

УДК 378.018.8:785-051]:159.94

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-3-3>

Тетяна РАДЗИВІЛ,

orcid.org/0000-0002-0737-7762

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри інструментального виконавства

Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини

(Умань, Черкаська область, Україна) radzivil_tetiana@ukr.net

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Унаслідок системного узагальнення наукової спадщини і практичного досвіду встановлено, що виконавська надійність є вагомим показником виконавської майстерності здобувачів-інструменталістів вищої освіти. Вона забезпечує безпомилкове, впевнене і точне відтворення музичного матеріалу як у звичайних, так і в емоційних умовах концертного виступу. Структурним компонентом зазначеного феномена є саморегуляція, що включає самоконтроль, самоналаштування та самокорекцію, перешкодостійкість, стабільність і професійну підготовленість. Виконавська надійність є комплексною динамічною психологічною властивістю здобувачів-інструменталістів вищої освіти, яка уможливорює збереження якості саморегуляції, перешкодостійкості і стабільності за умов негативної дії зовнішніх і внутрішніх чинників у процесі втілення художнього задуму композитора.

Запропонована методика розвитку виконавської надійності здобувачів-інструменталістів вищої освіти складається з п'яти стадій. Метою першої стадії є розвиток зазначених компонентів досліджуваної дефініції під час роботи інструменталістів над становленням інтерпретаційної моделі музичних творів і відповідної технічної оснащеності. На другій стадії відбувається залучення здобувачів освіти до підготовчих виступів перед слухачами і виховання віри у свої виконавські можливості завдяки позитивній самооцінці якості гри. Третя стадія актуалізується перед виходом на сцену та зорієнтована на усвідомлену рефлексивну діяльність інструменталістів, раціональне використання адаптаційних резервів і збереження стеничних емоцій. Мета четвертої стадії полягає в активізації саморегуляції і перешкодостійкості здобувачів освіти безпосередньо на концертному виступі. П'ята стадія спрямована на критичний аналіз результатів виступу та фіксацію отриманих якісних показників активізації виконавської надійності здобувачів-інструменталістів.

Ключові слова: *надійність, надійність музиканта, виконавська надійність, інструментально-виконавська підготовка, виконавська діяльність, здобувач-інструменталіст, музикант-виконавець, стадія.*

Tetiana RADZIVIL,

orcid.org/0000-0002-0737-7762

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Instrumental Performance Department

Pavlo Tychnya Uman State Pedagogical University

(Uman, Cherkasy region, Ukraine) radzivil_tetiana@ukr.net

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMANCE RELIABILITY OF STUDENTS-INSTRUMENTALISTS OF HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

As a result of systematic generalization of scientific heritage and practical experience, it is established that performance reliability is an important indicator of performance skills of higher education applicants-instrumentalists. It provides error-free, confident and accurate reproduction of musical material both in the usual and in the emotional conditions of the concert performance. The structural components of this phenomenon are self-regulation, which includes self-control, self-adjustment and self-correction, noise immunity, stability and professional training. Performance reliability is a complex dynamic psychological property of higher education applicants-instrumentalists to preserve the qualities of self-regulation, noise immunity and stability in the conditions of negative action of external and internal factors in the process of the composer's artistic idea realization.

The proposed method of developing the performance reliability of higher education applicants-instrumentalists consists of five stages. The purpose of the first stage is the development of the components of the studied definition during the work of students on the formation of an interpretive model of musical works and the corresponding technical equipment. The second stage involves students in preparatory speeches to students and fostering faith in their performance through a positive self-assessment of the game quality. The third stage is actualized before entering the stage and is focused on the conscious reflexive activity of students, the rational use of adaptive reserves and the preservation of wall emotions. The purpose of the fourth stage is to enhance self-regulation and noise immunity of students directly at the concert performance. The purpose of the fifth stage is to critically analyze the results of the performance and record the obtained quality indicators of activating the students' performance reliability.

