

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Ян І**

УДК 784.072:781.616.433-048.23(043.5)


**ВИКОНАВСЬКА СТАБІЛЬНІСТЬ  
ЯК ОСНОВА КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ  
ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Ян І

Науковий керівник:

**Юник Дмитро Григорович**  
доктор педагогічних наук, професор

**Київ – 2023**

## АНОТАЦІЯ

**Ян І. Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Актуальність** теми дисертаційного дослідження зумовлюється потребою мистецтвознавства в наявності ефективної методики цілеспрямованої підготовки піаністів до концертно-сценічної діяльності та її відсутністю у цілісному вигляді. Науковий аналіз досліджуваної проблеми та вивчення концертно-сценічного досвіду піаністів уможливили виявлення низки суперечностей. На нашу думку, провідною з них є суперечність між прагненням піаністів у мобілізації власної здатності до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття, спрямованого як на чітке проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів, так і на забезпечення їх творчої реалізації безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних (аудиторних) й концертно-сценічних умовах діяльності та необхідністю послуговуватись лише інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

У дисертації описано результати аналізу стану досліджуваної проблеми в теорії та методиці музичного виконавства і з'ясовано, що виконавська стабільність піаністів є феноменом мистецтвознавства, адже саме ця галузь науки «володіє» теоретико-методологічним та практичним інструментарієм дослідження їх творчо-інтерпретаційного процесу в умовах концертно-сценічної діяльності, зокрема процесу проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів і їх емоційно-тембрального забарвлення з урахуванням тезаурусу реалізації цих моделей виконавськими засобами.

Зміст концепту «виконавська стабільність піаністів» викристалізовується у сучасному науковому дискурсі з позицій різних галузей науки, зокрема: музичної педагогіки (Л. Котова, Д. Юник, Т. Юник та інші); психології (Л. Бочкар'єв, Ю. Цагареллі, В. Шапар та інші); економіки (А. Межевов, А. Меркитанов, О. Молчанова та інші); інформатики (Д. Вітман, В. Ешбі, Л. Паутова та інші); політології (О. Семченко, С. Савін, І. Кіянка та інші) тощо. Виконавська стабільність піаністів є компонентою їх загальної виконавської майстерності, якій притаманні не вроджені, а набуті індивідуальні інтегрально-динамічні властивості, що проявляються у здатності до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів та для їх виразної реалізації засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок як у звичних, так і в концертно-сценічних умовах діяльності. Основними складниками виконавської стабільності піаністів є:

- інформаційна компонента;
- динамічна стабільність;
- статична стабільність.

Інформаційна компонента виконавської стабільності піаністів ґрунтується на знаннях матеріалу музичних творів, творчо-інтерпретаційних уміннях та виконавських навичках. Ця компонента (інформаційна) забезпечує цілісність функціонування динамічної та статичної виконавської стабільності піаністів завдяки утримувannya певного балансу протилежної інтенсивності руху інтроперцепційних та холистичних ознак. За відсутності взаємозв'язків цих ознак або за умови порушення такого балансу виконавська стабільність піаністів втрачає основне своє «призначення», тобто стає нестабільною.

Динамічна виконавська стабільність піаністів досягається циклічністю врівноваженої пульсації її внутрішніх елементів за алгоритмом «порядок → хаос» і, навпаки, «хаос → порядок». Функціональну основу динамічної виконавської стабільності піаністів забезпечує сталість синхронної

саморегуляції її внутрішніх параметрів, яка утримується завдяки:

- стійкості до збереження власних духовно-естетичних цінностей у процесі пошуків поліваріантних/варіативних гнучких конструктів для уявної побудови художніх образів музичних творів;

- безперервному руху взаємозв'язків між складниками системи означеного феномену під час еволюціонування внутрішніх та зовнішніх факторів впливу на перебіг когнітивних процесів піаністів;

- пріоритетності інтелектуально-знаннєвих технологій проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів, їх емоційно-тембрального забарвлення, а також тезаурусу реалізації цих моделей виконавськими засобами.

Статична виконавська стабільність піаністів мобілізує власні ресурси для досягнення оптимального емоційно-творчого самопочуття завдяки адекватній реакції на дію зовнішніх чи внутрішніх стрес-факторів у процесі творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах діяльності. Означений вид виконавської стабільності піаністів забезпечує безпомилкове відтворення виконавських навичок завдяки:

- незмінності конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні у процесі досягнення їх стабілізації;

- домінуванню принципу безкомпромисного дотримання установок, спрямованих на звільнення свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів.

Процес проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів розглянуто з позицій їх індивідуальних властивостей з урахуванням власного творчо-виконавського потенціалу та базових цінностей, які за умови невідповідності особистісним естетичним уподобанням можуть піддаватись корекції.

У дисертації розкрито сутність двох типів роботи піаністів над

музичними творами, де за першого типу означений процес умовно розмежовується на етапи, кожному з яких властиві специфічні особливості і способи відтворення певних виконавських дій, а за другого — він (означений процес) є цілісним, тобто не розмежованим, навіть умовно, на окремі етапи. Зіставлення результатів анкетування 59 студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Сіаньської консерваторії музики (КНР) засвідчило не лише пріоритетність цілісного типу роботи над музичними творами відносно поетапного, а й домінування змішаної їх форми. Етапність першого із них передбачає початкове створення інтерпретаційних моделей музичних творів сприйняттям сенсорно-перцептивних образів, конкретизацію складників цих моделей оволодінням текстовими та виконавськими компонентами, а також їх репетиційне вдосконалення інтеграцією всіх складників у цілісний образ. З'ясовано, що оволодіння матеріалом музичних творів за будь-яким типом чи формою роботи піаністів над ними відбувається завдяки трьом діалектично пов'язаним між собою процесам, а саме:

- виникненню естетичних уявлень на основі розуміння ідей музичних творів, що призводить до упередженого захоплення (антиципації) внутрішнім слухом митців звуковою палітрою і створення в уяві їх інтерпретаційних моделей;

- звуковій реалізації цих уявлених інтерпретаційних моделей виконавськими засобами піаністів;

- порівнянню наслідків звучання з конкретними елементами уявних інтерпретаційних моделей музичних творів з метою виявлення їх відповідності чи невідповідності.

У дисертації доведено, що, незалежно від застосування будь-якого типу роботи піаністів над музичними творами, інформаційна основа формування динамічного виду їх виконавської стабільності ґрунтується не тільки на творчо-проектувальних уміннях, які забезпечують доброякісну побудову в уяві митців інтерпретаційних моделей цих творів, а й на стабілізованих

виконавських діях, що уможливають успішну реалізацію означених моделей технічно-ігровими навичками. Творчо-проектувальні вміння піаністів розглядаються з позицій не вроджених, а набутих універсальних систем психофізичних дій, спрямованих на диференціацію ознак музичної інформації та швидку і якісну їхню конвертацію у конструкти інтерпретаційних моделей з чітким відображенням звукової палітри нових узагальнених образів, а також спрямованих на уявлення й реалізацію програми техніко-тактичних дій. Виконавські навички піаністів характеризуються сукупність стабілізованих рухових дій, спрямованих на художню інтерпретацію музичних творів. Їхня структура складається з виконавських рухів, об'єднаних за змістом у відповідні ланцюжки з чіткою послідовністю окремих ланок. Критеріями оцінки виконавських навичок піаністів є міра відповідності рухових дій художньо-образним ознакам інтерпретаційних моделей музичних творів та ступінь стабілізації виконавських рухів, де перший критерій діагностується м'язово-силовими показниками артикуляційно-динамічної відповідності рухових дій художньо-образним ознакам музичних творів, а другий — просторовими, часовими та цілісними показниками, які відображають:

- точність відтворення звуковисотних авторських позначень нотного тексту (просторові показники);
- своєчасність виконання рухових дій (часові показники);
- беззупинність процесу відтворення системи рухових актів (цілісні показники).

У дисертації розкрито алгоритм стабілізації виконавських дій піаністів як під час роботи над інструктивним матеріалом, так і під час роботи над музичними творами. Вона (стабілізація) охоплює весь процес запам'ятовування інформації, що ґрунтується виключно на специфіці функціонування складників їх пам'яті. Стабілізація виконавських дій піаністів здійснюється упродовж семи стадій. Перша стадія передбачає віднайдення доцільних рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні та

створення їхніх уявлених взірців, друга — об'єднання окремих рухів у ланцюжки з досягненням економії м'язової енергії завдяки виключенню небажаних траєкторій їхнього виконання, третя — фрагментарне, цілісне, розподілене і концентроване запам'ятовування виконавських дій з точним дотриманням визначених траєкторій на основі реалізації їхніх уявлених взірців, четверта — усвідомлене відпрацювання альтернативних варіантів виконавських дій зі здійсненням кореляції рухових актів на основі диференційованих внутрішніх відчуттів і результатів звіряння їхніх реальних ознак з уявленими взірцями, п'ята — поліваріативно-темпову автоматизацію вивчених дій з поступовим звільненням свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів шляхом спрямування уваги на мелодико-інтонаційні лінії музичного матеріалу, шоста — вдосконалення сформованих навичок їхньою деавтоматизацією і неодноразовим повторним відтворенням визначеної послідовності ланок утворених ланцюжків виконавських рухів, сьома — досягнення безпомилкового відтворення автоматизованих виконавських дій.

У дисертації доведено, що виконавська стабільність піаністів знаходиться у прямій кореляційній залежності не тільки від їх психологічної готовності до концертно-сценічної діяльності, яка має нелінійний напрям розвитку з урахуванням індивідуальних особливостей виконавців, а й від специфіки застосування ними вольових зусиль для стимулювання одного із найбільш властивих їм варіантів сценічної поведінки (артистизму). Дуальна диференціація видів естрадного хвилювання за критерієм полюсу модальності їх впливу на виконавську стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності уможливила обґрунтування двох конфігурацій:

- «хвилювання піднесення» та «хвилювання в образі» породжуються впевненістю піаністів у спроможності продемонструвати високу результативність відтворення засвоєних знань, творчих умінь і виконавських навичок навіть в умовах надмірної інтенсивності дії короткострокових та тривалих стресорів, тому позитивно позначаються на виконавській

стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності;

- «хвилювання паніка» і «хвилювання апатія» виникають внаслідок надмірного деструктивного впливу емоціогенних стресорів (як коротко-, так і довготривалих) на виконавську стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності, тому мінімізують злагожденість відтворення виконавських навичок навіть за умови їх досконалої сформованості.

**Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження** полягають у тому, що *вперше*:

- здійснено цілісне дослідження концепту «виконавська стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності»; з'ясовано зміст та структуру означеного феномену; розкрито специфіку формування та прояву динамічного виду виконавської стабільності піаністів у процесі уявного проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів та їх реалізації в умовах концертно-сценічної діяльності; розроблено алгоритм стабілізації виконавських дій піаністами за поетапного та цілісного типів роботи над музичними творами; спроектовано структурно-функціональну модель виконавської стабільності піаністів з урахуванням інформаційної, динамічної та статичної компонент;

- *уточнено* об'єктивні та суб'єктивні детермінанти впливу на емоційний стан піаністів у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів;

- *удосконалено* технології психологічної підготовки піаністів до інтерпретації музичних творів в умовах концертно-сценічної діяльності;

- *подальшого розвитку* набули положення щодо методологічних, теоретичних і методичних засад вдосконалення виконавської майстерності піаністів у процесі поетапного та цілісного типів роботи над музичним твором.

**Ключові слова:** *концертно-сценічна діяльність, піаніст, музика, інтерпретаційна модель музичного твору, емоційно-творче самопочуття, стабільність, виконавські вміння та навички.*



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ян, Ї. (2021). Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (50), 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233122
2. Ян, Ї. (2022). Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 169–182. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278237
3. Ян, Ї. (2023). Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 96–111. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284760

### Праці апробаційного характеру

4. Yan, I. (2020). Performance stability of pianists: content and prospective directions of research. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 156–159). Munich: MDPC Publishing.
5. Ян, Ї. (2021). Особистісний потенціал у формуванні виконавської стабільності піаніста. В *Сучасна мистецька освіта: матеріали V Міжнар. наук.-практ. читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*, Київ, 3–5 березня (с. 160–162). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
6. Ян, Ї. (2022). Статичні та динамічні показники виконавської стабільності піаніста. В *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф.*, Бердянськ, 17–18 листопада (с. 94–97). Полтава : ПП Астрія.
7. Ян, Ї. (2022). Перспективні напрями дослідження виконавської стабільності піаніста. В *Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч: Всеукр. наук.-практ. конф.*, Київ, 5 грудня

(с. 107–110). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

## ABSTRACT

**Yan I. Performance stability as the basis of pianists' concert and stage activity.** — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Art" (02 "Culture and Art"). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Relevance of research** is determined by the need of art history to have an effective method of purposeful training of pianists for concert and stage activity and its absence in a holistic form. The scientific analysis of the investigated problem and the study of the concert and stage experience of pianists made it possible to identify a number of contradictions. In our opinion, the leading one of them is the contradiction between the desire of pianists to mobilize their own ability to preserve an optimal emotional and creative well-being, aimed both at clearly projecting in the imagination an interpretive model of a musical work, and at ensuring its creative realization by unerringly reproducing performance skills in the usual (auditorium) and concert-stage conditions of activity and the need to use only intuitively found non-systematic methods of achieving the set goal.

The dissertation describes the results of the analysis of the state of the researched problem in the theory and methodology of musical performance and found out that pianists' performance stability is a phenomenon of art history, because this branch of science "owns" the theoretical, methodological and practical tools for researching its creative and interpretive process in the conditions of a concert-stage activity, in particular the process of projecting an interpretive model of a musical piece in the imagination based on artistic images and their emotional and tonal coloring, taking into account the thesaurus of the implementation of this model by performing means.

The content of the concept "performance stability of pianists" is crystallized

in the modern scientific discourse from the positions of various branches of science, in particular: music pedagogy (L. Kotova, D. Yunyk, T. Yunyk and others); psychology (L. Bochkarev, Yu. Tsagarelli, V. Shapar and others); economics (A. Mezhev, A. Merkytanov, O. Molchanova and others); computer scientists (D. Whitman, V. Ashby, L. Pautova and others); of political science (O. Semchenko, S. Savin, I. Kiyanka and others), etc. The performance stability of pianists is a component of their general performance skill, which is characterized not by innate, but by acquired individual integral-dynamic properties, manifested in the ability to maintain an optimal emotional and creative well-being for a clear representation of artistic images of musical works and for their expressive realization by error-free reproduction of performance skills both in the usual and in concert and stage conditions of activity. The main components of pianists' performance stability are:

- informational component;
- dynamic stability;
- static stability.

The informational component ensures the integrity of the functioning of the dynamic and static pianist's performance stability due to maintaining a certain balance of the moment's opposite intensity of introperceptive and holistic features. In the absence of these features' interrelationships or in the event of this balance's violation, pianists' performance stability loses its main "purpose", that is, it becomes unstable.

Pianists' dynamic performance stability is achieved by the cyclical balanced pulsation of its internal elements according to the algorithm "order → chaos" and, conversely, "chaos → order". The functional basis of pianists' dynamic performance stability is provided by the constancy of the synchronous self-regulation of its internal parameters, which is maintained thanks to:

- resistance to the preservation of one's own spiritual and aesthetic values in the process of searching invariant and flexible structures for the imaginary construction of artistic images of musical works;

- the continuous movement of relationships between the components of the system of the specified phenomenon during the evolution of internal and external factors influencing the course of pianists' cognitive processes;

- the priority of intellectual and knowledge technologies of projecting in pianists' imagination an interpretive model of a musical work based on artistic images, its emotional and temberal coloring, as well as a thesaurus of this model's implementation by performing means.

- immutability of configurations of motor acts at the sensory-perceptual level in the process of achieving their stabilization;

- the dominance of the principle of uncompromising adherence to attitudes aimed at liberating consciousness from control over the process of implementing movement acts.

The projecting process an interpretive model of a musical work in the imagination of pianists is considered from the standpoint of their individual properties, taking into account the artist's own creative and performing potential and the basic values of the artist, which can be corrected if they don't correspond to personal aesthetic preferences.

There are two types of pianists' work on a musical piece are described in the dissertation, where in the first type the defined process is conditionally divided into stages, each of which has specific features and ways of reproducing certain performing actions, and in the second type, it (the defined process) is integral, i.e. not delimited, even conditionally, for separate stages. A comparison of the results of the survey of 59 student pianists of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine and the Xi'an Conservatory of Music (PRC) proved not only the priority of the integral type of work on musical works over the staged one, but also the dominance of their mixed form. The stage of the first of them involves the initial creation of interpretive models of musical works by the perception of sensory-perceptual images, the specification of the components of these models by mastering textual and performance components, as well as their rehearsal improvement by integrating all components into a complete image. It has been

found that the mastering of the musical work's material by any type of pianists' work on it takes place thanks to three dialectically interrelated processes that proceed in a mixed form or parallel to each other, namely:

- the emergence of aesthetic ideas based on understanding the idea of a musical work, which is characterized by the biased fascination (anticipation) of the artist's inner hearing with the sound palette and the creation of an interpretive model in the imagination;

- implementation of this imagined interpretive model in sound through special actions of the pianists' executive apparatus;

- comparing the effects of sound with specific elements of the imaginary interpretive model of a musical work in order to identify their correspondence or inconsistency.

The dissertation proves that, regardless of the application of any type of work by pianists on a piece of music, the informational basis of the formatting a dynamic type of their performance stability is based not only on creative and projective skills, which ensure a benign construction in the artist's imagination of an interpretive model of this piece, but also on stabilized executive actions that enable the successful implementation of the specified model with technical and executive skills. It is advisable to consider pianists' creative and projecting skills not as innate, but as an acquired universal system of psychophysical actions aimed at differentiating the signs of musical information and their quick and high-quality conversion into constructs of their interpretive model with a clear display of the sound palette of a new generalized image, as well as aimed at imagining and implementation of the program of technical and tactical actions. It is advisable to consider the performance skills of pianists as a set of stabilized motor actions aimed at the artistic interpretation of musical works. Their structure consists of executive movements, united by content into appropriate chains with a clear sequence of individual links. The criteria for evaluating pianists' performance skills are the degree of correspondence of motor actions to the artistic and figurative features of the interpretive model of musical works and the degree of

stabilization of performing movements, where the first criterion is diagnosed by the muscle-strength index of articulation and dynamic correspondence of motor actions to the artistic and figurative features of musical works, and the second — spatial, temporal and holistic indicators that reflect:

- accuracy of reproduction of author's pitch marks of musical text (spatial indicator);
- timeliness of motor actions (time indicator);
- continuity of the process of reproducing the system of motor acts (holistic indicator).

The dissertation reveals the algorithm for stabilizing pianists' performing actions both during work on instructional material and during work on musical works. It covers the entire process of memorizing information based solely on the specifics of the functioning of its memory components. Stabilization of pianists' performing actions is carried out in seven stages. The first stage involves finding appropriate motor acts at the sensori-perceptual level and creating their imagined patterns, the second — combining individual movements into chains with the achievement of saving muscle energy due to the exclusion of undesirable trajectories of their execution, the third — fragmentary, integral, distributed and concentrated memorization of executive actions with exact observance of defined trajectories based on the implementation of their imagined patterns, the fourth — conscious practice of alternative options for executive actions with correlation of motor acts based on differentiated internal sensations and the results of comparing their real signs with imagined patterns, the fifth — invariant -tempo automation of learned actions with gradual release of consciousness from control over the process of realization of movement acts by directing attention to the melodic-intonational line of the musical material, the sixth — improvement of the formed skills by their deautomation and repeated reproduction of the specified sequence of links of the formed chains of performing movements, the seventh — achievement of error-free reproduction of automated executive actions.

The dissertation proves that the performance stability of pianists is directly

correlated not only with their psychological readiness for concert and stage activity, which has a non-linear direction of development taking into account the individual characteristics of the performers, but also with the specifics of their use of volitional efforts to stimulate one of the most inherent them variants of stage behavior (artism). The dual differentiation of types of pop excitement according to the criterion of the pole of modality of their influence on pianists' performance stability in concert and stage activities made it possible to substantiate two configurations:

- "excitement of exaltation" and "excitement in the image" are generated by pianists' confidence in the ability to demonstrate the high effectiveness of reproduction of acquired knowledge, creative abilities and performance skills even in conditions of excessive intensity of short-term and long-term stressors, therefore they have a positive effect on pianists' performance stability in the concert stage activities;

- "panic excitement" and "apathy excitement" arise as a result of the excessive destructive effect of emotogenic stressors (both short- and long-term) on pianists' performance stability in concert and stage activities, therefore they minimize the coherence of reproduction of performance skills even if they are perfectly formed.

- *for the first time* a holistic study of the concept of "pianists' performance stability in concert and stage activities" was carried out; the content and structure of the given phenomenon are clarified; the specifics of the formation and manifestation of a dynamic type of performance stability of pianists in the process of imaginatively designing interpretive models of musical works and their implementation in the conditions of concert and stage activity are revealed; an algorithm for stabilization of performance actions by pianists for phased and integral types of work on musical works was developed; a structural-functional model of pianists' performance stability was designed, taking into account informational, dynamic and static components;

- the objective and subjective determinants of the influence on the emotional

state of pianists in the process of public interpretation of musical works *are clarified*;

- the technology of psychological preparation of pianists for the interpretation of musical works in the conditions of concert and stage activity *has been improved*;

- provisions regarding the methodological, theoretical and methodical principles of improving the performance skills of pianists in the process of staged and integral types of work on a musical piece *have acquired further development*.

**Key words:** *concert and stage activity, pianist, music, interpretive model of a musical work, emotional and creative well-being, stability, performance skills and abilities.*

#### **APPLICANT'S LIST OF PUBLICATIONS BY DISSERTATION TOPIC**

1. Yan, I., (2021). Performance stability of pianists as an art history phenomenon. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (50), 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233122

2. Yan, I., (2022). Performance stability of pianist and the specifics of its formation in the process of preparation for concert and stage activities. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (56–57), 169–182. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278237

3. Yan, I., (2023). The pianist's psychological readiness for concert and stage activity as the basis of his performance stability. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (58), 96–111. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284760

#### **Works of an approbation nature**

4. Yan, I. (2020). Performance stability of pianists: content and prospective directions of research. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 156–159). Munich: MDPC Publishing.



5. Yan, I., (2021). Personal potential in the formation of performance stability of a pianist. In *Modern art education: materials of the V International scientific and practical readings in memory of Academician Anatoly Avdievskyi*, Kyiv, 3–5 March (pp. 160–162). Kyiv: NPU named after M. P. Drahomanov.

6. Yan, I. (2022). Static and dynamic indicators of performance stability of a pianist. In *Art and art education in the modern socio-cultural space: materials of the 2nd All-Ukrainian scientific and practical conference*, Berdyansk, 17–18 November (pp. 94–97). Poltava : PP Astraya.

7. Yan, I. (2022). Prospective directions of research into the performance stability of a pianist. In *Academician Oleg Semenovych Tymoshenko: teacher, scientist, public figure: All-Ukrainian scientific and practical conference*, Kyiv, 5th December (pp. 107–110). Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВИКОНАВСЬКА СТАБІЛЬНІСТЬ ПІАНІСТІВ ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН .....</b>	<b>27</b>
1.1. Кристалізація концепту «виконавська стабільність піаністів» у сучасному науковому дискурсі.....	27
1.2. Зміст та структура виконавської стабільності піаністів у контексті вихідних положень різних галузей науки.....	45
<b>Висновки до першого розділу.....</b>	<b>71</b>
<b>РОЗДІЛ 2. УЯВНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ПІАНІСТАМИ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ДИНАМІЧНОГО ВИДУ ЇХ ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ.....</b>	<b>75</b>
2.1. Методологічні підходи до оволодіння матеріалом музичних творів піаністами у контексті проєктування їх уявних інтерпретаційних моделей.. .....	75
2.2. Запам'ятовування нотного тексту піаністами за поетапного типу роботи над музичними творами як інформаційна основа формування динамічного виду їх виконавської стабільності.....	91
2.3. Стабілізація виконавських дій піаністами за поетапного та цілісного типів роботи над матеріалом музичних творів.....	111
<b>Висновки до другого розділу.....</b>	<b>136</b>
<b>РОЗДІЛ 3. СТАТИЧНИЙ ВИД ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ УЯВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ.....</b>	<b>141</b>
3.1. Психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності як гарант прояву їх статичної виконавської стабільності.....	141

3.2. Вплив естрадного хвилювання піаністів у процесі концертно-сценічної діяльності на стабільність відтворення виконавських навичок....	162
<b>Висновки до третього розділу.....</b>	<b>188</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>192</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>197</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>222</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дисертаційного дослідження.** На сучасному етапі розвитку науки простежується потреба у розширенні спектру вивчення проблемних питань з теорії та історії музичного виконавства. Мистецтвознавство, як одна з галузей науки, «володіє» теоретико-методологічним та практичним інструментарієм дослідження творчо-виконавського процесу піаністів, зокрема процесу проектування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів і їх емоційно-тембрального забарвлення з урахуванням тезаурусу реалізації цих моделей виражальними засобами в умовах концертно-сценічної діяльності. Означений вид діяльності піаністів ускладнюється в період бурхливого впливу інноваційних технологій на передачу інформації слухачам/глядачам, де всупереч художнім закономірностям дієвості музичного мистецтва під час прилюдних виступів занадто широко використовуються фонограми. «Жива» концертно-сценічна інтерпретація музичних творів піаністами, на відміну від реалізації звукозаписів, абсолютно не захищена від негативного впливу психологічного стресу на результативність їх діяльності.

У другій половині ХХ – першій половині ХХІ століть теорія та історія музичного виконавства поповнилася великою кількістю наукових і методичних праць, у яких проблемні питання змісту, структури та функціонування виконавської майстерності піаністів розглядаються з позицій:

- розвитку їх інтелекту, завдяки якому здійснюється аналіз не тільки музичних творів та проектується в уяві інтерпретаційні моделі цих творів, а прилюдного виступу (Й. Гат, Б. Деменко, К. Леймер, І. Пясковський та інші);

- психологічної емпатії як до «складників» музичних творів відповідно до авторського задуму (його мелодико-ритмічних ліній, їх інтонаційної гнучкості та динамічного розвитку тощо), так і до слухачів/глядачів (Л. Баренбойм, І. Гофман, Г. Прокоф'єв, Г. Ципін та інші);

- емоційної чуйності піаністів до зміни умов концертно-сценічної діяльності (О. Безбородько, Н. Голубовська, Є. Ліберман, Г. Нейгауз, С. Савшинський, D. Donnellan та інші);

- розвиненої здатності митців концертно-сценічної діяльності до художньо-образного мислення (Л. Гінзбург, О. Катрич, Я. Мільштейн, П. Міхель та інші);

- раціонального застосування властивостей уваги у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів (Й. Гофман, Г. Коган, Л. Маккіннон, К. Мартінсен, Д. Юник та інші) тощо.

Водночас, дослідженню проблемних питань збереження високої результативності концертно-сценічної діяльності піаністів при негативному впливі зовнішніх/внутрішніх факторів, які в науковій літературі закономірно розглядають в аспекті професійної стабільності (Р. Абдуллаєва, С. Дудін, У. Ешбі, С. Литвинова, В. Ляудіс, О. Межевов, О. Молчанова, Л. Паутова, О. Первалова, В. Плахтієнко, В. Сойфер, Д. Фельдман, К. Фірсов, А. Шабанов, В. Шапар та інші), поки що не приділено достатньої уваги.

Науковий аналіз досліджуваної проблеми та вивчення практичного досвіду концертно-сценічної діяльності піаністів уможливили виявлення суперечності між їх прагненням у мобілізації власної здатності до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття, спрямованого як на чітке проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів, так і на забезпечення їх творчої реалізації безпомилковим відтворенням виконавських навичок в аудиторних і концертно-сценічних умовах діяльності та необхідністю послуговуватись лише інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

Отже, необхідність подолання вищезначеної суперечності і недостатність наукової розробленості складової виконавської майстерності піаністів, яка забезпечує мобілізацію творчого потенціалу для збереження оптимального емоційного самопочуття, спрямованого як на чітке проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів, так і на їх

реалізацію безпомилковим відтворенням виконавських навичок в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності, зумовили вибір теми дисертаційного дослідження — *«Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів»*.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Академії (протокол № 8 від 11 квітня 2023 р.) відповідно до напрямку науково-дослідних робіт Академії №22 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення».

**Мета дослідження** полягає в розробці й теоретико-методологічному обґрунтуванні наукової концепції виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності шляхом виявлення компонентів означеного феномену і специфіки їх функціонування у звичних та емоціогенних умовах.

Відповідно до поставленої мети в дослідженні передбачено вирішення таких завдань:

- простежити кристалізацію концепту «виконавська стабільність піаністів» у сучасному науковому дискурсі;
- з'ясувати зміст та структуру виконавської стабільності піаністів у контексті вихідних положень різних галузей науки;
- висвітлити методологічні підходи до становлення та розвитку виконавської стабільності піаністів у процесі цілісного та поетапного типів роботи над матеріалом музичних творів;
- розробити технологію стабілізації виконавських дій піаністами у процесі оволодіння матеріалом музичних творів;
- встановити вид кореляційної залежності виконавської стабільності піаністів від їх психологічної готовності до концертно-сценічної діяльності;
- виявити специфіку впливу естрадного хвилювання піаністів у процесі концертно-сценічної діяльності на стабільність відтворення виконавських

навичок.

**Об'єкт дослідження** — музично-виконавська діяльність піаністів.

**Предмет дослідження** — виконавська стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** становлять ідеї щодо: константної інтерпретації змісту та сутності поняття «готовність» (Н. Антонова, В. Броннікова, А. Ганюшкін, Л. Гусейнова, К. Дурай-Новакова, М. Дьяченко, Т. Калюжна, Л. Кандибович, І. Коваль, Т. Ковалькова, К. Кончович, О. Лугова, С. Некрасова, М. Нечепоренко, О. Огієнко, О. Тимченко, Т. Malone, M. Lepper та ін.); особливостей формування психологічної готовності фахівців до професійної діяльності (Т. Калюжна, М. Литвинчук, В. Медведєва, О. Михайлов, В. Моляко, І. Хомич, О. Чаплигін, J. Brophy, R. Buck, M. Ginsberg, Y. Kai, K. Wentzel, A. Wigfield, R. Wlodkowski та ін.); сутності комунікативної взаємодії музикантів-виконавців зі слухачами (Б. Асаф'єв, Н. Ахмедходжаєва, О. Безбородько, Т. Іванніков, В. Качмарчик, В. Москаленко, Є. Назайкинський, Г. Падалка, О. Шуміліна, I. Dovzhynets, I. Drach, N. Govoruchina, O. Kopeliuk, O. Ovchar та ін.); впливу психологічного стресу на професійну діяльність фахівців (А. Баранов, Л. Бучек, Т. Землякова, Л. Китаєв-Смик, Л. Леві, В. Мільман, Г. Сельє, О. Тимченко, А. Черкашин, D. Barlow, T. Brown, S. Burchfield, L. Campbell-Sills, U. Daniels, S. Hofmann та ін.); сутності виконавської майстерності піаністів та психофізіологічних особливостей її розвитку (Л. Баренбойм, Т. Беркман, А. Бірмак, Л. Бочкарьов, Р. Брейтгаупт, Й. Гат, Г. Гінзбург, Н. Голубовська, І. Гофман, Б. Деменко, О. Катрич, Г. Коган, К. Леймер, Л. Маккіннон, К. Мартінсен, П. Міхель, Г. Нейгауз, С. Савшинський, Г. Ципін, А. Щапов, Т. Юник та ін.); специфіки перебігу когнітивних процесів під час формування уявлених образів (С. Бочарова, І. Бех, Л. Вілюнас, О. Гуменюк, В. Муляр, Н. Каськова, M. Beatty, D. Bernstein, G. Carvalho, A. Clarke-Stewart, Y. Cohen-Charash, M. Csikszentmihalyi, N. Dael, A. Damasio, H. Eichenbaum, T. Ficton, S. Hillyard,

R. Kluwe, R. Lazarus, S. Mednick, M. Mortillaro, L. Penner, St. Payne, C. Roda, E. Roy, K. Scherer, K. Welch та ін.); стабілізації виконавських дій (М. Бернштейн, І. Герсамія, С. Занюк, О. Запорожець, І. Імедадзе, С. Кисіль, Л. Котова, Ф. Льозер, О. Молчанова, Д. Норман, Л. Паутова, Д. Юник, D. Donnellan, T. Shafir, R. Tsachor; Yuan Kai та ін.).

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

- теоретичні (аналіз наукової та методичної літератури в межах з досліджуваної проблеми, узагальнення досвіду концертно-сценічної діяльності піаністів, моделювання сутності психологічних досліджень у теорію та методику музичного виконавства тощо) — для з'ясування змісту та структури виконавської стабільності піаністів у контексті вихідних положень різних галузей науки, а також для висвітлення методологічних підходів до становлення та розвитку означеного феномену у процесі оволодіння матеріалом музичних творів;

- емпіричні (анкетування, бесіди, зіставлення інформації, спостереження тощо) — для встановлення виду кореляційної залежності виконавської стабільності піаністів від їх психологічної готовності до концертно-сценічної діяльності, а також для виявлення специфіки впливу естрадного хвилювання на стабільність відтворення ними виконавських навичок;

- критико-аналітичний — для розробки технології стабілізації виконавських дій піаністами за поетапного та цілісного типів роботи над матеріалом музичних творів;

- дискурсивний — для обґрунтування нових категорій та понять на підставі наукових даних;

- моделювання — для проектування структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів;

- феноменологічний — для вивчення індивідуальних творчих



властивостей видатних музикантів-виконавців з метою обґрунтування наукової концепції виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності шляхом виявлення компонентів означеного феномену і специфіки їх функціонування у звичних та емоціогенних умовах;

- математичної статистики — для обробки результатів анкетування і їх оформлення в таблицях.

**Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження** полягають у тому, що *вперше*:

- здійснено цілісне дослідження концепту «виконавська стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності»; з'ясовано зміст та структуру означеного феномену; розкрито специфіку формування та прояву динамічного виду виконавської стабільності піаністів у процесі уявного проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів та їх реалізації в умовах концертно-сценічної діяльності; розроблено алгоритм стабілізації виконавських дій піаністами за поетапного та цілісного типів роботи над музичними творами; спроектовано структурно-функціональну модель виконавської стабільності піаністів з урахуванням інформаційної, динамічної та статичної компонент;

- *уточнено* об'єктивні та суб'єктивні детермінанти впливу на емоційний стан піаністів у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів;

- *удосконалено* технології психологічної підготовки піаністів до інтерпретації музичних творів в умовах концертно-сценічної діяльності;

*подальшого розвитку* набули положення щодо методологічних, теоретичних і методичних засад вдосконалення виконавської майстерності піаністів у процесі поетапного та цілісного типів роботи над музичним твором.

**Практична значущість дослідження** полягає в розробці мистецтвознавчого інструментарію (форм, методів, алгоритмів тощо), що уможливорює його цілеспрямоване використання як для формування виконавської стабільності піаністів у процесі поетапного та цілісного типів

роботи над музичними творами, так і для прояву означеного феномену в умовах концертно-сценічної діяльності. Вихідні положення дослідження покликані сприяти розвитку універсальних якостей виконавської майстерності піаністів і можуть використовуватись у лекційних курсах «Методика фортепіанного виконавства», «Музична педагогіка вищої школи» та «Психологія музично-виконавської діяльності».

**Апробація та впровадження результатів дослідження.** Основні теоретичні і методичні положення дисертаційної роботи пройшли апробацію на Міжнародній науково-практичній конференції «Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference» (Munich, 2020), V Міжнародних науково-практичних читаннях пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (Київ, 2021) та Всеукраїнських науково-практичних інтернет-конференціях — «Траєкторія розвитку життєвих перспектив особистості в умовах сучасного освітнього простору» (Бердянськ, 2021), «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (Бердянськ, 2021, 2022), «Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч» (Київ, 2022).

Обговорення результатів дослідження здійснювалось на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2019-2023 рр.).

**Публікації.** Результати дисертаційного дослідження висвітлено в 7 одноосібних наукових працях, з яких: 3 статті у фахових наукових виданнях України з мистецтвознавства, 4 роботи апробаційного характеру.

**Структура дисертації** зумовлена логікою наукового пошуку і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 229 сторінок, з яких 176 — основного тексту. У списку використаних джерел подано 283 найменування, з них 27 – іноземними мовами. Робота містить 2 рисунки.

## РОЗДІЛ 1

### ВИКОНАВСЬКА СТАБІЛЬНІСТЬ ПІАНІСТІВ ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН

#### 1.1. Кристалізація концепту «виконавська стабільність піаністів» у сучасному науковому дискурсі

Концертно-сценічна діяльність піаністів ускладнюється в період бурхливого впливу інноваційних технологій на передачу інформації слухачам, де всупереч традиційним художнім закономірностям дієвості музичного мистецтва під час прилюдних виступів вкрай активно застосовуються фонограми. На відміну від реалізації звукозаписів, «жива» сценічна інтерпретація музичних творів піаністами абсолютно не захищена від негативного впливу психологічного стресу на результативність їх діяльності. Саме тому потребує ретельного розгляду складова виконавської майстерності піаністів, яка забезпечує успішну інтерпретацію музичних творів в умовах концертно-сценічної діяльності.

Питання виконавської майстерності піаністів привертало увагу багатьох поколінь визначних митців концертно-сценічної діяльності та їх педагогів — Л. Баренбойма (1937, 1969, 1973), Г. Гінзбурга (1968), Г. Прокоф'єва (1927), С. Савшинського (1961, 1963, 1964, 1968) та інших, оскільки професійне виконавство діє вже кілька століть. Втім, відсутність їх досконалого вивчення постійно хвилює піаністів, які на різних етапах розвитку своєї професійної майстерності відчують необхідність у розв'язанні цілої низки проблемних питань, керуючись при цьому виключно емпіричними знаннями та рекомендаціями. Означений дилетантизм, з яким регулярно доводиться зустрічатися майже кожному піаністу в період підготовки до концертно-сценічної діяльності, є ніщо інше, як наслідок відсутності науково обґрунтованої теорії виконавства та методики цілеспрямованого формування складової виконавської майстерності піаністів, яка забезпечує успішну інтерпретацію ними музичних творів в

умовах концертно-сценічної діяльності.

Слід зазначити, що упродовж ХХ століття мистецтвознавство поповнилось значною кількістю досліджень визначних виконавців та їх педагогів (Бірмак, 1973; Голубовська, 1985; Коган, 1961, 1963; Нейгауз, 1982; Ципін, 1984, 1994 та інші). Зокрема, Г. Нейгауз (1982) наголошував: «Для багатьох піаністів прилюдний виступ є далеко не простою справою. Відомо, що були прекрасні віртуози, які боялись естради і, як правило, грали перед публікою значно нижче справжнього власного рівня» (с. 173). Особливої уваги «естрадному хвилюванню», яке може негативно вплинути на процес реалізації виконавських навичок, надавав С. Савшинський (1963). З цього приводу він писав: «Передконцертне хвилювання досить часто розпочинається вже за декілька днів до виступу. В деяких випадках мучить безсоння, серцебиття, відчуття нудоти ... і, найстрашніше... пальці не слухаються, підводить пам'ять» (с. 93).

Основою для досліджень вищезначених авторів слугувало переважно осмислення їх концертно-сценічного та викладацького досвіду. У цих працях простежується чітка суб'єктивність та локальність змісту висунутих наукових положень щодо професійної підготовки піаністів до сценічних виступів. Разом з тим, не викликають сумніву висунуті дослідниками тези про те, що:

- публічні виступи (екзамени, концерти, конкурси тощо) є кульмінацією музично-виконавської діяльності фахівців, тому в порівнянні зі звичними умовами вони вимагають від піаністів значно більшої емоційно-вольової, інтелектуальної, слухової та фізичної віддачі (Бірмак, 1973; Голубовська, 1985; Коган, 1961, 1963; Нейгауз, 1982; Ципін, 1984, 1994; Щапов, 1968; Ficton, Hillyard, 1974 тощо);

- будь-який естрадний виступ піаністів закономірно супроводжується хвилюванням (Баренбойм, 1969, 1973; Гінзбург, 1968; Прокоф'єв, 1956; Савшинський, 1968 тощо).

Підтвердження дієвості вищезначених умовиводів простежується в

дослідженнях Л. Бочкарьова, (1989), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2009) та інших вчених, де естрадне хвилювання піаністів класифікується на чотири види — «хвилювання-піднесення», «хвилювання в образі», «хвилювання-паніка» та «хвилювання-апатія».

Слід зазначити, що вищеперераховані види хвилювання мають різний вплив на сценічне самопочуття піаністів. Так, «хвилювання-підйом» і «хвилювання в образі», які виникають внаслідок захопленості інтерпретацією музичних творів, стимулюють творчу діяльність піаністів. З цього приводу Я. Флієр наголошував: «... естрадне виконавство переживається як безпосередній творчий акт, в якому музичний образ народжується 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» (Віцинський, 1948, с. 103-104). У свою чергу, «хвилювання-апатія» і «хвилювання-паніка» є наслідками страху виконавця перед слухацькою аудиторією, тому здатні мінімізувати результативність відтворення навіть якісно засвоєного музичного матеріалу (Бочкарьов, 1989; Юник, 2009). Основними причинами виникнення естрадного хвилювання постають підсумковість і прилюдність форми звітності. Саме вони створюють емоціогенну ситуацію, яка підсилюється специфікою музично-виконавського процесу з властивим йому режимом неперервної діяльності. Емоціогенна ситуація передусім ускладнює відтворення засвоєної інформації (Юник, 2009). Вищевикладена інформація засвідчує необхідність комплексного аналізу такої властивості піаністів, яка забезпечує максимальну результативність гри у звичних та емоціогенних умовах.

Негативний вплив «естради» на успішність сценічної діяльності музикантів-інструменталістів Ю. Цагареллі (1989), Д. Юник (2009), Д. Юник, Т. Юник (2023) та інші науковці пов'язують з прилюдністю форми звітності як зовнішнього стрес-фактора, що негативно «віддзеркалюється» на злагожденості відтворення виконавських навичок, тобто з їх стабільністю. На

жаль, проблема виконавської стабільності музикантів-інструменталістів не знаходить свого вирішення в працях з мистецтвознавства. Втім, М. Давидовим (1997) зазначається, що стабільність гри на естраді забезпечує домінантна установка нервово-м'язових рефлексів виконавців. Означена позиція підтверджується в наукових працях Д. Юника (2009), Д. Юник та Т. Юник (2023), де доведено, що стійкість реалізації виконавських навичок у процесі сценічної інтерпретації музичних творів безпосередньо залежить від стабілізації рухів пальців і досягається включенням у хід їх відтворення тих пристосованих варіантів, котрі не викликають процесу деавтоматизації. Таку варіативність М. Бернштейн (1991) пов'язував з переключенням, пристосованою мінливістю, маневреністю та гнучкістю навичок. На його думку, стабілізація навичок як одна із семи фаз їх формування характеризується розвитком стійкості по відношенню до «збиваючих» факторів різного походження. Окрім цього, М. Бернштейном (1991) доведено, що прояв їх стабільності можливий за умови досягнутої стандартизації, яка забезпечує утримання рухів у межах тієї варіативності, котра допускається особистістю. Саме таким чином досягається не тільки точність виконання навичок, а й їх стабільність за умови дії «збиваючих» факторів різного походження. З цього приводу він писав: «... рух, який протікає так, як цього потребує сама біомеханічна природа рухового органу, виявляється особливо плавним, легким і добре оформленим» (с. 184).

У наукових розвідках Л. Баренбойма (1969), Л. Бочкарьова (1989), Л. Гінзбурга (1968), Б. Деменка (1996), Г. Когана (1961, 1963), С. Савшинського (1963, 1968) та інших дослідників акцентовано увагу на тому, що охарактеризовану вище властивість піаністів слід інтерпретувати як «стабільність». За їх переконаннями, саме ця властивість тотожна безпомилковому відтворенню музикантами необхідної інформації у звичних та емоціогенних умовах. У сучасній науці стабільність трактується через семантичну близькість з поняттями «незмінність», «сталість», «тривалість збереження певного стану або рівня» (Шапар, 2005, с. 500). Таким чином, під

«виконавською стабільністю» доцільно було б розуміти не безпомилкове відтворення музичних творів, а повторення музикантами попередньої результативності виконавської діяльності навіть з допущенням великої кількості минулих інтерпретаторських недоліків.

Фахівцями з теорії та методики музичного навчання стійке, точне й безпомилкове виконання піаністами музичних творів у звичних та емоціогенних умовах пов'язується з поняттям «виконавська надійність», введеним у науковий обіг в докторській дисертації Ю. Цагареллі (1989). Раніше означене поняття не згадувалось у жодній науково-методичній праці, де прямо чи опосередковано розглядались питання «концертно-сценічних виступів». Аналіз проблеми надійності відтворення піаністами музичного матеріалу традиційно обмежувався лише розглядом їх домінуючих психоемоційних станів напередодні публічних виступів (під час аудиторних репетицій) та під час творчо-інтерпретаційної діяльності на сцені (Бочкар'єв, 2009; Нейгауз, 1982; Самітов, 2007; Щапов, 1938 тощо). Разом з тим, ідеї Ю. Цагареллі щодо зазначеної властивості знайшли свій розвиток в сучасних експериментальних дослідженнях. Так, Д. Юником (2009) проведено ретельний аналіз музично-педагогічної, музикознавчої літератури й вивчено досвід концертно-сценічної діяльності видатних митців (зокрема, піаністів, скрипалів, баяністів/акордеоністів). Автором доведено хибність загальноприйнятої інтерпретації змісту поняття «виконавська стабільність музикантів-інструменталістів», оскільки означений термін відображає не безпомилкове виконання музичних творів у звичних та емоціогенних умовах, а їх виконання з повторенням/допущенням тих же помилок. Таким чином, дослідник стверджує, що ключовим елементом в основі означеного поняття є «стабільність».

Також Д. Юник (2009) узагальнив, що поняття «виконавська стабільність музикантів-інструменталістів» не є квінтесенцією безпомилкового виконання музичних творів, оскільки повторення попередньої результативності виконавської діяльності навіть з допущенням

значної кількості тотожних помилок є показником абсолютної стабільності. На його думку, безпомилкову інтерпретацію музичних творів у звичних та емоціогенних умовах сценічної діяльності забезпечує «виконавська надійність», яку він трактує «... як не вроджену, а набуту інтегральну властивість...» (с. 288). Стосовно виконавської стабільності музикантів-інструменталістів Д. Юник (2022) зазначив, що вона «... не може бути самостійним компонентом найвищого ієрархічного рангу виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. Стабільність доцільно розглядати як єдину з “безпомилковістю” макрорівневу кінцеву ланку її загальної структури» (с. 77).

Концепт «виконавська стабільність піаністів» викристалізовується у сучасному науковому дискурсі, який доцільно трактувати як обґрунтований вмотивований розгляд теми інтегральної властивості музикантів-виконавців, здатної забезпечити безпомилкову інтерпретацію музичних творів не лише у звичних, а і в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності. Аналіз наукової літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століть засвідчує диференціацією трьох суміжних концептів — «надійності», «психологічної надійності» й «професійної надійності». Так, на думку психолога В. Шапаря (1994), концепт «надійність» (*reliability*) є мірилом сталості чи інших альтернативних методів оцінювання, згідно якого респонденти при проведенні повторного тестування демонструють ідентичні результати — означене явище назване дослідником «ретестовою надійністю», у той час як незмінність оцінок (зокрема, бальних) за пунктами певного тесту йменована науковцем «внутрішньою погодженістю».

Слід відзначити, що надійність стала об'єктом цілеспрямованих наукових досліджень відносно недавно. Перше його трактування відомим британським професором кібернетики та психіатрії У. Ешбі (1964) зводиться до спроби пояснити найпріоритетнішу функцію означеного явища — забезпечення незмінного за основними характеристиками функціонування певної цілісної системи. Слушність такого наукового підходу до визначення



феноменології надійності доводиться й іншими більш сучасними дослідженнями, де означений концепт розглядається як:

- копіювання регулятивних механізмів і наявність в організмі людини резервних ресурсів, здатних забезпечити ефективну висококваліфіковану діяльність за будь-яких умов (звичних та емоціогенних);

- характерна властивість нервової системи людини, резервні можливості якої виявляються в силі, стабільності та врівноваженості саморегуляційних процесів (Котова, 2000; Максименко, Зайчук, Клименко, 2004; Матвеева, 2010; Муляр, 1997; Плахтієнко, 1982 тощо).

