвідомого емоційного оцінювання проміжних результатів діяльності на процес відтворення матеріалу увага спрямовується лише на вдало відтворену інформацію, завдяки чому нівелюється дія подразників, які викликають небажане самопочуття. Встановлені “оптими” збудження створюються “штучно” при першому повторному програванні цього ж матеріалу. Надмірна міра збудження, окрім зазначених методів, також знижується:

- виключенням з обсягу уваги об’єкта “самопочуття”;
- переключенням її на глобальні, а не на локальні інформаційні одиниці;
- відмовою від усвідомленого аналізу проміжних результатів діяльності.

Розвиток виконавської надійності музикантів-інструменталістів завершується цілісним програванням музичних творів, у ході якого семантичні поняття репрезентуються спрямуванням уваги на логічну побудову мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку та її ладо-гармонійну послідовність. Не слід допускати активацію декількох варіабельних семантичних репрезентацій слухо-моторної модальності, оскільки на “переконання” у вірності віднесення стимулу до активованих альтернативних варіантів затрачується час, і лише потім приймається рішення стосовно його приналежності до одного із них, що гальмує або призупиняє процес відтворення матеріалу. Увага спрямовується лише на ті текстові та виконавські компоненти музичних творів, які заучувалися довільно, і навіть миттєво не зосереджується на мимовільно засвоєній інформації. Усвідомлено не допускається зіставлення реальних результатів діяльності з уявними показниками, які запрограмовані функціональною моделлю. Якщо на початкових стадіях опанування музичною інформацією можна піддавати сумніву рішення щодо вірогідності реалізації техніко-тактичних дій та якості відтворення будь-яких

виконавських атрибутів контролю, то під час її цілісного програвання потрібно зберігати абсолютну впевненість у їх правильності.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно теоретико-методичних засад другої фази формування виконавської надійності інтерпретаторів під час роботи над музичними творами, слід зауважити, що її досягнутий рівень потребує вдосконалення завадостійкістю. Саме тому в наступному підрозділі обґрунтовано й систематизовано теоретичні та методичні положення стосовно вдосконалення означеного феномена лабораторно створеними емоціогенними умовами під час безпосередньої репетиційної підготовки музикантів до сценічної діяльності.

3.3. Методика вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів під час репетиційної підготовки до сценічних виступів

Лабораторно створені емоціогенні ситуації на зразок майбутніх форм звітності під час безпосередньої репетиційної підготовки музикантів до сценічних виступів сприяють формуванню чотирьохвекторної завадостійкості, де першим вектором буде забезпечуватись уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другим – його нівелювання, третім – сенсорно-моторна витримка надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертим – успішність чинення їм опору.

Формування першого вектора завадостійкості музикантів слід розпочинати з побудови програми техніко-тактичних дій, якою передбачається:

- визначення текстових і виконавських компонентів музичних творів для одночасного спрямування уваги;
- встановлення оптимальної кількості текстових і виконавських компонентів, за якої досягається найрезультативніша діяльність і не залишається “вільного простору” для попадання непередбаченої інформації;

- надання пріоритетності одному з текстових чи виконавських компонентів відповідно до кожного епізоду музичних творів.

У такій програмі техніко-тактичних дій, як правило, провідна роль відводиться емоційно-образному змісту, його мінливості й пошуку нових відчуттів, чим забезпечується безкінцевий процес інтерпретаторської творчості виконавців. Якщо при поетапному типі роботи над музичними творами до неї потрібно включати довільно заучені як текстові, так і виконавські компоненти, то при цілісному – тільки виконавські. У процесі репетиційного програвання музичних творів формуються уміння та навички точної реалізації кожного пункту створеної програми техніко-тактичних дій. Необхідні семантичні поняття слухо-моторної модальності репрезентуються спрямуванням уваги лише на ті текстові й виконавські компоненти, що заучувалися довільно, і навіть миттєвим не зосередженням її на мимовільно засвоєній інформації. Використовуються всі види музичної пам'яті (моторна, образна, логічна, емоційна) та їх змішані форми з наданням пріоритетності тому виду, якому властива максимальна кількість визначених ознак стимуляції для відтворення. Музиканти-інструменталісти відмовляються від усвідомленого зіставлення отриманих реальних результатів діяльності з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі. Аналізуються тільки кінцеві наслідки репетиційної інтерпретації музичних творів. Звичайно, це здійснюється поступово, тобто:

- ще під час попередньої стадії формування виконавської надійності (“паралельно з запізненням”) безпосередньо під час реалізації уявлених взірців атрибутів контролю інструменталісти відмовляються від усвідомленого аналізу проміжних результатів діяльності, що надає можливість не “знімати” такі наслідки при об'єднанні цих складників у більш глобальні інформаційні структури (гармонійні чи мелодійні угруповання, фрази, речення тощо);

- при репетиційному виконанні всієї програми по завершенні

інтерпретації будь-якого музичного твору не допускається усвідомлене оцінювання результатів діяльності (це розглядається як “зняття” проміжного результату) спрямуванням помислів на визначальні характеристики наступного твору (емоційно-образний зміст, мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, темп і т. п.).

Формування першого вектора завадостійкості музикантів доцільно продовжувати спрямуванням їх зусиль на розвиток умінь уникнення дезорганізуючої дії можливих стресорів майбутньої форми звітності, які можуть викликати відчуття страху та відвернення уваги від процесу сценічної діяльності. Для цього безпосередньо під час відтворення уявної інтерпретаційної моделі музичних творів у звичних умовах не потрібно піддавати сумніву прийняті рішення щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій. Пріоритетне значення надається віднайденим найпривабливішим виконавським компонентам, які “зафіксовані” у сформованій програмі техніко-тактичних дій. Постійно здійснюються пошуки нових манливих ознак цих атрибутів контролю з метою якомога глибшої “поринулості” в них. Таким чином, створюючи умови для виникнення нових більш сильних емоцій ідентичного знаку, забезпечується нескінченний процес інтерпретаторської творчості музикантів-виконавців. Вони також підсилюються сприйняттям лише позитивної зворотної емоційної інформації від присутніх в аудиторії про оцінку віднайдених привабливих елементів музичної палітри, а не про якість їх виконання (у даному випадку загальновідома схема музичного мистецтва “композитор – виконавець – слухач” переконливо для самих інтерпретаторів трансформується в схему “композитор – слухач”). За появи негативного емоційного впливу на перебіг репетиційного виконання програми техніко-тактичних дій варто усвідомлено зменшувати розбіжність між бажаними й реальними результатами діяльності умовним допущенням декількох погрешностей у точності її реалізації. Увага максимально спрямовується на

відтворення запланованої емоційної виповненості кожної інтонації мелодико-ритмічної лінії та її доцільності з урахуванням емоціогенності умов і акустичних особливостей залу майбутньої форми звітності. При репетиційному виконанні музичних творів з інструментальним чи оркестровим супроводом у колі уваги постійно утримується емоційна виповненість акомпанементу. Усвідомлено відтворюється запланована програмою техніко-тактичних дій оптимальна міра емоційного збудження, за якої досягається найрезультативніша діяльність як кожного епізоду, так і творів загалом. Прийоми її корекції відпрацьовуються безпосередньо в процесі репетиційної інтерпретації музичних творів завдяки тому, що:

- підвищується або знижується загальна психофізіологічна активність виконавського апарату та мотиваційна сила;
- змінюється емоційна виповненість мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;
- видозмінюється значення результативності діяльності.

Уникненню дезорганізуючої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів у ході майбутніх прилюдних виступів (як першому вектору завадостійкості) сприяє артистизм, тобто адекватний комунікативний вплив виконавців на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів. Його формування бажано здійснювати під час репетиційної підготовки інтерпретаторів до діяльності в емоціогенних умовах відпрацюванням сценічного перевтілення та сценічних рухів.

Сценічне перевтілення музикантів-інтерпретаторів варто розпочинати з постановки відповідних установок щодо уявлення ситуацій, а потім їх фіксації методом повторення. Установки формуються під впливом емоційно-образного змісту, тому самі безпосередньо перегукуються зі станом виконавців. Сценічне перевтілення обумовлюється:

- власним відчуттям емоційно-образного змісту творів;
- адекватністю емоційного відклику на палітру звучання музичного

матеріалу та соціальну ситуацію;

- проникненням у психологізм авторського задуму та оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Звичайно, успішність сприймання того чи іншого твору залежить як від рівня закладеного в ньому авторського психологізму, так і від емпатії до публіки. Тому оптимум емпатії встановлюється на основі аналізу “зрілості” майбутніх слухачів та уявної дії зворотного емоційно-інформаційного зв'язку між ними й виконавцями. Дана інформація переробляється як на логічному, так і на емоційному рівні. Відповідно до цього формується когнітивна емпатія, яка ґрунтується на інтелектуальних процесах, і емоційна, котра базується на механізмах проекції. Незалежно від того, що когнітивна емпатія займає вище ієрархічне становище в сценічному перевтіленні, ніж емоційна, оптимум будь-якого її виду встановлюється при мінімальних затратах часу та вольових зусиль.

Сценічні рухи інтерпретаторам також слід відпрацьовувати під час формування навичок уникнення можливого дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг майбутньої сценічної діяльності, оскільки вони не лише відображають зовнішній прояв артистизму, а й підсилюють передачу музичної інформації слухачам. Зусилля спрямовуються на оволодіння різними видами сценічних рухів, зокрема:

- комунікативними;
- регулятивними;
- показовими.

Музикантам-виконавцям доцільно відшукати і запам'ятати комунікативні рухи, які підсилюють передачу емоційно-образного змісту музичних творів слухачам та спілкування з ними через наочний прояв елементів інсценування (поклони, реверанси, кивки головою, усмішки тощо). Прийоми корекції сценічного самопочуття відпрацьовуються рухами, які природно створюються об'єднанням психофункціонального фону й

емоційного переживання музики. Вони сприяють:

- регуляції дихання;
- переключенню уваги зі стресорів на запрограмовані атрибути контролю;
- досягненню впевненості у доцільності саме такої інтерпретації музичного матеріалу тощо.

Також інтерпретаторам потрібно відпрацювати показові сценічні рухи, які візуально підкреслюють не лише віртуозність гри чи співу, а й пластичність виконавського апарату, грацію і т. п. (натомість, слід пам'ятати, що зловживання цим складником інколи призводить до надмірної “чванливості”). У процесі оволодіння будь-якими сценічними рухами пріоритетність надається їх підпорядкуванню емоційним реакціям на музичну палітру (звучанню мелодико-ритмічних ліній в гнучких інтонаційно-фразових розвиткух, тембральним забарвленням, динамічним відтінкам тощо) з застосуванням мимовільних вольових зусиль.

Уникненню дезорганізуючої дії стресорів у ході майбутніх прилюдних виступів сприяє застосування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього), при якому досягається бажана результативність діяльності. Саме тому необхідно оволодіти прийомами видозмінення його виду безпосередньо під час відтворення матеріалу усвідомленим переведенням внутрішнього локусу контролю за перебігом точності виконання програми техніко-тактичних дій (без порушення надійності її реалізації) на зовнішній і навпаки – зовнішнього на внутрішній. Такий варіант визначається повторним виконанням кожного епізоду музичних творів зі зміною локусу контролю. Досягається абсолютна впевненість у вірності прийнятих рішень щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію щодо теоретико-методичних засад удосконалення виконавської надійності інтерпретаторів

під час репетиційного програвання музичних творів, слід зазначити, що перший вектор завадостійкості, спрямований на уникнення дезорганізуючої дії стресорів, вважається сформованим, якщо в уяві створена якісна програма техніко-тактичних дій.

Наступним кроком в удосконаленні виконавської надійності музикантів-інтерпретаторів є формування другого вектора завадостійкості, спрямованого на нівелювання дезорганізуючої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів. Розпочинати цей процес доцільно з уявлення концертного залу чи аудиторії, де проходитиме прилюдний виступ. Ретельно аналізуються можливі стресори майбутньої форми звітності, які можуть відвернути увагу від виконавської діяльності. Розвиваються вміння утримувати максимальну стійкість уваги на “передбачених” програмою техніко-тактичних дій виконавських атрибутах контролю збереженням привабливості установок. Їх розвиток здійснюється таким чином:

- під час репетиційного виконання музичних творів лабораторно (штучно) створюються внутрішні стресори (надмірна мотиваційна сила, відчуття страху за можливе допущення погрішностей, ускладнення завдань тощо) й зовнішні стресори (шум, запрошення небажаних слухачів, ходіння по аудиторії і т. п.);

- з кожним повторенням музичних творів поступово збільшується кількість цих стресорів та інтенсивність їх дії;

- увага усвідомлено відвертається від будь-яких зайвих подразників і спрямовується на відтворення відшуканих найпривабливіших ознак виконавських атрибутів контролю;

- у випадку допущення помилки їй не надається вагомого значення умовним “знеціненням” результативності діяльності.

Слід зауважити, що лише при досягненні високої виконавської надійності при інтерпретації кожного музичного твору в запланованій послідовності зі збереженням привабливості установок розвиваються вміння

утримувати максимальну стійкість уваги на “передбачених” програмою техніко-тактичних дій атрибутах контролю.

Аналогічним чином розвиваються уміння “знецінювати” стресори невдачі (викликані попередніми виступами) та боротьби (за умови прийняття участі в будь-якому конкурсі). Тут також головним чинником виступає відвернення від них уваги з переключенням її не на глобальні, а на локальні ознаки інтерпретації як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій, хоча перші оброблялися раніше. Довільними та мимовільними вольовими зусиллями вона спрямовується на:

- репрезентацію семантичних понять не тільки фізичних властивостей нотних чи звукових конфігурацій, а й відображених у процесі кодування їх характеристик та інформації виконавських дій;

- репрезентацію семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів.

Звичайно, при цьому доцільніше застосовувати мимовільні, а не довільні вольові зусилля, оскільки перші більше, ніж другі, сприяють інтерпретаційній творчості.

Окремо варто оволодіти прийомами видозмінення кола уваги і виключення з її обсягу об'єкта “самопочуття” з метою нівелювання інтерпретаторами надмірного впливу внутрішніх та зовнішніх стресорів на результативність діяльності. Для цього, перш за все, визначаються різні за величиною кола уваги, зокрема:

- велике (включаються не лише виконавські атрибути контролю програми техніко-тактичних дій, а й умовна зворотна емоційна реакція на сприйняту інформацію навіть візуально віддалених слухачів майбутньої форми звітності);

- середнє (включаються виконавські атрибути контролю програми техніко-тактичних дій та умовна зворотна емоційна реакція на сприйняту інформацію окремої групи слухачів майбутньої форми звітності або навіть

одного із них);

- мале (включаються тільки виконавські атрибути контролю програми техніко-тактичних дій).

Під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів штучно (лабораторно) створюється зайва дія стресорів великого чи середнього кола уваги і відпрацьовуються прийоми її нівелювання виключенням цих подразників з обсягу уваги, тобто переключенням на менше коло. За умови виникнення надмірного впливу стресорів малого кола уваги на надійність відтворення музичного матеріалу відпрацьовуються прийоми його нівелювання зміною її кола з наданням пріоритетного значення умовній зворотній емоційній реакції на сприйняту інформацію окремої групи слухачів майбутньої форми звітності або навіть одного з них. Таким чином, сформовані взірці виконавських атрибутів контролю постійно підкріплюються додатковою емоційно-образною стимуляцією, що не допускає послаблення їх інтенсивності відстроченою реалізацією. Їх видозмінення здійснюється без порушення психофізіологічної зручності відтворення матеріалу та результативності діяльності. При цьому застосовується як сенсорна, так і категоріальна репрезентація семантичних понять, де першій властиве відображення ознак узагальнених наочних властивостей конфігурацій малюнків нотних текстів, а другій – типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями (звуковими чи емоційними). Слід уникати репрезентації декларативних семантичних понять кожного окремого співвідношення між двома, трьома і більше ознаками нотних чи звукових конфігурацій. Увага спрямовується на встановлені раніше мікроелементи атрибутів контролю, які максимально відображають локальні характеристики їх угруповань, що відповідають індивідуальним особливостям виконавської майстерності інтерпретаторів, завдяки процесуально збереженій музичній інформації. Втім, бажано програвати музичний матеріал віртуозних творів та пасажів без контролю з

боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів. У випадку необхідності інтелект у їх перебіг можна “включати” лише на початкові “пункти” змістовних угруповань і зовсім уникати інспектування проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць. Усім інтерпретаторам (незалежно від того, чи притаманний їм абсолютний звуковисотний слух, чи ні) варто усвідомлено “підпорядковувати” ознаки стимулів емоційно-образному змісту музичних творів. Натомість, у разі потреби допускається їх миттєва генералізація слухо-моторними рисами (уявним звучанням з усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів) лише виконавцями, які не володіють абсолютним звуковисотним слухом, або інтерпретаторами, котрі застосовували такий прийом при формуванні взірців атрибутів контролю.

Дезорганізуюча дія зовнішніх і внутрішніх подразників нівелюється у ході репетиційної інтерпретації музичних творів захопленням перебігом видозмінення встановленої оптимальної емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду, за якої зберігається психофізіологічна зручність відтворення матеріалу і найвища результативність діяльності. Для цього необхідно оволодіти прийомами корекції її емоційної виповненості безпосередньо під час відтворення матеріалу штучним збільшенням та зменшенням емоційної напруги будь-якої інтонації. Постійно відшукується нове відчуття музичної палітри з метою якомога глибшої “поринулості” в її емоційно-образний зміст. Втім, варто уникати пошуків нових привабливих рис засвоєних текстових і виконавських компонентів, адже це може спонукати до несвоєчасного видозмінення програми техніко-тактичних дій. Нескінченний творчий інтерпретаційний процес забезпечується лише підсиленням чи послабленням інтенсивності емоцій запланованого знаку. У музичних творах з інструментальним чи оркестровим супроводом емоційна виповненість мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку

кожного епізоду видозмінюється, змушуючи постійно піддавати корекції і емоційну виповненість акомпанементу, що створює умови для виникнення “нового діалогу” між партіями. Аналогічним чином музикантам-виконавцям варто оволодіти прийомами видозмінення встановленої оптимальної міри збудження. При захопленні цим процесом також відволікається увага від зайвого впливу внутрішніх та зовнішніх стресорів на виконавську надійність музикантів-інтерпретаторів.

З метою якісного формування другого вектора завадостійкості, спрямованого на нівелювання надмірної дії стресорів, музиканти усвідомлено відпрацьовують прийоми регуляції виконавської діяльності без зіставлення її реальних наслідків з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі. Це здійснюється у ході репетиційних виконань музичних творів завдяки тому, що:

- інтерпретатори зовсім відмовляються від “зняття” проміжних результатів діяльності;
- вони довільно чи мимовільно спрямовують всі зусилля на дотримання безперервного руху думки за перебігом інтерпретаційного процесу.

Для подальшого формування означеного вектора завадостійкості музикантам-інтерпретаторам необхідно опанувати прийоми видозмінення локусу контролю під час безпосередньої репетиційної діяльності. Це здійснюється таким чином:

- лабораторно (штучно) створюються внутрішні стресори, і інтенсивність їх дії збільшується до надмірної сили;
- музичний твір (епізод) виконується із застосуванням тільки зовнішнього локусу контролю за процесом діяльності;
- лабораторно (штучно) створюються зовнішні стресори, і інтенсивність їх дії збільшується до надмірної сили;
- музичний твір (епізод) виконується із застосуванням тільки внутрішнього локусу контролю за процесом діяльності.

При оволодінні будь-якими прийомами нівелювання надмірної дії стресорів інтерпретаторам потрібно постійно утримувати в обсязі уваги лише таку кількість мікроелементів взірців виконавських атрибутів контролю, яка забезпечує максимальне “занурення” у процес діяльності і “виключає” появу вільного простору для “потрапляння” зайвої (незапрограмованої) інформації (оптимальний темп надходження сигналів визначається максимальною кількістю одночасно уявлених мікроелементів атрибутів контролю, за якого поза обсягом уваги не залишаються запрограмовані ознаки стимуляції). Оптимальна швидкість надходження сигналів при виконанні віртуозних творів та пасажів досягається зменшенням щільності сигнального ряду в часовому відношенні і дотриманням необхідного темпу реалізації творчої думки.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію щодо формування другого вектора завадостійкості музикантів-інтерпретаторів, слід зазначити, що якість його сформованості визначається умінням нівелювати дезорганізуючу дію стресорів.

Наступним кроком в удосконаленні виконавської надійності музикантів-інтерпретаторів є формування третього вектора завадостійкості, спрямованого на досягнення необхідної сценічної витримки, якою забезпечується бажана результативність діяльності навіть за надмірної дії зовнішніх і внутрішніх стресорів у ході майбутньої сценічної діяльності. Процес формування означеного вектора варто розпочинати з уявлення концертного залу чи аудиторії, де проходитиме прилюдний виступ. Ретельно аналізуються можливі стресори майбутньої форми звітності з метою не лише “заочного” ознайомлення з їх ознаками, а й умовного адаптування до впливу кожного з них на надійність відтворення музичного матеріалу. Зокрема, такими стресорами можуть бути:

- відвернення уваги від процесу діяльності;
- надмірна динамічна виповненість музичної палітри;

- занадто велика або мала швидкість реалізації виконавських навичок;
- неприємні фізичні відчуття (холод, спека, погані акустичні особливості залу, світлове осліплення тощо);
- розумова або фізична перевтома чи їх одночасна дія і т. п.

“Запас” сценічної витримки надмірної дії кожної можливої групи стресорів формується виконанням музичних творів з поступовим лабораторним (штучним) збільшенням їх інтенсивності. Після ретельного аналізу будь-якого стресора та уявлення залу майбутньої форми звітності необхідно виконувати твори репертуару зі спрямуванням всіх психофізіологічних зусиль на відтворення програми техніко-тактичних дій. Зі свідомості раптово повністю витісняються попередні думки щодо емоціогенної ситуації. При репетиційному виконанні всієї програми емоційна оцінка одного музичного твору розглядається як “зняття” проміжного результату, тому від неї слід відмовитись і спрямувати помисли на наступний твір (його емоційно-образний зміст, мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, темп тощо). Уміння надійного відтворення необхідної інформації розвиваються за будь-якого темпу психічних процесів на основі:

- фіксації у свідомості виконавців взірців швидкої та повільної реалізації одних і тих самих атрибутів контролю;
- вироблення потрібних акцепторів дій порівнянням та чергуванням цих темпів;
- виконання плавних рухів як в активному, так і в пасивному емоційному стані;
- управління темпом власних психічних процесів;
- виховання впевненості у надійності реалізації взірців атрибутів контролю у будь-якому темпі.

Виконавцям необхідно “накопичити запас” сценічної витримки небажаного емоційного збудження лабораторною (штучною) корекцією його

міри раніше відпрацьованими прийомами у процесі репетиційних програвань музичних творів (поступовим збільшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфів малюнків динамічних планів, загальної фізіологічної активності, інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів, значущості очікуваних результатів та мотиваційної сили тощо). Варто досягти їх надійного відтворення як за заниженої, так і за завищеної міри емоційного збудження. При цьому враховується прояв сенсорної та моторної завадостійкості інтерпретаторів, хоча перша менше, ніж друга, корелює із вродженими властивостями нервової системи.

Також потрібно сформуванню “запас” сценічної витримки негативного емоційного впливу на репетиційний процес відтворення матеріалу зміною величини когнітивного дисонансу завдяки усвідомленим установкам зниження або підвищення бажаної результативності діяльності (від умовного допущення декількох похибок у кожному творі до їх абсолютного безпомилкового виконання). Враховується посилення та послаблення емоцій сценічними умовами майбутньої форми звітності, а також їх сумація та генералізація, оскільки в інтерпретаторському процесі музикантів вони відображають не лише загальновідомі функції, а ще й віддзеркалюють головну змістову частину інформації – емоційно-образний зміст творів. Накопичення емоцій поступово збільшується лише до такої максимальної їх інтенсивності, за якої не порушується сенсорна та моторна завадостійкість, тобто: сигнали, що викликають “негативні” емоції, подаються до тих пір, поки витримується їх дія. Використовуються малоймовірні або навіть випадкові асоціації, котрі в неемоційному стані активації не підлягали.

Аналогічно формується “запас” сценічної витримки апатичного впливу на процес музично-виконавської діяльності, наприклад: аналізом моральної чи матеріальної винагороди за результативність відтворення матеріалу його дія “накручується” або, навпаки, зводиться нанівець. Для “накопичення” такого “запасу” до надмірної дії стресорів, пов’язаних зі складністю

вербальних та моторних завдань, будь-які з них лабораторно (штучно) ускладнюються завдяки:

- роздрібненню його складників;
- посиленню вимогливості до точності їх виконання;
- наданню пріоритетного значення одному складнику з ледь помітною різницею від інших складників загальної структури відображення ознак стимуляції на сенсорно-перцептивному рівні;
- усвідомленій координації заучених виконавських дій з наявністю відповідних способів реагування на їх можливі зміни під час відтворення;
- пошукам нових оригінальних рішень видозмінення інтерпретаційної моделі музичних творів тощо.

Слід зауважити, що “запас” сценічної витримки інтерпретаторів до апатичного впливу на процес музично-виконавської діяльності формується лише при досягненні безпомилкового відтворення програми техніко-тактичних дій за будь-якого штучного ускладнення завдань.

Звичайно, передбачити появу всіх стресорів сценічної ситуації майбутньої форми звітності неможливо, саме тому аналогічним чином заздалегідь розвиваються уміння надійного відтворення програми техніко-тактичних дій в умовах надмірного впливу на перебіг виконавської діяльності як інформаційного, так і емоційного стресу. Адаптація музикантів-інструменталістів до процесу майбутньої сценічної форми звітності завершується багаторазовим звукозаписом інтерпретації всієї програми у запланованій послідовності (за умови відсутності відеозапису) та її виконанням перед невеликою аудиторією слухачів з поступовим збільшенням їх кількості. При цьому значущість результативності діяльності умовно підвищується прямо пропорційно поступовому збільшенню частоти виступів. Саме поступовим скороченням інтервалів між повтореннями стресорів і постійним збільшенням слухачів накопичується “запас” сценічної витримки до появи нових подразників. Таким чином музиканти-

інтерпретатори набувають концертної форми і підсилюють власну впевненість у якісній підготовці до прилюдних виступів.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно формування третього вектора завадостійкості, слід зазначити, що сценічна витримка досягається накопиченням її “запасу” до надмірної дії кожної можливої групи стресорів репетиційним виконанням музичних творів з поступовим лабораторним (штучним) збільшенням їх інтенсивності.

Останнім кроком в удосконаленні виконавської надійності є формування четвертого вектора завадостійкості, спрямованого на чинення опору дезорганізуючій дії зовнішніх і внутрішніх стресорів. Для цього перед репетиційним програванням музичних творів уявляється концертний зал майбутньої форми звітності. Обмірковуються стресори, які можуть викликати відчуття страху під час сценічної інтерпретації музичних творів, з метою уникнення раптовості їх виникнення, оскільки емоційна реакція на них здійснюється швидше, ніж усвідомлена довільна оцінка ситуації і вибір відповідної програми дій. Такими стресорами можуть бути:

- стресори відвернення уваги від процесу музично-виконавської діяльності на естраді;
- стресори попередніх невдач у прилюдних виступах;
- стресори надмірної динамічної виповненості музичної палітри;
- стресори занадто великої або малої швидкості реалізації виконавських навичок;
- стресори неприємних фізичних відчуттів;
- стресори боротьби (за умови підготовки до участі в олімпіадах та конкурсах);
- стресори розумової або фізичної перевтоми чи їх одночасної дії.

Формування четвертого вектора завадостійкості музикантам-інтерпретаторам потрібно розпочинати з відшукування у кожного стресора слабких рис з метою констатації його “немічності” та відчуття власної

“зверхності” над ним. Умовно моделюються сценічні умови майбутньої діяльності і довільно активізується емоційний стан на рішучу “боротьбу” з надмірною дією будь-якого стресора. Переконавшись у психічній готовності протидіяти їх негативному впливу на процес діяльності, музичні твори виконуються у запланованій послідовності з максимальним “зануренням” у перебіг творчої інтерпретації. При цьому до підготовленої програми техніко-тактичних дій включаються образи чинення опору дезорганізуючому впливу стресорів на надійність відтворення матеріалу. Зусилля спрямовуються на її точну реалізацію завдяки повній автоматизації виконавських рухів, незалежно від того, що емоційна напруга створює певний психологічний дискомфорт. Таким чином відпрацьовуються образи структури дій на противагу тиску стресорів. Аналогічно відпрацьовуються прийоми протидії зовнішнім стресорам, розподіленим у часі зі значними інтервалами, а також з незвичними властивостями і появою в нових конфігураціях, оскільки за таких умов сила їх дії не зменшується.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію щодо теоретико-методичних засад формування четвертого вектора завадостійкості під час репетиційної реалізації уявних моделей музичних творів, слід зауважити, що їх зміст спрямовується на чинення опору дезорганізуючій дії стресорів.

Досягнута виконавська надійність інтерпретаторів у процесі роботи над музичними творами і безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів потребує закріплення сценічними умовами діяльності. Саме тому в наступному підрозділі обґрунтовано й систематизовано теоретичні та методичні положення закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

3.4. Методика закріплення виконавської надійності музикантів-

інструменталістів емоціогенними умовами сценічних виступів

Досягнутий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів закріплюється у день сценічної діяльності передконцертною (перший етап), концертною (другий етап) та післяконцертною емоціогенністю умов (третій етап), хоча всі зусилля спрямовуються на збереження типової поведінки і звичного емоційного стану.

На першому етапі музикантам-інструменталістам варто закріплювати виконавську надійність умовним моделюванням екстремальної ситуації завдяки уявленню можливих стресорів майбутньої діяльності, зокрема тих, що:

- спричиняють відчуття страху;
- створюють умови для відвернення уваги від процесу діяльності;
- базуються на попередніх невдачах;
- викликаються швидкістю реалізації виконавських навичок;
- спричиняють неприємні фізичні відчуття;
- диктуються боротьбою;
- породжують розумову або фізичну втому чи ту й іншу разом.

Засвоєні прийоми застосування всіх чотирьох векторів завадостійкості, спрямованих на уникнення дезорганізуючої дії стресорів, її нівелювання, сценічну витримку й чинення опору, усвідомлено повторюються. Втім, особливу увагу слід надавати першим двом векторам завадостійкості (уникненню і нівелюванню зайвої дії стресорів) як найбільш сприятливим для інтерпретаторської діяльності виконавців, оскільки за їх застосування використовуються лише поверхові адаптаційні резерви музикантів. Надмірна дія можливих стресорів упереджено порівнюється з тією, що “супроводжувала” виконання музичних творів минулих сценічних виступів, де успішно застосовувалися набуті прийоми її уникнення та нівелювання й

досягалася їх вдала інтерпретація в емоціогенних умовах. Акцентуація значущості сьогоденного прилюдного виступу зміщується завдяки умовному прирівнюванню його до генеральної репетиції майбутньої, більш відповідальної форми звітності. Саме тому типове розігрування виконавського апарату (психологічного та фізіологічного) здійснюється повторенням комплексу вправ, окремих епізодів музичного матеріалу чи всієї програми з максимальним “зануренням” у перебіг цього процесу. Вони виконуються тільки стереотипними рухами та помислами, але при цьому залишається місце для мінливості їх художньо-образного змісту. Увага постійно спрямовується на відтворення глобальних ознак дотикової, зорової, слухової та емоційної стимуляції.

Відстрочення “реалізації” програми техніко-тактичних дій зменшується обов’язковим безпомилковим цілісним виконанням всіх музичних творів або їх епізодів, що поновлює ехоїчний слід у сенсорному регістрі та короткостроковій пам’яті інтерпретаторів. У випадках допущення помилки її значення знецінюється багаторазовим повторенням цього музичного матеріалу без порушень програми техніко-тактичних дій. Репрезентуються специфічні властивості малюнків як нотних, так і звукових конфігурацій. При цьому необхідно пріоритетне значення надавати останнім і в разі потреби репрезентувати їх у нерозривному зв’язку з інформацією виконавських дій. Увага спрямовується не тільки на семантичні поняття фізичних властивостей цих конфігурацій, а й на типові зв’язки численних позначень з іншими понятійними категоріями (емоційно-образними), відокремленими від ознак самих сенсорних впливів. Регулюються лише довільно заучені виконавські атрибути контролю (емоційна виповненість кожної інтонації, штрихи, артикуляція, прийоми звуковидобування, педалізація в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо) та їх взірці (уявлені образи цих деталей, завдяки яким здійснюється виконавська реалізація задуму інтерпретаторів у вигляді відповідних

послідовностей виконавських дій).

Музикантам-інструменталистам на цьому (першому) етапі закріплення досягнутої виконавської надійності необхідно створювати раніше визначену оптимальну силу мотивації з метою недопущення перемотивації умовним спрощенням складності завдань і заниженням суб'єктивної оцінки ймовірності успіху. В процесі безпосереднього репетиційного виконання музичних творів слід не допускати появу “негативних” емоцій будь-якого рівня інтенсивності. Також не потрібно піддавати сумніву вірність відтворення програми техніко-тактичних дій. Доцільно відмовитися від пошуку нової інформації за рахунок підвищення чуттєвості аналізаторів (органів чуття). Таким чином активізуються когнітивні, а не “его-захисні” установки, за яких підвищується адекватність оцінювання інтенсивності дії можливих стресорів в умовах збільшення рефлексії особистості і здійснюється застосування оптимального (найефективнішого) вектора завадостійкості для даної ситуації (уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, його нівелювання, сценічна витримка дії сильних, раптових і довготривалих емоційних подразників або чинення їм опору).

Під час розігрування виконавського апарату безпосередньо перед виходом на естраду досить часто порушується адекватність оцінки темпу відтворення необхідних дій. За умови виникнення хибного враження, що вони виконуються занадто уповільнено, чи, навпаки, дуже швидко, слід узгодити темп надходження сигналів з пропускнуою спроможністю “оператора” (передконцертною емоціогенністю умов, як правило, вона збільшується, що порушує сформовану програму техніко-тактичних дій появою “вільного простору” для “входу” зайвої інформації). При заниженні темпу надходження сигналів швидкість реакції на них усвідомлено збільшується зі збереженням регуляційного процесу музично-виконавської діяльності інтерпретаторів, а при завищенні – зменшується. Корекція такого

темпу підтримується в межах передбаченої граничної швидкості прийому інформації під час його попереднього програмування з урахуванням щільності сигнального ряду у часовому відношенні.

Обов'язково необхідно здійснювати аналіз тільки кінцевих результатів діяльності. Оптимальна міра збудження підтримується відтворенням запам'ятованої емоційної виповненості кожної мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. Сформовані прийоми її корекції повторюються завдяки тому, що:

- усвідомлено і без особливих зусиль підвищується або знижується загальна психофізіологічна активність виконавського апарату;
- фрагменти музичних творів виконуються із запрограмованою мінливою емоційною напругою;
- значення надійності відтворення необхідної інформації видозмінюється (емоційне збудження збільшується наданням вагомішого значення результативності діяльності і, навпаки, зменшується її зниженням, тобто умовним допущенням можливої появи декількох похибок).

Під час розігрування виконавського апарату не слід піддавати сумніву якість сформованості завадостійкості. У випадку появи астеничних емоцій вони усвідомлено переводяться у стеничні підвищенням зацікавленості творчої інтерпретації музичних творів у присутності слухачів та нівелюванням зайвої дії подразників. Наприклад, аналізуючи можливі моральні та матеріальні винагороди за високу результативність діяльності, дія цього стресора “накручується” або, навпаки, зводиться нанівець. Таким чином викликаються емоції спонукання до мети і відшукується оптимальна сила емоційного стресу, завдяки чому бажання отримати насолоду від інтерпретації підготовленого репертуару набувають чинності прагнень реалізувати свої творчі можливості.

Перед самим виходом на естраду інтерпретаторам необхідно поступово активізувати психологічну сферу спрямовуванням уваги на емоційно-

образний зміст першого музичного твору концертної програми. Його епізодичне чи цілісне виконання здійснюється з максимальним проявом артистизму (зі сценічним перевтіленням та зі сценічними рухами). Повторюючи засвоєні прийоми адекватного комунікативного впливу на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичного твору чи його епізоду, провідне значення надається:

- проникненню в психологізм авторського задуму;
- адекватності емоційного відклику на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію;
- встановленому оптимуму емпатії до слухачів;
- комунікативним та регулятивним сценічним рухам, якими інсценуються музичні образи.

Під час виходу на естраду варто максимально “зануритись” у творчий процес інтерпретації першого твору концертної програми та його драматургію і таким чином уникнути сприйняття будь-яких стресорів.

Узагальнюючи всю вищевикладену інформацію щодо першого етапу закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів, слід зазначити, що цей процес здійснюється передконцертною емоціогенністю умов.

На другому етапі виконавська надійність музикантів-інструменталістів закріплюється сценічною емоціогенністю умов, які створюються дією будь-якого стресора або їх групою. Саме тому тут інтерпретаторам необхідно всі зусилля спрямовувати на застосування чотирьохвекторної завадостійкості з метою збереження попередньої результативності відтворення засвоєного музичного матеріалу.

Пріоритетність надається застосуванню першого вектора завадостійкості як найбільш сприятливого для інтерпретаторської діяльності музикантів, за якого не допускається перцепція стресорів. Виконавцям у процесі сценічної діяльності слід дотримуватись реалізації побудованої

програми техніко-тактичних дій з визначенням оптимальної кількості текстових та виконавських компонентів для одночасного спрямування уваги і наданням пріоритетності одному із них відповідно до кожного епізоду музичних творів. Текстові й виконавські компоненти довільно репрезентуються при поетапному типі роботи над музичними творами, і лише виконавські – при цілісному. Втім, необхідні семантичні поняття слухо-моторної модальності репрезентуються спрямуванням уваги лише на ті текстові й виконавські компоненти, які заучувалися довільно. Будь-яка мимовільно засвоєна інформація реалізується автоматично без контролю з боку активної уваги. Варто ухилятися від навіть миттєвого її зосередження на мимовільно засвоєному матеріалі. Усвідомлено відтворюється запланована програмою техніко-тактичних дій емоційна виповненість кожної мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. У творах з інструментальним чи оркестровим супроводом у колі уваги постійно утримується емоційна виповненість акомпанементу, відповідно до якої здійснюється видозмінення підготовленого варіанту. Зусилля спрямовуються на пошуки нових привабливих ознак виконавських компонентів, віднайдення яких підсилює процес творчої інтерпретації музичних творів під час сценічних виступів. Усвідомлено реалізується запланована програмою техніко-тактичних дій оптимальна міра емоційного збудження, за якої досягається найрезультативніша діяльність як кожного епізоду, так і творів загалом. За необхідністю застосовуються засвоєні прийоми її корекції, зокрема, зменшується або збільшується:

- загальна психофізіологічна активність виконавського апарату;
- значущість очікуваних результатів діяльності;
- мотиваційна сила;
- емоційна виповненість мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку будь-якого епізоду музичних творів;
- рельєф динамічних відтінків;

- інтенсивність дії позитивних або негативних відчуттів тощо.