Key words: *reliability, reliability of the musician, performance reliability, instrumental-performance training, performance activity, student-instrumentalist, musician-performer, stage.*

Постановка проблеми. Проблема активізації та розвитку виконавської надійності майбутніх викладачів-інструменталістів досить гостро постала перед фаховою педагогічною наукою XXI ст. у період занепаду класичного академічного музичного мистецтва та широкої популяризації естрадних жанрів, де всупереч художнім закономірностям у процесі сценічного виступу занадто часто використовуються фонограми. «Жива» одухотворена інтерпретація музичних творів, на відміну від реалізації стереотипних звукозаписів, абсолютно не захищена від негативного впливу психологічних стресорів, надмірна дія яких призводить до зниження результативності виконавської діяльності у здобувачів-інструменталістів, незалежно від якісного рівня їхньої професійної майстерності.

У зв'язку з багатоплановістю і складністю виконавської діяльності здобувачів вищої освіти у процесі фахової інструментальної підготовки та в системі культурно-мистецької освіти України загалом ми вважаємо за необхідне розглядати проблему успішності концертного виступу майбутніх викладачів-інструменталістів значно ширше, ніж естрадне емоційне хвилювання. Спираючись на наукові постулати відомого музичного психолога Ю. О. Цагареллі, відповідно до яких надійність у концертному виступі є однією з вирішальних умов професійної успішності музиканта-виконавця (Цагареллі, 2008: 112), можна узагальнити, що поняття «надійність музиканта» як інтегральний атрибут загальної майстерності (Д. Г. Юник, 2009) охоплює широке коло проблем підготовки здобувачів вищої освіти до публічного сценічного виступу. За визначенням психолога В. Д. Небиліцина, надійність людини загалом – це «здатність до збереження необхідних якостей в умовах можливого ускладнення оточення, збереженість, стійкість оптимальних робочих параметрів індивіда» (Небылицын, 1961: 10). Виконавська діяльність музиканта теж здійснюється «в умовах можливого ускладнення оточення» і повинна бути виконана безпомилково. Отже, виконавець, який здійснює її, повинен володіти якістьми надійності.

Аналіз досліджень. Проблема ефективної надійності відтворення засвоєного музичного матеріалу особливо значуща для теорії та методики музичного навчання і виховання, оскільки гра перед аудиторією відбувається не тільки в емоційно-генних умовах, але й у режимі безперервної виконавської діяльності. Це створює небезпеку виникнення невинуватених втрат художньо-образного змісту музичного твору. В такому аспекті у музичній педагогіці і психології та музикознавстві переважно досліджується проблема «естрадного

хвилювання». Психологи, музиканти-педагоги і методисти розглядають зазначену проблему з різних аспектів: як негативний стан, що заважає артистові відтворити художній образ музичного твору на сцені, й як позитивний стан, котрий допомагає артистові максимально мобілізуватися на сцені та блискуче реалізувати творчий задум (Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз, Г. М. Ципін та інші). Крім того, музиканти-виконавці досить часто фіксують стан, коли через надмірне занепокоєння настає своєрідне гальмування і хвилювання поступається місцем «сценічній апатії», байдужості до сцени (Л. Л. Бочкарьов).

Саме тому поняття «виконавська надійність» асоціюється з «естрадним хвилюванням» (О. Д. Алексєєв, А. В. Бірмак, Й. Гофман, Г. М. Коган, Л. Маккіннон, С. І. Савшинський та інші) чи «сценічною витримкою» (Л. М. Гінзбург, М. А. Давидов, Я. І. Мільштейн, А. Шнабель, А. П. Шапов та інші). При цьому дефініція «естрадне хвилювання» розглядається як однотипно негативне, так і діалектично суперечливе, багатоаспектне явище («хвилювання-паніка», «хвилювання-підйом», «хвилювання-апатія», «хвилювання в образі», «хвилювання за себе», «хвилювання за композитора»). Сценічна витримка переважно пов'язується з виконавською волею, саморегуляцією, самоконтролем, завдяки яким свідомо відтворюється художній задум, мобілізуються психічні та фізичні можливості музикантів-інструменталістів.