Такі визначні науковці та педагоги-піаністи, як Й. Гат (1967), К. Леймер (1966), Г. Нейгауз (1982), С. Савшинський (1968), А. Щапов (1968), Т. Юник (1996) та інші, наголошували на необхідності накопичення резервних можливостей у піаністів. Ними доведено, що за умови досягнення «запасів» побіжного виконання віртуозних творів чи пасажів, витривалості до дії стресорів та потужності звукової палітри значно підвищується якість відтворення необхідної інформації на естраді. За переконаннями науковців, наявність першого «запасу» зумовлюється умінням виконувати віртуозні твори та пасажі у значно швидших темпах, аніж цього вимагає характер музики. Необхідність такого «резерву» зумовлюється:

- ліквідацією відчуття складності, так як інтерпретація матеріалу в «нормальному» темпі здається значно легшою у порівнянні з його виконанням у швидшому темпі;

- творчим натхненням, яке іноді під час естрадних виступів вимагає не лише швидшого відтворення виконавських навичок, а й дещо прискоренішого мислення.

За відсутності такого «запасу» може призупинитись не лише творча думка, а й процес її реалізації. Резерви витривалості та потужності звучання захищають піаністів від передчасного психофізіологічного стомлення і послаблення їх м'язового тону під час концертно-сценічної діяльності (Гат, 1967; Леймер, 1966; Нейгауз, 1982; Савшинський, 1968; Щапов, 1968; Юник,

1996 тощо).

На нашу думку, основна ідея з цієї інтерпретації змісту поняття «надійність» заслуговує на особливу увагу в розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності, адже вона надає змогу гіпотетично припустити, що означений феномен залежить від їх резервних можливостей у забезпеченні безвідмовної роботи виконавського апарату як у звичних, так і в емоціогенних умовах.

Ще ґрунтовніше зміст та сутність поняття «надійність» у цій площині дослідницьких пошуків розглянуто такими видатними психологами, як А. Ганюшкін (1972), С. Дудін (1983), В. Плахтієнко (1982), К. Фірсов (1996) та іншими. Так, А. Ганюшкін (1972) та В. Плахтієнко (1982) вбачали в означеному феномені інтегральну якість будь-якої системи, яка уможлиблює її збереження в екстремальних умовах, а також дозволяє ефективно і стабільно виконувати свої основні функції. За їх переконаннями, екстремальні умови (від «*extremus*» — крайні умови, граничні відносно нормальних) вимагають від індивідуумів максимального прояву всього діапазону психофізіологічних резервних можливостей власного організму задля досягнення бажаного результату. К. Фірсовим (1996) запропоновано характеризувати феномен надійності як певну властивість суб'єктів, завдяки якій вони можуть безвідмовно діяти упродовж необхідного проміжку часу. Автором було запропоновано пов'язувати здатність суб'єктів до збереження потрібної працездатності упродовж необхідного часового інтервалу із конкретними ознаками діяльності:

- якістю та безвідмовністю роботи;
- тривалістю готовності;
- часом, необхідним на оновлення працездатності у випадку її тимчасової втрати;
- стабільною точністю та швидкістю виконання дій.

Оскільки С. Дудін (1983) розглядав поняття «надійність» у прямій

кореляційній залежності з інтенсивністю дії психічних факторів та зовнішніх факторів, у його дослідженні провідне значення надається вивченню завадостійкості особистості. Таким чином, перший (психічний) складник завадостійкості, на думку автора, проявляється у здібностях і вміннях індивідуумів досягати попередньо поставленої мети завдяки формуванню системи відповідних задач за умови впливу на них стресорів певних обставин. Другий (особистісний) складник завадостійкості виявляється, на думку дослідника, у потенційних здібностях цих індивідуумів досягати поставленої мети за умови впливу на них таких самих стресорів. Вчений акцентував увагу на актуальних здібностях, які поступово переходять у «структуру особистості» (під час вдосконалення у процесі професійної діяльності) та стають потенційними. Натомість, у випадку переходу у категорію потенційних такі здібності, навпаки, визначають актуальні здібності на рівні «надійності» як психічного стану.

Аналіз вищевикладеної інформації щодо сутності поняття «надійність» надає змогу гіпотетично обґрунтувати зміст поняття «виконавська надійність піаністів». Означене поняття доцільно характеризувати як інтегральну якість піаністів, яка спрямовується на забезпечення злагодженості роботи всіх складових психофізіологічної системи їх виконавського апарату впродовж всього періоду інтерпретації музичних творів у звичних та екстремальних умовах концертно-сценічної діяльності. На нашу думку, одним із критеріїв виконавської надійності піаністів доцільно визначити ступінь сформованості завадостійкості до дії стресорів заради збереження необхідного рівня працездатності, визначення якого відбуватиметься за показниками:

- наявність у піаністів резервних можливостей, які уможливають забезпечення безвідмовної роботи їх виконавського апарату упродовж бажаного проміжку часу;

- стабільність безпомилкового відтворення піаністами музичного матеріалу за будь-яких умов професійної діяльності;

- висока якість відтворення виконавських дій.

Вказані вище показники означеного критерію не здатні досконало відобразити ступінь сформованості структурних складників виконавської майстерності піаністів, яка забезпечить прояв їх завадостійкості у стресогенних умовах. Таким чином, окреслені показники потребують змістового та кількісного уточнення, а також здійснення закономірної ієрархічної як мікро-, так і макрорівневої класифікації. Дослідження результативного аспекту цього феномену уможлиблюється та значно розширюється новим змістовим наповненням завдяки аналізу тотожних між собою понять «психологічна надійність» та «професіональна надійність». Зокрема, В. Плахтієнко (1982) та ряд інших авторів вважають поняття «психологічна надійність» значно ширшим за поняття «психічна надійність», оскільки перше з них враховує дію не тільки свідомої (розумової), а й позасвідомої сфер психіки.

За переконаннями К. Мартінсена (1966), С. Савшинського (1968) та А. Шапова (1968) стосовно автоматизації виконавських дій, обидві сфери психіки (свідома та позасвідома) піаністів беруть участь у процесі їх виконавської діяльності. Виконавські дії починають здійснюватися позасвідомо і автоматизовано лише в результаті багаторазових повторень. Підтвердження наведеної тези простежується в роботах Й. Гата (1967), Г. Нейгауза (1982), О. Шульпякова (1973) та інших видатних виконавців та їх наставників. Таким чином, можна дійти висновку, що науковий доробок щодо визначення сутності поняття «надійність піаністів» доцільніше розглядати в аспекті саме не «психічної», а саме «психологічної надійності».

К. Фірсовим (1966) проведено найґрунтовніший аналіз змісту поняття «психологічна надійність особистості», відповідно до якого запропоновано розглядати означене поняття як багатогранну системну якість фахівців, формування якої обумовлене специфікою їх професійної діяльності та індивідуальними особливостями. Саме таким чином уможлиблюється ефективне та безвідмовне виконання ними поставлених завдань упродовж необхідного проміжку часу за певних умов. Дослідник пов'язує означений

феномен з реакцією особистості на непередбачені подразники, довгостроковою витримкою (терплячістю) до напруги й навіть перенапруги, а також зі стійкістю до інтенсивного впливу зовнішніх стрес-факторів.

На нашу думку, особливої уваги заслуговує аргументація достовірності вищевикладених ідей стосовно поняття «професіональна надійність», яку доцільно враховувати при розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності. Ґрунтовний виклад сутності цих ідей зроблено С. Шерстньовим (1994), який під поняттям «професіональна надійність особистості» пропонує розуміти системну властивість індивідуума, яка сприяє підтримці стабільності його діяльності, особливо безпомилковості (точності) виконання ним як поодиноких операцій, так і всієї сукупності фахових функцій загалом.

Найдоцільніше застосування вихідних положень означеної психологічної теорії на практиці простежується у сфері спорту (Дьяченко, Пономаренко, 1990; Козлов, 1995; Фірсов, 1996). Аналіз цих положень має велике значення в аспекті ґрунтовного вивчення виконавської надійності піаністів, адже для процесів музично-виконавської та спортивної діяльності характерною є наявність підсумковості й емоціогенності (у випадку спорту — подекуди й екстремальності) умов. Водночас, варто наголосити і на певних відмінностях між музично-виконавською та спортивною діяльністю, оскільки про існування межі (хоча й умовної) між ефективністю, результативністю та надійністю доцільно вест мову лише відносно спортивної діяльності. Саме поняття «ефективність» зазвичай застосовується за відсутності можливості однозначної, точної й чіткої ідентифікації хибності й результативності дій і часто передбачає оцінювання в балах за попередньо обґрунтованою/обраною шкалою. Застосування таких методик є прийнятним для виконавської діяльності митців музичного мистецтва при вивченні досліджуваного феномена у межах мікрорівневого аспекту, однак відповідно до макрорівневого аспекту (коли необхідним є чіткий поділ виконавських дій на правильні та хибні) доречнішим видається застосування ймовірнісного

підходу. Недоцільним є оцінювання виконавської надійності і спортсменів, і митців музичного мистецтва в балах за будь-якою шкалою, адже в першому випадку безпомилкові, надійні та ефективні дії спортсменів не обов'язково будуть результативними, а в другому випадку — такі показники відображають постійну ідентичність означеного поняття. Для теорії та методики навчання музики прийнятною видається висунута Л. Грибковою (1986) теза щодо слухності оцінювання надійності спортсменів за такими показниками:

- макрорівневим — результативністю навчально-тренувальної діяльності;

- мікрорівневим — комплексом індивідуальних особливостей спортсменів, що підвищують успішність та безпомилковість їх діяльності в екстремальних (емоціогенних) умовах.

На думку Л. Грибкової (1986), не дивлячись на те, що вищеокреслені показники мають певні відмінності, вони все ж мають високий ступінь взаємної кореляції: особистісні властивості спортсменів впливають на прояв їх надійності, перевірка якої можлива лише під час здійснення ними діяльності змагального характеру. Збільшення інтересу у психології спортивної діяльності до ґрунтовного дослідження сутності поняття «професіональна надійність» є закономірним і логічним, адже пояснюється актуальністю потреби психологічної науки у досконалому розумінні як окремої методики оцінювання означеного феномену, так і загалом його структурно-функціональної моделі. Означеній властивості присвячено наукові розвідки М. Дьяченка та В. Пономаренка (1990), С. Козлова (1995), К. Фірсова (1996), R. Tsachor, T. Shafir (2017) та інших авторів. Так, С. Козловим (1995) професіональну надійність ототожнено з емоційною стійкістю людського організму у звичних та напружених умовах діяльності. На нашу думку, означене тлумачення поняття певною мірою демпінгує важливість результативності діяльності на підготовчому етапі у формуванні змагальності. Професіональну надійність К. Фірсов (1996) трактує як такий

ступінь технічної підготовленості й технічної стресостійкості фахівців, котрий уможлиблює демонстрацію ними під час змагальних виступів не гірших результатів, аніж досягнутих раніше.

На нашу думку, є недоречним аксіоматичне перенесення означеної сутності цього поняття в теорію та методику музичного виконавства, тому що у спортивній діяльності «професіональна надійність» прямо корелює лише із екстернальними факторами впливу змагальних обставин на результативність діяльності фахівців, тоді як у виконавському процесі піаністів високу пріоритетність мають семантичні, загальнофізичні та психічні стани музикантів, які не були об'єктами спеціальних наукових досліджень. Крім того, алогічною видається згода з семантичним звуженням поняття «професіональна надійність» лише до «технічної підготовки» і «технічної стійкості», адже це актуалізує роль техніки виконання, демпінгуючи майстерність спортсменів.

Без сумніву, виконавську техніку фахівців довільної сфери діяльності варто розглядати як результат становлення й розвитку їх знань, умінь та навичок як триєдиної структури, яка постає складником фахової майстерності. Разом з тим, неврахування майстерності, за слушними ремарками С. Максименка, В. Зайчука та В. Клименка (2004), неминуче призведе до звуження самого поняття «професіональна надійність». Саме тому Ю. Цагареллі (1989) під сутністю поняття «професіональна надійність спортсменів» пропонував розуміти стійкість результатів спортивної діяльності під час тренувань та на змаганнях з можливим допущенням невеликої кількості помилок.

Отже, видається доцільним творче гіпотетичне моделювання лише вибраних вихідних положень сутності понять «професіональна надійність» та «психологічна надійність» у теорію та методику музичного виконавства. Це пов'язано з неприпустимістю допущення навіть декількох помилок під час концертно-сценічної діяльності піаністів, що, в свою чергу, може порушити цілісність сприймання емоційно-образного змісту музичних творів

слухачами. Водночас, застосування ідеї щодо досягнення фахівцями високого рівня професійної та психологічної надійності заслуговує на статус аксіоми в теорії й методиці музичного виконавства, оскільки істинність таких ідей підтверджується спроможністю піаністів удосконалювати будь-які властивості. Окрім того, слушною постає теза щодо визнання технічної підготовки піаністів одним із показників їх виконавської надійності, яка в ієрархічній структурі загальної системи цього феномену може значно розширити спектр внутрішніх показників загальної професійної підготовленості виконавців до публічних виступів.

Системний підхід в обґрунтуванні змісту надійності діяльності спортсменів, запропонований В. Плахтієнком (1982), теж заслуговує ґрунтовного розгляду. На думку науковця, означене поняття є складною інтегральною якістю, до структури якого входять три складники: «психологічна надійність» (спрямовується на підтримку ефективності та стабільності діяльності у процесі тренувань та під час важливих змагань), а також «функціональна надійність організму» і «структурна надійність анатомо-морфозних систем особистості» (обидва ці складники забезпечують успішне подолання психологічних і фізичних навантажень в емоціогенних умовах професійної діяльності). Особливості морально-політичного характеру і здібності до оперування інформаційними конструктами для швидкого прийняття вірних рішень за будь-яких обставин виділено автором як мікрокомпоненти надійності діяльності спортсменів, які В. Плахтієнко (1982) прирівнював до «інформаційної надійності», яку, у свою чергу, пов'язував з перцепцією необхідної інформації та прийняттям на основі її осмислення оптимальних рішень в екстремальних умовах діяльності.

Найперспективнішим шляхом визначення критеріїв та показників феномену «виконавська надійність піаністів» є екстраполяція вихідних положень стосовно змісту та сутності складників вищепроаналізованих тотожних йому понять з урахуванням специфіки виконавської діяльності. Водночас, Ю. Цагареллі (1989) та Д. Юник (2009) розкритикували зазначену



концепція системного підходу до вивчення надійності діяльності фахівців сфери спорту, оскільки:

- було обрано хибну методологічну платформу в дослідженні особистісної спрямованості та соціально-обумовлених відношень принаймні на клітинному рівні;

- простежилась відсутність переконливої аргументації щодо розгляду психічних процесів на рівні функціональної надійності, тоді як психічні стани було віднесено до рівня інформаційної надійності;

- недоцільним видається визнання особливостей морально-політичної спрямованості фахівців складниками їх спортивної надійності.

Слід при цьому наголосити на слушності й перспективності ідей стосовно особистісної спрямованості фахівців на перцепцію необхідної інформації в межах «інформаційної надійності».

Ретельний аналіз та узагальнення вихідних наукових положень щодо такої властивості музикантів-інструменталістів, котра сприяє безпомилковій інтерпретації ними музичних творів як у звичних, так і в стресових умовах прилюдних виступів, уможливила проєктування Д. Юником (2022) структурно-функціональної моделі виконавської надійності (див. рис. 1.1). Означений мистецтвознавський феномен характеризується дослідником як «... не вроджена, а сформована властивість, яка забезпечує сприятливі психологічні умови для домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-острах», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагодженістю відтворення виконавських навичок» (с. 91).

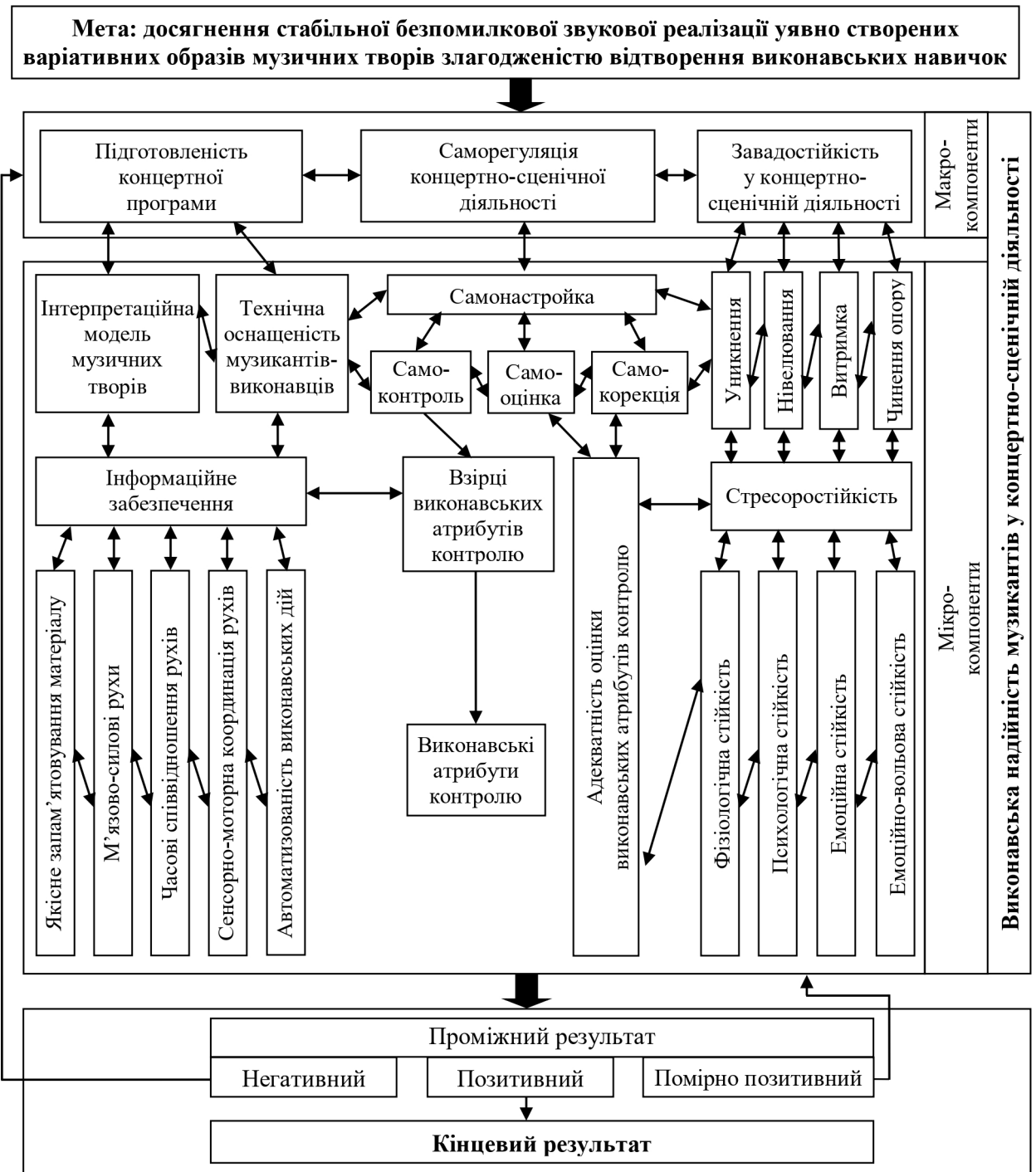


Рис. 1.1. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності (Юник, 2022, с. 90)

В основу спроектованої моделі покладено три взаємозалежних макрокомпоненти виконавської надійності музикантів, а саме:

1) підготовленість концертної програми, котра прямо корелює з якістю побудови інтерпретаційної моделі музичних творів в уяві виконавців;

автоматизованості та інформаційного забезпечення виконавських дій, досконалістю їх технічної оснащеності, міцністю запам'ятовування матеріалу музичних творів, точністю й часовим співвідношенням м'язово-силових рухів, їх сенсорно-моторною координацією, а також автоматизованістю виконавських дій загалом;

2) саморегуляцію концертно-сценічної діяльності музикантів, яка здійснюється шляхом самоконтролю, самооцінки й самокорекції визначених атрибутів контролю та їх взірців, а також завдяки самонастройці, яка інтегрує три вищеперераховані процеси (самоконтролю, самооцінки й самокорекції);

3) завадостійкість у концертно-сценічній діяльності, котра характеризується чотиривекторною специфікою прояву — уникненням деструктивної дії стресорів, нівелюванням чи сенсорно-моторною витримкою такої дії, а також цілеспрямованою протидією впливу стрес-факторів (Юник, 2022, с. 91-92).

Використання ідей теорії виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності надало змогу Т. Юник (1996) інтегрувати в методику запам'ятовування музичного матеріалу положення, що стосуються встановлення оптимального розміру фрагмента нотного тексту для ефективного засвоєння піаністами. Дослідниця експериментально довела залежність між узгодженням кількості інформаційних одиниць в означеному фрагменті з обсягом короткострокової пам'яті виконавців та швидкістю і якістю запам'ятовування цього музичного матеріалу методом повторення або образного уявлення. Оптимальний обсяг короткострокової пам'яті фахівців встановлюється відповідно до їх здатності точно з першої спроби повторити новосприйняту інформацію в повному обсязі без найменших помилок.

Принагідними постають і результати досліджень Л. Котової (2000), яка теоретично обґрунтувала й експериментально довела, що розвиток емоційної стійкості виконавців сприяє досягненню безпомилкової реалізації образно-емоційного змісту музичних творів не тільки в звичних умовах аудиторних репетицій, а і в емоціогенних умовах сценічної діяльності. Закономірно, що

практична значущість означеної теорії максимально виявляється саме в аспекті удосконалення виконавської діяльності під впливом деструктивних стрес-факторів. У свою чергу, до внутрішніх та зовнішніх детермінант емоційної стійкості музикантів Л. Котова (2000) відносить рівень збудження фахівців, індивідуальні особливості їх нервової системи, рівень розвиненості інтелекту, складність виконавських завдань, соціально-психологічні властивості музикантів і, насамкінець, емоціогенність умов виконання поставлених завдань.

О. Матвєєвою (2010) виокремлені умови, виникнення/створення яких сприяє максимізації надійності реалізації музикантами уявних художніх образів у звичних та емоціогенних ситуаціях їх виконавської діяльності. До них віднесено:

- максимальне захоплення фахівців інтерпретацією матеріалу музичних творів з одночасним нівелюванням перцепції емоційних реакцій слухачів на якість виконання музичного матеріалу;

- дотримання фахівцями оптимальної інтенсивності емоційного наповнення всіх інтонацій, фраз, речень тощо у процесі як репетиційного, так і сценічного виконання музичних творів;

- цілеспрямоване встановлення музикантами невідповідності реальних результатів виконавської діяльності бажаним результатам в умовах сценічних репетицій і прагнення досягти когнітивного консонансу (гармонізації бажаних і реальних результатів виконавської діяльності) під час концертно-сценічної діяльності;

- адаптивний тренінг фахівців з метою їх «... підготовки до успішної інтерпретації музичних творів у ситуаціях емоційно-інформаційного стресу та коригування його інтенсивності видозміненням вагомості значення даного прилюдного виступу» (с. 92-93).

Отже, концепт «виконавська стабільність піаністів» викристалізовується у науковому дискурсі їх професійних властивостей. Означений мистецтвознавчий феномен забезпечує безпомилкову

інтерпретацію піаністами музичних творів у звичних та емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності. Разом з тим, виконавська стабільність піаністів потребує ретельного розгляду, оскільки поза увагою науковців залишились питання її змісту та структури, а також специфіки взаємодії всіх елементів, спрямованих на збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів та для їх виразної реалізації засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок у звичних та концертно-сценічних умовах діяльності.

## **1.2. Зміст та структура виконавської стабільності піаністів у контексті вихідних положень різних галузей науки**

Розвиток мистецтвознавства в період інтенсифікації впливу інноваційних технологій на процес передачі інформації слухачам потребує максимальної обізнаності піаністів у сучасних досягненнях науковців у царині фізіології, психології, інформатики, кібернетики тощо. Зокрема, надзвичайної актуальності набуває проблема збереження високої результативності концертно-сценічної діяльності фахівців при негативному впливі зовнішніх і внутрішніх факторів, яку в науковій літературі закономірно розглядають в аспекті професійної стабільності (Межевов, 2006; Меркитанов, 2007; Перевалова, 2013; Фененко, 2009). О. Перевалова (2013) про це зазначала, що якщо мова йде не лише про здібності певного фахівця тривалий час творчо й ефективно виконувати професійну діяльність під впливом негативних зовнішніх факторів, а й про здібності чинити супротив таким негативним зовнішнім впливам, то доцільно акцентувати увагу саме на понятті професійної стабільності».

Поняття «стабільність» (від англ. «*stability*») — стабільність, стійкість, відповідна постійність) вимагає ґрунтовного розгляду, адже його семантичне наповнення є відмінним у різних галузях науки. Наприклад, в економіці стабільність — наукова категорія, яка уможливорює вирішення тактичних

завдань і забезпечення досягнень її стратегічних показників (Меркитанов, 2007; Соїфер, 2005). На думку В. Соїфера (2005), ця професійна властивість знаходить свій вияв у соціально-трудовах зв'язках роботодавців з працівниками, забезпечуючи не лише довготривалий процес їх взаємодії, а й динаміку розвитку самих організацій. Подібні твердження щодо змісту поняття «стабільність» простежуються і у дослідженнях Д. Вітмана (2004), який під вищезгаданим феноменом розуміє певну сукупність установок керівника, скерованих на врегулювання подальшої діяльності підлеглих в очолюваній ним організації. На думку дослідника, пріоритетними макроскладниками стабільності постають відданість фахівця справі та колективу, а також готовність при найпершій нагоді миттєво повернутись до організації у разі попереднього звільнення. В ході аналізу теоретичних основ стабільності установ банківської сфери А. Меркитанов (2007) дійшов висновку, що цей феномен нерозривно пов'язаний зі здатністю банківської системи тривалий час зберігати структурну й функціональну цілісність.

Провідні ідеї наукових розвідок, присвячених уточненню змісту поняття «стабільність» фахівцями в царині економіки, доцільно екстраполювати у галузь мистецтвознавства для подальшого вивчення виконавської стабільності піаністів. Разом з тим, варто наголосити на відсутності в них елементу творчості, який відіграє чільну роль у процесі інтерпретації музичних творів. Саме цим зумовлена потреба у розгляді семантики поняття «стабільність» в інших наукових галузях.

Дослідниками у сфері інформаційних технологій «стабільність» визначається в якості властивості інформаційної системи, котра забезпечує доставку формалізованих команд та даних у робочому режимі за певний час, обсяг якого з можливою вірогідністю більше нормованого часу (Паутова, 2014; Литвинова, 2012; Шабанов, 2010). Л. Паутова (2014), досліджуючи візуальні прояви свідомості особистості в ході математичної обробки «Тесту Тьюрінга», підсумувала: алгоритми стабільності прямо корелюють з такими дуальними утвореннями, як «хаос — порядок», «сумнів — впевненість»,

«законність — ризик» тощо. На думку науковиці, «діалог» між складниками вищезначеної системи є неперервним, і, як наслідок, це спричиняє вагому модифікацію самих алгоритмів стабільності. Схоже розуміння феноменології стабільності знаходимо і в працях С. Литвинової (2012), де вона трактується в якості оцінювальної категорії якості з позицій відповідної аксіологічної системи. Дослідниця резюмує, що стабільність як важлива життєва цінність постає провідною в загальній аксіологічній системі людини, хоча її ментальність та культурні традиції певним чином звужують межі застосування означеного терміну.

Аналогічне до вищеприписаного розуміння поняття «стабільність» простежується і в наукових дослідженнях з психології. Зокрема, вихідні положення теорії самосприймання скеровують увагу на наявність у людини досить стабільної картини власного «Я», котра не відзначається змінністю під впливом суперечливих їй оцінок з боку інших людей, а також трансформаційного соціального контексту у випадку, коли поведінка також залишається незмінною (Молчанова, 2006). Втім, суб'єкти різного рівня адекватності самооцінки відрізняються емоційною реакцією на вплив зовнішніх подразників, який спрямовується на зміну особистісних ціннісних орієнтацій (навіть у разі ідентичності показників їх нервової системи) (Yuan Kai, 2017). О. Молчанова (2006) виділяє два основних аспекти розгляду самооцінки стабільності особистості, а саме:

*перший аспект* передбачає забезпечення вивчення механізмів самооцінювання стабільності особистості;

*другий аспект* ґрунтується на методології онтогенезу.

Відповідно до першого аспекту розгляду стабільності, слід акцентувати увагу на процесах генералізації й сумації емоцій. Так, шляхом сумації емоцій здійснюється накопичення емоцій з негативним полюсом модальності, а їх інтенсивність здатна суттєво впливати на адекватність самооцінювання стабільності. Подібним чином на адекватність самооцінювання стабільності впливає і процес генералізації емоцій, який всебічно охоплює спектр

емоційності особистості, підпорядковуючи будь-яку емоцію головній (Молчанова, 2006; Рейковський, 1979; Dael, Mortillaro, Scherer, 2012).

Означена теза знаходить підтвердження у працях з теорії та методики музичного виконавства. Зокрема, Д. Юник (2009) зазначає: «Обов'язкові внутрішні нормативні стандарти поведінки інтерпретаторів регулюються рівнем самооцінки не автоматично, а за умови об'єктивації самосвідомості через спрямування уваги на відповідні атрибути контролю. Цей рівень залежить від адекватності самооцінки, яка ускладнюється відсутністю об'єктивних критеріїв визначення її ефективності та досить частим домінуванням емоційної сфери виконавців у процесі інтерпретації музичних творів» (с. 40).

Другий аспект розгляду самооцінки стабільності, за переконаннями О. Молчанової (2006), бере свій початок з адаптивно-регулятивної теорії старіння, відповідно до вихідних положень якої рівень самооцінки особистості є високим в дитинстві, після чого помітно знижується в підлітковому віці, а згодом поступово зростає по мірі дорослішання й, нарешті, знову стрімко знижується в старості. Окреслена траєкторія є універсальною незалежно від гендерних чи ментально-етнічних розбіжностей, а також інваріантною щодо соціально-економічного статусу особистості.

На жаль, вихідні положення адаптивно-регулятивної теорії старіння стосовно залежності адекватності самооцінки виконавської стабільності піаністів від віку митців концертно-сценічної діяльності поки не знаходять підтвердження у працях з теорії та методики музичного виконавства, оскільки означені проблемні питання ще ніким не досліджувались. Натомість, не викликає сумніву доцільність використання вихідних ідей математико-інформатичної та психологічної науки стосовно семантики поняття «стабільність» в ході подальшого розгляду виконавської стабільності піаністів. Оперуючи змістом цих ідей, гіпотетично можна припустити, що досліджуваному мистецтвознавчому феноменові повинна бути властива



функція оцінювання в аспекті системи музично-виконавських цінностей. Втім, прослідковується чітка потреба в ретельнішому дослідженні ролі адаптивно-регулятивної сфери особистості в адекватному оцінюванні виконавської стабільності піаністів.

За нашими переконаннями, найвагомим дослідженням, в якому висвітлено адаптивно-регулятивні механізми оцінювання стабільності, постає дисертація О. Межевова (2006). На його думку, означені механізми здатні врегульовувати внутрішні процеси оцінювання стабільності, а також забезпечувати її адаптацію до негативного впливу статичних і змінних зовнішніх факторів. При цьому саме останні невпинно еволюціонують, змушуючи стабільність знаходитись в пошуку ефективних засобів захисту, що закономірно призводить до одночасного функціонування стабільних і нестабільних процесів. Докази слушності позиції О. Межевова простежуються у дослідженні Л. Багданової (2014), яка адекватність оцінки стабільності прямо пов'язує з величиною одночасного акту її заміру. Іншими словами, зі зростанням тривалості періоду розрахунку стабільного стану збільшується і адекватність оцінки.

Про можливий негативний вплив зовнішніх факторів на адекватність оцінки проміжних та кінцевих результатів концертно-сценічної діяльності інструменталістів вказував Д. Юник (2009) та ряд інших науковців з теорії та методики музичного виконавства. Дослідник експериментально довів, що уникнення такого «ефекту неадекватності» позитивно впливає на їх виконавську надійність, яка «... 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» (с. 146).

Думки щодо вірогідності паралельного функціонування стабільних і змінних процесів у межах однієї системи також є в наукових розвідках Р. Абдуллаєвої (2014), О. Дарвіша (2008), Л. Паутової (2014), А. Шабанова (2010) та ряду інших дослідників, якими стабільність розглядається у

нерозривному зв'язку зі спроможністю системи до збереження рівноваги власних елементів, а нестабільність закономірно ототожнюється з відсутністю вищезначеної спроможності. Так, у праці Р. Абдуллаєвої (2014) йдеться про те, що стани стабільності й змінності є полярними на сингулярній загальній шкалі виміру стабільності, де останній зі станів виступає базовим відносно розвитку системи першого.

За переконаннями Л. Паутової (2014), стабільність і змінність складно взаємопов'язані, оскільки перша (стабільність) уособлює темпоральну організацію подій, котра уможлиблює неперервну єдність і запобігає розрізненню відмінності нового, виключає можливість віддалення й дистанціювання тощо. Поняття стабільності і змінності не протиставляються дослідниками між собою, адже внутрішня система стабільності водночас прагне як до досягнення й утримання рівноваги між її елементами, так і до отримання змін «часових точок» шляхом руху власних елементів.

Р. Абдуллаєва (2014) вважає, що домінуючими причинами, які здатні породити нестабільність, є: надмірна зміна елементів загальної структури стабільності та їх фізичних параметрів; порушення або втрата внутрішніх зв'язків між елементами загальної структури стабільності; відсутність гнучкості у вищезначених елементах. На її думку, до характерних рис нестабільності доцільно віднести не тільки нерівномірність розвитку елементів загальної структури стабільності, а й низький ступінь адаптивності до динамічних умов і до реалізації потенціалу більшості, а також відсутність прояву стійкості до впливу перешкод. Таким чином, Р. Абдуллаєва наголошує, що система стабільності здатна доволі швидко зазнати краху, ставши нестабільною.

На нашу думку, теза щодо взаємопов'язаності нестабільності з низьким ступенем адаптивності суб'єктів до змінних умов заслуговує на особливу увагу в розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності.

Підтвердження цієї позиції простежується в дослідженні змінності

елементів загальної структури стабільності та їх фізичних параметрів О. Переваловою (2013), яка встановила, що система, яка знаходиться у стані стабільності, при зміні її структури не обов'язково підлягає розпаду. Модифікації, котрі постають характеристиками цієї системи, є, радше, звичним процесом її функціонування, аналогічним до динамічних процесів змін на будь-якому з етапів розвитку. Будучи солідарним з таким підходом, цілий ряд науковців (Ешбі, 1964; Межевов, 2006; Паутова, 2014 та інші) наголошує, що провідною зорієнтованістю стабільності є утримання рівня адаптивності системи до змін на противагу дистанціюванню системи від таких змін. На думку О. Дарвіш (2008), змінність (нестабільність), як і стабільність, характеризує динаміку особистості, виступаючи драйвером її удосконалення. Разом з тим, вона може виконувати і деструктивну функцію та навіть призводити до особистісного розпаду. Стабільність не може існувати поза циклічністю — без реверсивного руху від порядку до хаосу й навпаки (Паутова, 2014). З цього приводу О. Межевов (2006) зазначає, що окреслені процеси можуть мати і врівноважений, і неврівноважений характер. Перший тип процесів (врівноважений) притаманний закритим системам з незмінною структурою, він може розвиватись не тільки в прямому, а і в оберненому порядку. У свою чергу, глибинний і всебічний аналіз неврівноважених процесів у відкритих соціальних та економічних системах з виокремленням у них лінійних та нелінійних процесів засвідчує, що обидва лінійні процеси (врівноважені й неврівноважені) є по суті «системостворюючими».

На нашу думку, теза щодо протидії лінійних та нелінійних процесів, які врівноважують або не врівноважують систему стабільності, є перспективною в аспекті розробки структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності.

Докази правомірності вищезначеної позиції знаходимо в дослідженні Д. Юника (2009), Р. Tsachor та Т. Shafir (2017) де доведено, що стабільність у будь-якому її прояві являє собою комплексне прагнення до утримання

стійкості й рівноваги внутрішніх процесів. При цьому дослідники Л. Паутова (2014) та А. Шабанов (2010) експериментально обґрунтували постійну обмеженість стабільності певними рамками, кордони яких залежать від мінімальної сили внутрішніх ресурсів системи цієї стабільності, котрі сумарно уможливають існування ймовірно-часових чи будь-яких інших показників стабільності.

Принагідною для дослідження нашої проблеми видається інтерпретація науковцями змісту поняття «цілісна стабільність», згідно з якою означене поняття не ототожнюється із сумациєю елементів його системи. Сутність цілісної стабільності ґрунтується на домінуванні однонаправленості всіх складників стабільності на досягнення самозбереження. Вищевикладене уможливило окреслення відмінностей між двома полярно взаємопов'язаними поняттями — стабільність і нестабільність. Так, стабільність постає системоутворюючим концептом, завдяки якому всі елементи системи стабільності динамічно гармонізуються задля цілеспрямованої протидії дезорганізуючому впливу зовнішніх та внутрішніх факторів. У свою чергу, нестабільність пов'язується дослідниками з відсутністю або недостатністю такої спроможності до чинення опору як передумовою можливого зникнення такої системи (Межевов, 2006; Перевалова, 2013). З цього приводу Р. Абдуллаєва (2014) наголосила, що нестабільність може виступати засобом стабілізації ситуації.

Таким чином, екстраполяція вищевикладеної інформації на феноменологію поняття «виконавська стабільність піаністів» уможливорює формулювання трьох концептуальних положень, а саме:

- 1) зовнішні та внутрішні фактори впливу на досліджуваний феномен знаходяться у стані постійної зміни;
- 2) в системі виконавської стабільності піаністів співіснують і навіть взаємодіють як стабільні, так і нестабільні процеси;
- 3) упорядковані (рівноважені) й хаотичні (нерівноважені) за своєю сутністю процеси циклічно повторюються в межах виконавської стабільності

піаністів.

Слід зазначити, що між поняттям «виконавська стабільність піаністів» і кількістю макро- та мікроскладників його системи відсутня пряма кореляція. Більше того, зростання кількості означених елементів системи перетворює її в нестабільну систему, нівелюючи основні функціональні можливості виконавської стабільності піаністів. З цього приводу О. Перевалова (2013) наголошує на спроможності стабільних систем до п'яти трансформацій — протидії зовнішнім деструктивним факторам, збереження певних ознак, збереження власної структури загалом, утримання балансу стійкості–нестійкості, а також контекстуально обумовлених змін. Це дозволяє зробити висновок про обумовленість стабільності системи не статичністю, а доцільною в обсязі вчасною змінністю.

За нашими переконаннями, у розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності також мають бути врахованими ідеї, які простежуються при розгляді сутності поняття «стабільність» у галузі соціології та політології. Науковцями цих галузей (Кіянка, 2003; Савін, 2003; Tsachor, Shafir, 2017) означене поняття досліджується з позицій взаємодії суб'єктів суспільства під час створення матеріальних та духовних цінностей у статично-змінних відносинах як між ними, так і між політичними інституціями. Зокрема, у працях І. Кіянки (2003), Tsachor, Shafir (2017) та ряду інших дослідників поняття «політична стабільність» аналізується в контексті стійкості державної політичної системи, забезпечення в такій системі об'єктивно легітимної влади, а також недопущення/нівелювання конфліктів при вирішенні міжнаціональних, соціальних, економічних або міжконфесійних питань. Протилежну позицію має О. Семченко (2015), за переконаннями якої, «... абсолютної політичної стабільності не буває. Інакше мова йшла б про повну нерухомість політичної системи» (с. 55). На думку Л. Паутової (2014), розвиток будь-якої системи стабільності передбачає подолання цілого ряду станів у прямому або реверсивному порядку. З огляду на це видається можливим стверджувати, що

абсолютно стабільні системи є «мертвими», адже вони не здатні самовдосконалюватись. Консенсусним відносно вищерозглянутих позицій постає дослідницький підхід І. Кіянки (2003), адже дослідник трактує сутність політичної стабільності через балансування сил між учасниками потенційних конфліктів з метою взаємостримування й взаємопротидії.

У свою чергу, логічним продовження думок про непорушність системи як провідну характеристику абсолютної стабільності надали змогу Р. Тимофєєвій (2013) розробити концепцію динамічної та статичної стабільності соціально-економічних систем. Під динамічною стабільністю соціально-економічних систем дослідниця пропонує розуміти їх (систем) спроможність утримувати свою внутрішню структуру без змін під дією будь-яких за інтенсивністю чи раптовістю виникнення зовнішніх факторів. Такого типу соціально-економічні системи можуть забезпечувати своє самозбереження лише за умови безперервного самовдосконалення, тобто за умови абсолютної відсутності моментів перебування у стані повного спокою. З цього приводу Р. Тимофєєва (2013) зазначає: «Система творча, тому вона переходить на новий виток розвитку, набуває нових характеристик і стає новою, зовсім іншою системою, але в визначений момент впливу її базові характеристики незмінні» (с. 14).

У свою чергу, статичну стабільність соціально-економічних систем Р. Тимофєєва (2013) трактує як їх здатність до адекватного реагування на вплив зовнішніх факторів у певний обмежений за обсягом часовий проміжок. Дослідниця висуває припущення щодо як прямолінійності, так і гнучкості таких реакцій систем, які при цьому можуть бути сильними чи слабкими. Незалежно від домінування тих чи інших конфігурацій із вищеперерахованих характеристик, метою такого реагування є ефективна адаптація внутрішніх соціально-економічних систем до умов зовнішнього середовища. З цього приводу Р. Тимофєєва (2013) вбачає за доцільне враховувати перспективу досягнення системою точки біфуркації (невизначеності, нестійкості), зазначаючи: «Час, затрачений на зміну внутрішнього середовища, не

узгоджено з часом змін зовнішнього середовища, яке трансформується інколи швидше, і більш глибоко, і без вороття. Зовнішні впливи постійні, і якщо система статично стабільна і намагається в стані рівноваги стати більш відкритою, вона загине скоріше, так як зростаюча кількість флуктуацій не дозволить прийняти оптимальне рішення в точці біфуркації» (с. 14).

В основу диференціації динамічної і статичної стабільності дослідницею покладено ряд характерних особливостей, зокрема:

- несприйняття/протидію як наслідок впливу будь-яких факторів на статичну стабільність, тоді як у випадку впливу цих же факторів на динамічну стабільність активізується вектор пошуку наближених чи однорідних конструктів з метою їх використання як інструментів самовдосконалення;

- характерну для статичної стабільності довготривалу сталість зв'язків організаційної структури та притаманну динамічній стабільності рухливість означеної структури, яка призводить до ієрархічного підпорядкування «контрагентів» власним інтересам;

- домінування принципу безкомпромісної реалізації установок у статичній стабільності і принципу співучасті та співтворчості — в динамічній стабільності;

- розподіл матеріальної винагороди згідно штатного розпису з метою підтримання статичної стабільності та розподіл означеного виду винагороди відповідно до отриманих результатів діяльності (за меритократичним принципом) для підтримання динамічної стабільності;

- надання пріоритетності авторитарно-вольовим управлінським технологіям у статичній стабільності та інтелектуально-знаннєвим — у динамічній стабільності;

- невизнання прибутку елементом динамічного ефекту за статичної стабільності, що нехарактерно для динамічної стабільності;

- творчу активність працівників колективу як ознака динамічної стабільності;

- наявність в «ядрі» динамічної стабільності соціально-економічної системи модульного принципу (Тимофєєва, 2013, с. 14-15).

Звичайно, ідеї щодо взаємодії статичної стабільності та динамічної стабільності заслуговують на особливу увагу в розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності, оскільки гіпотетично можна зазначити: саме ознаки динамічної стабільності у досліджуваному феномені надають йому змогу бути гнучким і творчим.

Підтвердження цього припущення простежується у висновках, до яких дійшла Р. Тимофєєва (2013). На її думку, досягнення високої якості будь-якої професійної діяльності неможливе без домінування в означеному процесі динамічної стабільності, яка не тільки формує творчу особистість, а й змінює її ментальність завдяки впливу на неї культурних цінностей. Аналогічні погляди зустрічаються у доробках О. Межевова (2006) та Д. Фельдмана (1992). Так, Д. Фельдман (1992) вбачає за необхідне здійснювати розгляд стабільності в аспекті її динамічності, ігноруючи вектор збереження відповідної сукупності взаємодіючих цілей та інтересів. На думку О. Межевова (2006), проблема стабільності потребує детальнішого дослідження, що пов'язано із недостатньою розробленістю науковцями питань циклічності динамічних процесів стабільності та специфіки їх впливу на поведінку особистості за звичних та емоціогенних умов діяльності.

За нашими переконаннями, у розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності мають знайти своє відображення ідеї щодо циклічності перебігу динамічних процесів, які забезпечують стабільність. Так, М. Задорожньою (2018а, 2018б), Л. Куликовим (2004), Є. Мархелем (2018), В. Медведєвою (2010), О. Переваловою (2013) та іншими науковцями проведено всебічний аналіз професійної стабільності фахівців. За переконаннями О. Перевалової (2013), основою професійної стабільності фахівців постають алгоритмічно взаємопов'язані процеси накопичення й реалізації їх творчого потенціалу,



оскільки саме він забезпечує «...самостійну, творчу, продуктивну професійну діяльність, чітке бачення перспектив професійного зростання, усвідомлену активізацію позитивних особистісних і професійних якостей, високу протидію емоційному та професійному вигорянню, здібність до самопізнання, удосконалення, розвитку і творчого прояву» (с. 238). Підтвердження означеної тези знаходимо у праці Є. Мархель (2018), в якій обґрунтовується існування яскраво вираженої потреби у стабільному застосуванні вправ, спрямованих на відпрацювання каліграфічних зразків кожної літери. М. Задорожня (2018а, 2008б) стверджує, що професійна діяльність педагогічних фахівців за відсутності у них психологічної стабільності повністю унеможлиблюється. Л. Куликов (2004) під означеним феноменом пропонує розуміти здатність фахівців до чинення супротиву довірливим подразникам з утриманням потрібного емоційного настрою в ході здійснення професійної діяльності. За переконаннями автора, лише вищевказана властивість надає індивідуумам можливість цілеспрямованого руху до попередньо поставленої мети, вирішення ускладнених завдань для її досягнення, а також подолання перешкод із мінімальними затратами психофізіологічних ресурсів. Доцільно зазначити, що поняття «стабільність» науковцем розглядається як не статичний, а саме динамічний особистісний складник, завдяки якому уможлиблюється стратегічно орієнтований «рух вперед».

Проведення ретельного аналізу різних методологічних підходів до вивчення сутності поняття «стабільність» надало змогу О. Переваловій (2013) дійти висновку про доцільність розгляду стабільності професійної діяльності будь-яких фахівців з чотирьох основних позицій — моральної, емоційної та психологічної стійкості, а також інтроперцепційної й холістичної змістовності.

У сучасній науковій літературі моральну стійкість пов'язують зі здатністю фахівців до збереження і реалізації їх ціннісних принципів, позицій чи установок за будь-яких умов діяльності (Головко, 2009; Дарвіш,

2008; Кононенко, 2004; Чудновський, 1981; Tsachor, Shafir, 2017 та інші). За переконаннями Т. Кононенко (2004), прояв моральної стійкості особистості відбувається не лише у випадку чинення опору негативним факторам, а й у випадку видозміни нею (особистістю):

- своєї поведінки і поведінки оточення, додержуючись ціннісних орієнтирів;

- свого світогляду і бачення світу оточуючими без втрати ціннісних орієнтирів.

В. Чудновським (1981) запропоновано розмежування ціннісних орієнтирів фахівців на групи. Так, до першої з них увійшли ціннісні орієнтири фахівців, які «підштовхують» їх до захисту власних інтересів (его-захисту). Друга група ціннісних орієнтирів, за переконаннями науковця, націлена на захист інтересів інших людей, а третя група відображає ціннісні орієнтири інтересів мас.

Отже, на нашу думку, особливої уваги при розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів заслуговує інформація стосовно моральної стійкості митців концертно-сценічної діяльності. Перш за все, її необхідно застосовувати при усвідомленні методики формування означеного мистецтвознавчого феномену.

