

УДК 371.134:785(07)

Владислав Гусак

доцент кафедри

інструментального виконавства

УДПУ імені Павла Тичини

СПЕЦИФІКА ВИЯВЛЕННЯ СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Владислав Гусак. Специфіка виявлення сценічно-виконавської майстерності вчителя музичного мистецтва. *У статті викладена сутність понять «майстерність» і «виконавська майстерність». На основі ретроспективного аналізу сучасної наукової літератури висвітлені різноманітні фактори виявлення і сфери реалізації виконавської майстерності у творчій діяльності музиканта, охарактеризовано основні компоненти структури даної дефініції та методологічні основи її формування. Автор досліджує значення активізації психомоторики у виявленні сценічно-виконавської майстерності вчителя музичного мистецтва.*

Ключові слова: виконавська майстерність, інструментальна підготовка, вчитель музичного мистецтва, психомоторика, ідеомоторика, сенсомоторика, психомоторна дія, автоматизація музично-ігрових рухів.

Владислав Гусак. Специфіка виявлення сценічно-исполнительского мастерства учителя музыкального искусства. *В статье изложена сущность понятий «мастерство» и «исполнительское мастерство». На основе ретроспективного анализа современной научной литературы освещены разнообразные факторы проявления и сферы реализации исполнительского мастерства в творческой деятельности музыканта, охарактеризовано основные компоненты структуры данной дефиниции та методологические основы ее формирования. Автор исследует значение активизации психомоторики в проявлении сценічно-*

исполнительского мастерства учителя музыкального искусства.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, инструментальная подготовка, учитель музыкального искусства, психомоторика, идеомоторика, сенсомоторика, психомоторное действие, автоматизация музыкально-игровых движений.

Vladyslav Husak. Peculiarities of detention of scenically-performance skills of music teachers. *The article gives the definition and description of terms “skills” and “mastery”. On the basis of retrospective analysis of modern scientific literature the main factors of detention and spheres of realization of music teacher mastery are unlighted. The author comments on main components of structure of the definition and methodological base of its formation. Moreover, he investigates importance of psych motility activation in the process of detection of music teacher mastery.*

The first component of psycho motility system characterizes the quality indicators of psychological techniques of music teacher and describes exclusive circle of psycho motor actions “sound purpose – performance - control”. The second component expects that ideomotion is connected with conscious actualization of polimodal motional concepts, which are the instruments of actual reflection and are accompanied by ideomotion reactions and means. In the third component of psycho motility system - sensomotility – modern scientific approaches notice the connection between state of mind and muscular motion and all these influence the development of sensomotility culture of a person. The indicators of the latter are agility and plasticity of hands. Music teacher psychomotility in the process of musical training and development of performing skills is characterized by the level of performance skills, their flexibility and expediency.

Key words: mastery, musical background, music teacher, psych motility, cognitive motility, sensomotility, psycho motor action, the development of automatic music-playing movements.

Постановка проблеми. Розбудова української національної школи ХХІ століття вимагає від майбутнього вчителя високої педагогічної культури, моральних цінностей і методичної професійної майстерності. Особливого значення ці якості набувають у процесі інструментальної підготовки фахівця мистецького профілю, який є водночас педагогом, вихователем і виконавцем. Удосконалення виконавської діяльності є своєрідним «лакмусовим папером» формування і розвитку сценічно-виконавської майстерності музиканта-педагога. Дефініція «майстерність» складає «ядро», системну основу, передумову джерела виховання вчителя музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У центрі аксіологічної проблеми інтерпретації дефініції «сценічно-виконавська майстерність» є загальне поняття «майстерність». У тлумачних словниках української та російської мови даний термін характеризується як ремесло, уміння, умілість, досконалість, вправність у виконанні певного виду діяльності, високе мистецтво у будь-якій сфері, володіння професією, висока якість виконаного твору тощо (А. Бурячок, В. Даль, П. Доценко, В. Мадзігон, С. Ожегов, К. Платонов та ін.). Майстерність завжди виступає як прояв різних видів багатомірної діяльності людини (Б. Ломов). Тому цілком зрозуміло, що вона досліджується у різних сферах людської діяльності.