Музикантам-інструменталістам необхідно відмовитись від усвідомленого аналізу отриманих реальних проміжних та кінцевих результатів діяльності та їх зіставлення з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі під час сценічних виступів (завершене виконання кожного музичного твору слід розглядати як проміжний результат інтерпретації всього репертуару і тому не піддавати усвідомленому аналізу). Твори виконуються з максимальним “зануренням” у процес інтерпретації, що викликає у слухачів “співпереживання” їх емоційно-образного змісту. Передача цієї інформації підсилюється артистичними засобами (сценічним перевтіленням та сценічними рухами). У процесі відтворення комунікативних, регулятивних та показових сценічних рухів пріоритетність надається мимовільним вольовим зусиллям. Вони підпорядковуються тільки емоційно-образному змістові музичних творів. Встановлений раніше оптимум когнітивної чи емоційної емпатії реалізовується з урахуванням реакції слухачів на сприйняту інформацію. Застосовується найзручніший вид локусу контролю (зовнішній чи внутрішній), при якому досягається бажана результативність діяльності і не допускається сприйняття дії будь-яких стресорів. Не піддаються сумніву прийняті рішення щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій. Якщо не було можливості з’ясувати акустичні особливості залу і адаптуватися до них напередодні сценічних виступів, то це здійснюється під час відтворення перших звуків “сприйняттям” їх динамічної рухливості. Саме тому виконання першого твору концертної програми розпочинається стереотипними відпрацьованими рухами без зайвої психічної та фізичної напруги. Інструменталісти дотримуються запрограмованого темпу відтворення виконавських навичок та надходження сигналів, що відповідає пропускній спроможності “оператора”. Його корекція здійснюється в межах передбаченої граничної швидкості прийому стимуляції, за якої не

порушується сформована програма техніко-тактичних дій появою “вільного простору” для “входу” зайвої інформації та досягається максимальне “занурення” у процес діяльності. Допускається “випадання” (“не сприйняття”) окремих рис або абсолютних натуральних величин виконавських атрибутів контролю під час їх сценічної реалізації. Максимально використовується повнота уявлених вірців атрибутів контролю. При допущенні помилки “знецінюється” її значення і без повторення невдало відтвореного матеріалу продовжується інтерпретація цього твору. У разі потреби застосовуються:

- наявні варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом;
- стрибки на заздалегідь підготовлені початкові пункти фрагментів без порушення метро-ритмічної структури музичних творів.

По завершенні виконання одного музичного твору думки миттєво спрямовуються на емоційно-образний зміст наступного твору зі встановленням темпу, динаміки, характеру та інших необхідних складників їх творчої інтерпретації. У разі потреби під час “проміжків” між виконанням творів акцентуація значущості сьогоденного прилюдного виступу умовно зміщується на майбутню форму звітності.

Для успішного застосування першого вектора завадостійкості під час сценічної діяльності митці музичного мистецтва ухиляються від:

- використання слухо-моторних уявлень шляхом комбінацій та репрезентацій семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;
- симультанної стимуляції “керованих” пошуків відповідних семантичних понять різною реакцією на одні й ті самі текстові чи виконавські компоненти музичного матеріалу;
- призупинення руху уваги за динамічною зміною ознак стимулів зі швидкістю темпу інтерпретації музичного матеріалу;

- “конфлікту установок” умовним наданням одній з них максимальної привабливості.

При відчутті надмірної дії будь-якої групи передбачених чи непередбачених стресорів митцям музичного мистецтва необхідно вольовими зусиллями здійснювати її нівелювання, тобто застосовувати другий вектор завадостійкості. Для цього максимальна стійкість уваги утримується на виконавських атрибутах контролю завдяки збереженню привабливості установок, якими детермінується вибір раціональних засобів корекції отриманих результатів діяльності. Пріоритетність надається когнітивним установкам, оскільки вони забезпечують високий рівень адекватності самопізнання незалежно від того, що на їх вибір впливає якість задіяних способів переживання (застосування “его-захисних” установок призводить до використання неефективних прийомів нівелювання надмірної дії стресорів). Значення сприйнятих стресорів “знецінюється” відверненням від них уваги та її переключенням на локальні, а не на глобальні ознаки емоційно-образного змісту музичних творів, або на заплановану програмою техніко-тактичних дій максимальну кількість виконавських атрибутів контролю. У програмі техніко-тактичних дій пріоритетність усвідомлено надається не тільки емоційно-образному змісту музичних творів, а й їх слухомоторним рисам, за умови, що виконавці не володіють абсолютним звуковисотним слухом або застосовували такий прийом при формуванні взірців атрибутів контролю. Довільно репрезентуються семантичні поняття не лише фізичних властивостей нотних чи звукових конфігурацій, а й ознак стимуляції, відокремлених від самих сенсорних впливів, що виступали як доповнення цих фізичних властивостей у процесі утворення програми техніко-тактичних дій.

Виконавцям необхідно не допускати появу в колі уваги об’єкта “самопочуття”. Віртуозні твори та пасажі виконуються інструменталістами без контролю з боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-

клавіатурної послідовності ігрових рухів. У разі потреби інтелект “включається” у перебіг цього процесу лише на початкові “пункти” змістовних угруповань, “передбачених” програмою техніко-тактичних дій. Інтерпретаторам варто уникати інспектування проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць. Встановлена оптимальна емоційна виповненість мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду видозмінюється, але тільки в межах заздалегідь підготовлених варіантів, що знайшли своє відображення у програмі техніко-тактичних дій. При цьому здійснюється максимальне захоплення процесом реалізації нових ознак музичної палітри. Аналогічно застосуванню першого вектора завадостійкості, виконавська діяльність регулюється без зіставлення її реальних наслідків з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі.

Якщо застосування вищеозначених прийомів не призводить до нівелювання надмірного впливу будь-яких стресорів на перебіг діяльності, то інтерпретаторам необхідно видозмінювати локус контролю за регуляцією процесом музично-виконавської діяльності. При перцепції внутрішніх стресорів застосовується зовнішній локус контролю, а при сприйнятті зовнішніх – внутрішній. Таким чином з обсягу уваги виконавців відхилюються “небажані” об’єкти.

Звичайно, під час сценічних виступів митцям музичного мистецтва слід спрямовувати зусилля на максимальне використання перших двох векторів завадостійкості як найбільш сприятливих для творчої інтерпретації музичних творів. Якщо їх застосування ускладнюється, то використовується третій вектор завдяки сформованому раніше “запасу” сценічної витримки дії сильних і раптових стресорів. Втім, його тривале застосування виснажує глибинні адаптаційні резерви виконавців, чим знесилює їх організм, а це пагубно впливає на здоров’я. Такі резерви поновлюються протягом тривалого часу. Саме тому сценічна витримка дії сильних та раптових

стресорів використовується епізодично і лише в крайніх випадках, за умови неспроможності прояву попередніх (уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності та його нівелювання).

Четвертий вектор завадостійкості, який спрямований на чинення опору надмірній дії стресорів, музикантам-інструменталістам також слід застосовувати у тих випадках, коли прояв попередніх виявився неспроможним забезпечити досягнуту результативність сценічної діяльності. Враховуючи ту обставину, що під час прилюдних виступів емоційна реакція інтерпретаторів здійснюється швидше, ніж усвідомлено оцінюється ситуація, репрезентуються запрограмовані образи протидії дезорганізуючому впливу стресорів на надійність відтворення матеріалу. У випадках відсутності таких образів за умови появи неочікуваних стресорів миттєво відшуковуються слабкі риси у кожному із них з метою констатації їх “немічності” та відчуття власної “зверхності” над ними. Довільно, вольовими зусиллями здійснюється “надмобілізація” всієї психічної та фізичної енергії на рішучу “боротьбу” з надмірною дією будь-яких стресорів відповідно до підготовленої програми техніко-тактичних дій.

На третьому етапі виконавська надійність музикантів-інструменталістів закріплюється післяконцертною емоціогенністю умов, що створюється (продовжується) дією будь-яких стресорів або їх групами по завершенні виступів. Тут їм необхідно усі зусилля спрямовувати на поступове “входження” у звичний емоційний стан, оскільки емоційні реакції втихають повільніше, ніж рухові. Виснажена емоційна сфера виконавців робить їх досить вразливими. Саме тому ретельний аналіз продемонстрованої виконавської надійності проводиться після тривалого перебування інтерпретаторів під впливом емоційно-образного змісту останніх музичних творів концертної програми. Такими емоційними станами створюються умови для відчуття насолоди від минулого творчого “спілкування” зі слухачами. У цих емоційних станах в аудиторії (бажано в колі друзів) ще раз

виконуються найпривабливіші фрагменти останніх музичних творів концертної програми з метою плавної адаптації до звичних умов. Спочатку сприймається “подяка” або похвала слухачів за отримане задоволення від інтерпретації музичних творів, привабливості їх інтонацій, музичної палітри тощо, і лише потім (бажано наступного дня) ретельно аналізуються результати музично-виконавської діяльності. Такий аналіз розпочинається із глобальних ознак діяльності, що створює умови для домінування позитивного емоційного впливу на процес сприймання інформації, наприклад:

- із вдалого застосування перших двох векторів завадостійкості, спрямованих на уникнення та нівелювання надмірної дії певних стресорів;
- із віднайдених під час сценічної діяльності нових привабливих ознак музичного матеріалу;
- із передачі загального емоційного змісту кожного музичного твору слухачам тощо.

Лише після цього бажано здійснювати аналіз локальних ознак результативності сценічної діяльності з першочерговим виділенням інформації, котрою також створюються умови для домінування позитивних емоційних впливів на процес її сприймання. Потім зменшується значущість допущених помилок, з’ясовуються причини, що спонукали до їх появи в емоціогенних умовах. Відшуковуються доцільні методи ліквідації недоліків зі збереженням в уяві впевненості в ефективності дії модифікованої схеми музичного мистецтва “композитор – слухач”, де виконавцям не надається жодного значення. Вся похвала спрямовується на адресу авторів творів, а не їх виконавців.

Пріоритетність відводиться творчим, а не інформаційно-технологічним ознакам діяльності, наголошується на вдалому якісно “новому” звучанні деяких інтонацій чи деталей в залі завдяки їх видозміненню з урахуванням інформації зворотної емоційної реакції слухачів, а не на

точності відтворення текстових чи виконавських компонентів. Таким чином виховуються творчі риси митців-інтерпретаторів, чим, у свою чергу, створюються умови для подальшого розвитку їх виконавської надійності.

Встановлюються причини появи непередбаченої інтенсивності дії стресорів, за якої підвищувалася емоціогенність ситуації. З'ясовується рівень складності поставлених вербальних і моторних завдань та успішність застосування напрацьованих методів їх спрощення, зокрема:

- роздрібнення на складники зі зниженням вимогливості до точності виконання кожної дії окремо;
- автоматизоване відтворення кожного складника;
- вагомість значення однієї з властивостей при ледь помітній різниці елементів у загальній структурі відображення ознак стимуляції на сенсорно-перцептивному рівні;
- координація заучених дій з наявністю відповідних способів реагування на їх можливі зміни під час відтворення в емоціогенних умовах;
- потреба в пошуках нових оригінальних рішень для подолання непередбачених змін зовнішніх обставин та перешкод при виконанні заучених дій тощо.

На цій стадії третього етапу закріплення досягнутої виконавської надійності інструменталістам необхідно проаналізувати результативність діяльності і з'ясувати вдалість розташування музичних творів у концертній програмі з позиції зручності прояву сенсорної та моторної стійкості. При аналізі локальних ознак їх сценічної інтерпретації позитивні емоції закріплюються зверненням до результативно виконаних творів чи епізодів, якісно відтворених текстових та виконавських компонентів, мікроструктурної динамічної побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучких інтонаційно-фразових розвитках тощо. Без акцентуації недоліків реалізації програми техніко-тактичних дій з'ясовуються причини, що призвели до їх появи. З метою уникнення у майбутньому дефіциту зовнішньої інформації

аналізується також поява непередбачених стресорів. У випадку невдалого виконання всієї програми встановлюються причини, які вплинули на зниження рівня виконавської надійності інтерпретаторів. Після цього варто повернутися до попередніх фаз формування виконавської надійності (становлення, розвитку та вдосконалення) і готуватися до майбутньої форми звітності. Якщо виступ вдалий, то він розглядається як завершальна стадія одного витка та стартова на наступний – вищий.

Визначається успішність застосування першого вектора завадостійкості як найбільш сприятливого для інтерпретаторської діяльності музикантів-інструменталістів, за якого не допускається перцепція стресорів. Також аналізується точність реалізації побудованої програми техніко-тактичних дій з дефініцією оптимальної кількості текстових та виконавських компонентів для одночасного спрямування уваги і надання пріоритетності одному із них відповідно до кожного епізоду музичних творів. Здійснюється усвідомлений аналіз отриманих реальних проміжних та кінцевих результатів діяльності та їх зіставлення з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі. Розглядаються довільно репрезентовані текстові й виконавські компоненти і визначається якість їх засвоєння при поетапному та цілісному типах роботи над музичними творами. З'ясовується точність усвідомленої реалізації запланованої програмою техніко-тактичних дій оптимальної міри емоційного збудження, за якої досягається найрезультативніша сценічна інтерпретація як окремо взятих епізодів, так і кожного музичного твору, а також застосування засвоєних прийомів її корекції зменшенням або збільшенням:

- загальної психофізіологічної активності особистості чи окремих частин виконавського апарату;
- значущості очікуваних результатів;
- мотиваційної сили;
- емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії у гнучкому

інтонаційно-фразовому розвитку кожного фрагменту музичних творів;

- рельєфу малюнків динамічних відтінків;
- інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів тощо.

Визначаються доцільні артистичні засоби підсилення передачі емоційно-образного змісту слухачам. З'ясовується успішність реалізації встановлених раніше оптимумів когнітивної чи емоційної емпатії з урахуванням реакції слухачів на сприйняту інформацію.

Розглядається вдалість застосування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього), при якому досягається бажана результативність діяльності і не допускається сприйняття дії будь-яких стресорів. Також аналізуються:

- прийняті рішення щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій;
- темп та швидкість надходження сигналів та їх відповідність пропускній спроможності “оператора”;
- умови допущення “конфлікту установок” та стильові варіанти імпровізації (у випадку їх застосування).

По завершенні аналізу результативності діяльності в емоціогенних умовах виконавцям необхідно втілювати віднайдені ефективні методи ліквідації недоліків. Відкладення роботи “до наступного разу” порушує типову ситуативність розвитку інтерпретаційної майстерності митців музичного мистецтва і підсилює значущість майбутніх форм звітності, що негативно відображається на досягнутому рівні їх виконавської надійності.

Отже, вся вищевикладена інформація щодо третього етапу закріплення виконавської надійності музикантів-інтерпретаторів надає підстави зазначити, що цей процес здійснюється післяконцертною емоціогенністю умов.

Висновки до третього розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно методики формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів надало змогу зробити висновки.

1. Процес цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів умовно розмежовується на окремі відносно самостійні фази: становлення, розвитку, удосконалення та закріплення. Її становлення здійснюється під час поверхового та поглибленого ознайомлення з музичними творами, розвиток – у процесі оволодіння їх текстовими та виконавськими компонентами, вдосконалення – у ході репетиційної підготовки до сценічних виступів, а закріплення – під час сценічної діяльності.

2. Успішність становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів залежить від адекватності оцінювання мети та проміжних цілей майбутніх форм звітності й уникнення домінуючого впливу “его-захисних” установок на об’єктивний хід самопізнання. Визначення оптимальної імовірності результативності майбутньої діяльності спонукає до прояву бажаного працелюбства і створює впевненість у власних можливостях. Безпомилкове одночасне сприйняття впливу фізичних особливостей просторово-часових ознак структури малюнків нотних та звукових конфігурацій зоровими, слуховими й дотиковими рецепторами сенсорного регістру забезпечує умови для ефективного становлення виконавської надійності інтерпретаторів, аналогічно як і фіксація не лише фізичних ознак стимулів, а й відповідної змістової інформації та її емоційно-образного змісту.

3. Включення до репертуару лише найпривабливіших творів, складність яких відповідає рівню виконавської майстерності музикантів-інструменталістів, та їх зручне для інтерпретації розміщення у концертній програмі сприяє уникненню дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності або його нівелюванню. Сенсорно-моторна інформація

оцінюється усвідомленням ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних конфігурацій та аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів, а категоріальна – відображенням типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями. Процес кодування музичної інформації поліпшується емоційно-образним наповненням наочної та звукової стимуляції.

4. Ліквідація “дефіциту інформації” при створенні інтерпретаційних моделей музичних творів оволодінням текстовими та виконавськими компонентами створює умови для розвитку виконавської надійності у музикантів-інструменталістів. Чим більша кількість компонентів музичних творів запам'ятовується методом розосередженого повторення з поступовим збільшенням проміжків часу між ними і врахуванням змістового взаємозв'язку всіх ознак стимуляції, тим чіткішою стає їх інтерпретаційна модель. Довільно опановуються текстові та виконавські компоненти при поетапному типі роботи над музичними творами, і лише виконавські – при цілісному, спрямуванні уваги саме на їх дрібні властивості, оскільки при цьому перцепція глобальних ознак залишається незмінною. Синхронне створення логічних умовиводів стосовно доповнення (аплікатури, туше, емоційно-образного змісту тощо) у межах сприйнятої зорової, слухової та дотикової інформації сприяє уникненню дії стресорів, пов'язаних із “дефіцитом інформації”.

5. Розвиток виконавської надійності музикантів-інструменталістів визначається якістю сформованості взірців атрибутів контролю та їх реалізацією. Створення взірців атрибутів контролю з максимальним використанням образних уявлень малюнків будь-яких наочних чи слухових конфігурацій, які раніше ніколи не сприймалися безпосередньо під час перцепції вихідної інформації (шляхом комбінації та репрезентації семантичних понять), і оптимальним “відривом” від якості їх реальної реалізації підвищує ефективність розвитку виконавської надійності

музикантів. За великої розбіжності між реальними і уявними показниками діяльності відчуття внутрішнього дискомфорту ліквідується досягненням бажаної якості відтворення матеріалу.

6. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів розвивається заучуванням відносно самостійних інтонаційних ліній музичної інформації тільки визначеною аплікатурою методом “ланцюжка” (горизонтальним, вертикальним і вертикально-перехресним). Повторні програвання музичних творів або їх епізодів здійснюються на основі слухо-моторних уявлень, а не лише візуально сприйнятої стимуляції нотного тексту. Такі уявлення текстових і виконавських компонентів доповнюються при кожному повторенні відшуканими новими привабливими рисами в результаті переробки двох інформаційних потоків – від атрибутів, що контролюються, і від взірців цих атрибутів контролю.

7. Швидке та якісне звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць віртуозних творів та пасажів в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей забезпечується опрацюванням по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з їх повторення. Поступове об'єднання дрібних інформаційних одиниць у змістові або гармонійні угруповання здійснюється завдяки концентрації уваги спочатку на їх початкових і кінцевих “пунктах”, а з автоматизацією дій – тільки на початкових. На завершальних стадіях оволодіння музичним матеріалом увага спрямовується на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускається миттєве усвідомлення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів). Прискорення темпу їх виконання збільшенням кількості одночасного уявлення атрибутів контролю підвищує ефективність формування необхідних навичок, за умови, що запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги.

8. Занадто уповільнені темпи опрацювання віртуозних творів та пасажів призводять інструменталістів до одинарного чи подвійного призупинення рухів пальців або їх млявого відтворення, що негативно відображається на подальшому досягненні бажаних результатів, адже швидкість рухів та їх зупинки не лише запам'ятовуються моторною пам'яттю, а й відтворюються. Чим швидше безупинно рухаються пальці у мінімальній амплітуді, тим скоріше виконуються віртуозні твори та пасажі.

9. Досягнута виконавська надійність музикантів-інтерпретаторів удосконалюється сформованістю чотирьохвекторної завадостійкості, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – чинення їм опору. Перший вектор завадостійкості інтерпретаторів базується на точності виконання утвореної програми техніко-тактичних дій з визначенням оптимальної кількості атрибутів контролю для одночасного спрямування уваги наданням пріоритетності одному із них відповідно до кожного епізоду музичних творів. Включення до неї доволіно заучених текстових і виконавських компонентів при поетапному типі роботи над музичними творами, і лише виконавських – при цілісному, сприяє уникненню надмірної дії стресорів, пов'язаних із дефіцитом інформації. Другий вектор завадостійкості інтерпретаторів ґрунтується на видозмінненні локусу контролю при регуляції процесу музично-виконавської діяльності і кола уваги для виключення з їх обсягу небажаних стресорів. Накопичення “запасу” сценічної витримки надмірної дії кожної можливої групи стресорів репетиційним виконанням музичних творів з поступовим штучним збільшенням їх інтенсивності складає основу дієвості третього вектора завадостійкості інтерпретаторів. Її четвертий вектор формується включенням до підготовленої програми техніко-тактичних дій образів чинення опору дезорганізуючому впливу стресорів на надійність діяльності музикантів.

10. Закріплення досягнутого рівня виконавської надійності митців музичного мистецтва здійснюється у день сценічних виступів дією передконцертних (перший етап), концертних (другий етап) та післяконцертних (третій етап) емоціогенних умов, які не створюються лабораторно (штучно). Традиційне розігрування виконавського апарату та утримання встановленої раніше оптимальної сили мотивації сприяє збереженню типової поведінки і звичного емоційного стану, аналогічно як і умовне перенесення акцентуації значущості сьогоденного прилюдного виступу на майбутню форму звітності. Прояв завадостійкості створює умови для збереження оптимального темпу надходження сигналів, за якого якісно відтворюється сформована програма техніко-тактичних дій з максимальним “зануренням” у процес інтерпретації музичних творів без вивільнення “простору” для “входу” зайвої інформації. Плавна адаптація виконавців до звичних умов завдяки повторенню останніх творів (фрагментів) в аудиторії після сценічних виступів з поступовим зменшенням емоційної виповненості їх мелодико-ритмічних ліній в гнучких інтонаційно-фразових розвиткух спонукає до адекватної оцінки результативності діяльності і визначення ефективних методів ліквідації недоліків за рахунок удосконалення взірців атрибутів контролю (переведення когнітивного консонансу в дисонанс).

РОЗДІЛ 4

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ У МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Ефективність розробленої методики цілеспрямованого становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення виконавської надійності музикантів перевірялась у процесі інструментальної підготовки студентів мистецьких навчальних закладів усіх рівнів акредитації, учнів ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи. Цей формувальний експеримент проводився у три етапи. Перший (підготовчий) етап спрямовувався на проведення відбору учасників експерименту, їх класифікацію по підгрупах та розподіл до КГ і ЕГ, другий (основний) – на розробку алгоритмів формування виконавської надійності та створення педагогічних умов, необхідних і достатніх для ефективного реалізації цих алгоритмів, третій (заключний) – на виявлення результатів апробації запропонованої методики у практичній діяльності музикантів-інструменталістів [290, 95].

На першому (підготовчому) етапі проведення формувального експерименту під час сценічних виступів студентів було відібрано 326 осіб, які розподілялися на чотири підгрупи, а саме:

перша підгрупа – 28 студентів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка;

друга підгрупа – 96 майбутніх учителів музики (38 студентів Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, 34 студенти Бердянського державного педагогічного університету, 24 студенти Прикарпатського державного університету ім. В. Стефаника);

третья підгрупа – 68 інструменталістів мистецьких навчальних закладів першого та другого рівнів акредитації (20 студентів Мелітопольського

училища культури, 20 студентів Тульчинського училища культури, 28 студентів Вінницького училища культури та мистецтв);

четверта підгрупа – 134 учні ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи (44 учні Тульчинської ДМШ, 44 учні Тернівської ДМШ, 46 учнів експериментального майданчика школи-комплексу № 9 м. Мелітополя).

Серед учасників формувального експерименту були піаністи, баяністи, акордеоністи, скрипалі та гітаристи, які розподілялись до КГ і ЕГ не лише за максимально наближеною результативністю сценічної діяльності між виконавцями кожної групи, а й за однаковою кількістю представників різної інструментальної кваліфікації у кожній з них. Цей формувальний експеримент проводився упродовж 2002-2009 років. Кількісний та якісний склад репертуару учасників формувального експерименту визначався з урахуванням не лише вимог певних форм звітності, а й технічно-інтерпретаційної складності. Зокрема, враховувалось те, щоб у КГ і ЕГ виконувались твори однакової або, в крайньому випадку, максимально наближеної складності.

4.1. Алгоритми експериментального становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів

Проведення основного етапу формувального експерименту розпочиналося зі створення системи послідовної сукупності виконавських дій та міркувань (алгоритмів), розробки педагогічних умов, необхідних і достатніх для ефективною реалізації цих алгоритмів, які забезпечили б високий рівень становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів ЕГ. Змістовність алгоритмів ґрунтувалася на вихідних положеннях першої фази запропонованої методики цілеспрямованого формування означеного феномена. Зокрема, було розроблено чотири групи

алгоритмів.

Перший алгоритм спрямовувався на становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів у період вибору репертуару. Його структуру складала система послідовної сукупності таких виконавських дій і міркувань, як:

- визначення кінцевої мети, проміжних цілей та ймовірної результативності діяльності у майбутніх формах звітності;
- уникнення домінуючого впливу “его-захисних” установок на об’єктивні процеси самопізнання;
- встановлення й утримання оптимальної мотиваційної сили спрямовуванням уваги не лише на інтринсивні, а й екстринсивні мотиви.

Другий алгоритм передбачав становлення виконавської надійності інструменталістів створенням системи послідовної сукупності виконавських дій і міркувань у період поверхового ознайомлення з відібраними музичними творами. Структура цієї системи складалась із:

- прочитання нотних текстів музичних творів без призупинення розпізнання ознак стимулів відповідно до темпу гри;
- одночасного безпомилкового сприймання впливу фізичних особливостей просторово-часових ознак нотних малюнків та звукових конфігурацій зоровими, слуховими й дотиковими рецепторами сенсорного регістру;
- застосування симультанної стимуляції “керованих” пошуків відповідних семантичних понять різною реакцією на одні й ті самі текстові чи виконавські компоненти музичного матеріалу;
- віднайдення привабливих ознак музичної палітри сприйняттям тільки якісно відтвореної інформації під час усвідомленого “зняття” проміжних та кінцевих результатів діяльності;
- оцінювання сенсорно-моторної інформації усвідомленням ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних конфігурацій і

аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів інструменталістів, а категоріальної – відображенням типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями.

Третій алгоритм спрямовувався на становлення виконавської надійності інструменталістів у період поглибленого ознайомлення з матеріалом музичних творів. Його структуру складала більш ускладнена, порівняно з попередніми алгоритмами, система послідовної сукупності виконавських дій та міркувань, а саме:

- безпомилкове довільне чи мимовільне прочитання нотних текстів музичних творів без призупинення розпізнання ознак стимулів відповідно до темпу гри;

- сприймання абсолютної точності малюнків нотних та звукових конфігурацій, за якої не допускається перекодування інформації;

- фіксація не лише фізичних ознак стимулів, а й відповідної змістової інформації та її емоційно-образного змісту в процесі сприймання малюнків нотних або звукових конфігурацій;

- максимальне використання образних уявлень шляхом комбінації та репрезентації семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;

- відбір з альтернативних варіантів найдоцільніших властивостей атрибутів контролю і відхилення тих, що не відповідають дійсності або задуму виконавців, під час цілісного прочитання нотних текстів музичних творів з метою досягнення консонансу їх поглибленим усвідомленням чи зміною рівноцінної привабливості відзнак стимуляції;

- допущення тільки позитивного емоційного впливу на процес діяльності уявленням "взірців" атрибутів контролю з мінімальним відривом від їх реальних показників, що надає змогу упереджено захоплюватись перебігом подальшого розвитку музичної думки;

- цілковите занурення у процес діяльності завдяки актуалізації

первинних абстрактних мотивів пошукової активності, конкретизації цілей та зразків виконавських навичок і максимального використання автоматизованого відтворення їх сформованих “блоків”;

- створення оптимальної міри збудження, за якої без надмірних вольових зусиль мобілізується психофізіологічна сфера виконавців і виникає зацікавленість у подальшому розвитку інтерпретаторської думки;

- поліпшення процесу кодування музичної інформації її емоційно-образним наповненням;

- сумація та генералізація емоцій на основі фізичної подібності й часової суміжності подразників, а не семантичної аналогії.

Четвертий алгоритм характеризувався становленням виконавської надійності інструменталістів завдяки створенню певної системи послідовної сукупності виконавських дій і міркувань у період побудови черговості творів концертної програми, дотримання якої сприяє уникненню дезорганізуючого впливу стресорів на процес діяльності або його нівелюванню. Структура цієї системи охоплювала:

- включення до репертуару лише привабливих музичних творів, складність яких відповідає власному рівню інтерпретаційної майстерності виконавців, і відхилення тих, які залишили байдужими або викликали “негативні” емоції навіть невисокого рівня інтенсивності;

- визначення оптимальної ймовірної результативності діяльності в майбутній формі звітності, що спонукає до прояву бажаного працелюбства і створює впевненість у власних технічних та творчих можливостях;

- корекцію мотиваційної сили завдяки умовній пертурбації складності завдань, зміні вагомості значення імовірного успіху під час виступів, уявленню концертного залу майбутньої форми звітності, але без дії можливих стресорів;

- цілісне програвання відібраних творів у визначеній послідовності з обов’язковим наданням провідного значення серед текстових і виконавських

компонентів їх емоційно-образному змісту.

Реалізація алгоритмів становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів ЕГ вимагала педагогічного управління означеним процесом. У період вибору репертуару здійснювалось обговорення кінцевої мети майбутньої форми звітності, де особливе значення надавалось визначенню проміжних цілей на шляху до її досягнення. Поведінка учасників ЕГ коректувалася об'єктивацією самосвідомості через спрямування уваги на умовну (можливу) результативність прилюдних виступів відповідно до кожної проміжної цілі. Викладачі спонукали інструменталістів до презентації в їх свідомості змісту предметної дійсності кожної цілі та її значущості в контексті загальної мети. При необхідності коректувалася оцінка можливих результатів діяльності застосуванням тільки високого ступеня її адекватності з домінуванням когнітивної установки на об'єктивне самопізнання. За потреби регуляції ступеня адекватності оцінювання власних технічно-інтерпретаційних можливостей застосовувались прийоми зміни домінуючих установок: “его-захисних” на когнітивні і, навпаки, когнітивних на “его-захисні”. Спрямуванням уваги на інтринсивні й екстринсивні мотиви визначалась і утримувалась оптимальна мотиваційна сила. При її зниженні актуалізувались соціально-матеріальні фактори (статус, престиж, грошові заохочення тощо), а при завищенні – процесуальні риси майбутньої творчої діяльності (привабливі мелодико-інтонаційні лінії в гнучкому динамічному розвитку, зростання загальної виконавської майстерності, атрибути різного роду фахової компетентності тощо). Таким чином, емоційні реакції учасників ЕГ на озвучену інформацію виступали в ролі мотивостворюючого фактору. Під час підбору репертуару відшукувались не лише такі музичні твори, які відповідали вимогам майбутніх форм звітності, дидактичним принципам навчання (доступності, послідовності, доцільності тощо) і сприяли подальшому вдосконаленню набутих умінь та навичок, а й інші, де, навпаки, досягнута загальна

виконавська майстерність “підпорядковувалася” їх інтерпретації, адже саме останні створювали умови для максимального розвитку творчих здібностей музикантів-інструменталістів. Викладачі спрямовували особливу увагу на визначення оптимальної ймовірності результативності діяльності під час майбутньої форми звітності, оскільки саме таким чином забезпечувалася висока працездатність музикантів-інструменталістів і відсутність виникнення у них астеничних емоцій. Для віднайдення такої оптимальної величини учасники ЕГ дотримувались наступних настанов:

- мінімізувати завищення “планки” ймовірної результативності діяльності та ухилятися від її заниження;
- уникати штучного створення в уяві емоціогенних ситуацій майбутніх форм звітності;
- зберігати позитивний емоційний настрій і впевненість у власних технічних та інтерпретаторських можливостях.

Для реалізації системи послідовної сукупності виконавських дій та міркувань першого алгоритму, спрямованого на становлення інструментально-виконавської надійності у школярів ЕГ, викладачам при обговоренні майбутньої форми звітності як кінцевої мети навчального семестру додатково рекомендувалось:

- якомога більше уваги приділяти усвідомленню проміжних цілей;
 - визначити оптимальну мотиваційну силу й утримувати її спрямуванням уваги школярів як на привабливі риси майбутнього творчого процесу, так і на досягнення престижу в колі однокласників;
 - програвати музичні твори і включати до програми тільки “потужні” та найпривабливіші з них, а не лише ті, що максимально сприятимуть формуванню необхідних умінь та навичок;
 - спонукати вихованців до утворення та домінування стеничних емоцій;
 - сприяти відхиленню зайвих думок, віддалених від процесу діяльності.
- Слід зазначити, що учасники ЕГ незалежно від рівня майстерності гри

на музичному інструменті активно “включились” у процес реалізації вищезначених алгоритмів. Звичайно, абсолютної рівності між складністю репертуару для учасників КГ і ЕГ досягти було неможливо, оскільки кожному твору властива своя специфіка виконання. Втім, якщо зі студентами КГ підбір репертуару проводився традиційно, то в ЕГ – з урахуванням запропонованих інноваційних технологій становлення виконавської надійності. Зокрема, процес підбору репертуару для учасників ЕГ був тривалим завдяки включенню до нього лише тих музичних творів, котрі досить сильно приваблювали виконавців і створювали оптимальну мотиваційну силу спрямування уваги не лише на екстринсивні, а й на інтринсивні мотиви. Слід визнати, що при виборі програми для учасників КГ також враховувалися їх бажання. Натомість, домінуючою все ж була позиція викладачів щодо дотримання програмних вимог курсу та дидактичних принципів навчання з урахуванням відповідності складності творів рівню виконавської майстерності вихованців.

У результаті реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій та міркувань першого алгоритму з учасниками ЕГ було виконано такий обсяг робіт:

- підібрано репертуар музичних творів з максимальним урахуванням естетичних вимог виконавців щодо привабливості музичної палітри, емоційно-образного змісту й інших виконавських компонентів без порушення програмних канонів і дидактичних принципів навчання (до репертуару було включено поліфонічний твір, твір великої форми, дві різнохарактерні п'єси);

- сформовано навички усвідомленої регуляції емоційних станів під час підбору репертуару;

- досягнуто домінування позитивного емоційного впливу на подальший хід засвоєння текстових та виконавських компонентів музичних творів;

- визначено оптимальну ймовірну виконавську надійність у майбутній

формі звітності з урахуванням можливих морально-матеріальних наслідків від їх гри.

Технологія педагогічного управління процесом реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій і міркувань другого алгоритму характеризувалась спрямуванням зусиль учасників ЕГ на становлення виконавської надійності в інструменталістів під час поверхового ознайомлення з відібраними музичними творами. Викладачі створювали умови для безпомилкового прочитання текстових авторських позначень як по горизонталі, так і по вертикалі. При прочитанні вертикально наповнених інформаційних одиниць (інтервалів, тризвуків, акордів тощо) вони рекомендували інтерпретаторам одночасно сприймати всі ознаки стимуляції завдяки розподілу на них уваги з виділенням провідної та її глобалізації, тоді як для розпізнання значення одного стимулу використовувати мінімальну кількість його ознак. Виконання цієї настанови інколи викликало надмірне психологічне напруження в учасників третьої та четвертої підгруп, адже низький рівень їх виконавської майстерності ускладнював безупинний рух уваги за зміною нотних стимулів по горизонталі з одночасним сприйняттям вертикально наповнених інформаційних одиниць. Натомість, всі учасники ЕГ незалежно від рівня їх виконавської майстерності спрямовували зусилля на точне одночасне сприйняття впливу фізичних особливостей просторово-часових ознак структури малюнків нотних та звукових конфігурацій зоровими, слуховими і дотиковими рецепторами сенсорного регістру і таким чином забезпечували подальше формування стійких кодів без потреби в їх перекодуванні. На стадії поверхового ознайомлення з музичними творами “знімались” проміжні результати гри, хоча пріоритетне значення надавалось “зняттю” кінцевих результатів діяльності. Привабливість музичної палітри і зручність її художньо-виконавської інтерпретації оцінювалась завдяки:

- сприйняттю тільки якісно відтвореної інформації;
- усвідомленню ознак узагальнених наочних властивостей малюнків

нотних конфігурацій у поєднанні з аплікатурно-клавіатурною послідовністю ігрових рухів;

- відображенню типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями.

Для реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій і міркувань другого алгоритму учнями ДМШ викладачам рекомендувалось створювати в процесі їх інструментальної підготовки такі умови, які б стимулювали:

- утримування оптимальної міри збудження появою емоцій певного знаку та коректування її інтенсивності;

- максимальне утримання уваги на атрибутах контролю;

- активізацію емоційного відклику на перебіг малюнків звукових конфігурацій;

- сприймання не лише фізичних символів малюнків нотних або звукових конфігурацій, а й відповідної змістової інформації та її емоційно-образного змісту.

У результаті реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій та міркувань другого алгоритму з учасниками ЕГ було виконано такий обсяг робіт:

- прочитано нотний текст відібраних музичних творів;

- оцінено привабливість музичної палітри, складність та зручність її художньої інтерпретації в належному темпі;

- встановлено типові зв'язки нотних та звукових конфігурацій з іншими аналогічними понятійними категоріями.

Педагогічне управління процесом реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій та міркувань третього алгоритму спрямовувалось на сприймання абсолютної точності малюнків нотних і звукових конфігурацій під час поглибленого ознайомлення з відібраними музичними творами з метою становлення виконавської надійності в

інструменталістів ЕГ. Викладачі створювали умови для безупинного руху зорової уваги інструменталістів по горизонталі за зміною текстових авторських позначень зі швидкістю темпу прочитання нотних текстів. При розпізнанні ознак нотних позначень здійснювався відбір з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей з метою безпомилкового прочитання музичного матеріалу. Кінцева фіксація вибраних відзнак атрибутів контролю призводила до створення дисонансу в учасників ЕГ за умови:

- вибору варіанту при наявності лише двох негативно оцінених альтернативних властивостей;
- вибору варіанту з двох альтернативних різновидів, що характеризувалися як позитивними, так і негативними рисами;
- вибору варіанту з великої кількості альтернативних властивостей.