Водночас, детальнішого вивчення вимагає розгляд поняття «стабільність» не лише в аспекті моральної стійкості, а також з позицій емоційної стійкості фахівців. Ряд науковців (Аболін, 1987; Бучек, 1993; Медведєва, 2010; Мирошин, 1988; Оя, 1969; Черникова, 1970; Dael, Mortillaro, Scherer, 2012; Tsachor, Shafir, 2017 та інші) дійшов до висновку щодо можливості уникнення негативного впливу факторів стресу на стабільність діяльності працівників саме за допомогою емоційної стійкості останніх, запропоновувавши в такому випадку застосовувати термін «емоційна стабільність». На думку М. Задорожньої (2018б), «... емоційна стабільність потрібна для того, щоб проявляти супротив високому моральному та емоційному навантаженню в умовах, коли потрібно зберігати

високу працездатність, окрім достатньої ефективності діяльності, критерієм якої є результативність використання педагогічних технологій. Висока працездатність в сфері «людина-людина» виражається в здібності відтворювати необхідний тип комунікацій довгий час, що неможливо без емоційної стабільності і благодатного емоційного фону» (с. 153). В. Медведєва (2010) має схожу позицію: емоційна стабільність працівників педагогічної сфери надає змогу відчувати повагу до себе та своєї гідності. Крім того, їхня емоційна стабільність дозволяє проявляти стійкість до негативного впливу будь-яких подразників задля нівелювання їх деструктивного впливу на ефективність педагогічної діяльності.

Отже, згідно з проведеними науковими розвідками, поняття «емоційна стійкість» та «емоційна стабільність» зумовлюють своє існування лише завдяки функціонуванню іншого з означених понять. М. Задорожною (2018а) доцільно зазначено, що одним із найважливіших компонентів стабільності, яка забезпечує високу результативність будь-якої професійної діяльності фахівців у складних і нестандартних умовах є емоційна стійкість. Втім, у науковій літературі співіснує дві позиції щодо розгляду поняття «емоційна стійкість» фахівців. Представники першої з них (зокрема, Оя, 1969; Черникова, 1970) вважають, що означений феномен базується на методологічній основі беззмінності (сталості) емоцій фахівців навіть за умови занадто сильного впливу подразників на їхню емоційну сферу. Дослідниці С. Оя (1969) вдалося найвдаліше розтлумачити сутність поняття «емоційна стійкість», під яким вона розуміє здатність фахівців керувати своїм емоційним станом за будь-яких умов професійної діяльності та стримувати власні емоційні реакції на негативний вплив подразників.

Відповідно до другої позиції щодо розуміння сутності поняття «емоційна стійкість» (представниками якої є: Аболін, 1987; Бучек, 1993; Задорожня, 2018а, 2018б; Мирошин, 1988), означений феномен забезпечує потрібний емоційний стан фахівців задля досягнення мети під час напружених умов діяльності. За переконаннями Л. Бучек (1993), емоційна

стійкість будь-якої особистості є неможливою без ознак саморегуляції, адже саме вона повинна демонструвати динамічні міжпроцесуальні взаємовідносини в психіці особистості у вигляді стану її здоров'я, поведінки, професійної діяльності тощо. Л. Аболіним (1987) запропоноване двовекторне тлумачення цього феномену як:

- результату саморегуляції емоційної сфери фахівців та ефективності процесу їх діяльності;

- сформованої якості фахівців, завдяки якій здійснюється досягнення ними високих результатів виявленням інтелектуальних, емоційно-вольових чи будь-яких інших характеристик.

У другій половині ХХ — першій половині ХХІ століття поняття «емоційна стійкість» неодноразово ставало предметом вивчення науковців у галузях педагогіки, психології, фізіології, мистецтвознавства тощо. Так, Л. Котовою (2000) при розгляді впливу емоційної стійкості на виконавську діяльність музикантів-інструменталістів було надано наступну характеристику — це властивість фахівців, завдяки якій відбувається високоякісне відтворення потрібної інформації за екстремальних умов. Авторкою зазначено, що: «... основними компонентами емоційної стійкості музикантів повинні бути:

- адекватність емоційної оцінки ситуації (відповідність емоційних реакцій);

- гармонійність відношення між всіма параметрами музично-виконавської діяльності в емоціогенних умовах;

- емоційна реактивність (збудливість);

- здатність контролювати астеничні емоційні стани» (с. 43).

Отже, на нашу думку, особливої уваги при розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності заслуговують двопозиційні ідеї щодо сутності емоційної стійкості.

Водночас, термін «стабільність» науковцями (зокрема, Абдуллаєвою,

2014; Переваловою, 2013; Телеповою, 2012 та іншими) застосовується не лише в аспекті моральної та емоційної стійкості, а також з позицій психологічної стійкості фахівців. Відповідно до сучасних наукових досліджень, під означеним поняттям запропоновано розуміти властивість, яка забезпечує можливості адекватного розпізнавання фахівцями будь-яких подразників та активної протидії їм (Головко, 2009; Дарвіш, 2008; Чудновський, 1981). О. Дарвіш (2008), досліджуючи психологічну стійкість, наголошувала на важливості сформованої готовності фахівців будь-якої професійної діяльності до протидії як зовнішнім, так і внутрішнім стресорам. Дослідниця пов'язувала це з чотирма процесами, а саме:

- активізацією бажаних мотивів;
- сформованими навичками й уміннями до саморегуляції своєї та слухацької поведінки в ході здійснення професійної діяльності;
- здатністю до використання новітніх технологій у навчальній діяльності;
- спроможністю до вирішення конфліктів ще на етапі їх зародження.

За переконаннями Ю. Лобанової (2014), психологічна стійкість фахівців «... може бути оцінена по трьох компонентах: рівню психологічних затрат; зберіганню цілепокладання і, як наслідок, результативності психологічного впливу (ПВ); адекватності психологічного впливу (що з нашої позиції може оцінюватися по рівню технічної оснащеності в плані можливості активізації прийомів психологічного впливу, за перевагою в виборі визначених методів і засобів психологічного впливу ... і досягненню запланованої мети відповідно» (с. 29-30). Окрім дослідження сутності вищезначеного поняття, дослідниця також займалась вивченням професійної психологічної стійкості без проведення аналогій між нею та фаховою приналежністю. Так, під поняттям «професійна психологічна стійкість» Ю. Лобановою (2014) запропоновано розуміти властивість особистості, характерну високомайстерному виконавцеві, а не просто представникові конкретного фаху. До її характерних особливостей віднесено

наступні:

- лише для професіональної психологічної стійкості фахівців характерним є переважання процесуальної мотивації над результативною, що за будь-яких умов та ускладнень скеровує їх у напрямку до мети за допомогою якомога глибшого занурення у діяльність та відчуття насолоди від її безпосереднього здійснення;

- лише за наявності професіональної психологічної стійкості у фахівців з'являється можливість до швидкого й безпомилкового прийняття рішень завдяки порівнянню у власній уяві різних альтернативних варіантів, що уможлиблюється тільки за умови наявності чималого обсягу знань, умінь, навичок та високого рівня розвиненості інтелекту.

Н. Телеповою (2012) висунуто твердження щодо інтеграції феномену «психологічна стійкість» в єдиний комплекс здібностей та властивостей фахівців, які за умови впливу факторів залежності здатні забезпечити:

- непорушність їх духовних та моральних цінностей;
- утримання їх завчасно сформованого соціального спрямування;
- незмінність Я-концепції.

За дослідженням О. Дарвіш (2008), основними показниками психологічної стійкості фахівців будь-якої професійної діяльності є:

- впевненість у власній спроможності досягати поставленої мети, яка забезпечує відсутність хвилювання-страху;
- збереження рівноваженості та усвідомленого контролю за власними діями;
- недопущення знервованості чи навіть надмірної емоційної напруги;
- цілеспрямований прояв вольових якостей, спрямованих на досягнення мети;
- постійне отримання задоволення від професійної діяльності.

Провівши різногалузевий аналіз змісту поняття «стійкість», О. Первалова (2013) на основі вихідних положень кібернетичної теорії вбачала за доцільне пов'язати означений термін з безальтернативними

змінами, залишивши поза увагою відсутність таких змін у деяких елементів загальної системи: «Стійкість у більшості випадків є бажаною, оскільки дозволяє поєднувати деяку гнучкість і активність дії з деякою сталістю і визначається як здібність протистояти обуренням (під обуренням розуміють те, що переміщує систему з одного стану в інший)» (с. 238). Л. Куліков (2004), Н. Телепова (2012) та ряд інших науковців з цього приводу вважають, що поняття «психологічна стійкість фахівців» стосується будь-якої професійної діяльності і є компонентом їх стабільності. Саме тому вбачається за доцільне вивчення означеного поняття з позицій рівноваженості, стійкості та чинення супротиву.

У наукових роботах дослідників інших галузей науки також простежуються міркування щодо вірогідності сутності поняття стійкості у такій інтерпретації. Дослідженням стійкості у контексті інваріантності займався У. Ешбі (1964). На його думку, саме змінність та гнучкість виступають основою такого варіанту функціонування механізмів чинення супротиву деструктивним факторам. За переконаннями автора, під стійкістю варто розуміти здатність елементів системи зазнавати змін лише в завчасно продуманих варіантах, а також відновлювати раніше порушену рівновагу. При цьому для стійкості першочерговим є відображення сталості, і тільки згодом — передбачених змін. Науковцями В. Чудновським (1972) та Yuan Kai (2017) зроблено висновок щодо процесу досягнення сталості, який відбувається не тільки за можливості існування інших варіантів, а й завдяки активності та гнучкості складових елементів системи. Саме означені елементи утворюють функціональну основу для максимального збереження динамічної стійкості, а також забезпечують гармонійну регуляцію власних внутрішніх параметрів стабільності. Цілий ряд науковців (Куліков, 2004; Лобанова, 2014; Телепова, 2012 та ін.) наголошує на доцільності трактування змісту поняття «сталість» через здатність психологічних механізмів фахівців до чинення ними опору перешкодам із підтриманням мотиваційної структури, віри у власні можливості, а також із обов'язковим підтриманням

потрібного рівня емоційної напруги. Підтвердження вірогідності вищезначених тез знаходимо у праці О. Дарвіш (2008): «Стійкість — це результат активної життєдіяльності, самоорганізації. В розумінні стійкості особистості виділяються два взаємопов'язаних моменти: стійкість особистості як здібність людини зберігати свої особистісні позиції і протидіяти впливам, які суперечать його особистісним установам (в цьому випадку стійкість особистості визначається ступенем своєї руйнації ... провідних мотивів та установок); стійкість особистості як здібність людини реалізувати свої особистісні позиції, видозмінюючи обставини та власну поведінку» (с. 365-366).

Отже, проведення ретельного аналізу наукових джерел та вивчення змісту й сутності стійкості надало змогу О. Переваловій (2013) дійти висновку щодо важливості розгляду стійкості фахівців будь-якої професійної діяльності також з позицій сукупності їх фахових якостей і з позиції їх соціологічних потреб.

Відповідно до першої методологічної позиції вивчення змісту поняття «стійкість» фахівців будь-якої професійної діяльності, О. Перевалова (2013) простежила тенденції до зниження їх соціального статусу завдяки:

- отриманню низької матеріальної винагороди за власну працю;
- сформованій у соціумі невідповідності матеріальної винагороди за їх працю з урахуванням інтелектуального рівня чи фізичного навантаження;
- усвідомленому доведенню до професійного вигорання тощо.

Натомість, за її дослідженнями, і сьогодні фахівці будь-якої професійної діяльності інколи зберігають потребу в самореалізації сформованого потенціалу в умовах навіть надмірної дії негативних зовнішніх факторів.

У свою чергу, згідно з другою методологічною позицією щодо розгляду сутності поняття стійкості фахівців будь-якої професійної діяльності, О. Переваловою (2013) надано визначення означеного феномену як інтегративної властивості, яка мотивує працівників виявляти активність за



умов творчої діяльності з обов'язковим довготривалим збереженням потрібного рівня емоційної напруги.

Психологічна стійкість фахівців будь-якої професійної діяльності в якості структурного складника професійної стабільності також ставала об'єктом цілеспрямованих наукових досліджень з позицій урівноваженості функціонування елементів означеної системи. Н.Телеповою (2012) запропоновано трактувати цю врівноваженість у вигляді балансу між змінністю і сталістю, які завдяки синергійному доповненню одна одної складають основу злагодженої єдності психологічної стійкості фахівців. Продовжуючи думку про врівноваженість фахівців, Ю.Лобанова (2014) наділяє її спроможністю показувати рівень напруги елементів психологічної стійкості та навіть психіки особистості загалом. Схожі твердження можна зустріти в роботі Л.Кулікова (2004): автор пов'язує врівноваженість фахівців з їх здатністю утримувати рівновагу між своїми зусиллями та психофізіологічними ресурсами, докладеними задля подолання перешкод під час здійснення професійної діяльності. На думку дослідника, психологічну стійкість фахівців доцільно розглядати не лише з урахуванням врівноваженості й сталості функціонування її складових, а також з позицій чинення ними спротиву деструктивним факторам. Під означеним спротивом (протидією) одразу декілька авторів розуміють здатність фахівців до подолання перешкод задля здобуття ними незалежності від впливу будь-яких факторів на обмеження власних свобод. До таких свобод можуть бути віднесені як поведінка загалом, так і вибір варіантів прийняття рішень зокрема (Куліков, 2004; Телепова, 2012).

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно розгляду психологічної стійкості у структурі стабільності фахівців будь-якої професійної діяльності, гіпотетично можемо зазначити, що в подальшій розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності доцільно враховувати ідеї, спрямовані на:

- формування та прояв психологічної готовності до розпізнання стресорів та до надання їм адекватної «відповіді» зі збереженням необхідного емоційного самопочуття;

- психічну підготовку суб'єктів до успішної саморегуляції поведінки навіть в емоціогенних умовах діяльності;

- психічну підготовку суб'єктів до швидкого прийняття необхідних рішень;

- реалізацію творчого потенціалу з урахуванням цінностей «Я-концепції» навіть в умовах негативного впливу зовнішніх факторів на емоційне самопочуття;

- збереження особистісних цінностей у процесі діяльності в емоціогенних умовах;

- самоуправління елементів функціональної системи стабільності з метою досягнення рівноваги між їх гнучкістю і сталістю.

Звичайно, окрім розглянутих вище моральної, емоційної та психологічної стійкості фахівців, особливої уваги заслуговують ідеї щодо інтроперцепційного і холістичного компонентів виконавської стабільності піаністів. Найретельніше вивчення цих компонентів було зроблено О. Перваловою (2013), де зміст першої зі складових розглядається через дефініцію латинських лексем, що входять до його складу: «*intro*» — всередині, та «*perceptio*» — «сприймання». Мікроскладниками інтроперцепційного складника стабільності нею визнано самосвідомість фахівця, його самоставлення до власних ціннісних орієнтирів і оточення загалом, а також самосприйняття результативності власної професійної діяльності.

Послугуючись ідеями запропонованої О. Леонтьєвим діяльнісної теорії, О. Первалова (2013) довела, що джерелом виникнення мікроскладників самосвідомості фахівців будь-якої професійної діяльності постає внутрішній конфлікт в їх «Я-концепції». Відповідно до природного прагнення кожного із них рухатись згідно орієнтирам цілепокладання,

особистість завжди характеризується відкритістю власної системи до будь-яких позитивних змін, до будь-якої динамічної соціальної взаємодії. Фахівці із високорозвиненою професійною самосвідомістю узгоджують свій образ «Я» із загальною системою власних ціннісних орієнтирів, спрямованих на осмислення мети фахової діяльності. Більше того, достатньо сформована професійна самосвідомість уможлиблює чітке усвідомлення перспектив професійного зростання фахівців, а також адекватну оцінку ними власного особистісно-професійного потенціалу.

Саме тому такий потенціал, за дослідженням Хуа Вей (2017), доцільно інтерпретувати як інтегративне утворення, яке розкривається у поєднанні професійних і особистісних якостей, а також здібностей та інтенцій будь-якого митця, відтворених у нових умовах «... на основі особистісної потреби до творчої самореалізації і саморозвитку в процесі навчання гри на фортепіано» (с. 7).

О. Перевалова (2013) вбачає за доцільне розглядати другий мікрокомпонент інтроперцепційного складника стабільності фахівців будь-якої професійної діяльності (самоствавлення до власних ціннісних орієнтирів і оточення загалом) у трьох аспектах, а саме:

- як наслідок реалізації самосвідомості у процесі професійної діяльності;
- з позиції створення й утримання необхідних для будь-якої професійної діяльності емоційно-вольових станів;
- через призму співвідношення професійних дій та уявних моделей їх образів.

На думку дослідниці, саме вищеописаний мікрокомпонент інтроперцепційного складника стабільності надає змогу фахівцям будь-якої сфери діяльності отримувати «визначену систему знань про себе», на основі якої створюється професійний образ «Я» у фаховій діяльності, у фаховому спілкуванні й особистісному розвитку як взаємопов'язаних і взаємообумовлених системах (Перевалова, 2013). Ефективна саморегуляція

та самоконтроль власної поведінки неможливі при відсутності адекватного самосприйняття. Воно (самосприйняття) відіграє надважливу роль при визначенні домінуючої стратегії дій шляхом порівняння власного «Я» з певними завданнями професійної діяльності. Зміст самосприйняття результативності власної професійної діяльності (останній мікрокомпонент інтроперцепційного складника стабільності) О. Перевалова (2013), D. Yunyk, I. Yunyk, T. Yunyk, V. Burnazova та L. Kotova (2018) розкривають передусім через самооцінку фахівцями власних професійних якостей і можливостей. За наявності адекватної самооцінки фахівці здатні до: вибору вірних рішень з-поміж альтернативних варіантів, покликаних поліпшити психологічну взаємодію з колегами; віднайдення оптимальних форм і методів комунікативної взаємодії навіть під деструктивним впливом стрес-факторів; недопущення емоційного виснаження в ході здійснення професійної діяльності тощо.

Звичайно, вихідні положення проведеного дослідження О. Перевалової (2013) стосовно інтроперцепційного складника стабільності доцільно використовувати при розробці структурно-функціональної моделі виконавської стабільності піаністів, особливо положення щодо самоконтролю за перебігом професійної діяльності, адже самоконтроль Гао Жоцзюнь (2019) визначає як інтегральну властивість, яка виявляється у спроможності піаністів до «... усвідомленого самоаналізу, самооцінки власної музично-виконавської діяльності, що дозволяє здійснювати своєчасну корекцію, регулювання її ходу задля подальшого вдосконалення та забезпечення результатів відповідно до поставленої художньо-виконавської мети» (с. 14).

Холістичний (від лат. «*holos*» — цілісний) складник стабільності уможливив досконале розроблення О. Переваловою (2013) інтроструктури (внутрішньої побудови) досліджуваного феномену. Безперечно, саме в структурній цілісності закладено джерельну базу формування професійної стабільності піаністів. Вірогідність означеного умовиводу доводиться тезами

про ризики нестабільності й деформування будь-якої системи у разі втрати нею цілісності (Абдуллаєва, 2014; Межевов, 2006; Меркітанов, 2007; Перевалова, 2013; Телепова, 2012).

Таким чином, за О. Переваловою (2013), під професійною стабільністю фахівців будь-якої сфери діяльності слід розуміти комплексний системний феномен, що має індивідуально-психологічний характер. Його провідними функціями є:

- забезпечення самостійної, творчої, продуктивної професійної діяльності з недопущенням надмірного емоційного напруження;
- виразне усвідомлення перспектив професійного зростання;
- осмислена активізація позитивних особистісних і професійних якостей та можливостей;
- отримання задоволення від власної професійної діяльності;
- чинення інтенсивного опору емоційному та професійному вигоранню;
- здатність до самопізнання, позитивного самосприйняття та самоусвідомлення в ієрархічній структурі спрямованого на вдосконалення і творче виявлення соціуму.

Без сумніву, всю інформацію щодо аналізу стабільності фахівців будь-якої сфери діяльності з позицій моральної, емоційної та психологічної стійкості, а також інтроперцепційного й холістичного її складників доцільно екстраполювати на специфіку виконавської стабільності піаністів, яка має проявлятися, перш за все, у їх концертно-сценічній діяльності.

Отже, враховуючи всю вищевикладену інформацію стосовно розгляду концепту «виконавська стабільність піаністів» у контексті положень різних галузей науки, можемо зазначити, що зміст означеного феномену доцільно розглядати як з позицій генетики, так і з позицій генезису. Разом з тим, домінуючою в ньому є набута їх індивідуальна інтегрально-динамічна властивість. Саме вона забезпечує збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів, а також для їх виразної реалізації засобами безпомилкового

відтворення виконавських навичок у звичних та концертно-сценічних умовах діяльності.

Виконавська стабільність піаністів має трьохкомпонентну структуру, яку викладено на рисунку 1.2.

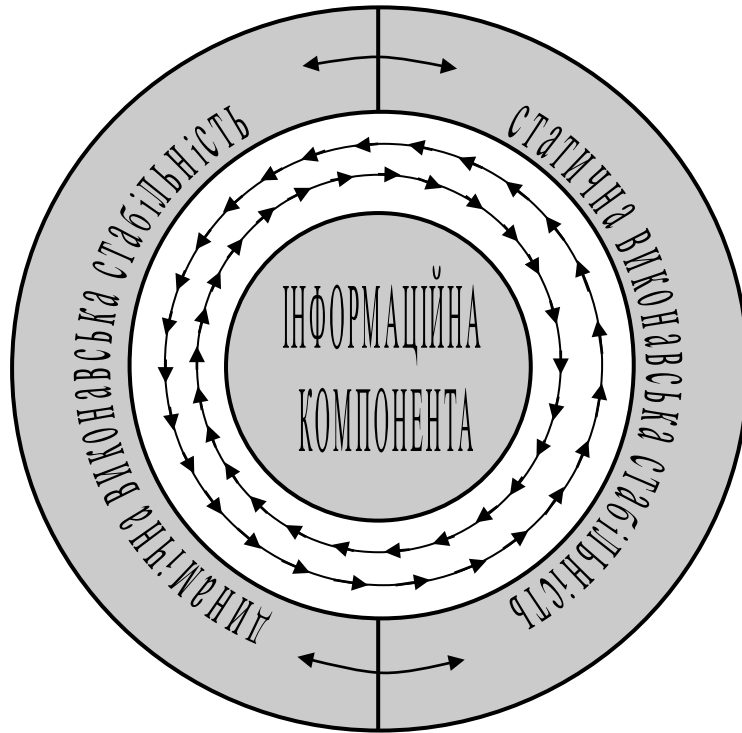


Рис. 1.2. Структура виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності

Структура виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності ґрунтується на інформаційній компоненті (див. рис. 1.2). Саме ця компонента завдяки взаємодії інтроперцепційних та холістичних ознак призводить до протилежної спрямованості руху двох інших компонент — динамічної і статичної, і таким чином відбувається досягнення певного балансу інтенсивності руху кожного напрямку, що й забезпечує цілісність функціонування елементів внутрішньої структури досліджуваного феномену. Основу першої компоненти виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності складають знання матеріалу музичних творів, творчо-інтерпретаційні уміння та виконавські навички.

Друга компонента виконавської стабільності піаністів у концертно-

сценічній діяльності створює умови для появи динамічного виду означеного феномену, який мобілізує здатність митців до:

- якісного сприйняття авторського нотного тексту музичних творів та його трансформації у звукові образи;
- обробки сприйнятого матеріалу музичних творів та його запам'ятовування;
- чіткого уявлення поліваріантних/варіативних конструктів для побудови художніх образів музичних творів;
- надання емоційно-тембрального забарвлення художнім образам музичних творів;
- проектування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів.

Третя компонента виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності створює умови для появи статичного виду означеного феномену, який мобілізує здатність митців до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття, спрямованого на:

- стабілізацію виконавських дій у процесі роботи над матеріалом музичних творів;
- збереження спонукального виду естрадного хвилювання у процесі концертно-сценічної інтерпретації музичних творів;
- забезпечення творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах діяльності.

### **Висновки до першого розділу**

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду виконавської стабільності піаністів у сучасному науковому дискурсі з позицій різних галузей науки надає змогу зробити висновки.

1. Виконавська стабільність піаністів є феноменом мистецтвознавства, адже саме ця галузь науки «володіє» теоретико-методологічним та

практичним інструментарієм дослідження їх творчо-інтерпретаційного процесу в умовах концертно-сценічної діяльності, зокрема процесу проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів і їх емоційно-тембрального забарвлення з урахуванням тезаурусу реалізації цих моделей виконавськими засобами.

2. Зміст концепту «виконавська стабільність піаністів» викристалізовується у сучасному науковому дискурсі. Означений феномен є складовою їх загальної виконавської майстерності. Виконавській стабільності піаністів притаманні не вроджені, а набуті індивідуальні інтегрально-динамічні властивості, що виявляються у здатності до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів та для їх виразної реалізації засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок як у звичних, так і в концертно-сценічних умовах.

3. Виконавська стабільність піаністів виступає основою їх концертно-сценічної діяльності. Головними складниками виконавської стабільності піаністів є:

- інформаційна компонента;
- динамічна стабільність;
- статична стабільність.

4. Інформаційна компонента виконавської стабільності піаністів ґрунтується на знаннях матеріалу музичних творів, творчо-інтерпретаційних уміннях та виконавських навичках. Ця компонента (інформаційна) забезпечує цілісність функціонування динамічної та статичної виконавської стабільності піаністів. За відсутності взаємозв'язків інтроперцепційних та холістичних ознак або за умови порушення балансу протилежної інтенсивності руху досліджуваній феномен втрачає своє основне «призначення», тобто стає нестабільним.

5. Досягнення динамічної виконавської стабільності піаністів здійснюється врівноваженою пульсацією її внутрішніх елементів, яка



відбувається за алгоритмом «порядок → хаос» і, навпаки, «хаос → порядок».

6. Функціональну основу динамічної виконавської стабільності піаністів забезпечує сталість синхронної саморегуляції її внутрішніх параметрів. Її сталість утримується завдяки:

- стійкості до збереження власних духовно-естетичних цінностей у процесі пошуків поліваріантних/варіативних гнучких конструктів для уявної побудови художніх образів музичних творів;

- безперервному руху взаємозв'язків між складниками системи означеного феномену під час еволюціонування внутрішніх та зовнішніх факторів впливу на перебіг когнітивних процесів піаністів;

- пріоритетності інтелектуально-знаннєвих технологій проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів, їх емоційно-тембрального забарвлення, а також тезаурусу реалізації цих моделей виконавськими засобами.

7. Статична виконавська стабільність піаністів мобілізує власні ресурси для досягнення оптимального емоційно-творчого самопочуття завдяки адекватній реакції на дію зовнішніх чи внутрішніх стрес-факторів у процесі творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах діяльності.

8. Статичний вид виконавської стабільності піаністів забезпечує безпомилкове відтворення виконавських навичок завдяки:

- незмінності конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні у процесі досягнення їх стабілізації;

- домінуванню принципу безкомпромісного дотримання установок, спрямованих на звільнення свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів.

9. Виконавська стабільність піаністів потребує ретельного розгляду з позицій мистецтвознавства, оскільки тільки методологія проведення досліджень саме цієї галузі науки надає змогу виявити закономірності впливу

її динамічного виду на збереження оптимального емоційного самопочуття для чіткого проєктування уявних інтерпретаційних моделей музичних творів та статичного — для їх творчої реалізації безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах діяльності.

Зміст основних положень означеного (першого) розділу дисертаційної роботи відображено у публікаціях автора — Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (50), 91–105.

## РОЗДІЛ 2

### УЯВНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ПІАНІСТАМИ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ДИНАМІЧНОГО ВИДУ ЇХ ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ

#### 2.1. Методологічні підходи до оволодіння матеріалом музичних творів піаністами у контексті проєктування їх уявних інтерпретаційних моделей

Питання оволодіння матеріалом музичних творів піаністами турбували не тільки визначних виконавців та їх педагогів, а й науковців у галузі мистецтвознавства. Поглиблене їх вивчення здійснювалось з позицій різних методологічних підходів до сприйняття та запам'ятовування авторського нотного тексту, до довільного та мимовільного заучування виконавських рухів, до проєктування уявних інтерпретаційних моделей музичних творів тощо, тобто до специфіки розвитку складових виконавської майстерності піаністів. Найпоширенішими були: особистісний, гуманістичний, аксіологічний, синергетичний, середовий, компетентнісний та діяльнісний методологічні підходи до вивчення означених процесів.

Вихідні положення особистісного методологічного підходу до вивчення специфіки розвитку будь-якої складової виконавської майстерності піаністів надавали змогу визначним виконавцям, їх педагогам, а також науковцям у галузі мистецтвознавства розглядати означений процес, перш за все, з позицій індивідуальних властивостей митців та їх власного творчо-виконавського потенціалу. Означена методологія пізнання специфіки виконавської діяльності піаністів надавала їм змогу відшукувати закономірності не тільки відчуття впевненості у спроможності вирішення будь-яких інтерпретаційно-виконавських задач під час концертно-сценічної діяльності завдяки максимальному використанню індивідуальних властивостей власного творчого потенціалу, а й віднайдення ефективних методів засвоєння музичного матеріалу, розвитку творчих умінь та

автоматизації виконавських дій (Алексеев, 1974; Баренбойм, 1969 та інші).

На основі вихідних положень гуманістичного методологічного підходу до вивчення специфіки розвитку складових виконавської майстерності піаністів визначними виконавцями, їх педагогами, а також науковцями у галузі мистецтвознавства розглядались питання запам'ятовування та відтворення авторського нотного тексту, довільного та мимовільного заучування митцями виконавських рухів, а також проєктування ними уявних інтерпретаційних моделей музичних творів з урахуванням базових цінностей піаністів. Звичайно, за основу брався спектр базових цінностей людства, які напрацьовувались ними впродовж усього періоду розвитку.

Так, у комунікативній та в інших сферах професійної діяльності проявляється певна система установок, яка змушує до істинних переживань. Вона (система установок) направлена на виконання техніко-тактичних дій і на соціальні об'єкти, а така соціально-психологічна властивість як гуманність особистості окреслює їх обумовлення цінностями та моральними нормами. О. Отич (2007), D. Yunyk, I. Yunyk, T. Yunyk, V. Burnazova та L. Kotova (2018) вважають ціннісні якості особистості критерієм усього.

На основі вихідних положень гуманістичного методологічного підходу до інтерпретації хоровим колективом музичних творів І. Хомич (2018) дійшла висновку: цінності митців мають ґрунтуватись не тільки на особистісно-гуманістичних мотивах, а й позитивних установках щодо оволодіння матеріалом та його творчого проєктування в уявній інтерпретаційній моделі з урахуванням індивідуальних властивостей митця. За переконаннями Н. Олексюк (2018), A. Damasio та G. Carvalho (2013) цінності митців мають ґрунтуватись не тільки на основі діяльності інтелектуальної сфери, а також і емоційно-чуттєвої.

Керуючись змістом цих основних положень гуманізму, де критерієм оцінки будь-якого явища чи процесу виступають високоморальні норми поведінки людини, дослідники дійшли висновку, що саме такі цінності мають відображатись піаністами під час концертно-сценічної інтерпретації

музичних творів у:

- творчому мисленні, спрямованому на розкриття основних ідей музичних творів максимальним поєднанням художніх та виконавсько-технічних засобів виразності;

- гармонійному розкритті ціннісно-світоглядних орієнтирів авторів музичних творів не тільки засобами художньої та виконавсько-технічної виразності, а й застосуванням такої культури артистизму, яка максимально віддзеркалює їх творчо-індивідуальний стиль;

- стійкості власних художньо-етичних цінностей і водночас динамічності їх трансформації у процесі як проектування інтерпретаційних моделей музичних творів, так і під час їх прилюдної реалізації тощо (Оборін, 1968; Савшинський, 1961, Юник, 2009 та інші).

З цього приводу Яо Цзялі (2022) зазначає, що: «...за умови невідповідності ціннісних орієнтирів особистісним естетичним уподобанням може відбуватись як переоцінка цінностей, так і видозмінення власного ставлення до них» (с. 35).

Дослідження виконавської майстерності піаністів на основі ідей гуманізму та його художньо-етичних цінностей здійснювались науковцям відповідно й іншого аксіологічного методологічного підходу, вихідні положення якого надали змогу митцям вирішувати інтерпретаційні та виконавсько-технічні питання на інноваційних ідеях теорії та практики фортепіанного виконавства (Мільштейн, 1983; Назайкинський, 1972; Нейгауз, 1982 тощо).

Відповідно до дослідження Т. Калюжної (2016), інноваційну діяльність митців доцільно розглядати з позицій поетапності, а саме:

- на першому етапі необхідно осмислювати художньо-естетичні цінності музичних творів з усвідомленням їх співвідношення з власними цінностями;

- на другому етапі необхідно здійснити самовизначення ціннісно-сміслових конструктів для побудови оригінальних/неповторних художніх

образів музичних творів;

- на третьому етапі необхідно створювати в уяві митців ціннісно-сміслові новоутворення (оригінальні/неповторні художні образи музичних творів) з урахуванням їх реального творчо-інтерпретаційного потенціалу.

В. Ляудіс (1976) започаткував інноваційний підхід до дослідження поетапного процесу регуляції будь-якої професійної діяльності. Він описав управління мнемічними діями, якими створюються уявні образи. За його переконаннями, означеному когнітивному процесу властиві чотири етапи, а саме:

*перший етап* — визначення категорії матеріалу/інформації, що спрямовується для запам'ятовування;

*другий етап* — структурування матеріалу/інформації для проєктування форм та методів його/її запам'ятовування;

*третій етап* — пошук просторово-часових зв'язків між елементами матеріалу/інформації для ефективного його/її запам'ятовування;

*четвертий етап* — формування просторово-часових зв'язків між елементами новостворених образів, які виступають семантично-цілісною системою інформаційних одиниць їх відтворення.

У наукових дослідженнях Л. Баренбойма (1969, 1973, 1974), Л. Бочкарьова (1989), О. Віцинського (1948), Д. Юника (2009), Т. Юник (1996) та інших вказується на те, що «існує» два типи роботи піаністів над музичними творами. За першого типу роботи над музичними творами означений процес умовно розмежовується на етапи, кожному з яких властиві специфічні особливості і способи відтворення певних виконавських дій, а за другого — він (означений процес) є цілісним, тобто не розмежованим, навіть умовно, на окремі етапи. Вивчаючи виконавський досвід Е. Гілельса, Я. Зака, Л. Оборіна, С. Ріхтера, Я. Флієра та інших визначних піаністів, з приводу змістовного наповнення першого типу роботи над музичними творами, О. Віцинський (1948) зазначив: «Перший етап — етап початкового формування музичного образу, другий етап — етап технічного (головним

чином рухового) оволодіння твором, третій етап — етап виконавської реалізації музичного образу» (с. 9).

За переконаннями Л. Бочкарьова (1989), на три етапи свою роботу поділяє переважна більшість виконавців. Для першого етапу характерно ознайомлення з музичним твором та стадія формування виконавських задумів. На другому етапі втілюються виконавські задуми, а на третьому етапі відбувається передконцертна підготовка. Втім, на його думку, на першому етапі здійснюється не тільки формування музичних образів, а й створюється дія кожної елементарної (в майбутньому) операції, яка пов'язана з конкретною метою: відпрацювання способів звуковидобування, підбір аплікатури, підкладання пальців при грі гам та гамоподібних пасажів тощо. Проте неухильно минула дія вже не виконується, далі вона включається в іншу, складнішу дію, стаючи одним із засобів її виконання, операцією виконання іншої дії, наприклад, оволодіння мілкою технікою (швидка гра гам, гамоподібних пасажів).

Автоматизація, трансформація технічних дій на операції та процес їх ускладнення досліджувався О. Шульпяковим (1973). Демонструючи зміну природи цільових установок (усвідомлюваних і неусвідомлюваних), що на різних його стадіях регулюють творчий процес, та простежуючи за ним з фізіологічної точки зору, він також акцентує увагу на трьох визначальних етапах: акумуляція матеріалу, обробка та цілковите оформлення результатів.

Разом з тим, ряд авторів вказують, що на подальших стадіях роботи виконавці можуть повертатися до попередніх етапів. Існують виконавці, формування образів музичних творів у яких не розчленовується на етапи, а відбувається у виді нероздільного процесу, тому такий розподіл є відносним, позаяк деталі одного етапу наявні в роботі іншого етапу. На думку С. Савшинського (1963), остаточної відповіді стосовно системи роботи не може бути. Виконавцям потрібно враховувати велику кількість зовнішніх та внутрішніх умов: ступінь зрілості та професіоналізму, знання та відношення до творів, бажання вивчити музичні твори та якісно їх виконати, складність і

технічні труднощі творів, терміновість виконання завдання тощо.

Створити насамперед уявлення про неподільну образну сферу музики бажають, керуючись майбутнім реальним звучанням, і співаки-актори, і інструменталісти-виконавці, і диригенти та режисери музичного театру. Змістовим наповненням першого етапу у виконавській діяльності музикантів є формування прототипу музичного твору. Враховуючи вивчення нотного тексту, ключова роль на цьому етапі припадає «на долю» відтворюючої уяви, яка допомагає створити особисте бачення про музичний твір. Завдяки цьому співаки та інструменталісти мають шанс передати в конкретному звучанні музику, якучують в своїй уяві. Велика чисельність музикантів на початкових стадіях роботи при формуванні образу звертається «за допомогою» до інструменту (Е. Гілельс, Г. Гінзбург, М. Грінберг, А. Йохелес, Я. Флієр та інші). На думку Г. Гінзбурга (1968), на першому етапі проходить лише ознайомлення з твором, його тематичним матеріалом, побудовою. ознайомлюючись із новим музичним твором, особливо з тим, якого виконавець ніколи не чув, не потрібно вимагати на початку максимальної точності, варто уявити кінцевий варіант, особливо це стосується складних нових творів, працювати з якими потрібно неквапливо і сумлінно. Передусім необхідно уточнити форму твору, зрозуміти його гармонійну основу. А вже у процесі ознайомлення з твором поволі народжується уявлення — все це відбувається за інструментом. У процесі гри передусім йде ознайомлення з твором, пізнаються риси його образу, змісту, загального задуму. Для уявлення кінцевого варіанту, потрібно спочатку не завчати твір, а просто (не виключаючи фальшивих нот) грати його (Віцинський, 1948). «Якщо мені потрібно вивчити якусь річ, то передусім мені потрібно створити собі ідеал цієї речі, тобто те, що фактично відтворюватиметься. На першому етапі намагаюся знайти ті форми, у яких треба висловити написане в нотному тексті, з усіма особливостями, властивими музичному розумінню нотного тексту, з усіма знахідками у сенсі фантазії як авторської, так і виконавської. Звичайно, все це відбувається дуже ескізно, недосконало, дуже далеко до



завершення» (с. 78).

Багатьох виконавців пов'язує прагнення, використовуючи сприйняття дійсного звучання інструменту, віднайти часткові риси чи цілісний образ музичного твору. Для цього сприйняття притаманне створення виконавської концепції, високий ступінь емоційності та передбачення. Втім, не всі виконавці підтримують цю точку зору, доволі велика їх кількість спростовує необхідність на початкових стадіях роботи над твором звертатись до інструменту. Так, засновник цілого напрямку, що стосується виконавства, один з найвідоміших його представників К. Леймер, рекомендує бездоганно вивчити на пам'ять нотний текст і лише тоді приступати до гри на інструменті (Бочкар'єв, 1989). За його переконаннями, внутрішні музично-слухові уявлення повинні сприяти роботі мислення і пам'яті виконавців, бо вони є підґрунтям виконавської діяльності музикантів. Педантична та аналітична робота виконавця над текстом дозволяє досягти якісного уявного відображення внутрішнім слухом, натомість пізніше проявляються схвильованість та емоційність, пов'язані з ідейно-образним змістом.

Врахування методу, який пропонує К. Леймер, у виконавців покращує надійність запам'ятовування, натомість перешкоджає принципам творчості, бо виконання стає стриманим і поміркованим віддзеркаленням нотного тексту, а первинною фазою творчості є фаза інтелектуальної роботи над образом. Багатьом виконавцям притаманною є робота над музичним твором подумки. Не застосовуючи розумову логіку К. Леймера, вони теж не «користуються» на первинному етапі творчості реальним звучанням музичного інструменту. Творчий процес на первинному етапі у Л. Оборіна (1968) здійснювався подібним чином: спочатку, на першому етапі, збирався та аналізувався матеріал, виникало фантазування, а вже потім починалась повноцінна практична робота. Л. Оборін (1968), характеризуючи первинний етап роботи над музичним твором наголошував, що при першому знайомстві з таким текстом, у кожного виконавця виникають свої певні асоціації. Натомість, з плином часу і ростом професіоналізму при першому знайомстві

з нотним текстом виникають інакші результати: під нотними позначенням, з роками, виконавці починають бачити набагато більше інформації, а сам процес стає більш плідним та пов'язаним з натхненням. Виконавці починають відчувати те звучання, якого прагнули досягнути у своїй уяві (Бочкар'єв, 1989). Як зазначає Г. Прокоф'єв (1956) ідейно-емоційна програма у великої кількості виконавців є ключовим важелем у пошуках на етапі первинного формування образу. На думку Л. Оборіна (1968), хід відображення виконавцем задуму заохочує, надихає на появу ідейного та смислового трактування. В цей період емоційні музичні образи набувають пріоритетного значення, а рухові піаністичні уявлення — відходять на другий план. Етап формування образу у багатьох виконавців пов'язаний з його обдумуванням під час подорожей, прогулянок, ходіння. Маючи велику жагу до ходіння, Я. Зак поєднував цей процес з процесом кристалізації образу.

Сформований в уяві образ допомагає виконавцям знайти «належну» стратегію роботи, рівноцінні дії, натхненно послуговуватися емоційною складовою. Аналізуючи творчі процеси роботи різних виконавців, О. Віцинський (1948) наголошує на використанні Е. Гілельсом, Г. Нейгаузом, К. Ігумновим, С. Ріхтером та іншими визначними піаністами стадійного творчого процесу. Натомість, Г. Нейгауз, К. Ігумнов, С. Ріхтер застосовували не розподілений на етапи, а саме цілісний процес роботи. Принаймні, використовуючи цілісний процес роботи, К. Ігумнов все ж таки не заперечував використання першого етапу з обачним, дуже дбайливим та сумлінним прочитанням тексту для створення конкретного плану виконання.

У результаті чималої виконавської практики та внаслідок установки на неподільне сприйняття твору, Г. Нейгауз (1982) на первинній стадії ознайомлення з ним (музичним твором) бажав зрозуміти логіку музики, сприймання якої відбувалося невимушено, а не на основі аналізу. Натомість ця невимушеність притаманна лише виконавцям високого рівня виконавської майстерності. На його думку, починаючи роботу над музичним твором

виконавець багато в чому ще має сумнів, однак визначальні ознаки вже намічаються — це стосується внутрішньої логіки та зв'язків у творі. На заняттях він досконало аналізував музичну форму твору, підкріплював задум реалізації доказами, пов'язаними з її розумінням та специфікою. Працюючи самостійно над музичними творами, Г. Нейгауз не потребував аналізу музичного твору, а просто «відчував» його.

Описуючи роботу С. Ріхтера, О. Віцинський (1948) наголошував, що частіше він не знайомився в цілому з твором, але цей типізований прототип скеровував його на рішення технічних та мистецьких завдань. На його думку, в перший день роботи охопити й охарактеризувати все в цілому без прототипу неможливо, як неможливо й домислити, що робити далі. Процес роботи С. Ріхтера характеризувався стиснутістю, форсованістю, образним узагальненням, охопленням всього твору: «Я відразу, з самого початку уявляю собі, що я робитиму... Зрештою, це дуже просто — в тексті все написано, всі відтінки та темпи вказані... Спочатку я граю повільно, потім тут же, першого дня, у виконавському темпі. Я відразу ж даю характеристику, одразу виконую» (Віцинський, 1948, с. 67).

На другому етапі роботи піаніста над музичним твором прототип здобуває вираження у виконавських засобах, здійснюється реалізація його задуму. На цьому етапі виконавці не готують ідеальний варіант твору — диригент приступає до роботи з оркестром, виконавець розпочинає роботу на інструменті, режисер починає працювати зі співаками. Велика кількість інструменталістів головною задачею цього періоду вважають технічне здійснення прообразу в визначеному живому звучанні. Дбаючи, в основному, про автоматизацію ігрових рухів, вони доволі часто працюють над музичними творами в повільному темпі, зрідка форсуючи звук. «Другий етап — віртуозне освоєння всієї фортепіанної кухні... Я багато про це думав і дійшов висновку, що у віртуозному відношенні я не відразу схоплюю річ... Я не граю механічно, вимикаючи всю музику, але сказати, що на цьому, другому етапі, я думаю про музику, про віртуозність, — не можна. У цей час

я, по суті, не надто займаюся музикою. Я думаю про те, щоб все добре і міцно стало на своє місце — стверджував Я. В. Флієр» (Віцинський, 1948, с. 59-60).

На цьому (другому) етапі здійснюється первинна робота, пов'язана з вивченням матеріалу твору по фрагментам та епізодам — зазначає Г. Гінзбург (1968). Для виконавців, котрі використовують цей тип, після роботи фрагментами та технічним еквівалентом музики, настає знову звернення до художнього завдання — все, що інструменталісти здобувають під час занять зіставляється, komponується, відбувається через кінцевий синтез.

Втім для багатьох виконавців характерним є здійснення неостаточного задуму та емоційного припущення, прототипу, яке проходить нероздільно, комплексно, в органічному поєднанні художніх і технічних сторін. Для піаністів — К. Ігумнова, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Л. Ніколаєва, скрипаля Л. Ауера, віолончеліста П. Казальса — притаманний саме такий різновид творчості. Так, К. Ігумнов вказував, що намагався не віддалятися від авторського тексту, порівнював музичне виконання з живою розповіддю, у якій, на його думку, все пов'язане між собою: один епізод відгукується на іншому, один динамічний відтінок діє на інший (Віцинський, 1948).

За висловлюваннями С. Ріхтера, і в першу мить і згодом, перед виконавцями постають одні й ті ж самі технічні та кардинальні мистецькі завдання (Віцинський, 1948). Натомість Г. Нейгауз (1982) в період здійснення задуму старався розгледіти через «збільшувальне скло» всі компоненти музичного твору, граючи його в повільному темпі зі всіма динамічними відтінками та нюансами. Г. Нейгауз (1982) пропонує виконавцям враховувати їх реакції, інстинктивні відчуття, інтуїцію на власне фразування — це повинно допомогти їх правильному розумінню музичного твору. На цьому етапі автор радить допоки музикантами-інструменталістами не знайдено найкращої (своїї) інтерпретації — варто грати фрази чи пасажі, урізноманітнюючи та змінюючи виразність і переходи. Разом з особистими

задумами виконавців, видозмінюються і технічні засоби виконання ними музичних творів, реалізація яких можлива лише за допомогою інструменту.

Під час роботи виконавців-інтерпретаторів за інструментами на етапі здійснення задуму, звукові образи безперервно оновлюють, доповнюють та удосконалюють прообраз. Хоча образ і вибудовується засобами техніки, вона (техніка) не стає лише безініціативною частиною уяви та уявлень, а процес інтонування доповнює первинні думки інтерпретаторів. За висловом К. Ігумнова, за межами визначеного реального звучання музика не існує. Доповнюючи цей вислів, П. Казальс зазначає, що виконавці під час гри відкривають для себе багато усього того, чого раніше не помічали, дивлячись в ноти (Віцинський, 1948).

За міркуваннями С. Савшинського (1963), зразкове оволодіння музичним матеріалом музикантами-інструменталістами можливе за умови опанування ними певної системи автоматизованих дій, досягнення динамічності звучання зі збереженням при цьому «витонченого» інтонування мелодико-ритмічної лінії, пов'язаного із гнучким динамічно-фразовим розвитком, задіюванням різноманітних трактувань.

За умови наявності в уяві музикантів-виконавців інтерпретаційних моделей всіх музичних творів, підґрунтя яких акумулюють автоматизовані виконавські дії та відмінно запам'ятовуваний матеріал, можна говорити про готовність концертної програми до прилюдної презентації.

У процесі засвоєння музичного матеріалу виконавці користуються поетапним або цілісним типом роботи. Отже, в теорії та методиці музичного навчання прослідковується багатоманітна інтерпретація як змістового наповнення кількісних складників даного процесу, так і їх виокремлення. Так, на думку Л. Баренбойма (1974), процес роботи виконавця над музичними творами доречно розподіляти на два етапи:

- оволодіння матеріалом;
- поглиблене художнє осмислення.

Й. Гофман (1961) підтримував думку Л. Баренбойма стосовно кількості

етапів в процесі засвоєння виконавцями музичного матеріалу, однак пов'язував їх з інакшим змістом. На його думку, перший етап пов'язаний зі створенням в уяві інтерпретатора звукового образу, а другий — з його роботою над деталями. Водночас, найбільш розповсюдженою серед виконавців вважається теорія трьохетапного диференціювання процесу роботи над музичними творами, а саме:

- перший етап — формування музичних образів;
- другий етап — технічне оволодіння потрібним матеріалом;
- третій етап — репетиційна реалізація їх осмисленої інтерпретаційної моделі (Бочкар'єв, 1989).