Зазначені положення всебічно відображаються в сучасній науковій думці, яка ототожнює з проблемою надійності виконання музичних чи вокальних творів такі компоненти: психологічну готовність особистості (О. Д. Алексєєв, Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган); саморегуляцію сценічних емоцій (Є. А. Белан, А. Л. Готсдінер, Г. М. Ципін); вплив емоційно-генних умов (Л. М. Котова); професійну підготовку майбутніх педагогів-музикантів (Л. Д. Банкул, Н. О. Гунько); точне донесення до слухачів інформації авторського нотного тексту і безпомилкове відтворення виконавських навичок (В. В. Бурназова, Д. Г. Юник, Т. І. Юник); емоційно-вольові особистісні якості (Ся Цзюань); емоційний вплив на процес виконавської діяльності (П. М. Волошин) тощо.

У цьому напрямі надійність музиканта-інструменталіста в межах системного підходу детально висвітлюється в сучасних науково-психологічних дослідженнях О. Л. Ванскової, С. Г. Корлякової, В. І. Петрушина, Р. Ф. Сулейманова, Ю. О. Цагареллі та інших. Характерно, що поняття «надійність музиканта-виконавця у концертному

виступі» вперше введено в науковий обіг у 1989 р. Ю. О. Цагареллі. На думку вченого, надійність – це властивість музиканта-виконавця безпомилково стійко і з необхідною точністю виконувати музичні твори під час концертного виступу (Цагареллі, 2008: 115). Крім того, О. Л. Ванскова вважає, що досліджуване поняття – це комплексна психологічна властивість музиканта зберігати якості саморегуляції, перешкодостійкості, стабільності в умовах негативної дії зовнішніх (об’єктивних) і внутрішніх (суб’єктивних) чинників у процесі втілення виконавцем художнього задуму композитора (Ванскова, 2009).

У зазначеному аспекті С. Г. Корлякова експериментально доводить, що музично-виконавська підготовка і музично-виконавський досвід забезпечують надійність музиканта в концертному виступі завдяки формуванню психомоторної виконавської навички відповідно до теорії рівнів побудови руху М. О. Бернштейна. Власне, в екстремальній ситуації концертного виступу зберігаються такі параметри надійності, як саморегуляція, стабільність, підготовленість і стійкість до перешкод. Цілеспрямоване формування загальних психомоторних здібностей сприяє реалізації надійності музиканта в концертному виступі завдяки розвитку змінної психомоторної характеристики часу – здатності точно в часі виконувати психомоторну діяльність (Корлякова, 2008).

У сучасній музично-педагогічній науковій думці проблематика сутності, формування і розвитку виконавської надійності вокалістів, музикантів-інструменталістів і вчителів музики порушується П. М. Волошиним, М. Ф. Данілішиною, Л. М. Котовою, О. О. Матвєєвою, Ся Цзюанем, Чень Веньфеном, Д. Г. Юником, Т. І. Юник та іншими. Так, відомий баяніст-теоретик Д. Г. Юник трактує поняття «виконавська надійність митців музичного мистецтва» як інтегральну якість, що спрямована на забезпечення ефективної і стабільної роботи всієї психофізіологічної системи інтерпретаційного апарату впродовж потрібного часу як у звичних, так і в екстремальних умовах діяльності (Юник, 2009). Цей феномен музичного мистецтва забезпечується досконалою підготовкою концертної програми, здатністю до саморегуляції процесу виконавської діяльності і сформованою перешкодостійкістю до надмірної дії стресів. При цьому Д. Г. Юник виокремлює основні ознаки виконавської надійності музикантів-інструменталістів, до яких належать: стабільність безпомилкового відтворення засвоєного музичного матеріалу під час репетиційних програвань музичних творів чи прилюдних виступів; безвідмовність роботи

емоційної, слухової, інтелектуальної та моторної сфер особистості у звичних й емоціогенних умовах упродовж необхідного часу; безупинне виконання регулятивних функцій музично-виконавської діяльності; наявність такої сильної мотивації, яка відображає бажання та внутрішнє вольове прагнення до успішності виконання поставлених завдань; раптова мобілізація резервних сил організму для створення емоційної стійкості як напередодні виступу, так і під час гри перед добірною аудиторією (Юник, 2009: 15, 68–70).