В учасників ЕГ по завершенні кінцевого вибору варіанту, як правило, простежувався когнітивний дисонанс, величина якого залежала від збігу між альтернативами. Лише за умови ідентичності відзнак альтернативних варіантів (їх абсолютного збігу) виникав когнітивний консонанс. Те ж саме спостерігалось при ухваленні рішення, коли небажані властивості атрибутів контролю ставали притаманними вибраним і знехтуваним альтернативним варіантам. Чим важливіше значення надавалось рішенням про фіксацію відібраних властивостей атрибутів контролю, тим більшої сили в результаті його прийняття набував когнітивний дисонанс. Відносна привабливість знехтуваних альтернативних варіантів залишала у свідомості виконавців певні нотні чи звукові уявлення, що іноді призводили до ухвалення інших рішень. Ці когнітивні елементи відображали бажані характеристики знехтуваних альтернативних відзнак атрибутів контролю і небажані риси відібраних варіантів. При наявності дії цього фактору простежувалася закономірність: чим більшою була релятивна привабливість знехтуваних альтернативних відзнак по відношенню до відібраних, тим більшою ставала

частка елементів, якими позитивно характеризувалися перші (відхилені) і негативно – другі (відібрані) властивості атрибутів контролю. З метою досягнення консонансу інструменталісти умовно допускали появу декількох погрішностей під час цілісного прочитання нотних текстів музичних творів, зберігаючи при цьому зацікавленість у подальшому перебігу розвитку інтерпретаторської думки. Учасники всіх підгруп ЕГ залучались до фіксації як фізичних ознак стимулів, так і відповідної змістової інформації та її емоційно-образного змісту. Їм рекомендувалось:

- максимально використовувати автоматизовані “блоки” технічно-ігрових рухів;
- захоплюватись процесом відтворення музичної палітри;
- підсилювати сприйняту привабливість музичної палітри сумацією та генералізацією емоцій на основі фізичної подібності й часової суміжності подразників;
- коригувати міру збудження умовним підвищенням або зниженням значущості безпомилкової гри;
- спрямовувати міркування на упереджений подальший розвиток музичної думки.

Слід зазначити, що не всі положення третього алгоритму, спрямованого на становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів, реалізовувались учнями ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи, оскільки їх втілення у процес інструментальної підготовки учасників цієї четвертої підгрупи вимагало наявності певних знань, умінь та навичок. Нереалізованими залишилися положення щодо:

- максимального використання образних уявлень шляхом комбінації та репрезентації семантичних понять, які раніше ніколи не сприймалися візуально;
- відбору з альтернативних варіантів найдоцільніших властивостей

атрибутів контролю і відхилення тих, що не відповідають дійсності або задуму виконавців, під час цілісного прочитання нотних текстів музичних творів з метою досягнення консонансу їх поглибленим усвідомленням та зміною рівноцінної привабливості відзнак стимуляції;

- максимального використання автоматизованих “блоків” технічно-ігрових рухів;

- сумації та генералізації емоцій на основі фізичної подібності й часової суміжності подразників, а не завдяки їх семантичній схожості.

Втім, учасниками всіх підгруп ЕГ у результаті реалізації визначеної послідовності комплексу виконавських дій і міркувань третього алгоритму було спроектовано узагальнений емоційно-образний зміст кожного відібраного музичного твору під час безпомилкового цілісного прочитання його нотного тексту завдяки:

- безупинному руху уваги за динамічною зміною ознак стимулів у процесі їх безпосереднього відтворення відповідно до темпу гри;

- цілковитому захопленню процесом діяльності;

- створенню оптимальної міри збудження, за якої без надмірних вольових зусиль мобілізувалася психофізіологічна сфера виконавців і виникала упереджена зацікавленість у подальшому перебігу розвитку музичної думки.

Надалі становлення виконавської надійності музикантів-інструменталістів продовжувалося визначенням такої послідовності розміщення відібраних музичних творів у програмі майбутньої форми звітності, яка сприяла б уникненню сприйняття дезорганізуючого впливу стресорів на процес діяльності або його нівелюванню (відповідно до змісту четвертого алгоритму). Аналізувалася інтелектуально-логічна, емоційно-образна та технічно-рухова складність їх інтерпретації. Продумувалися різні варіанти послідовності творів з метою досягнення якомога легшої адаптації до умов сценічної діяльності. При цьому враховувалося те, що стереотипні

дії в емоціогенних умовах, як правило, виконуються швидше і легше, ніж у звичних. У ході побудови концертної програми майбутньої форми звітності учасники ЕГ дотримувались настанови керуватись одним з чотирьох основних варіантів або їх змішаними формами, а саме:

- розпочинати програму з творів, інтерпретація яких вимагає мінімальних інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль інструменталістів, з подальшим поступовим збільшенням їх інтенсивності;

- розпочинати програму з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль інструменталістів, з подальшим поступовим зменшенням їх інтенсивності;

- розпочинати програму з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних зусиль інструменталістів будь-якого з перерахованих видів (інтелектуально-логічного, емоційно-образного чи технічно-рухового), з подальшим збільшенням інтенсивності навантаження на інші їх види;

- розпочинати програму з творів, інтерпретація яких вимагає максимальних зусиль інструменталістів будь-яких двох перерахованих видів (інтелектуально-логічного, емоційно-образного чи технічно-рухового), з подальшим збільшенням інтенсивності навантаження на інший його вид.

Для успішного завершення процесу становлення інструментально-виконавської надійності учнів ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи викладачам рекомендувалось:

- стимулювати прояв високого рівня працелюбства школярів (без надмірного максималізму) вихованням впевненості у власних технічних та творчих можливостях;

- уникати штучного створення в уяві школярів емоціогенних ситуацій майбутніх форм звітності;

- мінімізувати складність завдань роздрібненням їх на легко

диференційовані елементи;

- не допускати перемотивації школярів.

Слід зазначити, що завершення фази становлення інструментально-виконавської надійності в усіх учасників ЕГ визначалося безпомилковим цілісним прочитуванням відібраних творів у запланованій послідовності з обов'язковим наданням провідного значення їх емоційно-образному змісту серед інших текстових та виконавських компонентів. Інтерпретатори ЕГ незалежно від рівня майстерності гри на музичному інструменті успішно реалізували у визначеній послідовності комплекс виконавських дій і міркувань усіх чотирьох алгоритмів, спрямованих на становлення виконавської надійності. Втім, учасники першої та другої підгруп не потребували такого впливу викладачів на реалізацію цих алгоритмів, як учасники третьої та четвертої підгруп ЕГ.

Узагальнюючи вищезначену інформацію щодо алгоритмів експериментального становлення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів, варто констатувати:

1) процес підбору репертуару для учасників ЕГ був тривалішим, ніж для учасників КГ, завдяки реалізації додаткових настанов щодо поверхового і поглибленого ознайомлення з кожним музичним твором;

2) встановлення й утримання оптимальної мотиваційної сили спрямування уваги не лише на інтринсивні, а й екстринсивні мотиви у процесі визначення оптимальної імовірної результативності діяльності в майбутній формі звітності, сприяли реалізації послідовності комплексу виконавських дій та міркувань усіх чотирьох алгоритмів;

3) успішність реалізації вихідних положень запропонованої методики цілеспрямованого становлення означеного феномена у процесі інструментальної підготовки учнів ДМШ і експериментального майданчика спеціалізованої школи залежить від обґрунтування змісту установок лише в доступній формі без поглибленого аналізу психологічних механізмів фіксації

інформації нотних та звукових конфігурацій музичних творів.

4. 2. Педагогічні умови реалізації методики цілеспрямованого розвитку виконавської надійності у музикантів-інструменталістів

Експериментальне вдосконалення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів потребувало обґрунтування системи послідовної сукупності виконавських дій та міркувань (алгоритмів), розробки педагогічних умов, необхідних і достатніх для ефективної реалізації цих алгоритмів, які б забезпечили якісне створення уявної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів в учасників ЕГ. Змістовність алгоритмів ґрунтувалася на вихідних положеннях другої фази запропонованої методики цілеспрямованого формування означеного феномена. Зокрема, було розроблено п'ять алгоритмів.

Структуру першого алгоритму, який спрямовувався на розвиток виконавської надійності інструменталістів ЕГ під час початкової стадії роботи над музичними творами, складала певна система послідовної сукупності виконавських дій та міркувань, а саме:

- виокремлення якомога більшої кількості текстових і виконавських компонентів музичних творів для спеціального заучування;
- усвідомлене запам'ятовування методом повторення або образного уявлення музичних творів по фрагментах, які сумарною кількістю інформаційних одиниць не перебільшують обсяг короткострокової пам'яті інструменталіста;
- розмежування матеріалу на фрагменти для спеціального заучування з урахуванням візуальних особливостей послідовності стимулів (зі збереженням точності ритмічних малюнків нотних та звукових конфігурацій), яким властиві закінчені або відносно закінчені музичні думки;
- одночасне сприйняття зорової, слухової та дотикової інформації зі

створенням у її межах логічних умовиводів щодо доповнення (аплікатури, туше, емоційно-образного змісту тощо);

- фіксація не лише фізичних ознак стимулів, а й відповідної змістоної та емоційної інформації під час сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій;

- першочергова обробка глобальних ознак як зорових (звуквисотних нотних позначень), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), а лише потім їх деталей (штрихів, динамічних відтінків, барвистості тембрів і т. п.);

- зосередження уваги не лише на звуковій, а й на візуальній та дотиковій стимуляції під час сприйняття та когнітивної обробки зовнішніх атрибутів контролю, що призводить до репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів;

- одночасне утримання під контролем такої кількості атрибутів, яка сприяє максимальному “зануренню” в процес діяльності і не допускає появи “вільного простору” для потрапляння зайвої інформації;

- якомога триваліше утримання в пам’яті чіткого ехоїчного сліду під час сприймання та обробки музичного матеріалу;

- поступове надання пріоритетності слуховій, а не зоровій перцепції музичної інформації нівелюванням локальних характеристик наочної стимуляції завдяки спрямуванню уваги на її звукові ознаки;

- усвідомлене оцінювання проміжних та кінцевих результатів діяльності на початковій стадії опрацювання текстових чи виконавських компонентів;

- вибіркоче “підпорядковування” інструменталістами з абсолютним звуквисотним слухом всіх ознак стимулів уявному “звучанню” музичного матеріалу з усвідомленим відтворенням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів або з домінуючим відчуттям його емоційно-

образного змісту;

- допущення позитивного та негативного емоційного впливу на процес діяльності під час оволодіння будь-яким складником музичних творів.

Другий алгоритм спрямовувався на вдосконалення створених взірців атрибутів контролю з метою подальшого розвитку виконавської надійності музикантів-інструменталістів ЕГ. Його структуру складала система послідовної сукупності таких виконавських дій та міркувань, як:

- максимальне використання образних уявлень малюнків будь-яких наочних чи слухових конфігурацій, які ніколи раніше не сприймалися безпосередньо під час перцепції вихідної інформації, шляхом комбінації та репрезентації семантичних понять;

- створення в уяві взірців виконавських компонентів з мінімальним “відривом” від їх реальних показників і поступове зменшення цієї різниці;

- двовекторне видозмінення ознак атрибутів контролю і встановлення “оптимуму” узгодженості між бажаними й реальними результатами діяльності;

- недопущення “випадання” окремих рис або абсолютних натуральних величин на початковій стадії утворення взірців виконавських атрибутів контролю;

- “підпорядковування” всіх текстових і виконавських компонентів при їх засвоєнні інструменталістами, що не володіють абсолютним звуковисотним слухом, уявному звучанню з усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів;

- здійснення повторних програвань музичних творів або їх епізодів на основі слухо-моторних уявлень, а не лише візуально сприйнятої стимуляції нотного тексту;

- поповнення слухо-моторних ознак перцепції текстових і виконавських компонентів при кожному повторенні відшуканими новими привабливими рисами в результаті переробки двох інформаційних потоків –

від складників, що контролюються, та від уявлених взірців виконавських атрибутів контролю;

- застосування розосереджених повторень музичного матеріалу з поступовим збільшенням проміжків часу між ними і врахуванням змістового взаємозв'язку всіх ознак стимуляції.

Зміст третього алгоритму визначався системою послідовної сукупності виконавських дій та міркувань, які спрямовувались на розвиток виконавської надійності музикантів-інструменталістів завдяки вдосконаленню якості виконання віртуозних творів та пасажів. До цієї системи віднесено:

- формування взірців атрибутів контролю віртуозних творів та пасажів зменшення щільності сигнального ряду в часовому співвідношенні на основі поступового об'єднання дрібних інформаційних одиниць в угруповання прямо пропорційно збільшенню темпу їх реалізації;

- опрацювання віртуозних творів та пасажів по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з їх повторення, що забезпечує швидке та якісне звернення довгого ланцюжка дрібних інформаційних одиниць в угруповання за принципом ізоморфізму нейронних моделей при мінімальній кількості повторень;

- запам'ятовування музичного матеріалу віртуозних творів та пасажів не тільки дрібними інформаційними одиницями, а й поступово об'єднаними змістовими чи гармонійними угрупованнями, які формуються завдяки концентрації уваги спочатку на їх початкових і кінцевих "пунктах", а з автоматизацією дій – тільки на початкових;

- виконання віртуозних творів та пасажів зі збереженням максимальної швидкості безупинних рухів пальців інструменталістів за рахунок збільшення їх амплітуди при повільних темпах гри;

- прискорення темпу виконання віртуозних творів та пасажів збільшенням кількості одночасно уявлених атрибутів контролю лише до

такої величини, при якій запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги.

Четвертий алгоритм розвитку виконавської надійності музикантів-інструменталістів наповнювався системою послідовної сукупності виконавських операцій та міркувань, спрямованих на вдосконалення програми техніко-тактичних дій завдяки:

- заучуванню відносно самостійних інтонаційних ліній музичної інформації тільки визначеною аплікатурою методом “ланцюжка” (горизонтальним, вертикальним та вертикально-перехресним);

- опрацюванню локальних деталей текстових чи виконавських компонентів з наданням пріоритетності тому виду музичної пам'яті (їх змішаним формам), якому (яким) властива максимальна кількість визначених ознак стимуляції для запам'ятовування;

- застосуванню окрім традиційних способів опрацювання музичного матеріалу ще й ідеомоторного (уявному виконанню епізоду чи всього музичного твору зі всіма локальними ознаками та усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів);

- визначенню, запам'ятовуванню та відтворенню оптимальної емоційної виповненості кожного епізоду мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку музичних творів згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму й урахуванням індивідуальних особливостей чуттєвої сфери виконавців;

- наданню пріоритетного значення в побудові програми техніко-тактичних дій інтринсивним (процесуальним) мотивам відшукування нових привабливих ознак виконавських атрибутів контролю.

Зміст останнього (п'ятого) алгоритму відображала система послідовних виконавських дій та міркувань, що забезпечувала розвиток виконавської надійності учасників ЕГ на завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом. Ця система охоплювала:

- поступову відмову від усвідомленого оцінювання проміжних результатів діяльності і перехід лише до кінцевих з досягненням автоматизованого відтворення виконавських дій;

- ліквідацію відчуття внутрішнього дискомфорту при великій розбіжності між реальними та уявними показниками діяльності під час оволодіння текстовими і виконавськими компонентами музичних творів досягненням бажаної якості відтворення матеріалу;

- уникнення “конфлікту установок” умовним наданням одній із них максимальної привабливості та закріпленням її пріоритетності при повторному відтворенні;

- поступове нівелювання негативного емоційного впливу на процес діяльності в період безпосередньої цілісної інтерпретації музичних творів;

- спрямування уваги на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції музичного матеріалу (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускається миттєве усвідомлення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів);

- визначення, запам'ятовування та довільне відтворення оптимальної міри емоційного збудження, за якої демонструється найрезультативніша діяльність зі збереженням психофізіологічної зручності відтворення виконавських дій;

- коригування міри збудження у процесі безпосередньої діяльності збільшенням або зменшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфів малюнків динамічних планів, загальної фізіологічної активності особистості, інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів, оцінки значущості очікуваних результатів та мотиваційної сили;

- розпочинання гри музичних творів з будь-яких малюнків нотних конфігурацій;

- підготовку початкових пунктів фрагментів для “стрибків” і

продовження процесу інтерпретації музичних творів без порушення метро-ритмічної структури у випадку допущення помилок;

- “заготовку” варіантів імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом.

Слід зазначити, що для ефективної реалізації цих алгоритмів було розроблено педагогічні умови, які забезпечили б якісне створення уявної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів у інструменталістів ЕГ. Зокрема, зусилля учасників ЕГ спрямовувались на заучування як текстових, так і виконавських компонентів при поетапному типі роботи над музичними творами, і тільки виконавських – при цілісному. Учасники перших трьох підгруп ЕГ, які працювали за поетапним типом роботи над музичними творами, перш за все, виокремлювали такі компоненти і з’ясовували послідовність та специфіку їх засвоєння. Вони розпочинали роботу над творами з довільного оволодіння звуковисотними нотними позначеннями мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. Процес їх опрацювання, як правило, поділявся на мікроетапи, що надавало змогу протягом необхідного часу спрямовувати увагу тільки на потрібні деталі. Слід визнати, що частина учасників відмовилася довільно заучувати основні текстові компоненти, віддаючи перевагу мимовільному засобові їх запам’ятовування, хоча і в них процес оволодіння звуковисотними нотними позначеннями мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку розмежовувався на мікроетапи. Спочатку саме вони значно швидше від інших учасників “додавали у свій арсенал” наступні виконавські компоненти, але з часом темп оволодіння необхідною інформацією вирівнявся, а пізніше навіть відставав порівняно з іншими учасниками ЕГ. Щоб ухилитися від зайвого впливу інформаційного чи емоційного стресу на перебіг майбутніх форм звітності, всім учасникам давалася настанова уникнути “дефіциту інформації”. Сутність цієї настанови простежувалася в якісному оволодінні якомога більшою кількістю текстових

та виконавських компонентів музичних творів. Незалежно від довільної чи мимовільної форми оволодіння ними студентам рекомендувалося опрацьовувати всі текстові та виконавські компоненти усвідомлено, з поступовим збільшенням їх кількості, зокрема:

- спочатку спрямовувати увагу лише на звуковисотні нотні позначення мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;

- потім, не відхиляючи з обсягу уваги ці компоненти, поступово додавати до них акустичні компоненти тощо.

Звичайно, кількість та послідовність як текстових, так і виконавських компонентів залежала від музичних творів та рівня майстерності гри інструменталістів. Натомість, при цьому простежилася така закономірність: чим вищий рівень виконавської майстерності був властивий особистості, тим більшу кількість текстових і виконавських компонентів вона виокремлювала. Увага виконавців розподілялась саме на дрібні властивості кожного компонента. На цій фазі формування виконавської надійності інтерпретатори зачували матеріал по фрагментах, які дозволяли їм за першого повторення не допускати жодної помилки. Доповнення (усвідомлене визначення аплікатури, туше, емоційно-образного змісту тощо) здійснювались тільки в межах логічних умовиводів щодо сприйнятої зорової, слухової та дотикової інформації. Під час сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій фіксувались не лише фізичні ознаки стимулів, а й відповідна змістова та емоційна інформація. Спочатку оброблялись глобальні ознаки як зорових (звуковисотних нотних позначень), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), та лише потім їх деталей (штрихів, динамічних відтінків, барвистості тембрів і т. п.). Зусилля учасників ЕГ спрямовувались на:

- максимальну “поринулість” у процес діяльності завдяки віднайденню нових привабливих рис у кожному епізоді музичного матеріалу;

- утримання в обсязі уваги тільки виконавських атрибутів контролю і несприйняття іншої (зайвої) інформації;
- ідеомоторне відтворення матеріалу завдяки використанню чіткого ехоїчного сліду в пам'яті під час сприймання та обробки музичного матеріалу;
- використання образних уявлень шляхом комбінації та репрезентації семантичних понять.

Інструменталісти ЕГ створювали в уяві взірці виконавських компонентів з мінімальним “відривом” від їх реальних показників і поступово зменшували цю різницю завдяки двовекторному видозміненню ознак атрибутів контролю та встановленню “оптимуму” неузгодженості між бажаними й реальними результатами діяльності. Безумовно, виконавці по-різному реагували на появу когнітивного дисонансу. Для одних інтерпретаторів виникнення такого “конфлікту” між когнітивними елементами становило надзвичайно неприємну подію, котра мобілізувала їх на досягнення консонансу завдяки відбору найдоцільніших властивостей на основі поглибленого усвідомленого аналізу всіх альтернативних варіантів взірців атрибутів контролю; в інших – навіть високий ступінь таких “суперечностей” не викликав внутрішнього дискомфорту і не призводив до активних пошуків найдоцільніших відзнак альтернативних варіантів. Якщо першим виконавцям була властива низька толерантність до дисонансу, то другим – висока. Цю суттєву індивідуальну відмінність інструменталістів у реакціях на виникнення дисонансу викладачі обов'язково враховували при викладенні настанов стосовно самокорекції атрибутів контролю для формування надійності їх гри. Настанови вважались раціональними лише тоді, коли їх виконання призводило до уникнення або принаймні до зменшення дисонансу. Виконавцям, яким властива висока толерантність до дисонансу, рекомендувалось більш усвідомлено заглиблюватися в аналіз усіх відзнак альтернативних варіантів під час роботи над музичними творами,

оскільки їм бракувало прискіпливості у формуванні взірців атрибутів контролю. Натомість, у фахівців низької толерантності до дисонансу, навпаки, такі настанови викликали надмірну драматизацію ситуації і гальмували швидкість психічних процесів. Якщо зовнішні обставини негативно впливали на хід роботи над музичними творами, то проходило педагогічне управління та своєрідне “нав’язування” еталонних взірців атрибутів контролю (симультанних і сукцесивних музичних образів), а за умови внутрішнього впливу на цей процес – здійснювалось їх активне самоформування. Антиципуючі уявлення формувалися в інструменталістів однаково за будь якого впливу (зовнішнього чи внутрішнього). Формування образів структури дій як “відповідь” на вплив стресорів проходило більш якісно, коли вони кодувалися одночасно з матеріалом під час попередньої підготовки індивідів до діяльності в екстремальних ситуаціях. Саме одночасне засвоєння такої інформації забезпечувало поступове збільшення емоційної насиченості і розвиток соціалізованих засобів прояву відчуттів, які піддавалися довільному контролю. Наявність емоційності при засвоєнні матеріалу та відповідної чуттєвої реакції на соціальну сферу діяльності складала основу підвищення ефективності цього процесу, адже відомо, що психологічна готовність суб’єктів знижується по мірі оскудіння емоційної сфери та її функціональних можливостей. За відсутності в учасників ЕГ неадекватного емоційного “відклику” на соціальну ситуацію втрачались зацікавленість роботою над музичними творами, позитивна мотивація, дисциплінованість та бажання досягнення мети.

Отже, для ефективності розвитку виконавської надійності в уяві учасників ЕГ постійно східцеподібно вдосконалювався “взірець” будь-якого компонента, що чергувало появу когнітивного дисонансу, викликаного розбіжністю між бажаними й реальними результатами, з консонансом, який забезпечував відповідність цих показників, тобто:

- в уяві формувалася “взірець” виконавського компоненту з мінімальним

“відривом” від реального результату, реалізація якого не вимагала тривалого часу і великих зусиль;

- поступово досягалося еталонне на дану мить звучання, що зменшувало різницю між бажаними й реальними результатами діяльності, перетворюючи когнітивний дисонанс на консонанс;

- лише після отримання задоволення від успіху в уяві студентів знову вдосконалювався “взірець” цього ж виконавського компоненту з мінімальним відривом від реального результату, реалізація якого також не вимагала тривалого часу і великих зусиль тощо.

Звичайно, на початковій стадії утворення взірців виконавських атрибутів контролю учасники ЕГ не допускали “випадання” їх окремих рис або абсолютних натуральних величин. Якщо інструменталісти, що не володіли абсолютним звуковисотним слухом, “підпорядковували” всі текстові і виконавські компоненти при їх засвоєнні уявному звучанню з усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів, то ті, яким була притаманна така властивість, “підпорядковували” їх емоційно-образному змісту музичних творів. Втім, і перші, й останні надавали пріоритетного значення у побудові програми техніко-тактичних дій інтринсивним (процесуальним) мотивам відшукуванням нових привабливих ознак виконавських атрибутів контролю.

Для ретельного оволодіння текстовими і виконавськими компонентами музичних творів учасникам ЕГ рекомендувалось:

- здійснювати їх повторні відтворення на основі слухо-моторних уявлень, а не лише візуально сприйнятої стимуляції нотного тексту;

- при кожному повторенні відшукувати нові привабливі риси текстових та виконавських компонентів у результаті переробки двох інформаційних потоків – від складників, що контролюються, і від уявлених взірців виконавських атрибутів контролю;

- обов’язково застосовувати розосереджене повторення музичного

матеріалу з поступовим збільшенням проміжків часу між ними (повтореннями) і врахуванням змістового взаємозв'язку всіх ознак стимуляції.

Саме таким чином допускалося домінування позитивного чи негативного емоційного впливу на процес музично-виконавської діяльності учасників ЕГ лише на початкових стадіях оволодіння будь-якими компонентами, а на завершальних – тільки позитивного. Як правило, позитивні емоції з'являлися в учасників не лише за умови досягнення бажаних наслідків гри, а й через упереджену захопленість інтерпретаційним процесом та можливість подальшого вдосконалення майстерності гри при формуванні в уяві “взірців” виконавських компонентів з мінімальним “відривом” від реальних результатів. Збільшення розбіжностей між реальними й бажаними результатами діяльності призводило до виникнення астеничних емоцій, і деякі інструменталісти інколи втрачали працелюбство. Слід зазначити, що траплялося й протилежне, тобто: мінімізація “відриву” уявних “взірців” якості виконавських компонентів від реальних результатів також створювала астеничні емоції. За таких обставин втрачався інтерес до занять і знижувалась ефективність роботи не лише над даним компонентом, а й над музичними творами загалом. Саме тому в період формування уявних “взірців” цих виконавських компонентів відшукувалася оптимальна міра розбіжності між бажаними й реальними результатами діяльності з урахуванням індивідуальних особливостей їх особистості (темпераменту, витримки, рівня майстерності гри тощо). Слід визнати, що коригування такої міри вимагало від викладачів великих затрат як зусиль, так і часу. Втім, внаслідок їх завзятості у жодного з інструменталістів експериментальної групи не “опустилися руки” стосовно якісної ліквідації “дефіциту інформації” у період роботи над текстовими чи виконавськими компонентами.

Під час оволодіння мелодико-ритмічною лінією в гнучкому

інтонаційно-фразовому розвитку учасникам ЕГ рекомендувалося відшукати оптимальну емоційну наповненість кожного мотиву, фрази, речення тощо. Основними критеріями визначення такого оптимуму була найвища результативність відтворення виконавських умінь і навичок. Так епізод за епізодом опрацьовувалися всі твори, досягаючи оптимальної міри збудження для кожного з них. Успішним завершенням роботи над цією настановою вважалося уміння беззмінно відтворювати запам'ятовані емоційні стани за першим повторенням.

Якщо при поетапному типі роботи над музичними творами інструменталісти запам'ятовували матеріал по фрагментах, величини яких дозволяли їх безпомилкове повторення, то при цілісному – не по фрагментах і, як правило, мимовільно, без спеціального заучування. Втім, у разі потреби учасники ЕГ застосовували додаткове опрацювання окремих епізодів. Незалежно від застосування поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами інструменталістам ЕГ на початковій стадії оволодіння матеріалом для уникнення надмірної дії стресорів у майбутній формі звітності, пов'язаних з дефіцитом інформації, рекомендувалося одночасно утримувати під контролем лише таку кількість виконавських атрибутів, яка сприяє максимальному “зануренню” в процес діяльності і не допускає появи “вільного простору” для “потрапляння” зайвої інформації.

Виконавці-інструменталісти ЕГ без абсолютного звуковисотного слуху для якісного запам'ятовування необхідного матеріалу всі ознаки стимулів “підпорядковували” його уявному звучанню з усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів. Новосприйняту інформацію одразу ж повторювали на інструменті по пам'яті без зміни темпу її відтворення. При цьому застосовували розосереджені повторення з поступовим збільшенням проміжків часу між ними і врахуванням змістового взаємозв'язку всіх ознак стимуляції, а саме:

- запам'ятовували “а”;

- повторювали “а”;
- запам’ятовували “б”, повторювали “а” і “б”;
- запам’ятовували “в”, повторювали “а”, “б”, “в” і т. д.

Слід зауважити, що учасники ЕГ опрацьовували віртуозні твори та пасажі тільки визначеною аплікатурою по фрагментах, які закінчувалися початковою ознакою стимуляції наступних епізодів, а нові розпочиналися з їх повторення. Дрібні інформаційні одиниці поступово об’єднували в змістові або гармонійні угруповання завдяки концентрації уваги спочатку на їх початкових і кінцевих “пунктах”, а з автоматизацією дій – тільки на початкових. Для вдосконалення технічної оснащеності їм рекомендувалося:

- опрацьовувати віртуозні твори та пасажі по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з їх повторення;

- поступово об’єднувати дрібні інформаційні одиниці віртуозних творів та пасажів у змістові або гармонійні угруповання, що формуються завдяки концентрації уваги спочатку на їх початкових і кінцевих “пунктах”, а з автоматизацією дій – тільки на початкових;

- досягати максимальної швидкості безупинних рухів пальців за рахунок збільшення їх амплітуди при повільних темпах;

- прискорювати темп виконання віртуозних творів та пасажів поступовим збільшенням кількості одночасно уявлених атрибутів контролю лише до такої величини, за якої запрограмовані ознаки стимуляції не залишаються поза обсягом уваги;

- спрямовувати зусилля на автоматизацію виконавських дій з досягненням найщільнішого у часовому відношенні сигнального ряду;

- поступово надавати пріоритетності слуховій, а не зоровій перцепції музичної інформації нівелюванням локальних характеристик наочної стимуляції завдяки спрямуванню уваги на її звукові ознаки.

На початковій стадії оволодіння музичною інформацією акцентувалися

екстринсивні (зовнішні) мотиви, які потім видозмінювалися на інтринсивні (процесуальні, внутрішні) відшукуванням нових привабливих ознак атрибутів контролю і наданням їм пріоритетного значення у побудові програми техніко-тактичних дій.

У процесі запам'ятовування текстових та виконавських компонентів музичних творів використовувалися всі види пам'яті учасників ЕГ та їх специфічно змішані форми. Спочатку виконавські рухи обов'язково відтворювалися під контролем активної довільної уваги з усвідомленням їх аплікатурно-клавійної послідовності, а згодом пріоритетне значення надавалося слуховій сфері (інструменталісти уявляли звучання без взаємозв'язку з аплікатурно-клавійною послідовністю ігрових рухів). Увага поступово переключалася на інші компоненти музичного матеріалу (мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, її емоційну довершеність, артикуляцію тощо). Виконавські рухи здійснювалися автоматизовано без спрямовування уваги на процес їх відтворення. За умови утруднення таких психічних дій в учасників ЕГ з абсолютним звуковисотним слухом виконавські рухи запам'ятовувалися мимовільно під час довільного заучування інших складників музичних творів. Вони "підпорядковували" всі ознаки стимулів уявному "звучанню" заучуваного матеріалу не з усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів, а з домінуючим відчуттям його емоційно-образного змісту. Натомість, всі учасники ЕГ прагнули досягти безпомилкового цілісного виконання музичних творів у визначеній послідовності завдяки репрезентації необхідних семантичних понять слухо-моторної модальності та спрямуванню уваги лише на ті атрибути контролю, які заучувалися довільно, і відсутності навіть миттєвої її зосередженості на мимовільно засвоєній інформації.

З досягненням автоматизованого відтворення виконавських дій визначалася оптимальна емоційна виповненість мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду музичних

творів. Основним критерієм визначення такого оптимуму була не лише стильова відповідність авторському задуму з урахуванням індивідуальних особливостей чуттєвої сфери виконавців, а й максимальна результативність діяльності. Відшукані “оптимуми” запам’ятовувалися і усвідомлено відтворювалися під час будь-яких повторень цього матеріалу.

Якщо на початковій стадії оволодіння матеріалом музичних творів інструменталісти ЕГ (незалежно від застосування поетапного чи цілісного типу роботи над ними) обов’язково здійснювали усвідомлений аналіз проміжних і кінцевих результатів діяльності та порівнювали (безпосередньо в процесі гри) наслідки реальної діяльності з запрограмованими показниками функціональної моделі, то на завершальних стадіях – тільки кінцевих. За великої розбіжності між ними інструменталістам рекомендувалося ліквідувати відчуття внутрішнього дискомфорту досягненням бажаних результатів діяльності. З автоматизацією дій при подальшому оволодінні цими ж текстовими чи виконавськими компонентами вони поступово відмовлялися від усвідомленого аналізу проміжних результатів діяльності і “знімали” тільки кінцеві.

На завершальних стадіях роботи над музичними творами учасники ЕГ навчались розпочинати процес їх інтерпретації з будь-яких малюнків нотних конфігурацій. Вони визначали початкові пункти фрагментів для “стрибків” у випадку допущення помилки і “заготовляли” варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом. Інструменталісти досягали безпомилкового цілісного виконання всіх музичних творів у визначеній послідовності зі спрямуванням уваги на ознаки слухової, а не зорової та дотикової стимуляції (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускалося миттєве усвідомлення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів).

Останні рекомендації викладачів спрямовувалися на формування в інструменталістів ЕГ “запасу” потужності, темпу та швидкості гри. Ними

роз'яснювалося, що наявність таких “резервів” сприятиме створенню стенічних емоцій та емоцій впевненості під час прилюдних виступів. Зміст цих рекомендацій не викликав жодного обурення з боку інструменталістів. Вони старанно виконували твори по фрагментах не лише у швидших темпах, а й у повільніших. Для врахування акустичних особливостей залів майбутніх форм звітності з учасниками ЕГ у даних приміщеннях проводились два-три заняття (репетиції). Кожному з інструменталістів давалися такі вказівки:

- перед утворенням першого звуку “вслухатися в тишу” залу, “відчути її” і виконати першу фразу (епізод);
- під час гри “відчути” те, як лине звук в залі;
- поступово збільшувати силу звуку до максимальних можливостей, але в жодному разі не доводити виконавський апарат до фізичних перевантажень.

Слід зауважити, що при заучуванні учасниками четвертої підгрупи ЕГ відносно самостійних інтонаційних ліній музичної інформації застосовувався тільки горизонтальний метод “ланцюжка”. Оволодіння цією інформацією обмежувалося її повторенням визначеною аплікатурою. Вертикальний і вертикально-перехресний метод “ланцюжка” зовсім не застосовувався. Також не використовувались всі види музичної пам'яті та їх змішані форми під час опрацювання локальних деталей текстових чи виконавських компонентів. Натомість, деякими учнями ДМШ окрім традиційних способів опрацювання музичного матеріалу все ж застосовувався ще й ідеомоторний (уявне виконання епізоду чи всього музичного твору зі всіма локальними ознаками та усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів).

Завершення фази розвитку виконавської надійності учасників ЕГ визначалось умінням безпомилково, впевнено і точно виконувати музичні твори в аудиторних формах звітності з відтворенням оптимальної емоційної довершеності кожного епізоду мелодико-ритмічної лінії в гнучкому

інтонаційно-фразовому розвитку згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму.

У результаті проведення формувального експерименту було визначено й створено педагогічні умови, необхідні й достатні для ефективної реалізації розроблених алгоритмів.

Перша педагогічна умова спонукала музикантів-інструменталістів до встановлення й утримання оптимальної мотиваційної сили завдяки спрямуванню уваги на інтринсивні та екстринсивні мотиви у період початкового створення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів, і тільки на інтринсивні – у процесі її вдосконалення, репетиційної та сценічної реалізації.

Друга педагогічна умова спрямовувала зусилля музикантів-інструменталістів на виокремлення якомога більшої кількості текстових і виконавських компонентів для спеціального заучування горизонтально-ланцюжковим, вертикально-ланцюжковим та вертикально-перехресним ланцюжковим методами.

Третя педагогічна умова зорієнтовувала інтерпретаторів на опрацювання віртуозних творів та пасажів по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з повторення цих ознак, та на їх запам'ятовування не лише дрібними інформаційними одиницями, а й поступово об'єднаними змістовими або гармонійними угрупованнями, що формуються завдяки концентрації уваги спершу на початкових і кінцевих “пунктах” фрагментів, а з автоматизацією дій – тільки на початкових.

Четверта педагогічна умова активізувала емоційну сферу музикантів-інструменталістів для визначення, запам'ятовування та відтворення оптимальної емоційної виповненості кожного епізоду мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку музичних творів згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму та з урахуванням

індивідуальної особисто-творчої здатності виконавців.

П'ята педагогічна умова підсилювала прагнення музикантів-інструменталістів усвідомлено оцінювати проміжні та кінцеві результати діяльності на початковій стадії опрацювання текстових чи виконавських компонентів і лише кінцеві – на завершальній та в період репетиційних і сценічних виступів.

Шоста педагогічна умова спонукала виконавців до продовження процесу інтерпретації музичних творів без порушення метро-ритмічної структури у випадку допущення помилки під час гри шляхом застосування заздалегідь продуманих варіантів імпровізації в характері й стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом, та “підготовлених” початкових пунктів фрагментів для можливого “стрибка” з метою подальшого відтворення інформації.

Створення цих педагогічних умов дозволило виявити специфіку педагогічного управління перебігом формування інструментально-виконавської надійності у школярів, яка зводиться до того, що:

1) спрямування зусиль школярів на застосування тільки “горизонтально-ланцюжкового” методу при заучуванні відносно самостійних інтонаційних ліній музичної інформації з їх обов’язковим повторенням визначеною аплікатурою забезпечує цілеспрямований розвиток означеного феномена;

2) опрацювання деталей текстових чи виконавських компонентів не завжди потребує активізації прагнень школярів, спрямованих на використання ідеомоторного методу оволодіння музичним матеріалом (уявного виконання епізоду чи всього музичного твору зі всіма локальними ознаками та усвідомленням аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів).

4.3. Технологія педагогічного управління процесом експериментального вдосконалення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів

Технологія педагогічного управління процесом експериментального вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів характеризується обґрунтуванням сукупності методів і прийомів реалізації розроблених алгоритмів, спрямованих на якісне формування чотирьохвекторної завадостійкості під час репетиційного програвання музичних творів. Змістовність цих алгоритмів базувалася на вихідних положеннях третьої фази запропонованої методики цілеспрямованого формування означеного феномена. Зокрема, було розроблено чотири алгоритми.

Перший алгоритм передбачав систему послідовної сукупності виконавських дій та міркувань щодо створення програми техніко-тактичних дій для уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на результативність діяльності інструменталістів, а саме:

- спрямування уваги на оптимальну кількість довільно заучених текстових та виконавських компонентів при поетапному типі роботи над музичними творами, і лише виконавських – при цілісному, з наданням пріоритетності одному із них відповідно до кожного їх епізоду;

- віднайдення найпривабливіших виконавських компонентів музичних творів з подальшим здійсненням пошуків їх нових ознак для якомога глибшої творчої “поринутості” в них;

- уточнення оптимальної міри емоційного збудження з застосуванням прийомів її корекції безпосередньо в процесі гри зміною загальної психофізіологічної активності виконавського апарату, мотиваційної сили, емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку будь-якого епізоду та значення результативності

відтворення уявних інтерпретаційних моделей музичних творів тощо;

- визначення найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) для виконання кожного епізоду музичних творів, при якому досягається бажана результативність діяльності;

- артистичне підсилення передачі емоційно-образного змісту музичних творів слухачам засобами сценічного перевтілення з наданням пріоритетності мимовільним вольовим зусиллям у підпорядкуванні комунікативних, регулятивних та показових сценічних рухів емоційним реакціям на звучання музичної палітри.