Враховуючи різноманітність індивідуальних властивостей виконавців, різновекторність їх поглядів, існують деякі загальні психологічні умови творчого процесу, що позначаються на ефективності роботи над твором. Так, в монографії Є. Назайкінського (1982) викладено комунікаційні схеми, які визначають різні види музично-виконавської діяльності у соціально-психологічному відношенні.

Д. Юник (2009) з приводу дієвості двох типів роботи піаністів над музичними творами зазначив, що за першого типу відбувається поетапний процес формування інтерпретаційної моделі музичного твору, а за другого — цілісний, тобто не розмежований на окремі етапи. Перший тип роботи піаністів, за його переконаннями, доцільно розмежовувати на три етапи, де:

*перший етап* передбачає спрямування зусиль на ознайомлення з музичним матеріалом програванням твору «від початку до кінця» з метою початкового створення його інтерпретаційної моделі узагальненим сприйняттям сенсорно-перцептивних образів;

*другий етап* передбачає спрямування зусиль на конкретизацію елементів інтерпретаційної моделі музичного твору довільним заучуванням його нотного тексту та виконавських компонентів;

*третій етап* передбачає спрямування зусиль на інтеграцію всіх елементів інтерпретаційної моделі музичного твору у цілісний образ завдяки

репетиційному програванню музичного матеріалу спочатку обширними блоками, а потім «від початку до кінця».

При цілісному типі роботи піаністів над музичним твором, на думку Д. Юника (2009), формування інтерпретаційної моделі музичного твору здійснюється у процесі опрацювання виконавських компонентів без спеціального (довільного) заучування його нотного тексту.

За дослідженням Ю. Цагареллі (1989), всі етапи роботи музикантів-інструменталістів над музичними творами співпадають з етапами роботи над ними у диригентів.

У теорії та методиці фортепіанного виконавства простежується інформація, що незалежно від застосування будь-якого типу роботи піаністів над музичним твором, текстові чи виконавські компоненти засвоюються за допомогою трьох діалектично пов'язаних між собою процесів, котрі проходять паралельно один одному, або у змішаній формі, тобто:

- появи естетичних уявлень на підґрунті ідейного розуміння музичних творів, що характеризуються необ'єктивною захопленістю (антиципацією) внутрішнього слуху звуковою палітрою та створенням інтерпретаційної моделі;

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

- зіставлення результатів звучання з визначеними елементами уявної інтерпретаційної моделі, з констатацією їх відповідності/невідповідності. (Міхель, 1983; Юник, 2009).

Для конкретизації напряму подальшого вивчення процесу проєктування уявної інтерпретаційної моделі музичного твору піаністами за вищезначеними типами роботи над ним було проведено анкетування студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і Сіаньської консерваторії музики (Китай). Зміст анкети відображено в додатку А. До анкети закритого дихотомічного типу було включено 4 запитання (див. дод. А).

Перше питання спрямовувалось на вивчення доцільності розробки технології оволодіння матеріалом музичного твору за методом К. Леймера, який передбачав інтелектуальне опрацювання нотного тексту «без опори» на реальне його звучання під час початкової стадії засвоєння інформації. Саме тому зміст *першого запитання* був таким: «Чи опрацюєте Ви інтелектуально нотний текст музичного твору без уявлення його звучання на початковій стадії засвоєння матеріалу?»

Наступні запитання спрямовувались на визначення домінуючого типу роботи піаністів означених закладів вищої освіти над музичним твором. Саме тому зміст другого, третього та четвертого запитань анкети був таким (див. дод. А.1):

*друге запитання* — «Чи застосовуєте Ви тільки цілісний тип роботи над музичним твором?»;

*третє запитання* — «Чи застосовуєте Ви тільки поетапний тип роботи над музичним твором?»;

*четверте запитання* — «Чи надасте Ви перевагу цілісному типу роботи над музичним твором з застосуванням поетапного типу при опрацюванні деяких фрагментів цього твору?»

Для залучення до анкетування студентів Сіаньської консерваторії музики (Китай) зміст анкети було перекладено на китайську мову (додаток А.2)

Перед анкетуванням всім студентам-піаністам було донесено інформацію щодо методу К. Леймера та сутності цілісного й поетапного типів роботи над музичними творами. Це здійснювалось завдяки індивідуальній бесіді з кожним із них або ознайомленню з інформацією, яку було викладено в електронних варіантах «Інструкції до анкетування щодо сутності методу К. Леймера» (додаток Б.1) та «Інструкції до анкетування щодо сутності цілісного й поетапного типів роботи над музичним твором» (додаток Б.2). Як вже зазначалось, до анкетування було залучено не тільки студентів-піаністів Національної музичної академії України імені



П. І. Чайковського, а й студентів-піаністів Сіаньської консерваторії музики (Китай). Для цього зміст «Інструкції до анкетування щодо сутності метода К. Леймера» та «Інструкції до анкетування щодо сутності цілісного й поетапного типів роботи над музичним твором» було перекладено на китайську мову, що відображено в додатках Б.3 та Б.4.

У 2020 році спочатку проводилось анкетування 26 студентів-піаністів Сіаньської консерваторії музики (Китай), результати якого засвідчили, що на перше запитання «Чи опрацьовуєте Ви інтелектуально нотний текст музичного твору без уявлення його звучання на початковій стадії засвоєння матеріалу?» зі всіх респондентів ніхто не надав позитивної відповіді, що становило 0%, а негативну відповідь надали всі 26 опитаних, що становило 100%.

На друге запитання «Чи застосовуєте Ви тільки цілісний тип роботи над музичним твором?» відповідь «Так» надали 11 (42,31%) студентів-піаністів цієї консерваторії музики, а відповідь «Ні» — 15 (57,69%) респондентів.

На третє запитання «Чи застосовуєте Ви тільки поетапний тип роботи над музичним твором?» позитивно відповіли 7 (26,92%) студентів-піаністів означеного закладу вищої освіти Китаю, а негативно — 19 (73,08%) респондентів.

На четверте запитання «Чи надаєте Ви перевагу цілісному типу роботи над музичним твором з застосуванням поетапного типу при опрацюванні деяких фрагментів цього твору?» відповідь «Так» надали 19 студентів-піаністів Сіаньської консерваторії музики, що становило 73,08%, а відповідь «Ні» — 7 респондентів, що становило 26,92%.

По завершенні обробки результатів анкетування студентів-піаністів Сіаньської консерваторії музики було зроблено висновки:

1) немає ніякої потреби у розробці технології оволодіння матеріалом музичного твору за методом К. Леймера, який передбачає інтелектуальне опрацювання нотного тексту «без опори» на реальне його звучання під час

початкової стадії засвоєння інформації, оскільки цей метод зовсім не застосовується студентами-піаністами Сіаньської консерваторії музики;

2) найчастіше студенти-піаністи Сіаньської консерваторії музики опановують матеріал музичного твору завдяки змішаним типам роботи над ним із наданням пріоритетного значення цілісному типу, але з обов'язковим застосуванням поетапного типу при опрацюванні деяких його фрагментів.

Вірогідність цих висновків підтвердилась в 2021 році результатами проведення анкетування 33 студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. На перше запитання «Чи опрацьовуєте Ви інтелектуально нотний текст музичного твору без уявлення його звучання на початковій стадії засвоєння матеріалу?» зі всіх респондентів означеного закладу вищої освіти також ніхто не надав позитивної відповіді, що становило 0%, тоді як негативну відповідь на це запитання надали всі 34 респонденти, що становило 100%. На друге запитання «Чи застосовуєте Ви тільки цілісний тип роботи над музичним твором?» позитивно відповіли 9 (27,27%) студентів-піаністів цієї Академії, а негативно відповіли — 24 (72,73%) респонденти. На третє запитання «Чи застосовуєте Ви тільки поетапний тип роботи над музичним твором?» надали відповідь «Так» 5 (15,15%) студентів-піаністів означеного закладу вищої освіти України, а відповідь «Ні» — 28 (84,85%) респондентів. На четверте запитання «Чи надаєте Ви перевагу цілісному типу роботи над музичним твором з застосуванням поетапного типу при опрацюванні деяких фрагментів цього твору?» позитивно відповіли 28 студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, що становило 84,85%, а негативно — 5 (15,15%) респондентів.

Отже, оперуючи інформацією щодо методологічних підходів до оволодіння матеріалом музичного твору піаністом у контексті проектування його уявної інтерпретаційної моделі, а також результатами анкетування 59 студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Сіаньської консерваторії музики (Китай) було зроблено

ВИСНОВКИ:

1) уявне проєктування інтерпретаційної моделі музичного твору піаністом виступає інформаційною основою формування динамічного виду його виконавської стабільності;

2) потребує ретельного розгляду специфіка запам'ятовування нотного тексту піаністом за поетапного типу роботи над музичним твором, оскільки застосування цього типу як провідного підтвердили 12 з 59 опитаних студентів-піаністів (20,34%), а як допоміжного (при домінуванні цілісного типу, але з обов'язковим застосуванням поетапного типу для опрацювання деяких його фрагментів) підтвердили 47 з 59 респондентів (79,66%).

## **2.2. Запам'ятовування нотного тексту піаністами за поетапного типу роботи над музичними творами як інформаційна основа формування динамічного виду їх виконавської стабільності**

Оперуючи теоретичними положеннями стосовно сутності поняття «виконавська стабільність піаністів», вбачається за доцільне формування означеного феномену умовно розмежувати на два етапи, а саме:

- перший етап спрямувати на вдосконалення мисленнєвого створення моделі музичного твору, основу якої складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням;

- другий етап спрямувати на вдосконалення процесу звукової реалізації уявно створених художніх образів виконавсько-технічними вміннями та навичками.

Кожен з вищезначених етапів формування виконавської стабільності піаністів містить систему алгоритмічних дій, виконання яких забезпечує досягнення поставленої мети. Зокрема, алгоритмічні дії першого етапу формування означеного феномену спрямовуються, перш за все, на забезпечення інформаційної основи формування динамічного виду їх

виконавської стабільності. Незалежно від наявності різних методологічних підходів до роботи піаністів над матеріалом музичних творів у попередньому підрозділі (2.1) доведено, що інформаційною основою формування динамічного виду їх виконавської стабільності виступає спроектована в уяві інтерпретаційна модель цих творів. За поетапного типу роботи піаністів над музичними творами уявне проектування їх інтерпретаційної моделі відбувається завдяки запам'ятовуванню авторських нотних текстів цих творів. Ефективність процесу запам'ятовування такої інформації залежить, в першу чергу, від роботи пам'яті піаністів, оскільки саме ця складова їх мислення виступає психічною передумовою успішності перебігу будь-якої діяльності, яка здійснюється на основі отриманих знань, умінь і навичок.

Звичайно, процес запам'ятовування, збереження та відтворення музичної інформації піаністами був класичним предметом дослідження як визначних виконавців, так і їх педагогів (Асаф'єв, 1965, 1971; Баренбойм, 1937, 1973, 1974; Гат, 1967; Гінзбург, 1968; Гофман, 1961; Ліберман, 1971, 1988; Маккіннон, 1967; Міхель, 1983; Нейгауз, 1982; Соколов, 1970; Юник, 1996 та інші). Не викликає сумніву висунута ними теза, що якість оволодіння матеріалом музичних творів піаністами прямо корелює з ефективністю роботи їх пам'яті. Саме тому дослідження визначних виконавців та їх педагогів ґрунтувались на досягненнях тогочасної психологічної та фізіологічної галузей науки щодо різноманітних моделей і концепцій пам'яті — асоціативної та діяльнісної. Вивчення проблеми запам'ятовування нотного матеріалу піаністами під час роботи над музичними творами розглядалось з позицій:

- застосування довільного та мимовільного видів пам'яті для якісного засвоєння необхідної інформації (Баренбойм, 1937, 1973, 1974; Міхель, 1983; Т. Юник, 1996 та інші);

- застосування різних видів музичної пам'яті піаністів (зорової, слухової, рухової тощо) (Беркман, 1977; Гофман, 1961; Ліберман, 1971, 1988; Маккіннон, 1967 та інші);

- застосування опорних мелодико-інтонаційних ліній в уявному проєктуванні інтерпретаційних моделей музичних творів завдяки запам'ятовуванню їх авторських нотних текстів (Асаф'єв, 1965, 1971; Гінзбург, 1968; Савшинський, 1963, 1964, 1968 та інші);

- надання пріоритетного значення індивідуальним рисам мислення піаністів (Мільштейн, 1983; Москаленко, 1994, 1998; Пясковський, 1984 та інші);

- злагодженості роботи когнітивних процесів під час сприйняття музичної інформації, її трансформації у звукові образи, запам'ятовування цих образів та їх реалізації у звичних й емоціогенних умовах, до яких і відносяться умови концертно-сценічних виступів музикантів-виконавців (Назайкінський, 1972, 1982; Соколов, 1970; Ципін, 1984, 1994 та інші);

- «безвідмовної» роботи виконавського апарату піаністів з урахуванням індивідуальних анатомо-фізіологічних властивостей, завдяки яким реалізується закладений генетично природою їх внутрішній потенціал, а також досягається гармонійна рівновага між моторикою та слуховою сферою, що і забезпечує прояв «звукотворчої волі» (Гат, 1967; Мартінсен, 1966, 1977; Ficton, Hillyard, 1974 та інші);

- побудови логіки мелодико-інтонаційних ліній як синтетичного явища, що виступає результатом взаємодії «звукової стихії» з інтелектом і, таким чином, створює умови для синергійності мислення піаністів і реакції їх емоційної сфери на отриману інформацію (Голубовська, 1985; Нейгауз, 1982 та інші);

- підсилення якості сприйняття, обробки, збереження та відтворення музичного матеріалу піаністами створенням певного емоційного стану, який позитивно впливає на об'єднання однотипної інформації у глобальні конструкції засобами ідеомоторного (уявного) та реального їх повторення (Бірмак, 1973; Віцинський, 1948; Юник, 1996 та інші) тощо.

Звичайно, усвідомлення процесу запам'ятовування, збереження та відтворення музичної інформації піаністами здійснювалось з урахуванням

тогочасних вихідних положень психологічної та фізіологічної галузей науки щодо роботи їх пам'яті. У результаті синтезу вихідних положень різних підходів до усвідомлення означеного процесу та вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності піаністів простежується наявність протиріччя між їх прагненням розвинути власні психологічні властивості для успішного оволодіння музичною інформацією та необхідністю послуговуватись тільки інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

Необхідність подолання означеного протиріччя, а також потреба у вивченні процесу формування і прояву динамічного виду виконавської стабільності піаністів зумовлюють розгляд проблеми запам'ятовування музичної інформації під час роботи над музичними творами та її відтворення в умовах концертно-сценічної діяльності на основі досягнень сучасної психологічної науки, зокрема тих вихідних положень, які ґрунтуються на методологічних підходах до класифікації видів пам'яті з урахуванням:

- їх пріоритетності у процесі запам'ятовування, збереження та відтворення матеріалу (Бех, 2008; Виготський, 1963; Гальперін, 1989; Єгорова, 1990; Ломов, 1991 та інші);

- впливу вольових зусиль на когнітивні механізми оволодіння матеріалом (Бочарова, 1976; Гоноболін, 1975; Запорожець, 1986а, 1986б; Забродин, Лебедев, 1977 та інші);

- специфічно-функціональних рівнів сприйняття, обробки, збереження та відтворення інформації (Аткінсон, 1980; Кисіль, 1994; Льозер, 1976; Москаленко, 1989; Норман, 1985 та інші).

Саме тому, простежується потреба у ретельному розгляді психологічних механізмів запам'ятовування музичної інформації піаністами у контексті різних наукових теорій пам'яті — асоціативної, біхевіористичної, гештальтпсихологічної, діяльнісної та інформаційно-кібернетичної тощо.

У теорії та методиці музичного виконавства асоціативний метод побудови піаністами художніх образів музичних творів є одним із

традиційних. Звичайно, його застосування неможливе без розвиненої пам'яті піаністів. За асоціативною теорією пам'яті, яка виникла ще в XVII столітті, але не втратила своєї актуальності і сьогодні, означений феномен характеризується складною двокомпонентною структурою, в якій накопичується інформація завдяки короткостроковим чи тривалим взаємозв'язкам — асоціаціям. За дослідженнями Л. Виготського (1963), П. Гальперіна (1989), Е. Єгорової (1990), Б. Ломова (1991), S. Mednick (1962) та інших науковців, запам'ятовування інформації здійснюється завдяки асоціаціям, які умовно ними класифікуються на два види, а саме:

- асоціації простого виду;
- асоціації складного виду.

До першого виду асоціацій (простого) ними віднесено асоціації суб'єктів за суміжністю, подібністю та контрастом, де:

- перші асоціації (за суміжністю) формують взаємопов'язані часом та простором логічні лінії між складовими інформації;
- другі асоціації (за подібністю) об'єднують взаємопов'язані часом та простором ці складові інформації;
- треті асоціації (за контрастом), відображаючи полярні властивості складових інформації, створюють умови для їх зіставлення та порівняння.

Слід зазначити, що науковцями доведено таку закономірність: саме завдяки дії других асоціації (об'єднання взаємопов'язаних часом та простором складових інформації за подібністю) суб'єкти мають можливість під час згадування однієї з цих асоціацій пригадати інші.

Складний вид асоціацій (частина та ціле, причина та наслідки, рід і вид тощо) надає змогу суб'єктам спрямовувати власні інтелектуальні зусилля на пізнання нової інформації та її запам'ятовування за рахунок перебігу логічних процесів пам'яті (Виготський, 1963; Гальперін, 1989; Єгорова, 1990; Ломов, 1991; Mednick, 1962 та інші).

За нашими переконаннями, саме асоціативність піаністів виступає провідним фактором забезпечення вихідних ідей культурно-історичних

трансляцій у їх художніх образах при роботі над музичними творами, завдяки чому і збагачується змістове наповнення цих образів, незважаючи на наявність різноманітних способів їх донесення до слухачів/глядачів. За дослідженнями Сунь Пенфея (2018), Чжан Їфу (2016), Чень Цзяньїн (2019) та ряду інших науковців, саме такі асоціації забезпечують художньо-образне сприйняття інформації музикантами-виконавцями.

Отже, формування нових знань, умінь і виконавських навичок піаністів здійснюється взаємодією будь-яких асоціацій. Натомість, інтерпретація їх змісту на основі реакції організму на сприйнятий «стимул» (ознаку) обмежувала дослідження когнітивних процесів, адже пріоритетності набувала теорія «зовнішнього зв'язку беззмінних психологічних елементів», за якою піаністи втрачали активність свідомого управління ходом засвоєння матеріалу музичних творів та його відтворення як у звичних умовах (під час репетиційних занять), так і в емоціогенних умовах, до яких відносяться концертно-сценічні їх виступи (Юник, 1996). Означені недоліки асоціативної теорії пам'яті турбували не тільки психологів, а й фахівців музично-виконавської спрямованості. Саме тому, у кінці XIX століття визначні піаністи і їх педагоги взяли за основу вихідні положення теорії гештальта, яка привнесла нове «бачення» роботи пам'яті суб'єктів. За цією теорією, запам'ятовування інформації відбувається не на основі асоціацій її первинних елементів, а на основі їх цілісної організації — «гештальт». За цією психологічною теорією, саме вимогливий стан піаністів викликає необхідну установку як на сприйняття музичної інформації, так і на її подальше запам'ятовування у процесі роботи над авторським нотним текстом. В означеному процесі особливого значення набуває:

- структурування музичної інформації;
- визначення провідних її ознак;
- запам'ятовування сприйнятої інформації з її об'єднанням у цілісні структурні одиниці, які «ізоморфні структурам сприйняття» (Юник, 1996).

Підтвердження вірогідності означених ідей стосовно доцільності



об'єднання ознак стимуляції у цілісні структурні одиниці ще у «момент» їх розпізнання та активності суб'єктів у даному процесі простежується в дослідженні Ф. Льюера (1979) й інших науковців, де доведено, що запам'ятовування будь-якої інформації відбувається не просто завдяки її повторенню, а завдяки реконструкції складових уявних образів, які відображають цілісність цих образів. Наголошенням на «реконструкції складових уявних образів» вказується на динамічності когнітивних процесів, якими забезпечується запам'ятовування суб'єктами будь-якої інформації. Оперуючи вихідними положеннями теорії «гештальта», Т. Юник (1996) запропоновано алгоритм запам'ятовування нотних текстів музичних творів піаністами у процесі роботи над ними. Цей алгоритм передбачає:

- розмежування музичної інформації на складові з урахуванням їх відносної самостійності;
- визначення провідного елемента у кожній складовій музичної інформації;
- запам'ятовування кожної складової означеної інформації у послідовностях, які зазначено композиторами в нотних текстах музичних творів;
- об'єднання запам'ятованих складових музичної інформації у цілісну систему методом «ланцюжка».

Розвиток психологічної науки у XIX столітті надав змогу дослідникам процесів запам'ятовування матеріалу висунути гіпотезу, що пам'ять суб'єктів має двокомпонентну структуру, де накопичується сприйнята інформація, зберігається та в необхідний час усвідомлено відтворюється. Означена теорія пам'яті на початку XX століття піддалась критиці з боку біхевіористів, які на основі експериментальних даних довели її хибність. Представники нової біхевіористичної теорії пам'яті, до яких слід віднести Д. Нормана (1985), І. Павлова (1950), Л. Торндайк (1966) та інших науковців, взяли за основу вихідні положення теорії «гештальта», доповнивши їх ідеями стосовно провідної ролі зовнішнього підкріплення процесу запам'ятовування будь-

якої інформації суб'єктами методами повторення (саме ці ідеї вони автоматично перенесли з дослідів, які проводились на тваринах у процесі їх учіння).

Вихідні положення праць біхевіористів склали методологічну основу вивчення процесу оволодіння виконавськими вміннями та навичками музикантів, зокрема і піаністів, адже, за дослідженням Й. Гата (1967), К. Мартінсена (1966, 1977), Є. Назайкинського (1972), Г. Прокоф'єва (1927), О. Шулп'якова (1973) та інших представників теорії та методики музичного виконавства, «запам'ятовування» і «учіння» взаємопов'язані між собою. За дослідженням Т. Юник (1996), різниця між цими поняттями простежується лише в тому, що фундаментом першого поняття («запам'ятовування») виступає друге поняття («учіння»). Саме тому, на її думку, у наукових і методичних працях вищезокреслених представників так багато уваги приділено зовнішній стимуляції перебігу процесів становлення та розвитку виконавських навичок музикантів-інструменталістів методом їх повторення з урахуванням:

- парадигмальної спрямованості уваги на кількість одиниць музичної інформації на початковій стадії їх сприйняття;
- кількості розпізнаних складових музичної інформації на початковій стадії її сприйняття;
- тривалості утримування уваги на кожній складовій музичної інформації на початковій стадії її сприйняття;
- вибудованої послідовності сприйняття складових музичної інформації;
- усвідомлення взаємозв'язків сприйнятих складових музичної інформації і складових наступного їх фрагменту;
- перешкод у процесі сприймання та відтворення складових музичної інформації тощо (Юник, 1996).

У науковій літературі (Виготський, 1963; Леонт'єв, 1977 та інших авторів) вказується, що у представників біхевіористичної теорії пам'яті поза

увагою залишались питання щодо якісного аналізу активності суб'єктів під час запам'ятовування необхідної інформації. Саме це в середині ХХ століття і «виступило» основою появи нової теорії пам'яті, яка у психологічній науці отримала назву — «діяльнісна». Відповідно до цієї теорії пам'яті, процес запам'ятовування музичної інформації піаністами можна розглядатися з позицій складових їх мислення, завдяки перебігу яких забезпечується зв'язок нових знань з тими, що були засвоєні раніше.

Вірогідність вихідних положень діяльнісної теорії пам'яті підтверджується у дослідженні З. Фрейда (2005), в якому доводиться, що тільки завдяки взаємозв'язкам між сприйнятою новою інформацією і збереженою інформацією в пам'яті суб'єктів відбувається її обробка (згущення), тобто запам'ятовування. Якщо раніше засвоєна інформація ще зберігає здатність «чинення» опору процесам згущення, то її обробка не потребує надмірних зусиль з боку когнітивних процесів суб'єктів. За таких умов всі зусилля спрямовуються на зіставлення ознак сприйнятої інформації з ознаками раніше засвоєної.

Таким чином, оперуючи вихідними положеннями теорії З. Фрейда, Т. Юник (1996) дійшла висновку, що запам'ятовування будь-якої музичної інформації піаністами здійснюється завдяки перебігу двох протилежно спрямованих процесів, які створюють умови для:

- збереження у пам'яті беззмінних новосприйнятих ознак нотних чи звукових конфігурацій;

- збереження змінних новосприйнятих ознак нотних чи звукових конфігурацій, яких вони «набувають» у процесах подальшої обробки з метою їх запам'ятовування.

Слід зазначити, що фахівці з теорії та методики музичного виконавства постійно спрямовують свої зусилля на пошук ефективних способів запам'ятовування нотного тексту піаністами за поетапного типу роботи над музичними творами, адже якісне його засвоєння виступає інформаційною основою формування динамічного виду виконавської стабільності митців

концертно-сценічної діяльності. Саме тому, такі пошуки ґрунтуються на досягненнях психологічної науки, представники якої у першій половині ХХ століття спрямовували увагу на дослідження пам'яті суб'єктів з урахуванням перебігу її структурних елементів (Торндайк, 1966). Переключення уваги науковців різних галузей науки (психології, молекулярної генетики, нейрофізіології, кібернетики, електроніки, тощо) з традиційного об'єкту дослідження на вивчення структури пам'яті і операційного її складу привело їх до розгляду процесів запам'ятовування будь-якої інформації з позицій:

- 1) методології управління означеним процесом з боку мотивації;
- 2) методології з'ясування структури пам'яті суб'єктів;
- 3) методології усвідомлення когнітивних механізмів управління процесом засвоєння необхідної інформації — сприйняття, обробки, збереження та її відтворення (Аткінсон, 1980; Занюк, 2002; Норман, 1985).

Таким чином, ці три методологічних підходи до вивчення процесу запам'ятовування музичної інформації піаністами склали основу розвитку теорії та методики музичного виконавства другої половини ХХ – першої половини ХХІ століть. Керуючись вихідними положеннями представників психологічної галузі науки, провідні музиканти-виконавці та їх педагоги дійшли висновку, що процес запам'ятовування піаністами необхідної інформації доцільно розглядати з позицій класифікації їх видів пам'яті з урахуванням специфіки роботи кожного з них.

Зокрема, Й. Гофман (1961), Л. Маккіннон (1967) та інші запропонували дієві технології запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів на основі проведених досліджень ще С. Рубінштейном (1936) та іншими психологами, де доводиться, що пам'ять суб'єктів розмежовується на:

- моторну або рухову, завдяки якій здійснюється запам'ятовування та відтворення будь-яких дій;

- образну, завдяки якій здійснюється запам'ятовування та відтворення образів створених в уяві на основі раніше сприйнятих явищ або предметів

дійсності;

- логічну, завдяки якій здійснюється запам'ятовування та відтворення думок, змісту понять, доказів тощо;

- афективну, завдяки якій здійснюється запам'ятовування та відтворення емоційних станів.

Відповідно до досліджень С. Рубінштейна (1936) та інших психологів, образна пам'ять суб'єктів об'єднує слухову, зорову, дотикову, смакову і нюхову їх пам'ять. Окрім цього доведено, що у процесі запам'ятовування та відтворення необхідної інформації суб'єктами досить часто приймають участь не тільки означені види пам'яті у «чистому вигляді», а й змішані їх форми.

Як вже зазначалось, вихідні положення означеної теорії пам'яті суб'єктів склали методологічну основу вивчення процесу запам'ятовування музичної інформації піаністами. Зокрема, Т. Беркман (1977), А. Бірмак (1973), Й. Гат (1967), Л. Гільбург (1968), Г. Гінзбург (1968), Й. Гофман (1961), Г. Коган (1961, 1963), Л. Маккіннон (1967) та інші запропонували дієві технології запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів на основі вихідних положень досліджень С. Рубінштейна та інших психологів. Звичайно, не підлягають сумніву висунуті означеними представниками теорії та методики музичного виконавства тези, що запам'ятовування піаністами мелодико-інтонаційних ліній у динамічно-фразовому розвитку, тембрального їх забарвлення, ладо-тональної основи тощо відбувається не тільки завдяки слуховій пам'яті, а й інших її видів оскільки:

- всім інтонаціям властива певна емоційна насиченість, міра визначення якої потребує «залучення» як емоційної сфери, так і логічної (інтелектуальної), що призводить до задіювання означених видів пам'яті для заучування цих інтонацій;

- запам'ятовування виконавських дій у процесі доведення їх до автоматичного відтворення з урахуванням зменшення амплітуди рухів та

збільшення їх швидкості потребує задіявання як логічної, так і моторної пам'яті піаністів;

- запам'ятовування змістової інформації нотного тексту музичних творів та її структури потребує також змішаних форм пам'яті піаністів, зокрема логічної (інтелектуальної) і емоційної тощо.

У працях вищезазначених науковців зазначається, що моторна пам'ять піаністів є невід'ємною складовою цілісної саморегулюючої системи їх взаємодіючих мнемічних процесів, тобто моторна пам'ять піаністів не ізольована від інших її видів. Саме завдяки моторній пам'яті піаністи мають змогу як активізувати мнемічні програми рухових дій, так і здійснювати їх корекцію у процесі відтворення. Також не викликає сумніву висунута ними теза щодо доцільності застосування піаністами всіх видів пам'яті, а також змішаних їх форм у запам'ятовуванні будь-якої музичної інформації. Зокрема Т. Юник (1996) довела, що:

- емоційна пам'ять піаністів також приймає участь у роботі всіх її видів, оскільки те, що викликає в них сильну реакцію емоційної сфери запам'ятовується митцями концертно-сценічної діяльності міцніше і на триваліший часовий проміжок;

- чим більше видів пам'яті піаністів задіяно в заучуванні як нотного тексту, так і виконавських компонентів музичних творів (рухів, їх м'язових відчуттів тощо), тим вища якість їх запам'ятовування.

У теорії та методиці музичного виконавства у другій половині ХХ століття – на початку ХХІ століття простежується зміна методології вивчення процесу запам'ятовування музичного матеріалу піаністами. Провідне значення науковцями надається не вихідним положенням психологічної теорії пам'яті суб'єктів, за якою виділяється чотири її види (моторний, образний, логічний та афективний), а двовидовій концепції, відповідно до специфіки запам'ятовування інформації. За цією концепцією науковцями виділяються довільний та мимовільний види пам'яті суб'єктів. Перший вид їх пам'яті (довільний) забезпечує цілеспрямоване заучування

необхідної інформації завдяки спеціально спрямованим на це вольовим зусиллям, а другий (мимовільний) — забезпечує її «автоматичне» запам'ятовування у процесі роботи над складовими цієї інформації. А. Запорожець (1986а, 1986б) експериментально довів, що мимовільне запам'ятовування суб'єктами будь-якої інформації відбувається без:

- цілеспрямованого її заучування;
- вольових зусиль, спрямованих на її запам'ятовування;
- ставлення перед собою спеціальних завдань спрямованих на її запам'ятовування.

Оперуючи вихідними положеннями двовидової концепції пам'яті суб'єктів П. Зінченко (1961) і А. Смирнов (1987) експериментально довели, що запам'ятовування та відтворення будь-якої вже запам'ятованої інформації залежить від умов та організації самої діяльності суб'єктів. Вони виявили закономірність мимовільного запам'ятовування інформації, за якою інформація, що «перешкоджає» або, навпаки, «сприяє» досягненню мети мимовільно запам'ятовується краще, ніж та, яка не створює «ніяких специфічних» умов для її досягнення, адже за наявності таких умов простежується дві форми мимовільного запам'ятовування, а саме:

перша форма — запам'ятовування відбувається в результаті активізації когнітивних процесів безпосередньою взаємодією суб'єктів з об'єктом (інформацією);

друга форма — запам'ятовування відбувається в результаті різноманітних реакцій емоційної сфери суб'єктів на об'єкти (інформацію) як на фонові подразники.

П. Зінченко (1961) експериментально довів існування залежності якості запам'ятовування виконавських дій суб'єктами від рівня сформованості у них чинних розумових операцій, тобто: на початковій стадії їх формування якість мимовільного запам'ятовування системи рухів є невисокою, але вона (якість) покращується за умови автоматизації виконавських дій (доведення до рівня навички).

Звичайно, деякі вихідні положення цієї двовидової концепції пам'яті суб'єктів, за якою її структура охоплює довільну і мимовільну пам'ять, склали методологічну базу праць з теорії та методики музичного виконавства. Зокрема, на її основі в дослідженні Т. Юник (1996) доведено, що:

- довільне запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів та мимовільне його відтворення є ефективним за умови застосування тільки поетапного типу роботи над ними;

- довільне запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів та довільне його відтворення є ефективним тільки на початковій стадії оволодіння матеріалом за умови застосування поетапного типу роботи над цими музичними творами;

- мимовільне запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів і мимовільне його відтворення є ефективним за умови застосування тільки цілісного типу роботи над ними;

- мимовільне запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів та довільне його відтворення є неефективним за умови застосування як поетапного, так і цілісного типів роботи над цими музичними творами.

Окрім цього, Т. Юник (1996) довела, що при застосуванні піаністами змішаної форми оволодіння нотним текстом музичних творів (мимовільної і довільної) його відтворення стає безпомилковим за умови спрямування їх уваги тільки на ті фрагменти, які завчались довільно. Спрямування уваги піаністів під час відтворення нотного тексту музичних творів на ті фрагменти, котрі запам'ятовувались мимовільно, як правило, призводить до зупинки означеного процесу.

На сучасному етапі розвитку теорії та методики музичного виконавства простежується інформація стосовно застосування конкретного виду пам'яті піаністів (довільного і мимовільного) на кожному етапі роботи над музичними творами. Зокрема, вказується, що: «... при поетапному типі роботи над музичним твором необхідно:



- на першому етапі роботи (під час «аналізу-розбору» музичного твору) застосовувати мимовільне запам'ятовування матеріалу і закладати основу для подальшого успішного довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами завдяки їх змістовому усвідомленню і зіставленню;

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

- на третьому етапі здійснювати мимовільне закріплення матеріалу чи відповідних навичок паралельно з вирішенням виконавських або художньо-інтерпретаторських задач у процесі інтеграції запам'ятованої інформації в одне ціле» (Юник, Юник, 2023, с. 52-53)

Отже, можемо зазначити, що в теорії та методиці музичного виконавства розроблено технології доцільного застосування вихідних положень двовидової концепції пам'яті суб'єктів як у процесі цілісного типу роботи над музичними творами, так і — поетапного. Означені технології слід використовувати у практичній діяльності піаністів, адже якісне запам'ятовування ними нотного тексту музичних творів виступає інформаційною основою формування динамічного виду їх виконавської стабільності. Звичайно, під час такого запам'ятовування піаністами нотного тексту музичних творів слід дотримуватись і вихідних положень загальної психологічної теорії діяльності, яка також передбачає трьохетапне розмежування означеного процесу, зокрема:

- на першому етапі рекомендується створювати мотивацію для довільного чи мимовільного запам'ятовування необхідного матеріалу;

- на другому етапі рекомендується з'ясовувати структуру виконавських дій;

- на третьому етапі рекомендується здійснювати виконавські дії у реальній або ідеомоторній (уявній) формі.

На нашу думку, саме дотримання піаністами означених вихідних

положень загальної психологічної теорії діяльності у процесі запам'ятовування нотного тексту музичних творів створює умови для швидкої і якісної автоматизації виконавських дій, оскільки застосування ідеомоторної (уявної) форми відтворення таких дій забезпечує «розумову» трансформацію їх абстрактного змісту.

Від другої половини ХХ століття до сьогодні науковці спрямовують зусилля на вивчення мікроструктури пам'яті суб'єктів та механізмів їх взаємодії під час сприймання необхідної інформації, її обробки, збереження та відтворення. На особливу увагу, на нашу думку, для дослідження процесу формування динамічного виду виконавської стабільності піаністів засобами якісного запам'ятовування нотного тексту за поетапного типу роботи над музичними творами, заслуговує теорія структурного розмежування пам'яті суб'єктів за специфічними функціональними рівнями та часом збереження інформації. Основа цієї теорії ґрунтується на вченні про взаємодію короткострокових і тривалих психічних процесів під час сприймання ознак необхідної інформації, їх зіставлення, обробки, кодування тощо. За сучасними дослідженнями науковців, пам'ять суб'єктів складається з сенсорного регістру, короткострокової функціональної системи та довгострокової функціональної системи (Аткінсон, 1980; Єгорова, 1990; Кисіль, 1994; Москаленко, 1989; Норман, 1985 та інші психологи).

Відповідно до вихідних положень цієї психологічної теорії пам'яті, нотний текст музичних творів сприймається зоровими рецепторами піаністів і передається в їх сенсорний регістр, де проходить його трансформація в звукові стимули. У цьому регістрі (структурно-функціональній складовій пам'яті піаністів) інформація зберігається не більше 200-400 мілісекунд і переноситься до їх короткострокової пам'яті або відсіюється (за умови не розпізнання чи «за непотрібністю»). Якщо сприйнята інформація є досить легкою для розпізнавання і не потребує обробки, то вона може переноситись одразу до довгострокової пам'яті піаністів (Аткінсон, 1980; Юник, 1996; Юник, 2009).

За вихідними положеннями наукових досліджень Р. Аткинсона (1980), Е. Єгорова (1990), С. Кисіля (1994), І. Москаленка (1989), Д. Нормана (1985) та інших психологів, обробка сприйнятого нотного тексту музичних творів відбувається у короткостроковій пам'яті піаністів. Обробці підлягає тільки такий його обсяг, який не «виходить» за межі можливостей їх короткострокової пам'яті, тобто її обсягу. За теорією означених науковців, обсяг цієї структурно-функціональної складової пам'яті дорослих піаністів (їх короткострокової пам'яті) одночасно може обробляти не більше 7-9 інформаційних одиниць. За умови «передачі» сенсорним регістром більшої кількості інформаційних одиниць процеси обробки порушуються і «зайва» їх кількість відсіюється в «буфер», що призводить до не якісного запам'ятовування нотного тексту музичних творів. Управління цією структурно-функціональною складовою пам'яті піаністів здійснюється завдяки реальному чи уявному (ідеомоторному) повторенню фрагмента нотного тексту музичних творів (Eichenbaum, 2008). Звичайно, якість і швидкість його запам'ятовування залежить від кількості сприйнятих інформаційних одиниць короткостроковою пам'яттю піаністів та її обсягу. Втім, якщо обсяг цієї структурно-функціональної складової пам'яті піаністів менший за кількість інформаційних одиниць, переданих сенсорним регістром, то її повторення неможливе без допущення помилок, що негативно відображається на формуванні динамічного виду їх виконавської стабільності (Юник, 2009). Завдяки повторенню фрагмента нотного тексту музичних творів здійснюється оновлення сліду в довгостроковій пам'яті піаністів, що відтерміновує його стирання і призводить до якісного запам'ятовування музичного матеріалу.

За дослідженнями Р. Аткинсона (1980), С. Кисіля (1994), Ф. Льозера (1979), І. Москаленка (1989), Д. Нормана (1985) та інших науковців, найбільша кількість будь-якої інформації «відсіюється» на початковій стадії її сприйняття. Саме тому, на нашу думку, піаністам необхідно здійснювати миттєве повторення новосприйнятого нотного тексту музичних творів. Разом

з тим, відповідно до вихідних положень наукових праць означених дослідників, проміжки між повтореннями новосприйнятого нотного тексту музичних творів доцільно поступово збільшувати, що надасть змогу раціонально використовувати існуючі їх зв'язки.

Управління короткостроковою пам'яттю піаністів також здійснюється завдяки кодуванню новосприйнятого нотного тексту музичних творів, якому властивий автоматичний процес пошуку відповідних слідів у їх довгостроковій пам'яті. Перший (автоматичний) різновид пошуку відповідних слідів у довгостроковій пам'яті піаністів здійснюється за умови наявності «міцних» взаємозв'язків між новосприйнятою інформацією нотного тексту музичних творів і «відображеною» в активованих слідах, що зберігаються у їх довгостроковій пам'яті. Другий (керований) різновид пошуку відповідних слідів у довгостроковій пам'яті піаністів потребує від них довільної уваги через відсутність «міцних» взаємозв'язків між означеними слідами та новосприйнятою інформацією нотного тексту музичних творів (Kluwe, 2003).

На нашу думку, формування динамічного виду виконавської стабільності піаністів при поетапному типі роботи над музичними творами відбувається ефективно за умови управління їх короткостроковою пам'яттю такими методами, як:

- реального повторення фрагменту новосприйнятого їх нотного тексту з поступовим збільшенням проміжків часу між кожним повторенням;
- уявного (ідеомоторного) повторення фрагменту новосприйнятого їх нотного тексту з поступовим збільшенням проміжків часу між кожним повторенням;
- кодування новосприйнятого нотного тексту музичних творів з автоматичним пошуком відповідних слідів у довгостроковій пам'яті піаністів;
- кодування новосприйнятого нотного тексту музичних творів з керованим пошуком відповідних слідів у довгостроковій пам'яті піаністів.

Відповідно до вихідних положень наукових праць Р. Аткинсона (1980), С. Кисіля (1994), Ф. Льозера (1979), І. Москаленка, (1989), Д. Нормана (1985) та інших психологів, закодований нотний текст музичних творів зберігається у довгостроковій пам'яті піаністів. Саме ця їх структурно-функціональна складова, на відміну від двох попередніх (сенсорного регістру та короткострокової пам'яті), характеризується великою місткістю. У ній інформація зберігається у вигляді слідів/кодів, які при активації і репрезентації надають змогу здійснювати зіставлення раніше запам'ятованої інформації з новосприйнятою. У сучасних психологічних дослідженнях доведено, що довгострокова пам'ять охоплює два окремих субелементи — оперативно-функціональну її складову та «довічну»/«третинну». Якщо перша складова (оперативно-функціональна) довгострокової пам'яті суб'єктів надає змогу швидко відшукувати необхідні сліди/коди для їх активації та репрезентації, то друга («довічна»/«третинна») — не забувати впродовж всього життя раніше запам'ятовану (закодовану) інформацію, за виключенням патопсихологічних ситуацій (Eichenbaum, 2008).

Звичайно, з проблемою діяльності всіх трьох складників пам'яті піаністів пов'язане ще і явище інтерференції, яке потрібно розглядати в площині складності структурування інформації. За переконаннями Е. Єгорової (1990), С. Кисіля, (1994), Ф. Льозера, (1979), І. Москаленка, (1989), Д. Нормана (1985) та інших науковців, виникнення інтерференції пов'язане з незначним обсягом короткострокової пам'яті суб'єктів та неприсутністю в їх пам'яті потрібних дій обробки належної інформації. Проблема інтерференції розглядається науковцями і з точки зору розподілу на проактивну та ретроактивну інтерференцію. Проактивна інтерференція характеризується впливом нової інформації на засвоєну, а вплив попередньої діяльності на нову є сутністю ретроактивної інтерференції, яка за умови спільності інформації дає позитивний ефект.

На нашу думку, досягнення науковців кінця ХХ – початку ХХІ століть щодо прояву інтерференції на рівні роботи всіх трьох складників пам'яті

суб'єктів (сенсорного регістру, короткострокової пам'яті і довгострокової пам'яті) доцільно враховувати при формуванні статичного виду виконавської стабільності піаністів у процесі застосування поетапного типу роботи над музичними творами. Окрім цього, також необхідно враховувати те, що у піаністів найчастіше відбувається інтерференція у результаті надмірної дії стресорів під час концертно-сценічного відтворення (реалізації) запам'ятованої музичної інформації.

Слід зазначити, що у теорії та методиці музичного виконавства простежується інформація стосовно доцільності використання вихідних положень трьохкомпонентної теорії пам'яті Р. Аткинсона (1980), Е. Єгорової (1990), С. Кисіля, (1994), Ф. Льозера, (1979), І. Москаленка, (1989), Д. Нормана (1985) та інших психологів. Зокрема, Д. Юник та Т. Юник (2023) довели, що:

- ефективність процесу збереження, пошуку й активації інформації у довгостроковій пам'яті піаністів збільшується за умови, якщо кількість одночасно «пред'явлених» інформаційних одиниць «не виходить» за межі обсягу їх короткострокової пам'яті, що надає змогу неодноразово застосувати реальне або уявне безпомилкове повторення/відтворення цієї інформації;

- максимальна кількість інформаційних одиниць нотного тексту музичних творів, які можуть одночасно оброблятися в короткостроковій пам'яті піаністів завдяки уявному (ідеомоторному) або реальному повторенню, залежить від легкості їх розпізнання, обсягу цієї структурно-функціональної складової їх пам'яті, здатності до створення угруповань та роздрібнення на блоки, а також від швидкості їх мнемічних процесів;

- найбільша кількість інформаційних одиниць нотного тексту музичних творів «губиться» на ранніх стадіях їх запам'ятовування, що змушує піаністів здійснювати повторення одразу після сприйняття інформації, а проміжки часу між ними поступово збільшувати.

Отже, незалежно від застосування вихідних положень будь-якої теорії

пам'яті, можна стверджувати, що якісна переробка сприйнятої інформації складає основу уявного проєктування інтерпретаційної моделі музичних творів піаністами, чим і забезпечується формування та прояв динамічного виду їх виконавської стабільності.

Разом з тим, уявне проєктування інтерпретаційної моделі музичного твору неможливе без сформованих виконавських навичок піаністів, стабілізація яких є не формальним багаторазовим повторенням з метою механічного «зазубрювання», а складним семифазним процесом, що потребує ретельного розгляду.

### **2.3. Стабілізація виконавських дій піаністами за поетапного та цілісного типів роботи над матеріалом музичних творів**

Проблема стабілізації виконавських дій піаністами під час підготовки до концертно-сценічної діяльності турбувала не одне покоління визначних музикантів-виконавців та педагогів, адже вона є базовим елементом їх виконавської майстерності. За дослідженнями Й. Гата (1967), Й. Гофмана (1061), Б. Деменка (1996) та О. Куликової (2011), стабільність виконавських дій у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів набуває вирішального значення через їх відтворення в умовах «режиму безперервної діяльності». Стабільність, за дослідженнями М. Бернштейна (1947), досягається певними умовами формування, коли «...передчасне внесення варіацій і ускладнень, що збивають, в умови завдання може, навпаки, принести тільки шкоду» (с. 200).

Аналіз літературних джерел з питань уявного проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів піаністами та вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності митців засвідчують наявність протиріччя між їх потребою у розробці технології швидкої стабілізації виконавських дій, яка б забезпечувала досягнення бажаної мети (за рахунок раціонального використання психофізіологічних властивостей

індивідуального виконавського апарату та економії енергетично-часових ресурсів) і відсутністю такої ефективної технології. Необхідність подолання означеного протиріччя, а також потреба у вивченні процесу формування і прояву динамічного виду виконавської стабільності піаністів зумовлюють розгляд технології стабілізації виконавських дій за поетапного та цілісного типів роботи над матеріалом музичного твору.

Залежність успішності концертно-сценічної діяльності піаністів від якості сформованих виконавських навичок (спочатку стабілізованих, а потім автоматизованих виконавських дій) була предметом дослідження не одного покоління науковців з теорії та методики музичного виконавства. Незалежно від наявності в них різних методологічних підходів до вивчення означеної проблеми вони одностайно дійшли висновку, що готовність музичних творів до прилюдної інтерпретації ґрунтується не тільки на доброякісному проєктуванні їх інтерпретаційних моделей в уяві піаністів, а й на технічно-виконавській спроможності успішно реалізувати ці моделі, адже «Загально відомо, що виступити в емоціональних умовах випадково чудово не можливо, випадково можна виступити тільки погано» (Д. Юник, Т. Юник, 2023, с. 34).