На даний час у більшій мірі вивчена майстерність педагога у працях Ю. Азарова, А. Макаренко, Ю. Бабанського, А. Казаковой, В. Кан-Калика, Н. Кузьминой, В. Сластенина, В. Сухомлинського, К. Ушинського та інших. Сучасна наукова думка виділяє наступні види майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: професійну (Л. Арчажнікова, Н. Гузій, А. Козир, О. Пехота, О. Рудницька та ін.), педагогічну (Є. Абдулліна, Ю. Алієва, О. Апраксина, Є. Барбіна, І. Зязюн, Н. Кузьміна, Г. Хозяїнов та ін.), виконавську (О. Андрейко, Н. Бакланова, Н. Барсукова,

Ф. Валєєва, Т. Варламова, М. Давидов, І. Мостова, Н. Панова, В. Федоришин та ін.).

Питанням функціонального виявлення виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага не теренах музичної педагогіки, психології та естетики виконавського мистецтва (В. Апатський, Б. Асаф'єв, Ю. Бай, С. Барвік, М. Берлянчик, В. Білоус, Л. Бочкар'єв, Н. Брояко, А. Готсдінер, Є. Гуренко, Б. Гутников, І. Єргієв, В. Москаленко, В. Петрушин, А. Попов, В. Сраджев, Г. Ципін, О. Шульпяков та ін.).

У вітчизняній педагогіці одним з перших виконавську майстерність як підтекстове, змістовне, сповнене інтонаційного змісту явище конкретизував М. Давидов. Висвітлюючи психофізіологічний і художньо-інтерпретаторський аспекти виконавської майстерності баяніста, завдання, риси і передумови її формування, вчений характеризує дану невід'ємну складову частину музичного художнього образу як «вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно-яскраву, артистичну, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні» [6, с. 265].

Слід визнати, що проблема онтогенетичного розвитку та вдосконалення виконавської майстерності музиканта-педагога не піддається однозначному миттєвому вирішенню та вимагає поліаспектні підходи. Так, з погляду О. Шульпякова, узагальнення різноманітних факторів виконавської майстерності здійснюється не на одному якомусь рівні, а являє собою «складний, багатофазний процес, що охоплює... усі сторони творчої діяльності музиканта. Розгляд справи дозволяє виділити... три рівні узагальнення. На першому з них – інтонаційно-виразному – відбувається осмислення закономірностей самої музичної мови, інтерпретацій різних творів у відповідності до їх стилістичних, жанрових та інших ознак. На другому рівні – фактурно-технічному –

здійснюється узагальнення елементів техніко-сислової організації гри. Нарешті, на третьому, самому низькому, «фізичному» рівні ведеться синтезування ігрових прийомів по лінії рухових відчуттів» [10, с. 240].

Варто зазначити, що «живий» виконавський процес музиканта-інструменталіста та його практичні результати є дієвим стимулятором розвитку виконавської майстерності та розширення перспективи її креативного рівневого зростання. У даному аспекті М. Анісімов виділяє чотири сфери реалізації виконавської майстерності музиканта. Перша сфера виявляється у творчій індивідуальності, почерку, манері, стилі гри інструменталіста. Друга сфера пов'язана з ідеєю розвитку, самостійного руху творчої особистості виконавця, її професійної самооцінки. Третя сфера характеризується тим, що музикант-виконавець не може розвиватися поза освоєння, накопичення і передачі найбільш ціннісних музично-художніх традицій і творчого досвіду. Четверта сфера виражається в тому, що інструменталіст максимально реалізується у рамках своєї накопиченої з роками виконавської майстерності, яка, як атрибут природи музично-виконавської діяльності, припускає поетапне самовдосконалення [2].

Науковець трактує досліджувану дефініцію як високу, постійно вдосконалювану ступінь володіння певними видами виконавської діяльності, як наявність вищого рівня володіння спеціалізованими техніко-руховими, інтонаційно-виразними і музично-сисловими навичками гри. Це дозволяє музиканту ефективно управляти інтерпретаційними та емоційними процесами, швидко досягати максимально якісного художньо-звукового результату. Підкреслюючи у сутності виконавської майстерності інструменталіста об'єктивне відображення особливих індивідуально-творчих якостей, що інтегруються у рівень «вищого пілотажу», М. Анісімов виділяє загальне сислове навантаження даного поняття – вищий рівень володіння мистецтвом гри на музичному інструменті,

що детермінований сукупністю індивідуальних музично-творчих здібностей і професійно-виконавських якостей виконавця [2].