Структуру другого алгоритму склала система послідовної сукупності виконавських дій та міркувань, спрямованих на формування другого вектора завадостійкості музикантів-інструменталістів, який забезпечує нівелювання дезорганізуючої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів. Це такі виконавські дії та міркування, як:

- утримання максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю збереженням привабливості установок;

- відвернення уваги від стресорів, що створюють емоціогенну ситуацію, та її переключення не на глобальні, а на заздалегідь підготовлені локальні ознаки початкових пунктів як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій;

- довільне чи мимовільне спрямування уваги на семантичні поняття фізичних властивостей нотних чи звукових конфігурацій, їх характеристики, що відображені у процесі кодування, та інформацію виконавських дій;

- видозмінення кола уваги та виключення з її обсягу об'єкта "самопочуття";

- інтерпретація віртуозних творів та пасажів без контролю з боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів;

- усвідомлене контролювання лише початкових "пунктів" виконання

змістових угруповань у процесі інтерпретації віртуозних творів та пасажів і уникнення “інспектування” проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць;

- “підпорядкування” всіх ознак стимулів емоційно-образному змісту музичних творів та їх миттєва генералізація слухо-моторними рисами лише у тих виконавців, які не володіють абсолютним звуковисотним слухом, або в інтерпретаторів, котрі застосовували такий метод при формуванні взірців атрибутів контролю;

- інтерпретація музичних творів без зіставлення реальних наслідків з уявними показниками запрограмованої функціональної моделі.

Структуру третього алгоритму склала система виконавських дій та міркувань, спрямованих на досягнення сценічної витримки та накопичення її “запасу” до надмірної дії можливих стресорів репетиційним виконанням музичних творів з поступовим лабораторним (штучним) збільшенням їх інтенсивності (формування третього вектора завадостійкості).

Четвертий алгоритм удосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів наповнювався системою послідовної сукупності виконавських операцій та міркувань, спрямованих на чинення опору дезорганізуючій дії стресорів (формування четвертого вектора завадостійкості) завдяки:

- знеціненню всіх стресорів виявленням у них слабких рис;
- відчуттю власної “зверхності” над “немічними” стресорами;
- довільній активізації емоційного стану на рішучу “боротьбу” з надмірною дією будь-якого стресора;

- виконання музичних творів у запланованій послідовності з максимальним “зануренням” у перебіг їх творчої інтерпретації і включенням до підготовленої програми техніко-тактичних дій образів чинення опору дезорганізуючому впливу стресорів на надійність діяльності;

- досягненню безпомилкової інтерпретації музичних творів при

надмірній дії будь-яких лабораторно (штучно) створених стресорів завдяки автоматизованому відтворенню виконавських рухів.

Основними методами і прийомами реалізації цих алгоритмів були:

- довільне створення віднайдені оптимальної міри емоційного збудження у процесі репетиційного виконання музичних творів;
- скеровування думок інтерпретаторів тільки та інтринсивні (процесуальні, внутрішні) мотиви в період репетиційної реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів;
- усвідомлене створення ситуацій для домінування позитивного емоційного впливу на процес репетиційного виконання музичних творів і впевненості у вірності прийнятих рішень щодо відтворення програми техніко-тактичних дій;
- уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів у період репетиційної реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів;
- нівелювання негативного впливу стресорів на результативність діяльності у період репетиційного виконання музичних творів;
- мобілізація зусиль на прояв сенсорно-моторної сценічної витримки зайвої дії лабораторно створених стресорів у процесі безпосередньої репетиційної реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів;
- чинення опору надмірній дії лабораторно створених стресорів під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів.

Технологія педагогічного управління процесом удосконалення виконавської надійності інструменталістів ЕГ (третьа фаза її формування) передбачала спрямування їх зусиль на підвищення досягнутого рівня означеного феномена під час репетиційного програвання музичних творів. Гра перед друзями здійснювалася з метою:

- виховання впевненості у власних інтерпретаційно-творчих

можливостях;

- вироблення установки на психологічно-сприятливу ситуацію в концертному залі майбутньої форми звітності;
- поступового формування концертної форми.

На даному етапі формування виконавської надійності основним завданням у всіх інструменталістів ЕГ було досягнення впевненості у власній спроможності безпомилково відтворювати необхідну інформацію під час репетиційного програвання музичних творів. Його виконання учасники ЕГ розпочали не одночасно, оскільки деякі з них на два-три заняття пізніше завершили реалізацію попередніх рекомендацій щодо якісного створення їх інтерпретаційної моделі. Рішення щодо своєчасності подачі нових настанов приймалися викладачами самостійно на основі власного виконавського досвіду та педагогічної майстерності. Процес удосконалення сформованої надійності гри розпочинався зі створення умов для недопущення зайвої емоційної напруги та негативного емоційного впливу на репетиційний процес цілісного відтворення матеріалу зниженням “планки” бажаної результативності діяльності. Це здійснювалося завдяки умовному допущенню декількох помилок при виконанні кожного твору. Учасникам ЕГ рекомендувалося:

- навчитись розпочинати гру з будь-якого початкового пункту музичного твору;
- заготувати варіанти виконання творів при тимчасовій “втраті” будь-якого епізоду нотного тексту;
- навмисне, пропустивши фрагмент, вміти “стрибнути” і точно “потрапити” в наступний матеріал.

Роз’яснення змісту вищевикладених вказівок викликало обурення цілого ряду учасників ЕГ, оскільки вони вважали дану настанову зайвою. На їх думку, таким чином “розривається” цілісність засвоєння мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, що може

призвести до негативних наслідків під час сценічних виступів. При обговоренні доцільності безумовного виконання зазначених вказівок досить толерантно, без натяків на ймовірну появу саме у них зайвої дії подразників, актуалізувалася проблема виконавської надійності. Доводилися такі тези:

- сформовані уміння і навички утримання домінуючого позитивного впливу на процес гри навіть у непередбачено складних умовах діяльності сприяють надійному відтворенню необхідної інформації;

- виконавська надійність залежить від “наявності” в інструменталістів когнітивного дисонансу або консонансу, що регулюються зміною величини різниці між бажаними й реальними результатами гри завдяки умовному допущенню навіть декількох помилок у кожному творі.

Звичайно, при роз’ясненні вищезначених тез постійно підтримувалася думка, що допущення навіть декількох помилок у кожному творі не може зіпсувати музичну палітру, тому головним завданням залишалось уміння передати слухачам їх настрій та емоційно-образний зміст. Слід констатувати, що викладачам все ж вдалося переконати цих учасників ЕГ у методичній доцільності умовного допущення декількох помилок при цілісному репетиційному виконанні кожного твору для вдосконалення сформованої надійності гри. У процесі виконання даних рекомендацій простежилася така закономірність: чим більша кількість помилок умовно допускалася інструменталістами ЕГ при репетиційній грі, тим надійнішою ставала їх діяльність. Позитивний емоційний настрій, впевненість у своїх інтерпретаційно-творчих можливостях також досягалися обговоренням з викладачами кінцевої мети виступів і уникненням штучного створення в уяві інструменталістів емоціогенних ситуацій майбутніх форм звітності. Відсутність досконалого володіння текстовими та виконавськими компонентами, як правило, призводила до появи скептицизму у деяких учасників ЕГ. З ними на даному етапі роботи досить важко відпрацьовувалися методи нівелювання зайвого впливу внутрішніх та

зовнішніх стресорів. Тому навіть їх аналіз викликав зайву дію інформаційного чи емоційного стресу і зашкоджував плідній роботі.

У більшості інструменталістів домінували установки на психологічно-сприятливу ситуацію в концертному залі майбутньої форми звітності. Вони вміли захоплюватися процесом реалізації уявно створеної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів.

Набуття концертної форми учасниками ЕГ здійснювалося репетиційним виконанням музичних творів у процесі лабораторно створених емоціогенних умов на зразок майбутніх форм звітності, де стресорами могли бути:

- підсумковість форми звітності або наявність самої “сценічної обстановки”;
- члени екзаменаційної комісії;
- представники керівних посад факультетів мистецтв чи ректоратів вищих закладів освіти;
- авторитетні виконавці тощо.

Після аналізу можливих стресорів майбутньої форми звітності учасникам ЕГ давалася настанова сформуванню чотирьохвекторну завадостійкість, де першим вектором буде забезпечуватись уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другим – його нівелювання, третім – сенсорно-моторна витримка надмірної дії сильних, раптових й тривалих стресорів, а четвертим – успішність чинення їм опору.

Формування першого вектора завадостійкості передбачало:

- визначення текстових і виконавських компонентів музичних творів для одночасного спрямування уваги;
- встановлення оптимальної кількості текстових і виконавських компонентів, за якої досягається найрезультативніша діяльність і не залишається “вільного простору” для “потрапляння” непередбаченої інформації;

- надання пріоритетності одному з текстових чи виконавських компонентів відповідно до кожного епізоду музичних творів;
- збереження впевненості у правильності прийняття рішень щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій;
- максимальне спрямування уваги на відтворення запланованої емоційної довершеності кожної інтонації мелодико-ритмічної лінії та її доцільності з урахуванням емоціогенності умов і акустичних особливостей залу майбутньої форми звітності.

Для успішного вирішення поставлених завдань учасникам ЕГ рекомендувалось:

- перед грою в аудиторії уявити концертний зал майбутньої форми звітності з відшуканими подразниками;
- зосередитися тільки на творі і розпочати гру;
- у процесі гри уникати думок, пов'язаних з майбутньою формою звітності, концертним залом і цими подразниками.

Звичайно, переконатися в якості виконання цієї настанови також було неможливо за відсутності очевидності її втілення. Втім, зі слів учасників ЕГ, реалізація вищевикладених рекомендацій не вимагала особливих зусиль.

Формування другого вектора завадостійкості учасники ЕГ також розпочинали з уявлення концертного залу чи аудиторії, де проходитиме прилюдний виступ. Ретельно аналізувалися можливі стресори майбутньої форми звітності, які могли б відвернути увагу від виконавської діяльності. Розвивалися вміння утримувати максимальну стійкість уваги на “передбачених” програмою техніко-тактичних дій виконавських атрибутах контролю збереженням привабливості установок. Це здійснювалося завдяки тому, що:

- під час репетиційного виконання музичних творів лабораторно (штучно) створювалися внутрішні стресори (надмірна мотиваційна сила, відчуття страху за можливе допущення погрішностей, ускладнення завдань

тощо) й зовнішні стресори (шум, запрошення “небажаних” слухачів, ходіння по аудиторії і т. п.);

- з кожним повторенням музичних творів поступово збільшувалася кількість цих стресорів та інтенсивність їх дії;

- увага усвідомлено відверталася від будь-яких зайвих подразників і спрямовувалася на відтворення відшуканих найпривабливіших ознак виконавських атрибутів контролю;

- у випадку допущення помилки їй не надавалося вагомого значення умовним “знеціненням” результативності діяльності.

Наступним кроком у формуванні другого вектора завадостійкості було оволодіння учасниками ЕГ методами та прийомами видозмінення кола уваги і виключення з її обсягу об'єкта “самопочуття” з метою нівелювання надмірного впливу внутрішніх та зовнішніх стресорів на результативність діяльності. Для цього, перш за все, визначалися різні за величиною кола уваги (велике, середнє та мале). Під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів штучно (лабораторно) створювалася зайва дія стресорів великого чи середнього кола уваги і відпрацьовувалися методи та прийоми її нівелювання виключенням цих подразників з обсягу уваги, тобто переключенням на менше коло. За умови виникнення надмірного впливу стресорів малого кола уваги на надійність відтворення музичного матеріалу відпрацьовувалися методи та прийоми його нівелювання зміненою її кола з наданням пріоритетного значення умовній зворотній емоційній реакції на сприйняту інформацію окремої групи слухачів майбутньої форми звітності або навіть одного з них. Завдяки цьому сформовані взірці виконавських атрибутів контролю постійно підкріплювалися додатковою емоційно-образною стимуляцією, що не допускало послаблення їх інтенсивності відстроченою реалізацією. Програвання віртуозних творів та пасажів здійснювалося без контролю з боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів. У випадку

необхідності усвідомлено контролювались лише початкові “пункти” виконання змістових угруповань з абсолютною відмовою від “інспектування” проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць. Всі учасники ЕГ, незалежно від того, чи притаманний їм абсолютний звуковисотний слух, чи ні, ознаки стимулів усвідомлено “підпорядковували” емоційно-образному змісту музичних творів. У разі потреби допускалася їх миттєва генералізація слухо-моторними рисами (уявним звучанням з усвідомленням аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів) лише виконавцями, які не володіють абсолютним звуковисотним слухом, або інтерпретаторами, котрі застосовували такий прийом при формуванні взірців атрибутів контролю.

Для подальшого формування другого вектора завадостійкості учасникам ЕГ рекомендувалось:

- не допускати навіть миттєвої появи думок про себе, якість своєї гри, тим паче про її оцінку слухачами;
- постійно дбати про донесення до слухачів емоційно-образного змісту музичних творів;
- максимально захоплюватися інтерпретацією улюблених музичних творів, відтворенням запланованої емоційної довершеності кожного епізоду;
- уникати інформації від слухачів (присутніх в аудиторії), яка може викликати неприємні відчуття, а в разі її мимовільного сприйняття не “загострювати” на ній увагу;
- оволодівати методами та прийомами видозмінення локусу контролю.

Слід зазначити, що виконавська надійність учнів ДМШ і експериментального майданчика спеціалізованої школи погіршувалась при видозміненні локусу контролю. Саме тому викладачами було прийнято рішення відмовитись від застосування цих методів та прийомів.

Формування третього вектора завадостійкості в учасників ЕГ передбачало оволодіння методами та прийомами досягнення сценічної

витримки і накопичення її “запасу” до надмірної дії кожної можливої групи стресорів під час репетиційного виконання музичних творів. Процес формування означеного вектора також розпочинався з уявлення концертного залу чи аудиторії, де проходитиме прилюдний виступ. Ретельно аналізувалися можливі стресори майбутньої форми звітності з метою не лише “заочного” ознайомлення з їх ознаками, а й умовного адаптування до впливу кожного з них на надійність відтворення музичного матеріалу.

Усвідомлено формувався “запас” витримки дії таких груп стресорів, як:

- відвернення уваги від процесу діяльності;
- надмірна динамічна виповненість музичної палітри;
- занадто велика або мала швидкість реалізації виконавських навичок;
- неприємні фізичні відчуття (холод, спека, погані акустичні особливості залу, світлове осліплення тощо);
- розумова або фізична перевтома чи їх одночасна дія і т. п.

“Запас” сценічної витримки надмірної дії кожної можливої групи стресорів формувався завдяки виконанню музичних творів з поступовим лабораторним (штучним) збільшенням їх інтенсивності. Після ретельного аналізу будь-якої групи стресорів та уявлення залу майбутньої форми звітності твори репертуару виконувались зі спрямуванням всіх психофізіологічних зусиль на відтворення програми техніко-тактичних дій. Зі свідомості раптово повністю витіснялися попередні думки щодо емоціогенної ситуації. Цілеспрямоване “накопичення” такого “запасу” до надмірної дії стресорів, пов’язаних зі складністю вербальних та моторних завдань, здійснювалось завдяки штучному ускладненню його компонентів та посиленню вимогливості до точності їх виконання.

Формування останнього (четвертого) вектора завадостійкості учасників ЕГ передбачало оволодіння методами та прийомами щодо:

- відшукування у кожного стресора слабких рис з метою констатації його “немічності” та відчуття власної “зверхності” над ним;

- довільної активізації емоційного стану на рішучу “боротьбу” з надмірною дією будь-якого стресора;
- уявного створення образів структури дій на противагу тиску стресорів;
- чинення опору діючим стресорам.

Для оволодіння такими методами та прийомами моделювалися сценічні умови майбутньої діяльності. Музичні твори виконувалися у запланованій послідовності з максимальним “зануренням” у перебіг їх творчої інтерпретації. Зусилля студентів спрямовувалися на точну реалізацію програми техніко-тактичних дій завдяки повній автоматизації виконавських рухів незалежно від того, що емоційна напруга створювала певний психологічний дискомфорт.

Слід зазначити, що інструменталісти перших трьох підгруп ЕГ успішно оволодівали методами та прийомами застосування всіх чотирьох векторів завадостійкості. Натомість, для учнів ДМШ і експериментального майданчика спеціалізованої школи оволодіння методами та прийомами застосування її останнього (четвертого) вектора було непосильним.

У результаті узагальнення вищевикладеної інформації щодо технології педагогічного управління процесом експериментального вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі репетиційної підготовки до сценічних виступів було зроблено такі висновки:

1) реалізація алгоритмів удосконалення означеного феномена потребує створення педагогічної умови, яка б сприяла формуванню чотирьохвекторної завадостійкості музикантів-інструменталістів під час безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів та її прояву в процесі сценічної інтерпретації музичних творів, де перший вектор забезпечив би уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм

опору;

2) досягнення високої результативності музично-інструментальної діяльності школярів не потребує спрямування їх зусиль на оволодіння методами та прийомами застосування четвертого вектора завадостійкості (відшукування у кожного стресора слабких рис з метою констатації його “немічності” та відчуття власної “зверхності” над ним; довільної активізації емоційного стану на рішучу “боротьбу” з надмірною дією будь-якого стресора; уявного створення образів структури дій на противагу тиску стресорів; чинення опору діючим стресорам).

4.4. Педагогічне управління процесом закріплення виконавської надійності у музикантів-інструменталістів та аналіз результатів формувального експерименту

Подальше формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів ЕГ потребувало обґрунтування системи послідовної сукупності виконавських дій та міркувань (алгоритмів), реалізація яких забезпечила б закріплення її досягнутого рівня передконцертною, концертною та післяконцертною емоціогенністю умов. Змістовність алгоритмів ґрунтувалася на вихідних положеннях четвертої (останньої) фази запропонованої методики цілеспрямованого формування означеного феномена. Зокрема, було розроблено три алгоритми.

Перший алгоритм передбачав систему послідовної сукупності виконавських дій та міркувань щодо закріплення досягнутого рівня виконавської надійності у день сценічної діяльності передконцертною емоціогенністю умов, а саме:

- усвідомлене повторення засвоєних методів та прийомів застосування всіх чотирьох векторів завадостійкості (уникнення дезорганізуючої дії стресорів, її нівелювання, сценічну витримку й чинення опору) у процесі

умовного моделювання екстремальних ситуацій;

- типове розігрування виконавського апарату стереотипними рухами та помислами з максимальним “зануренням” у перебіг цього процесу;

- умовне зміщення значущості сьогоденного прилюдного виступу на майбутню форму звітності;

- безпомилкове повторення музичних творів або їх епізодів з абсолютним дотриманням програми техніко-тактичних дій;

- спрощення складності завдань і заниження суб’єктивної оцінки ймовірності успіху з метою збереження оптимальної сили мотивації та недопущення перемотивації;

- повторення першого музичного твору концертної програми або його епізодів з максимальним “зануренням” у творчий процес інтерпретації;

- активізацію артистичного підсилення передачі емоційно-образного змісту музичних творів присутнім в аудиторії (уявним слухачам) перед самим виходом на естраду.

Другий алгоритм спрямовувався на якісну реалізацію учасниками ЕГ уявних виконавсько-інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням програми техніко-тактичних дій та на прояв завадостійкості за будь-якої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів. Його структуру складала така система послідовної сукупності виконавських дій та міркувань, як:

- розгляд даного виконання музичних творів перед слухацькою аудиторією як чергової або генеральної репетиції до наступних, більш відповідальних виступів;

- умовне допущення появи декількох помилок у кожному творі з упевненістю в тому, що це зовсім не зіпсує естетичну модель авторського задуму;

- максимальне “занурення” в емоційно-образний зміст першого музичного твору під час виходу на естраду та своєчасна поринутість у процес

інтерпретації наступних творів;

- відчуття прагнення слухачів щодо сприймання музичної інформації завдяки затиханню шуму в залі;

- миттєве спрямування думок на реалізацію запрограмованої виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів та відхилення всіх зайвих;

- донесення до слухачів тільки відтворення музичних звуків мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку з відповідною емоційною довершеністю кожного мотиву, фрази, речення тощо;

- миттєве сприймання позитивної зворотної емоційної реакції слухачів під час цезур або пауз у грі на музичну палітру, емоційно-образний зміст, драматургію та інші текстові або виконавські компоненти музичних творів, а не на якість їх інтерпретації;

- захоплення інтерпретацією не тільки раніше віднайдених деталей музичної тканини, а й новосприйнятих у процесі творчого спілкування зі слухачами;

- підтримання оптимальної сили впливу емоційного стресу на процес музично-виконавської діяльності за рахунок нівелювання дії як передбачених, так і непередбачених подразників;

- максимальне “занурення” у матеріал музичного твору за раптової появи сильного подразника і нівелювання його дії;

- утримання оптимальної величини різниці між бажаними й реальними результатами діяльності, яка забезпечить позитивний вплив стеничних емоцій на якість відтворення матеріалу за рахунок уявного заниження руху “планки” еталонних “взірців” гри;

- збереження емоційного стану, відповідного музичному образу останнього твору по завершенні його прилюдної інтерпретації (під час виходу зі сцени).

Третій алгоритм спрямовувався на забезпечення плавної адаптації

учасників ЕГ до звичних умов, віднайдення причин, що спричинили появу недоліків під час сценічної діяльності, та їх ліквідацію. Його структуру склала система послідовної сукупності виконавських дій та міркувань щодо закріплення досягнутої виконавської надійності в день сценічної діяльності після концертною емоціогенністю умов завдяки:

- поступовому зменшенню емоційної напруги під час повторення останнього твору (фрагментів) в аудиторії;
- першочерговому аналізу глобальних ознак музично-виконавської діяльності в емоціогенних умовах, а лише потім – локальних;
- наданню пріоритетного значення творчо-емоційним, а не інформаційно-технологічним ознакам діяльності.

Слід зазначити, що всі учасники ЕГ розігрували виконавський апарат упродовж визначеного часу стереотипними рухами з дотриманням заздалегідь встановленої психолого-фізіологічної активності. Звичайно, враховувались особливості кожного інструменталіста. Зокрема, якщо деяким із них було притаманне короткострокове (зовні пасивне) розігрування, то більшості – досить тривале розігрування, в результаті якого простежувалось надмірне виснаження організму. Також не всі учасники ЕГ реалізовували перше положення першого алгоритму щодо усвідомленого повторення засвоєних методів та прийомів застосування чотирьох векторів завадостійкості (уникнення дезорганізуючої дії стресорів, її нівелювання, сценічну витримку й чинення опору) у процесі умовного моделювання екстремальних ситуацій, оскільки для інструменталістів четвертої підгрупи ЕГ чинення опору діючим стресорам було непосильним. Разом з тим, кожен виконавець ЕГ прагнув зберегти звичний емоційний стан завдяки тому, що не надавав особливого значення результативності сьогоденної сценічної діяльності і умовно зміщував значущість даного прилюдного виступу на майбутню форму звітності. Для цього у процесі повторення музичних творів чи їх епізодів інструменталістам також рекомендувалось:

- захоплюватися відшукуванням нових привабливих рис музичної тканини;
- відтворювати заплановану емоційну виповненість кожного фрагменту;
- здійснювати аналіз тільки кінцевих результатів діяльності;
- максимально “занурюватися” у процес інтерпретації мелодико-ритмічної лінії в гнучкому динамічно-фразовому розвитку, емоційно-образний зміст, драматургію тощо.

З метою уникнення руйнації сформованої програми техніко-тактичних дій ставилось завдання безпомилково повторювати музичні твори (епізоди) й активізувати артистичний вплив на слухачів, керуючись їх емоційно-образним змістом. Перед самим виходом на естраду всі інструменталісти ЕГ уникали порад будь-яких фахівців, окрім “власних” викладачів.

Для закріплення досягнутої виконавської надійності в учнів ЕГ ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи передконцертною емоціогенністю умов провідне значення надавалось таким рекомендаціям, як:

- збереження впевненості в якості підготовки концертної програми до прилюдного виступу;
- уникнення перемотивації спрощенням складності завдань і заниженням суб’єктивної оцінки ймовірності успіху;
- поступове спрямування уваги на емоційно-образний зміст першого музичного твору концертної програми з максимальним проявом артистизму при його повторенні перед самим виходом на естраду.

Педагогічні настанови щодо реалізації системи послідовної сукупності виконавських дій та міркувань другого алгоритму учасникам ЕГ надавалися не перед самим виходом на естраду, а заздалегідь. Їх зміст зводився до того, що:

- дане виконання музичних творів перед слухацькою аудиторією необхідно розглядати як чергову або генеральну репетицію до наступних,

більш відповідальних виступів;

- слід умовно допускати появу декількох помилок у кожному творі, оскільки це зовсім не зіпсує естетичну модель авторського задуму;

- під час виходу на естраду варто максимально “зануритися” в емоційно-образний зміст першого твору;

- потрібно відчувати прагнення слухачів сприймати музичну інформацію завдяки затиханню шуму в залі;

- треба миттєво відхилити всі зайві думки і спрямувати їх на запрограмовані виконавські дії;

- належить доносити до слухачів тільки відтворення музичних звуків мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку з відповідною емоційною насиченістю кожного мотиву, фрази, речення тощо;

- під час цезур або пауз у грі необхідно миттєво сприймати позитивну зворотну емоційну реакцію слухачів на музичну палітру, емоційно-образний зміст, драматургію та інші текстові або виконавські компоненти творів, а не на якість їх інтерпретації;

- слід захоплюватися інтерпретацією не тільки раніше віднайдених деталей музичної тканини, а й новосприйнятих у процесі творчого спілкування зі слухачами;

- варто підтримувати оптимальну силу впливу інформаційного та емоційного стресу на процес музично-виконавської діяльності за рахунок нівелювання дії як передбачених, так і непередбачених подразників;

- треба утримувати оптимальну величину різниці між бажаними й реальними результатами діяльності, яка забезпечить позитивний вплив стеничних емоцій на якість відтворення матеріалу за рахунок уявного руху “планки” еталонних “взірців” гри;

- належить уникати “потрапляння” непередбаченої (зайвої) інформації у заплановану програму техніко-тактичних дій;

- необхідно надавати пріоритетного значення одному з текстових чи

виконавських компонентів відповідно до кожного епізоду музичних творів;

- потрібно зберігати впевненість у правильності прийнятих рішень щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій;

- варто максимально спрямовувати увагу на відтворення запланованої емоційної довершеності кожної інтонації мелодико-ритмічної лінії з урахуванням емоціогенності умов та акустичних особливостей залу;

- інтерпретацію віртуозних творів та пасажів належить здійснювати без контролю з боку активної уваги за процесом відтворення аплікатурно-клавіатурної послідовності ігрових рухів;

- при інтерпретації віртуозних творів та пасажів у випадку необхідності варто усвідомлено контролювати лише початкові “пункти” виконання змістових угруповань з абсолютною відмовою від “інспектування” проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиниць;

- слід не допускати навіть миттєвої появи думок про себе, якість своєї гри, тим паче про її оцінку слухачами;

- варто постійно дбати про донесення до слухачів емоційно-образного змісту музичних творів.

За умови сприйняття інструменталістами зайвої дії стресорів у процесі сценічної реалізації уявно створеної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів викладачі рекомендували:

- миттєво змінити локус контролю;

- утримувати максимальну стійкість уваги на виконавських атрибутах контролю;

- зберігати привабливість заздальгідь обміркованих установок;

- відчувати власну “зверхність” над стресорами завдяки віднайденню у них слабких рис;

- чинити опір надмірній дії стресорів, активуючи психолого-фізіологічні резерви організму.

Зміст останньої настанови зводився до того, що залишати сцену варто,

максимально “занурившись” в емоційно-образний зміст останнього музичного твору.

При допущенні помилки під час сценічної інтерпретації музичних творів учасникам ЕГ рекомендувалось “знецінювати” її значення і без повторення невдало відтвореного матеріалу продовжувати інтерпретацію цього твору, а в разі потреби застосовувати:

- наявні варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом;
- стрибки на заздалегідь підготовлені початкові пункти фрагментів без порушення метро-ритмічної структури музичних творів.

Якщо застосування перших двох векторів завадостійкості (як найбільш сприятливих для творчої інтерпретації музичних творів) ускладнювалось, то викладачам рекомендувалось спрямовувати зусилля учасників ЕГ на використання її третього вектора завдяки сформованому раніше “запасу” сценічної витримки дії сильних і раптових стресорів. Лише в крайніх випадках, за умови неспроможності прояву завадостійкості застосуванням попередніх трьох векторів (уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, його нівелювання та прояву сценічної витримки) викладачами рекомендувалось використовувати четвертий вектор завадостійкості, тобто чинити опір надмірній дії стресорів віднайденням у кожному з них “слабких” рис та відчуттям власної “зверхності” над цими стресорами.

Звичайно, не всі означені настанови доносились до учнів ЕГ ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи, оскільки під час становлення, розвитку та вдосконалення виконавської надійності за надмірної складності деяких із них не формувались методи та прийоми їх реалізації. Зокрема, поза увагою учасників четвертої підгрупи залишились рекомендації щодо:

- підтримання оптимальної сили впливу інформаційного та емоційного

стресу на процес музично-виконавської діяльності за рахунок нівелювання дії як передбачених, так і непередбачених подразників;

- утримання оптимальної величини різниці між бажаними й реальними результатами діяльності, за якої забезпечується позитивний вплив сценічних емоцій на якість відтворення матеріалу за рахунок уявного руху “планки” еталонних “взірців” гри;

- видозмінення локусу контролю;

- відчуття власної “зверхності” над стресорами завдяки віднайденню у них слабких рис;

- чинення опору надмірній дії стресорів;

- активації психолого-фізіологічних резервів організму.

Втім, з метою закріплення досягнутого рівня виконавської надійності в учнів ЕГ ДМШ і експериментального майданчика спеціалізованої школи пріоритетне значення надавалось застосуванню першого та другого векторів завадостійкості як найбільш сприятливих для інтерпретаторської діяльності музикантів, за яких не допускається перцепція стресорів, тобто їм наполегливо рекомендувалось:

- максимально застосовувати напрацьовані методи та прийоми відтворення побудованої програми техніко-тактичних дій;

- автоматично реалізовувати (без контролю з боку активної уваги) тільки мимовільно засвоєну інформацію;

- постійно в процесі гри слідкувати за відтворенням запланованої програмою техніко-тактичних дій емоційної довершеності кожної мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;

- дотримуватись інтерпретації музичного матеріалу із запам’ятованим рельєфом динамічних відтінків;

- відмовитись від оцінювання проміжних результатів діяльності та їх зіставлення з уявними показниками запрограмованої виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів під час сценічних виступів;

- підсилювати передачу інформації слухачам артистичними засобами;
- по завершенні виконання одного музичного твору миттєво спрямовувати думки на емоційно-образний зміст наступного твору зі встановленням темпу, динаміки, характеру та інших необхідних складників їх творчої інтерпретації.

Контрольні заміри результативності діяльності учасників КГ і ЕГ першої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту (дод. Є.1 – Є.4) надали змогу зазначити, що якщо учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. дод. Є.1) допустили на 5 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 178, КГ – 173), то під час аудиторних репетицій простежилася інша різниця між даними результативності їх діяльності (див. дод. Є.2). Учасники ЕГ допустили на 40 помилок менше від учасників КГ (КГ – 68, ЕГ – 28). Порізнному змінилися дані виконавської надійності учасників КГ і ЕГ у процесі наступних контрольних замірів (див. дод. Є.3 та Є.4), а саме:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ вони погіршились на 1 помилку, тоді як в ЕГ вони покращились на 1 помилку;

- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ вони погіршились на 116 помилок (у ЕГ – на 6);

- в ході прилюдних виступів порівняно зі сценічними репетиціями у виконавців КГ вони погіршились на 115 помилок за досліджуваними показниками (у ЕГ – на 7).

Рівні сформованості виконавської надійності учасників першої підгрупи КГ і ЕГ у процесі проведення формувального експерименту викладено у додатку Є.5, де засвідчено (див. дод. Є.5), що високого рівня надійності відтворення матеріалу на початку експерименту не продемонстрував жоден з інструменталістів КГ та ЕГ, а по завершенні цього експерименту його було зафіксовано у 1 виконавця ЕГ (7,1%) як під час

аудиторних та сценічних репетицій, так і в ході сценічних виступів. Середній рівень означеного феномена на початку експерименту показали по 4 (28,6%) учасники КГ і ЕГ, а по його завершенні він був зафіксований:

- у 6 (42,9%) інструменталістів КГ під час аудиторних репетицій;
- у 4 (28,6%) осіб КГ в ході сценічних репетицій та сценічних виступів;
- у 8 (57,1%) виконавців ЕГ упродовж всіх трьох останніх вимірів.

Низький рівень виконавської надійності на початку експерименту було виявлено у половини (50%) учасників (КГ – 7, ЕГ – 7), а по його завершенні ці показники покращилися лише в інструменталістів ЕГ (на 3 одиниці) упродовж всіх трьох останніх вимірів, що становить 28,6%. У КГ позитивна динаміка склала лише 14,3% (2 виконавці) під час аудиторних репетицій, втім, у процесі сценічних виступів залишилась початково незмінною (50%). До дуже низького рівня відтворення матеріалу на початку експерименту опустилися 3 (21,4%) виконавці КГ та 3 (21,4%) – ЕГ, а по завершенні експерименту його було зафіксовано лише у тих самих 3 (21,4%) учасників КГ у ході всіх трьох вимірів виконавської надійності, оскільки у інструменталістів ЕГ ці показники покращились на 2 одиниці, і позитивна динаміка склала 14,3%.

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності в учасників першої підгрупи відображено у таблиці 4.1 та на рисунку 4.1, де пунктирною лінією показано зміни рівнів означеного феномена учасників КГ, а суцільною – ЕГ. Їх аналіз (див. табл. 4.1 та рис. 4.1) надав змогу зазначити, що динаміка позитивного впливу розробленої методики на процес формування виконавської надійності студентів-інструменталістів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (учасників першої підгрупи з урахуванням різних даних у ЕГ і КГ на початку експерименту) становить 5,9% (45 помилок) при аудиторних формах звітності, 6,3% (47 помилок) під час сценічних репетицій і 20,4% (155 помилок) у ході прилюдних форм звітності.

Таблиця 4.1

Узагальнені результати контрольних замірів ВН учасників першої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	14	173 (22,7%)	68 (8,9%)	69 (9,1%)	184 (24,2%)
ЕГ	14	178 (23,4%)	28 (3,7%)	27 (3,5%)	34 (4,5%)

Результати вимірювань виконавської надійності в учасників другої підгрупи формувального експерименту – 96 майбутніх учителів музики з Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (у 38 осіб), Бердянського державного педагогічного університету (у 34 осіб) та Прикарпатського державного університету ім. В. Стефаника (у 24 осіб) – викладено в додатках Ж.1 – Ж.5, таблиці 4.2 та рисунку 4.2.

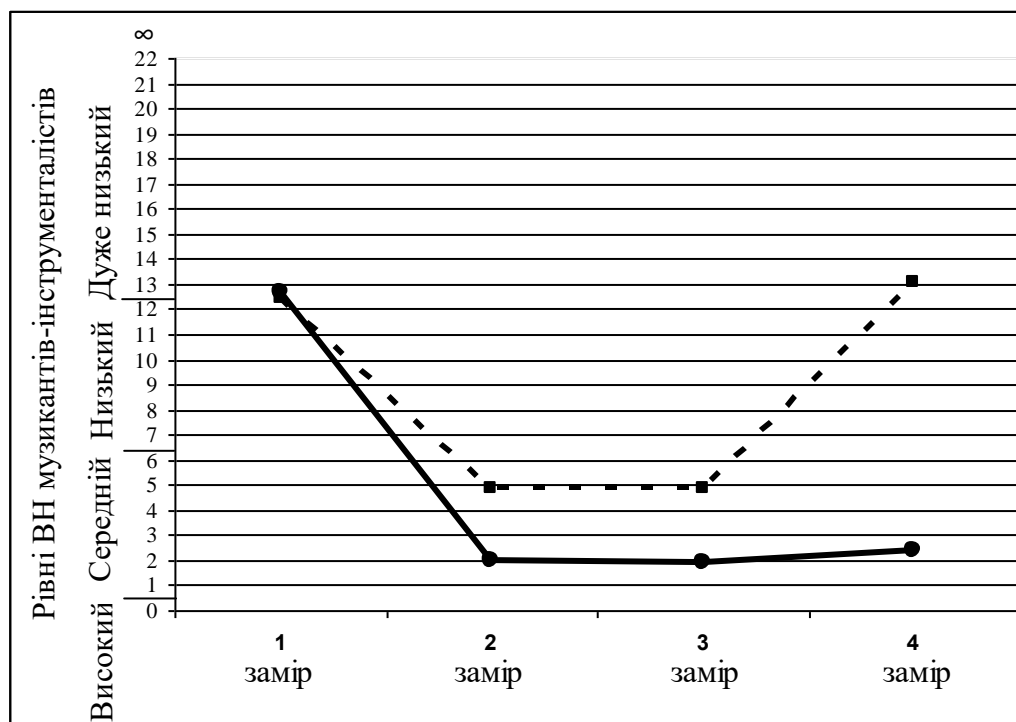


Рис. 4.1. Динаміка зміни ВН учасників першої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Аналіз даних результатів діяльності учасників другої підгрупи надав змогу зазначити, що інструменталісти ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. дод. Ж.1) допустили на 13 помилок більше від інтерпретаторів КГ (ЕГ – 980, КГ – 993), а під час аудиторних репетицій (див. дод. Ж.2) перші допустили на 188 помилок менше від других (ЕГ – 214, КГ – 402). У всіх учасників КГ і ЕГ виконавська надійність змінилась при наступних контрольних замірах (див. дод. Ж.3 та Ж.4), зокрема:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ результативність діяльності знизилась на 24 помилки, а в інструменталістів ЕГ – підвищилась на 18 помилок;

- у ході прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ результативність діяльності знизилась на 572 помилки, тоді як в інструменталістів ЕГ – на 41;

- у процесі прилюдних виступів порівняно зі сценічними репетиціями у виконавців КГ результативність діяльності знизилась на 548 помилок за досліджуваними показниками, а в інструменталістів ЕГ – на 59.

Отримані дані рівнів сформованості виконавської надійності учасників другої підгрупи КГ і ЕГ у процесі проведення формувального експерименту засвідчили (див. дод. Ж.5), що високого рівня надійності відтворення матеріалу на початку експерименту не продемонстрував жоден з інструменталістів КГ та ЕГ, а по завершенні цього експерименту його було зафіксовано у 6 виконавців ЕГ (12,5%) як під час аудиторних та сценічних репетицій, так і в ході сценічних виступів. Середній рівень означеного феномена на початку експерименту показали по 5 (10,4%) учасників КГ і ЕГ, а по його завершенні він був виявлений:

- у 12 (25%) інструменталістів КГ під час аудиторних репетицій;
- у 5 (10,4%) осіб КГ в ході сценічних репетицій та виступів;
- у 25 (52%) виконавців ЕГ упродовж всіх трьох останніх вимірів.

Низький рівень виконавської надійності на початку експерименту було зафіксовано у 64,6% учасників (КГ – 31, ЕГ – 31), а по його завершенні ці показники покращилися лише у інструменталістів ЕГ (13 виконавців) упродовж всіх трьох останніх вимірів, що становить 25%. До дуже низького рівня відтворення матеріалу на початку експерименту опустилися 12 (25%) виконавців КГ та 12 (25%) – ЕГ, а по завершенні експерименту його було зафіксовано у тих самих 12 учасників (25%) КГ в ході сценічних репетицій та прилюдних виступів, оскільки під час аудиторних репетицій ці показники покращились на 7 одиниць, як і в інструменталістів ЕГ упродовж усіх трьох останніх вимірів, де позитивна динаміка склала 14,6%.