Технічно-інтерпретаторська підготовленість піаністів досить часто граничить з віртуозністю та залежить від м'язово-силових рухів, часового співвідношення окремих рухів і сенсомоторної їх координації. Перший із показників інтерпретаторської техніки піаністів відображає не тільки потужність звуків, а також і їх якість артикуляцію, тембр, динаміку тощо). Однак, найважливішим показником інтерпретаторської техніки піаністів варто вважати саме часові співвідношення окремих рухів, так як виконавська побіжність піаністів залежить від частоти специфічних рухів, тривалості одного конкретного руху та часу реагування на сигнал. Не менш значущою є частота виконавських рухів, адже інтерпретація віртуозних творів чи пасажів вимагає максимальної кількості таких рухів відносно статичної часової величини. Завдяки оволодінню піаністами ритмікою рухів досягається



максимальна швидкість відтворення необхідної інформації шляхом підвищення лабільності нервових центрів наступним чином: спочатку відбувається засвоєння такої ритміки сприйманням зовнішнього подразника та здійснюється генерування імпульсів збудження, а на наступній стадії — з досягненням автоматизації означених імпульсів — нервові центри піаністів з такою ж частотою здійснюють генерування імпульсів збудження, однак вже без впливу зовнішніх подразників.

Відповідно до теоретичних положень динамічного виду виконавської стабільності піаністів, другий етап його формування доцільно спрямувати на вдосконалення процесу звукової реалізації уявно спроектованих інтерпретаційних моделей музичних творів виконавськими діями, тобто виконавсько-технічними вміннями та навичками, адже втілення у практичну діяльність піаністів вихідних положень першого етапу (2.2) — забезпечує лише мисленнєве створення моделей музичних творів, основу яких складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням.

Фахівці з теорії та методики музичного виконавства та піаністи у своїй практичній діяльності повсякденно звертаються до понять «вміння» і «навичка», але не завжди чітко розрізняють відмінності між ними. У науці розмежування цих понять також сформувалося не відразу, так, наприклад, у фізіології прийнято говорити лише про навичку, тоді як вміння прийнято розглядати як тотожне йому поняття (Куликова, 2011). Все це призвело до того, що в теорії та методиці музичного виконавства визначення поняття «вміння» все ще не є сталим. Таким чином, з'являється потреба у ретельному розгляді основних методологічних підходів інтерпретації змісту означеного поняття.

Оперуючи вихідними положеннями визначення змісту поняття «вміння» у межах першого методологічного підходу, представники якого (Wentzel, Wigfield, 2009; Malone, Lepper, 1987 та інші) спрямовували свої

зусилля на дослідження означеного феномену з позицій генетики та генезису, зміст поняття «виконавські вміння піаністів» доцільно тлумачити як не вроджені, а набуті їх здатності легко та швидко знаходити прийоми вирішення творчих проблем (які можуть виникати не лише під час проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів, а й у процесі прилюдного втілення означених моделей під час відтворення виконавських дій).

Відповідно до другого методологічного підходу щодо розуміння змісту поняття «вміння» (дослідники якого займались вивченням саме психологічного аспекту означеного феномену — Ginsberg, Wlodkovski, 2009; Roda, 2011 та інші) зміст поняття «виконавські вміння піаністів» доцільно розглядати як складну психічну структуру, основу якої складають інтелект, емоції та воля. Поєднання означених складових забезпечує свідоме та цілеспрямоване досягнення поставленої мети за змінних умов творчо-інтерпретаційної діяльності піаністів.

Не дивлячись на існування певних відмінностей у трактуванні поняття «виконавські вміння піаністів», пов'язаних з існуванням різних методологічних підходів, вихідні положення науковців надали змогу стверджувати на доцільності розгляду означеного поняття як феномену мистецтвознавства та класифікації вмінь митців на групи. Задля врахування залежності від умов, виду та мети виконавсько-інтерпретаційної діяльності піаністів доцільно провести розподіл їх вмінь на чотири групи:

- мотиваційно-організаційні вміння;
- навчально-репетиційні вміння;
- творчо-проєктувальні вміння;
- виконавсько-виражальні вміння.

Крім того, розподіл виконавських вмінь піаністів доцільно провести на основі класифікації ступеня їх задіяності у процесі творчо-інтерпретаційної діяльності. Так, елементарні (прості) вміння піаністів доцільно віднести до першого виду їх задіяності у процесі творчо-інтерпретаційної діяльності,

оскільки для них характерною є певна автоматизованість виконання дій. До другого виду віднесено операційні вміння митців, наявність яких допомагає у розв'язуванні певних чітких інтерпретаційних завдань за умов обмеженості часу та простору. Так, як будь-яка з виконавських операцій, яка здійснюється митцями, є лише одним із фрагментів всієї їх творчої діяльності. Як третій вид задіяності у процесі творчо-інтерпретаційної діяльності піаністів можна вважати їх дійові вміння, оскільки останні спрямовуються саме на виконання конкретних дій. Діяльнісні вміння становлять четвертий вид їх задіяності у процесі творчо-інтерпретаційної діяльності митців, оскільки носять глобальний характер і пов'язані безпосередньо з особистісними структурами музикантів-виконавців як індивідуумів.

Інтелектуальні вміння піаністів забезпечують не тільки сприйняття, переробку та збереження музичної інформації, а також оперування нею в аудиторно-репетиційних умовах та умовах концертно-сценічної діяльності, тому їй потребують виокремлення в окрему групу та розмежування на чотири складники, а саме: мнемічні, мисленнєві, імагінативні та когнітивні. Мнемічні вміння митців концертно-сценічної діяльності базуються на існуванні та функціонуванні трьох складників їх пам'яті (сенсорного регістру, коротко- та довгострокової пам'яті), тоді як мисленнєві вміння характеризуються переробкою інформації, яка міститься в пам'яті піаністів, в результаті якої ними приймаються рішення щодо вибору необхідних виконавських дій. Завдяки функціонуванню імагінативних виконавських вмінь забезпечується процес проектування інтерпретаційних моделей музичних творів на основі не лише інформації, сприйнятої рецепторами сенсорного регістру, а й з огляду на уявлення цих моделей. За характером прояву імагінативні вміння піаністів поділяються на вміння, які задіюються у створенні незнайомих образів, спираючись на їх уявне «окреслення», та вміння, які забезпечують екстраполяцію показників цих образів. Саме завдяки когнітивним вмінням відбувається отримання нових знань піаністами, а тому, не дивлячись на досить виняткове вживання означеного

терміну у мистецтвознавстві, якраз наявність цих вмінь забезпечує розвиток професійної майстерності будь-яких фахівців (Бардін, 1973; Шолохова, 2006; Юник, 2016 та інші).

Науковцями в галузі психології доведено, що когнітивні вміння (за етимологічним змістом «когніція» — теорія пізнання) пов'язані, насамперед, із процесами пізнання (набуття, засвоєння, опрацювання і збереження) та переосмислення інформації, а також підведення підсумків (висновків) й прийняття необхідних рішень. Так, на думку D. Bernstein, L. Penner, A. Clarke-Stewart, E. Roy (2012), St. Payne та M. Beatty (1982), когнітивні вміння спрямовуються фахівцями на здійснення вищих розумових процесів: усвідомлення, розмірковування, вирішення проблем та прийняття рішень.

Завдяки наявності багатьох методологічних підходів до вивчення поняття «вміння особистості» стало можливим уточнення змісту поняття «творчо-проектувальні вміння піаністів», під яким доцільно розуміти не вроджену, а набуту загальну систему психофізичних дій, спрямованих на розподіл ознак музичної інформації, а також — на швидке і якісне їх переведення у конструкти інтерпретаційних моделей музичних творів з максимально чітким відображенням звукової палітри нових узагальнених образів, а крім того — на уявлення й реалізацією програми техніко-тактичних дій. Цілеспрямоване формування творчо-проектувальних умінь піаністів відбувається лише під час створення певних суб'єктивних та об'єктивних умов, зокрема, під час:

- спрямування вольових зусиль на раціональність використання ними різних видів мотивації;
- спрямування вольових зусиль на визначення оптимальної конфігурації проміжних цілей на шляху до мети;
- мобілізації енергетичного потенціалу під час організаційного процесу музично-виконавської діяльності;
- формування художніх образів музичних творів на основі сприймання їх авторського нотного тексту;

- пошуку конструктів художніх образів музичних творів, їх зіставлення, комбінування та синтезу задля уявного проектування інтерпретаційних моделей цих творів;

- підсилення прагнення до здійснення проміжної фіксації створених в уяві художніх образів музичних творів із відібраних конструктів та прийняття схвального або негативного рішення щодо таких образів (за умови їх невідповідності авторському нотному тексту з поверненням до пошуків інших варіантів).

Розглядаючи фортепіанні вправи як жанр і як метод технічного розвитку піаністів, О. Куликова вказує, що «уміння — сума дій, що здійснюються при провідній ролі свідомості, які є сформованими на основі вже вироблених навичок і володіють характерними властивостями, притаманними цим навичкам: високою якістю виконання, автоматизмом, швидкістю, надійністю. Уміння формується шляхом варіабельного повторення дії в різних умовах, де варіабельність неминуче виникає через пристосування до цих умов. Розширення сфери застосування (у порівнянні з навичкою) є не лише головною характеристикою вміння, а й основним способом його формування» (2011, с.124).

За переконаннями О. Куликової (2011), поняття «вміння» та «навичка» відрізняються й етимологічно: «навичка» з'являється завдяки навчанню індивідуумами будь-яких дій, в результаті чого відбувається звикання до них, тоді як «уміння» визначається як «...здатність правильно мислити при реалізації певної діяльності. Виникає питання, чи можна навчити вмінню будь-яку людину чи це можливо лише на певному рівні, якому відповідають таланти, дані цій людині від природи? Здається, що навчити вмінню можливо абсолютно будь-кого, якщо навчання розпочато вчасно (у дитинстві); така міра є чітко обмеженою певною областю діяльності, з певною кількістю (навіть і безліччю) конкретних варіантів рішень більш-менш великих завдань, а тренування побудоване розумно» (с. 124). На думку авторки, при розгляді початкового етапу формування вміння на прикладі етюд №1 зі

збірки Черні-Гермера в оригінальній тональності До мажор, вивчення означеного музичного твору на достатньому рівні можливе впродовж досить короткого часового проміжку, однак його відтворення на інструменті з часом та за умови відсутності тренувань є завданням, з яким впоратися зможе далеко не кожен виконавець. Для фахівців, які засвоїли означений етюд у всіх тональностях (топографічних клавіатурних позиціях), не виникне особливих складнощів таке повторне виконання музичного твору, що може свідчити про наявність у індивідуумів не навички, а саме вміння.

Описуючи означену ситуацію О. Куликова (2011) дійшла висновку, що, з одного боку, вміння, як і навичка, характеризується певною стереотипністю мислення, хоча й на іншому рівні складності, з іншого боку, навичка є невід'ємною складовою, базисом та ступенем розвитку вміння. «Навичка — це свого роду проміжна мета процесу навчання. Звідси, природно припустити, що методи формування навички та вміння до певної міри повинні бути подібними, з іншого боку, оскільки все ж таки між навичкою та вмінням існує певна відмінність, то, напевно, і умови їх формування повинні до певної міри відрізнятися» (с. 125).

У сучасній психологічній науці виділяється дві концепції розмежування понять «вміння» та «навичка». Згідно першої концепції, науковці розглядають вміння особистості як здатність до дії (не найвищої міри сформованості), яка здійснюється нею цілком свідомо, а під навичкою розуміють таку здатність до дії, яка досягла найвищого рівня сформованості та здійснюється особистістю без усвідомлення проміжних кроків, максимально автоматизовано (Арделян, 2002; Бурова, 2008; Дзіда, 2001; Скворцов, 1999 та інші).

Оперуючи цією інформацією, можемо зазначити, що виконавські вміння піаністів є попереднім етапом формування їх виконавських навичок, які вважаються більш досконалою стадією оволодіння діями.

Відповідно до другої концепції розмежування понять «вміння» та «навичка», науковці дійшли висновку, що вміння «виступає» засобом

здійснення будь-якої діяльності на професійному рівні, а їх формування здійснюється на базі кількох навичок, які їм передують (Бугрій, 2006; Захарова, 2000; Петрунова, 2009 та інші).

Отже, незалежно від того, що розуміння психологічних феноменів «навичка» й «вміння» та їх співвідношення між собою наразі залишаються дискусійними, у нашому дисертаційному дослідженні основу розмежування понять «виконавські навички піаністів» та «виконавські вміння піаністів» побудовано на засадах означених двох концепцій. Підтвердження дискусійності розуміння змісту понять «навичка» й «вміння» простежується, зокрема, у:

- психології спорту, де звичка, зазвичай, розглядається значно ширшим поняттям, аніж уміння (Грибкова, 1986; Дьяченко, Пономаренко, 1990; Козлов, 1995; Фірсов, 1996 та інші);

- музичній психології, де саме вміння вважається найвищим ступенем оволодіння навичками (Куликова, 2011; Масляєв, 1997 та інші).

Наявність окреслених вище відмінностей пояснюється ємністю та багатоскладовістю структур вміння та навички. Вдалим прикладом може слугувати успішне виконання піаністами гами До мажор, яке свідчить про наявність у митців навичок виконання цієї гами, тоді як «говорити» про вміння доцільніше для характеристики їх вільного оволодіння всіма гаммами. Водночас, дещо детальніший аналіз змісту таких навичок доводить, що їх також варто розглядати як складне, багатоскладове психолого-фізіологічне явище, яке включає в себе ряд простіших навичок, зокрема:

- навичок «гри нот» поспіль у прямій позиції до-ре-мі — аплікатурою 1-3 пальці, фа-соль-ля-сі — аплікатурою 1-4 пальці;

- навичок «гри нот» у зворотній позиції ре-мі-фа — 2-3-1 пальцями і соль-ля-сі-до — 2-3-4-1 пальцями;

- навичок підкладання першого пальця під третій та четвертий пальці та зворотній варіант — перекладання третього та четвертого пальців через перший;

- навичок виконання гами різними штрихами, у різних темпах, у різних динамічних та ритмічних варіантах.

Таким чином, слід зазначити на тому, що:

1) хоча навички і розглядаються як елементи, з яких складаються вміння, вони й самі піддаються поділу;

2) піаністи вміють грати гами в різних тональностях з різною топографією клавіш і відповідною аплікатурою, у різних темпах тощо лише за умови досить високого рівня володіння матеріалом.

Водночас, навіть у такому випадку можна «говорити» про загальну для виконання будь-якої гами навичку підкладання першого пальця. У свою чергу, вміння також можуть бути різного ступеня складності. Про це свідчить висновок Т. Куликової (2011), який вона зробила на основі аналізу праць з психології та фізіології, де вказується, що: «... якоюсь мірою всі ми вміємо транспонувати, коли граємо гами в різних тональностях, проте не всі мають вміння транспонувати різні за складністю фактури. Таким чином, термінологія, яку ми описуємо, певною мірою умовна. З одного боку, навичка і вміння є спорідненими поняттями, з іншого — при переході від навички до вміння мається на увазі певний якісний стрибок» (с.132).

Отже, простежується діалектика еволюції від простих навичок до складних, а від складних — до умінь, як переходу кількості в якість. Саме так трактуються ці поняття у психології. Зокрема, О. Масляєв (1997) стверджує, що якщо розглядати специфіку формування вмінь або формування навичок (на його думку, останнє притаманне фізіологам, у яких проблемні питання співвідношення вмінь та навичок просто не існують) як безперервний спільний психолого-педагогічний процес навчання чи вдосконалення рухів, то їх загальною ознакою буде, перш за все, якість дій, а не їх автоматизація, оскільки автоматизувати можна й неправильно виконувані дії.

Отже, на нашу думку, виконавським навичкам піаністів мають бути властиві:

1) висока якість їх відтворення;



2) певний ступінь автоматизму та, як наслідок, підвищена швидкість виконання;

3) високий ступінь стабільності виконання.

Виконавські навички піаністів утворюються лише шляхом відповідних тренувань, основою яких є повторення дій беззмінними рухами. Вироблена навичка вимагає постійного тренування та застосування аналогічних рухів, які використовувались у процесі їх формування. Навички можуть бути простими та складними. Прості навички визначаються мінімальною кількістю завдань і, відповідно, рухів, у своєму складі (наприклад, взяття однієї ноти). Складні навички є сумою простих навичок. Процес їх утворення відбувається в результаті використання раніше вироблених простих навичок в частково змінених умовах з додаванням нової інформації чи завдань, які у свою чергу створюють їх оновлену модифікацію («базис» + «перенесення» + «надбудова»).

Виконавські навички як психолого-фізіологічний феномен вимагають наявності в корі головного мозку піаністів динамічної стереотипії, тобто стабільних, злагоджених когнітивних процесів. У контексті біхевіористичної психологічної теорії пам'яті виконавські навички піаністів зводяться до закріплених мимовільно чи довільно віднайдених вірних рухів, а в гештальтпсихології вони розглядаються як відпрацьовані «осаяння» (інсайти, де рішення виникає раптово і не підлягає сумніву) ще у початкових актах. За переконаннями М. Бернштейна (1947, 1966), навички мають рефлексорну природу, хоча не являють собою стійкої формули чітких послідовностей нервових імпульсів, а виступають складною багаторівневою структурою.

У теорії та методиці музичного виконавства доведено, що сформованим виконавським навичкам піаністів властиве неусвідомлене відтворення. Включення їх свідомості здійснюється лише у процесі пошуку рухових актів. У психолого-фізіологічній науковій літературі рухи розглядаються як структурні компоненти навичок. Обґрунтування цієї думки простежується в працях М. Бернштейна (1947, 1966). За його переконаннями,

навички мають багаторівневу структуру. Їх зміст складають головний і фонові рівні, головні й допоміжні ланки (рухи), різні автоматизми, перешифровки, корекції тощо. Автором виокремлюються зовнішня та внутрішня структура навички. Втім, на думку О. Запорожця (1986), при однаковій зовнішній структурі навичок може бути зовсім різна їх внутрішня структура. Це пояснюється тим, що рівень будови навичок залежить, перш за все, від орієнтаційної основи, на якій вони формуються.

Спираючись на теорію багаторівневої структури навичок М. Бернштейна (1966), Г. Ониськів (2012) та Д. Юник (2009) виділяють п'ять рівнів побудови виконавських рухів всіх музикантів-інструменталістів, в тому числі, і піаністів — від нижчого до вищого, а саме:

- перший (найнижчий) рівень — регуляція тону м'язів піаністів, яка здійснюється екстрапірамідною системою їх головного мозку;

- другий рівень — управління синергіями м'язів піаністів, яке здійснюється також їх екстрапірамідною системою їх головного мозку;

- третій рівень — переміщення м'язів піаністів у просторі і організація виконавських рухів у часі (управління означеними процесами здійснюється екстрапірамідною та пірамідною системами їх головного мозку);

- четвертий рівень — кореляція виконавських рухів піаністами та об'єднання їх (рухів) у групи з подальшим утворенням ланцюжків (управління означеними процесами здійснюється пірамідною системою їх головного мозку);

- п'ятий (найвищий) рівень — управління піаністами вищими символічними конструктами нових уявних узагальнених образів (звуківисотними, мелодико-інтонаційними, образно-емоційними тощо) та процесом відтворення виконавських рухів, яке здійснюється пірамідною системою їх головного мозку.

На думку Г. Ониськів (2012) та Д. Юника (2009), всі виконавські рухи музикантів-інструменталістів слід розглядати у контексті поперечносмугастих скелетних м'язів, які характеризуються «грубістю»

скорочень. Пластичність, помірність сили, економність виконавських рухів досягається піаністами завдяки тонічним скороченням цих м'язів у результаті нервових імпульсів мозкових центрів найнижчого рівня (перший рівень). Втім, імпульси рухових центрів рівня тонузу при побудові виконавських рухів забезпечують фонову напругу, тобто не тільки тонічні скорочення і тонус м'язів, а й керують збудженням спинномозкових пускових клітин. Саме імпульси рухових центрів рівня тонузу «блокують» фонову напругу при роботі м'язів-антагоністів піаністів. Механізм «блокування» сприяє плавності та економності протікання виконавських рухів. Від зміни цього збудження залежить сила скорочень поперечносмугастих м'язів піаністів у відповідь на імпульси вищих рівнів. Якщо мозкові центри рівня тонузу відповідають за збудження та еластичність м'язів, то до рівня синергій (другий рівень) відноситься здійснення піаністами вже самих виконавських рухів. Рухові центри цього рівня, завдяки тісному зв'язку з рецепторикою піаністів, можуть забезпечувати управління ритмом виконавських рухів, чергування роботи м'язів-антагоністів всього їх виконавського апарату одночасно. Третьому рівню притаманна циклічність виконавських рухів (ідентичність повторень) і їхня організація в часі, що відіграє важливу роль у процесі формування виконавських навичок піаністів. У контексті цього рівня розглядається цілеспрямованість, точність та влучність їх виконавських рухів. Порівняно з попереднім рівнем, аферентація тут не тільки пропріо- і тангорецепторна, а й телерецепторна. Остання додається завдяки зоровим та слуховим імпульсам піаністів. Синтез цих перероблених видів чуттєвої сигналізації складає синтетичне просторове поле (сприйняття зовнішнього простору, повне оволодіння ним). Втім, окремі виконавські рухи піаністів не можуть забезпечити потреби інтерпретаційних задач. Це вимагає використання більш складних дій — ланцюжків рухів, які відносяться до вищого рівня виконавських дій піаністів (четвертий рівень). Порушення алгоритму відтворення виконавських дій (пропущення або зміна порядку виконання ланок ланцюжків) може сприяти «зриву» вирішення поставлених

рухових задач (Бернштейн, 1966).

Оперуючи вихідними положеннями праць М. Бернштейна (1947, 1966), на нашу думку, характерними ознаками для четвертого рівня побудови виконавських рухів піаністів є:

- 1) ланцюжкова будова виконавських рухів, які в подальшому об'єднуються у виконавські дії;
- 2) пристосувальна мінливість до будови структури ланцюжків виконавських рухів, яка «диктується» творчо-інтерпретаційними задачами;
- 3) асиметричність виконавських рухів, сутність якої полягає в перевазі однієї півкулі головного мозку над іншою (це відноситься лише до коркових відділів управління рухами, а що стосується нижчих рівнів, то там простежується абсолютна симетричність обох півкуль піаністів між собою);
- 4) цілеспрямованість відтворення виконавських рухів з урахуванням творчо-інтерпретаційних задач.

Відповідно до вихідних положень теорії М. Бернштейна (1947, 1966), функція найвищого коркового рівня побудови виконавських рухів піаністів (п'ятий рівень) полягає у забезпеченні управління вищими символічними конструктами нових уявних узагальнених образів (звуквисотними, мелодико-інтонаційними, образно-емоційними тощо) з метою корекції процесу відтворення виконавських рухів. Саме цьому рівню побудови виконавських рухів властиве їхнє наповнення художньо-смісловим змістом музичних творів.

Отже, виконавські дії піаністів являють собою ланцюжки послідовних виконавських рухів, пов'язаних між собою одним змістом, який спрямовується на вирішення поставлених творчо-інтерпретаційних задач. До властивостей рухових виконавських дій доцільно віднести не тільки їхню ланцюжкову будову, а й пристосувальну мінливість до їх будови, яка «диктується» творчо-інтерпретаційними задачами (під час відпрацювання виконавських дій ніколи точно не повторюється послідовність і кількість ланок) та предметність (мелодико-інтонаційність, образність, емоційну

насиченість тощо). До структури виконавських дій піаністів також часто входять проміжні ланки (виконавські рухи), які спрямовуються на вирішення уявних творчо-інтерпретаційних задач не в тому напрямі, що потрібно для їх розв'язання. Таким чином, виконавські дії включає в себе не тільки головні, а й фонові (допоміжні) ланки (Ониськів, 2012; Юник, 2009).

Висунута теза науковцями з теорії та методики музичного виконавства (Ониськів, 2012; Юник 1996; Юник, 2009), що бездумні багаторазові повторення піаністами рухових актів призводять до так званого «зазубрювання», стала вже загальновідомою. Саме тому формування піаністами виконавських навичок доцільно розглядати як складний багатостадійний процес, де головний і фонові рівні забезпечують найліпше коригування рухів у їх свідомості. Головний рівень контролює виконавські дії, виходячи з їхньої смислової структури, а фонові — обслуговують технічні компоненти виконавських рухів. У процесі формування піаністичних виконавських навичок виокремлюються сім відносно самостійних стадій, які Г. Ониськів (2012) та Д. Юник (2009) запропонували об'єднати у два періоди. Під час першого періоду зусилля піаністів спрямовуються на:

- визначення головного рівня (1 стадія);
- формулювання рухового складу виконавських дій (2 стадія);
- виявлення необхідних для всіх елементів виконавських рухів сенсорних корекцій і їхній розподіл по адекватним рівням (3 стадія);
- автоматизацію, тобто переключення деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні (4 стадія).

Процес стабілізації вироблених виконавських навичок піаністами (другий період) Г. Ониськовим (2012) та Д. Юником (2009) розмежовується на такі стадії, як:

- адаптація окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем (5 стадія);
- стандартизація виконавських рухів (6 стадія);

- стабілізація виконавських навичок (7 стадія).

За переконаннями Г. Ониськова (2012) та Д. Юника (2009), перша фаза формування виконавських навичок (визначення головного рівня) у піаністів не займає багато часу. Для рухових актів, які спрямовані на вирішення нових поставлених задач, головним найчастіше виступає рівень предметних дій (визначення мелодико-інтонаційних ліній, образності, емоційної насиченості тощо). Це пояснюється тим, що їм доступне розуміння смислового змісту задач. Підтвердження цієї тези простежується в дослідженні Т. Куликової (2011), яка зазначила, що хибно вибраний головний рівень призводить до його подальшого переключення, тобто переучування вже сформованих виконавських навичок, а це вимагає надмірно великих затрат енергетичних ресурсів та часу.

Скрупульозна робота піаністів над формуванням виконавських навичок розпочинається з наступної стадії (формулювання рухового складу виконавських дій). За умови домінування рівня просторового поля руховим складом виконавських дій виступає зовнішня форма виконавських рухів (конструкція та стиль). Рівень предметних дій, на відміну від попереднього, характеризується ланцюжковою будовою виконавських навичок. Тому до їхнього рухового складу відноситься як перелік ланок, так і структура кожної з них. У зміст складних виконавських навичок входить послідовність окремих рухів. Ці ланки інтегруються в серійні ряди, тим самим створюючи кінетичну систему («кінетичну мелодію»), котра функціонує на основі автоматизованої внутрішньої схеми. На цій стадії формування виконавських навичок у піаністів провідного значення набуває проектування синтетичних образів рухів, тобто їх взірцеве (еталонне) уявлення. Саме з ними відбувається порівняння відтворюваних рухових актів. Звичайно, окрім форми виконавських рухів (конструкції та стилю) ця стадія характеризується також індивідуальним припасуванням рухового складу виконавських навичок відповідно до особистісних рис піаністів (Ониськів, 2012; Юник, 2009).

Оперуючи вихідними положеннями теорії М. Бернштейна, Г. Ониськів (2012) вказує, що сутність третьої стадії вироблення виконавських навичок музикантами-інструменталістами полягає у пошуку необхідних корекцій та їхньому розподілі по адекватним рівням, оскільки наявності чітких образів недостатньо для регулювання процесу відтворення виконавських дій. Таким чином, звужується спектр відповідальності головного рівня лише до смислового змісту задач. Пріоритетним завданням для піаністів тут стає — оволодіння внутрішнім відчуттям надійності відтворення виконавських рухів, незалежно від постійної мінливості творчих уявлень. Саме тому, на його думку, оволодіння великим різноманіттям сенсорних корекцій передбачає неодноразове повторення виконавських рухів.

Четверта стадія вироблення виконавських навичок піаністів полягає в автоматизації сформованих дій, яка характеризується переключенням деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні. В результаті цього усвідомлюється лише склад головного рівня. Таке розвантаження свідомості піаністів (завдяки зменшенню кількості об'єктів, на які спрямовується увага) сприяє більш якісному відтворенню рухових актів. Звичайно, якщо домінуючим виступає найвищий корковий рівень, то у сферу підсвідомості відходять як симультанні компоненти, так і ланцюжки, котрі відносяться до рівня предметних дій (Ониськів, 2012; Юник, 2009).

Наступні три стадії, що відносяться до періоду стабілізації вироблених виконавських навичок піаністів, характеризуються паралельністю протікання і невизначеністю конкретної межі між ними. Втім, за дослідженнями Г. Ониськова (2012) та Д. Юника (2009), їх доцільно розглядати у такій послідовності:

- стадія адаптації окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем (5 стадія);
- стадія стандартизації виконавських рухів (6 стадія);
- стадія стабілізації виконавських навичок (7 стадія).

П'ята стадія вироблення виконавських навичок піаністами (адаптація

окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем) характеризується створенням так званого «ансамблю» між непримиренними автоматизмами (Бернштейн, 1966). Під час припасування їх одне до одного завжди спостерігаються ускладнення (симультанні інтерференції), що виникають у результаті дії всіх потоків імпульсацій та корекційних процесів на одну й ту ж виконавську систему. Інколи вони долаються піаністами зовсім непомітно, проте, досить часто вирішення цих труднощів характеризується тимчасовими зупинками виконавських рухів. У психолого-фізіологічній літературі даний феномен відомий під назвою «плато» або «творчі паузи» (Запорожець, 1986; Симонов, 1981, 1987 та інші). Такі затримки можуть бути пов'язані з перевтомою піаністів, втратою інтересу до реалізації виконавських дій, одноманітними методами і способами їх виконання, котрі, все ж таки, призводять до стабільності результату. Подолання подібних інтерференцій здійснюється за рахунок застосування нових методів тренування, які, врешті-решт, призводять до «якісного стрибка». Звести їх нанівець можна лише при повній автоматизації виконавських дій. Втім, ці ускладнення долаються завдяки дбайливій та вдумливій тактиці роботи піаністів над музичним матеріалом. Поза всяким сумнівом, більш раціональним є як тимчасове переключення на інші виконавські навички, так і, навіть, повне призупинення роботи над попередніми, аніж спроби подолання цих інтерференцій «напролом». У даному випадку координаційним системам надається можливість пошуку адекватних виходів з цього становища шляхом доцільного припасування одне до одного суперечливих «автоматизмів» або вироблення нових, оскільки, вимагаючи від нервової системи негайного вирішення проблеми непримиренності між собою двох різних сенсорних корекцій, виникає ризик утворення компромісів якості. Такі компроміси є наслідками протиріч між корекціями влучності і вимогами швидкості під час роботи піаністів над музичним матеріалом. Істотна шкода цих компромісів якості полягає в тому, що переучування суперечливих «автоматизмів», навіть за умови максимальної подібності, є завжди важким процесом. У цьому



випадку, саме від компромісів якості страждає як влучність, так і швидкість відтворення виконавських навичок, що призводить до їх «забовтування». Даний феномен досить часто спостерігається під час формування виконавських навичок у музикантів-інструменталістів, що вимагає їх відновлення в повільному темпі (Ониськів, 2012; Юник, 2009).

Слід зазначити, що в теорії та методиці музичного виконавства останні дві стадії формування виконавських навичок у піаністів (6 — стандартизації і 7 — стабілізації) характеризуються виробленням стійкості цих навичок по відношенню до «збиваючих» факторів різного походження. Зокрема, сутність шостої стадії (стандартизації виконавських навичок) полягає в утриманні виконавських рухів у межах тієї варіативності, що усвідомлено допускається піаністами. Завдяки цьому досягається точність, економність і стабільність їх виконання. Багатьом автоматизованим актам притаманна циклічність. Така стандартність формується завдяки постійному коригуванню виконавських рухів сенсорними корекціями. Кожна рухова ланка у процесі відтворення виконавських навичок викликає реактивні «віддачі» в інших ланках. Ці реактивні сили залежать, перш за все, від надмірної кількості траєкторій. Саме до їх подолання зводиться вся технічна робота не тільки піаністів, а й інших музикантів-виконавців. Для досягнення успіху в руховій діяльності необхідне використання оптимальних траєкторій виконавських рухів. «Рух можна побудувати так, щоб переважна частина сил, котрі виникають на периферії, не завдавала шкоди, а навпаки — сприяла йому. Якщо центральною нервовою системою віднайдено шлях до такого використання реактивних сил, то це створює досить велику економію м'язової активності. Крім того, рух, який протікає так, як цього потребує сама біомеханічна природа рухового органу, виявляється особливо плавним, легким і добре оформленим» (Бернштейн, 1966, с. 184). Використання нервовою системою реактивних сил надає виконавським рухам динамічної стійкості. Таким чином, з позицій кінестезії всі «ступені свободи» вивільнюються, а з динамічних позицій виконавські рухи всіх музикантів-інструменталістів, в

тому числі, і піаністів прикріплюється до однієї траєкторії (Ониськів, 2012; Юник, 2009).

Для вищих рівнів управління руховою діяльністю піаністами в ролі стійкості виконавських навичок по відношенню до «збиваючих» факторів виступає надійність (стабільне безпомилкове їх відтворення). Досягається вона (надійність) завдяки включенню у хід відтворення виконавських рухів тих пристосованих варіантів, що не викликають процес деавтоматизації. Її (надійність) вироблення характеризує останню (7) стадію формування означеного феномену — стабілізацію (Юник, 2009). Підтвердження цієї позиції простежується в дослідженні М. Бернштейна (1947), де зазначається, що: «... стабільність застосування навичок обумовлена простотою та одноманітністю умов їх формування, а стабільність застосування вміння — навпаки, ускладненням та варіативністю цих умов» (с. 200).

Піаністи у процесі формування надійних навичок надають великого значення точній відповідності руховій структурі — смисловій структурі. Й. Гат (1957) з цього приводу вказував на те, що: «...особливо важливо під час занять стежити за тим, щоб одне й те ж саме звукове уявлення викликало завжди точно одні й ті ж рухи, і щоб зміни рухів виявлялися завжди наслідком відповідних змін звукового уявлення» (с. 78).

З історії та теорії музичного виконавства відомо, що Ф. Бузоні й інші визначні піаністи, прагнули вивести виконавські дії з рівня навичок на рівень умінь, використовуючи метод ускладнення (Куликова, 2011). Натомість, Г. Коган (1979) зазначає, що А. Гольденвейзер радив з приводу пасажу, який не піддається, винаходити ту чи іншу вправу, «... яка повинна полягати в тому, щоб виділити основну сутність труднощі, що трапилася, або посилити її ...» (с. 178).

Деавтоматизація піаністами виконавських дій стосується переважно кінетичної сторони навичок, що становить їх основу, і набагато меншою мірою впливає на якість умінь, провідним компонентом яких є смислова сторона. Психологи відзначають перевагу умінь над навичками у

стабільності. З. Ходжава (1960) пише: «...одного разу утворившись, вміння не завмирає, ніколи не переходить в автоматизовану навичку: автоматизується тільки та дія, яка з її допомогою виконувалася, а саме вміння, як готовність легко вирішувати завдання, дається взнаки у виробленні нових навичок, обумовлюючи їх швидке засвоєння суб'єктом...» (с. 136). Аналогічним чином думав і С. Савшинський (1968): «Піаністична навичка тим досконаліша, чим більшу пристосованість до мети і умов застосування вона допускає, зберігаючи при цьому свої основні ознаки. Рухливість навичок — необхідна умова успішної діяльності» (с. 78-79).

На нашу думку, порівняння взаємопов'язаних виконавських навичок піаністів набуває особливого значення для віднайдення/вдосконалення ефективних технологій їх формування і тому означені проблемні питання потребують спеціального ретельного розгляду. Виділивши та усвідомивши «загальну ланку» у двох навичках, ми можемо визначити область їх перенесення. Так, наприклад, навичка гри гам і навичка гри довгих арпеджіо включають загальний елемент підкладання 1-го пальця і, відповідно, перекладання 3-го та 4-го пальців. Опанувавши цей загальний прийом гри на фортепіано на матеріалі гам, його легко перенести і на матеріал арпеджіо. Виявлення такої «загальної ланки» дозволяє при виробленні нових навичок звужити коло завдань і спрямувати на них більше уваги, що сприятиме віднайденню/вдосконаленню ефективних технологій формування виконавських навичок піаністів.

Таким чином, узагальнюючи викладений матеріал щодо стабілізації виконавських навичок піаністів, доцільно відзначити найсуттєвіші фактори, які сприяють ефективності означеного процесу. Для їх формування суттєвим є:

- повільний темп відтворення виконавських дій;
- маленький фрагмент однотипного музичного матеріалу;
- повторення виконавських дій незмінною аплікатурою;
- формування складніших навичок перенесенням простих навичок чи їх

елементів (можливо рухових асоціацій) шляхом виявлення «загальних ланок» тощо.

На нашу думку, підвищенню ефективності та надійності відтворення піаністами виконавських навичок у стресових ситуаціях сприяє не тільки повна стабілізація, а й усвідомлення складнощів їх виконання в конкретних нестандартних умовах.

Сприятливими умовами формування виконавських умінь піаністів є:

- чіткість загального розумового уявлення конкретних виконавських умінь;

- попередня стабілізація виконавських навичок, які застосовуються у процесі перебігу виконавських умінь;

- швидке перенесення елементів раніше сформованих виконавських умінь у «нові умови»;

- варіювання елементів раніше сформованих виконавських умінь у процесі їх повторення в різних умовах.

Слід зазначити, що прагнення до зручності та швидкості стабілізації виконавських дій змушує піаністів постійно вдосконалювати означені дії, йдучи шляхом від простих навичок до складних і від складних — до творчих умінь. Чітке розмежування понять «виконавські навички піаністів» та «творчі вміння піаністів» надає змогу ставити конкретніші завдання при їх формуванні та досягати не тільки швидших, а й стабільніших результатів. Завдяки цьому уможлиблюється економія часу на тренування та його раціональніший розподіл, відбір доцільних рухів та дій, набуття психологічної стійкості при їх відтворенні в умовах концертно-сценічної діяльності.

Аргументи у підтвердження ефективності цієї тези простежуються у методичних вказівках К. Леймера (1966) щодо формування виконавської техніки піаністів. Незалежно від того, що гра гам та вправ є основою формування їх виконавської техніки, він рекомендував роботу над нею (технікою) максимально розпочинати з розумової діяльності. На його думку,

якщо означена робота ведеться з максимальною спрямованістю уваги, то її успіхи настають швидко, адже думки піаністів завжди детермінують їх виконавські дії. За дослідженням О. Кускової (2016), «Леймер не є противником вправ для пальців, але вважає, що гра гам та етюдів упродовж багатьох годин — помилковий шлях, що впливає на духовну свіжість учня, його здоров'я. Вивчення гам, за Леймером, це знання їх відмінних рис, положення пальців, вміння виконувати їх швидко... Техніка включає у собі як швидкість, точність, виразність виконання, так і манеру звуковидобування. Успішність у розвитку цієї навички залежить від формування природного становища пальців рук» (с. 40). Відповідно до вказівок К. Леймера (1966), на початковому етапі формування виконавської техніки піаністам необхідно навчитись, перш за все, відчувати «розслаблення» м'язів, намагатися створити під час гри постійне відчуття релаксації, відтворювати виконавські дії з мінімальними м'язовими зусиллями, адже руки «на клавіатурі» мають «відпочивати».

Отже, К. Леймер при стабілізації навичок віртуозної гри піаністами надавав провідного значення «вільному падінню» їх рук на «клавіатуру», тобто відчуттю «ваги рук» та «ваги пальців». На нашу думку, неабиякого значення для подальшого дослідження проблемних питань стабілізації виконавських дій піаністами має метод К. Леймера (1966) щодо запам'ятовування ними нотного тексту музичних творів, якого він дотримувався, коли працював професором Ганноверської консерваторії. Саме завдяки цьому методу, за переконаннями К. Леймера, йому вдалось виховати такого всесвітньо знаного піаніста як Вальтер Гізекінг. У теорії та методиці музичного виконавства цей метод і отримав назву «метод Леймера». Основу його сутності складають такі рекомендації:

- максимально використовувати усвідомлену гру напам'ять;
- «проводити» попереднє ознайомлення з нотним текстом музичних творів на основі «логічного продумування» без відтворення його «на інструменті»;

- здійснювати початкове заучування нотного тексту музичних творів також на основі «логічного продумування» без відтворення його «на інструменті»;

- досягти безпомилкового відтворення нотного тексту музичних творів у кожному його повторенні.

За переконаннями К. Леймера (1966), застосування такого методу запам'ятовування нотного тексту музичних творів розвиває не тільки зорову пам'ять, музично-слухові та рухові уявлення піаністів, а й музичне мислення, що є резервом їх професійного зростання. З цього приводу він зазначав: «Уникайте помилок! Для учня, який повинен швидко просуватися вперед, особливо важливо одразу, від початку, не допускати помилок. Це досягається, в першу чергу, дуже повільною грою вправ, інтенсивною концентрацією уваги, абсолютно точним ритмом (можливо за допомогою гучного рахунку) і правильним положенням пальців» (с. 176). Натомість, Р. Брейтгаупт (1928), який присвятив не одну роботу вивченню «природної фортепіанної техніки» піаніста, вважав, що для її здобуття набагато шкідливішою є страх помилки, аніж вона сама: «Фальшива нота спочатку не така вже й шкідлива, аби рух і прийом були хоч на половину правильні. Обережна точність вбиває волю. Лише зі сміливих рухів руки народжується технічна впевненість...» (с. 79).

Підтвердження дієздатності вихідних положень «метода Леймера» простежується у роботі А. Щапова (1938). На його думку, дуже важливо, аби піаністи ще під час першого прочитання нотного тексту і при подальших його повтореннях, в жодному разі не допускались помилок та неточностей в області аплікатури та штрихування, оскільки: «Будь-яка, навіть випадкова, неточність до певної міри “засмічує” навичку виконання даної п'єси, що формується, і затримує процес вивчення. Завчені помилки і неточності: по-перше, відволікають увагу, енергію та час; по-друге — призводять до ненадійного та неміцного вивчення, оскільки виправлення будь-якої помилки полягає не в знищенні, а лише у загальмовуванні неправильно утворених

рухових та слухових зв'язків. Небезпека повернення до колишніх помилок стає реальною, наприклад, при емоційному збудженні, викликаному, відповідальністю обстановки (естрада), що “розгальмовує” недостатньо міцно згашені зв'язки, або при тимчасовому припиненні повсякденної роботи над п'єсою, коли знову “випливають” старі дефекти» (с. 5).

І. Камишов та А. Чернишов (1977) висунули припущення, що «... управління периферичним руховим апаратом можливе лише шляхом виявлення та усунення відхилень, що постійно виникають у ході руху» (с. 104). Основою цього припущення стало положення про необхідність сенсорних корекцій при забезпеченні точних рухів, обґрунтоване Н. Бернштейном. Водночас, І. Камишов та А. Чернишов (1977) зазначають: «...фактичні дані свідчать, що поправки в процесі виконання не завжди є обов'язковими при управлінні рухами. Є цілі класи рухових актів, у яких сенсорні сигнали не встигають під час переміщення рухомого органу реалізуватися у вигляді поправок» (с. 104). У результаті проведення ряду експериментальних досліджень психологи (І. Камишов та А. Чернишов) дійшли висновку, що «... дані, які зберігаються в пам'яті, про співвідношення параметрів виконаних рухів та їх фактичних результатів становлять той багаж, який є основою навички і дозволяє безпомилково вирішувати рухові завдання певного класу ... навіть якщо вони зустрічаються вперше» (1977, с. 104).

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно другого етапу формування динамічного виду виконавської стабільності піаністів, слід зазначити, що:

1) незалежно від поетапного чи цілісного типів роботи піаністів над матеріалом музичних творів має відбутись стабілізація виконавських дій, оскільки тільки такі дії можуть забезпечити формування і прояв динамічного виду їх виконавської стабільності;

2) сформованість виконавських навичок передбачає створення в корі головного мозку піаністів динамічної стереотипії когнітивних процесів,

ознакою якої є досконалість відтворення рухових актів;

3) критеріями оцінки виконавських навичок піаністів є міра відповідності рухових дій художньо-образним ознакам інтерпретаційної моделі музичних творів та ступінь стабілізації виконавських рухів;

4) перший критерій оцінки виконавських навичок піаністів (міра відповідності рухових дій художньо-образним ознакам інтерпретаційної моделі музичних творів) діагностується м'язово-силовим показником артикуляційно-динамічної відповідності рухових дій художньо-образним ознакам музичних творів;

5) другий критерій оцінки виконавських навичок піаністів (ступінь стабілізації виконавських рухів) діагностується просторовим, часовим та цілісним показниками, які відображають точність відтворення звуковисотних авторських позначень нотного тексту музичних творів (просторовий показник), своєчасність виконання рухових дій (часовий показник), безупинність процесу відтворення системи рухових актів (цілісний показник).

### **Висновки до другого розділу**

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду процесу проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів як основи формування динамічного виду їх виконавської стабільності надає змогу зробити висновки.

1. Процес проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів необхідно розглядати з позицій їх індивідуальних властивостей з урахуванням власного творчо-виконавського потенціалу та базових цінностей, які за умови невідповідності особистісним естетичним уподобанням митців можуть піддаватись корекції.

2. У практичній діяльності піаністів «існує» два типи роботи над музичними творами, де за першого типу означений процес умовно



розмежовується на етапи, кожному з яких властиві специфічні особливості і способи відтворення певних виконавських дій, а за другого — він (означений процес) є цілісним, тобто не розмежованим, навіть умовно, на окремі етапи.

3. Оволодіння матеріалом музичних творів за будь-яким типом роботи піаністів над ними проходить завдяки трьом діалектично пов'язаним між собою процесам, які протікають у змішаній формі або паралельно один одному, а саме:

- появи естетичних уявлень на основі розуміння ідеї музичного твору, що характеризується упередженою захопленістю (антиципацією) внутрішнього слуху митця звуковою палітрою і створенням в уяві інтерпретаційної моделі;

- реалізації цієї уявленої інтерпретаційної моделі виконавськими вміннями та навичками піаніста;

- зіставленню наслідків звучання з конкретними елементами уявної інтерпретаційної моделі музичного твору з метою виявлення їх відповідності чи невідповідності.

4. Незалежно від застосування будь-якого типу роботи піаністів над музичними творами, інформаційна основа формування динамічного виду їх виконавської стабільності ґрунтується не тільки на творчо-проектувальних вміннях, які забезпечують доброякісну побудову в уяві митців інтерпретаційних моделей цих творів, а й на стабілізованих виконавських діях, що уможливають успішну реалізацію означених моделей технічно-ігровими навичками.

5. Творчо-проектувальні вміння піаніста доцільно розглядати з позицій не вроджених, а набутих універсальних систем психофізичних дій, спрямованих на диференціацію ознак музичної інформації та швидку і якісну їхню конвертацію у конструкти інтерпретаційних моделей з чітким відображенням звукової палітри нових узагальнених образів, а також спрямованих на уявлення й реалізацію програми техніко-тактичних дій

6. Виконавські навички піаністів характеризуються сукупність

стабілізованих рухових дій, спрямованих на художню інтерпретацію музичних творів. Їхня структура складається з виконавських рухів, об'єднаних за змістом у відповідні ланцюжки з чіткою послідовністю окремих ланок.

7. Критеріями оцінки виконавських навичок піаністів є міра відповідності рухових дій художньо-образним ознакам інтерпретаційних моделей музичних творів та ступінь стабілізації виконавських рухів, де перший критерій діагностується м'язово-силовими показниками артикуляційно-динамічної відповідності рухових дій художньо-образним ознакам музичних творів, а другий — просторовими, часовими та цілісними показниками, які відображають:

- точність відтворення звуковисотних авторських позначень нотного тексту (просторові показники);

- своєчасність виконання рухових дій (часові показники);

- беззупинність процесу відтворення системи рухових актів (цілісний показник).

8. У розділі дисертації розкрито алгоритм стабілізації виконавських дій піаністів як під час роботи над інструктивним матеріалом, так і під час роботи над музичними творами. Вона (стабілізація) охоплює весь процес запам'ятовування інформації, що ґрунтується виключно на специфіці функціонування складників їх пам'яті

9. Стабілізація виконавських дій піаністів здійснюється упродовж семи стадій. Перша стадія передбачає віднайдення доцільних рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні та створення їхніх уявлених взірців, друга — об'єднання окремих рухів у ланцюжки з досягненням економії м'язової енергії завдяки виключенню небажаних траєкторій їхнього виконання, третя — фрагментарне, цілісне, розподілене і концентроване запам'ятовування виконавських дій з точним дотриманням визначених траєкторій на основі реалізації їхніх уявлених взірців, четверта — усвідомлене відпрацювання альтернативних варіантів виконавських дій зі

здійсненню кореляції рухових актів на основі диференційованих внутрішніх відчуттів і результатів звіряння їхніх реальних ознак з уявленими взірцями, п'ята — поліваріативно-темпову автоматизацію вивчених дій з поступовим звільненням свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів шляхом спрямування уваги на мелодико-інтонаційні лінії музичного матеріалу, шоста — вдосконалення сформованих навичок їхньою деавтоматизацією і неодноразовим повторним відтворенням визначеної послідовності ланок утворених ланцюжків виконавських рухів, сьома — досягнення безпомилкового відтворення автоматизованих виконавських дій.