На сучасному етапі О. Андрейко, висвітлюючи музично-виконавську майстерність як художньо-педагогічну проблему, виділяє основні компоненти структури даної дефініції: емоційний, що відображає суб'єктивне сприйняття і безпосередню реакцію виконавця на музичний твір; нормативний, що передбачає наявність необхідних мистецтвознавчих знань, здатність до розкриття авторської концепції музичного твору, відтворення його жанрово-стильових та формоутворюючих ознак; ціннісний, що характеризує уміння виконавця узгодити музичну інтерпретацію твору з особистісними художньо-ціннісними орієнтаціями та уподобаннями, виявити власне естетично-оцінне ставлення до змісту музичних творів у процесі виконання; технічний, що виражає міру володіння виконавцем інструментальною технікою; публічно-регулятивний, що відображає уміння виконавця до регуляції та коригування власного психічного стану в умовах сценічної діяльності, здатність до збереження творчого самопочуття та художнього самовираження на естраді. Науковець стверджує, що виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до «одухотворення» музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом [1].

Поряд із цим, В. Білоус вважає, що музично-виконавська майстерність – це інтегральна властивість особистості, яка сформована у процесі професійної підготовки та виконавської діяльності. Вона має досить складну структуру, що включає систему елементів, важливих для виконання музичного твору на високому технічному і художньому рівні, зокрема такі компоненти: теоретичний, технічний, художній та суспільно-психологічний (комунікативний). Теоретичний компонент виконавської майстерності характеризує музичну грамотність, адже оволодіння

музичною майстерністю розпочинається із засвоєння теоретичних знань (загальної музичної теорії, історії музичних стилів, теорії інтерпретації, законів формування виконавської техніки та інше). Технічний компонент характеризує точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність музично-ігрових рухів, рівень володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та перцептивних властивостей музиканта, які дозволяють йому максимально виразно втілювати музично-образну систему у виконуваному творі. Рівень сформованості такого комплексу, з погляду науковця, визначає віртуозність гри як художньо доцільну якість музично-ігрових дій. Художній компонент майстерності дає можливість музикантові не тільки грою, а й рухами, мімікою, жестами представляти художню цінність музичного твору, передавати слухачеві емоційний зміст музичного твору, викликаючи адекватні почуття у певній інтерпретаторській концепції композиторського задуму. Суспільно-психологічний компонент постає як спілкування зі слухачем за допомогою засобів «мови тіла» (міміки, жестів, музично-ігрових рухів, пози та ін.) особливо у сольних виступах [4].

У дисертаційному дослідженні Н. Панової «Формирование исполнительского мастерства музыканта в процессе обучения игре на гармонии-хромке в училищах культуры и искусств» (2008) виконавська майстерність музиканта визначає якісний рівень діяльності, є інтегральною властивістю особистості і системою, що містить чотири взаємопов'язані підсистеми (мотиваційно-вольову, операційно-технологічну, регулятивно-психологічну та індивідуально-творчу). Як якісний рівень діяльності, виконавська майстерність відрізняється індивідуально-творчим характером, сформованістю виконавських навичок та вмінь, психологічною готовністю до публічних виступів. Як інтегральна властивість особистості, – являє собою сукупність направленості на

виконавську діяльність, волевих якостей і духовності. При цьому мотиваційно-вольова підсистема відображує направленість особистості, інтереси, потреби, ціннісні орієнтири у професії, здатність регулювати свої дії і вчинки відповідно до цілей і задач. Операційно-технологічна підсистема охоплює весь спектр виконавських навичок та вмій, які необхідні для створення і втілення музичного образу твору. Регулятивно-психологічна підсистема включає володіння навичками психологічної підготовки до публічного виступу, здатність управляти своїм емоційним психічним станом. Індивідуально-творча підсистема пов'язана з творчістю виконавця, його здатністю до самостійної творчої інтерпретації музичних творів, з оволодінням творчими вміннями та навичками [9].