Сумарні результати контрольних вимірів виконавської надійності в учасників другої підгрупи (див. табл. 4.2 та рис. 4.2) засвідчили, що динаміка позитивного впливу розробленої методики на процес формування їх виконавської надійності (з урахуванням різних даних у ЕГ і КГ на початку експерименту) становить 4,6% (201 помилку) при аудиторних репетиціях, 5,5% (243 помилки) під час сценічних репетицій та 16,5% (732 помилки) в ході прилюдних виступів.

Таблиця 4.2

Узагальнені результати контрольних замірів ВН учасників другої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	48	980 (22,1%)	402 (9,1%)	426 (9,6%)	974 (21,9%)
ЕГ	48	993 (22,4%)	214 (4,8%)	196 (4,4%)	255 (5,7%)

Контрольні заміри результативності діяльності інструменталістів КГ і ЕГ третьої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту (дод. 3.1 – 3.4) надали змогу зазначити, що учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. дод. 3.1)

допустили на 7 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 688, КГ – 695), а під час аудиторних репетицій простежилася інша різниця між даними результативності їх діяльності (див. дод. 3.2). Учасники ЕГ допустили на 222 помилки менше від учасників КГ (КГ – 361, ЕГ – 139).

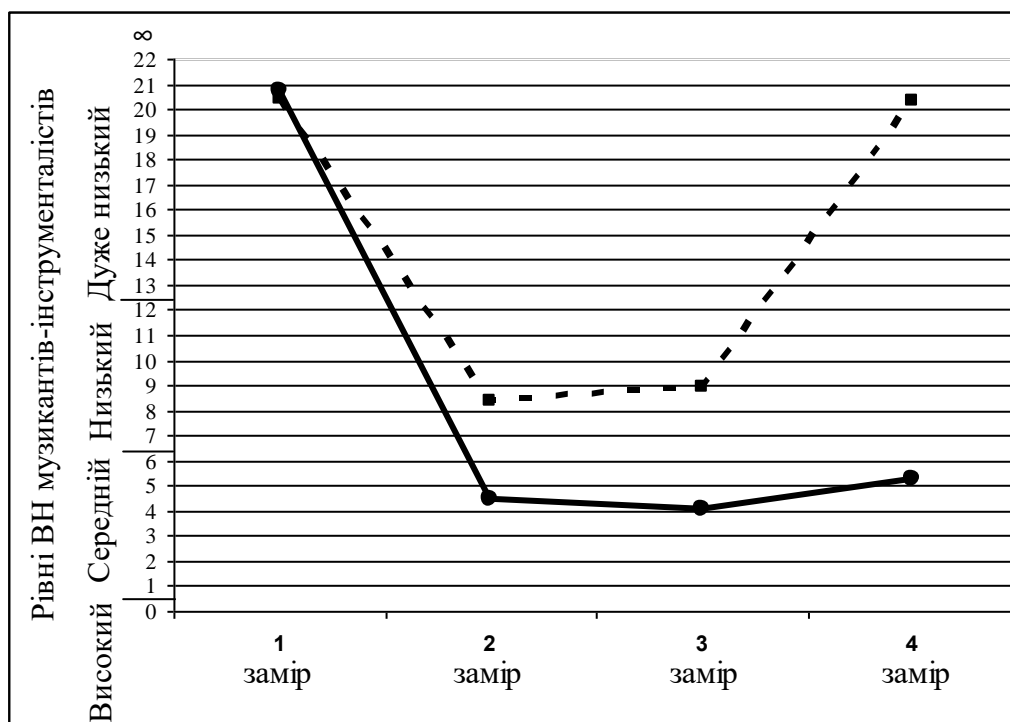


Рис. 4.2. Динаміка зміни ВН учасників другої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

По-різному змінилися дані виконавської надійності учасників КГ і ЕГ у процесі наступних контрольних замірів (див. дод. 3.3 та 3.4), а саме:

- під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ вони погіршилися на 21 помилку (у ЕГ покращилися на 18);
- у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ вони погіршилися на 312 помилок (у ЕГ – на 50);
- в ході прилюдних виступів порівняно зі сценічними репетиціями у виконавців КГ вони погіршилися на 291 помилку за досліджуваними показниками (у ЕГ – на 68).

Узагальнені дані рівнів сформованості виконавської надійності учасників першої підгрупи КГ і ЕГ у процесі проведення формувального експерименту викладено у додатку 3.5, де засвідчено (див. дод. 3.5), що

високого рівня надійності відтворення матеріалу на початку експерименту не продемонстрував жоден з інструменталістів КГ та ЕГ, а по завершенні цього експерименту його було зафіксовано у 3 виконавців ЕГ (8,8%) як під час аудиторних та сценічних репетицій, так і в ході сценічних виступів, тоді як в КГ цього рівня зуміли досягти лише 3 виконавці під час аудиторних репетицій. Середній рівень означеного феномена на початку експерименту показали по 6 (17,6%) учасників КГ і ЕГ, а по його завершенні він був зафіксований:

- у 7 (20,6%) інструменталістів КГ під час аудиторних репетицій;
- у 6 (17,6%) осіб КГ в ході сценічних репетицій та прилюдних виступів;
- у 15 (44,1%) виконавців ЕГ упродовж всіх трьох останніх вимірів.

Низький рівень виконавської надійності на початку експерименту було виявлено у 42 учасників (КГ – 21, ЕГ – 21), що становить по 61,8%, а під час його завершення ці показники покращилися лише в інструменталістів ЕГ (на 18 одиниць) упродовж всіх трьох останніх вимірів, що становить 38,2%. У КГ ці показники залишились незмінними: 61,8%. До дуже низького рівня відтворення матеріалу на початку експерименту опустилися по 7 (20,6%) виконавців КГ та ЕГ, а по завершенні експерименту незмінні дані було зафіксовано лише у тих самих 7 учасників (20,6%) КГ в ході сценічних репетицій та прилюдних виступів, оскільки під час аудиторних репетицій ці показники покращились на 4 одиниці, як і в інструменталістів ЕГ упродовж усіх трьох останніх вимірів, де позитивна динаміка склала 11,8%.

Сумарні результати контрольних вимірів виконавської надійності в учасників третьої підгрупи відображено у таблиці 4.3 та на рисунку 4.3. Динаміка позитивного впливу розробленої методики на процес формування виконавської надійності учасників третьої підгрупи (з урахуванням різних даних у ЕГ і КГ на початку експерименту) становить 7% (229 помилок) при аудиторних репетиціях, 8,3% (268 помилок) під час сценічних репетицій і

15,1% (491 помилку) в ході прилюдних виступів.

Таблиця 4.3

Узагальнені результати контрольних замірів ВН учасників третьої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	34	688 (21,2%)	361 (11,1%)	382 (11,8%)	673 (20,7%)
ЕГ	34	695 (21,4%)	139 (4,3%)	121 (3,7%)	189 (5,8%)

Результати вимірювань виконавської надійності в учасників четвертої підгрупи формувального експерименту – у 134 учнів ДМШ та експериментального майданчика спеціалізованої школи (по 44 учні Тульчинської та Тернівської ДМШ, 46 учнів експериментального майданчика школи-комплексу № 9 м. Мелітополя) – викладено в додатках К.1 – К.4.

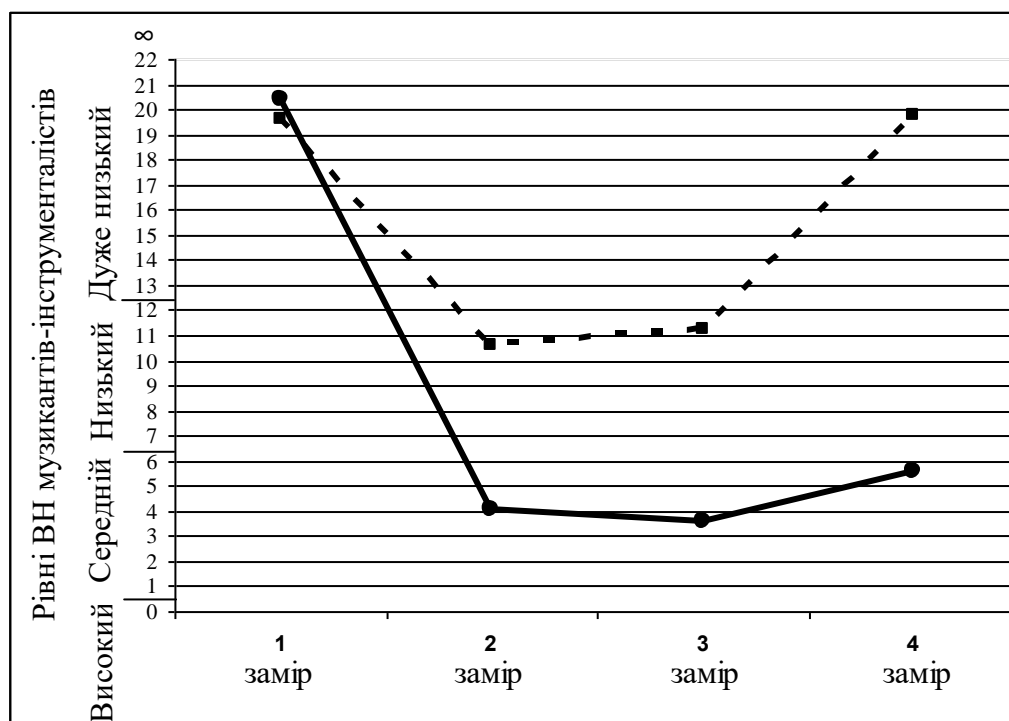


Рис. 4.3. Динаміка зміни ВН учасників третьої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Якщо учасники ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку

формувального експерименту (див. дод. К.1) допустили на 30 помилок більше від учасників КГ (ЕГ – 1521, КГ – 1491), то під час аудиторних репетицій простежилася інша різниця між даними результативності їх діяльності (див. дод. К.2). Учасники ЕГ допустили на 726 помилок менше від учасників КГ (КГ – 1125, ЕГ – 399). По-різному змінилися дані виконавської надійності учасників КГ і ЕГ у процесі наступних контрольних замірів (див. дод. К.3 та К.4). Якщо під час сценічних репетицій відносно аудиторних у виконавців КГ вони покращились на 27 помилок, а в інструменталістів ЕГ – погіршились на 13, то у процесі прилюдних виступів згідно з даними аудиторних репетицій у виконавців КГ вони погіршились на 306 помилок, тоді як в учасників ЕГ – лише на 58 одиниць. Також простежилася позитивна динаміка при зіставленні результативності сценічної діяльності з даними сценічних репетицій (у КГ загальна кількість помилок зростає на 333 одиниці, у ЕГ – тільки на 45 одиниць).

Рівні сформованості виконавської надійності учасників четвертої підгрупи КГ і ЕГ у процесі проведення формувального експерименту засвідчили (див. дод. К.5), що високого рівня надійності відтворення матеріалу на початку експерименту не продемонстрував жоден з інструменталістів КГ та ЕГ, а по завершенні цього експерименту його було зафіксовано у 1 (1,5%) виконавця КГ під час аудиторної форми звітності і у 3 (4,5%) учасників ЕГ упродовж усіх останніх вимірів означеного феномена. Середній рівень виконавської надійності на початку експерименту показали по 12 (по 17,9%) учасників КГ і ЕГ, а по його завершенні він був виявлений у 21 (31,3%) інструменталіста КГ під час аудиторних репетицій. У процесі наступних контрольних вимірів виявились попередні показники (12 осіб, що становило 17,9%). Натомість, цей рівень означеного феномена стабільно демонстрували 26 (38,8%) виконавців ЕГ упродовж всіх форм підсумкової звітності. Низький рівень виконавської надійності на початку експерименту було зафіксовано у 40,3% учасників (КГ – 27, ЕГ – 27), а по його завершенні

ці результати погіршилися в інструменталістів КГ на 1 одиницю (на 1,5%) лише при аудиторній формі звітності (під час наступних замірів було виявлено кількість учасників, аналогічну початковим даним). В ЕГ кількість інструменталістів низького рівня зросла з 27 (з 40,3%) до 34 (до 50,7%), і ці дані залишались незмінними упродовж усіх трьох останніх вимірів виконавської надійності. До дуже низького рівня відтворення матеріалу на початку експерименту опустилися 28 (41,8%) виконавців КГ та 28 (41,8%) – ЕГ, а по завершенні експерименту його було зафіксовано лише у такої ж кількості учасників КГ (28) в ході сценічних репетицій та прилюдних виступів, хоча під час аудиторних репетицій вони демонстрували кращі результати (було зафіксовано 17 осіб, що становило 25,8%). Серед інструменталістів ЕГ лише 4 (6%) опустились до дуже низького рівня виконавської надійності як при аудиторних репетиціях, так і за інших форм звітності.

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності в учасників четвертої підгрупи відображено у таблиці 4.4 та на рисунку 4.4.

Таблиця 4.4

Узагальнені результати контрольних замірів ВН учасників четвертої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	67	1491 (18,8%)	1125 (14,2%)	1098 (13,8%)	1431 (18%)
ЕГ	67	1521 (19,2%)	399 (5%)	412 (5,2%)	457 (5,8%)

Динаміка позитивного впливу розробленої методики на процес формування виконавської надійності учасників четвертої підгрупи (з урахуванням різних даних у ЕГ і КГ на початку експерименту) становить 9,6% (756 помилок) при аудиторних репетиціях, 9% (716 помилок) під час сценічних репетицій і 12,6% (1004 помилки) в ході прилюдних виступів.

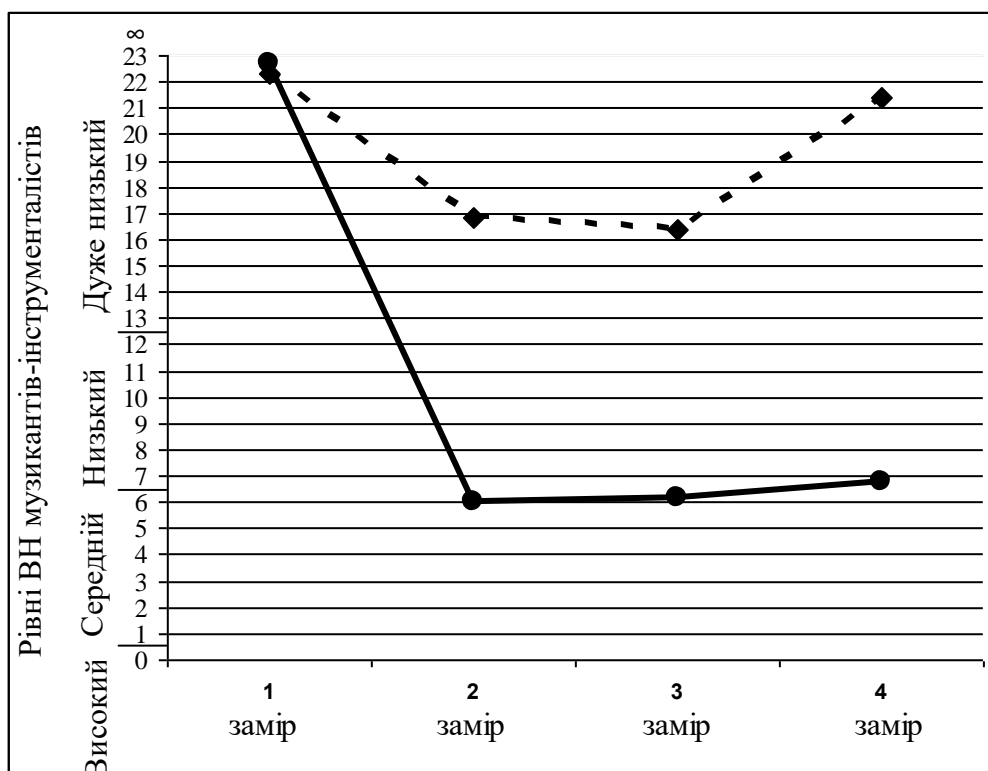


Рис. 4.4. Динаміка зміни ВН учасників четвертої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту

Отже, у формувальному експерименті брали участь 326 музикантів-інструменталістів різної виконавської майстерності (163 – КГ і 163 – ЕГ). Узагальнені результати контрольних вимірів їх виконавської надійності викладено в таблиці 4.5 та рисунку 4.5, де (з урахуванням різних даних у ЕГ і КГ на початку експерименту) зафіксовано позитивний вплив розробленої методики на процес формування означеного феномена.

Таблиця 4.5

Узагальнені результати контрольних замірів ВН всіх учасників формувального експерименту у процесі його проведення

Учасники		Загальна кількість помилок			
група	кіль- кість	початок експер-ту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	67	3332 (20,3%)	1956 (11,9%)	1975 (12,1%)	3262 (19,9%)
ЕГ	67	3387 (20,7%)	780 (4,8%)	756 (4,6%)	935 (5,7%)

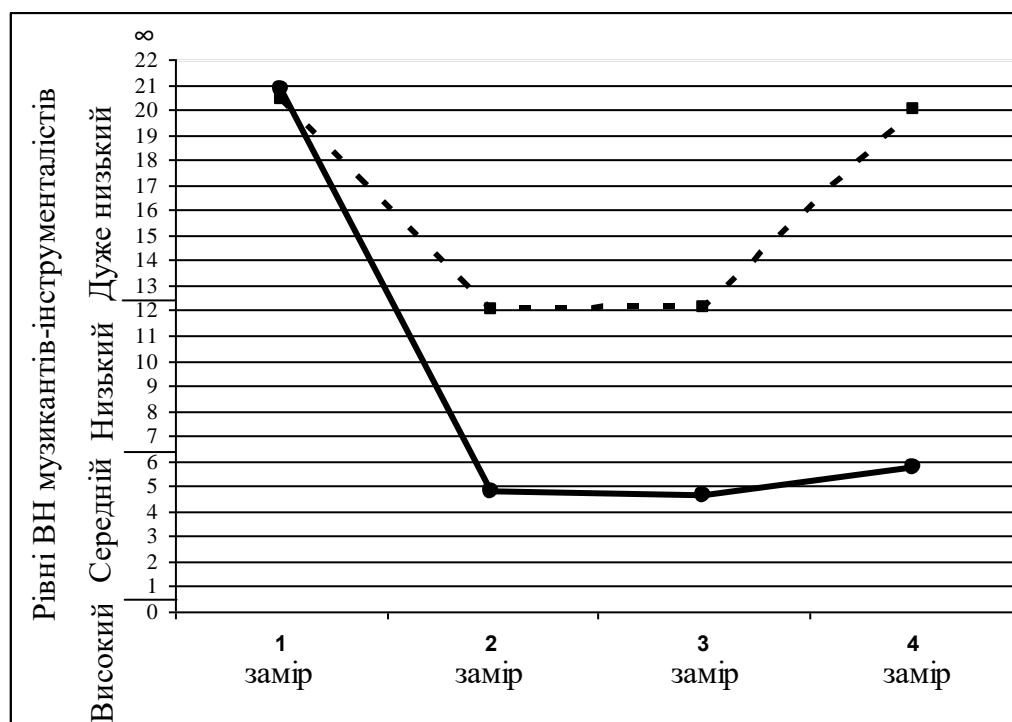


Рис. 4.5. Динаміка зміни рівнів ВН у всіх учасників формувального експерименту в ході його проведення

Ефективність розробленої методики формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів становить 7,5% (1231 помилку) при аудиторних формах звітності, 7,9% (1274 помилки) під час сценічних репетицій і 14,6% (2382 помилки) в ході прилюдних форм звітності.

По завершенні прилюдних виступів (заліків та екзаменів) з учасниками ЕГ проводилося обговорення результативності сценічної діяльності для їх плавної адаптації до звичних умов завдяки:

- поступовому зменшенню емоційної напруги під час повторення останнього твору (фрагментів) в аудиторії;
- переадресації схвальних висловлювань слухачів на адресу виконавців авторам музичних творів;
- першочерговому аналізу глобальних ознак музично-виконавської діяльності в емоціогенних умовах, а лише потім – локальних;
- наданню пріоритетного значення творчо-емоційним, а не інформаційно-технологічним ознакам діяльності;
- розгляду всіх наступних прилюдних “звітів” як чергових або

генеральних репетицій до більш відповідальних виступів;

- поступовому коригуванню емоційних станів інтерпретаторів у напрямку від святково-піднесених до звичних (буденно-робочих) для ліквідації недоліків за рахунок удосконалення “взірців” виконавських атрибутів контролю (переведення когнітивного консонансу в дисонанс).

Таким чином, отримані результати експерименту засвідчили дієздатність розробленої методики і надали підстави наголошувати на доцільності її використання у процесі підготовки до сценічної діяльності студентів мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації та учнів ДМШ з урахуванням того, що:

1) втілення вихідних положень запропонованої методики цілеспрямованого становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення означеного феномена у практичну діяльність школярів потребує обґрунтування змісту установок без поглибленого аналізу психологічних механізмів сприйняття, обробки, збереження та відтворення ознак стимуляції;

2) розмежування процесу роботи над музичними творами на поетапний та цілісний типи не призводить школярів до позитивних наслідків, оскільки у них ще в недостатній формі простежуються індивідуальні риси творчої особистості;

3) досягнення високої результативності діяльності школярів не потребує спрямування їх зусиль на оволодіння методами регуляції локусу контролю, адже застосування його зовнішнього виду може призвести до руйнації ще слабко натренованих виконавських дій.

Висновки до четвертого розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо експериментального формування виконавської надійності у музикантів-

інструменталістів надало змогу зробити висновки.

1. Спрямування уваги інструменталістів лише на звукову стимуляцію на початковій стадії оволодіння музичним матеріалом призводить до негативних наслідків, які виявляються у зниженні надійності гри, оскільки її направленість на звукові ознаки нової інформації (висоту, силу, тембр і т. п.) зовсім нівелює сприймання локальних характеристик зорової стимуляції (зображення нот, динаміки, штрихів тощо). Чим більше ознак стимуляції віднайдено в одного й того ж текстового або виконавського компонента та усвідомлено їх властивості і зв'язки між ними, тим надійніше він запам'ятовується інструменталістами. Різна реакція на одні й ті ж самі текстові або виконавські компоненти через використання різноманітних ознак одного стимулу нотної чи звукової конфігурації для розпізнання його значення призводить до застосування симультанної стимуляції та зниження когнітивних ресурсів інструменталістів, втім, збільшує тривалість сприймання нової музичної інформації й підвищує якість її засвоєння.

2. На початковій стадії роботи інструменталістів над музичними творами продуктивність оволодіння інформацією залежить від вірності визначення пріоритетності компонентів у послідовності їх заучування. Першочергове запам'ятовування нотного тексту забезпечує успішне засвоєння інших компонентів, оскільки складає основу їх інтеграції. Виділення спочатку глобальних ознак як зорових (нотних позначень), так і слухових інформаційних конфігурацій (мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії, фактури тощо), та лише потім локальних – сприяє якісному запам'ятовуванню музичного матеріалу, хоча при концентрації уваги на останніх сприймання перших залишається незмінним, а її зосередження на глобальних – зменшує і без того вже незначну виразність локальних деталей.

3. Швидке і якісне формування взірців атрибутів контролю потребує гармонійної єдності роботи пам'яті, мислення, уявлення, уваги, емоційної

сфери та інших властивостей психіки музикантів-інструменталістів з видозміненням їх пріоритетної ролі в зазначеному процесі відповідно до мети. При формуванні взірців атрибутів контролю віртуозних творів та пасажів зменшення щільності сигнального ряду в часовому відношенні, прямо пропорційне збільшенню темпу гри, забезпечує адекватність самоконтролю та оптимальну швидкість надходження сигналів. Надмірна пріоритетність звуковисотних уявлень музичної інформації в інструменталістів з абсолютним слухом при утворенні взірців атрибутів контролю призводить до пасивності роботи пам'яті, мислення та уявлення, що негативно відображається на процесі формування виконавської надійності. Наявність абсолютного слуху надає певні переваги музикантам-інструменталістам в отриманні інформації лише про звуковисотні ознаки атрибутів контролю, натомість заважає їх формуванню з точним відображенням інформації дій та кореляції самоконтролю виконавського процесу. Надмірне домінування звуковисотних уявлень у процесі утворення взірців атрибутів контролю гальмує їх підкріплення додатковою емоційно-образною стимуляцією, що допускає послаблення інтенсивності сформованих вторинних образів у відображенні програми дій при відстроченій реалізації.

4. Продуктивність процесу засвоєння музичного матеріалу по розмежованих фрагментах значно зростає, якщо їх величина не перевищує можливості короткострокової пам'яті інструменталістів щодо одночасної обробки всіх визначених стимулів. Узгодженість між темпом надходження сигналів і пропускною спроможністю "оператора" забезпечує надійність роботи психофізіологічних механізмів регулятивної діяльності. Прискорення темпу надходження сигналів підвищує швидкість реакцій на них завдяки збільшенню пропускної спроможності "оператора", але надмірне його зростання дезорганізовує процес регуляції. Рівень граничного підвищення темпу пред'явлення сигналів, що викликає збільшення швидкості прийому

інформації, визначається індивідуальними особливостями нервової системи та тренуваністю суб'єктів. Необхідний робочий рівень функціональної системи створюється заздалегідь до самої діяльності (попереднє програмування швидкості надходження інформації) і в подальшому процесі не зазнає значних змін. Чим щільніший у часовому відношенні сигнальний ряд, тим більша швидкість прийому інформації.

5. Надійність виконання стереотипних рухів у напружених ситуаціях значно підвищується за рахунок не лише якісної автоматизації виконавських дій, а й меншої піддатливості дезорганізуючому впливу зовнішніх подразників. При формуванні навичок абсолютної точності виконання багаторазове повторення дає позитивний ефект в тих випадках, коли з кожним повторенням операції відтворюються одним і тим же способом. Однак, виконання завдань, які потребують варіативної гнучкості та модифікації структури дій, ускладнюються при встановленні жорсткого стереотипу. Щоб уникнути таких наслідків потрібно формувати навички, котрі в мінливих умовах забезпечують гнучкість реакції.

6. Стійкий негативний вплив емоцій на самопочуття інструменталістів під час концертного виступу у більшості випадків “блокує” процес злагодженого відтворення автоматизованих виконавських дій. Саме тому створення оптимальної міри збудження треба розглядати як результат формування двокомпонентних властивостей, що характеризуються високим рівнем витривалості (терплячості) до дезорганізуючого впливу сильних, раптових та довготривалих емоційних подразників, і як здібність до успішного подолання негативних емоційних реакцій та станів. Кожна особистість не містить у собі критеріїв оптимальності, заданих ззовні, а з ростом професіоналізму виробляє свою внутрішню систему створення оптимальної міри збудження. Встановлений “оптимум” не є статичним навіть для одного і того ж виконавця. Його амплітуда коливається в залежності від мотивації, концертної форми, міри відповідальності даного виступу,

професійної готовності та інших внутрішніх і зовнішніх факторів.

7. Надмірне емоційне збудження під час концертного виступу знижується завдяки виключенню з обсягу уваги інструменталістів об'єкта “самопочуття” і переключення її на глобальні, а не на локальні ознаки музичного матеріалу. Таке “нівелювання” відчуття психофізіологічного стану шляхом умовного виключення інтенсивності впливу внутрішніх стресорів на особистість покращує процес саморегуляції мнемічної системи, в якій провідна роль належить емоційній сфері. Більш сильна мотивація при прилюдному виконанні поліфонічних чи віртуозних творів (пасажів) або в мить допущення помилки викликає велику міру емоційного збудження, тобто перевищує її порогову величину. Натомість, навіть за таких умов не завжди руйнується злагодженість відтворення музичного матеріалу, оскільки її протиставленням може бути сила початково-вихідної мотивації. Саме вона є домінуючою при негативному впливі зовнішніх стрес-факторів на виконавську надійність музикантів-інструменталістів. Сила початково-вихідної мотивації, що спонукає до музично-виконавської діяльності, залежить від ситуативних (мотиваційних подразників, оцінки можливого результату) та особистісних факторів інструменталістів, які визначають рівень постійної мотивації.

8. У результаті проведення формувального експерименту було встановлено, що спрямування уваги музикантів-інструменталістів на звукові ознаки нової інформації зовсім нівелює сприймання локальних характеристик зорової стимуляції. Глобальні ознаки як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій, обробляються раніше, ніж локальні. Спроможність сенсорного регістру та короткострокової пам'яті музикантів-інструменталістів до тривалості утримання ехоїчного (слухового) сліду значно більша, ніж зорового, втім, з відстроченням “реалізації” будь-якого з них точність його відтворення зменшується. Під час переробки зорової стимуляції спочатку виділяються тотальні ознаки, які характеризують

загальну структуру текстових або виконавських компонентів музичних творів, а лише потім деталі. Час реакції інтерпретаторів на музичну інформацію при вірному сприйнятті малюнків нотних чи звукових конфігурацій залежить від візуальних особливостей послідовності стимулів, тобто: чим більше сенсорних ознак початкових конфігурацій збережено, тим швидша реакція під час кодування нової інформації. За невірною початковою сприйняття таких малюнків час їх реакції збільшується через необхідність проведення перекодування, яке вимагає зайвих затрат психофізичних зусиль музикантів-інструменталістів.

9. Семантичній репрезентації підлягають не тільки фізичні властивості нотної та звукової стимуляції, а й відображена у процесі кодування інформація виконавських дій. Процесуальне збереження музичної інформації в довгостроковій пам'яті інструменталістів значно ефективніше за декларативне, оскільки передбачає запам'ятовування не кожного окремого співвідношення між двома, трьома і більше ознаками малюнків нотних чи звукових конфігурацій, а їх угрупованнями. Під час сприймання таких малюнків фіксуються не лише фізичні ознаки стимулів, а й відповідна змістова інформація та емоційно-образний зміст, що зміцнює стійкість сформованості сліду та підвищує швидкість його репрезентації завдяки наданню семантичним поняттям такої ж властивості, як і візуальним символам. Зорові та слухо-моторні уявлення безпосередньо створюють такі умови для музично-виконавської діяльності, як і сприйняття початкової візуальної стимуляції.

10. У дисертації доведено, що джерелом нескінченного розвитку виконавської майстерності музикантів-інструменталістів виступають уявлені образи атрибутів контролю, формування яких відбувається як під час роботи над музичними творами чи вдосконалення технічної оснащеності, так і в процесі безпосередньої репетиційної підготовки до сценічних виступів. Програмування більш удосконаленої функціональної моделі (взірців)

атрибутів контролю здійснюється завдяки інтеграції, доповненню та когнітивній трансформації сприйнятих ознак стимулів на основі репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Усвідомлене уявлення не лише ознак узагальнених наочних властивостей малюнків нотних чи звукових конфігурацій, а й типових зв'язків численних позначень з іншими понятійними категоріями (прийомами звуковидобування, аплікатурно-клавійною послідовністю ігрових рухів, емоційно-образним змістом музичних творів тощо) поліпшує якість сформованості виконавських атрибутів контролю. Швидке і якісне формування взірців виконавських атрибутів контролю потребує гармонійної єдності роботи пам'яті, мислення, уявлення, уваги, емоційної сфери та інших властивостей психіки музикантів-інструменталістів з видозміненням їх пріоритетної ролі в зазначеному процесі відповідно до мети. Домінування звуковисотних уявлень у ході утворення взірців атрибутів контролю гальмує їх підкріплення додатковою емоційно-образною стимуляцією, що допускає послаблення інтенсивності сформованих вторинних образів у відображенні програми дій при відстроченій реалізації. Наявність абсолютного слуху надає певні переваги музикантам-інструменталістам в отриманні інформації лише про звуковисотні ознаки атрибутів контролю, натомість заважає формуванню їх взірців з точним відображенням інформації дій та кореляції самоконтролю виконавського процесу. Надмірна пріоритетність звуковисотних уявлень музичної інформації в інструменталістів з абсолютним слухом при утворенні взірців атрибутів контролю призводить до пасивності роботи пам'яті та мислення, що негативно відображається на процесі формування виконавської надійності. Усвідомлене “підпорядкування” всіх ознак стимулів основному спектру слухо-моторних рис забезпечує швидке та якісне формування взірців атрибутів контролю у музикантів-інструменталістів, що не володіють абсолютним звуковисотним слухом. Формування взірців атрибутів контролю в інструменталістів з абсолютним звуковисотним слухом покращується

вибірковою генералізацією всіх ознак стимулів аплікатурно-клавіатурною послідовністю ігрових рухів або його емоційно-образним змістом, оскільки у деяких із них утруднюється процес їх зміщення у бік основного спектра слухо-моторних рис, що негативно відображається на надійності гри.

11. Формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів відбувається за усвідомленого надання емоційної оцінки проміжним та кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над творами. “Зняття” проміжних результатів діяльності поліпшує умови відшукування механізмів подолання розбіжностей при зіставленні новосприйнятої стимуляції з репрезентованими у пам’яті музикантів семантичними поняттями. Поступове надання пріоритетного значення усвідомленню емоційної оцінки кінцевих результатів діяльності в період автоматизації виконавських дій забезпечує інтеграцію новосприйнятої стимуляції в лінійний цілісний образ. Безпомилкове відтворення необхідного матеріалу в період репетиційної та сценічної інтерпретації музичних творів відбувається лише за умови усвідомлення емоційної оцінки тільки кінцевих результатів діяльності.

12. Завадостійкість музикантів-інструменталістів залежить від міри їх емоційного збудження. Оптимальною мірою збудження є така величина, яка без надмірної напруги мобілізує психологічну та фізіологічну сфери на виконавську діяльність. Кожна особистість не містить у собі заданих ззовні критеріїв оптимальності, а з розвитком виконавської майстерності виробляє свою внутрішню систему створення оптимальної міри збудження. Встановлений “оптимум” не є статичним навіть для одного і того ж музиканта-інструменталіста. Його амплітуда коливається в залежності від підготовленості концертної програми, мотивації, міри відповідальності даного виступу, концертної форми та інших внутрішніх і зовнішніх факторів. Психологічний і фізіологічний “оптимуми” збудження музикантів-інструменталістів не завжди відповідають один одному. У фізіологічній

площині оптимальним вважається такий рівень збудження, за якого максимальна фізична активність виконавців досягається як по завершенні передконцертних розігривань, так і в процесі сценічних виступів, у психологічній площині – коли музично-виконавська діяльність успішно здійснюється із застосуванням мінімальних вольових зусиль.

13. Стійкий негативний вплив стресорів на завадостійкість музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів у більшості випадків “блокує” процес злагодженого відтворення автоматизованих виконавських дій. Саме тому створення оптимальної міри збудження доцільно розглядати як результат формування двокомпонентних властивостей, які характеризуються високим рівнем витривалості (терплячості) до дезорганізуючої дії сильних, раптових та тривалих стресорів, і як здатність до успішного подолання негативних психофізіологічних реакцій на них. Застосування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) у кожному епізоді музичних творів, при якому досягається найвища результативність діяльності зі збереженням зручності відтворення необхідної інформації, сприяє прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів, аналогічно як і “знецінення” значущості будь-яких стресорів виявленням у кожному з них слабких рис та констатацією їх “немічності” по відношенню до власного творчого потенціалу.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні розглянуто питання підготовки митців музичного мистецтва до сценічних виступів, конкретизовано зміст і структуру виконавської надійності музикантів-інструменталістів, визначено критерії, показники та рівні її сформованості, обґрунтовано новий теоретико-методичний підхід до формування означеного феномена, запропоновано експериментально перевірену ефективну методику досягнення високої результативності діяльності на основі виявлених інноваційних методів і прийомів створення та реалізації уявної виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів. Проведене дослідження дало підстави зробити узагальнюючі висновки відповідно до поставлених та вирішених завдань.

1. На основі аналізу психолого-педагогічної та музикознавчої літератури з проблеми дослідження встановлена хибність інтерпретації поняття “виконавська стабільність музикантів-інструменталістів”. Його зміст відображає повторення результативності діяльності навіть з допущенням великої кількості тих самих помилок. Безпомилкову інтерпретацію музичних творів у звичних та емоціогенних умовах сценічної діяльності забезпечує “виконавська надійність”, яку ми трактуємо не як вроджену, а як набуту інтегральну властивість музикантів-інструменталістів.

2. Досягнення науковців у галузі теорії і методики музичного навчання надали змогу розробити критерії та показники сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів, де першим критерієм виступає досконалість підготовки концертної програми, другим – міра здатності до саморегуляції виконавського процесу, а третім – ступінь сформованості завадостійкості до надмірної дії стресорів.

Внутрішніми макропоказниками першого критерію означеного феномена є виконавсько-інтерпретаційна модель музичних творів та технічна оснащеність музикантів-інструменталістів, а мікропоказниками – якість

запам'ятованого матеріалу і автоматизованості виконавських дій, м'язово-силові рухи, часові співвідношення рухів та сенсомоторна координація рухів. Інформаційне забезпечення виконавських дій генерує зазначені мікропоказники.

Провідним внутрішнім макропоказником другого критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів виступає самонастройка на запам'ятовування та відтворення необхідної інформації, яка діагностується при формуванні інтерпретаційної моделі музичних творів самоконтролем і самокорекцією адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності. Внутрішніми мікропоказниками всіх макропоказників цього критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів є виконавські атрибути контролю, уявлені взірці виконавських атрибутів контролю, адекватність оцінки виконавських атрибутів контролю та їх уявлених взірців. Самоконтроль процесу сценічної діяльності інтерпретаторів визначають виконавські атрибути контролю та уявлені взірці виконавських атрибутів контролю (без адекватності їх оцінки).

Внутрішніми макропоказниками третього критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів є уникнення і нівелювання дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг сценічної діяльності, сенсорно-моторна витримка, яка забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових та тривалих стресорів і чинення опору діючим стресорам. Загальна фізіологічна стійкість, психологічна стійкість, емоційна стійкість, емоційно-вольова стійкість та стресоростійкість музикантів є внутрішніми мікропоказниками ступеня сформованості їх завадостійкості. Стресоростійкість інтерпретаторів займає найвище ієрархічне становище серед означених внутрішніх мікропоказників, оскільки перший (мікропоказник) в умовах негативної дії різноманітних стресорів забезпечує функціонування організованої фізіологічної системи особистості для

максимально ефективного відтворення необхідної інформації, другий – злагодженість роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань, третій – збереження досягнутої результативності діяльності, а четвертий – мобілізацію психофізіологічних резервів виконавців.

Єдиним зовнішнім макропоказником усіх критеріїв виконавської надійності музикантів-інструменталістів є результативність діяльності, яка без допомоги спеціальної апаратури діагностується слухачами за такими зовнішніми мікропоказниками, як метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень, цілісність відтворення музичного матеріалу та завершеність виконання музичних творів.