10. Цілеспрямована стабілізація виконавських дій піаністів відбувається тільки за створення певних об'єктивних та суб'єктивних умов, які їх спонукають до:

- активізації психологічних механізмів мислення під час пошуку доцільних рухових актів;
- створення уявлених взірців рухових актів та об'єднання окремих рухів у ланцюжки;
- автоматизації виконавських дій;
- віднайдення й використання у процесі відтворення музичного матеріалу альтернативних варіантів реалізації виконавських дій, які у майбутньому не викликатимуть деавтоматизацію сформованих навичок;
- відпрацювання та автоматизації у різних темпах вироблених рухових дій і всіх альтернативних варіантів їхнього відтворення зі збереженням визначеної послідовності ланок «кінетичних мелодій» з метою забезпечення безпомилкового виконання сформованих навичок у звичних умовах;
- безперервного вдосконалення сформованих виконавських навичок «збагаченням» автоматизованих дій;
- визначення оптимальних величин часових інтервалів між повтореннями автоматизованих дій;
- досягнення безпомилкової реалізації сформованих виконавських

навичок з передбаченням і нівелюванням ймовірних внутрішніх та зовнішніх руйнівних впливів стрес-факторів на злагодженість відтворення рухових актів.

Зміст основних положень означеного (другого) розділу дисертаційної роботи висвітлено у таких публікаціях автора, як:

- Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 169–182.

- Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 96–111.

### РОЗДІЛ 3

## СТАТИЧНИЙ ВИД ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ УЯВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

### 3.1. Психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності як гарант прояву їх статичної виконавської стабільності

Проблематика підготовки музикантів-виконавців до концертно-сценічної діяльності турбувала не одне покоління визначних піаністів та їх педагогів (Баренбойм, 1937; Гінзбург, 1968; Прокоф'єв, 1927; Савшинський, 1961 та інші). Такий вид діяльності вимагає від митців не тільки якісно сформованих теоретичних знань, творчих умінь та виконавських навичок, а й готовності психологічної сфери забезпечити злагодженість їх успішного відтворення в умовах концертно-сценічної діяльності, які ототожнюються зі стресовими. Саме тому простежується потреба у розгляді підготовленості концертної програми до прилюдної інтерпретації, яка гарантуватиме прояв статичного виду виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності, адже зміст означеного феномену (виконавської стабільності) пов'язується не з вродженими, а із сформованими їх властивостями, що не тільки забезпечують появу у них спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створюють сприятливі психологічні умови для своєчасної побудови в уяві художніх образів та для втілення цих образів у звукову палітру безпомилковим відтворенням виконавських умінь та навичок під час прилюдних виступів.

На сучасному етапі розвитку цивілізації проблематика психологічної готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності розглядається як з позицій мистецтвознавства, так і з позицій психології. Інструментарій цих галузей науки надає змогу дослідити механізми взаємодії когнітивних процесів, які забезпечують якісне формування теоретичних знань, практичних умінь та виконавських навичок піаністів. Окрім цього, він

(інструментарій) надає змогу простежити залежність успішності їх відтворення від інтенсивності дії внутрішніх та зовнішніх стресорів. Вивчення дієвих форм і методів формування психологічної готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності — забезпечується тільки інструментарієм мистецтвознавства. Звичайно, проблема досягнення психологічної готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності є складовою загальної проблематики розвитку їх виконавської майстерності. Концертно-сценічної діяльність піаністів пов'язується з виконавсько-технічними вміннями й навичками як звуковидобування, так і тембрально-естетичного забарвлення звуку. Злагоженість відтворення навіть якісно сформованих таких умінь і навичок під час підготовки до концертно-сценічної інтерпретації музичних творів може порушуватись у процесі творчої прилюдної діяльності завдяки дії стресорів, що створюють емоціогенні умови.

Саме тому потребує ретельного розгляду властивість піаністів, яка забезпечує високу результативність концертно-сценічної діяльності в умовах дії внутрішніх та зовнішніх стресорів. Такою його властивістю виступає готовність до означеного виду діяльності. Ретельний розгляд цієї властивості потребує врахування різних методологічних підходів, серед яких чільне місце посідають наступні: аксіологічний, гуманістичний, діяльнісний, компетентнісний, особистісний, середовий та синергетичний.

Г. Васянович, В. Онищенко (2013) та О. Гуменюк (2002) вважають, що лише розумне використання теоретичних засад у формуванні майбутніх інструменталістів надасть змогу досягти цілісності елементів їх Я-концепції так, як саме взаємопов'язаність між аксіологією та когнітологією виокремлює основну проблему ноологічної трансформації знань, засвоєних людиною, у переконання. Вони стверджують, що система знань здобувається й проявляється духовно-моральними, духовно-естетичними установками та ціннісними орієнтаціями. Водночас, варто зазначити, що ціннісні орієнтації (зокрема, схильність митців до надання за різних умов діяльності більшої

пріоритетності одним цінностям, порівняно з іншими) та фахові цінності митців (що є досить важливими та відповідними сучасним потребам суспільства та власним ідеалам) продукуються за певних соціокультурних умов (Горностай, 2001; Чернявська, 1996). Оперуючи дослідженням І. Ковалю (2017), доцільно наголосити на тому, що аксіологічний підхід, на думку автора, надає можливості до утворення Я-концепції індивідуумів та готовності фахівців до виконавської діяльності за умов впливу стресових факторів шляхом детермінації мислення означених особистостей в аспекті ймовірного ризику. Такі науковці, як К. Кончович (2016) та М. Dracinschi (2012) вважають, що саме особистісні цінності (як основа аксіології) є орієнтиром людської поведінки у звичних чи екстремальних умовах будь-якої діяльності, яку вона здійснює. Незважаючи на відмінності у розумінні цінностей особистості (під ними часто розуміють життєву позицію, значущість, особистісний сенс тощо), їх зміст все одно залишається семантично однопорядковим. К. Кончович (2016) звертає увагу на тому, що аксіологізація здійснюється в межах «трьох особистісних просторів»:

1) когнітивний простір спрямований на відбір цінностей з урахуванням аксіологічно-акцентованих ідей;

2) емоційний простір відбувається для формування ціннісних орієнтацій та переоцінювання власних цінностей за умови їх невідповідності особистісним уподобанням;

3) діяльнісний простір передбачає вибір особистістю життєвих орієнтирів, розвиток необхідних у майбутньому здібностей, визначення особистісних ідеалів, стилів і моделей.

У теорії та методиці музичного виконавства знайшли своє відображення вихідні положення аксіологічного методологічного підходу щодо вивчення психологічних процесів та явищ. Так, Г. Падалка (2008) вважає, що означений підхід створив можливість для майбутніх музикантів-інструменталістів спрямувати зміст, форми та методи мистецької освіти на формування затребуваних художньо-музичних цінностей задля створення

сприятливих умов їх фахового зростання, як особистостей, конструювання та прогнозування характеру ефективної концертно-сценічної діяльності.

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно аксіологічного методологічного підходу до розуміння поняття «готовність», гіпотетично можемо зазначити, що в подальшій розробці статичної виконавської стабільності піаністів доцільно враховувати ідеї спрямовані на обґрунтування:

- змісту готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності, яку варто розглядати з позицій генезису так, як вона є набутою, а не вродженою властивістю, адже для неї характерною є стійкість та динамічність руху свідомості, спрямованого на поширення в уяві митців власних музично-виконавських цінностей з подальшим їх перетворенням у процесі інтерпретації музичних творів;

- стратегії цілеспрямованого формування готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності, яка повинна базуватись на їх особистісно-ціннісних орієнтирах з обов'язковим врахуванням власних естетичних уподобань;

- умов невідповідності ціннісних орієнтирів піаністів їх естетичним уподобанням, які можуть призвести до зміни важливості певних цінностей для виконавців або до видозмінення їх ставлення до таких цінностей;

- важливості досягнення піаністами впевненості у «максимальній» готовності до концертно-сценічної діяльності шляхом якісного засвоєння теоретичних знань, побудованих на матеріалі музичних творів, вдало сформованих фахових умінь та виконавських навичок.

Як аксіологічний, так і гуманістичний підхід до вивчення змісту поняття «готовність» ґрунтується на власному творчому потенціалі. Однак, відповідно до другого з методологічних підходів, особливою увагою наділені базові людські цінності та їх дотримання у сучасних соціоекономічних умовах, оскільки основні положення гуманізму були засновані саме за античних часів. Найбільше піднесення означених положень відбулося за



часів Відродження, проте їх актуальність не втрачена й досі, саме тому основним критерієм оцінки є моральні норми та принципи людини, власні цінності та переконання, що знаходять своє відображення не тільки у свідомості, а й у будь-якій діяльності особистості. Не важливо, домінують у житті людини історичні чи ідеологічні принципи, гуманізм є загальним і незалежним явищем, яке притаманне всім без виключення соціальним системам. За переконаннями викладачів-піаністів Н. Гуральник (2015) та В. Шультіної (2005) під гуманізмом варто розуміти багатоаспектний феномен, який завдяки встановленню високоморальних відносин між його учасниками забезпечує гармонійний розвиток митців у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. Крім того, зазначені науковці вважають, що центральним елементом принципово нового інтерпретаторського мислення піаністів є саме гуманізація, тому всі їх зусилля спрямовуються на:

- активізацію творчого потенціалу піаністів у процесі концертно-сценічної діяльності;
- саморозвиток творчого пізнання з метою самореалізації власного потенціалу;
- максимальне усвідомлення власних ціннісних орієнтирів у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності.

Підтвердження таких тез знайдено у дослідженні Хуан Ханьцзе (2019), спрямованому на вивчення готовності фахівців музичного мистецтва до сценічного партнерства. Автором запропоновано власну інтерпретацію означеного феномену у вигляді інтегральної багатокомпонентної якості виконавців, заснованої на успішній взаємодії певних особистісних рис (емоційних, пізнавальних та діяльнісних), ціннісних орієнтацій, вмотивованості до створення оригінальних інтерпретацій музичних творів, а також до рефлексії після завершення їх публічних презентацій. Ще один науковець – П. Коваль (2017) – вважає, що задля здобуття високого професійного рівня у виконавців повинні бути наявні не лише означені якості, а й високий рівень гуманістично-світоглядної спрямованості, основою

якої можуть слугувати найзатребуваніші, як серед молоді, так і загалом у суспільстві, засоби мистецтва. Відповідно до вивчення сутності поняття «готовність» О. Отич (2007), як одна із представниць гуманістичного методологічного підходу, вважає, що основою означеного терміну є ціннісні якості особистості. На її думку, гуманність, як соціопсихологічна властивість митців концертно-сценічної діяльності, відображається не тільки на їх морально-етичних цінностях, а й на техніко-тактичних засобах виконання ними музичних творів. У працях К. Дурай-Новакової (1983), О. Карбанович (2007), Н. Олексюк (2007), З. Румянцевої (2017) та інших дослідників підтверджуються окреслені положення. Натомість, їх автори співвідносять поняття «готовність» зі складним особистісним утворенням, основним елементом якого виступає відповідність між власними позитивно спрямованими ціннісними установками та переважаючими духовними, соціальними й культурними взірцями. На думку Н. Олексюк (2007), поняття «готовність» віддзеркалює не тільки зміст абсолютно всіх намірів митців концертно-сценічної діяльності, а й виступає показником їх високої виконавської культури, що позначається на перебігу соціально-професійних функцій. Авторка наголошує на тому, що готовність до будь-якої виконавської діяльності формується у «внутрішньому світі митців», при цьому задіюється не лише їх інтелектуальна, а й емоційно-чуттєва сфери. Окрім Н. Олексюк деякі дослідники також вважають, що саме вихідні положення гуманістичного підходу до усвідомлення змісту поняття «готовність», надають змогу митцям концертно-сценічної діяльності досягати бажаних високих результатів під час прилюдних виступів, особливо це відображається на комунікаційній взаємодії з довколишнім середовищем. «Індивідуум, який вільно існує та функціонує із соціумом, стає підсумком такого процесу комунікації» (Коваль, 2017, с. 142).

За нашими переконаннями, на особливу увагу у формуванні статичної виконавської стабільності піаністів під час роботи над музичними творами та її прояві у процесі концертно-сценічної інтерпретації цих творів

заслуговують ідеї, які простежуються при гуманістичному методологічному підході до вивчення сутності поняття «готовність», оскільки вони надають можливість для:

- усвідомлення методів розвитку незалежної творчої особистості, спроможної самостійно приймати творчі рішення під час проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів на основі оцінювання власних результатів відтворення інформації зі збереженням раніше сформованих морально-естетичних цінностей;

- формування принципів художнього мислення на основі творчого пізнання композиторських задумів при створенні музичних творів;

- відбору найкращих шедеврів музичного мистецтва та їх донесення до слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної діяльності.

На думку Л. Бучек (1993), І. Зязюна, І. Кривоноса, Н. Тарасевича (1989) В. Чайки (2006) та інших науковців, вихідні положення гуманістичного та аксіологічного методологічних підходів до усвідомлення специфіки самостійної регуляції будь-якої сфери діяльності є досить близькими. Зокрема, Т. Калюжна (2016) надає велике значення під час формування готовності майбутніх фахівців до інноваційно-творчої виконавської діяльності принципу аксіогуманізації. За її твердженнями, означений принцип ґрунтується на найкращих досягненнях світової науки. Аналізуючи формування означеного феномену у межах аксіологічного методологічного підходу, авторка пропонує розуміти поняття «готовність» як створений непохитний та, водночас, динамічний процес «поширення сенсу» у свідомості виконавців, здатного породжувати як формування, так і функціонування цінностей особистості, а також перетворення останніх у професійно-вагомі дії. Нею запропоновано розподіл процесу формування готовності майбутніх фахівців до інноваційно-творчої виконавської діяльності на три логічні етапи:

- осмислення цінностей та окреслення їх значення (перший етап);

- утворення первинної готовності до ціннісно-сміслового визначення

новоствореного «продукту» (другий етап);

- проєктування в уяві ціннісно-сміслових якостей здатних до реалізації у виконавській діяльності (третій етап).

На нашу думку, окрім означених ідей на особливу увагу в розробці статичної виконавської стабільності піаністів заслуговує висунута теза Т. Калюжної (2016) стосовно доцільності цілеспрямованого розвитку готовності фахівців будь-якої сфери діяльності до проєктування ціннісно-сміслових новоутворень професійного «Я», адже, на її думку, фактором їх Я-концепції виступають не лише образно-мовленнєві ознаки, які передаються генетично, а також ціннісні й смислові властивості, розвинуті на основі аксіологічних явищ. Дослідниця розглядає означений процес формування психологічної готовності як розвиток власної спроможності до уявлення образів з урахуванням особистого тезаурусу, а також важливих унікальних атрибутів власної суб'єктності.

Застосування вихідних ідей різноманітних наукових підходів до вивчення поняття «готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності» допомагає ретельнішому аналізу психологічних механізмів її формування при підготовці до прилюдних виступів. Зокрема, використання вихідних положень діяльнісного підходу до вивчення означеного поняття активізують зусилля інструменталістів задля досягнення бажаного результату за допомогою досконалішого усвідомлення вищевказаних механізмів. Основоположниками теорії діяльності вважають Л. Виготського (1963), П. Гальперіна (1989), Д. Ельконіна (1961), О. Леонтьєва (1977), Б. Ломова (1984), С. Рубінштейна (1936) та інших науковців. Вони довели, що:

1) задоволення власних потреб будь-якою особистістю (духовних, фізичних, моральних тощо) можливе лише за проявлення нею певного виду активності;

2) зовнішня діяльність суб'єктів взаємопов'язана з внутрішньою, що здійснюється у їх психіці за допомогою розумових дій із використанням уявних моделей або образів, котрі проєктуються на основі новосприйнятої

інформації або збереженої у пам'яті;

3) внутрішня діяльність суб'єктів («інтеріоризація») є другорядною по відношенню до зовнішньої, оскільки формування першої відбувається за умов впливу другої, а процес впливу першої (внутрішньої) на другу (зовнішню) отримав назву «екстеріоризації».

Звичайно, сутність цих положень доцільно застосовувати при усвідомленні психологічної готовності піаністів до прояву їх статичної виконавської стабільності у концертно-сценічній діяльності.

Для ХХІ століття характерним є продовження вивчення поняття «готовність» представниками діяльнісного наукового підходу, зокрема у таких галузях як мистецтвознавство та психологія, де особливого значення надається відбору матеріалу з максимальним урахуванням специфіки формування готовності піаністів до майбутньої професійної діяльності (Зязюн, 2008; Ковалькова, 2016). За переконаннями В. Чайки (2006), саме завдяки означеному методологічному підходу можливим є забезпечення основоположних принципів підготовки піаністів до регуляції власної професійної діяльності завдяки проектуванню, конструюванню, організації й управлінню своїх дій. Увесь процес взаємодії індивідуумів із довколишнім середовищем у тому чи іншому вигляді знаходить своє відображення у їх діяльності. Таким чином, вони виступають суб'єктами взаємодії, які здійснюють певну послідовність дій. На думку Д. Узнадзе (2004) є не доцільним прирівнювання змісту понять «установка» й «готовність», оскільки під першим терміном він пропонував розуміти уявну позицію, на основі якої здійснюється самоуправління особистості під час її руху до кінцевої мети, а під другим — вже сформований тип поведінки особистості у певних ситуаціях задля ефективного виконання нею поставлених задач завдяки задіюванню власних психологічних ресурсів. І. Коваль (2017) вважав, що динамічними можуть бути не лише системи установок та інтересів, а й сама діяльнісна теорія, оскільки вона не є сталою. Установки та інтереси особистості змінюються під час виконання нею певної діяльності в

екстремальних умовах, а зміна діяльнісної теорії пов'язана зі швидким розвитком науки та зосередженням уваги науковців на вивченні персональних рис та внутрішньої активності суб'єктів діяльності.

За нашими переконаннями, на особливу увагу у розробці статичної виконавської стабільності піаністів заслуговують ідеї, які простежуються при розгляді сутності поняття «готовність» за діяльнісного методологічного підходу, особливо ті, що спрямовані на їх мотивацію до зміни самосвітогляду шляхом створення умов, придатних для розкриття та реалізації власного творчого потенціалу під час концертно-сценічної інтерпретації музичних творів. Звичайно, означені ідеї слід моделювати в теорію та методику музичного виконавства з урахуванням специфіки діяльності митців і спрямувати на:

- необхідність формування готовності до прояву статичної виконавської стабільності піаністів, зважаючи на зовнішні та внутрішні фактори їх концертно-сценічної діяльності;

- врахування важливості сучасних досягнень науковців щодо динамічності установок, якими піаністи повинні послуговуватися під час підготовки до їх концертно-сценічної діяльності як руху до якісної комунікації зі слухачами/глядачами.

Дослідження комунікативних умінь у психологічній науці здійснюється також із позицій компетентнісного методологічного підходу, дотримання яких надає змогу науковцям поглиблено усвідомлювати процес спілкування комунікаторів з реципієнтами та відшукувати ефективні методи донесення необхідної інформації до них з урахуванням:

- результативно-діяльнісного характеру та предметності процесу комунікації;

- поведінки комунікаторів і реципієнтів;

- моделювання стандартних варіантів комунікативних ситуацій тощо (Зязюн, 2008; Ніколаєнко, Ушата, 2005; Yunyk, Yunyk, Yunyk, Burnazova, Kotova, 2018).

У першій половині XXI століття рядом наукових досліджень комунікативні вміння запропоновано характеризувати не як генетично успадковану універсальну систему фізичних та психологічних дій суб'єктів, а як універсальну систему психофізичних дій, здобутих ними під час професійного розвитку. Система таких дій забезпечує проектування комунікаторами збірного образу уявної моделі донесення інформації до реципієнтів не з самостійних її елементів, а з угруповань таких елементів. На думку дослідників, саме блочне застосування вмінь комунікативної взаємодії у цій системі направляє комунікаторів на реалізацію ними власних уявних образів (Burnazova, Yunyuk, Yunyuk, Yunyuk, Kotova, 2019).

Таким чином, з метою якомога глибшого вивчення готовності піаністів до прояву статичної виконавської стабільності у концертно-сценічній діяльності доцільно здійснювати у межах компетентнісного методологічного підходу, який надає можливість для ширшої активізації їх практичної орієнтованості задля здобуття бажаного результату під час прилюдних виступів.

Підтвердження цієї тези ми знаходимо у працях таких науковців як Н. Бібік (2004), В. Броннікова (2018), І. Коваль (2017), М. Нечепоренко (2019), О. Огієнко (2016) та інших. Так, на думку О. Огієнка (2016), означений науковий підхід надає змогу розкрити якомога ефективніший шлях здобуття фахових компетенцій заради успішної імпровізації інструменталістами музичних творів на основі здобутих раніше знань, високорозвиненої інтуїції та компетентного розрахунку. Саме завдяки розгляду особливостей формування готовності піаністів до імпровізаційної діяльності у межах компетентнісного підходу відбувається зміщення акцентів із процесу засвоєння теоретичних знань, умінь і навичок у процес постійного саморозвитку означеної виконавської властивості. Автор вважає, що саме завдяки компетентнісному методологічному підходу уможлиблюється:

- дослідження певних закономірностей побудови і функціонування

імпровізаційної діяльності;

- визначення змістових та структурних властивостей учіння із обов'язковим зазначенням усієї складності імпровізаційної діяльності;

- окреслення різнобарвності взаємовідносин піаністів зі слухачами/глядачами.

В. Бронніковою (2018) запропоновано розглядати компетентнісний науковий підхід до вивчення будь-яких явищ чи процесів мистецтвознавства як системний та міждисциплінарний, оскільки він асоціюється із високим рівнем методології. Це пояснюється тим, що провідні ідеї означеного підходу вносять важливий внесок у стратегії наукових досліджень, а також направляють пошукувачів на здійснення розвідок задля виявлення зв'язків між теорією і практикою музичного виконавства, сукупністю фахових компетенцій, а також само- і загальним професійним розвитком піаністів тощо.

Рядом науковців означеного методологічного підходу виокремлюються проблемні питання формування готовності митців концертно-сценічної діяльності до якісного відтворення інформації в екстремальних умовах (Грицина, 2017; Зязюн, 1996; Коваль, 2017; Литвинчук, 2018; Shafir, Tsachor, Welch, 2016). Саме завдяки компетентнісному методологічному підходу уможлиблюється їх розгляд із акцентуванням уваги на:

- підвищений емоційний стан та фізичну активність організму піаністів;
- «загострене» сприйняття ними дійсності;
- їх конструктивне мислення та специфіку використання інтенсивності уваги у процесі прийняття творчо-виконавських рішень тощо.

Оперуючи вихідними положеннями вищерозглянутого методологічного (компетентнісного) підходу до вивчення поняття «готовність» гіпотетично можемо зазначити, що в подальшій розробці виконавської стабільності піаністів доцільно надавати провідного значення їх фаховим теоретичним знанням, творчим умінням і виконавським навичкам, наявність яких забезпечує прояв її статичного виду в умовах концертно-



сценічної діяльності. При цьому слід зазначити, що результативність музично-виконавської діяльності піаністів визначається не сукупністю інформації, яка була, тим чи іншим чином, ними засвоєна, а специфічними фаховими вміннями інтерпретувати музичні твори в стресових ситуаціях, до яких належать виступи перед слухацькою/глядацькою аудиторією (Коваль, 2017). Підтвердження цієї думки можна знайти у роботі М. Нечепоренко (2019). Так, у межах означеного підходу головною метою виступає не узагальнене отримання теоретичних знань, а оволодіння музикантами-виконавцями наскрізними вміннями та фаховими компетентностями.

Отже, моделюючи зміст вихідних положень компетентнісного методологічного підходу до вивчення поняття «готовність» у специфіку формування та прояву статичної виконавської стабільності піаністів необхідно звернути увагу на:

- доцільність використання власних зусиль не лише задля здобуття теоретичних знань, фахових умінь та виконавських навичок, а також задля розвитку професійних та особистісних фахових якостей з метою здійснення ними успішної інтерпретації музичних творів під час концертно-сценічної діяльності;

- готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності, яку варто формувати з обов'язковим врахуванням впливу емоціогенних умов прилюдних виступів на образність та швидкість творчого мислення, гостроту сприйняття дійсності, стійкість уваги, міру емоційного збудження, а також на інші психічні процеси, які беруть безпосередню участь у прийнятті творчих рішень;

- синергійність дії високорозвиненої інтуїції та фахових компетенцій піаністів, що має сприяти створенню позитивних умов для успішного здійснення ними інтерпретації музичної інформації в умовах концертно-сценічних виступів;

- врахування мобілізації творчих ресурсів піаністів та виявлення психологічних факторів, які можуть здійснювати негативний вплив на

успішну інтерпретацію музичних творів, а також на відпрацьовування методів уникнення дії таких факторів.

Згідно з вихідними положеннями особистісного методологічного підходу семантичне наповнення поняття «готовність» доцільно розглядати у нерозривному зв'язку з творчим потенціалом піаністів та з урахуванням передумов їх концертно-сценічної діяльності. Аналізуючи означений феномен, переважно в аспекті індивідуальності, дослідники другої половини ХХ – першої половини ХХІ століть трактували його в якості інтегративної стійкої характеристики особистості, що сприяє ефективній діяльності, тобто як здатність до прояву індивідуальних особистісних властивостей з метою підвищення результативності будь-якої професійної діяльності. Особистісний методологічний підхід уможливорює формування готовності піаністів до прояву їх статичної виконавської стабільності у концертно-сценічній діяльності одночасно з удосконаленням впевненості фахівців у:

- використанні власного творчого потенціалу «на максимум»;
- відповідності індивідуальної моделі відтворення матеріалу музичних творів очікуванням слухачів/глядачів;
- виявленні оптимуму рівня емоційного збудження та його домінуванні у всьому процесі концертно-сценічної діяльності;
- здатності до досягнення високої інтенсивності особистісних домагань;
- здобутті високого рівня сформованості знань, умінь та навичок, а також цілеспрямованого управління особистісними думками, почуттями й виконавськими діями (Антонова, 2011; Матвеева, 2010; Михайлов, 2007; Пасько, 2013; Чепелева, 1998 та інші).

На думку І. Ковалю (2017), готовність до будь-якої професійної діяльності найдоцільніше характеризувати як психологічний стан особистості, пов'язаний із її конкретними індивідуальними властивостями, що проявляється перед самим початком означеної діяльності. Такий стан з'являється завдяки передбаченню зовнішніх та внутрішніх умов ситуації та налаштовує психіку виконавців на успішну діяльність. Водночас, цілий ряд

науковців вбачав, що обов'язково потрібно врахувати у означеному понятті не лише всеосяжний розвиток особистісних властивостей (зокрема, врахування фізичних, емоційних, психологічних й моральних та фізичних станів), а й вимоги, що висуваються відповідно до особливостей перебігу певного виду професійної діяльності (Лугова, 2007; Lazarus, Cohen-Charash, 2001). Зокрема, О. Михайловим (2007) здійснено поділ стану готовності особистості до будь-якої професійної діяльності на три взаємопов'язані модальності:

- 1) загальну довгострокову готовність до діяльності;
- 2) спеціальну довгострокову готовність до здійснення певного виду означеної діяльності;
- 3) короткострокову готовність особистості до мобілізації власних ресурсів з метою успішної реалізації поставлених завдань.

Проведені Є. Шипиловою (2007) дослідження психологічної готовності виконавців до будь-якої професійної діяльності підтверджують абсолютну дієздатність понять, запропонованих О. Михайловим. Наукові доробки дослідниці також свідчать про взаємозалежність між коротко- та довгостроковою модальностями означеної готовності, пов'язаної із продуктивністю другої з них у чітко визначених умовах діяльності. З цього приводу доцільною є згадка про синергійний вплив мотивації, особистісних установок і цінностей, знань, умінь та навичок, а також особистісних якостей виконавців, які є досить детально розглянутими у дослідженнях не лише українських, а й зарубіжних науковців. Результатом такого впливу є трансформація складників довгострокової готовності до виконавської діяльності у певних випадках у короткострокову готовність особистості (Шипилова, 2007; Buck, 1991; Dracinschi, 2012; Ginsberg, Wlodkowski, 2009; Wentzel, Wigfield, 2009).

Довгострокова готовність до будь-якої виконавської діяльності характеризується стійкістю сформованих фахових якостей (до яких віднесено: самодисциплінованість, уважність, позитивна налаштованість на

успішність перебігу виконавської діяльності, здобутий раніше позитивний досвід, а також наявність знань, умінь та навичок тощо), тоді як короткострокова — динамічністю та внутрішньою мобілізацією особистісних ресурсів, безпосередньо спрямованих на нетривалу успішну реалізацію дій за певних умов діяльності. У довгостроковій готовності до здійснення будь-якої професійної діяльності доцільно виокремити два складники: особистісний та функціональний. Перший зі складників передбачає розгляд моральної, вольової, комунікативної й загально-психологічної готовності, а другий зосереджує увагу на дослідженні теоретичних знань, фахових умінь та виконавських навичок особистості. У свою чергу, довгострокова готовність до виконавської діяльності поділяється на мотиваційну, емоційну, операційну та оцінювальну готовність (Кокун, 2004; Пушкін, Нерсесян, 1972).

Першими про існування як довго-, так і короткострокової готовності до будь-якої професійної діяльності вказали М. Дьяченко та Л. Кандибович (1976). На думку вчених, першу з них (довгострокову готовність) доцільно характеризувати як поєднання стійкості когнітивних процесів та індивідуальних емоційно-вольових станів, націлених на формування впевненості до спроможності виконання конкретного виду діяльності за допомогою наявних у особистості знань, умінь та навичок. Означена готовність формується завчасно під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів особистості. Тим часом, другу (короткострокову готовність) дослідники пояснювали як динамічність їх цілісного стану, де спрямовування особистісної системи відбувається не лише на власній поведінці, а й на активізації внутрішніх резервів з метою досягнення чітко визначеної мети. Формування вищеописаної (другої) готовності відбувається одночасно із впливом конкретних ситуацій на особистість та на її професійну діяльність.

За нашими переконаннями, на особливу увагу у розробці статичної виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності заслуговують ідеї, які простежуються при розгляді сутності поняття

«готовність» за особистісного методологічного підходу, оскільки вони надають змогу гіпотетично зазначити, що:

- готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності варто тлумачити як їх стійку інтегративну властивість, яка допомагає успішно інтерпретувати музичні твори завдяки прояву власного творчого потенціалу;

- доцільним є поділ готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності на довгострокову та короткострокову;

- довгострокова готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності повинна окреслювати завчасно сформоване бажання митців до прилюдної інтерпретації музичних творів, а також бути заснованою на відчутті впевненості до набутих раніше теоретичних знань, творчих умінь та виконавських навичок, реалізація яких уможлиблює успішне досягнення бажаних результатів у професійній діяльності;

- короткострокова готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності має формуватись в таких умовах, які є максимально близькими до умов майбутнього прилюдного виступу і, тому, завдяки динамічності та внутрішній мобілізації особистісних ресурсів митців є спрямованою безпосередньо на успішний прилюдний виступ.

Необхідність врахування зовнішніх та внутрішніх факторів впливу на комунікацію піаністів зі слухачами/глядачами під час їх концертно-сценічної діяльності знаходить своє підтвердження у вихідних положеннях середового методологічного підходу до вивчення поняття «готовність». О. Огієнко (2016), займаючись розробкою теоретико-методологічних засад формування готовності фахівців до інновацій стверджував на тому, що репетиції у навмисно створеному середовищі внаслідок моделювання навколишніх умов стимулює фахівців до покращення вже досягнутих результатів їх діяльності. Створення спеціального середовища з метою цілеспрямованого формування професійних якостей, цінностей та світоглядних орієнтирів особистості вже багато разів ставало предметом наукових досліджень. Так, О. Керницьким (2013) під час дослідження впливу середовища на результативність

діяльності було доведено базовість такого методологічного підходу. Автор вважає, що саме середовий методологічний підхід є основою усіх інших наукових підходів (аксіологічного, гуманістичного, діяльнісного, компетентнісного, особистісного тощо) до цілеспрямованого послідовного саморозвитку фахівців та їх професійних якостей. О. Ярошинська (2011) дотримувалась твердження щодо забезпечення взаємозв'язку фахівців з навколишньою дійсністю завдяки середовому методологічному підходу. Означений науковий підхід створює передумови їх продуктивного саморозвитку у контексті покращення власного творчого та професійного потенціалу. З такою думкою абсолютно погоджувалися Р. Олексенко та Ю. Васюк (2017), проте також доповнювали, що одержання бажаних результатів не можливе без усвідомлення впливу середовища на фахівців, тобто, вони повинні самостійно організувати навколо себе таке середовище, яке б забезпечило комплексом позитивних впливів та сприятливих умов, й, у кінцевому результаті, відіграло б значущу роль у їх професійному зростанні.

Л. Мітіна (1999) додала, що вплив на власний розвиток майбутніх фахівців здійснюється не лише зовнішніми факторами, які становлять базис означеного підходу до вивчення усіх професійних явищ, а й внутрішніми, наявними в особистості. С. Некрасовою (2010) запропоновано тезу у межах змісту та структури готовності фахівців до їх професійного розвитку. Так, на думку науковиці, процеси професійного й особистісного зростання кожного індивідуума мають бути не лише усвідомленими, об'єднаними в одне ціле, а й певною мірою відкоригованими завдяки взаємодії внутрішніх та зовнішніх факторів.

Сучасні досягнення психологічної науки стосовно середового методологічного підходу до вивчення поняття «готовність» надали змогу М. Нечепоренко (2019) спроектувати модель формування у майбутніх фахівців певних професійних якостей завдяки застосуванню смартсередовища. Саме завдяки застосуванню останнього у них з'являється

можливість до практичної реалізації стратегії особистісно-професійного саморозвитку. За допомогою означеної стратегії можливо провести рефлексивне оцінювання її ефективності та здійснити корекцію знайдених недоліків, а також простежити доречність організації виконавського процесу за допомогою інформаційних ресурсів та порталів. Водночас, на думку М. Нечепоренко (2019), під час застосування смартсередовища доцільним є врахування сензитивності віку особистості, її світоглядно-ціннісних орієнтирів та соціального досвіду інтерактивної взаємодії у смартсередовищі, тому що саме таке поєднання продукує уявлення про професійне та особистісне «Я». Авторка зосереджує увагу на взаємозв'язку системи стимулів до вмотивованої діяльності особистості зі смартсередовищем. Принципи відкритості й неперервності керують означеною системою, яка, в свою чергу, об'єднує інформаційні технології і умови, які спрямовуються на вдосконалення професійної майстерності фахівців.

Отже, екстраполюючи вихідні ідеї середового методологічного підходу до вивчення поняття «готовність» у теорію та методіку музичного виконавства з урахуванням її специфіки, можемо зазначити, що для прояву статичної виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності необхідним є:

- досягнення відчуття власного комфорту при виконанні музичних творів із «присутністю» слухачів/глядачів лише у власній уяві;

- досягнення відчуття власного комфорту при виконанні музичних творів у присутності реальних слухачів/глядачів, які штучним чином створюють максимально наближені умови до їх майбутньої концертно-сценічної діяльності;

- досягнення відчуття власного комфорту при виконанні музичних творів перед штучно створеним смартсередовищем (у вигляді аудіо- або відеозапису їх інтерпретації).

«Співпраця» піаністів зі слухачами/глядачами призводить до формування у митців музично-виконавських цінностей завдяки сприйняттю

нової інформації та власної творчої уяви. Таким чином, доцільним є розгляд змісту поняття «готовність» в аспекті синергетики, оскільки саме такий методологічний підхід до вивчення усіх явищ та процесів проявляється у відкритості, багаторівневості та нелінійності руху думки. Завдяки його застосуванню можна вийти на новий рівень розвитку статичної виконавської стабільності піаністів та якомога глибше дослідити означений феномен, моделюючи їх концертно-сценічну поведінку з урахуванням умов комунікації з оточенням. На підтвердження означеної тези можна послатись на дослідження Л. Гусейнової (2005), І. Ковалю (2017) та П. Харченко (2004), у яких вони стверджують, що бажана готовність фахівців будь-якої сфери до професійної діяльності можлива за умови усвідомлення механізмів застосування теоретичних знань, фахових умінь та навичок саморозвитку й самоорганізації особистості. І. Коваль (2017) вважає, що для означеного процесу характерною є поступовість у супроводі із певними протиріччями, які й зумовлюють пізнавальну активність фахівців.

Друга половина XX – перша половина XXI століття характеризується пов'язуванням синергетичного методологічного підходу до розв'язання наукових проблем із вивченням послідовності переходу порядку і хаосу у нелінійні системи, а також демонструє вивчення взаємодії окреслених систем у двох контекстах — протистояння протилежностей та співпраці (як конкретної дії, так і одного напрямку руху) із врахуванням ступеня їх відкритості. Так, І. Кудрявцев і С. Лебедев (2002), здійснивши розгляд синергетики як парадигми нелінійності, сформулювали умовивід щодо властивості (характерної синергетичним системам) самостворення інваріантних структур, які здатні коригувати власні параметри під час динамічного розвитку останніх (за умови впливу властивостей «материнських» систем та факторів зовнішнього впливу). С. Нужнова (2009) пропонує розглядати саморегулюючі системи з позицій синергетики, як непохитні стани з іще складнішою цілісністю, тобто у вигляді систем, що здійснюють постійний саморозвиток. Для означеного типу систем



характерним є розвиток, під час якого здійснюється перехід від одного до іншого виду саморегуляції. До принципів, на основі яких такі системи функціонують, можна віднести наступні: нестійкості, нелінійності, незамкнутості, динамічної ієрархічності, а також принцип гомеостатичності. Ю. Козловський (2012), підтверджуючи означену тезу, зазначає, що до головних ознак синергетичних систем доцільним є віднесення: нестабільності, неврівноваженості, інваріантності, відкритості та непередбачуваності шляхів їх розвитку. Автор акцентує увагу на тому, що синергетичні системи щоразу вдосконалюються самотнім шляхом, однак у завчасно підготовлених умовах траєкторія руху таких систем піддається коригуванню завдяки спрямовуванню певних зусиль на спонукання одного із варіантів їх вдосконалення.

За нашими переконаннями, на особливу увагу у розробці статичної виконавської стабільності піаністів заслуговують ідеї, які простежуються при розгляді сутності поняття «готовність» з позицій синергетики. Саме цей методологічний підхід до вивчення означеного поняття надає змогу наголосити на тому, що:

- готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності характеризується відкритою, багатоступеневою синергетичною системою, для якої властивим є нелінійний напрям розвитку;

- під час формування готовності піаністів до концертно-сценічної діяльності доцільно зважати не тільки на характерні особливості митців (зокрема, врахування їх екстра/інтроверсії, рис характеру, толерантності та емпатії до слухачів, рівня емоційної стійкості/нестійкості до навколишніх подразників, рівня оптимуму збудження тощо), а також брати до уваги особливості застосування ними власних вольових зусиль задля заохочування одного із найвластивіших їм варіантів концертно-сценічної поведінки;

- існує залежність концертно-сценічної поведінки піаністів у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів не лише від якості засвоєння їх матеріалу, сформованих фахових умінь та виконавських навичок, а також від

рівня комунікації зі слухачами/глядачами.

Завдяки проведенню ретельного аналізу поняття «готовності» з позицій аксіологічного, гуманістичного, діяльнісного, компетентнісного, особистісного, середового та синергетичного методологічних підходів можна констатувати наступне:

1) готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності є феноменом мистецтвознавства, адже тільки ця галузь науки «володіє» теоретичними та практичними методами дослідження цієї дефініції з поглибленим аналізом специфіки як проєктування в уяві митців інтерпретаційних моделей музичних творів, так і їх реалізації виконавськими засобами;

2) психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності виступає гарантом прояву їх статичної виконавської стабільності;

3) психологічну готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності доцільно розглядати у контексті їх стресоростійкості, від якої залежить поява та домінування в них певного виду естрадного хвилювання.

### **3.2. Вплив естрадного хвилювання піаністів у процесі концертно-сценічної діяльності на стабільність відтворення виконавських навичок**

Від певного виду естрадного хвилювання та його впливу на концертно-сценічну діяльність піаністів залежить її успішність, адже навіть недовготривала дія «хвилювання остраху» спроможна спричинити «хвилювання апатію» чи «хвилювання паніку». Це може мати негативний вплив на організованість когнітивних процесів, направлених на створення художньо-інтерпретаційних образів і на їх звукове здійснення непохибним відображенням виконавських навичок. Дія стресорів показової форми звітності є причиною виникнення естрадного хвилювання. Ними продукується емоціогенна ситуація, потужність котрої активізується ще й впливом стресорів, які характерні «режимові неспинної діяльності». Цей режим притаманний інтерпретаційній творчості та концертній діяльності

піаністів і пов'язаний з невинним плином музичної думки, адекватної створеному автором нотному тексту, «... з урахуванням індивідуальної інваріантності його сприйняття та трансформації у звукові конструкти художніх образів з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, а також через повне дотримання алгоритму безпомилкового відтворення виконавських навичок у просторі і часі» (Юник, Юник, 2023, с. 44).

Натомість, емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності та інтерпретаційної творчості піаністів так само може збільшитись за рахунок дії не лише стресорів «режиму невинної діяльності» і стресорів показовості, а й у випадку впливу інших стресорів, які утворюються внаслідок передчуття «нестачі інформації».

«Уникнути дії таких стресорів (стресорів “дефіциту інформації”) можна тільки досягненням впевненості у високій якості підготовленості концертної програми, оскільки лише бездоганна її підготовленість створює умови для домінування не руйнівних, а спонукальних видів естрадного хвилювання — “хвилювання в образі” та “хвилювання піднесення”» (Юник, Юник, 2023, с. 44-45).

Таким чином виникає необхідність в аналізі якості підготовки концертної програми до публічної інтерпретації, від якої залежить рівень прояву статичного виду виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності, адже її (виконавську стабільність) «... доцільно пов'язувати не з вродженими, а зі сформованими його властивостями, що не тільки забезпечують появу у нього спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створюють сприятливі психологічні умови для своєчасної побудови в уяві художніх образів та для втілення цих образів у звукову палітру безпомилковим відтворенням виконавських умінь та навичок під час прилюдного виступу» (Юник, Юник, 2023, с. 45).

У теорії та методиці музичного виконавства проблема естрадного хвилювання піаністів у концертно-сценічній діяльності набуває особливої актуальності. Вона розглядається в аспекті:

- розвитку інтелекту піаністів, завдяки якому здійснюється аналіз не тільки музичних творів та проєктуються в уяві їх інтерпретаційні моделі, а й упереджено прораховуються емоціогенні подразники майбутнього прилюдного виступу (Гат, 1967; Деменко, 1996; Леймер, 1966; Пясковський, 1987 та інші);

- психологічної емпатії як до «складників» музичного твору відповідно до авторського задуму (його мелодико-ритмічних ліній, їх інтонаційної гнучкості та динамічного розвитку тощо), так і до слухачів/глядачів (Баренбойм, 1973; Гофман, 1961; Прокоф'єв, 1927; Ципін, 1984 та інші);

- емоційної чуйності піаніста до зміни умов концертно-сценічної діяльності (Безбородько, 2021; Голубовська, 1985; Ліберман, 1971, 1988; Нейгауз, 1982; Савшинський, 1961, 1963; Donnellan, 2002 та інші);

- розвиненої здатності піаністів до художньо-образного мислення (Гінзбург, 1968; Катрич, 2000; Мільштейн, 1983; Міхель, 1983; та інші);

- раціонального застосування властивостей уваги у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів (Гофман, 1961; Коган, 1961, 1963; Маккіннон, 1967; Мартінсен, 1966, 1977; Юник, 2009 та інші) тощо.

Незалежно від різних підходів до вивчення проблеми естрадного хвилювання піаністів у концертно-сценічній діяльності, науковці в галузі мистецтвознавства одностайно вказують на те, що означений вид діяльності вимагає від них неабияких енергетичних затрат для прояву емоційної стійкості.

На початку ХХІ століття психологічна наука розглядала емоційну стійкість індивіду з позицій:

- системи емоційної саморегуляції інтенсивної й водночас результативної діяльності, якій притаманна єдина функціональність (Аболін, 1987; Баранов, 1995; Бучек, 1993);

- сталої направленості на ствердне вирішення певних завдань, пов'язаних з емоційними переживаннями (Дьяченко, Пономаренко, 1990; Ольшаннікова, Семенов, Смирнов, 1976; Черникова, 1970; Щербина, 1997);

- спільності в психічних процесах інформаційних і енергетичних їх характеристик (Бех, 2008; Гуревич, 1970; Ломов, 1991; Мільман, 1983; Рейковський, 1979; Чебикін, 1979).

Властивість індивіда, яка в коректуванні її емоційних станів визначається сталістю функціонального порядку, розглядається в межах першого напрямку функціонування емоційної стійкості. Її (емоційної стійкості) головною рисою є присутність розвинутої саморегуляції, завдяки якій підтримуються найкраща поведінка та психічне самопочуття, а також здійснюється ефективний перебіг фахової діяльності в інтенсивних умовах.

При відборі прийомів саморегуляції провідного значення набувають засоби саморегуляції, котрі у дефініції черговості виконавських дій надають можливість досягнення абсолютної свободи, хоча він (вибір) залежить від рівня складності завдань, визначених умов, інтерпретаторської практики тощо. Натомість, до найефективніших прийомів саморегуляції ходу діяльності можна віднести пластичність поведінки, структурування перцептивного образу, рівноцінний розгляд умов діяльності; конкретизацію і панорамність сприймань (Баранов, 1995; Бучек, 1993).

Оперуючи цією інформацією, слід зазначити, що емоційна стійкість піаністів у концертно-сценічній діяльності є складовою їх виконавської майстерності, яка завдяки цілісності функціонування своєї системи спрямовує зусилля митця на корекцію емоційного самопочуття з метою досягнення бажаного естрадного хвилювання.

Відповідно до сталої направленості на ствердне вирішення певних завдань, пов'язаних з емоційними переживаннями (другої позиції щодо аналізу емоційної стійкості), вона визначається інтеграцією якостей цієї властивості, яким притаманне віддзеркалення рухливих міжпроцесуальних взаємозв'язків у їх психіці. Природу даного поняття аналізують з урахуванням потужності емоцій та їх показника. Вагомим важелем прояву емоційної стійкості є мінімізація їх заперечного впливу на якість функціонування та максимізація ствердного. Природа емоційної стійкості

індивідів полягає у спроможності їх організму підтримувати емоційну стійкість, користуючись обмеженими коливаннями в розмірах емоційних реакцій у емоціогенних та традиційних умовах діяльності, а також у здатності бути емоційно стійким. Стосовно означеного напрямку можна виділити два поняття, розбіжних за значенням, — «емоційна стійкість» та «стійкість емоцій». Поняття «емоційна стійкість» пов'язане з можливістю здійснювати керівництво своїми емоціями і при цьому в емоціогенних умовах зберігати без надмірного напруження гарну працездатність. Натомість, «стійкість емоцій» — це стійкість відчуття емоцій конкретної модальності і знаку (Дьяченко, Пономаренко, 1990; Ольшаннікова, Семенов, Смирнов, 1976; Черникова, 1970; Щербина, 1997).

Відповідно до змісту вихідних положень цього (другого) напрямку дослідження емоційної стійкості особистості, означений феномен піаністів у концертно-сценічній діяльності має відображати не статичність чи сталість відчуття емоцій певного знаку й модальності, а здатність управляти ними (емоціями) для збереження бажаного естрадного хвилювання. Емоційну стійкість піаністів у концертно-сценічній діяльності слід пов'язувати з інтеграцією специфіки перебігу когнітивних процесів, які відображають динамічні міжпроцесуальні взаємовідносини в їх психіці з урахуванням максимізації позитивного і мінімізації негативного впливу емоцій на проектування інтерпретаційних моделей музичних творів та на їх відтворення виконавськими навичками.

Аналіз емоційної стійкості індивідів (відповідно до третьої позиції) ґрунтується на спільності в психічних процесах їх інформаційних і енергетичних характеристик, де інформаційні характеристики пов'язані з механізмами керування самоконтролем, а енергетичні — із вродженими рисами темпераменту (рухливістю нервових процесів та їх лабільністю, ступенем тривожності або нейротизму, збудженням чи гальмуванням).