Методологічні основи формування виконавської майстерності музиканта як динамічного особистісного утворення на основі системного, особистісно-діяльнісного та аксіологічного підходів досліджує Н. Барсукова. З точки зору системного підходу, дане поняття є відносно самостійним цілим, що складається з когнітивної (музично-виконавські знання), регулятивної та комунікативної (спілкування зі слухацькою аудиторією) підсистем, зафіксованим утворенням у відношенні до професійної майстерності, процесом руху та розвитку її мікросистеми. З огляду на діяльнісний підхід формування виконавської майстерності музиканта здійснюється у процесі виконавської діяльності. З позиції принципу предметності, предметом виконавської майстерності музиканта є музичний інструмент, голос, хоровий колектив. Згідно принципу інтеріоризації-екстеріоризації, виконавська майстерність музиканта базується на засвоєнні художньо-мистецького досвіду, музично-виконавських знань та умінь і наступному трансляванні засвоєних художньо-естетичних цінностей та смислів слухацькій аудиторії. Принцип єдності дозволяє розглядати даний феномен як єдність спеціальних здібностей та професійно важливих якостей (музикальність, артистизм,

надійність у концертному виступі), набутих музично-виконавських знань (музично-теоретичних, музично-історичних, способів музично-виконавської діяльності) та умінь (виконавсько-технічних, рухо-пластичних, інтелектуально-інтерпретаційних, рефлексивних, саморегуляції). Принцип активності дозволяє розглядати виконавську майстерність як домінування продуктивної діяльності над репродуктивною, нетворчою [3].

Аксіологічний підхід, з погляду Н. Барсукової, спрямовує музиканта усвідомити об'єктивну та суб'єктивну значущість духовних та професійних цінностей світової та національної музичної культури. З огляду на це, музикант-виконавець виступає як транслятор художньо-естетичних ідеалів, а виконавська майстерність розглядається як засіб передачі у світ духовних та професійних музично-педагогічних цінностей виконавця. Завдяки виконанню музичного твору на високому рівні майбутній учитель музичного мистецтва вступає в діалог із ціннісною свідомістю слухача, пропонуючи йому вибір широкого спектру духовних та професійних цінностей [3].

Таким чином, даний ретроспективний аналіз сучасної наукової літератури доводить актуальність дослідження порушеної проблеми у процесі інструментальної підготовки фахівця мистецького профілю.

Формулювання мети статті. У даному дослідженні ми маємо на меті висвітлити значення активізації психомоторики у виявленні сценічно-виконавської майстерності вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відомо, що сценічно-виконавська майстерність є багатоконпонентною цілісною гармонічною системою, яка невіддільна від виразного вимовляння музичного тексту, від осмисленого інтонування по горизонтальній і вертикальній лініях усіх елементів фактури музичної тканини твору. Інтенсифікація виконавського процесу інтонування музичного змісту зумовлюється якісним рівнем

функціонування образно-асоціативного мислення, яке розкриває глибинний художній підтекст нотного джерела та ґрунтується на активізації відомої тріади основних ведучих музичних здібностей – музичного слуху, пам'яті і відчуття ритму (Г. Ципін). Виконавець ніби вибудовує сузір'я інтонаційних опорних точок (Я. Мільштейн) у кожному голосі відповідно мікроструктурній логіці мелодичних ліній (М. Давидов), визначає динамічну перспективу місцевих і загальної кульмінацій на тлі актуалізації випереджувального внутрішнього музичного слуху (Б. Теплов) і творчої уяви, тобто формує ідеальний виконавський задум (І. Гофман).

Технічне втілення інтерпретації композиторського задуму вимагає практичної діяльності дійового мислення (В. Клименко) та ґрунтується на сфері психомоторного комплексу в умовах сценічного самовідчуття [6, с. 36]. До складу останньої належить замкнуте коло психомоторних дій «звучова мета – реалізація – контроль», що дає можливість виконавцю через полімодальні слухо-рухові уявлення попереджати, контролювати і корегувати емоціонально-інтелектуальні та моторно-психотехнічні процеси в часі [6, с. 48] та, власне, психомоторика як жива система, до якої входять ідеомоторика, сенсомоторика і довільні моторні процеси – психомоторні дії [8, с. 431].

Так, перша складова психомоторного комплексу характеризує якісні показники психотехніки вчителя музичного мистецтва – його вміння володіти собою в екстремальних умовах на концертній естраді, попереджати виконання в уяві, порівнювати уявне і реальне звучання, вчасно реагуючи на помилки і здобутки, координувати власні емоції, спрямовуючи їх в русло образного змісту музичного твору (входження в образ) [6, с. 47, 242, 227]. З погляду М. Давидова, володіти психотехнікою означає вміння перевтілюватися то в композитора, ніби імпровізуючи виконуваний твір як свій, то в слухача, спостерігаючи виконавський процес ніби збоку, то в

артиста, який захоплено передає власні почуття і думки слухацькій аудиторії [6, с. 152]. У даному аспекті І. Єргієв аргументує поняття «артистична психотехніка» виконавця-інструменталіста як енергетичний інструмент, що дозволяє на основі усвідомлених переживань утілювати музично-художні образи у процесі звукоінтонування з метою емоційного захоплення глядача-слухача і його «очищення» [7, с. 148].