3. На основі означених критеріїв та їх показників виділено чотири рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів (високий, середній, низький і дуже низький), які різняться між собою кількістю допущених помилок за зовнішніми мікропоказниками означеного феномена. Результати проведених констатувальних експериментів засвідчили, що діючі технології досягнення безпомилкової сценічної інтерпретації музичних творів не відповідають сучасним вимогам підготовки висококваліфікованих фахівців і потребують удосконалення. Високий рівень виконавської надійності виявлено лише у 5,4% інтерпретаторів, середній – у 28,4%, тоді як у 40,7% інструменталістів зафіксовано низький, а в 25,5% – навіть дуже низький рівень означеного феномена. Зіставленням результатів констатувальних експериментів з отриманими даними анкетування інтерпретаторів по завершенні сценічних виступів доведена залежність виконавської надійності музикантів-інструменталістів від специфіки роботи їх сенсорного регістру, короткострокової та довгострокової пам'яті, адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності, темпу двовекторної

самокорекції замкнутого процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, позитивного впливу оптимальної міри емоційного збудження на формування завадостійкості суб'єктів та на її прояв під час дії стресорів.

4. У результаті проведення пошукових експериментів виявлено методи і прийоми цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, які розмежовано на три групи. Перша група охоплює методи і прийоми, спрямовані на покращення якості підготовки концертної програми, друга – на вдосконалення здатності інструменталістів до саморегуляції виконавського процесу, а третя – на підвищення ступеня сформованості завадостійкості музикантів-інструменталістів до дезорганізуючої дії стресорів.

5. У дисертації викладено методику чотирьохфазного формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, провідні функції якої зорієнтовано на становлення означеного феномена у період ознайомлення з матеріалом музичних творів (перша фаза); на його розвиток під час поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами (друга фаза); на цілеспрямоване вдосконалення досягнутого рівня результативності гри у процесі безпосереднього репетиційного програвання музичних творів (третя фаза) та на закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів передконцертними, концертними та післяконцертними емоціогенними умовами сценічних виступів (четверта фаза). Змістове наповнення кожної фази ґрунтується на теоретико-методичних засадах загальновідомих концептуальних категорій формування виконавської майстерності митців музичного мистецтва і на виявлених під час пошукових експериментів методах та прийомах досягнення безпомилкової результативності їх діяльності.

6. На основі вихідних положень запропонованої методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-

інструменталістів розроблено чотири групи алгоритмів становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення означеного феномена і обґрунтовано необхідні й достатні для їх ефективної реалізації педагогічні умови, які спрямовують зусилля інтерпретаторів на:

- встановлення й утримання оптимальної мотиваційної сили завдяки спрямуванню уваги на інтринсивні й екстринсивні мотиви у період початкового створення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів і тільки на інтринсивні – у процесі її вдосконалення, репетиційної та сценічної реалізації;

- виокремлення якомога більшої кількості текстових і виконавських компонентів для спеціального заучування горизонтально-ланцюжковим, вертикально-ланцюжковим та вертикально-перехресним ланцюжковим методами;

- опрацювання віртуозних творів та пасажів по фрагментах, які закінчуються початковими ознаками стимуляції наступних епізодів, а нові розпочинаються з повторення цих ознак, та на їх запам'ятовування не лише дрібними інформаційними одиницями, а й поступово об'єднаними змістовими або гармонійними угрупованнями, що формуються завдяки концентрації уваги спершу на початкових і кінцевих “пунктах” фрагментів, а з автоматизацією дій – тільки на початкових;

- визначення, запам'ятовування та відтворення оптимальної емоційної виповненості кожного епізоду мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку музичних творів згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму й урахуванням індивідуальної особисто-творчої здатності виконавців;

- усвідомлене оцінювання проміжних та кінцевих результатів діяльності на початковій стадії опрацювання текстових чи виконавських компонентів і лише кінцевих – на завершальній та в період репетиційних і сценічних виступів;

- продовження процесу інтерпретації музичних творів без порушення метро-ритмічної структури у випадку допущення помилки під час гри шляхом застосування заздалегідь продуманих варіантів імпровізації в характері й стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом, та “підготовлених” початкових пунктів фрагментів для можливого “стрибка” з метою подальшого відтворення інформації;

- формування чотирьохвекторної завадостійкості під час безпосередньої репетиційної підготовки до прилюдних виступів та її прояв у процесі сценічної інтерпретації музичних творів, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових й тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм опору.

7. Результати формувального експерименту засвідчили дієздатність запропонованої методики цілеспрямованого становлення, розвитку, вдосконалення та закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів. Позитивна динаміка від її втілення у навчальний процес учнів дитячих музичних шкіл та студентів мистецького профілю вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації склала 7,5% при індивідуально-аудиторних формах звітності, 7,9% під час сценічно-репетиційних форм звітності і 14,6% у ході сценічних форм звітності.

Завдання дослідження виконано, мету досягнуто. Отримані результати можуть стати основою для подальших пошуків ефективних методів та прийомів формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, адже маловивченими залишаються питання їх комунікативного впливу на слухачів при передачі емоційно-образного змісту музичних творів, педагогічного управління процесом активізації мислення інтерпретаторів у ході вдосконалення технічної оснащеності, створення програми техніко-тактичних дій тощо.

ДОДАТКИ

Додаток А.1

Результативність сценічної діяльності школярів під час музично-інструментальної підготовки

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
піаністи	92	312	126	47	5
скрипалі	88	238	446	78	7
баяністи	56	315	154	40	6

Додаток А.2

Рівні сформованості виконавської надійності у школярів під час музично-інструментальної підготовки

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
піаністи	92	1 (1,1%)	31 (33,7%)	36 (39,1%)	24 (26,1%)
скрипалі	88	-	13 (14,8%)	52 (59,1%)	23 (26,1%)
баяністи	56	-	18 (32,1%)	27 (48,2%)	11 (19,7%)

Додаток А.3

Результативність сценічної діяльності студентів училищ культури та мистецтв під час музично-інструментальної підготовки

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
баяністи	248	435	421	187	17
бандур-ти	24	67	78	16	3
трубачі	122	258	304	65	8
кларнет-ти	66	165	126	21	4
гобоїсти	54	154	98	27	2

Додаток А.4

Рівні сформованості виконавської надійності у студентів училищ культури та мистецтв під час музично-інструментальної підготовки

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
баяністи	248	2 (0,8%)	58 (23,4%)	96 (38,7%)	92 (37,1%)
бандур-ти	24	-	5 (20,8%)	11 (45,8%)	8 (33,4%)
трубачі	122	3 (2,5%)	48 (39,3%)	34 (27,9%)	37 (30,3%)
кларнетисти	66	-	24 (36,4%)	19 (28,8%)	23 (34,8%)
гобоїсти	54	1 (1,9%)	19 (35,2%)	18 (33,3%)	16 (29,6%)

Додаток А.5

Результативність сценічної діяльності студентів музичних училищ під час інструментальної підготовки

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
баяністи	56	95	87	41	4
бандур-ти	14	21	23	17	1
трубачі	41	76	65	27	2
кларнет-ти	23	47	43	9	1
гобоїсти	18	39	24	7	-

Додаток А.6

Рівні сформованості виконавської надійності у студентів музичних училищ під час інструментальної підготовки

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
баяністи	56	3 (5,4%)	18 (32,1%)	21 (37,5%)	14 (25%)
бандур-ти	14	1 (7,1%)	4 (28,6%)	6 (42,9%)	3 (21,4%)
трубачі	41	2 (4,9%)	11 (26,8%)	18 (43,9%)	10 (24,4%)
кларнетисти	23	1 (4,3%)	6 (26,1%)	11 (47,8%)	5 (21,7%)
гобоїсти	18	-	7 (38,9%)	7 (38,9%)	4 (22,2%)

Додаток А.7

**Результативність діяльності студентів вищих закладів освіти під час
музично-інструментальної підготовки**

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
піаністи	422	1024	639	264	21
скрипалі	36	87	156	42	6
баяністи	387	835	742	214	37
бандур-ти	29	56	98	25	2
трубачі	24	46	65	15	1
кларнет-ти	13	32	44	9	1
гобоїсти	15	38	51	12	1

Додаток А.8

**Рівні сформованості виконавської надійності у студентів вищих закладів
освіти під час інструментальної підготовки**

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
піаністи	422	5 (1,2%)	103 (24,4%)	217 (51,4%)	97 (23%)
скрипалі	36	-	10 (27,8%)	15 (41,7%)	11 (30,6%)
баяністи	387	3 (0,8%)	86 (22,2%)	168 (43,4%)	130 (33,6%)
бандур-ти	29	-	8 (27,6%)	14 (48,3%)	7 (24,1%)
трубачі	24	1 (4,2%)	7 (29,2%)	10 (41,6%)	6 (25%)
кларнет-ти	13	-	3 (23,1%)	6 (46,2%)	4 (30,7%)
гобоїсти	15	-	4 (26,7%)	9 (60%)	2 (13,3%)

Додаток А.9

**Результативність інструментально-виконавської діяльності випускників
вищих навчальних закладів мистецтв**

Учасники		Результативність діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
піаністи	26	38	12	14	-
баяністи	42	56	31	39	-

Додаток А.10

**Рівні сформованості інструментально-виконавської надійності у
випускників вищих навчальних закладів мистецтв**

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
піаністи	26	5 (19,2%)	9 (34,6%)	8 (30,8%)	4 (15,4%)
баяністи	42	4 (9,5%)	12 (28,6%)	19 (45,2%)	7 (16,7%)

Додаток А.11

**Результативність виконавської діяльності учасників Всеукраїнських і
Міжнародних конкурсів баяністів та акордеоністів**

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
країна	к-сть	метро- ритмічні помилки	звуко- висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
Україна	128	106	64	93	8
Росія	96	98	51	84	7
Словенія	32	74	26	31	2
Білорусь	29	83	17	28	1
Італія	18	65	13	14	-
Німеччина	16	57	10	13	-
Франція	12	28	6	9	-
Данія	6	11	4	5	-
Казахстан	5	6	11	3	1
Іспанія	5	6	5	6	-

Додаток А.12

**Рівні сформованості виконавської надійності в учасників
Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів баяністів та акордеоністів**

Учасники		Рівні ВН			
країна	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
Україна	128	16 (12,5%)	41 (32%)	47 (36,7%)	24 (18,8%)
Росія	96	14 (14,6%)	30 (31,3%)	34 (35,4%)	18 (18,7%)
Словенія	32	6 (18,8%)	10 (31,3%)	11(34,4%)	5 (17,2%)
Білорусь	29	4 (13,8%)	9 (31%)	11 (37,9%)	5 (17,2%)
Італія	18	2 (11,1%)	5 (27,8%)	6 (33,3%)	5 (27,8%)
Німеччина	16	2 (12,5%)	5 (31,3%)	6 (37,5%)	3 (18,8%)
Франція	12	2 (16,7%)	4 (33,3%)	4 (33,3%)	2 (16,7%)
Данія	6	1 (16,7%)	2 (33,3%)	1 (16,7%)	2 (33,3%)
Казахстан	5	-	1 (20%)	2 (40%)	2 (40%)
Іспанія	5	1 (20%)	1 (20%)	1 (20%)	2 (40%)

Додаток А.13

**Результативність виконавської діяльності учасників Всеукраїнських і
Міжнародних фестивалів та конкурсів піаністів**

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
країна	к-сть	метро- ритмічні помилки	звуко- висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
Україна	169	223	78	93	6
Росія	87	181	35	51	3
Білорусь	65	144	62	39	1
Польща	32	112	18	25	-
Китай	18	36	14	16	-
Німеччина	14	37	13	8	-
Франція	11	27	11	6	-
Болгарія	8	13	8	7	1
Японія	6	18	5	2	-
Чехія	6	16	6	3	-
Англія	5	17	8	1	-
США	3	8	4	1	-

Додаток А.14

**Рівні сформованості виконавської надійності в учасників
Всеукраїнських і Міжнародних фестивалів та конкурсів піаністів**

Учасники		Рівні ВН			
країна	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
Україна	169	24 (14,2%)	54 (32%)	57 (33,7%)	34 (20,1%)
Росія	87	12 (13,8%)	28 (32,2%)	29 (33,3%)	18 (20,7%)
Білорусь	65	9 (13,8%)	21 (32,4%)	22 (33,8%)	13 (20%)
Польща	32	5 (15,6%)	10 (31,3%)	12 (37,5%)	5 (15,6%)
Китай	18	2 (11,1%)	6 (33,3%)	7 (38,9%)	3 (16,7%)
Німеччина	14	2 (14,3%)	5 (35,7%)	5 (35,7%)	2 (14,3%)
Франція	11	2 (18,2%)	4 (36,4%)	3 (27,3%)	2 (18,2%)
Болгарія	8	-	3 (37,5%)	2 (25%)	3 (37,5%)
Японія	6	2 (33,3%)	2 (33,3%)	2 (33,3%)	-
Чехія	6	-	2 (33,3%)	4 (66,7%)	-
Англія	5	1 (20%)	2 (40%)	1 (20%)	1 (20%)
США	3	-	1 (33,3%)	2 (66,7%)	-

Додатку А.15

**Результативність сценічної діяльності професійних митців
музичного мистецтва**

Учасники		Результативність сценічної діяльності			
володіння музичним інструментом	к-сть	метро-ритмічні помилки	звуко-висотні помилки	призупинення процесу інтерпретації	незавершене виконання твору
піаністи	9	11	4	3	-
баяністи	18	26	12	7	-

Додаток А. 16

**Рівні сформованості виконавської надійності у професійних митців
музичного мистецтва**

Учасники		Рівні ВН			
володіння музичним інструментом	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
піаністи	9	3 (33,3%)	4 (44,4%)	2 (22,2%)	-
баяністи	18	4 (22,2%)	11 (61,1%)	3 (16,7%)	-

Додаток Б.1

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	48	32	6	3	161
ЕГ	24	47	33	6	3	161

Додаток Б.2

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів під час аудиторних репетицій по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	41	27	5	3	142
ЕГ	24	38	22	4	2	114

Додаток Б.3

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів під час сценічних репетицій по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	42	29	5	3	145
ЕГ	24	39	21	4	2	114

Додаток Б.4

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів під час сценічних виступів по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	44	31	6	3	153
ЕГ	24	40	22	4	2	116

Додаток Б.5

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	19	54	61	5	2	176
ЕГ	19	51	64	5	2	176

Додаток Б.6

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	19	49	56	4	2	159
ЕГ	19	38	45	3	1	117

Додаток Б.7

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	19	52	57	4	2	163
ЕГ	19	39	45	3	1	118

Додаток Б.8

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	19	56	59	4	2	169
ЕГ	19	40	46	3	1	120

Додаток Б.9

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	23	52	46	5	5	198
ЕГ	23	48	50	5	5	198

Додаток Б.10

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	23	45	41	4	4	166
ЕГ	23	44	39	2	1	110

Додаток Б.11

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	23	47	45	4	4	172
ЕГ	23	45	39	2	1	111

Додаток Б.12

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	23	50	48	5	4	185
ЕГ	23	47	39	2	1	113

Додаток Б.13

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	18	62	54	7	2	191
ЕГ	18	57	59	7	2	191

Додаток Б.14

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	18	52	48	4	1	141
ЕГ	18	38	33	2	0	85

Додаток Б.15

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	18	53	51	4	1	145
ЕГ	18	40	31	2	0	85

Додаток Б.16

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	18	53	58	5	1	159
ЕГ	18	43	32	2	0	89

Додаток Б.17

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	53	46	5	3	173
ЕГ	26	47	52	5	3	173

Додаток Б.18

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	52	44	4	1	137
ЕГ	26	59	63	6	4	216

Додаток Б.19

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	51	43	4	2	148
ЕГ	26	61	63	6	4	218

Додаток Б.20

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	53	58	5	3	159
ЕГ	26	60	71	6	4	225

Додаток Б.21

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів на початку повторної п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	53	46	5	3	173
ЕГ	26	47	52	5	3	173

Додаток Б.22

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні повторної п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	50	42	4	1	133
ЕГ	26	34	26	2	0	74

Додаток Б.23

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні повторної п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	51	39	4	1	131
ЕГ	26	33	28	2	0	75

Додаток Б.24

Результати контрольних замірів ВН музикантів під час сценічних виступів по завершенні повторної п'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-ок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	26	54	43	4	2	151
ЕГ	26	37	27	2	0	78

Додаток Б.25

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку шостої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	65	53	6	2	186
ЕГ	21	63	55	6	2	186

Додаток Б.26

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні шостої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	54	41	4	1	136
ЕГ	21	42	37	2	0	93

Додаток Б.27

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні шостої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	56	44	4	1	141
ЕГ	21	44	36	2	0	94

Додаток Б.28

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні шостої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	63	49	4	2	166
ЕГ	21	43	39	3	1	116

Додаток Б.29

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку сьомої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	28	69	58	7	4	228
ЕГ	28	73	54	7	4	228

Додаток Б.30

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні сьомої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	28	57	45	4	2	156
ЕГ	28	48	36	2	1	111

Додаток Б.31**Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні сьомої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	28	59	47	5	2	167
ЕГ	28	50	38	2	1	115

Додаток Б.32**Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів під час сценічних виступів по завершенні сьомої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	28	65	52	6	3	198
ЕГ	28	62	41	3	1	137

Додаток Б.33**Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку восьмої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	53	44	8	3	192
ЕГ	24	48	49	8	3	192

Додаток Б.34**Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні восьмої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	43	37	4	1	121
ЕГ	24	29	31	2	0	74

Додаток Б.35**Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні восьмої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	46	41	4	1	128
ЕГ	24	31	33	2	0	78

Додаток Б. 36**Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні восьмої серії ПЕ**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	24	49	42	6	2	159
ЕГ	24	35	37	3	1	106

Додаток Б. 37

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ на початку дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	44	39	7	3	171
ЕГ	22	41	43	7	3	172

Додаток Б.38

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	33	31	3	1	98
ЕГ	22	49	46	8	4	203

Додаток Б.39

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	36	29	4	1	106
ЕГ	22	48	49	6	5	204

Додаток Б.40

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і першої ЕГ під час сценічних виступів по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	41	35	4	2	130
ЕГ	22	47	54	8	6	235

Додаток Б.41

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і другої ЕГ на початку дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	44	39	7	3	171
ЕГ	22	48	37	7	3	173

Додаток Б.42

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і другої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	33	31	3	1	98
ЕГ	22	41	59	6	3	181

Додаток Б.43

**Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і другої
ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	36	29	4	1	106
ЕГ	22	43	54	7	4	198

Додаток Б.44

**Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і другої
ЕГ під час сценічних виступів по завершенні дев'ятої серії ПЕ**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	41	35	4	2	130
ЕГ	22	49	73	8	7	269

Додаток Б.45

**Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і третьої
ЕГ на початку дев'ятої серії ПЕ**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	44	39	7	3	171
ЕГ	22	39	47	7	3	174

Додаток Б.46

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і третьої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	33	31	3	1	98
ЕГ	22	32	25	2	0	71

Додаток Б.47

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і третьої ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	36	29	4	1	106
ЕГ	22	34	26	2	0	74

Додаток Б.48

Дані контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ і третьої ЕГ під час сценічних виступів по завершенні дев'ятої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	22	41	35	4	2	130
ЕГ	22	36	31	3	1	101

Додаток В**Анкета № 1**

1. Чи оцінювали Ви емоційно проміжні результати діяльності у процесі роботи над музичними творами?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

2. Чи оцінювали Ви емоційно проміжні результати діяльності безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

3. Чи оцінювали Ви емоційно кінцеві результати діяльності у процесі роботи над музичними творами?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

4. Чи оцінювали Ви емоційно кінцеві результати діяльності безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

(Дата)

(Підпис)

Додаток Д.1

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	73	64	7	4	238
ЕГ	34	75	67	7	4	243

Додаток Д.2

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	45	31	3	2	123
ЕГ	34	30	22	1	0	59

Додаток Д.3

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	52	36	4	2	142
ЕГ	34	33	21	2	0	68

Додаток Д.4

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні першої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	68	49	6	4	211
ЕГ	34	47	34	4	2	135

Додаток Д.5

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	27	52	43	6	3	176
ЕГ	27	57	45	6	3	183

Додаток Д.6

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	27	38	25	3	1	97
ЕГ	27	21	16	2	0	51

Додаток Д.7

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	27	45	33	3	1	112
ЕГ	27	24	17	2	0	55

Додаток Д.8

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	27	51	39	5	3	164
ЕГ	27	39	25	3	1	98

Додаток Д.9

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ та першої ЕГ на початку повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	22	11	3	1	67
ЕГ	9	21	12	3	1	67

Додаток Д.10

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів КГ та першої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	10	6	2	1	43
ЕГ	9	19	11	4	2	84

Додаток Д.11

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та першої ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	12	6	2	1	45
ЕГ	9	22	12	4	2	88

Додаток Д.12

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та першої ЕГ під час сценічних виступів по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	15	9	3	1	58
ЕГ	9	25	11	4	3	103

Додаток Д.13

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та другої ЕГ на початку повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	22	11	3	1	67
ЕГ	9	24	11	3	1	69

Додаток Д.14

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та другої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	7	9	2	1	43
ЕГ	9	28	12	4	1	81

Додаток Д.15

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та другої ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	8	10	2	1	45
ЕГ	9	29	13	4	1	83

Додаток Д.16

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та другої ЕГ під час сценічних виступів по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	15	9	3	1	58
ЕГ	9	31	14	4	2	99

Додатки Д.17

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та третьої ЕГ на початку повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	22	11	3	1	67
ЕГ	9	25	12	3	1	71

Додатки Д.18

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та третьої ЕГ під час аудиторних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	7	9	2	1	43
ЕГ	9	10	6	0	0	16

Додатки Д.19

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та третьої ЕГ під час сценічних репетицій по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	8	10	2	1	45
ЕГ	9	12	5	0	0	17

Додатки Д.20

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів КГ та третьої ЕГ під час сценічних виступів по завершенні повторної другої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	9	15	9	3	1	58
ЕГ	9	14	8	1	0	29

Додаток Д.21

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	51	36	8	3	182
ЕГ	30	53	37	8	3	185

Додаток Д.22

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	39	25	6	1	119
ЕГ	30	24	16	4	0	68

Додаток Д.23

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	42	27	7	1	131
ЕГ	30	29	17	4	0	74

Додаток Д.24

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні третьої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	47	32	8	3	174
ЕГ	30	33	19	5	2	113

Додаток Д.25

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початку четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	45	26	5	2	132
ЕГ	21	49	27	5	2	137

Додаток Д.26

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час аудиторних репетицій по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	35	18	3	0	74
ЕГ	21	29	15	1	0	51

Додаток Д.27

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних репетицій по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	37	20	4	0	85
ЕГ	21	31	14	2	0	59

Додаток Д.28

Результати контрольних замірів ВН музикантів-інструменталістів під час сценічних виступів по завершенні четвертої серії ПЕ

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	21	39	23	4	2	116
ЕГ	21	32	18	3	1	84

Додаток Е**Анкета № 2**

1. Чи відшукували Ви оптимальну міру власного збудження при роботі над музичними творами?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

2. Чи створювали Ви оптимальну міру власного збудження під час прилюдного виконання музичних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

3. Чи спрямовували Ви увагу на оцінку власного самопочуття безпосередньо в процесі виконання музичних творів на естраді?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

4. Чи ставили Ви за мету особливо вдало виконати хоча б один твір з представленої програми?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

5. Чи піддавали Ви сумніву вірність прийнятих рішень щодо точності наступних виконавських дій безпосередньо під час естрадного виступу?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

(Дата)

(Підпис)

Додаток Є.1

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
першої підгрупи на початку формувального експерименту**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	14	31	25	13	2	173
ЕГ	14	34	11	13	2	178

Додаток Є.2

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
першої підгрупи під час аудиторних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	14	19	21	4	0	68
ЕГ	14	17	11	0	0	28

Додаток Є.3

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
першої підгрупи під час сценічних репетицій**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	14	21	29	4	0	69
ЕГ	14	14	13	0	0	27

Додаток Є.4

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
першої підгрупи під час сценічних виступів**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	14	28	26	13	2	184
ЕГ	14	19	15	0	0	34

Додаток Є.5

**Динаміка зміни рівнів сформованості виконавської надійності
учасників першої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту**

Рівні ВН	Початок експерименту		Завершення експерименту					
	КГ	ЕГ	ауд. реп-я		сцен. реп-я		сцен. вист.	
			КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
високий	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	1 (7,1%)	0 (0%)	1 (7,1%)	0 (0%)	1 (7,1%)
середній	4 (28,6%)	4 (28,6%)	6 (42,9%)	8 (57,1%)	4 (28,6%)	8 (57,1%)	4 (28,6%)	8 (57,1%)
низький	7 (50%)	7 (50%)	5 (35,7%)	4 (28,6%)	7 (50%)	4 (28,6%)	7 (50%)	4 (28,6%)
д. низьк.	3 (21,4%)	3 (21,4%)	3 (21,4%)	1 (7,1%)	3 (21,4%)	1 (7,1%)	3 (21,4%)	1 (7,1%)

Додаток Ж.1

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
другої підгрупи на початку формувального експерименту**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	48	137	117	74	16	980
ЕГ	48	131	122	76	16	993

Додаток Ж.2

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
другої підгрупи під час аудиторних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	48	77	82	31	2	402
ЕГ	48	49	46	17	0	214

Додаток Ж.3

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
другої підгрупи під час сценічних репетицій**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	48	76	86	34	2	426
ЕГ	48	51	47	16	0	196

Додаток Ж.4

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
другої підгрупи під час сценічних виступів**

Група	К-сть учасників	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро-ритм. п-ки	звуко-висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	48	135	106	75	16	974
ЕГ	48	57	61	14	3	255

Додаток Ж.5

**Динаміка зміни рівнів сформованості виконавської надійності
учасників другої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту**

Рівні ВН	Початок експерименту		Завершення експерименту					
	КГ	ЕГ	ауд. реп-я		сцен. реп-я		сцен. вист.	
			КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
високий	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	6 (12,5%)	0 (0%)	6 (12,5%)	0 (0%)	6 (12,5%)
середній	5 (10,4%)	5 (10,4%)	12 (25%)	25 (52%)	5 (10,4%)	25 (52%)	5 (10,4%)	25 (52%)
низький	31 (64,6%)	31 (64,6%)	31 (64,6%)	12 (25%)	31 (64,6%)	12 (25%)	31 (64,6%)	12 (25%)
д. низьк.	12 (25%)	12 (25%)	5 (10,4%)	5 (10,4%)	12 (25%)	5 (10,4%)	12 (25%)	5 (10,4%)

Додаток 3.1

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи на початку формувального експерименту**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	106	117	46	11	688
ЕГ	34	104	119	47	11	695

Додаток 3.2

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи під час аудиторних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	72	89	23	3	361
ЕГ	34	36	41	7	1	139

Додаток 3.3

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи під час сценічних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	69	93	24	4	382
ЕГ	34	41	45	5	0	121

Додаток 3.4

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи під час сценічних виступів**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	34	108	112	48	9	673
ЕГ	34	39	46	13	1	189

Додаток 3.5

**Динаміка зміни рівнів сформованості виконавської надійності
учасників третьої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту**

Рівні ВН	Початок експерименту		Завершення експерименту					
	КГ	ЕГ	ауд. реп-я		сцен. реп-я		сцен. вист.	
			КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
високий	0 (0%)	0 (0%)	3 (8,8%)	3 (8,8%)	0 (0%)	3 (8,8%)	0 (0%)	3 (8,8%)
середній	6 (17,6%)	6 (17,6%)	7 (20,6%)	15 (44,1%)	6 (17,6%)	15 (44,1%)	6 (17,6%)	15 (44,1%)
низький	21 (61,8%)	21 (61,8%)	21 (61,8%)	13 (38,2%)	21 (61,8%)	13 (38,2%)	21 (61,8%)	13 (38,2%)
д. низьк.	7 (20,6%)	7 (20,6%)	3 (8,8%)	3 (8,8%)	7 (20,6%)	3 (8,8%)	7 (20,6%)	3 (8,8%)

Додаток К.1

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
четвертої підгрупи на початку формувального експерименту**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	67	238	265	91	27	1491
ЕГ	67	251	283	89	28	1521

Додаток К.2

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
четвертої підгрупи під час аудиторних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	67	143	174	82	18	1125
ЕГ	67	91	107	25	2	399

Додаток К.3

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи під час сценічних репетицій**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	67	141	183	79	17	1098
ЕГ	67	94	110	26	2	412

Додаток К.4

**Результати контрольних замірів виконавської надійності учасників
третьої підгрупи під час сценічних виступів**

Група	К-сть учасни- ків	Результативність діяльності				Заг. к-сть п-лок
		метро- ритм. п-ки	звуко- висотні п-ки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	67	231	252	89	25	1431
ЕГ	67	103	128	23	5	457

Додаток К.5

**Динаміка зміни рівнів сформованості виконавської надійності
учасників четвертої підгрупи у процесі проведення формувального експерименту**

Рівні ВН	Початок експерименту		Завершення експерименту					
	КГ	ЕГ	ауд. реп-я		сцен. реп-я		сцен. вист.	
			КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
високий	0 (0%)	0 (0%)	1 (1,5%)	3 (4,5%)	0 (0%)	3 (4,5%)	0 (0%)	3 (4,5%)
середній	12 (17,9%)	12 (17,9%)	21 (31,3)	26 (38,8%)	12 (17,9%)	26 (38,8%)	12 (17,9%)	26 (38,8%)
низький	27 (40,3%)	27 (40,3%)	28 (41,8%)	34 (50,7%)	27 (40,3%)	34 (50,7%)	27 (40,3%)	34 (50,7%)
д. низьк.	28 (41,8%)	28 (41,8%)	17 (25,8%)	4 (6%)	28 (41,8%)	4 (6%)	28 (41,8%)	4 (6%)

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе вузовского образования / Едуард Борисович Абдуллин. – М.: Прометей, 1990. – 188 с.
2. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования : учеб. [для студ. высш. пед. учеб. завед.] / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М.: Академия, 2004. – 336 с.
3. Аболин Л. М. Психологические механизмы эмоциональной устойчивости человека / Лев Михайлович Аболин. – Казань: Казан. ун-т, 1987. – 261 с.
4. Аболин Л. М. Эмоциональная устойчивость в напряженной деятельности, её психологические механизмы и пути повышения: автореф. дисс. на соискание учён. степени доктора психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология” / Л. М. Аболин. – М., 1990. – 43 с.
5. Абульханова-Славская К. А. Деятельность и психология личности / Абульханова-Славская К. А. – М.: Наука, 1980. – 335 с.
6. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження / А. Т. Авдієвський. // Мистецтво у школі: зб. ст. – К.: УДПУ, 1996. – Вип. I. – С. 80-83.
7. Айзенк Г. Ю. Проверьте свои способности: тесты / Айзенк Г. Ю. [пер. с англ. А. Лука, И. Хорола]. – СПб.: Лань, 1995. – 158 с.
8. Айзенк Г. Ю. Структура личности / Айзенк Г. Ю. [пер. с англ. О. Исаковой и др.]. – М.: КСП; СПб.: Ювента, 1999. – 463 с.
9. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М.: Сов. Композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 147-172.
10. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Акимов. – М.: Сов. композитор, 1980. – 106 с.

11. Аксенова М. Н. О педагогических условиях воспитания устойчивости произвольного внимания (на общегрупповых занятиях и вне их) у детей 6-7 лет : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 “Теория и история педагогики” / М. Н. Аксенова. – М., 1975. – 21 с.

12. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестом. / Александр Дмитриевич Алексеев. – К.: Муз. Укр., 1974. – 161 с.

13. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Александр Дмитриевич Алексеев. – [3-е изд., доп.]. – М.: Музыка, 1978. – 287 с.

14. Алексеева Л. В. Судебно-психологическая экспертиза эмоциональных состояний: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.06 / Алексеева Любовь Васильевна. – М., 1996. – 279 с.

15. Амонашвили Ш. А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса / Амонашвили Ш. А. – Минск: Университетское, 1990. – 560 с.

16. Амосов Н. М. Природа человека / Амосов Н. М. – К.: Наукова думка, 1983. – 222 с.

17. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания / Ананьев Б. Г. – СПб.: Питер, 2002. – 228 с.

18. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Андрейко Оксана Іванівна. – К., 2004. – 182 с.

19. Анищук Е. В. Эмоциональность учителя начальных классов как фактор эффективности профессионального общения с учащимися: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Анищук Елена Владимировна. – М., 1987. – 190 с.

20. Анистратов А. С. Психологический анализ эмоций спортивного возбуждения у баскетболистов во время игры и их регуляция: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Анистратов Алексей Сергеевич. – М., 1974. – 121 с.

21. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. / Валентина Геніївна Антонюк. – К.: Віпол, 2007. – 174 с.
22. Арлычев А. Н. Саморегуляція, діяльність, сознание / Арлычев А. Н. – СПб.: Наука, 1992. – 150 с.
23. Арцимович И. В. Влияние эмоциональной направленности учителя на психологическую реабилитацию социально неадаптированных подростков: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Арцимович Ирина Владимировна. – М., 1996. – 210 с.
24. Арчажникова Л. Г. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособ. [для студентов IV курса вечернего и заочного отделений музыкально-педагогического факультета] / Людмила Григорьевна Арчажникова. – М.: МГЗПИ, 1982. – 82, [1] с.
25. Асафьев Б. В. Избранные труды / Асафьев Б. В. – М.: АН СССР, 1957. – Т.5. – 1957. – 388 с.
26. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Борис Владимирович Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
27. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 134, [2] с.
28. Аткинсон Р. Человеческая память и процесс обучения / Ричард Аткинсон; [пер. с англ. и общ. ред. Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова]. – М.: Прогресс, 1980. – 526 с.
29. Ауер Л. С. Моя школа игры на скрипке / Ауер Л. С. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
30. Афанасьев Ю. Л. Соціально-культурний потенціал художньої діяльності / Юрій Львович Афанасьев. – Л.: Світ, 1990. – 159 с.
31. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. М. Ахмедходжаева. – Ташкент, 1985. – 21 с.

32. Бабанский Ю. К. Оптимизация процесса обучения (Общедидактический аспект) / Юрий Константинович Бабанский. – М.: Педагогика, 1977. – 251, [5] с.

33. Бабанский Ю. К. Рациональная организация учебной деятельности / Юрий Константинович Бабанский. – М.: Знание, 1981. – 96 с.

34. Бай Ю. Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бай Юрий Николаевич. – Вильнюс, 1986. – 182 с.

35. Баранов А. А. Стрессоустойчивость в структуре личности и деятельности учителей высокого и низкого профессионального мастерства: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Баранов Александр Аркадьевич. – СПб., 1995. – 217 с.

36. Барбина Е. С. Формирование педагогического мастерства учителя в системе непрерывного педагогического образования: [монография] / Барбина Е. С. – К.: Вища школа, 1998. – 153, [1] с.

37. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Лев Аронович Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.

38. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Баренбойм Л. А. – Л.: Музыка, 1974. – 335 с.

39. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию / Баренбойм Л. А. – М.-Л.: Сов. Композитор, 1973. – 270 с.

40. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика : учеб. пособие по курсу методики фортепианного обучения (для консерваторий) / Л. Баренбойм. – М.: Музгиз, 1937. – 212 с.

41. Басаров Б. Проблемы психологии устойчивости личности / Б. Басаров. – Ашхабад: Ылым, 1981. – 85 с.

42. Батюк Н. О. Формування художньо-образного мислення молодших школярів на уроках музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика навчання музики і музичного виховання” / Н. О. Батюк. – К., 2002. – 16 с.

43. Бахур В. Т. Эмоции: плюсы и минусы / Виктор Тимофеевич Бахур. – М.: Знание, 1975. – 96 с.

44. Баян и баянисты. Ч. 2. / [сост. и общ. ред. Ю. Акимова]. – М.: Сов. композитор, 1974. – 128 с.

45. Беликова В. В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / В. В. Беликова. – К., 1991. – 16 с.

46. Беркман Т. Л. Индивидуальное обучение музыке / Тамара Львовна Беркман. – М.: Просвещение, 1964. – 218, [2] с.

47. Беркман Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано : пособ. [для студ.-заочн. муз.-пед. фак-тов] / Тамара Львовна Беркман. – М.: Просвещение, 1977. – 102 с.

48. Бернштейн Н. А. О ловкости и её развитии / Николай Александрович Бернштейн. – М.: Физ-ра и спорт, 1991. – 288 с.

49. Бернштейн Н. А. О построении движений / Бернштейн Н. А. – М.: Медгиз, 1947. – 256 с.

50. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности / Бернштейн Н. А. – М.: Медицина, 1966. – 349 с.

51. Бех І. Д. Виховання особистості : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Іван Дмитрович Бех. – К.: Либідь, 2008. – 838, [2] с.

52. Библер В. С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога / Владимир Соломонович Библер. – М.: Полиграфиздат, 1975. – 398, [1] с.

53. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста (опыт психофизиологического анализа и методы работы) / Ариадна Владимировна Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 139 с.

54. Блудов Ю. М. Экспериментальное исследование надёжности некоторых психофизиологических качеств высококлассных спортсменов в экстремальных условиях ответственных соревнований (на примере спортивных единоборств) : автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата педагогических наук : спец. 13.00.04 “Теория и методика физического воспитания и спортивной тренировки” / Ю. М. Блудов. – М., 1973. – 29 с.

55. Бобакова І. П. Самостійна робота як фактор удосконалення процесу підготовки майбутнього вчителя музики: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Бобакова Інна Петрівна. – К., 1998. – 168 с.

56. Богоявленская А. Е. Развитие познавательной самостоятельности студентов : [монография] / Богоявленская А. Е. – Тверь: ТГУ, 2004. – 160 с.

57. Бодалев А. А. Личность и общение: избр. психол. труды / Алексей Александрович Бодалев. – [2-е изд.]. – М.: МПА, 1995. – 324 с.

58. Бондар В. І. Дидактика: ефективні технології навчання студентів / Володимир Іванович Бондар. – К.: Вересень, 1996. – 129 с.

59. Бондаревская Е. В. Педагогика / Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич. – М.-Ростов н/Д: “Учитель”, 1999. – 559, [2] с.

60. Бочарова С. П. Память как процесс переработки информации : автореф. дисс. на соискание учёной степени доктора психологических наук : спец. 19.00.01 “Общая психология” / С. П. Бочарова. – Л., 1976. – 36 с.

61. Бочкарёв Л. Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению: дисс. ... канд. психол. наук : №190007 / Бочкарёв Леонид Львович. – М., 1974. – 176 с.

62. Бочкарёв Л. Л. Психологические механизмы музыкального переживания: дисс. доктора психол. наук : 19.00.01 / Бочкарёв Леонид Львович. – К., 1989. – 433 с.

63. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. – Л.: Музгиз, 1973. – 196 с.

64. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. Браудо. – М.-Л.: Музгиз, 1965. – 80 с.

65. Бреслав Г. М. Критический анализ информационно-кибернетического подхода к исследованию эмоций (о путях изучения природы эмоций): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Бреслав Гершон Моисеевич. – М., 1977. – 195 с.

66. Бреслав Г. М. Эмоциональные основы онтогенеза личности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.07 / Бреслав Гершон Моисеевич. – М., 1990. – 293 с.

67. Бреслав Г. М. Эмоциональные процессы : учеб. пособ. / Гершон Моисеевич Бреслав. – Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1984. – 44 с.

68. Брилін Е. Б. Музична творчість як засіб формування художньої культури особистості / Е. Б. Брилін // Наукові записи ТПУ ім. В. Гнатюка. – 1999. – С. 80–83.