У індивідів, яким притаманний слабкий різновид нервової системи, за переконаннями І. Беха (2008), К. Гуревича (1970), Я. Рейковського (1979),

В. Небиліцина (1990), В. Рождественського (1981) й ряду інших психологів, в процесі довготривалої діяльності, пов'язаної з монотонністю, працездатність погіршується раніше в порівнянні з індивідами, яким властивий сильний різновид нервової системи. Натомість, інтенсивніше реагувати на довгострокове повторення одноманітних подразників можуть індивіди слабкого різновиду нервової системи (на противагу індивідам сильного різновиду), а у разі нестачі зовнішньої інформації (директивної) вони можуть демонструвати стрес-монотонії. На думку науковців межі XX – XXI століть, під час впливу стресорів, порівняно з сильною, слабкій нервовій системі для сприяння своєму функціональному тону за мало особистих енергетичних (внутрішніх) ресурсів, натомість, характерна перцептивна чуттєвість у неї переважає.

Індивіди з рівноцінними зазначеними успадкованими відзнаками темпераменту в період функціонування в емоціогенних умовах здатні показувати варіативність ступеня емоційної стійкості у відношенні до мотивів ініціювання певних дій, що прямо корелює з інтенсивністю мотивації.

Інтенсивність мотивації до покращення ефективності діяльності в емоціогенних умовах обернено впливає на емоційну стійкість фахівців, а саме:

- емоціогенні умови за низької інтенсивності мотивації підтримують пасивність особистостей і породжують несуттєві/поодинокі ексцеси в організованості віддзеркалення виконавських дій;

- емоціогенні умови за середньої інтенсивності мотивації в основному активують та мобілізують старання фахівців;

- емоціогенні умови за великої/надмірної інтенсивності мотивації й при фіксації скептичної оцінки результативності власної діяльності можуть порушувати організованість виконавських дій при їх відтворенні.

Процесу формування фахівцями мотиваційної активності властива наявність двоетапність:

- для першого етапу характерним є розумове «входження» у свідомо створені емоціогенні умови функціонування;

- для другого етапу характерна активація мотивів щонайменшими вольовими намаганнями в період конкретного функціонування в емоціогенних умовах (Аболін, 1987; Бех, 2008; Ільїн, 2004; Рейковський, 1979; Сельє, 1979; Burchfield, 1979; Campbell-Sills, Barlow, Brown, Hofmann, 2006; Daniels, 1976).

Отже, відповідно до змісту вихідних положень цього (третього) напряму дослідження емоційної стійкості особистості, означений феномен піаністів у концертно-сценічній діяльності базується на єдності його енергетичного потенціалу та інформаційній забезпеченості уявно спроектованих інтерпретаційних моделей музичних творів. Енергетичний потенціал піаністів доцільно пов'язувати з їх вродженими властивостями, а інформаційну складову означеного феномену — з набутими властивостями управління емоційним станом, тобто естрадним хвилюванням.

Звичайно, незалежно від напряму дослідження емоційної стійкості піаністів, означений феномен потребує ретельного розгляду саме з позицій мистецтвознавства, адже інструментарій саме цієї галузі науки надає змогу вивчити специфіку управління митцями власними емоційними станами у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

Натомість, емоційну стійкість піаністів доцільно розглядати в контексті їх завадостійкості, у результаті дії якої в умовах заперечливої дії варіативних стресорів без допомоги резервних потужностей організму забезпечується збереження досягнутої ефективності діяльності. Емоційній стійкості має бути властива складна динамічна конструкція, яка повинна суміщати психологічний, психофізіологічний, фізіологічний та соціально-психологічний ступені побудови психічного стану виконавця, а також стабільність (незастійність) дії емоцій. Натомість, компонентами емоційної стійкості є:

- гармонійна взаємозалежність у звичайних та публічних умовах



функціонування всіх властивостей виконавського процесу;

- відповідне співвідношення емоційних реакцій на внутрішні й зовнішні подразники;

- спроможність до регулювання функціонування на сцені та емоційна реактивність.

Так, науковцями кінця XX – початку XXI століть, не дивлячись на фактичне існування розбіжних методологічних платформ в аналізі емоційної витримки індивідів, доведено, що її потужність зберігається, стримується, або посилюється тільки за рахунок спонукальної та гальмівної діяльності вольової регуляції (Мирошин, 1988; Потанін, 1996; Симаєва, 1996). Судження щодо сутності емоційної витримки пов'язане з урахуванням ролі вольового складника як одного з керуючих механізмів в її психологічній системі. Воля, емоції, мотиваційні та інтелектуальні складники науковцями розглядаються як поєднані поміж собою ланки монолітного процесу саморегуляції, пов'язаного з поняттям «емоційно-вольова витримка».

М. Дьяченко, В. Пономаренко (1990), В. Мільман (1983), А. Мирошин (1988), С. Потанін (1996) та інші дослідники вважають, що емоційно-вольова витримка характеризується вольовим та емоційним складниками. Вони вимагають від особистостей енергійної вольової участі в коректуванні (за сприяння особливих способів психічної саморегуляції) неупередженої самооцінки психічного стану. Для емоційного компоненту характерна наявність притаманних індивіду емоцій, потужність котрих в основному визначається можливістю протистояти зовнішнім чи внутрішнім перешкодам. Взаємодія психічних процесів підсилення, підтримання, гальмування, послаблення та пригнічення приймає участь у нівелюванні інтелектуально-вольовим складником емоційно-вольової витримки емоційного складника.

Динамічна складова емоційно-вольової витримки індивідів (її вольова ланка) характеризується цілим рядом визначальних рис — врівноваженістю, вимогливістю, витримкою, наполегливістю, дисциплінованістю,

організованістю, самовладанням, рішучістю, цілеспрямованістю тощо. Домінування або принаймні присутність вищезазначених рис продукує умови для психічної регуляції процесу будь-якої діяльності. У ньому беруть активну участь вольові зусилля фахівців, що характеризуються певним станом нервової напруги з об'єднанням їх моральних, інтелектуальних та фізичних сил для подолання завад на шляху до мети. Серед таких завад є як об'єктивні, тобто пов'язані з умовами перебігу діяльності, так і суб'єктивні — пов'язані з особистими вадами (лінню, небажанням займатись тим, чим варто, інертністю, острахом, традицією діяти необмірковано, почуттям нездорових амбіцій тощо). Тільки вольові зусилля допомагають індивідам інспектувати особисті імпульси й за необхідності гальмувати їх, реалізуючи владу над собою. Вольова функція фахівців неухильно пов'язана з рядом актів і дій, серед яких: обрання напрямку для майбутніх дій, розуміння ситуації, прийняття ухвал, вибір прийомів виконання задумів техніко-тактичних дій тощо. Саме із розуміння проблемної обстановки постійно розпочинається вольова регуляція психічного стану. Її розгляд потребує «увімкнення» вольових актів, а це започатковує умови для здійснення гальмівної чи спонукальної функцій (Дьяченко, Пономаренко, 1990; Мільман, 1983; Мирошин, 1988; Потанін, 1996).

Отже, завадостійкість піаністів, відповідно до її розгляду в аспекті емоційно-вольової стійкості, — це їх властивість, яка дозволяє контролювати, а при потребі навіть стримувати або підсилювати інтенсивність емоцій, що впливають на загальний стан психічного творчого процесу, забезпечуючи цим самим домінування бажаного виду естрадного хвилювання у процесі концертно-сценічної діяльності. До основних рис вольового компоненту завадостійкості піаніста слід віднести:

- руйнацію впливу раптових/несподіваних, сильних та тривалих стресорів на домінування бажаного виду естрадного хвилювання;
- мобілізацію емоційно-енергетичного потенціалу для подолання негативного впливу раптових/несподіваних, сильних та тривалих стресорів

на домінування бажаного виду естрадного хвилювання;

- прояв високого рівня толерантності до дії будь-яких стресорів у процесі концертно-сценічної діяльності піаністів.

Звичайно, час від часу високообдаровані та підготовлені піаністи звинувачуються в невисокому рівні професіональної майстерності, оскільки емоціогенні умови концертно-сценічної діяльності деструктивно впливають на прояв їх обдарованості. Ці умови можуть виступати причиною виникнення у виконавців побоювання виступати перед публікою і в ряді випадків впливають на якість віддзеркалення навіть гарно вивченого матеріалу (Назайкінський, 1972; Burchfield, 1979; Campbell-Sills, Barlow, Brown, Hofmann, 2006; Daniels, 1976). Так, Є. Назайкінський (1972) вважає, що «естрадне хвилювання» впливає на ефективність інтерпретації музичних творів, які розучувались і велику кількість разів були зіграні під час репетиційної роботи. Важливо, що це стосується не лише початківців, а й висококваліфікованих досвідчених піаністів.

На думку Д. Юника (2009), емоціогенні умови кожного концертно-сценічного виступу відрізняються за змістом та інтенсивністю впливу на означений процес, і тому піаністи змушені творчо підходити до реалізації заздалегідь спроектованих в їх уяві інтерпретаційних моделей музичних творів. «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». Підтвердження цього постулату простежується у докторській дисертації І. Герсамії (1988), де констатується, що іноді під дією стресорів у концертно-сценічних виступах митців охоплює «ступор», тобто фізична нерухомість.

Отже, прояв статичного виду виконавської стабільності піаністів можливий лише за наявності їх завадостійкості, яка в сучасних наукових працях з психології ототожнюється зі стресоростійкістю, адже зміст цих понять ідентичний — він відображає адекватність реакції митців на дію стресорів, якими детермінується поява стресу (Burchfield, 1979; Campbell-Sills, Barlow, Brown, Hofmann, 2006; Daniels, 1976; Donnellan, 2002).

Психологічна наука трактує стрес (від лат. «*stress*» — напруга) як специфічний стан надто потужної і довготривалої психічної напруженості, який спричинює емоційне переобтяження нервової системи. Кінець XX – початок XXI століть ознаменувались вивченням питання завадостійкості індивідів у ракурсі дослідження дії стресорів, які продукують емоціогенні умови. Так, Л. Леві (1970) розподіляв усі стресори на дві групи: до першої групи ним зараховано короткотривалі стресори, а до другої — довготривалі. Натомість, короткотривалі стресори поділяються на 5 категорій:

- стресори, пов'язані з первинною невдачею у схожих або близьких умовах діяльності;

- стресори, пов'язані з мимовільним відверненням уваги від ходу діяльності;

- стресори, що пов'язані зі спричиненням відчуття чи передчуття страху;

- стресори, які пов'язані з дискомфортними фізичними відчуттями;

- стресори, які пов'язані зі швидкістю або темпом.

До довготривалих стресорів Л. Леві (1970) віднесено:

- стресори, що пов'язані з боротьбою;

- стресори, які пов'язані з ризикованою роботою;

- стресори несприйняття колективом однодумців або спільнотою однодумців;

- стресори, які спричиняють фізичну або розумову втому (чи одночасно ту і іншу), і при цьому пов'язані з тривалою роботою.

Звичайно, вплив будь-якої групи стресорів або навіть одного із них на

емоційне самопочуття піаністів може негативно відобразитись на появі/домінуванні у них певного виду естрадного хвилювання у процесі концертно-сценічної діяльності. Інтенсивність їх дії, як правило, зменшується за неодноразового повторення, оскільки вони втрачають свою привабливість та емоційне значення. Стресори не знижують свою інтенсивність при повторенні у процесі концертно-сценічної діяльності піаністів лише за трьох умов, а саме:

- коли вони змінюють конфігурацію своєї структури, адже такі стресори постійно ускладнюють розпізнання своїх ознак і, таким чином, утруднюють процеси локалізації, активації та репрезентації в довгостроковій пам'яті митців відповідних кодів, які «несуть» інформацію щодо адекватної реакції на них;

- за наявності тривалих часових інтервалів між їх повтореннями, що призводить до інтерференції вже сформованої програми дії;

- за відсутності у довгостроковій пам'яті піаністів відповідних кодів, які «несуть» інформацію щодо адекватної реакції на них (Юник, 2009).

Г. Сельє (1979) першим розробив всебічну й багатоаспектну теорію стресу, в якій виокремлено три стадії його впливу на індивіда. Так, для першої стадії характерно відчуття тривоги, за якої адаптаційні резерви організму мобілізуються для здійснення належного спротиву активному стресору. Показовою рисою другої стадії є резистентність та злагоджене використання можливостей організму для чинення спротиву стресору. Якщо дія стресора відповідає резервам адаптації індивіда, то його організм здійснює опір, і ознаки тривоги пропадають. Показовою рисою третьої стадії є дефіцит енергетичних ресурсів в умовах довгострокової дії потужних стресорів, коли діяльність організму адаптована. У разі виснаження запасів цієї (адаптаційної) енергії острах з'являється повторно.

На думку Г. Сельє (1979), якісно реалізовувати діяльність можливо і під час навіть третьої стадії впливу стресу на особистість. Втім, від затягнутої в часі дії стресорів на цій стадії з'являється емоційне та

енергетичне безсилля, тому до адаптаційних систем організму висуваються підвищені вимоги.

У ряді психологічних та педагогічних досліджень експериментально доведено, що тривога індивіда в процесі публічного виступу з'являється за браком засвоєння матеріалу на високому рівні та ефективного передбачення специфіки умов професійної діяльності, тобто через дефіцит необхідної інформації (Абульханова-Славська, 1980; Акимов, 1977; Григор'єв, 1988). За переконаннями Н. Гоноболіна (1975), необхідно мінімізувати означений дефіцит інформації. Гарне засвоєння інформації та готовність до появи певних стресорів в процесі публічної діяльності знижують ступінь тривожності. Підтверджуючи цю думку, Г. Заремба вмотивувала залежність стресоростійкості індивіда від розуміння ним потенційної реакції на дію стресорів.

В наукових працях О. Булгакової (2019) теж є підтвердження вищезокресленої думки, отримане в результаті досліджень готовності індивідів до соціальної взаємодії. На її думку, головною ідеєю в обґрунтуванні сутності поняття «готовність» (хоча воно і має відмінні риси) є постійна готовність до будь-чого, інакше кажучи, можливість, для досягнення довгоочікуваного наслідку, завчасного використання методів та прийомів, які допомагають чинити опір певним стресорам. Виробити таку готовність, як вважає дослідниця, можна лише завдяки планомірному усвідомленню активності і проаналізованій дії потенціальних стресорів. Завдяки цьому індивід налаштовується на подальшу діяльність і забезпечує її успішність. За дослідженнями М. Дьяченка та В. Пономаренка (1990), відтворення фахівцями попередньо засвоєних на високому рівні знань, умінь і навичок в емоціогенних умовах викликає стенічні емоції, тоді як посередній рівень засвоєності означених знань, умінь і навичок породжує тривогу і хвилювання, а низький — гіпертрофовану емоційну напруженість.

Як зазначав С. Савшинський (1961), неспокій, пов'язаний з майбутньою концертною діяльністю, проявляється ще за декілька днів до її

початку у вигляді появи пришвидшеного серцебиття, почуття дискомфорту та відсутності гарного сну. Цей стан, який визначається появою неспокою, відноситься до першої стадії впливу на сценічну діяльність піаністів певних стресорів. Л. Бочкар'єв (1989), Ю. Цагареллі (1989) та Д. Юник (2009), дотримуючись подібної думки, наголошують на наявності прямої кореляції між хвилюванням музикантів-виконавців перед концертом із:

- специфічними переживаннями та реакціями на вплив стресорів (відсутністю спокою, побоюванням, тремором тощо);

- недостатнім ступенем їх професійної готовності до концертної діяльності, який продукує появу тривоги;

- почуттям відповідальності за якісне відтворення перед слухацькою аудиторією необхідної інформації;

- характерними переживаннями через потенційні наслідки неефективної інтерпретації музичних творів на підґрунті уявних, а не конкретних результатів;

- неточною самооцінкою своїх творчих здібностей (завищення, заниження тощо).

Питання, пов'язані з виникненням тривоги під час публічних виступів у піаністів, хвилювали багато поколінь як видатних науковців, так і педагогів. На сучасному етапі розвитку науки у працях з теорії та методики музичного виконавства появу тривоги пов'язують з підготовленістю до певних (нових) умов функціонування, а не лише з раптовістю виникнення стресорів та головними ознаками потужності їх дії. За переконаннями Т. Гайдамович (1991), Г. Когана (1963) та Г. Нейгауза (1982), під час публічної інтерпретації музичних творів в стані психічного неспокою можуть відбуватись модифікації плану техніко-тактичних дій, «випадкові неприємності», побоювання у вірності віддзеркалення нотного матеріалу музичних творів тощо. Першорядною причиною появи тривоги перед публічним виступом або практично під час інтерпретації музичних творів, на думку дослідників, є погана психологічна готовність піаністів до подібного

виду діяльності або не зовсім якісна підготовка музичних творів, які входять до концертної програми.

Багато поколінь відомих митців сценічної діяльності та педагогів розробляли методики ефективного запам'ятовування виконавцями матеріалу музичних творів. Так, Т. Юник (1996) зазначала, що провідним засобом розвитку у піаністів виконавської майстерності є високоякісне запам'ятовування ними нотного тексту музичних творів. Нею доведено, що за допомогою і довільного, і мимовільного вивчення можна досягти успішного запам'ятовування музичної інформації. Для першого способу (довільного вивчення) характерна скерованість особливих вольових зусиль на запам'ятовування інформації, а при застосуванні другого — даний процес відбувається без певних настанов на її заучування, тобто механічно. Враховуючи здобутки психологічної науки щодо інформації, яка суперечить або підтримує досягнення мети та її першочергового мимовільного запам'ятовування, Т. Юник (1996) довела: «Мимовільне запам'ятовування відбувається не тільки в результаті безпосередньої цілеспрямованої діяльності з об'єктом інформації, а і в результаті різноманітних орієнтованих реакцій, які викликаються цими ж об'єктами як фоновими подразниками» (с. 8).

На початку ХХІ століття у психологічних дослідженнях з'явилась інформація стосовно прояву завадостійкості та двох її взаємопов'язаних напрямків — сенсорного й моторного, які залежать від ступеня професійної майстерності та потужності-слабкості нервової системи стосовно дії стресорів. Кращу працездатність в емоціогенних умовах показують індивіди потужного типу нервової системи. Натомість, слабкому типу (при дії стресорів) притаманна перцептивна чуттєвість, і для сприяння моторним та сенсорним функціональним системам їм бракує своїх внутрішніх енергетичних ресурсів, якщо виникає нестача зовнішньої директивної інформації.

В емоціогенних умовах краща працездатність притаманна індивідам з



моторною (рухливою, динамічною) нервовою системою. Вони також скоріше, ніж особи з інертною нервовою системою, прилаштовуються до дії стресорів, хоча таке співвідношення завадостійкості індивідів і фізіологічна будова нервової системи науковцями трактується неоднозначно. Завадостійкість індивіда не визначають вегетативні реакції, що в ході сценічної діяльності свідчать про її емоційне реагування на дію певних стресорів. Заперечний вплив властивостей нервової системи на завадостійкість нівелюється, коли у індивідів покращується професіональна майстерність, адже з її ростом провідними стають психологічні детермінанти, натомість, низька кваліфікація пов'язана з емоційним збудженням. Моторна стійкість більше, ніж сенсорна, пов'язана зі співвідношенням нервових процесів, хоча їм притаманні окремі закономірності, а саме:

- спроможність запам'ятовувати утруднену інформацію домінує у суб'єктів з сильною нервовою системою над індивідами зі слабкою;

- у суб'єктів сильного типу нервової системи в емоціогенних умовах функціонування розподіл уваги у зіставленні з традиційними умовами покращується, а у індивідів слабого типу — погіршується;

- у індивідів сильного типу нервової системи під час довготривалої монотонної діяльності увага позасвідомо відхиляється від якостей контролювання дещо пізніше, ніж у суб'єктів слабого типу нервової системи;

- повтор одноманітних стресорів індивіди, яким притаманна сильна нервова система, переносять краще, ніж суб'єкти зі слабкою нервовою системою (Бучек, 1993; Ганюшкін, 1972; Дьяченко, Пономаренко, 1990; Burchfield, Campbell-Sills, Barlow, Brown, Hofmann, Daniels, 1979; Ficton, Hillyard, 1974).

При невисокому рівні професіональної майстерності моторна завадостійкість фахівців дуже сильно корелює з успадкованими якостями нервової системи. В емоційно інтенсивних умовах висока працездатність властива лише індивідам з рухливою нервовою системою. Натомість,

індивіди з пасивною нервовою системою характеризуються заниженою активністю, яка нерідко спричинює надзвичайну тривожність. Професіонали зі слабкою нервовою системою, але невеликим досвідом, у традиційних умовах функціонування показують кращу моторну завадостійкість, ніж суб'єкти міцного типу, адже мають високу чутливість. У професійній діяльності в емоціогенних умовах у сильного типу нервової системи збудження піднімається до оптимальної міри, а у слабкого — відзначається перебільшена тривожність, що зумовлює «панічне збудження» та розгубленість. Сила або слабкість нервової системи здійснюють вплив на моторну завадостійкість індивідів, послуговуючись статичною і динамічною витривалістю. Вона (витривалість) характеризується спроможністю демонструвати гарну працездатність, без зниження ступеня її якості та потужності протягом довгострокового періоду (Аболін, 1990; Бучек, 1993; Ганюшкін, 1972; Дьяченко, Пономаренко, 1990).

Для всіх особистостей незалежно від існуючого типу спадкових якостей нервової системи характерний «рефлекс підготовки» організму до емоціогенних умов функціонування, під час якого виникає осередок збудження в корі головного мозку, а його подразниками є стресові чинники наступного емоціогенного стану. Поступово розповсюджуючись, збудження охоплює великі площини головного мозку. Це позначається на процесах уяви, уваги, мислення, пам'яті та сприймання, де, насамперед, дуже потужним гальмуванням врівноважується зростаюче збудження. Якщо цей стан має перевагу, то у індивідів з'являється відчуття бадьорості та віри у свої можливості, примножується фізична сила, зростає швидкість реакції, удосконалюються розумові процеси тощо. Натомість, якщо процеси гальмування не в змозі його утримувати і скеровувати в належному напрямку, оскільки воно нарощується надзвичайно інтенсивно, то індивідів охоплює «панічне збудження», під час якого у них в півтора-два рази зростає пульс, увага стає розосередженою та нетривкою, суттєво збільшується активність (як рухова, так і емоційна), а контролювання процесу діяльності

порушується, бо поривчастими стають всі виконавські дії.

Поволі кора головного мозку знесилюється та переходить у гальмівний стан, що характеризується стадією апатії. Під час апатії загальмовуються реакції, порушується координація рухів, у особистості з'являється байдужість до оточення, замкнутість, в'ялість тощо. Великий рівень хвилювання та тривожності в певних емоціогенних умовах на прояв завадостійкості впливає неоднаково, підтвердженням чому виступає існування в потужності їх дії порогової величини, де позитивно на ній відображається амплітуда її першої частини, а негативно — другої.

Досліджуючи вплив на завадостійкість міри збудження та її динаміки, Я. Рейковський (1979) зазначав, що заперечною крайністю змін, які відбуваються при ефективному управлінні стресом, з інспектуванням емоцій і його подоланням, та тих змін, які підтверджують великі порушення саморегуляції, є незапланований зрив. Так, досягнення такого «оптимуму» та способів регулювання міри збудження були предметом наукових досліджень Т. Землякової (1996), Т. Корчагіної (1988), О. Ксенофонтової (1988) та інших. Існує три теоретичних підходи, які сформувались в психологічній науці стосовно регуляції міри збудження, зокрема:

- перший підхід спирається на методологічну основу вчення про спонукання;

- другий підхід ґрунтується на вченні про перевернуту “U” (другий закон Йеркса-Додсона), сутність якого полягає у синхронному удосконаленні до чіткої міри емоційного збудження і завадостійкості, після чого спостерігається її (завадостійкості) зниження;

- третій підхід аналізується з позицій вчення про релаксацію з пріоритизацією астенічних емоцій, які надають можливості мінімізувати напруженість.

Два перші підходи поєднують завадостійкість з оптимальним емоційним збудженням, натомість, третій підхід відрізняється спроможністю особистості спеціально розпоряджатися своїм емоційним станом,

приборкуючи і ревізуючи астенічні емоції та нівелюючи негативний вплив зовнішніх і внутрішніх стресорів (Землякова, 1996; Корчагіна, 1988; Ксенофонтowa, 1988; Станіславський, 1985).

Отже, моторна і сенсорна завадостійкість піаністів утворюється пристосуванням до впливу тривалих та короткострокових стресорів на саморегуляцію їх психофізіологічної сфери та на роботу в емоціогенних умовах. Серед них стресори:

- відволікання уваги від процесу функціонування;
- ті, що зумовлюють дискомфортні фізичні відчуття;
- неспіху в подібних або орієнтовних умовах функціонування;
- ті, що породжують передчуття остраху;
- боротьби;
- швидкості або темпу віддзеркалення виконавських дій;
- довготривалого функціонування, які продукують фізичну або розумову втому (чи водночас ту й іншу).

Реалізуючи функції відображення особистих відношень до подій, а не неупереджених явищ, емоції (подібно вольовим зусиллям) стають регуляторами завадостійкості піаністів, беручи участь у саморегуляції їх психофізіологічної сфери.

Для емоційного регулювання завадостійкості використовуються три напрямки:

- дієвий — характеризується доцільним застосуванням належного знаку емоцій та їх принагідної сили, що уможлиблює ефективну діяльність;
- органічний — вивчає природні хвороби емоційного характеру та визначає область психосоматики;
- особистісний — розкриває вплив соціально-особистісних результатів емоцій, які породжують нервові зриви і перешкоджають задоволенню першорядних повсякденних попитів на соматiku та на професійну діяльність особистості (Бучек, 1993).

На думку С. Єлканова (1989), С. Китаєва-Смика (1983), О. Тимченка

(1995), С. Тихомирова, В. Клочка (1980) та ряду інших психологів, мобільна конструкція завадостійкості індивідів складається зі сформованих у ході професійної діяльності соціально-психологічних атрибутів. За їх допомогою відбувається координація рівнозначної реакції на вплив стресорів та забезпечується надійність і стрімкість репрезентації у довгостроковій пам'яті належних семантичних понять.

Формування у фахівців завадостійкості проходить в ході отримання ними професіонального досвіду і під впливом правил та умов діяльності, а саме;

- для чинення спротиву стресорам формуються взірці образів конструкції дій;

- спільний психофізіологічний стан організму гартується до дії стресорів;

- провідні вольові атрибути особистості удосконалюються з урахуванням їх пріоритетності в загальному порядку саморегуляції поведження.

Завадостійкість індивідів залежить від розвитку інтелекту і ступеня їх інформованості. Менше зусиль на збереження найкращого психологічного стану в емоціогенних умовах витрачають індивіди з високим інтелектуальним рівнем, адже:

- витримка до дії стресорів покращується, якщо у хід саморегуляції підключаються розумові процеси;

- зайве хвилювання особистості відсторонюється за допомогою інформованості та знань елімінацією нестачі (дефіциту) інформації (Дьяченко, Пономаренко, 1990; Землякова, 1996; Котова, 2000).

В емоціогенних ситуаціях, які позначаються тривалістю та інтенсивністю впливу, виявляється моторна та сенсорна завадостійкість. Потужність впливу стресорів на вольову, інтелектуальну і емоційну сфери індивіда та раптовість їх появи є першорядними ознаками інтенсивності. Поява певного стресора, яка непередбачена індивідом, несе трансформації

емоційного характеру, породжує гіпертрофовану реакцію організму, яка з його багаторазовими повторами слабшає. За певних умов повтор впливу стресорів вищезазначених результатів вже не зумовлює. До цих умов віднесено:

- брак практики у їх сприйманні;
- допущення чималих перерв часу між їх повторами;
- факт присутності в їх структурі надзвичайних якостей;
- зміну обрисів при наступному повторенні;
- завуальованість відмінності між частинами форми;
- природній вплив на фізіологічний стан організму особистості (пошкодження тканин тіла, хімічні чи потужні теплові дії на них тощо).

З плином часу потужність впливу на завадостійкість певного стресора може применшуватися або, навпаки, активізуватися, що пов'язано з ефектом інкубації. Якщо вплив стресорів є гіпертрофованим, то такі психічні процеси індивідів, як запам'ятовування, уявлення, мислення та сприймання, потребують належного видозмінювання (набувають селекційного характеру). На результативності функціонування віддзеркалюється специфіка вибірковості: певні психічні процеси вона підтримує, а інші — гальмує. Якщо оточення має перевагу над особистостями, то вихід з емоційного стану переобтяжується, а сприймання обстановки стає неадекватним. У стані афекту (в зв'язку зі «збудливим» характером емоцій) викривлена перцепція по мірі пониження емоційного хвилювання мінімізується і згодом зникає. Натомість, ця тенденція активізується сприйманням індивідом тільки інформації, яка пов'язана з панівним емоційним станом, якщо вплив стресорів на організм є довготривалим. Результативним методом «порятунку» в цій ситуації є затримування («погашення») первинної емоції новою, яка має більшу потужність (Бучек, 1993; Мирошин, 1988; Мирошников, 1975; Рейковський, 1979; Симаєва, 1996).

Період дії стресорів впливає на тривалість емоціогенної обстановки. Якщо дія стресорів довгострокова, то насамперед використовуються

«поверхові» адаптаційні резерви, які допомагають з'ясувати план реагування та рівноцінну відповідь на дію таких стресорів. Тільки після цього завдяки реконструкції гомеостатичних механізмів організму активізуються «глибинні» резерви.

У довгостроковій емоціогенній обстановці проявляються три фази реакції організму:

- відчуття тривоги через брак рівноцінної відповіді на вплив стресорів попри активізацію адаптаційних можливостей;

- наявність резистентності, для якої характерним є використання злагоджених резервів та почуття переваги емоціогенної обстановки над цілеспрямованим здійсненням її опору;

- збереження звичайної дієздатності організму під час чинення спротиву впливу стресорів з поступовим вичерпуванням енергетичних ресурсів.

Якщо протидіяти деструктивному впливу стресорів на хід професійної діяльності немає можливості, то організованість віддзеркалення виконавських дій порушується (Китаєв-Смик, 1983; Сельє, 1979; Соколов, 1981). Існує також залежність емоціогенної ситуації від труднощів віддзеркалення моторних та вербальних дій, тому підґрунтям її прояву є подолання стану гіпертрофованого емоційного хвилювання в період виконання ускладнених завдань. Такі ускладнені завдання аналізуються в психологічній науці адекватно координації або виконанню дій у нестійких умовах з присутністю належних прийомів реагування на їх трансформацію та активності в розшукуванні сучасних автентичних рішень, стереотипності віддзеркалення дій, які були завчені насамперед. Завдання сприймаються індивідами утрудненими у тому випадку, якщо:

- в одній дії є чимала кількість ізольованих елементів;
- при розпізнанні деталей дії або фіксації ледь помітної несхожості хоча б одного з її складників застосовуються надлишкові вольові зусилля;
- координації дії чи її частин нормовані часовим лімітом;

- використовуються складні абстрактні розумові операції (Бучек, 1993; Котова, 2000).

Виникнення завадостійкості пов'язане із пристосуванням індивідів до дії зовнішніх і внутрішніх факторів, а також саморегуляції психофізіологічної сфери (Ганюшкін, 1972; Казаченко, 1978; Сельє, 1979). Адаптація у психологічній науці аналізується як рухливий складний процес ініціативного пристосовування когнітивної та фізіологічної сфер індивіда до діяльності в специфічних умовах за допомогою понаднормових витрат енергетичних ресурсів з метою отримання досконалої роботи біосистеми. Їй притаманні два вектори скерованості, які характеризуються:

- енергійним впливом індивідів на зміну та освоєння зовнішнього оточення адекватно до своїх вимог;

- діяльною корекцією особистих соціальних установок та упередженостей поведінки (Баранов, 1995; Землякова, 1996; Мирошин, 1988).

Процес адаптації індивіда до емоціогенних умов функціонування пов'язаний із трьома різновидами взаємовпливу його організму та зовнішнього оточення, зокрема:

- збалансованою діяльністю їх біосистем, що забезпечує перевагу індивідів над оточенням;

- утриманням найкращого стану в індивідів на когнітивно-фізіологічному рівні, що уможливорює домінування рівноваги між інтенсивністю подразників та потужністю чинення їм спротиву;

- перевагою оточення над індивідами, яка викликає гіпертрофовану емоційну напруженість, депресію та дезорганізовує хід виконання потрібних дій (Китаєв-Смик, 1983; Симаєва, 1996; Черкашин, 1995).

У теорії та методиці музичного виконавства простежується інформація стосовно емоцій, які спеціально творчо моделюються та викликаються нехарактерною дією оточення для належного ходу процесів адаптації піаністів, які виникають в умовах концертної діяльності (Бочкар'єв, 1974; Петрушин, 1997; Цагареллі, 1989). За переконаннями В. Вілюнаса (1974),



Б. Додонова (1987), Н. Корнієнка (1996), Я. Рейковського (1979) та інших науковців, емоції є регулятором завадостійкості, адже реалізують функції не віддзеркалення неупереджених подій, а суб'єктивних взаємозв'язків з ними. Так, саморегуляція психофізіологічної сфери, на думку дослідників, є основою завадостійкості індивідів. Вона ґрунтується на первинній ствердній виконавській практиці і враховує чинники, що в окресленій обстановці виступають у якості завад. Саморегуляція реалізується у конфігурації актуалізації емоційного впливу, який спрямовано на досягнення довгоочікуваного результату, що надає поведінці індивідів планомірної активності. Також саморегуляція може проходити і в конфігурації належних емоційних реакцій на певні сигнали, що вносить реактивний характер у поведінку особистості.

Форми саморегуляції характеризуються двома основними структурними складниками — неусвідомленим і усвідомленим переживанням через результати оцінювання та психофізіологічним резонансом щодо наслідку емоційного процесу. Усвідомленому переживанню результатів оцінювання притаманна оцінка зв'язків між емоцією та чинниками, що її пробудили, і між емоцією та вчинками, до яких вона підштовхує, а також ґрунтовна атестація знаку певної емоції. Стрижнева роль у конструкції механізму емоційного регулювання припадає емоціям, що підштовхують до прийняття участі в коректуванні неподільних актів функціонування, а також ізольованих виконавських рухів. Актуалізація належних емоційних реакцій індивідів на отримані правдиві застереження дії чинників, тобто перша конфігурація саморегуляції функціонування в емоціогенних умовах, залежить від їх оцінювання та важливості, які їм надаються в момент оцінювання індивідом. При одночасній передачі факторами інформації про атрибути предметів чи подій і внесенні змін емоційного характеру — виникає емоціогенна ситуація. Аналіз подібної ситуації визначає здатність індивідів відносно рівнозначної реакції на вплив цих факторів. При сприйнятті її переваги над особистими резервами

створюється «ефект дистресу», який порушує організованість віддзеркалення виконавських дій.

Певні вимоги до індивідів є у емоціогенній ситуації, натомість, у індивідів теж є вимоги до неї. Їх конкретним чи прихованим роздратуванням може дезорганізуватись діяльність, хоча емоціогенна ситуація залежить від індивідуального відношення індивідів до стресорів, а не тільки від особистої оцінки її цінності. Психологічна наука поділяє індивідів на «індивідів-репресорів», для яких характерне переборювання тяжких відчуттів щодо впливу стресорів, та «індивідів-приховувачів», які навмисно намагаються не помічати їх вплив на хід власної діяльності. Саме «приховувачі» характеризуються кращою завадостійкістю та менш вираженою схильністю до дистресу (Вілюнас, 1974; Генковська, 1990; Чебикін, 1979).

Сумація і генералізація афективних подразників впливає на здобуття чітко поставленої мети скерованістю емоційного впливу (друга конфігурація саморегуляції певної діяльності). Натомість, ідентичним подразником, як і індіферентним, породжується подібна емоція, яка, розростаючись завдяки сумації, може змінювати ефективність діяльності. Аспекти прояву емоційної реакції індивідів на дію подразників залежать від генералізації емоцій, яка відбувається на підґрунті тих властивостей, що появлялись синхронно з джерелом емоції та за аналогічності властивостей стимулів.

Результатом встановлення відношень з неоднаковими конструктами ситуації є безпроблемність створення символічних емоцій, що вносить у поведінку індивідів неочікувану дифузність. Якщо емоційне розуміння наслідків діяльності свідоме, то емоційна цінність подібних ситуацій відсторонюється, започатковуючи видозмінену конфігурацію емоцій, через це певна поточна емоціогенна обстановка створює індивідам емоційне тло, що відповідає емоціям, які були йому притаманні у подібних умовах.

Найістотнішим чинником генералізації емоцій є потужність індіферентного подразника. Від його величини залежить потужність генералізації, а її межа обумовлюється можливістю індивідів

послугуватися емоційними подразниками належного виду та часової і просторової відстані від стану, який для них є важливим. У реакції на подразники, важливість яких має дуже несуттєву аналогію з емоційним чинником, простежується підвищене вподобання до сприймання певного їх емоційного виду. Отже, поява в індивідів потужних реакцій на вразливі емоційні подразники тлумачиться як симптом притаманного цьому індивіду емоціогенного стану. Генералізація емоцій не є статичним процесом. Для неї характерна динамічність, яка пов'язана з інтенсивністю емоцій. У неоднакових умовах подразники можуть діяти по-різному — збуджувати дуже потужну емоціогенну реакцію або бути нейтральними (Ільїн, 2001; Рейковський, 1979; Сиріцо, 1997; Черникова, 1970).

Науковцями експериментально доведено, що в ході емоційного оскудіння індивідів знижується їх психологічна стійкість. Провідними феноменами подібного оскудіння є:

- брак емоційного відгуку на обстановку;
- нестача прийомів прояву емоційного стану;
- відсутність інтересу до обстановки;
- безініціативність у поступі до мети;
- послаблення рухливої та змістовної функції мотивів (Козлов, 1995; Осетров, 1987; Сельє, 1979; Якубовська, 1988; Brophy, 1998).

Теорія та методика музичного виконавства має напрацювання стосовно зовнішніх та внутрішніх чинників впливу на завадостійкість піаністів (Готсдинер, 1992; Григор'єв, 1991; Савшинський, 1964). Найпереконливішою є наукова теза щодо кореляції надійності їх виконавської діяльності та рівня емоційної стійкості, що тлумачиться як психічна відзнака, яка допомагає без використання енергетичних резервів організму зберігати досягнуту ефективність фахової діяльності в умовах деструктивного впливу стрес-факторів (Бочкар'єв, 1974; Григор'єв, Платек, 1985; Котова, 2000; Цагареллі, 1989). Разом з тим, досягнення психологічної науки з приводу формування завадостійкості індивідів не в повній мірі знайшли своє застосування у теорії

та методиці музичного виконавства. Нереалізованими в означеній царині науки залишились ідеї стосовно:

- дії емоційних станів на завадостійкість індивідів у процесі впливу стресорів;
- чуттєвості реакцій на передбачувані й несподівані стресори;
- формування образів побудови дій в процесі здійснення спротиву їх впливу;
- наявності у індивідів розвинутого хисту до рефлексування;
- когнітивного впливу на процес деструктивної дії стресорів;
- доцільного ступеня емоційного збудження у ході забезпечення прояву завадостійкості.

### **Висновки до третього розділу**

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду статичного виду виконавської стабільності піаністів у процесі творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів надає змогу зробити висновки.

1. Психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності виступає гарантом прояву їх статичної виконавської стабільності, адже саме вона забезпечує творчу реалізацію уявних інтерпретаційних моделей музичних творів злагоженістю відтворення виконавських навичок в умовах дії стресорів.

2. Вихідні положення аксіологічного методологічного підходу до вивчення поняття «готовність» надають змогу зміст концепту «психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності» розглядати з позицій генезису, оскільки це не вроджена, а набута їх властивість, яка характеризується стійкістю і водночас динамічністю руху свідомості, спрямованого на створення в уяві особистісних музично-виконавських цінностей з подальшою їх трансформацією у процесі інтерпретації музичних

творів. За умови невідповідності ціннісних орієнтирів представників зовнішнього середовища особистісним художньо-естетичним уподобанням піаністів може відбуватись як переоцінка їх цінностей, так і видозмінення власного ставлення митців до цінностей оточуючих.

3. За гуманістичного методологічного підходу вивчення поняття «готовність» зміст концепту «психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності» слід пов'язувати з розвитком вільно-творчої особистості, здатної самостійно приймати рішення у процесі інтерпретації музичних творів на основі оцінки результативності відтворення інформації зі збереженням сформованих власних духовно-етичних цінностей. Саме на духовно-естетичних цінностях базується їх мислення як при проєктуванні інтерпретаційних моделей музичних творів, так і в процесі їх концертно-сценічної реалізації, що сприяє донесенню до слухачів/глядачів найкращих шедеврів музичного мистецтва.

4. Відповідно до особистісного методологічного підходу вивчення поняття «готовність» зміст концепту «психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності» доцільно розглядати як стійку інтегративну властивість виконавців, що допомагає успішно інтерпретувати музичні твори завдяки короткостроковому чи тривалому прояву власного творчого потенціалу з урахуванням «налаштованості їх психіки» на досягнення успіху. Якщо короткостроковим проявом власного творчого потенціалу заздалегідь забезпечується поява бажання прилюдно інтерпретувати музичні твори то тривалим — здатність до мобілізації всіх творчих ресурсів для реалізації означеного бажання.

5. Згідно з вихідними положеннями синергетичного методологічного підходу до вивчення поняття «готовність», зміст концепту «психологічна готовність піаністів до концертно-сценічної діяльності» слід розглядати як відкриту, багаторівневу систему, яка має нелінійний напрям розвитку з урахуванням не лише їх індивідуальних особливостей (рис характеру, екстра/інтроверсії, рівня емоційної стійкості/нестійкості до зовнішніх

подразників, домінуючого рівня оптимуму збудження, толерантності та емпатії до слухачів/глядачів тощо), а й специфіки застосування митцями вольових зусиль, спрямованих на стимулювання одного із найбільш властивих їм варіантів сценічної поведінки (артистизму).

6. Проблематику психологічної готовності піаністів до прояву статичного виду виконавської стабільності у їх концертно-сценічній діяльності доцільно вивчати не лише з позицій психології, а й мистецтвознавства. Тільки мистецтвознавчий інструментарій дослідження надає змогу поглиблено розглянути специфіку формування статичної виконавської стабільності піаністів у процесі цілісного чи поетапного типів роботи над музичними творами та її прояву в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності.

7. Статичний вид виконавської стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності доцільно пов'язувати не з вродженими, а із сформованими властивостями, що не тільки забезпечують появу у них спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створюють сприятливі психологічні умови для своєчасної і адекватної реакції на дію короткострокових чи довгострокових стресорів їх концертно-сценічної діяльності для збереження злагодженості як перебігу когнітивних процесів, так і прояву творчих умінь та відтворення автоматизованих виконавських дій (виконавських навичок).

8. Естрадне хвилювання піаністів у процесі концертно-сценічної діяльності впливає на стабільність відтворення виконавських навичок. Основною детермінантою виникнення спонукальних видів естрадного хвилювання в піаністів під час концертно-сценічної діяльності («хвилювання-піднесення», «хвилювання в образі») виступає впевненість у спроможності продемонструвати високу результативність відтворення засвоєних знань, творчих умінь і виконавських навичок в умовах навіть надмірної інтенсивності дії короткострокових та тривалих стресорів. Якщо «хвилювання піднесення» чи «хвилювання в образі» позитивно

відображається на стабільності відтворення виконавських навичок піаністами, то «хвилювання паніка» та «хвилювання апатія» — негативно.

9. На стабільність відтворення виконавських навичок піаністами у процесі концертно-сценічної діяльності впливають обидва складники психологічного стресу — інформаційний та емоційний. Якщо інформаційний стрес детермінується «дефіцитом інформації» (із-за неякісного засвоєння матеріалу музичних творів або із-за неякісної стабілізації виконавських дій), то емоційний — відчуттям безсилля перед дією короткострокових або тривалих стресорів.

10. Джерелом виникнення негативного виду естрадного хвилювання у піаністів під час концертно-сценічної діяльності може виступати дія як короткострокових, так тривалих стресорів. Будь-які стресори стають емоціогенними для піаністів лише за надання їм вагомого значення. Інтенсивність впливу та раптовість їх виникнення визначають силу емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаністів. Якщо мінімальна сила стресорів та її поступове збільшення до порогової величини спонукають митців до проєктування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів та до реалізації цих моделей виконавськими засобами в умовах концертно-сценічної діяльності, то надмірна інтенсивність дії стресорів негативно відображається на творчому потенціалі піаністів, що в кінцевому варіанті призводить до дезорганізації злагодженості відтворення ними виконавських навичок.

Зміст основних положень означеного (третього) розділу дисертаційної роботи висвітлено у таких публікаціях автора, як:

- Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 169–182.

- Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 96–111.

## ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів проведеного дослідження виконавської стабільності як основи концертно-сценічної діяльності піаністів засвідчили досягнення поставленої мети і виконання завдань, а також надали підстави сформулювати висновки.

1. Кристалізація концепту «виконавська стабільність піаністів» постає результатом вибіркової екстраполяції в мистецтвознавство вихідних положень різних галузей науки (музичної педагогіки, психології, економіки, інформатики, політології тощо). Їх теорії стабільності за своєю сутністю наближені до досліджуваного феномену спрямованістю на збалансування й збереження структурно-функціональної цілісності системи, тоді як «опозиційною», наприклад в економіці, є пріоритизація вектора раціональності над вектором творчості, що є неприпустимим для концертно-сценічної діяльності піаністів. Вищезначена теза компенсується положеннями сфери інформаційних технологій щодо зорієнтованості стабільності на підвищення рівня адаптивності системи до змін на протигагу дистанціюванню від них. Семантичне протиставлення виконавської стабільності піаністів проявам змінності є алогічним, оскільки досліджуваний феномен як внутрішня самоорганізована система закономірно зорієнтований на досягнення й утримання рівноваги між елементами власної структури, а також на їх спорадичне/неперервне вдосконалення. Чільну роль у кристалізації досліджуваного концепту відіграє психологічна теорія стабільності, оскільки саме на основі ідей про адекватність самооцінки стабільності особистості сформувалась теза щодо визнання аксіологічної функції виконавської стабільності піаністів однією з провідних у концертно-сценічній діяльності.

2. Виконавську стабільність піаністів доцільно трактувати як не вроджену, а набуту індивідуальну інтегрально-динамічну властивість, що проявляється у здатності до збереження оптимального творчо-емоційного



самопочуття у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах, за якого здійснюється проектування інтерпретаційних моделей музичних творів, а також їх виразна реалізація засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок. Означений феномен виступає основою концертно-сценічної діяльності піаністів. Їх виконавська стабільність має трьохкомпонентну структуру.

Перша компонента (інформаційна) ґрунтується на знаннях матеріалу музичних творів, творчо-інтерпретаційних уміннях та виконавських навичках. Вона забезпечує цілісність функціонування загальної системи виконавської надійності піаністів завдяки утримуванню певного балансу протилежної інтенсивності руху інтроперцепційних та холистичних ознак опозиційно спрямованих інших компонент. За відсутності інформаційної «стимуляції» цих ознак або за умови порушення такого балансу виконавська стабільність піаністів втрачає основне своє «призначення», тобто стає нестабільною.

Динамічна виконавська стабільність піаністів (друга компонента) досягається циклічністю врівноваженої пульсації її внутрішніх елементів за алгоритмом «порядок ↔ хаос». Функціональну основу динамічної виконавської стабільності піаністів забезпечує сталість синхронної саморегуляції її внутрішніх параметрів, яка утримується стійкістю до збереження власних духовно-естетичних цінностей у процесі пошуків поліваріативних/інваріантних гнучких конструктів для уявної побудови художніх образів музичних творів; безперервністю руху взаємозв'язків між складниками системи означеного феномену під час еволюціонування внутрішніх та зовнішніх факторів впливу на перебіг когнітивних процесів піаністів; пріоритетністю інтелектуально-знаннєвих технологій проектування в уяві піаністів інтерпретаційних моделей музичних творів на основі художніх образів, їх емоційно-тембрального забарвлення, а також тезаурусу реалізації цих моделей виконавськими засобами.

Статична виконавська стабільність піаністів (третя компонента)

мобілізує власні ресурси для досягнення оптимального емоційно-творчого самопочуття завдяки адекватній реакції на дію зовнішніх чи внутрішніх стрес-факторів у процесі творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних та концертно-сценічних умовах діяльності. Статична виконавська стабільність піаністів забезпечує безпомилкове відтворення виконавських навичок завдяки: незмінності конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні у процесі досягнення їх стабілізації; домінуванню принципу безкомпромісного дотримання установок, спрямованих на звільнення свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів.