Друга складова психомоторного комплексу – ідеомоторика пов'язана зі свідомою мисленнєвою актуалізацією у руховій пам'яті вчителя музичного мистецтва на основі явища антиципації полімодальних рухових уявлень, які є інструментом дійового мислення і супроводжуються ідеомоторними реакціями та прийомами [5, с. 48-49]. Саме тому М. Давидов узагальнює, що психологічною передумовою набуття виконавської майстерності є попереджувальні та коригуючі уявлення музично-ігрових дій (мануально-міхових рухів) музиканта [6, с. 51].

У третій складовій психомоторного комплексу – сенсомоториці сучасна наукова думка вбачає зв'язок психіки як властивості душі людини з мускульним рухом (Ю. Трофімов) та зумовлює її виявлення сенсорним пошуком гармонії рухів у формі почувань, становленням сенсомоторної культури людини [8, с. 435-437]. Показниками останньої є спритність і пластичність рухів. Варто зазначити, що спритність як психомоторна здатність не входить у внутрішню структуру ігрової рухової навички, але детермінує її активну побудову. Практична активізація спритності виявляється в мистецтві управління ігровими рухами та апаратом на сцені, в майстерному опануванні зовнішньою технікою гри почуттям «найменшого опору» дії, в актуалізації виконавського сценічного досвіду, у здатності миттєво подолати збиваючі фактори і перешкоди внаслідок знаходження і побудови у фонотеках рухової пам'яті фонових

координаційних рівнів нових способів чи сенсорних синтезів регуляції рухів, у негайній потребі перевчитися – створити нові технічні фони та автоматизми відповідно до зміни смислу рухової задачі чи подолання інтерференцій тощо. Саме тому М. Давидов зазначає, що удосконалення технічної майстерності означає не посилення тиснення, поштовхів чи ударів у клавіатуру, а вдосконалення спритності, швидкості, точності, вишуканості рухів на тлі загального м'язового спокою [6, с. 161].

Якісна характеристика довільної психомоторної дії ґрунтується на положенні І. Єргієва, за яким «психомоторика покликана втілити моторну структуру художнього образу артистичними рухами виконавця у конкретному метрі, ритмі, розмірі, темпі, динаміці, агогіці, артикуляції у кожній миттєвості інтонування» [7, с. 127]. З погляду науковця, індивідуальна виконавська психомоторика є першопричиною формування артистизму і разом із природою інструменту та технікою звуко-видобування визначає «сутність артистичної сценічної художньої техніки і неповторного сценічного артистизму виконавця, що грає на тому чи іншому інструменті» [7, с. 128].

Варто зазначити, що психомоторна дія вчителя музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки і становлення виконавської майстерності характеризується ознаками виявлень процесу автоматизації ігрових рухів, їх ступенем засвоєння, довільності і доцільності. У музично-виконавському мистецтві як вищому інтелектуальному руховому акті (М. Бернштейн) універсальна природна психомоторна здібність до автоматизації довільних музично-ігрових рухів виступає дієвим механізмом активізації полімодальної рухової пам'яті. Вона характеризується політональними якісними і кількісними змінами, серед яких: вивчення «напам'ять» музичного твору та формування техніки від інтонації і характеру музики, а не від клавіатури чи

аплікатури пальців; становлення вправності і координації ігрових рухів (Г. Коган, Є. Ліберман); формування специфічних комплексних сенсорних синтезів – феноменів «чутливі руки чи пальці» (Ф. Блуменфельд), «рука, яка чує» (Г. Ципін), відчуття зрощення пальців з клавіатурою (К. Ігумнов), одухотворення і входження інструменту у схему тіла (К. Мартінсен, А. Шнабель); звуження іррадації м'язового сплеску (М. Давидов); зміна м'язової чутливості, коли м'язи стають теплими, вільними і легкими (М. Старчеус) тощо.

У психологічному аспекті автоматизація сприяє не тільки «чистоті», швидкості, легкості, свободі та впевненості виконання під час гри «напам'ять», але й переборює зайві фізичні й емоційні напруження виконавця, економить його життєву енергію [5, с. 71-87]. Власне, це є основними критеріями майстерності виконання.