69. Брилін Б. А. Педагогічні основи музично-творчого розвитку учнів старших класів у сучасних формах дозвілля : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки” / Б. А. Брилін. – К., 1998. – 40 с.

70. Брушлинский А. В. Субъект: мышление, учение, воображение: избр. психол. труды / Брушлинский А. В. – М.: Ин-т практ. психологии, Воронеж: НПО “Модэк”, 1996. – 390 , [2] с.

71. Брылин Б. А. Музыкально-творческое развитие учащихся в условиях досуга / Борис Андреевич Брылин. – К., 1998. – 202 с.

72. Булатова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной / Лина Борисовна Булатова. – М.: Музыка, 1976. – 80 с.

73. Буллах И. С. Динамика взаимосвязи мыслительных операций у детей младшего и среднего школьного возраста: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Буллах Ирина Сергеевна. – М., 1989. – 209 с.

74. Бурлачук Л. Ф. Психодиагностика личности: понятийный аппарат и методы исследования: дисс. ... доктора психол. наук в форме научн. доклада : 19.00.01 / Бурлачук Леонид Фокич. – К., 1989. – 55 с.

75. Бучек Л. І. Аналіз емоційної стійкості як прояву особливостей саморегуляції особистості: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Бучек Лариса Іванівна. – К., 1993. – 110 с.

76. Быстров С. А. Надёжность совместной деятельности дежурных смен подводных лодок ВМФ в экстремальных условиях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.05 / Быстров Сергей Алексеевич. – М., 1996. – 157 с.

77. Васильев И. А. Мотивация и контроль за действием / И. А. Васильев, М. Ш. Магомед-Эминов. – М.: МГУ, 1991. – 144 с.

78. Васильев И. А. Теоретическое и экспериментальное исследование интеллектуальных эмоций: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Васильев Игорь Александрович. – М., 1976. – 255 с.

79. Василюк Ф. Е. Психологический анализ преодоления критических ситуаций: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Василюк Фёдор Ефимович. – М., 1981. – 214 с.

80. Вейсова З. А. Особенности преодоления нравственных критических ситуаций в зависимости от степени адекватности самооценивания: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Вейсова Зульфия Алтай. – Баку, 1986. – 183 с.

81. Веккер Л. М. Психические процессы / Лев Маркович Веккер. – Л.: Ленингр. ун-т, 1974. – Т. 1. – 333 с.

82. Веккер Л. М. Психические процессы / Лев Маркович Веккер. – Л.: Ленингр. ун-т, 1981. – Т. 3. – 323 с.

83. Величковский Б. М. Современная когнитивная психология / Величковский Б. М. – М.: МГУ, 1982. – 336 с.

84. Венецианова А. М. Мастерство актёра в терминах и определениях К. С. Станиславского / Венецианова А. М. – М.: Сов. Россия, 1961. – 72 с.

85. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Гленн Вильсон [пер. с англ.]. – М.: Кошто-центр, 2001. – 384 с.

86. Вилюнас В. К. Психологический анализ эмоциональных явлений:

дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Вилюнас Витис Казиса. – М., 1974. – 196 с.

87. Вилюнас В. К. Психология эмоциональных явлений / Витис Казиса Вилюнас. – М.: Моск. ун-т, 1976. – 143 с.

88. Виноградов Ю. Е. Эмоциональная активация в структуре мыслительной деятельности человека: дисс. ... канд. психол. наук : №21960 / Виноградов Юрий Евгеньевич. – М., 1972. – 174 с.

89. Винтин И. А. Самоактуализация личности: этико-психологический аспект / Винтин И. А. – Саранск: Мордов. ун-т, 2001. – 108 с.

90. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением: дисс. ... канд. пед. наук (по психологии) / Вицинский Александр Владимирович. – Л., 1948. – 111 с.

91. Вишнякова Н. Ф. Креативная психопедагогика / Наталья Фёдоровна Вишнякова. – Минск: НИО, 1995. – 239, [1] с.

92. В классе А. Б. Гольденвейзера : [сб. статей / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер]. – М.: Музыка, 1986. – 210, [6] с.

93. Власов В. П. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями: учеб. пособ. [для муз. ВУЗов и уч-щ] / Власов В. П. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.

94. Воєводін В. В. Становлення творчого потенціалу майбутнього музиканта-виконавця як педагогічний процес / В. В. Воєводін // Наукові записи ТНПУ ім. В. Гнатюка. – 2007. – С. 20–25.

95. Волков Н. К. Динамика предстартового эмоционального состояния у борцов и методика его регуляции: дисс. ... канд. пед. наук : 19.00.04 / Волков Николай Константинович. – М., 1974. – 140 с.

96. Воробьёва О. В. Формирование готовности к музыкально-исполнительской деятельности у будущих учителей начальных классов: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Воробьёва Ольга Викторовна. – М., 1997. – 184 с.

97. Восприятие и деятельность / [Под ред. А. Н. Леонтьева]. – М.: МГУ, 1976. – 319 с.
98. Вудвортс Р. Экспериментальная психология / Р. Вудвортс; [пер. с англ.]; под ред. Г. К. Гуртовского, М. Г. Ярошевского. – М.: Иностран. лит-ра, 1950. – 796 с.
99. Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования / Выготский Л. С.; ред. Г. Н. Шелогурова. – [5-е изд.]. – М.: Лабиринт, 1999. – 350 с.
100. Выготский Л. С. Психология искусства / Лев Семёнович Выготский. – [2-е изд.]. – М.: Искусство, 1963. – 576 с.
101. Выготский Л. С. Психология развития как феномен культуры / Лев Семёнович Выготский; под ред. М. Г. Ярошевского. – М.-Воронеж, 1996. – 512 с.
102. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. / Выготский Л. С.; под ред. М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1984. – Т. 6. – 1984. – 400 с.
103. Вяткин Б. А. Влияние психического напряжения на деятельность в спорте и управление им в зависимости от особенностей личности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.01 / Вяткин Бронислав Александрович. – Пермь, 1980. – 322 с.
104. Гайдамович Т. Диалоги с Н. Н. Шаховой // Т. Гайдамович // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 6. – С. 75-88.
105. Гайсслер Х. Г. Обзор достижений в современной психофизике (стратегии в психофизических анализах) / Гайсслер Х. Г. // Психофизика сенсорных систем. – М., 1979. – С. 81-94.
106. Галузян В. М. Мотиваційно-ціннісні детермінанти індивідуального стилю педагогічного спілкування: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Галузян Василь Михайлович. – К., 1998. – 199, [1] с.
107. Гальперин П. Я. Введение в психологию / Пётр Яковлевич

Гальперин. – М.: Моск. ун-т, 1976. – 149 с.

108. Гальперин П.Я. Экспериментальное формирование внимания / П. Я. Гальперин, С. Л. Кабыльницкая. – М.: Моск. ун-т, 1974. – 99 с.

109. Ганюшкин А. Д. Исследование состояния психической готовности человека к деятельности в экстремальных условиях (на материале спортивной гимнастики): дисс. ... канд. психол. наук : №21960 / Ганюшкин Анатолий Дмитриевич. – Л., 1972. – 244 с.

110. Гат Й. Техника фортепианной игры / Йожеф Гат. – М.-Будапешт, 1967. – 244 с.

111. Генковска В. М. Особенности саморегуляции как формы психической устойчивости личности в стрессовых ситуациях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Генковска Ваня Мичева. – К., 1990. – 149 с.

112. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано / Д. Герасимович. – К.: Муз. Укр., 1962. – 57 с.

113. Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца: дисс. ... доктора искусствоведения, психологических наук : 17.00.02, 19.00.01 / Герсамия Иветта Ермолаевна. – Тбилиси, 1988. – 260 с.

114. Гильбурд Г. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи / Г. Гильбурд. – Томск: Томский ун-т, 1984. – 197 с.

115. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве / Г. Гинзбург // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 61-70.

116. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: [метод. очерк] / Лев Соломонович Гинзбург. – М.: Музыка, 1968. – 112 с.

117. Годик Л. В. Организация внимания студентов в процессе работы над музыкальным произведением в классе фортепиано музыкально-педагогического факультета педвуза: дисс. ... канд. пед наук : 13.00.02 / Годик Людмила Викторовна. – Одесса, 1984. – 151 с.

118. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / Надежда Иосифовна Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 142 с.

119. Гоноболин Ф. Н. Книга об учителе / Гоноболин Ф. Н. – М.: Наука, 1996. – 146 с.
120. Гоноболін Ф. Н. Психологія / Федор Никанорович Гоноболін. – К.: Вища школа, 1975. – 261, [2] с.
121. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / Гончаренко С. У. – К.: Либідь, 1997. – 376 с.
122. Горенко Л. Работа баяниста над музыкальным твором / Л. Горенко. – К.: Муз. Укр., 1982. – 49 с.
123. Горлинская Н. А. Формирование творческой активности и познавательной самостоятельности учащихся музыкального колледжа в процессе занятий в фортепианных классах: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Горлинская Наталья Амаяковна. – М., 2003. – 137 с.
124. Готсдинер А. Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям / Готсдинер А. Л. // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М.: Музыка, 1991. – 1992. – С. 182-192.
125. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Иосиф Гофман [пер. с англ. Г. А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.
126. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Гребенюк Наталія Євгеніївна. – К., 2000. – 370 с.
127. Греченко Т. Н. Нейрофизиологические механизмы памяти / Греченко Т. Н. – М.: Наука, 1979. – 163 с.
128. Грибкова Л. П. Влияние личностных особенностей гимнасток на надёжность спортивной деятельности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Грибкова Людмила Павловна. – Л., 1986. – 179 с.
129. Григорьев И. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / И. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 69-86.

130. Григорьев В. Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 6. – С. 5-35.
131. Григорьев Л. Современные пианисты / Л. Григорьев, Я. Платек. – М.: Композитор, 1985. – 469, [3] с.
132. Гринберг М. В классе П. С. Столярского // М. Гринберг, В. Пронин // Музыкальное исполнительство и педагогика. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 6. – С. 162-193.
133. Гринчук І. П. Формування музично-аналітичних умінь майбутнього вчителя музики: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Гринчук Ірина Павлівна. – К., 1997. – 238 с.
134. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти : [монографія] / Наталія Василівна Гузій. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2004. – 243 с.
135. Гулина М. А. Проявление характеристик внимания в индивидуальном стиле деятельности при различных свойствах темперамента: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Гулина Марина Анатольевна. – Л., 1987. – 182 с.
136. Гуменюк О. Є. Психологія Я-концепції: [монографія] / Оксана Євстахіївна Гуменюк. – Тернопіль: Економ. думка, 2002. – 185, [1] с.
137. Гуревич К. М. Профессиональная пригодность и основные свойства нервной системы / Гуревич К. М. – М.: Наука, 1970. – 272 с.
138. Гусейнова Л. В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Гусейнова Лариса Василівна. – Ніжин, 2005. – 246 с.
139. Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения / Давыдов В. В. – М.: Педагогика, 1986. – 239 с.
140. Давидов М. А. Основы формування виконавської майстерності баяніста / Микола Андрійович Давидов. – К.: Муз. Україна, 1983. – 72 с.

141. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / Микола Андрійович Давидов. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.

142. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : посіб. [для студ. і педагогів вищ. і сер. навч. закл.] / Микола Андрійович Давидов. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 110, [2] с.

143. Дашкевич О. В. Эмоции в спорте и их регуляция: дисс. ... канд. пед. наук : 19.00.01 / Дашкевич Олег Васильевич. – М., 1970. – 309 с.

144. Дашкевич О. В. Эмоциональная регуляция деятельности в экстремальных условиях : автореф. дисс. на соискание учён. степени доктора психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология” / О. В. Дашкевич. – М., 1985. – 36 с.

145. Деменко Б. В. Специфікація категорії часу в поняттях музичної науки: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Деменко Борис Вадимович. – К., 1996. – 411 с.

146. Дем'янчук О. Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи / Дем'янчук О. Н. – К.: ІЗМН, 1996. – 55, [1] с.

147. Денисов В. А. Устойчивость регуляции операторской деятельности (на примере деятельности, связанной с управлением динамическим объектом) : автореф. дисс. на соискание учён. степени доктора психол. наук : спец. 19.00.03 “Психология труда” / В. А. Денисов. – Л., 1991. – 39 с.

148. Деркач А. А. Акмеологические основы развития профессионализма / Анатолий Алексеевич Деркач. – М.: Моск. психолого-социальный ин-т, 2004. – 752, [2] с.

149. Джелалі О. В. Психологія вирішення конфліктів : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Олександр Володимирович Джелалі. – К.-Х.: Р.И.Ф., 2006. – 317, [2] с.

150. Джемсь В. Научные основы психология / В. Джемсь; [пер. с англ.,

ред. Л. Е. Оболенного]. – СПб., 1902. – 370 с.

151. Дистервег А. Избранные педагогические сочинения / Адольф Дистервег; сост. В. А. Ротенберг. – М.: Учпедгиз, 1956. – 374 с.

152. Добрынин Н. Ф. Колебания внимания (экспериментально-психологическое исследование) / Добрынин Н. Ф. – М.: РАНИОН, 1928. – 103 с.

153. Додонов Б. И. В мире эмоций / Борис Игнатьевич Додонов. – К.: Политиздат Украины, 1987. – 139, [3] с.

154. Додонов Б. И. Психология эмоций / Борис Игнатьевич Додонов. – М.: Мысль, 2001. – 523 с.

155. Додонов Б. И. Эмоциональная направленность личности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.01 / Додонов Борис Игнатьевич. – Симферополь, 1978. – 411 с.

156. Додонов Б. И. Эмоция как ценность / Борис Игнатьевич Додонов. – М.: Политиздат, 1978. – 272 с.

157. Докшицер Т. Штрихи трубочки / Т. Докшицер // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976. – С. 48-70.

158. Дорфман Л. Я. Влияние эмоций, вызванных музыкой, на работоспособность в связи с силой нервной системы / Дорфман Л. Я. // Психологический журнал. – Т. 7. – № 5. – С.132-136.

159. Дронова Т. А. Формирование интегрально-креативного стиля мышления будущих педагогов в образовательной среде вуза : [монография] / Дронова Т. А. – М.: МПСИ, 2008. – 367 с.

160. Дубинина Т. В. Когнитивно-эмоциональные детерминанты формирования мотивационных функций: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Дубинина Татьяна Викторовна. – Новосибирск, 1995. – 152 с.

161. Дудин С. И. Темперамент как основа развития общих способностей : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология, история психологии” / С. И. Дудин. –

М., 1993. – 23 с.

162. Дудин С. М. Произвольная психическая саморегуляция как средство повышения надёжности наводчика орудия танка: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.14 / Дудин Сергей Михайлович. – М., 1995. – 195 с.

163. Дьюи Д. Психология и педагогическое мышление / Джон Дьюи [пер. с англ. Н. М. Никольской]. – М.: Совершенство, 1997. – 208 с.

164. Дьяченко М. И. О подходах к изучению эмоциональной устойчивости / М. И. Дьяченко, В. А. Пономаренко // Вопросы психологии. – 1990. – № 1. – С. 106-112.

165. Егорова Э. Н. Особенности интерференции на различных функциональных уровнях мнемической системы : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология” / Э. Н. Егорова. – Х., 1990. – 16 с.

166. Елканов С. Б. Основы профессионального самовоспитания будущего учителя : учеб. пособ. [для студ. пед. ин-тов] / Елканов С. Б. – М.: Просвещение, 1989. – 189 с.

167. Єременко О. В. Теорія і методика розвитку музичного сприймання в учнів основної школи : метод. посіб. / Ольга Володимирівна Єременко. – Суми: СДПУ, 2003. – 141 с.

168. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Георгий Львович Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 78, [2] с.

169. Ермолаева М. В. Смысловые факторы эмоциональной устойчивости / М. В. Ермолаева // Компоненты адаптационного процесса. – Л.: Наука, 1984. – С. 87-100.

170. Ермолаева М. В. Эмоциональные аспекты функциональных состояний в деятельности операторов: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.03 / Ермолаева Марина Валерьевна. – М., 1979. – 178 с.

171. Жадько В. Исторична пам'ять в розвитку духовності особистості / Віктор Жадько. – К.: ПП “Павлушка”, 2006. – 480 с.
172. Жанабекова Р. Ж. Микроструктура внимания в процессе обработки бисенсорной информации: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Жанабекова Рыстыгуль Жагынаровна. – Л., 1983. – 177 с.
173. Забродин Ю. М. Психофизиология и психофизика / Ю. М. Забродин, А. Н. Лебедев. – М.: Наука, 1977. – 287 с.
174. Завадська Т. М. Формування музично-естетичного досвіду молодших школярів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки” / Т. М. Завадська.– К., 1993. – 23 с.
175. Загайнов Р. М. Психолого-педагогические основы преодоления кризисных ситуаций (на материале спортивной деятельности): дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.07 / Загайнов Рудольф Максимович. – М., 1992. – 318 с.
176. Заика Е. В. Экспериментальная психология памяти: основные методики и результаты исследований : учеб. пособ. / Заика Е. В. – Х.: ХГУ, 1992. – 363 с.
177. Занков Л. В. Память / Занков Л. В. – М.: Учпедгиз, 1949. – 176 с.
178. Занюк С. С. Психологія мотивації : навч. посібник / Сергій Степанович Занюк. – К.: Либідь, 2002. – 304 с.
179. Запорожец А. В. Избранные психологические труды : в 2 т. / Александр Владимирович Запорожец. – М.: Педагогика, 1986. – Т. 1: Психическое развитие ребёнка. – 1986. – 320 с.
180. Запорожец А. В. Избранные психологические труды : в 2 т. / Александр Владимирович Запорожец. – М.: Педагогика, 1986. – Т. 2: Развитие произвольных движений. – 1986. – 296 с.
181. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссера / Захава Б. Е. – М.: Просвещение, 1973. – 320, [2] с.

182. Згурська Н. М. Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика навчання музики і музичного виховання” / Н. М. Згурська. – К., 2001. – 16 с.

183. Землякова Т. В. Емоційний фактор в структурі процесу адаптації: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Землякова Тетяна Володимирівна. – К., 1996. – 193 с.

184. Землянский Б. Я. О музыкальной педагогике / Землянский Борис Яковлевич. – М.: Музыка, 1987. – 140, [4] с.

185. Зильберквит М. А. Формирование опорных музыкальных понятий при обучении игре на инструменте на музыкальных факультетах педагогических институтов: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Зильберквит Марк Александрович. – М., 1981. – 201 с.

186. Зинц Р. Обучение и память / Райнер Зинц; [пер. с нем. Б. А. Бенедиктова]. – Минск: Вышэйшая шк., 1984. – 238 с.

187. Зинченко П. И. Непроизвольное запоминание / Зинченко П. И. – М.: АПН РСФСР, 1961. – 561, [1] с.

188. Зулаев И. И. Факторы, определяющие соревновательную надёжность тяжелоатлетов, и методы оценки их влияния: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Зулаев Иса Имранович. – М., 1995. – 161 с.

189. Зюкова Р. Н. Влияние психического стресса на взаимосвязь индивидуальных свойств и деятельность спортсменок (на материале художественной гимнастики): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Зюкова Раиса Николаевна. – Пермь, 1988. – 141 с.

190. Зязюн І. А. Єдність раціонального та емоційно-почуттєвого в освітньо-виховних системах / Зязюн І. А. – Х.: Промінь, 1996. – 360 с.

191. Зязюн И. А. Основы педагогического мастерства / И. А. Зязюн, И. Ф. Кривонос, Н. Н. Тарасевич; под ред. И. А. Зязюна. – М.: Просвещение, 1989. – 303 с.

192. Зязюн І. А. Філософія педагогічної дії : [монографія] / Іван Андрійович Зязюн. – К. – Черкаси, 2008. – 605, [3] с.
193. Изард Керолл Е. Эмоции человека / Керолл Е. Изард; [пер. с англ. А. Е. Ольшанникова]. – М.: Моск. ун-т, 1980. – 440 с.
194. Ильин Е. П. Эмоции и чувства / Евгений Павлович Ильин. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
195. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы / Евгений Павлович Ильин. – СПб.: Питер, 2004. – 509 с.
196. Илюхина Р. Е. О формировании профессионального мышления исполнителя / Илюхина Р. Е. // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства : межвуз. сб. статей. – Владивосток: Дальневосточн. ун-т, 1984. – С. 83-90.
197. Имедадзе И. В. Категория поведения и теория установки: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.01 / Имедадзе Ираклий Владленович. – Тбилиси, 1989. – 341 с.
198. Истомина З. М. Развитие памяти / Истомина З. М. – М.: Просвещение, 1978. – 119 с.
199. Йоркіна Є. Б. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика навчання (музика)” / Є. Б. Йоркіна. – К., 1996. – 21 с.
200. Кабалевський Д. Б. Прекрасне пробуджує добре. Статті, доповіді, виступи / Дмитро Борисович Кабалевський. – К.: Муз. Укр., 1978. – 286, [2] с.
201. Кабалоева Л. Б. Зависимость решения вербальных задач от эмоциональных особенностей субъекта учебной деятельности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Кабалоева Любовь Батырбековна. – М., 1994. – 123 с.
202. Казаков В. Г. Психология / В. Г. Казаков, Л. Л. Кондратьева. – М.: Высшая школа, 1989. – 382 с.

203. Казаченко Н. П. Помехоустойчивость человека в экстремальных условиях деятельности (на материале исследований в спорте): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Казаченко Николай Петрович. – Л., 1976. – 187 с.
204. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования : учеб. пособ. [для муз. вузов] / Михаил Маркович Канерштейн. – М.: Музыка, 1965. – 221 с.
205. Кан-Калик В. А. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – М.: Педагогика, 1990. – 142 с.
206. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении / Виктор Абрамович Кан-Калик. – М.: Просвещение, 1987. – 190 с.
207. Капица П. Л. Эксперимент, теория, практика / Петр Леонидович Капица. – М.: Наука, 1981. – 495 с.
208. Каптерев П. Ф. Избранные педагогические сочинения / Каптерев П. Ф. – М.: Педагогика, 1982. – 704 с.
209. Каргин А. С. Призвание и мастерство / А. С. Каргин, Ю. А. Цагарелли. – М.: Сов. Россия, 1986. – 100, [2] с.
210. Касимов В. Г. Психолого-педагогические основы формирования оптимального сценического самочувствия у учащихся-музыкантов в процессе индивидуальных занятий : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Методика преподавания музыки” / В. Г. Касимов. – М., 1989. – 16 с.
211. Каськова Н. Ф. Психологический анализ эмоционального компонента педагогической деятельности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Каськова Наталья Федоровна. – К., 1989. – 164 с.
212. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Катрич Ольга Тарасівна. – К., 2000. – 173 с.
213. Кеннон В. Физиология эмоций (телесные изменения при боли, голоде, страхе и ярости) / В. Кеннон; [пер. с англ. Дорфмана, Кратинова]; под ред., предисл. Б. М. Завацкого. – Л.: Прибой, 1927. – 173 с.

214. Киричук О. В. Психологія особистості / Олександр Васильович Киричук. – К.: Либідь, 1996. – 632, [1] с.
215. Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одарённости : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Д. К. Кирнарская. – Л., 1989. – 23 с.
216. Киселёв Ю. А. Оценка эмоционального возбуждения в реальных условиях спортивной деятельности / Ю. А. Киселёв // Стресс и тревога в спорте / Ю. А. Киселёв. – М.: Физкультура и спорт, 1983. – С. 99-102.
217. Кисіль С. Г. Продуктивність КЧП у зв'язку з типологічними властивостями нервової системи людини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Загальна психологія, історія психології” / С. Г. Кисіль. – К., 1994. – 18 с.
218. Китаев-Смык Л. А. Психология стресса / Леонид Александрович Китаев-Смык. – М.: Наука, 1983. – 367 с.
219. Клацки Р. Память человека: Структуры и процессы / Р. Клацки; [пер. с англ. Т. Сидоровой]; под ред. Е. Соколова. – М.: Мир, 1978. – 319 с.
220. Клепалайте А. П. Знак эмоциональности и особенности интеллекта межполушарных отношений: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.02 / Клепалайте Альбина Пятровна. – М., 1982. – 192 с.
221. Климов Е. А. Индивидуальный стиль деятельности в зависимости от типологических свойств нервной системы. К психологическим основам научной организации труда, учения, спорта / Климов Е. А. – Казань: Казан. ун-т, 1969. – 278 с.
222. Коваль Л. Г. Взаимодействие учителя и ученика в процессе формирования эстетического отношения средствами музыкального искусства : автореф. дисс. на соискание учёной степени доктора пед. наук : спец. 13.00.01 “Теория и история педагогики” / Л. Г. Коваль. – К., 1991. – 39 с.
223. Коган Г. М. У врат мастерства / Григорий Михайлович Коган. –

М.: Сов. композитор, 1961. – 114 с.

224. Коган Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – М.: Музгиз, 1963. – 199, [1] с.

225. Козаков В. А. Теория и методика самостоятельной работы студентов: дисс. ... доктора пед. наук : 13.00.01 / Козаков Виталий Андреевич. – К., 1991. – 386 с.

226. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : [монографія] / Козир А. В. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – 378 с.

227. Козлов С. А. Психологическая устойчивость операторов РЛС и пути её формирования в процессе специальной подготовки: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.03 / Козлов Сергей Александрович. – Тверь, 1995. – 177 с.

228. Козырев А. А. Мотивация потребителей / Козырев А. А. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2003. – 383, [1] с.

229. Колесников В. Н. Эмоциональный фактор в структуре личности и учебной деятельности студентов: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Колесников Вадим Николаевич. – СПб., 1997. – 113 с.

230. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения / Ян Амос Коменский; [пер. с лат. В. Н. Ивановского и др.]; под ред., ввводн. ст., прим. А. А. Красновского. – М.: Наркомпрос РСФСР, 1939. – Т. 2: Отдельные произведения. – 1939. – 287, [1] с.

231. Кондратьева О. Ж. Роль КВП в механизме зрительного поиска : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. психол. наук : спец. 19.00.02 “Психофизиология” / О. Ж. Кондратьева. – М., 1986. – 23 с.

232. Конопкин О. А. Психологические механизмы регуляции деятельности / Олег Александрович Конопкин. – М.: Наука, 1980. – 254 с.

233. Кораблёва Е. В. Устойчивость самоконтроля в экстремальных условиях в связи с эмоционально-волевыми особенностями личности: дис. ...

канд. психол. наук : 19.00.01 / Кораблёва Елена Васильевна. – М., 1993. – 170 с.

234. Корниенко Н. А. Психологические основы эмоционально-нравственного развития личности / Корниенко Н. А.; под ред. Г. В. Залевского. – Новосибирск: ПГПУ, 1996. – 379 с.

235. Коробицына М. Б. Проблема психологической подготовки учителя к распознаванию эмоций учащихся: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Коробицына Маргарита Борисовна. – Одесса, 1992. – 113 с.

236. Корчагина Т. Д. Психическое состояние уверенности в себе в экстремальной ситуации (на примере экзамена в вузе): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Корчагина Тамара Дмитриевна. – М., 1988. – 159 с.

237. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Костюк Г. С. – К.: Рад. шк., 1989. – 608 с.

238. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Котова Ліна Миколаївна. – Мелітополь, 2000. – 260 с.

239. Кравченко С. А. Психологические особенности развития экологического мышления у студентов: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Кравченко Светлана Анатольевна. – К., 1990. – 210 с.

240. Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского : учеб. пособ. [для театр. ин-тов] / Кристи Г. В. – М.: Искусство, 1978. – 429, [2] с.

241. Крутецкий В. А. Психология / Вадим Андреевич Крутецкий. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М.: Просвещение, 1986. – 335, [1] с.

242. Кряхтунов М. И. Формирование готовности учителя к управлению эмоциональными состояниями в педагогической деятельности: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Кряхтунов Михаил Ильич. – М., 1996. – 178 с.

243. Ксенофонтова Е. Г. Уровни развития саморегуляции личности:

критерии их определения: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Ксенофонтова Елена Геннадьевна. – М., 1988. – 201 с.

244. Кузнецов В. Н. Повышение психологической готовности кадров государственной службы к деятельности в стрессовых ситуациях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.13 / Кузнецов Валерий Николаевич. – М., 1995. – 240 с.

245. Кузь В. Г. Виклики сучасної епохи і педагогічна наука / Кузь В. Г // Педагогіка і психологія. – 2005. – № 4. – С. 27-39.

246. Кузь В. Г. Модель учителя нової генерації / Володимир Григорович Кузь // Рідна школа. – 2005. – № 9/10. – С. 33-35.

247. Кузь В. Г. Основи національного виховання: Концептуальні положення. Ч. 1 / Кузь В. Г., Руденко Ю. Д., Сергійчук З. О. – К.: Київ, 1993. – 152 с.

248. Кузь В. Г. Труд, талант і творчість: Сучасний учитель – будівничий нової школи / Володимир Григорович Кузь // Рідна школа. – 2004. – № 6. – С. 9-11.

249. Кузь В. Г. Учитель, школа – пріоритети ХХІ століття / Кузь В. Г. // Педагогіка і психологія. – 2002. – № 1. – С. 11-19.

250. Кукубаева А. Х. Исследование индивидуальных особенностей моторики и эмоциональности в условиях естественной активности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Кукубаева Асия Хайрушевна. – Л., 1979. – 135 с.

251. Кухарев Н. В. На пути к совершенству / Кухарев Н. В. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.

252. Кучменко Е. М. Духовна спадщина як історико-культурний і соціально-політичний вимір / Елеонора Миколаївна Кучменко. – К.: Видавничий дім “Слово”, 2004. – 235 с.

253. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития : [монография] / Анатолий Петрович Лащенко. – К.: Муз. Укр., 1989. – 136 с.

254. Леви В. Л. Искусство быть собой: индивидуальная психотехника / Владимир Львович Леви. – М.: Знание, 1991. – 255 с.
255. Леви Л. Некоторые принципы психофизиологических исследований и источники ошибок / Л. Леви // труды Междунар. симпозиума [“Эмоциональный стресс”], (Стокгольм, 5-6 февраля 1965) / Л.: 1970. – С. 88-108.
256. Левитов Н. Д. О психических состояниях человека / Левитов Н. Д. – М.: Просвещение, 1964. – 343 с.
257. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / Алексей Николаевич Леонтьев. – [2-е изд.]. – М.: Политиздат, 1977. – 304 с.
258. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции / Алексей Николаевич Леонтьев. – М.: Моск. ун-т, 1971. – 38, [2] с.
259. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики / Алексей Николаевич Леонтьев. – [3-е изд.]. – М.: Моск. ун-т, 1972. – 573, [2] с.
260. Леонтьев В. Г. Психологические механизмы мотивации учебной деятельности : учеб. пособ. / Леонтьев В. Г. – Новосибирск: НГПИ, 1987. – 89, [3] с.
261. Лёзер Ф. Тренировка памяти / Ф. Лёзер [пер. с нем. К. М. Шоломия]; под ред. Н. К. Корсаковой. – М.: Мир, 1979. – 163 с.
262. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой / Евгений Яковлевич Либерман. – М.: Музыка, 1971. – 143, [1].
263. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Евгений Яковлевич Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 234, [6] с.
264. Линдсслей Д. Эмоции / Д. Линдсслей // Экспериментальная психология [пер. с англ., предисловие П. К. Анохина, В. А. Артемова]; под ред.-сост. С. С. Стивен. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. – С. 629-673.
265. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Липс Ф. Р. – М.: Музыка, 1985. – 157 с.
266. Лисовая С. В. Формирование культуры труда учащихся 5-7

классов в процессе учебной трудовой деятельности: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Лисовая Светлана Валерьевна. – К., 1991. – 145 с.

267. Литвинов С. А. Г. С. Сковорода про виховання і розвиток розуму (Пед. ідеї Г. С. Сковороди) / Литвинов С. А. – К.: Наука, 1972. – 271 с.

268. Логвиненко А. Д. Зрительное восприятие пространства / Логвиненко А. Д. – М.: Моск. ун-т, 1981. – 224 с.

269. Ломов Б. Ф. Вопросы общей, педагогической и инженерной психологии / Борис Фёдорович Ломов. – М.: Педагогика, 1991. – 296 с.

270. Лузан П. Г. Теорія і методика формування навчально-пізнавальної активності студентів : [монографія] / Лузан П. Г. – К.: Нац. аграр. ун-т, 2004. – 272 с.

271. Лук О. Н. Пам'ять, кібернетика, мислення / Олександр Наумович Лук. – К.: Наук. думка, 1964. – 84 с.

272. Лук О. Н. Эмоции и личность / Александр Наумович Лук. – М.: Знание, 1982. – 176 с.

273. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти (умнестониста) / Лурия А. Р. – М.: МГУ, 1968. – 88 с.

274. Лурия А. Р. Мозг человека и психические процессы / Лурия А. Р. – М.: МГУ, 1962. – 87 с.

275. Лурия А. Р. Основы нейропсихологии / Лурия А. Р. – М.: МГУ, 1973. – 374 с.

276. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 143 с.

277. Максименко С. Д. Загальна психологія : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / [Максименко С. Д., Зайчук В. О., Клименко В. В. та ін.]; за заг. ред. С. Д. Максименка. – [2-ге вид.]. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 701 с.

278. Маликова В. А. Возрастные и индивидуальные особенности распределения внимания у студентов педагогического института: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Маликова Валентина Алексеевна. – М., 1979. –

175 с.

279. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование / Августа Викторовна Малинковская. – М.: Музыка, 1990. – 186, [6] с.

280. Малкин В. Р. Средства психической саморегуляции как фактор стабилизации деятельности в экстремальных условиях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Малкин Валерий Рафалович. – М., 1985. – 143 с.

281. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / Сергей Михайлович Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 85, [3] с.

282. Маринов С. А. Скорость обработки информации как функция объёма КВП: проверка нейрофизиологической модели в психологических опытах : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.02 “Психофизиология” / С. А. Маринов. – М., 1988. – 17 с.

283. Марковец Л. А. Педагогические аспекты подготовки будущего учителя учителя-музыканта к выступлению перед школьной аудиторией: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Марковец Людмила Анатольевна. – М., 1997. – 139 с.

284. Марковець О. Л. Психологічні особливості професійного стресу та попередження його виникнення у майбутніх вчителів: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Марковець Олена Леонідівна. – К., 2005. – 246 с.

285. Мартемьянова Г. И. Запоминание трудовых движений при различных видах обратной связи : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.03 “Психология труда, инженерная психология” / Г. И. Мартемьянова. – М., 1988. – 22 с.

286. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли) / Карл Адольф Мартинсен; [пер. с нем. В. Л. Михелис]; ред. Г. М. Когана. – М.: Музыка, 1966. – 217 с.

287. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Карл Адольф Мартинсен; [пер. с нем. В. Л. Михелис]; ред. Л. И. Ройзмана. – М.: Музыка, 1977. – 127 с.

288. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Гарольд Маслоу. – СПб.: Питер, 2003. – 351 с.
289. Масляев О. Психология личности / Олег Масляев. – Донецк: Сталкер, 1997. – 416 с.
290. Матвеева О. В. Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Матвеева Ольга Вікторівна. – Бердянськ, 2010. – 243, [3] с.
291. Матковська М. В. Методичні засади розвитку слухо-моторних уявлень молодших школярів у процесі музичного навчання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 "Теорія та методика навчання музики і музичного виховання" / М. В. Матковська. – К., 2002. – 21 с.
292. Матюша І. К. Гуманізація виховання і навчання в загальноосвітній школі : навч. посіб. / Матюша І. К. – К.: ІСДО, 1995. – 160 с.
293. Матюшкин А. М. Загадки одаренности: Проблемы практической психодиагностики / Матюшкин А. М. – М.: Школа-пресс, 1993. – 128 с.
294. Меднікова Г. С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті некласичної естетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософ. наук : спец. 09.00.08 "Естетика" / Г. С. Меднікова. – К., 2005. – 36 с.
295. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни / Вячеслав Вячеславович Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К., 1989. – С. 18-34.
296. Мельничук С. Г. Теорія і практика формування естетичної культури майбутніх учителів (теоретично-педагогічний аспект) / Сергій Гаврилович Мельничук. – Кіровоград, 2006. – 248 с.
297. Мерлин В. С. Структура личности: характер, способности, самосознание : учеб. пособ. / Вольф Соломонович Мерлин. – Пермь: ПГПИ, 1990. – 107, [2] с.

298. Микроструктурный анализ исполнительской деятельности: методы и результаты / [Под ред. В. П. Зинченко]. – М.: Наука, 1975. – 173 с.
299. Мильман В. Э. Стресс и личностные факторы регуляции деятельности: Стресс и тревога в спорте / В. Э. Мильман // Физкультура и спорт. – 1983. – С. 24-46.
300. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Мильштейн Я. И. – М.: Сов. композитор, 1983. – 261, [1] с.
301. Мирошин А. В. Эмоционально-волевая устойчивость и её формирование у студентов (на материале педагогического вуза): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Мирошин Анатолий Владимирович. – М., 1988. – 260 с.
302. Мирошников Ю. И. Познавательная сущность эмоциональных состояний: дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Мирошников Юрий Иванович. – Свердловск, 1975. – 167 с.
303. Михель П. Психологические аспекты упражнения в процессе обучения музыке / П. Михель // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сб. трудов Московского гос. пед. ин-та им. Гнесиных. – М.: МГПИ, 1983. – Вып. 68. – С. 25-41.
304. Мойсеюк Н. Є. Педагогіка : навч. посіб. / Мойсеюк Н. Є. – [3-є вид., доповн.]. – К.: КДНК, 2001. – 608 с.
305. Молчанов А. С. Исследования общих и индивидуальных особенностей опознания экспрессии лица методом многомерного шкалирования: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Молчанов Александр Сергеевич. – М., 1989. – 186 с.
306. Моляко В. О. Психологічна готовність до творчої праці / Валентин Олексійович Моляко. – К.: Знання, 1989. – 48 с.
307. Мороз В. Д. Самостійна навчальна робота студентів : [монографія] / Мороз В. Д. – Х.: ХМК, 2003. – 64 с.
308. Моросанова В. И. Индивидуальный стиль саморегуляции:

феномен, культура и функции в произвольной активности человека / Моросанова В. И. – М.: Наука, 1998. – 192 с.

309. Москаленко В. Г. До визначення поняття “музичне мислення” / В. Г. Москаленко // Українське музикознавство. – К.: НМАУ, 1998. – Вип. 28. – С. 48-53.

310. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Москаленко Виктор Григорьевич. – К., 1994. – 210 с.

311. Москаленко И. В. Извлечение информации из КВП: модель с нейрофизиологическими параметрами : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. психол. наук : спец. 19.00.02 “Психофизиология” / И. В. Москаленко. – М., 1989. – 28 с.

312. Муляр В. І. Самореалізація особистості як соціальна проблема (філософсько-культурологічний аналіз) / Муляр В. І. – Житомир: ЖІТІ, 1997. – 214 с.

313. Мучина В. П. Особенности внимания в условиях решения мнемической задачи у нормально развивающихся и аномальных детей: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Мусина Вера Петровна. – М., 1989. – 143 с.

314. Муцмахер В. И. Формирование профессионально значимых качеств личности будущего учителя музыки / Виталий Исаакович Муцмахер. – М.: МГПИ, 1988. – 62 с.

315. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Назайкинский Е. В. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

316. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе / Назайкинский Е. В. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.

317. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Назайкинский Е. В. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

318. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и методы её совершенствования / И. Назаров; под ред. Г. С. Богуславского. –

М.-Л.: Музыка, 1966. – 131 с.

319. Науменко С. І. Основи вікової музичної психології / Світлана Іванівна Науменко. – К.: Український центр творчості дітей та юнацтва, 1995. – 103 с.

320. Науменко С. І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів : навч. посіб. / Світлана Іванівна Науменко. – К.: КДП, 1993. – 158, [2] с.

321. Небылицын В. Д. Избранные психологические труды / Владимир Дмитриевич Небылицын. – М.: Педагогика, 1990. – 408 с.

322. Небылицын В. Д. Основные свойства нервной системы человека / Владимир Дмитриевич Небылицын. – М.: Просвещение, 1966. – 383 с.

323. Небылицын В. Д. Психофизиологические исследования индивидуальных различий / Владимир Дмитриевич Небылицын. – М.: Наука, 1976. – 336 с.

324. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 237, [1] с.

325. Немов Р.С. Психология : учеб. пособ. [для учащихся пед. учил., студ. пед. инст. и раб. сист. подготовки, повыш. квал. и переподг. пед кадров] / Роберт Семенович Немов. – М.: Просвещение, 1990. – 300, [1] с.

326. Никитина О. С. Уверенность в своих силах как фактор достижения успеха в деятельности (на материале исследований в спортивной гимнастике и учебной деятельности студентов института физической культуры): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Никитина Ольга Семёновна. – Л., 1981. – 190 с.

327. Никифоров Г. С. Самоконтроль человека / Никифоров Г. С. – Л.: Ленингр. ун-т, 1989. – 192 с.

328. Никифоров А. С. Эмоции в нашей жизни / Анатолий Сергеевич Никифоров. – М.: Сов. Россия, 1974. – 272 с.

329. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и

теории пианизма / А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 111 с.

330. Николаев А. И. Современные черты педагогики Ф. М. Blumenfelda / А. И. Николаев // Формирование музыкально-исполнительского мастерства: сб. научн. трудов Московского гос. пед. ин-та им. Ленина. – М.: МГПИ, 1981. – С. 151-158.

331. Нісімчук А. С. Сучасні педагогічні технології / Нісімчук А. С., Падалка О. С., Шпак О. Т. – К.: Просвіта, 2000. – 368, [2] с.

332. Ножин Е. А. Мастерство устного выступления / Евгений Александрович Ножин. – [3-е изд., перераб.]. – М.: Политиздат, 1989. – 255 с.

333. Норман Д. Память и научение / Д. Норман [пер. с англ. Н. Ю. Алексеенко]; под ред. П. В. Симонова. – М.: Мир, 1985. – 158 с.

334. Носенко Э. Л. Эмоциональное состояние и речь / Носенко Э. Л. – К.: Высшая школа, 1981. – 195 с.

335. Оберюхтин М. Д. Проблемы исполнительства на баяне / Михаил Дмитриевич Оберюхтин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.

336. Оборин Л. О. О некоторых принципах фортепианной техники / Л. Оборин // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 71-80.

337. Общая психология : учеб. пособие / [Богословский В. В., Степанов А. А., Виноградова А. Д. и др.]; под ред. Богословского В. В. и др. – [3-е изд., перераб. и доп.] – М.: Просвещение, 1981. – 382, [2] с.

338. Огнев'юк В. О. Криза – момент істини для університетської освіти / Віктор Олександрович Огнев'юк // Вища школа. – 2009. – № 11. – С. 5-16.

339. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: дис. ... доктора пед. наук : 13.00.04, 13.00.01 / Олексюк Ольга Миколаївна. – К., 1997. – 333 с.

340. Ольшанникова А. Е. О методиках, диагностирующих некоторые параметры, связанные с детерминацией эмоциональной устойчивости /

А. Е. Ольшанникова, В. В. Семёнов, Л. М. Смирнов // материалы симпоз. [“Спорт, психофизиологическое развитие и генетика”], (Винница-Одесса, октябрь 1976 г.) / М., 1976. – С. 40-51.

341. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія : [монографія] / Валерій Федорович Орлов; заг. ред. І. А. Зязюна. – К.: Наук. думка, 2003. – 262, [1] с.

342. Орлов В. Ф. Теоретичні та методичні засади професійного становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія та методика професійної освіти” / В. Ф. Орлов. – К., 2004. – 45 с.

343. Осетров К. В. Структура психологической устойчивости оператора : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология, история психологии” / К. В. Осетров. – М., 1987. – 21 с.

344. Осипова А. А. Общая психокоррекция : учеб. пособ. [для студ. вузов] / Осипова А. А. – М.: Сфера, 2002. – 512 с.

345. Отич О. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспект : [монографія] / Олена Миколаївна Отич. – Чернівці: Земна Буковина, 2007. – 751, [1] с.

346. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.

347. Падалка Г. Н. Формирование эстетических идеалов и вкусов будущих учителей музыки: дисс. ... доктора пед. наук : 13.00.01 / Падалка Галина Никитична. – К., 1989. – 347 с.

348. Парашин Ю. П. Исследование взаимосвязей между психологическими качествами, экстремальными условиями и эффективностью соревновательной деятельности (на примере волейбола):

дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Парашин Юрий Петрович. – М., 1991. – 162 с.

349. Пархоменко Л. О. Кирило Григорович Стеценко / Лю Олександрівна Пархоменко. – К.: Музична Україна, 1973. – 263, [5] с.

350. Пацявичус И. В. Соотношение индивидуально-типичных характеристик эмоциональности с особенностями саморегуляции деятельности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Пацявичус Ионас Викторович. – М., 1981. – 162 с.

351. Педагогічні ідеї Г. С. Сковороди [зб. / редкол.: О. Г. Дзевєрін (відп. ред.) та ін.]. – К.: Вища школа, 1972. – 244, [4] с.

352. Переверзева И. А. Психофизиологический анализ индивидуальных различий по эмоциональности (на примере функции контроля за эмоциональной экспрессией): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.02 / Переверзева Ирина Анатольевна. – М., 1986. – 158 с.

353. Перельман Н. В классе рояля / Натан Ефимович Перельман. – [4-е изд., доп.]. – Л.: Музыка, 1986. – 78, [2] с.

354. Песталоцци И. Г. Избранные педагогические сочинения : в 2 т. / Песталоцци И. Г.; под ред. В. А. Ротенберг, В. М. Кларина. – М.: Педагогика, 1981. – Т. 1. – 1981. – 333, [3] с.

355. Песталоцци И. Г. Избранные педагогические сочинения : в 2 т. / Песталоцци И. Г.; под ред. В. А. Ротенберг, В. М. Кларина. – М.: Педагогика, 1981. – Т. 2. – 1981. – 416 с.

356. Петрова Л. Г. Связь развития вербальной смысловой памяти с теоретическим мышлением (на материале юношеского возраста) : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология, история психологии” / Л. Г. Петрова. – М., 1990. – 22 с.

357. Петровский А. В. Личность. Деятельность. Коллектив. / Петровский А. В. – М.: Политиздат, 1982. – 253, [2] с.

358. Петровский А. В. Теоретическая психология : учеб. пособ. /

А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. – М.: Академия, 2001. – 496 с.

359. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособ. [для студ. и препод.] / Валентин Иванович Петрушин. – М.: Гуманитарно-издательский центр ВЛАДОС, 1997. – 383, [1] с.

360. Петрушин В. И. Психология и педагогика художественного творчества : учеб. пособ. / Петрушин В. И. – М.: Академический Проект: Гаудеамус, 2008. – 490 с.

361. Пиаже Ж. Избранные психологические труды: психология интеллекта и др. / Жан Пиаже [пер. с фр. А. М. Пятигорского]. – М.: Междунар. пед. академия, 1994. – 673 с.

362. Пинчук В. А. Психологический анализ устойчивых особенностей эмоциональности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Пинчук Вячеслав Анатольевич. – М., 1982. – 148 с.

363. Платонов К. К. Вопросы психологии труда / Константин Константинович Платонов. – М.: Медицина, 1970. – 263 с.

364. Платонов К. К. Проблемы способностей / Константин Константинович Платонов. – М.: Наука, 1972. – 312 с.

365. Платонов К. К. Психология : учеб. [для индустр.-пед. техн.] / К. К. Платонов, Г. Г. Голубев. – М.: Высшая школа, 1973. – 256 с.

366. Платонов К. К. Структура и развитие личности / Константин Константинович Платонов. – М.: Наука, 1986. – 254, [1] с.

367. Плахтиенко В. А. Психологические основы повышения надёжности в спортивной деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.01 / Плахтиенко Виктор Александрович. – Л., 1982. – 511 с.

368. Плющ А. Н. Трансформация мотивационной сферы квалифицированных спортсменов в период профессионального становления: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Плющ Александр Николаевич. – К., 1999. – 201 с.

369. Побережна Г. І. П. І. Чайковський: діалектика особистості і

стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Г. І. Побережна. – К., 1999. – 32 с.

370. Познавательная активность и система процессов памяти / [Под ред. Н. И. Чуприковой]. – М.: Педагогика, 1989. – 190 с.

371. Познавательные процессы: ощущения, восприятие / [под. ред. А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова, В. П. Зинченко]. – М.: Педагогика, 1982. – 336 с.

372. Полуянов Ю. А. Воображение и способности / Юрий Александрович Полуянов. – М.: Знание, 1982. – 96 с.

373. Полякова И. П. Роль ценностей в процессе мотивации (социально-философский аспект): дисс. ... канд. филос. наук : 19.00.01 / Полякова Ирина Павловна. – Липецк, 2003. – 163 с.

374. Пономарёв Я. А. Психология творчества и педагогика / Яков Александрович Пономарёв. – М.: Педагогика, 1976. – 280 с.

375. Потанин С. П. Повышение эффективности эмоционально-волевой саморегуляции офицера ВМФ: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Потанин Сергей Павлович. – СПб., 1996. – 239 с.

376. Поярков С. Ю. Формирование профессиональной надёжности правоохранительной деятельности сотрудников органов внутренних дел МВД России: дисс. ... канд. пед наук : 13.00.01 / Поярков Сергей Юрьевич. – СПб., 1997. – 140 с.

377. Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства : [сб. трудов / под ред. В. И. Муцмахера]. – М.: МГПИ, 1978. – 124, [1] с.

378. Прокопенко Н. М. Тайна вокала Шаляпина / Прокопенко Н. М. – К., 1999. – 227 с.

379. Прокопьев В. Н. Как стать певцом и сделать карьеру / Валентин Николаевич Прокопьев. – Кн. 2. – СПб.: Русская графика. – 2001. – 176 с.

380. Прокофьев Г. П. Игра на фортепиано : лекции / Григорий Петрович Прокофьев. – М.: Муз. сектор, 1927. – 152 с.

381. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя / Григорий Петрович Прокофьев. – М.: АПН РСФСР, 1956. – 478 с.
382. Психологическая энциклопедия / [под ред. Р. Корсини, А. Аурбаха]. – [2-е изд.]. – СПб.: Питер, 2003. – 1096 с.
383. Психологические тесты для профессионалов / [авт. и сост. Н. Ф. Гребень]. – Минск: Современ. школа, 2007. – 496 с.
384. Психология индивидуального и группового субъекта / [под ред. А. В. Брушлинского, М. И. Володиковой]. – М.: ПЕР СЭ, 2002. – 368 с.
385. Психолого-педагогические проблемы профессионального обучения / [ред. кол. П. Я. Гальперин и др.]. – М.: МГУ, 1979. – 208 с.
386. Психофизика сенсорных систем: [научн. сборн. / отв. ред. Б. Ф. Ломов, Ю. М. Забродин]. – М.: Наука, 1979. – 197 с.
387. Психофизиологические исследования интеллектуальной саморегуляции и активности: [научн. сборн. / отв. ред. В. М. Русалов, Э. А. Голубева]. – М.: Наука, 1980. – 206 с.
388. Пунг Э. Ю. Опыт экспериментального исследования эмоциональной напряжённости в ситуации экзамена: дисс. ... канд. психол. наук : 21.960 / Пунг Эльва Юхановна. – Тарту, 1969. – 279 с.
389. Пустовит В. И. Формирование распределённого внимания в процессе профессиональной подготовки учителя-музыканта (на материале концертмейстерского класса педвуза): дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Пустовит Виктория Ивановна. – Минск, 1981. – 188 с.
390. Пясковский И. В. Логика музыкального мышления / Игорь Болеславович Пясковский. – К.: Муз. Укр., 1987. – 182 с.
391. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / Владимир Григорьевич Ражников. – М.: Классика XXI, 2004. – 140 с.
392. Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа / Чарльз Райкрофт [пер. с англ. Л. В. Топоровой и др.]; под ред. С. М. Черкасова. – СПб.: Восточно-европейский ин-т психоанализа, 1995. – 288 с.

393. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки / С. Раппопорт // Эстетические очерки. Избранное : сб. статей. – М.: Музыка, 1980. – С. 63-103.
394. Реан А. А. Социальная педагогическая психология : учеб. пособ. / А. А. Реан, Я. Л. Коломинский. – СПб.: Питер Ком, 1999. – 409, [4] с.
395. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций / Я. Рейковский; [пер. с польск., вступ. ст. В. Н. Вилюнаса]. – М.: Прогресс, 1979. – 391 с.
396. Решетова З. А. Психологические основы профессионального обучения / З. А. Решетова. – М.: Моск. ун-т, 1985. – 208 с.
397. Ржанникова О. В. Формирование профессиональной устойчивости студентов ИФК: дис. ... канд. пед наук : 13.00.04 / Ржанникова Ольга Владимировна. – М., 1997. – 143 с.
398. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Ризоль Н. И. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.
399. Рождественский Ю. Т. Взаимосвязь эмоциональной реактивности и устойчивости внимания у старшеклассников: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Рождественский Юрий Тихонович. – М., 1981. – 161 с.
400. Розетт И. М. Психология фантазии. Экспериментально-теоретическое исследование закономерностей продуктивной умственной деятельности / Розетт И. М. – Минск: Белорусский ун-т, 1977. – 312 с.
401. Розов В. И. Психосоматическая адаптивность и её развитие у студентов в системе психологической службы вуза / В. И. Розов // Проблемы высшей школы: научн.-метод. сборн.; ред. З. Н. Кныш. – К.: Высшая школа, 1992. – Вып. 76. – С. 52-57.
402. Романовский А. Г. Саморазвитие личности и механизмы её самоактуализации : учебн.-метод. пособ. / Романовский А. Г., Пономарёв А. С., Михайличенко В. Е. – Х.: НТУ “ХПИ”, 2002. – 75 с.
403. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-

метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.

404. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: в 2 т. / Сергей Леонидович Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 1. – 1989. – 484, [1] с.

405. Руденко Ю. Д. Основи сучасного українського виховання / Юрій Дмитрович Руденко. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2003. – 328 с.

406. Руденко Ю. Д. Розвиток теорії і практики формування в учнів наукового світогляду в історії педагогіки України: дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01 / Руденко Юрій Дмитрович. – К., 1994. – 392 с.

407. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посіб. / Рудницька О. П. – К.: ІЗМН, 1998. – 248 с.

408. Рудницька О. П. Основи наукових досліджень : навч.-метод. посіб. / Рудницька О. П., Болгарський А. Г., Свистельнікова Т. Ю. – К.: Експрес-об'ява, 1998. – 142, [2] с.

409. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.

410. Русова С. Вибрані педагогічні твори : у 2 кн. / С. Русова; за ред. Є. І. Коваленко; упоряд., передм., прим. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 1. – 1997. – 269, [3] с.

411. Русова С. Вибрані педагогічні твори : у 2 кн. / С. Русова; за ред. Є. І. Коваленко; упоряд., передм., прим. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 2. – 1997. – 317, [3] с.

412. Рыбалко Я. Развивающее образование: активность, самостоятельность, свобода / Я. Рыбалко // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки: зб. наук. праць. – К.-Запоріжжя, 2001. – Вип. 18. – С. 23-28.

413. Савшинский С. И. Пианист и его работа / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1961. – 268, [1] с.

414. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным

произведением / Самарий Ильич Савшинский. – М.-Л.: Музыка, 1964. – 185, [2] с.

415. Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 106 с.

416. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Сов. Композитор, 1963. – 117, [2] с.

417. Самарова О. В. Значимость выразительности речи от эмоциональности человека и различных условий общения (на материале речевого общения студентов): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Самарова Ольга Валентиновна. – М., 1986. – 169 с.

418. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : [монографія] / Віктор Захарович Самітов. – К.: ДАКККиМ, 2007. – 200 с.

419. Самойлов А. Е. Основы логико-психологической теории мыслительного прогнозирования: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Самойлов Александр Елисеевич. – К., 1998. – 358 с.

420. Самущенко Е. М. Психометрика основных свойств внимания: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Самущенко Екатерина Митрофановна. – Л., 1985. – 193 с.

421. Сегеда Н. А. Діагностика стану підготовки до професійної самореалізації майбутніх вчителів музики / Н. А. Сегеда // Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К.: Логос, 2000. – Вип. 2. – Ч. 1. – С. 159-165.

422. Селье Г. Стресс без дистресса / Г. Селье [пер. с англ, общ. ред. Е. М. Крепса]. – М.: Прогресс, 1979. – 126 с.

423. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. / Анатолій Андрійович Семешко. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2009. – 142, [2] с.

424. Сидоренко Е. В. Методы математической обработки в

психологии / Сидоренко Е. В. – СПб.: ООО «Речь», 2002. – 350 с.

425. Силин В. И. Определение и регулирование нервно-психических напряжений у гимнастов до и во время соревнований : Психологические вопросы тренировки и готовность спортсменов к соревнованию / В. И. Силин // Физкультура и спорт. – 1969. – С. 68-77.

426. Симаева И. Н. Динамика эмоционально-чувственного состояния личности в процессе адаптации к деятельности: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Симаева Ирина Николаевна. – Новосибирск, 1996. – 130 с.

427. Симонов П. В. Мотивированный мозг / Павел Васильевич Симонов. – М.: Наука, 1987. – 266, [4] с.

428. Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность. / П. В. Симонов, П. М. Ершов. – М.: Наука, 1984. – 161 с.

429. Симонов П. В. Эмоциональный мозг / Павел Васильевич Симонов. – М.: Наука, 1981. – 214, [1] с.

430. Сисоева С. Особистісно орієнтовані педагогічні технології: метод проектів / Світлана Сисоева // Неперервна професійна освіта: теорія і практика. – 2002. – Вип. 1(5). – С. 73-79.

431. Смирнов Л. М. Психологический анализ оценки эмоциональности человека: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Смирнов Леонид Михайлович. – М., 1980. – 195 с.

432. Смирнов А. А. Проблемы психологии памяти / Смирнов А. А. – М.: Просвещение, 1966. – 426 с.

433. Смирнова М. Артур Шнабель / М. Смирнова. – Л.: Музыка, 1979. – 95 с.

434. Смит Н. Современные системы психологии: история, постулаты, практика / Ноэль Смит [пер. с англ. А. А. Алексеева]. – СПб.-М.: Прайм-Еврознак, 2003. – 382 с.

435. Соколов Е. Н. Нейронные механизмы памяти и обучения / Соколов Е. Н. – М.: Наука, 1981. – 138 с.

436. Соколов Ф. О музыкальной памяти музыкантов-исполнителей / Ф. Соколов // Музыкальное исполнительство. – 1970. – Вып. 6. – С. 144-161.
437. Спеціальна педагогіка: Понятійно-психологічний словник / [за ред. В. І. Бондаря]. – Луганськ: Альма-матер, 2003. – 436 с.
438. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве: театральные мемуары / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1962. – 576 с.
439. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – Ч. I.: Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. – 1985. – 472 с.
440. Страджев В. П. Взаимодействие слуховой и двигательной сфер в процессе формирования исполнительской техники пианиста: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Страджев Виктор Пулатович. – Л., 1985. – 173 с.
441. Страхов И. В. Внимательность как черта характера / И. В. Страхов // Вопросы психологии внимания. – 1971. – Вып. 3. – С. 3-12.
442. Субботин С. В. Устойчивость к психическому стрессу как характеристика метаиндивидуальности учителя: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Субботин Сергей Васильевич. – Пермь, 1992. – 152 с.
443. Сураева Г. З. Психологические особенности мотивационно-смысловой интенции личности (социокультурный аспект): дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Сураева Галина Загиферовна. – М., 2002. – 157 с.
444. Сухомлинська О. В. Маловідомі першоджерела української педагогіки (друга половина XIX-XX ст.) / Ольга Василівна Сухомлинська. – К.: Науковий світ, 2003. – 418 с.
445. Сухомлинский В. А. Избранные произведения : в 5 т. / Сухомлинский В. А.; редкол.: А. Г. Дзеве́рин (пред.) и др. – К.: Рад. школа, 1979. – Т. 1. – 1979. – 685, [3] с.
446. Сухомлинский В. А. Избранные произведения : в 5 т. /

Сухомлинский В. А.; редкол.: А. Г. Дзеве́рин (пред.) и др. – К.: Рад. школа, 1979. – Т. 2. – 1979. – 717, [3] с.

447. Сырицо Т. Г. Эмоциональность как профессионально важное качество учителя: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Сырицо Татьяна Григорьевна. – СПб., 1997. – 160 с.

448. Танько Т. П. Музично-педагогічна компетентність майбутнього вихователя дошкільного навчального закладу : [монографія] / Тетяна Петрівна Танько. – Х.: Нове слово, 2003. – 248 с.

449. Тарабрина Н. В. Экспериментально-психологическое и биохимическое исследование состояний фрустрации и эмоционального стресса при неврозах: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.04 / Тарабрина Надежда Владимировна. – Л., 1973. – 129 с.

450. Тарасов А. Н. Психологические особенности деятельности офицера-связиста в стрессовых ситуациях : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.05 / Тарасов Александр Николаевич. – М., 1990. – 238 с.

451. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. / Борис Михайлович Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. – 1985. – 328 с.

452. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. / Борис Михайлович Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 2. – 1985. – 358 с.

453. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста : метод. пособ. / Тимакин Е. М. – М.: Сов. Композитор, 1984. – 125 с.

454. Тимченко О. В. Проблема психологічної готовності військового фахівця до екстреної дії в стані емоційного стресу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Загальна психологія, історія психології” / О. В. Тимченко. – Х., 1995. – 24 с.

455. Тихомиров О. К. Эмоциональная регуляция мыслительной деятельности / О. К. Тихомиров, В. Е. Клочко // Вопросы психологии, 1980. – № 5. – С 24-31.

456. Токарев П. В. Индивидуальный стиль эмоциональной активности

спортсмена в соревнованиях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Токарев Павел Владимирович. – Пермь, 1991. – 139 с.

457. Троценко В. В. Педагогічні умови формування емоційної стійкості в дітей 6- і 7-річного віку в процесі занять фізичною культурою : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.07 "Теорія і методика виховання" / В. В. Троценко. – К., 2001. – 21 с.

458. Туркина М. А. Развитие познавательной самостоятельности студентов в условиях проблемно-деятельностного обучения в вузе: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Туркина Марина Анатольевна. – Ставрополь, 2000. – 205 с.

459. Тышко С. В. Национальный стиль русской оперы. Теория и эволюция: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Тышко Сергей Витальевич. – К., 1994. – 242 с.

460. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования / Дмитрий Николаевич Узнадзе. – М.: Наука, 1966. – 449, [1] с.

461. Усипбаева А. С. Психологические механизмы возникновения предвосхищающих эмоций: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Усипбаева Ажар Сагинбековна. – М., 1996. – 154 с.

462. Ушинский К. Д. Педагогические сочинения : в 6 т. / Ушинский К. Д.; сост. С. Ф. Егоров. – М.: Педагогика, 1990. – Т. 6. – 1990. – 527, [2] с.

463. Федоришин Б. О. Психолого-педагогічні основи професійної орієнтації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец. 13.00.04 "Теорія та методика професійної освіти" / Б. О. Федоришин. – К., 1996. – 36 с.

464. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Фейгин. – М.: Музыка, 1968. – 77 с.

465. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса / Лео Фестингер [пер. с англ. А. Анистратенко, И. Знаешева]. – СПб.: Ювента, 1989. – 317 с.

466. Фетискин Н.П. Социально-психологическая диагностика. Развитие личности и малых групп : учеб. пособ. [для студ. вузов] / Фетискин Н. П., Казаков В. В., Манойлов Г. М. – М.: Ин-т психотерапии, 2002. – 488, [1] с.
467. Фирсов К. В. Психическая надёжность лётного состава: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.03 / Фирсов Константин Владимирович. – М., 1996. – 228 с.
468. Фіцула М. М. Педагогіка : навч. посіб. [для студ. вищ. пед. закл. освіти] / Фіцула М. М. – К.: Академія, 2000. – 544 с.
469. Формирование учебной деятельности студентов / [под. ред. В. Я. Ляудис]. – М.: Моск. ун-т, 1989. – 239, [1] с.
470. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. Г. В. Барышниковой]; под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.
471. Френе С. Избранные педагогические сочинения / С. Френе; ред. Б. Л. Вульфсон. – М.: Прогресс, 1990. – 304 с.
472. Харламов И. Ф. Педагогика : учеб. пособ. / Иван Фёдорович Харламов – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М.: Высшая школа, 1990. – 575, [1] с.
473. Харченко П. В. Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Харченко Поліна Вагіфівна. – К., 2004. – 246 с.
474. Хачатурян Ю. А. Индивидуализация средств и методов управления эмоциональной напряжённостью у спортсменов высокой квалификации в процессе подготовки и участия в соревнованиях: дис. ... канд. пед наук : 13.00.04 / Хачатурян Юрий Артасесович. – М., 1977. – 201 с.
475. Хижная О. П. Формирование художественно-творческой самостоятельности младших школьников в процессе музыкально-сценической деятельности: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Хижная Ольга Петровна. – К., 1993. – 152 с.

476. Хомская Е. Д. Мозг и активация / Хомская Е. Д. – М.: Моск. ун-т, 1972. – 380 с.
477. Хоружа Л. Л. Педагогічна деонтологія : навч.-метод. посіб. / Хоружа Л. Л. – К.: КМПУ імені Б. Д. Грінченка, 2008. – 93 [3] с.
478. Хофман И. Активная память. Экспериментальные исследования и теории человеческой памяти / И. Хофман; [пер. с нем. К. М. Шоломия]; общ. ред. и предисл. Б. М. Величковского, Н. К. Корсаковой. – М.: Прогресс, 1986. – 308 с.
479. Хулхачиева Г. И. Интеграция психологических и педагогических знаний о самостоятельности в процессе подготовки педагога : автореф. дисс. канд. пед. наук : спец. 13.00.08 “Теория и методика профессионального образования” / Г. И. Хулхачиева. – СПб., 2000. – 23 с.
480. Хуторской А. В. Дидактическая эвристика: теория и технология креативного обучения : [монография] / Андрей Викторович Хуторской. – М.: МГУ, 2003. – 416 с.
481. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Казань, 1989. – 425 с.
482. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособ. [для студ. пед. ин-тов по спец. № 2119 “Музыка и пение”] / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 173, [3] с.
483. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения : учеб. пособ. [для студ. вузов] / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М.: Инрерпракс, 1994. – 373 с.
484. Чаплигін О. К. Творчий потенціал людини: від становлення до реалізації (соціально-філософський аналіз) / Чаплигін О. К. – Х.: Основа, 1999. – 277 с.
485. Чашечнікова О. С. Деякі аспекти формування здатності до самоосвіти та самовдосконалення під час навчання / О. С. Чашечнікова //

Вісник НТУ України: зб. наук. праць. – К.: Політехніка, 2003. – Вип. 3. – С. 207-212.

486. Чебыкин А. Я. Особенности эмоциональной устойчивости спортсменов и психологические средства её формирования: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Чебыкин Алексей Яковлевич. – М., 1979. – 151 с.

487. Черкашин А. І. Формування емоційної стійкості фахівця пожежної охорони до впливу стрес-факторів підвищеної інтенсивності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Загальна психологія, історія психології” / А. І. Черкашин. – Х., 1995. – 25 с.

488. Черникова О. А. Эмоции и их значения в спортивной деятельности: дисс. ... доктора психол. наук : 19.00.01 / Черникова Ольга Александровна – М., 1970. – 533 с.

489. Чернявська М. Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Чернявська Мілана Натанівна. – К., 1996. – 122 с.

490. Чечет Т. И. Подготовка будущих учителей к созданию эмоционально-эстетических ситуаций в процессе личностно ориентированного обучения: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Чечет Тамара Ивановна. – Волгоград, 1997. – 177 с.

491. Чуріков В. В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики : навч.-метод. посіб. / Чуріков В. В. – К.: ІЗМН, 1997. – 71, [1] с.

492. Чутко Н. Я. Развитие памяти школьника: на материале истории / Чутко Н. Я. – М.: Педагогика, 1982. – 95 с.

493. Чяпас В. Й. Детерминация индивидуальных различий основных свойств внимания: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Чяпас Витаутас Йонович. – Вильнюс, 1987. – 167 с.

494. Шадриков В. Д. Введение в психологию: мотивация поведения / Владимир Дмитриевич Шадриков. – М.: Логос, 2001. – 134, [2] с.

495. Шамахян М. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / М. Е. Шамахян. – М., 1988. – 23 с.

496. Шамина Л. В. Теоретико-методические основы обучения русскому народно-певческому искусству: дисс. ... доктора пед. наук : 13.00.02 / Шамина Людмила Васильевна. – М., 1996. – 492 с.

497. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / Шапар В. Б. – Х.: Прапор, 2005. – 640 с.

498. Шапарь В. Б. Формирование профессиональной памяти курсантов высших военных учебных заведений: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Шапарь Виктор Борисович. – Х., 1994. – 144 с.

499. Шахин И. А. Исследование роли внимания при приёме и обработке зрительной информации: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.03 / Шахин Игорь Алексеевич. – Л., 1976. – 193 с.

500. Шевнюк О. Л. Теорія і практика культурологічної освіти майбутніх учителів у вищій школі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / О. Л. Шевнюк. – К., 2004. – 44 с.

501. Шерстнёв С. Ю. Повышение специальной выносливости и надёжности игровой деятельности высококвалифицированных волейболистов: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Шерстнёв Сергей Юрьевич. – СПб., 1994. – 131 с.

502. Шингаров Г. Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности / Георгий Христович Шингаров. – М.: Наука, 1971. – 221 с.

503. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков / Анна Абрамовна Шмидт-Шкловская. – [2-е изд.]– Л.: Музыка, 1985. – 72 с.

504. Шульгина В. Д. Методические основы подготовки учителя музыки по курсу игры на фортепьяно : учеб. пособ. / Валерия Дмитриевна

Шульгіна. – К.: КГПИ, 1982. – 132, [4] с.

505. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підруч. / Валерія Дмитрівна Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 272 с.

506. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя / Шульпяков О. Ф. – Л.: Музыка, 1973. – 103 с.

507. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / Арсений Петрович Щапов. – М.: Музыка, 1968. – 247 с.

508. Щербаков А. И. Психолого-педагогические проблемы эффективности профессиональной подготовки учителя в высшей школе / Щербаков А. И. – Л.: ЛПИ, 1988. – 168 с.

509. Щербина А. В. Повышение эффективности деятельности руководителей в экстремальных управленческих ситуациях: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.13, 19.00.14 / Щербина Андрей Владимирович. – М., 1997. – 184 с.

510. Щербініна О. М. Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Щербініна Ольга Миколаївна. – Ніжин, 2004. – 235 с.

511. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя : [монографія] / Ольга Пилипівна Щолокова. – К.: Укр. держ. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова, 1996. – 172, [1] с.

512. Щолокова О. П. Світова художня культура: від первісного суспільства до початку середньовіччя : навч. посіб. [для студ. вищ. пед. навч. закл.] / О. П. Щолокова, О. Л. Шевнюк, О. М. Семашко. – К.: Вища школа, 2004. – 175, [2] с.

513. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды / Даниил Борисович Эльконин. – М.: Педагогика, 1989. – 560 с.

514. Эшби У. Р. Конструкция мозга. Происхождение адаптивного поведения / Уильям Росс Эшби. – М.: Мир, 1964. – 410 с.

515. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное / Карл Густав Юнг. – СПб.-М.: АСТ, 1997. – 544, [2] с.

516. Юник Д. Г. Адекватність самооцінки – складова саморегуляції інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2007. – № 9. – С. 54-56.

517. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : [монографія] / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 338, [2] с.

518. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті психологічних теорій / Д. Г. Юник // Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. – Том 55. – С. 131-140.

519. Юник Д. Г. Емоційна оцінка результативності діяльності як регулятор надійності гри музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2005. – Том 52. – С. 110-121.

520. Юник Д. Г. Завадостійкість як гарант надійної сценічної діяльності музикантів-виконавців / Д. Г. Юник // зб. наук. праць Бердянського держ. пед. ун-ту. – Бердянськ: БДПУ, 2008. – № 4. – С. 262-270.

521. Юник Д. Г. Запам'ятовування музичної інформації як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-інструменталістів / Д. Г. Юник // Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2000. – Вип. 2. – Ч. 1. – С. 177-182.

522. Юник Д. Г. Збереження привабливості атрибутів контролю як засіб формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // Наукові записки: зб. наук. статей. – К., 2007. – Вип. LXX (70). – С. 194-202.

523. Юник Д. Г. Збудження як засіб формування інструментально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2006. – № 4. – С. 51-54.

524. Юник Д. Г. Зіставлення реальних і уявних результатів діяльності як регулятор виконавської надійності музикантів / Д. Г. Юник // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки: зб. наук. праць. – Запоріжжя, 2009. – Вип. 54. – С. 479-484.

525. Юник Д. Г. Інноваційні технології запам'ятовування нотного тексту музикантами-інструменталістами / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2008. – № 6. – С. 58-60.

526. Юник Д. Г. Оволодіння музичним матеріалом в процесі інструментальної підготовки школярів / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2006. – № 3. – С. 55-57.

527. Юник Д. Г. Опанування музичною інформацією в контексті довільної та мимовільної пам'яті інструменталістів / Дмитро Григорович Юник // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – Вип. 7 (12). – С. 97-102.

528. Юник Д. Г. Оптимальна міра збудження як регулятор виконавської надійності музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // Наукові записки: зб. наук. статей. – К., 2006. – Вип. LXI (61). – С. 184-193.

529. Юник Д. Г. Перспективні напрями вдосконалення процесу формування атрибутів контролю музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. – Том 58. – С. 124-134.

530. Юник Д. Г. Перспективні напрями вдосконалення процесу формування інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2007. – № 5. – С. 60-63.

531. Юник Д. Г. Перспективні напрями вдосконалення самонастройки музикантів-інструменталістів у процесі формування виконавської надійності / Д. Г. Юник // Наукові записки: зб. наук. статей. – 2007. – Вип. LXV (65). – С. 187-197.

532. Юник Д. Г. Підготовленість як основа формування інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2007. – № 3. – С. 50-52.

533. Юник Д. Г. Психолого-фізіологічні особливості формування інструментально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2006. – № 9. – С. 50-52.

534. Юник Д. Г. Самокорекція атрибутів контролю як засіб формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // зб. наук. праць Бердянського державного педагогічного університету. – Бердянськ: БДПУ, 2007. – № 1. – С. 197-204.

535. Юник Д. Г. Соціально-психологічні детермінанти інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики / Дмитро Юник // Рідна школа. – 2006. – № 10. – С. 40-43.

536. Юник Д. Г. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів-інструменталістів / Д. Г. Юник // збірник наук. праць Бердянського державного педагогічного університету. – Бердянськ: БДПУ, 2006. – № 2. – С. 110-117.

537. Юник Д. Г. Формування зразків виконавських атрибутів контролю у митців музичного мистецтва / Д. Г. Юник // зб. наук. праць Бердянського державного педагогічного університету. – Бердянськ: БДПУ, 2009. – № 3. – С. 254-261.

538. Юник Т. І. Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів (на матеріалі педвузів): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Юник Тетяна Іванівна. – К., 1996. – 238 с.

539. Ягупов В. В. Педагогіка : навч. посіб. / Василь Васильович Ягупов. – К.: Либідь, 2002. – 559, [1] с.

540. Якобсон П. М. Психологические проблемы мотивации поведения человека / Павел Максимович Якобсон. – М.: Просвещение, 1969. – 316, [1] с.

541. Яковлев Б. П. Решение задач психологической подготовки квалифицированных спортсменов-велосипедистов (шоссе) на основе контроля и коррекции эмоциональной напряженности в условиях соревновательной деятельности: дисс. ... канд. пед наук : 13.00.04 / Яковлев Борис Петрович. – К., 1993. – 214 с.

542. Якубовская М. Л. Эмоциональная регуляция устойчивости личности : автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. психол. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология” / М. Л. Якубовская. – М., 1988. – 23 с.

543. Якунин В. А. Педагогическая психология : учеб. пособ. / Якунин В. А. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 1998. – 639 с.

544. Ямницький В. М. Психологія життєтворчої активності особистості : [монографія] / Ямницький В. М. – Одеса: СВД Черкасов М. П., Рівне: РДГУ, 2004. – 360 с.

545. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие / Янкелевич Ю. И. – М.: Музыка, 1983. – 251 с.

546. Ястребова Г. А. Формирование эмоциональной культуры будущих педагогов: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Ястребова Гюльнара Ахмедовна. – Волгоград, 1998. – 192 с.

547. Яшанов С. М. Формування у майбутніх учителів умінь і навичок самостійної навчальної роботи у процесі використання нових інформаційних технологій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / С. М. Яшанов. – К., 2003. – 20 с.

548. Antholz H. Zur Aktualitäts-Problematik in der Musik Pädagogik / Heinz Antholz. – München: Doblinger cop., 1979. – 52 с.

549. Brophy J. Adapting to Group and Individual Differences in Students Motivational Patterns / J. Brophy // *Motivating students to Learn*. – Boston, 1998. – P. 222-252.

550. Burchfield S. R. The stress response: a new perspective / Burchfield S. R. // *Psychosomatic Medicine*, 1979. – V. 41. – №8. – P. 661-672.

551. Daniels U. P. The effect of perceived locus of control and the psychological stress on inductive problems solving / Daniels U. P. // *Diss. Abstr. Intern.* – 1976. – V 37. – № 1-B. – P. 456.

552. Ficton T. W. Human auditory evoked potential. 11 effects of attention / T. W. Ficton, S. A. Hillyard // *Clinical neurophysiology*. – 1974. – V. 36. – PP. 191-199.

553. Guilford J. P. Intelligence, creativity and their educational implications / Guilford J. P. – San Diego, 1978. – 95 p.

554. Jordan-Szymanska A. Psychologiczne mechanizmy oceniania wykonan muzycznych // *Wybrane zaradnienia z psychologii muzyki*; pod red. M. Manturzewskiej i H. Kotarskiej. – Warszawa: Scolne i Pedagogiczne, 1990. – P. 117-187.

555. Yeeher I. O. Maccabyn Breitron H. S. Improving accuracy and interpreting cue's of comprehension / Yeeher I. O. // *Psychology in schools*. – 1965. – № 2. – PP. 239-244.