3. Становлення та розвиток виконавської стабільності піаністів у процесі оволодіння матеріалом музичних творів забезпечується синергійністю взаємодії вихідних положень аксіологічного, гуманістичного, діяльнісного, компетентнісного, особистісного, середового та синергетичного методологічних підходів до вивчення означених процесів. Їх комплексне моделювання в теорію та методику музичного виконавства надало змогу встановити, що інформаційною основою формування динамічного виду виконавської стабільності піаністів виступають не лише творчо-проектувальні вміння, а і стабілізовані виконавські дії, які уможливають успішну реалізацію інтерпретаційних моделей музичних творів технічно-виконавськими навичками.

У дисертації розкрито сутність двох типів роботи піаністів над музичними творами, де за першого типу означений процес умовно розмежовується на етапи, кожному з яких властиві специфічні особливості і способи відтворення певних виконавських дій, а за другого — він (означений процес) є цілісним, тобто не розмежованим, навіть умовно, на окремі етапи. Зіставлення результатів анкетування 59 студентів-піаністів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Сіаньської консерваторії музики (КНР) засвідчило не лише пріоритетність цілісного типу роботи над музичними творами відносно поетапного, а й домінування

змішаної їх форми. Етапність першого із них передбачає початкове створення інтерпретаційних моделей музичних творів сприйняттям сенсорно-перцептивних образів, конкретизацію складників цих моделей оволодінням текстовими та виконавськими компонентами, а також їх репетиційне вдосконалення інтеграцією всіх складників у цілісний образ. З'ясовано, що оволодіння матеріалом музичних творів за будь-яким типом чи формою роботи піаністів над ними відбувається завдяки трьом діалектично пов'язаним між собою процесам, а саме:

- виникненню естетичних уявлень на основі розуміння ідей музичних творів, що призводить до упередженого захоплення (антиципації) внутрішнім слухом митців звуковою палітрою і створення в уяві їх інтерпретаційних моделей;

- звуковій реалізації цих уявлених інтерпретаційних моделей виконавськими засобами піаністів;

- порівнянню наслідків звучання з конкретними елементами уявних інтерпретаційних моделей музичних творів з метою виявлення їх відповідності чи невідповідності.

4. Розроблена технологія стабілізації виконавських дій піаністами у процесі оволодіння матеріалом музичних творів передбачає визначення головного рівня, формулювання рухового складу виконавських дій, виявлення необхідних для всіх елементів виконавських рухів сенсорних корекцій з їхнім розподілом по адекватним рівням, автоматизацію (переключення деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні), адаптацію окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем, стандартизацію виконавських рухів і стабілізацію виконавських навичок.

5. Виконавська стабільність піаністів знаходиться у прямій кореляційній залежності не тільки від їх психологічної готовності до концертно-сценічної діяльності, яка має нелінійний напрям розвитку з урахуванням індивідуальних особливостей виконавців (темпераментних та характерологічних співвідношень, рівня емоційної стійкості до зовнішніх

подразників, домінуючого рівня оптимуму збудження, толерантності й емпатії до слухацької/глядацької аудиторії тощо), а й від специфіки застосування піаністами вольових зусиль для стимулювання одного із найбільш властивих їм варіантів сценічної поведінки (артистизму).

6. Дуальна диференціація видів естрадного хвилювання за критерієм полюсу модальності їх впливу на виконавську стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності уможливила обґрунтування двох конфігурацій:

- «хвилювання піднесення» та «хвилювання в образі» породжуються впевненістю піаністів у спроможності продемонструвати високу результативність відтворення засвоєних знань, творчих умінь і виконавських навичок навіть в умовах надмірної інтенсивності дії короткострокових та тривалих стресорів, тому позитивно позначаються на виконавській стабільності піаністів у концертно-сценічній діяльності;

- «хвилювання паніка» і «хвилювання апатія» виникають внаслідок надмірного деструктивного впливу емоціогенних стресорів (як коротко-, так і довготривалих) на виконавську стабільність піаністів у концертно-сценічній діяльності, тому мінімізують злагожденість відтворення виконавських навичок навіть за умови їх досконалої сформованості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллаєва, Р. А. (2014). Нестабільність як один із можливих станів соціальної системи. *Соціальні виміри*, 11, 118–121.
2. Аболин, Л. М. (1987). *Психологические механизмы эмоциональной устойчивости человека*. Казань: Казанский университет.
3. Алексеев, А. Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики (от эпохи Возрождения до середины XIX века)*: хрестоматія. Киев: Музыкальная Украина.
4. Антонова, Н. О. (2011). Темпераментальні детермінанти готовності до професійної діяльності у студентів психологічного факультету. *Проблеми сучасної психології: збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України*, 12, 35.
5. Арделян, О. В. (2002). *Дидактичні умови формування загальнопізнавальних умінь і навичок у молодших школярів (на матеріалі вивчення англійської мови)* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.09. Кіровоград.
6. Асаф'єв, Б. (1965). *Речевая интонация*. Москва–Ленинград: Музыка.
7. Асаф'єв, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка.
8. Аткинсон, Р. (1980). *Человеческая память и процесс обучения*. Пер. с англ. и общ. ред. Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова. Москва: Прогресс.
9. Багданова, Л. В. (2014). Особенности методики проведения анализа стабильности бюджетной политики субъектов СЗФО. В кн. *Вестник Омского университета. Серия «Экономика»*. (№ 3, с. 74–79). Омск.
10. Баранов, А. А. (1995). *Стрессоустойчивость в структуре личности и деятельности учителей высокого и низкого профессионального мастерства*: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Санкт-Петербург.
11. Бардин, К. В. (1973). *Как научить детей учиться*. Минск: Народная асвета.

12. Баренбойм, Л. (1937). *Фортепианная педагогика: учебное пособие*. Москва: Музгиз.
13. Баренбойм, Л. (1969). *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград: Музыка.
14. Баренбойм, Л. А. (1973). *Путь к музицированию*. Москва–Ленинград: Советский Композитор.
15. Баренбойм, Л. А. (1974). *Музыкальная педагогика и исполнительство*. Ленинград: Музыка.
16. Безбородько, О. А. (2021). «Чому вони бояться?» (інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 38–50. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.131.243208
17. Беркман, Т. Л. (1977). *Методика обучения игре на фортепиано: пособие*. Москва: Просвещение. замінити на цей рік попередню працю
18. Бернштейн, Н. А. (1947). *О построении движений*. Москва: Медгиз.
19. Бернштейн, Н. А. (1966). *Очерки по физиологии движений и физиологии активности*. Москва: Медицина.
20. Бернштейн, Н. А. (1991). *О ловкости и её развитии*. Москва: Физкультура и спорт.
21. Бех, І. Д. (2008). *Виховання особистості: підручник*. Київ: Либідь.
22. Бирмак, А. В. (1973). *О художественной технике пианиста (опыт психофизиологического анализа и методы работы)*. Москва: Музыка.
23. Бібік, Н. М. (2004). Компетентнісний підхід: рефлексивний аналіз застосування. В *Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи* (с. 47–52). Під заг. ред. О. Овчарук. Київ: К.І.С.
24. Бочарова, С. П. (1976). *Память как процесс переработки информации* : автореф. дисс. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Ленинград.
25. Бочкарёв Л. Л. *Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению* : дисс. ... канд. психол. наук : №190007 / Бочкарёв Леонид Львович. – М., 1974. – 176 с.

26. Бочкарёв, Л. Л. (1989). *Психологические механизмы музыкального переживания* : дисс. д-ра психол. наук : 19.00.01. Киев.
27. Брейтгаупт, Р. М. (1928). *Основы фортепианной техники*. Москва: МОНО при 1-м Институте Глухонемых.
28. Броннікова, В. Б. (2018). *Формування готовності майбутнього педагога професійної школи до організації самостійної роботи учнів* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ.
29. Бугрій, О. В. (2006). *Теорія і методика формування інтелектуальних умінь учнів у процесі географічної освіти* : дис. ... доктора пед. наук : 13.00.02. Кривий Ріг.
30. Булгакова, О. Ю. (2019). *Психологічна готовність студентів до соціальної взаємодії* : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.07. Одеса.
31. Бурова, А. В. (2008). Формирование когнитивных умений учащихся при выполнении домашней работы. *Школа будущего*, 2, 72–76.
32. Бучек, Л. І. (1993). *Аналіз емоційної стійкості як прояву особливостей саморегуляції особистості* : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Київ.
33. Васянович, Г., & Онищенко, В. (2013). Дидактичні засади професійної освіти у контексті фундаментальних педагогічних теорій. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 6, 9–34.
34. Вилюнас, В. К. (1974). *Психологический анализ эмоциональных явлений* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.
35. Витман, Д. С. (2004). *Мотивация и стабильность персонала в организации* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.05. Санкт-Петербург.
36. Вицинский А. В. (1948). *Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением* : дисс. ... канд. пед. наук (по психологии). Ленинград.
37. Выготский, Л. С. (1963). *Психология искусства*. 2-е изд. Москва: Искусство.

38. Гайдамович, Т. (1991). Диалоги с Н. Н. Шаховой. *Музыкальное исполнительство и педагогика*, 75–88.
39. Гальперин П. Я., 1989. Диагностика состояния мотивации познавательной деятельности студентов. Минск : Изд-во БГУ. 20 с.
40. Ганюшкин, А. Д. (1972). *Исследование состояния психической готовности человека к деятельности в экстремальных условиях (на материале спортивной гимнастики)* : дисс. ... канд. психол. наук : №21960. Ленинград.
41. Гао, Жоцзюнь. (2019). *Формування у майбутніх учителів музики здатності до самоконтролю фортепіанної навчально-виконавської діяльності* : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
42. Гат, Й. (1967). *Техника фортепианной игры*. Москва–Будапешт: Атенеум.
43. Генковска, В. М. (1990). *Особенности саморегуляции как формы психической устойчивости личности в стрессовых ситуациях* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Киев.
44. Герсамия, И. Е. (1988). *Проблемы психологии творчества певца* : дисс. ... д-ра искусствоведения, психол. наук : 17.00.02, 19.00.01. Тбилиси.
45. Гильбург, Л. С. (1968). *О работе над музыкальным произведением: методический очерк*. Москва: Музыка.
46. Гинзбург, Г. (1968). Заметки о мастерстве. *Вопросы фортепианного исполнительства*, 2, 61–70.
47. Годик, Л. В. (1984). *Организация внимания студентов в процессе работы над музыкальным произведением в классе фортепиано музыкально-педагогического факультета педвуза* : дисс. ... канд. пед наук : 13.00.02. Одесса.
48. Головко, Е. В. (2009). Создание в воспитательном пространстве «Микросреды второго уровня – важнейшее условие повышения нравственной устойчивости младшего школьника к отрицательным влияниям». В *Воспитательное пространство: проблемы, поиски, решения:*



матеріали Інтернет-конференції, Белгород, 15 январа – 15 февраля. Белгород: БелГУ. URL: <http://edu.znate.ru/docs/index-36805393.html>

49. Голубовская, Н. И. (1985). *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка.

50. Гоноболін, Ф. Н. (1975). *Психологія*. Київ: Вища школа.

51. Горноста́й, П. П. (2001). *Ценностные ориентации*. В П. П. Горноста́й и Т. М. Титаренко (Ред.), *Психология личности: словарь справочник* (с. 145–146). Киев: Рута.

52. Готсдинер, А. Л. (1992). *Подготовка учащихся к концертным выступлениям*. В *Методические записки по вопросам музыкального образования* (с. 182–192). Москва: Музыка.

53. Гофман, И. (1961). *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре*. Пер. с англ. Г. А. Павлова. Москва: Музгиз.

54. Грибкова, Л. П. (1986). *Влияние личностных особенностей гимнасток на надёжность спортивной деятельности* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Ленинград.

55. Григорьев, В. (1988). Вопросы исполнительской формы и пути её реализации. *Музыкальное исполнительство и современность*, 1, 69–86.

56. Григорьев, В. (1991). Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха. *Музыкальное исполнительство и педагогика*, 6, 5–35.

57. Григорьев, Л., & Платек, Я. (1985). *Современные пианисты*. Москва: Композитор.

58. Грицина, О. М. (2017). Модель розвитку психічної стійкості керівників органів охорони державного кордону. В *Наукове забезпечення службово-бойової діяльності Національної гвардії України: VIII науково-практична конференція*, Харків, 30 березня (с. 32–33). Харків: Національна академія Національної гвардії України.

59. Гуменюк, О. Є. (2002). *Психологія Я-концепції: монографія*. Тернопіль: Економічна думка.

60. Гуральник, Н. П. (2015). *Історія музичної освіти України: курс*

лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування.

2-е вид. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.

61. Гуревич, К. М. (1970). *Профессиональная пригодность и основные свойства нервной системы*. Москва: Наука.

62. Гусейнова, Л. В. (2005). *Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Ніжин.

63. Давидов, М. А. (1997) *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.

64. Дарвиш, О. Б. (2008). Психологическая устойчивость как базовая характеристика личности. *Сибирский педагогический журнал*, 7, 362–370.

65. Деменко Б. В. (1996). *Специфікація категорії часу в поняттях музичної науки* : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ.

66. Дзида, Г. А. *Развитие у учащихся познавательных умений в процессе решения учебных задач (на материале обучения естественно-математическим дисциплинам)* : дисс. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Челябинск.

67. Додонов, Б. И. (1987). *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.

68. Дудин, С. И. (1983). *Темперамент как основа развития общих способностей* : автореф. дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

69. Дурай-Новакова, К. М. (1983). *Формирование профессиональной готовности студентов к педагогической деятельности* : автореф. дисс. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Москва.

70. Дьяченко, М. И., & Кандыбович, Л. А. (1976). *Психологические проблемы готовности к деятельности*. Минск: Изд-во БГУ.

71. Дьяченко, М. И., & Пономаренко, В. А. (1990). О подходах к изучению эмоциональной устойчивости. *Вопросы психологии*, 1, 106–112.

72. Егорова, Э. Н. (1990). *Особенности интерференции на различных функциональных уровнях мнемической системы*: автореф. дисс. ... канд.

психол. наук : 19.00.01. Харків.

73. Елканов, С. Б. (1989). *Основы профессионального самовоспитания будущего учителя: учебное пособие*. Москва: Просвещение.

74. Забродин, Ю. М., & Лебедев, А. Н. (1977). *Психофизиология и психофизика*. Москва: Наука.

75. Задорожня, М. В. (2018а). Проблема развития и коррекции эмоциональной устойчивости педагогов в общеобразовательной школе. В кн. *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки* (№ 1, т. 61, с. 146–149). Новосибирск.

76. Задорожня, М. В. (2018б). Эмоциональная устойчивость как фактор эффективности профессиональной деятельности педагога. В кн. *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки* (№ 1, т. 61, с. 150–153). Новосибирск.

77. Занюк, С. С. (2002). *Психологія мотивації* : навчальний посібник. Київ: Либідь.

78. Запорожец, А. В. (1986а). *Избранные психологические труды: в 2 томах*. Т. 1: Психическое развитие ребёнка. Москва: Педагогика.

79. Запорожец, А. В. (1986б). *Избранные психологические труды: в 2 томах*. Т. 2: Развитие произвольных движений. Москва: Педагогика.

80. Захарова, Н. М. (2000). *Міжпредметні зв'язки як засіб формування загальнопізнавальних умінь молодших школярів* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.09. Київ.

81. Землякова, Т. В. (1996). *Емоційний фактор в структурі процесу адаптації* : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Київ.

82. Зинченко, П. И. (1961). *Непроизвольное запоминание*. Москва: АПН РСФСР.

83. Зязюн, И. А., Кривонос, И. Ф., & Тарасевич, Н. Н. (1989). *Основы педагогического мастерства*. Москва: Просвещение.

84. Зязюн, И. А. (1996). *Єдність раціонального та емоційно-почуттєвого в освітньо виховних системах*. Харків: Промінь.

85. Зязюн, І. А. (2008). *Філософія педагогічної дії* : монографія. Черкаси.
86. Ильин, Е. П. (2001). *Эмоции и чувства*. Санкт-Петербург: Питер.
87. Имедадзе, И. В. (1989). *Категория поведения и теория установки* : дисс. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Тбилиси.
88. Іванніков, Т. П. (2016). Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 146–154.
89. Казаченко, Н. П. (1976). *Помехоустойчивость человека в экстремальных условиях деятельности (на материале исследований в спорте)* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Ленинград.
90. Калюжна, Т. Г. (2016). Аксіологічні засади формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності. В *Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика*: колективна монографія (с. 82–128). Київ: Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України.
91. Камышов, И. А., & Чернышев, А. П. (1977). О механизме управления движениями. *Вопросы психологии*, 6, 32–40.
92. Карбанович, О. (2007). О технологической готовности будущего учителя. *Высшее образование в России*, 3, 150–152.
93. Каськова, Н. Ф. (1989). *Психологический анализ эмоционального компонента педагогической деятельности*: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Киев.
94. Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ.
95. Качмарчик, В. П. (2009). *Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ.
96. Керницький, О. М. (2013). Освітнє середовище вищого навчального закладу як педагогічний феномен. *Проблеми інженерно-педагогічної освіти*,

38–39, 43–50.

97. Кисіль, С. Г. (1994). *Продуктивність КЧП у зв'язку з типологічними властивостями нервової системи людини* : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Київ.

98. Китаев-Смык, Л. А. (1983). *Психология стресса*. Москва: Наука.

99. Кіянка, І. Б. (2003). *Політична стабільність: суть і основні засоби її досягнення в Україні* : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.02. Львів.

100. Коваль, І. С. (2017). *Формування професійної готовності майбутніх рятувальників до діяльності в екстремальних умовах* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Львів.

101. Ковалькова, Т. О. (2016). *Формування готовності майбутніх психологів до професійної діяльності в авіаційній галузі у процесі фахової підготовки* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ.

102. Коган, Г. М. (1961). *У врат майстерства*. Москва: Советский композитор.

103. Коган, Г. М. (1963). *Работа пианиста*. Москва: Музгиз.

104. Козлов, С. А. (1995). *Психологическая устойчивость операторов РЛС и пути её формирования в процессе специальной подготовки* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.03. Тверь.

105. Козловський, Ю. М. (2012). *Моделювання наукової діяльності вищого навчального закладу: теоретико-методологічний аспект*: монографія. Львів: СПОЛОМ.

106. Кокун, О. М. (2004). *Оптимізація адаптаційних можливостей людини: психофізіологічний аспект забезпечення діяльності*: монографія. Київ: Міленіум.

107. Кончович, К. Т. (2016). *Формування готовності майбутніх вчителів-філологів до педагогічного спілкування засобами тренінгових технологій* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Мукачєво.

108. Корниенко, Н. А. (1996). *Психологические основы эмоционально-нравственного развития личности*. Под ред. Г. В. Залевского. Новосибирск:

ПГПУ.

109. Корчагина, Т. Д. (1988). *Психическое состояние уверенности в себе в экстремальной ситуации (на примере экзамена в вузе)* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Москва.

110. Котова, Л. М. (2000). *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Мелітополь.

111. Ксенофонтова, Е. Г. (1988). *Уровни развития саморегуляции личности: критерии их определения* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

112. Кудрявцев, И. К., & Лебедев, С. А. (2002). Синергетика как парадигма нелинейности. *Вопросы философии*, 12, 55–63.

113. Куликов, Л. В. (2004). *Психогигиена личности. Вопросы психологической устойчивости и психопрофилактики*: учебное пособие. Санкт-Петербург: СПбГУ.

114. Куликова, Е. Е. (2011). *Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста* : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Санкт-Петербург.

115. Леви, Л. (1970). Некоторые принципы психофизиологических исследований и источники ошибок. *Эмоциональный стресс*: труды Междунар. симпозиума, Стокгольм, 5–6 февраля 1965 (с. 88–108). Ленинград.

116. Лёзер, Ф. (1979). *Тренировка памяти*. Пер. с нем. К. М. Шоломия, под ред. Н. К. Корсаковой. Москва: Мир.

117. Леймер, К. (1966). Современная фортепианная игра по Леймеру-Гизекингю. В *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве* (с.78–95). Москва–Ленинград: Музыка.

118. Леонтьев, А. Н. (1977). *Деятельность. Сознание. Личность*. 2-е изд. Москва: Политиздат.

119. Либерман, Е. (1971). *Работа над фортепианной техникой*.

Москва: Музыка.

120. Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.

121. Литвинова, С. Ф. (2012). Стабильность как оценочная категория качества права со стороны общества. *Общество и право*, 4 (41), 38–42.

122. Литвинчук, М. Ю. (2018). *Формування психологічної готовності майбутніх прикордонників до прийняття рішення в кризових ситуаціях*: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Київ.

123. Лобанова, Ю. И. (2014). Интерактивные технологии формирования профессиональной психологической устойчивости. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, 5 (1), 27–39.

124. Ломов, Б. Ф. (1984). *Методологические и теоретические проблемы психологии*. Москва: Наука.

125. Ломов, Б. Ф. (1991). *Вопросы общей, педагогической и инженерной психологии*. Москва: Педагогика.

126. Луговая, О. М. (2007). *Педагогические условия формирования профессиональной готовности специалистов по социальной работе с военнослужащими и членами их семей (на материалах Ставропольского края)*: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Ставрополь.

127. Ляудис, В. Я. (1976). *Пам'ять в процессе развития*. Москва: МГУ.

128. Маккиннон, Л. (1967). *Игра наизусть*. Ленинград: Музыка.

129. Максименко, С. Д., Зайчук, В. О., & Клименко, В. В. (2004). *Загальна психологія: підручник*. За заг. ред. С. Д. Максименка. 2-ге вид. Вінниця: Нова книга.

130. Мартинсен, К. А. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли)*. Пер. с нем. В. Л. Михелис, ред. Г. М. Когана. Москва: Музыка.

131. Мартинсен, К. А. (1977). *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано*. Пер. с нем. В. Л. Михелис, ред. Л. И. Ройзмана. Москва: Музыка.

132. Мархель, Е. Ю. (2018). Применение современных образовательных технологий при обучении детей каллиграфии в условиях ФГОС. В кн. *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки* (№ 1, т. 61, с. 55–62). Новосибирск.
133. Масляев, О. (1997). *Психология личности*. Донецк: Сталкер.
134. Матвеева, О. В. (2010). *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Бердянськ.
135. Медведева, В. Е. (2010). Эмоциональная устойчивость как основа готовности будущего педагога-психолога к профессиональной деятельности. *Ученые записки Орловского государственного университета*, 3–2, 257–261.
136. Межевов, А. Д. (2006). *Стабильность коммерческих организаций (теоретические и методологические основы управления противодействиями угрозам)* : автореф. дисс. ... д-ра экон. наук : 08.00.05. Москва.
137. Меркитанов, А. П., (2007). Теоретичні основи стійкості, стабільності й надійності банківської справи. *Вісник КНЕУ*, 1, 92–94.
138. Мильман, В. Э. (1983). Стресс и личностные факторы регуляции деятельности: стресс и тревога в спорте. *Физкультура и спорт*, 24–46.
139. Мильштейн, Я. И. (1983). *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.
140. Мирошин А. В. (1988). *Эмоционально-волевая устойчивость и её формирование у студентов (на материале педагогического вуза)* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Москва.
141. Мирошников, Ю. И. (1975). *Познавательная сущность эмоциональных состояний* : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01. Свердловск.
142. Митина, Л. М. (1999). Учитель на рубеже веков: психологические проблемы. *Психологическая наука и образование*, 3–4, 5–9.
143. Михайлов, О. В. (2007). *Готовность к деятельности как акмеологический феномен: содержание и пути развития* : дисс. ... канд.



психол. наук : 19.00.13. Москва.

144. Михель, П. (1983). Психологические аспекты упражнения в процессе обучения музыке. *Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сборник трудов Московского государственного педагогического института им. Гнесиных*, 68, 25–41.

145. Молчанова, О. Н. (2006). Самооценка: стабильность или изменчивость? *Психология. Журнал Высшей школы экономики*, 3(2), 23–51.

146. Моляко, В. О. (1989). *Психологічна готовність до творчої праці*. Київ: Знання.

147. Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации* : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Киев.

148. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття “музичне мислення”. *Українське музикознавство*, 28, 48–53.

149. Москаленко, И. В. (1989). *Извлечение информации из КВП: модель с нейрофизиологическими параметрами* : автореф. дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.02. Москва.

150. Муляр, В. І. (1997). *Самореалізація особистості як соціальна проблема (філософсько-культурологічний аналіз)*. Житомир: ЖІТІ.

151. Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.

152. Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.

153. Небылицын, В. Д. (1990). *Избранные психологические труды*. Москва: Педагогика.

154. Нейгауз, Г. Г. (1982). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка.

155. Некрасова, С. М. (2010). Готовність педагога до професійного саморозвитку: сутність, структура, проблеми дослідження. В кн. *Науковий вісник Мелітопольського університету. Серія “Педагогіка”* (№ 5, с. 7–13).

Мелітополь.

156. Нечепоренко, М. А. (2019). *Формування готовності майбутніх учителів іноземних мов до професійно-особистісного саморозвитку* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Вінниця, Тернопіль, 2019.

157. Ніколаєнко, О., & Ушата, Т. (2005). Технології комунікативно-орієнтованого навчання іноземних мов у немовному ВНЗ. URL: <https://www.pdau.edu.ua/np/pdf6/2.pdf>

158. Норман, Д. (1985). *Память и научение*. Пер. с англ. Н. Ю. Алексеенко, ред. П. В. Симонов. Москва: Мир.

159. Нужнова, С. В. (2009). Формирование готовности к профессиональной мобильности. *Высшее образование в России*, 6, 152–156.

160. Оборин, Л. О. (1968). О некоторых принципах фортепианной техники. *Вопросы фортепианного исполнительства*, 2, 71–80.

161. Огієнко, О. І. (2016). *Теоретико-методологічні засади формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної педагогічної діяльності*. В *Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика*: колективна монографія (с. 11–81). Київ.

162. Олексенко, Р. І., & Васюк, Ю. А. (2017). Особистість в освітньому середовищі, яке динамічно трансформується. *Філософські обрії*, 37, 124–135.

163. Олексюк, Н. (2007). Професійна готовність соціального педагога як важлива складова його професійної компетентності. В кн. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка*. (№ 1, с. 3–7). Тернопіль.

164. Ольшанникова, А. Е., Семёнов, В. В., & Смирнов, Л. М. (1976). О методиках, диагностирующих некоторые параметры, связанные с детерминацией эмоциональной устойчивости. В кн. *Спорт, психофизиологическое развитие и генетика*: материалы симпозиума, Винница-Одесса, октябрь. С. 40–51. Москва.

165. Ониськів, Г. Г. (2012). *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки* :

дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Мелітополь.

166. Осетров, К. В. (1987). *Структура психологической устойчивости оператора* : автореф. дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

167. Отич, О. (2007). *Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспект* : монографія. Чернівці: Земна Буковина.

168. Оя, С. М. (1969). Особенности предстартовых сдвигов в эмоциональной стабильности у представителей разных видов спорта. *Психологические вопросы тренировок и готовности спортсменов к соревнованию*, 63–67.

169. Павлов, И. П. (1950). *Избранные труды по физиологии высшей нервной деятельности*. Москва: Просвещение.

170. Падалка, Г. М., (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України.

171. Пасько, О. М. (2013). Врахування підходів щодо визначення «готовності» у професійній діяльності працівників ОВС. В *Професійне становлення особистості: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції*, Одеса, 15 лютого (с. 51–52). Одеса: ОДУВС.

172. Паутова, Л. А. (2014). Тест Тьюрінга і візуальний прояв свідомості. *Математичні структури та моделювання*, 3(31), 78–85.

173. Перевалова, О. А. (2013). Професійна стабільність майбутнього фахівця-педагога. *Вісник Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського*, 2(54), т. 2, 238–243. на с.

174. Петрунова, Т. В. (2009). *Особенности взаимосвязи эмоционального и когнитивного компонентов процесса усвоения иностранного языка у студентов вуза* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Белгород.

175. Петрушин, В. И. (1997). *Музыкальная психология: учебное пособие*. Москва: Гуманитарно-издательский центр «ВЛАДОС».

176. Плахтиенко, В. А. (1982). *Психологические основы повышения надёжности в спортивной деятельности*: дисс. ... д-ра психол. наук :

19.00.01. Ленинград.

177. Потанин, С. П. (1996). *Повышение эффективности эмоционально-волевой саморегуляции офицера ВМФ* : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Санкт-Петербург.

178. Прокофьев, Г. П. (1927). *Игра на фортепиано*: лекции. Москва: Музыкальный сектор.

179. Прокофьев, Г. П. (1956). *Формирование музыканта-исполнителя*. Москва: АПН РСФСР.

180. Пушкин, В. Н., & Нерсесян, Л. С. (1972). *Железнодорожная психология*. Москва.

181. Пясковский, И. В. (1987). *Логика музыкального мышления*. Киев: Музыкальная Украина.

182. Рейковский, Я. (1979). *Экспериментальная психология эмоций*. Пер.

с польск., вступ. ст. В. Н. Вилюнаса. Москва: Прогресс.

183. Рождественский, Ю. Т. (1981). *Взаимосвязь эмоциональной реактивности и устойчивости внимания у старшеклассников* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

184. Рубинштейн, С. (1936) *Основы общей психологии*. Санкт-Петербург.

185. Румянцева, З. В. (2017). Проблема развития творческой готовности будущих педагогов-музыкантов к профессиональной деятельности. *Вестник Костромского государственного университета*, 5, 65–69.

186. Савин, С. Д. (2003). *Политическая стабильность в изменяющемся обществе* : автореф. дисс. ... канд. социол. наук : 23.00.02. Санкт-Петербург.

187. Савшинский, С. И. (1961). *Пианист и его работа*. Ленинград: Музыка.

188. Савшинский, С. И. (1963). *Режим и гигиена работы пианиста*. Ленинград: Советский Композитор.

189. Савшинский, С. И. (1964). *Работа пианиста над музыкальным*

*произведением.* Москва–Ленинград: Музыка.

190. Савшинский, С. И. (1968). *Работа пианиста над техникой.* Ленинград: Музыка.

191. Самітов, В. З. (2007). *Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект)* : монографія. Київ: ДАКККіМ, 2007. 200 с.

192. Селье, Г. (1979). *Стресс без дистресса.* Пер. с англ, общ. ред. Е. М. Крепса. Москва: Прогресс.

193. Семченко, О. Р. (2015). Политическая стабильность: сущность, понятие, информационные механизмы. *Вопросы управления*, 1 (13), 53–59.

194. Симаева, И. Н. (1996). *Динамика эмоционально-чувственного состояния личности в процессе адаптации к деятельности* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Новосибирск.

195. Симонов, П. В. (1981). *Эмоциональный мозг.* Москва: Наука.

196. Симонов, П. В. (1987). *Мотивированный мозг.* Москва: Наука.

197. Скворцов, П. М. (1999). *Развитие исследовательских умений у учащихся 7-8 классов во внеклассной работе по биологии в полевых условиях* : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Москва.

198. Смирнов, А. А. (1987). *Избранные психологические труды: в 2-х томах.* Москва: Педагогика.

199. Сойфер, В. Г. (2005). *Стабільність та динаміка трудових правостосунків* : автореф. дис. ... д-ра юрид. наук : 12.00.05. Київ.

200. Соколов, Е. Н. (1981). *Нейронные механизмы памяти и обучения.* Москва: Наука.

201. Соколов, Ф. (1970). О музыкальной памяти музыкантов-исполнителей. *Музыкальное исполнительство*, 6, 144–161.

202. Станиславский, К. С. (1985). *Работа актера над собой.* Ч. I.: Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Москва: Искусство.

203. Сунь, Пенфей (2018). *Формування вміння семіотичної*

*інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.

204. Сырицо, Т. Г. (1997). *Эмоциональность как профессионально важное качество учителя* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Санкт-Петербург.

205. Телепова, Н. Н. (2012). *Психолого-педагогическая концепция психологической устойчивости личности к аддиктивным факторам* : дисс. ... д-ра психол. наук : 19.00.07. Нижний Новгород.

206. Тимофеева, Р. А. (2013). О динамической стабильности в демографическом кризисе. *Вестник Новгородского государственного университета*, 74 (1), 13–16.

207. Тимченко, О. В. (1995). *Проблема психологічної готовності військового фахівця до екстреної дії в стані емоційного стресу* : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Харків.

208. Тихомиров, О. К., & Ключко, В. Е. (1980). Эмоциональная регуляция мыслительной деятельности. *Вопросы психологии*, 5, 24–31.

209. Торндайк, Л. (1966). *Элементарные частицы*. Пер. с англ. В. В. Емельяновой, ред И. И. Тугова. Москва: Наука.

210. Узнадзе, Д. Н. (2004). *Общая психология*. Пер. с грузинского Е. Ш. Чомахидзе, под ред. И. В. Имедадзе. Москва: Смысл; Санкт-Петербург: Питер.

211. Фельдман, Д. М. (1992). *Конфликты и стабильность в международных отношениях (Теоретические проблемы социально-политического анализа)* : автореф. дисс. ... д-ра полит. наук : 22.00.05. Москва.

212. Фененко, Ю. В. (2009). Социальная стабильность как условие обеспечения жизненно важных интересов российского общества. *Муниципальный мир*, 2–4. URL: <https://mgimo.ru/files/137785/137785.pdf>

213. Фирсов, К. В. (1996). *Психическая надёжность лётного состава* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.03. Москва.

214. Фрейд, З. (2005). *Введение в психоанализ: лекции*. Пер. с нем. Г. В. Барышниковой, ред. Е. Е. Соколова и Т. В. Родионова. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
215. Харченко, П. В. (2004). *Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ.
216. Ходжава, З. И. (1960). *Проблема навыка в психологии*. Тбилиси: Издание Академии наук Грузинской ССР.
217. Хомич, І. М. (2018). *Формування готовності майбутніх учителів музики до педагогічної взаємодії з навчальним хоровим колективом* : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
218. Хуа, Вей. (2017). *Формування творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано* : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Одеса.
219. Хуан, Ханьцзе. (2019). *Формування готовності майбутніх учителів музики до сценічного партнерства засобами ансамблевого виконавства* : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
220. Цагарелли, Ю. А. (1989). *Психология музыкально-исполнительской деятельности* : дисс. ... д-ра психол. наук : 19.00.03. Казань.
221. Цыпин, Г. М. (1984). *Обучение игре на фортепиано* : учебное пособие. Москва: Просвещение.
222. Цыпин, Г. М. (1994). *Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения*: учебное пособие. Москва: Инрерпракс.
223. Чайка, В. М. (2006). *Підготовка майбутнього вчителя до саморегуляції педагогічної діяльності*: монографія. Тернопіль: ТНПУ.
224. Чаплигін, О. К. (1999). *Творчий потенціал людини: від становлення до реалізації (соціально-філософський аналіз)*. Харків: Основа.
225. Чебыкин, А. Я. (1979). *Особенности эмоциональной устойчивости спортсменов и психологические средства её формирования* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

226. Чень, Цзяньїн. (2019) *Методика формування комунікативних умінь студентів України і Китаю в процесі вокально-ансамблевої діяльності* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
227. Чепелєва, Н. В. (1998). Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: збірник наукових праць*, III, 35–41.
228. Черникова, О. А. (1970). *Эмоции и их значения в спортивной деятельности* : дисс. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Москва.
229. Чернявська, М. Н. (1996). *Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ.
230. Чжан, Їфу. (2016). *Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки* : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
231. Чудновский, В. Э. (1972). К проблеме экспериментального изучения устойчивости личности. *Вопросы психологии*, 8, 24–32.
232. Шабанов, А. П. (2010). Исследование условий стабильности информационных систем. *Бизнес-информатика*, 2 (12), 24–36.
233. Шапар, В. Б. (2005). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор.
234. Шапарь, В. Б. (1994). *Формирование профессиональной памяти курсантов высших военных учебных заведений*: дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Харьков.
235. Шерстнёв, С. Ю. (1994). Повышение специальной выносливости и надёжности игровой деятельности высококвалифицированных волейболистов : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Санкт-Петербург.
236. Шипилова, Е. В. (2007). *Формирование психологической готовности студентов-психологов к профессиональной деятельности* : дисс. ... канд. психол. наук. Москва.
237. Шолохова, Н. С. (2006). *Формування когнітивних умінь учнів 7-8*



класів у процесі вивчення фізики за інтерактивними технологіями : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.

238. Шульгіна, В. Д. (2005). *Українська музична педагогіка: підручник*. Київ: ДАКККіМ.

239. Шульпяков, О. Ф. (1973). *Техническое развитие музыканта-исполнителя*. Ленинград: Музыка.

240. Шуміліна, О. А. (2019). Італійські періоди життєтворчості Максима Березовського та їхня роль у становленні індивідуального музичного стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 126, 93–101.

241. Шапов, А. П. (1938). *Первоначальное обучение игре на фортепиано*. Москва: Искусство.

242. Шапов, А. П. (1968). *Некоторые вопросы фортепианной техники*. Москва: Музыка.

243. Щербин, А. В. (1997). *Повышение эффективности деятельности руководителей в экстремальных управленческих ситуациях* : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.13, 19.00.14. Москва.

244. Эльконин, Д. Б. (1961). *Психологические вопросы формирования учебной деятельности в младшем школьном возрасте*. Киев: Научная мысль.

245. Эшби, У. Р. (1964). *Конструкция мозга. Происхождение адаптивного поведения*. Москва: Мир.

246. Юник, Д. & Юник, Т. (2023). Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 43–66. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284757

247. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККіМ.

248. Юник, Д. Г., (2022). Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–

4 (56–57), 71–96.

249. Юник, І. Д. (2016). *Формування фахових когнітивних умінь перекладачів у процесі професійної підготовки* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ.

250. Юник, Т. І. (1996). *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.

251. Якубовская, М. Л. (1988). *Эмоциональная регуляция устойчивости личности* : автореф. дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Москва.

252. Ян, Ї. (2021). Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (50), 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233122

253. Ян, Ї. (2022). Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 169–182. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278237

254. Ян, Ї. (2023). Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 96–111. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284760

255. Яо, Цзялі. (2022). *Формування готовності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів до вокально-сценічної діяльності* : дис. ... д-ра філософії : 014. Київ.

256. Ярошинська, О. (2011). Середовищний підхід в професійній освіті: теоретичні засади та перспективи впровадження. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 4 (ч. 1), 104–109.

257. Bernstein, D., Penner, L., Clarke-Stewart, A., & Roy, E. (2012). *Psychology*. 9th ed. Wadsworth: Cengage Learning.

258. Brophy, J. (1998). *Adapting to Group and Individual Differences in*

Students Motivational Patterns. *Motivating students to Learn*, 222–252.

259. Buck, R. (1991). *Motivation, emotion and cognition: A developmental-interactionist view*. Ed. by Strongman K. T. P. 134–151. Chichester: Wiley.

260. Burchfield, S. R. (1979). The stress response: a new perspective. *Psychosomatic Medicine*, 41(8), 661–672.

261. Burnazova, V., Yunyk, D., Yunyk, T., Yunyk, I., & Kotova, L. (2019). Complex Abilities of Communicators and Specificity of Their Formation. *Journal of History Culture and Art Research*, 8 (2), 136–145. DOI: 10.7596/taksad.v8i2.2072

262. Campbell-Sills, L., Barlow, D. H., Brown, T. A., & Hofmann, S. G. (2006). Effects of suppression and acceptance on emotional responses on individuals with anxiety and mood disorders. *Behavior Research and Therapy*, 44 (9), 1251–1263. DOI: 10.1016/j.brat.2005.10.001

263. Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.

264. Dael, N., Mortillaro, M., & Scherer, K. R. (2012). Emotion expression in body action and posture. *Emotion*, 12, 1085–1101. DOI: 10.1037/a0025737

265. Damasio, A., & Carvalho, G. B. (2013). The nature of feelings: evolutionary and neurobiological origins. *Nature Reviews Neuroscience*, 14, 143–152. DOI: 10.1038/nrn3403

266. Daniels, U. P., (1976). The effect of perceived locus of control and the psychological stress on inductive problems solving. *Diss. Abstr. Intern.*, 37(1-B), 456.

267. Donnellan, D. (2002). *The Actor and the Target*. St. Paul, MN: Theatre Communications Group.

268. Dovzhynets, I., Govoruchina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11 (54), 256–263.

269. Dracinschi, M. C. (2012). Values and beliefs in social and emotional education. *IJGE: International Journal of Global Education*, 1 (3), 21–43.

270. Eichenbaum, H. (2008). *Learning and memory*. New York, London: W. W. Norton Company.
271. Ficton, T. W., & Hillyard, S. A. (1974). Human auditory evoked potential. II effects of attention. *Clinical neurophysiology*, 36, 191–199.
272. Ginsberg, M. B., & Wlodkowski, R. J. (2009). *Diversity and motivation. Culturally responsive teaching in college*. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass.
273. *Handbook of Motivation at School* (2009). Eds. by K. R. Wentzel, A. Wigfield. New York: Routledge.
274. *Human Attention in Digital Environments* (2011). Ed. by C. Roda. New York: Cambridge University Press.
275. Kluwe, R. (2003). Principles of learning and memory. Basel: Birkhäuser Verlag.
276. Lazarus, R. S., & Cohen-Charash, Y. (2001). Discrete emotions in organizational life. *Emotions at work: Theory, research and applications for management*, 4584, 45–85.
277. Malone, T., & Lepper, M. (1987). Making learning fun: a taxonomy of intrinsic motivations of learning. *Aptitude, learning, and instruction*, Vol. 3: Conative and Affective Process Analyses, 223–253.
278. Mednick, S. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 69(3), 220–232. DOI: 10.1037/h0048850
279. Payne, St. K., & Beatty, M. J. (1982). Innovativeness and cognitive complexity. *Psychological Reports*, 51(1), 85–86.
280. Shafir, T., Tsachor, R. P., & Welch, K. B. (2016). Emotion regulation through movement: unique sets of movement characteristics are associated with and enhance basic emotions. *Frontiers in Psychology*, 6, 2030. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.02030
281. Tsachor, R. P., & Shafir, T. (2017). Somatic movement approach to fostering emotional resiliency through laban movement analysis. *Frontiers in Human Neuroscience*, 11, 1662–5161. DOI: 10.3389/fnhum.2017.00410

282. Yuan, Kai (2017). Methodological analysis of scientific studies for future music teachers professional training. In *Sustainable economic and social development of euroregions and cross-border areas: the 13-th edition of the International Scientific Conference*, Iași, 10 November (vol. XXXI , pp. 50–57). Iași: “Gheorghe Zane” Institute of Economic and Social Research.

283. Yunyk, D., Yunyk, I., Yunyk, T., Burnazova, V., & Kotova, L. (2018). Memory of subjects of communication: The structural and functional components. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(3), 469–479. DOI: 10.7596/taksad.v7i3.1707

## ДОДАТКИ

### Додаток А.1

#### Анкета

1. Чи опрацьовуєте Ви інтелектуально нотний текст музичного твору без уявлення його звучання на початковій стадії засвоєння матеріалу?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

2. Чи застосовуєте Ви тільки цілісний тип роботи над музичним твором?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

3. Чи застосовуєте Ви тільки поетапний тип роботи над музичним твором?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

4. Чи надаєте Ви перевагу цілісному типу роботи над музичним твором із застосуванням поетапного типу при опрацюванні деяких фрагментів цього твору?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

---

(Дата) (Підпис)

## Додаток А.2

1. 在学习材料的初始阶段，您是否会在不了解音乐作品声音的情况下理智地计算出乐曲的乐谱文本？

回答选项：“是”；“不”。

2. 你只采用整体方法来首音乐吗处理一段音乐？

回答选项：“是”；“不”。

3. 你在一首音乐上只使用一步一步的工作方式吗？

回答选项：“是”；“不”。

4. 您是否更喜欢对一首音乐进行整体式的处理，并在处理该曲子的某些片段时使用逐步式的处理方式？

回答选项：“是”；“不”。

---

(日期) (签字)

## Додаток Б.1

### **Сутність методу К. Леймера щодо початкового опрацювання нотного тексту музичного твору**

Для уникнення помилок у подальшому запам'ятовуванні нотного тексту музичного твору необхідно максимально використовувати усвідомлене його причитування без «інструмента». Тобто необхідно інтелектуально опрацювати нотний текст «без опори» на реальне його звучання під час початкової стадії засвоєння інформації.



## **Додаток Б.2**

### **Сутність цілісного й поетапного типів роботи піаніста над музичним твором**

#### **Поетапний тип роботи над музичним твором**

Робота піаніста над музичним твором може відбуватись поетапно, тобто:

- на першому етапі проходить ознайомлення з музичним матеріалом програванням твору «від початку до кінця» з метою початкового створення його інтерпретаційної моделі узагальненим сприйняттям сенсорно-перцептивних образів;

- на другому етапі відбувається конкретизація елементів інтерпретаційної моделі музичного твору довільним заучуванням його нотного тексту та виконавських компонентів;

- на третьому етапі здійснюється інтеграція всіх елементів інтерпретаційної моделі музичного твору у цілісний образ завдяки репетиційному програванню музичного матеріалу спочатку обширними блоками, а потім «від початку до кінця».

#### **Цілісний тип роботи над музичним твором**

Робота піаніста над музичним твором може не розмежовуватись на окремі етапи, тобто: формування інтерпретаційної моделі музичного твору здійснюється у процесі опрацювання виконавських компонентів без спеціального (довільного) заучування його нотного тексту.

### Додаток Б.3

#### **K. Leimer** 关于音乐作品乐谱文本初步阐述的方法的本质

为了避免在进一步记忆音乐作品的乐谱文本时出现错误，有必要最大限度地利用没有“乐器”的有意识的阅读。也就是说，在信息同化的初始阶段，需要对音乐文本进行智力处理，而不依赖其真实的声音。

## Додаток Б.4

### 一般性和阶段性 音乐作品分析 钢琴家

#### 钢琴家音乐作品的逐步分析

在准备一首音乐时，钢琴家的工作可以分阶段进行，即：

在第一阶段，钢琴家以从头到尾演奏作品的形式熟悉音乐材料，目的是借助感官和知觉图像的广义感知初步创建该作品的解释模型；

在第二阶段，通过钢琴家对音乐作品的音乐文本和演奏成分的任意记忆来指定音乐作品的解释模型的要素；

在第三阶段，由于钢琴家对音乐素材的排练，音乐作品的解释模型的所有元素都被整合成一个连贯的图像，首先是大块，然后是从头到尾。

#### 一般性音乐作品分析由钢琴家指挥

对于钢琴家来说，将一首乐曲划分为不同的阶段是可选的，即：音乐作品的解释模型的形成是由他在处理演奏成分的过程中进行的，而不需要对乐谱进行特殊记忆音。

## Додаток В

### Відомості про апробацію результатів дослідження

#### Публікації:

1. Ян І. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. Т. 1. Вип. 50. С. 91–105. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233122](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233122)

2. Ян І. Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. Т. 3–4. Вип. 56–57. С. 169–182. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278237](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278237)

3. Ян І. Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. Т. 1. Вип. 58. С. 96–111. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284760](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284760)

#### Праці апробаційного характеру:

1. Yan I. Performance stability of pianists: content and prospective directions of research // Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference, (13–15 September 2020, Munich). Munich: MDPC Publishing. – P. 156–159.

2. Ян І. Особистісний потенціал у формуванні виконавської стабільності піаніста // Сучасна мистецька освіта: матеріали V Міжнар. наук.-практ. читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського, (4–6 березня 2021 р., Київ). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. – С. 160–162.

3. Ян І. Статичні та динамічні показники виконавської стабільності

піаніста // Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., (17–18 листопада 2022 р., Бердянськ) / [упоряд. М. М. Погребняк]. Полтава : ПП Астроя, 2022. – С. 94–97.

4. Ян І. Перспективні напрями дослідження виконавської стабільності піаніста // Академік Олег Семенович Тимошенко : педагог, науковець, громадський діяч : Всеукр. наук.-практ. конф., (5 грудня 2022 р., Київ). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – С. 107–110.

### **Участь у конференціях:**

1. Ян І. Особистісний потенціал у формуванні виконавської стабільності піаніста // V Міжнародні науково-практичні читання пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (4–6 березня 2021 р., Київ);

2. Ян І. Особистісний потенціал у формуванні статичної складової виконавської стабільності піаніста // I Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (3–4 червня 2021 р., Бердянськ);

3. Ян І. Особистісний потенціал у формуванні динамічної складової виконавської стабільності піаніста // Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Траєкторія розвитку життєвих перспектив особистості в умовах сучасного освітнього простору» (30 листопада 2021 р., Бердянськ);

4. Ян І. Статичні та динамічні показники виконавської стабільності піаніста // II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (17–18 листопада 2022 р., Бердянськ);

5. Ян І. Перспективні напрями дослідження виконавської стабільності піаніста // Всеукраїнська науково-практична конференція «Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч» (5 грудня 2022 р., Київ).