Розвиток сценічно-виконавської майстерності вчителя музичного мистецтва ускладнюється тим, що у простій побудові «кінетичної мелодії» (Є. Ільїн) ігрових рухів відповідно до програми нотного тексту віддзеркалюються сенсорні корекції і перешифрування усіх п'яти ієрархічних сенсомоторних рівнів управління виконавською діяльністю, починаючи від диференціації та іннервації відчуттів м'язового тону, схеми тіла, внутрішньої чорнової техніки – ритму м'язових напружень за просторовими, силовими і часовими параметрами, штрихів (туше), зовнішнього рухового складу ігрових рухів – міри їх вправності, точності і спритності, та закінчуючи смисловою мелодією виконавських дій (динаміка, темпометроритм, артикуляція, мікроструктурне інтонування фраз, речень, періодів тощо) і приведенням звукового результату відповідно до художнього наміру [5, с. 66]. Ось чому так важко буває виконати майстерно просту мелодію на тлі мірності метричних пульсації «току часу» (Г. Прокоф'єв) та надійно управляти емоційним ігровим процесом.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Сценічно-виконавська майстерність учителя музичного мистецтва є динамічним суб'єктивним поліфункціональним комплексним психомоторним утворенням, що синтезує з психомоторною сферою діяльність усіх психічних процесів – музичного мислення, сприймання, пам'яті, волі, емоцій, уяви, випереджувального відображення, уваги тощо на тлі активізації основних музичних здібностей, відчуття темпу, ритму і часу та цілого комплексу екстероцептивних та інтероцептивних зворотних зв'язків. Формування даного феномену є складним полівекторним і поетапним процесом, що сфокусований на конкретному художньо-образному змісті (звуковій меті) та розгортається на тлі «живої» предметної музично-виконавської діяльності – одухотвореного інтонування мелодії в її цілісному розвитку за допомогою сукцесивної послідовності ігрових рухів. Саме предметом подальших наукових пошуків є дослідження становлення і розвитку психомоторної сфери вчителя музичного мистецтва у складі інструментально-виконавської діяльності, яка об'єднує емоційний, нормативний, ціннісний, технічний і публічно-регулятивний компоненти [1] сценічно-виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Андрейко, О. І. Сучасні підходи до формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста / Оксана Іванівна Андрейко // Збірник наукових праць «Педагогічний процес: теорія і практика». – 2009. – № 1. – С. 15-23.
2. Анисимов, М. В. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика [Электронный ресурс] / Максим Владимирович Анисимов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки : интернет-журн. – 2015. – Вып. №3-2. – С. 271-274. – Режим доступа:

<http://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskoe-masterstvo-kak-integralnoe-individualno-tvorcheskoe-kachestvo-muzykanta-duhovika> – Назва з екрану.

3. Барсукова, Н. С. Методологічні основи формування виконавської майстерності музиканта [Електронний ресурс] / Наталія Сергіївна Барсукова // Перспективы развития науки. ПОД-СЕКЦИЯ 6. Теория, практика и методы обучения : интернет-журн. – 2016. — С. 159-160. – Режим доступа: http://конференция.com.ua/files/image/konf%2011/doklad_11_3_2_39.pdf – Назва з екрану.

4. Білоус, В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності / В. П. Білоус // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 1. – С. 97-103.

5. Гусак, В. Рухова пам'ять майбутніх учителів музики : сутність і проблеми розвитку : монографія / Владислав Гусак. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. – 232 с.

6. Давидов, М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.

7. Ергиев, И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография / Иван Дмитриевич Ергиев. – Одесса : Астропринт, 2014. – 284 с.

8. Загальна психологія : підручник / за заг. ред. С. Д. Максименка. – 2-е вид., переробл. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 704 с.

9. Панова, Н. Г. Формирование исполнительского мастерства музыканта в процессе обучения игре на гармонико-хромке в училищах культуры и искусств» [Электронный ресурс] автореф. ... дис. канд. искусств. наук : спец. ВАК РФ : 13.00.08 – «Теория и методика профессионального образования» / Наталья Геннадьевна Панова. – Москва, 2008. – Режим доступа : <http://www.referun.com/n/formirovanie-ispolnitelskogo-masterstva-muzykanta-v-protssesse-obucheniya-igre-na-garmoni-hromke-v-uchilischah-kultury-i-i>. – Назва з екрану.

10. Шульпяков, О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / Олег Федорович Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2006. – 496 с.