У зазначеному напрямі проблему сутності структури інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики висвітлює Л. М. Котова. У висновках дисертаційного дослідження науковець узагальнює, що інструментально-виконавська надійність – це вагомий складник педагогічної майстерності майбутніх учителів музики, яка забезпечує безпомилкове, впевнене і точне відтворення необхідного матеріалу як у звичних, так і в емоціогенних умовах. Її структурними компонентами є саморегуляція (самооцінка, самоконтроль, самокорекція), перешкодостійкість (самоналаштування, емоційна стійкість, стійкість уваги), стабільність і професійна підготовленість. У теорії та методиці навчання музики формування інструментально-виконавської надійності у студентів Л. М. Котова пов’язує із саморегуляцією, навичками раціонального застосування властивостей уваги, якістю оволодіння матеріалом, регулярністю виступів перед аудиторією, зі ступенем технічної майстерності (Котова, 2001).

Ретроспективний зріз психологічної і педагогічної літератури із проблеми підготовленості музикантів до публічного виступу показує, що науковцями переважно досліджуються психоемоційні стани виконавців, але при цьому не враховуються інші складники загальної структури концертної надійності (Л. Л. Бочкарев, С. В. Клецов, С. Г. Корлякова, В. І. Петрушин, Д. Г. Юник та інші). Саме тому численні приклади саморегуляції сценічних емоцій наведені у працях О. А. Белан, А. Л. Готсдінера, Г. М. Когана, М. О. Малахової, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Ципіна та інших дослідників. Наукові дослідження психологів і педагогів-методистів представляють певний практичний інтерес для музикантів, оскільки містять корисні рекомендації з подолання зайвого емоційного збудження. Проте вони не повною мірою висвітлюють питання методології та психолого-педагогічні умови підготовки музиканта-виконавця до публічного виступу й підміняють проблему надійності в концертному виступі проблемою психоемоційних станів. Водночас, незважаючи на наявний позитивний науковий

досвід і практичний потенціал, проблема розвитку виконавської надійності здобувачів-інструменталістів факультетів мистецтв закладів вищої освіти залишається ще не досить вивченою у сучасній музично-педагогічній науковій думці.

Мета статті – висвітлити методичні засади розвитку виконавської надійності здобувачів вищої освіти у процесі фахової інструментальної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Музично-виконавська діяльність та, власне, фахова інструментально-виконавська підготовка здобувачів вищої освіти має свої специфічні особливості, які багато в чому визначають необхідний зміст надійності в концертному виступі, відрізняючи її від якісних показників актуалізації цього феномена в інших видах діяльності людини. Дійсно, у музично-виконавському мистецтві можна виокремити надійність концертної діяльності музиканта, надійність музиканта в тому або іншому виді виконання (для піаністів, наприклад, сольний виступ, для концертмейстера – гра в оркестрі чи ансамблі), надійність технічної майстерності музиканта (психомоторна надійність), педагогічну і психологічну надійність музиканта.

У методичному аспекті, спираючись на сучасні наукові дослідження О. Л. Ванскової, М. А. Давидова, М. Ф. Данілішиної, С. Г. Корлякової, Л. М. Котової, Р. Ф. Сулейманова, Ю. О. Цагареллі, Д. Г. Юника тощо і власний практичний досвід, можна виокремити п'ять стадій розвитку виконавської надійності здобувачів-інструменталістів вищої освіти на основі органічної цілісності такого компонента, як саморегуляція, що включає самоконтроль, самоналаштування і самокорекцію, перешкодостійкість, стабільність і професійну підготовленість. Так, метою першої стадії є розвиток зазначених компонентів досліджуваної дефініції під час роботи здобувачів-інструменталістів над становленням інтерпретаційної моделі музичних творів і відповідної технічної оснащеності. Її практична реалізація передбачає:

- встановлення необхідної сили вихідної мотивації, яка забезпечує прагнення досягти високого рівня надійності гри під час виконання творів оптимальної складності в емоціогенних ситуаціях та активізує бажання якісно засвоїти музичний матеріал;

- усунення дефіциту інформації через досягнення високої точності відтворення текстових і виконавських компонентів;

- надання емоційної оцінки проміжним і кінцевим результатам діяльності на початковій стадії роботи над навчальним репертуаром, а з освоєн-

ням процесу автоматизації ігрових рухів – лише кінцевим;

- довільну активізацію емоційного переживання музики та захоплення її художньо-образним змістом;

- саморегуляцію емоційної сфери і спрямування уваги на вдало відтворену інформацію з метою виникнення стеничних емоцій;

- формування навичок свідомого управління психофізіологічним станом виконавського апарату зі збереженням напруги в межах встановлених «оптимумів».

На першій стадії необхідним чинником, що забезпечує ефективність методичної роботи, є активізація у здобувачів прагнень якісно засвоїти текстові та виконавські компоненти за поетапного і цілісного типів роботи з музичним матеріалом. Варто зазначити, що вибір концертної програми майбутніх викладачів-інструменталістів слід пов'язувати із зовнішніми і внутрішніми факторами: у першому випадку – з навчальними завданнями, у другому – з музичними й емоційними перевагами. Таким чином, емоційна чутливість є однією з фундаментальних характеристик, яка необхідна для професійного становлення здобувачів-інструменталістів вищої освіти.

Метою другої стадії є розвиток компонентів виконавської надійності здобувачів-інструменталістів у період репетиційного програвання музичних творів напередодні концертного виступу. На цій стадії створюються умови для використання поверхневих адаптаційних резервів у період гри перед аудиторією через раціональну побудову послідовності програми з урахуванням специфіки негативного впливу можливих подразників на сенсорну й моторну сфери виконавської діяльності; активізується пошук розігрування необхідної інтенсивності та тривалості, що забезпечує легку активацію відповідних слідів у довготривалій пам'яті й мобілізаційну готовність виконавського апарату; визначається послідовність провідних об'єктів уваги під час програвання кожного фрагмента музичного твору, мінливість яких сприяє стійкості уваги у виконавському процесі та яскравому надійному відтворенню матеріалу.

Особливого значення набуває дотримання студентами-інструменталістами орієнтації на встановлення оптимального ступеня збудливості. Такий оптимум виявляється на основі формування навичок корекції ступеня збудливості методом довільної саморегуляції емоційної сфери безпосередньо у процесі виконавської діяльності та визначення порогової величини збудження зі збереженням психофізіологічної зручності гри.

На другій стадії значну роль відіграє залучення здобувачів вищої освіти до підготовчих виступів перед слухачами і виховання в них віри у свої виконавські можливості завдяки позитивній самооцінці якості гри. Це забезпечує домінування стеничних емоцій; впевненість у правильності рішень, які приймаються щодо корекції техніко-тактичних програм; аналіз можливих зовнішніх стрес-факторів із метою зменшення їхньої значущості та сили дії; створення умов, наближених до майбутньої форми звітності, з поступовим збільшенням інтенсивності дії подразників (виконання та запис музичних творів технічними засобами, виступ перед студентською аудиторією). Якісні показники виконавської надійності активізуються завдяки стійкості звичного емоційного стану в процесі розігрування ігрового апарату та повторення фрагментів музичних творів. Збільшення емоційної реактивності до роздратованості чи її зменшення до гальмування та апатії викликає сумнів у вірності прийнятих інтерпретаторських рішень і негативно впливає на актуалізацію виконавської надійності здобувачів.

У процесі практичної організації доцільного педагогічного керівництва інтелектуальною активністю, перцептивно-слуховою і психомоторною сферами здобувачів-інструменталістів вищої освіти в якості педагогічних умов із урахуванням практичної апробації зазначених стадій розвитку досліджуваного феномена слід використовувати такі методичні рекомендації:

1. Здійснювати підбір такого репертуару музичних творів, який відповідав би не тільки програмним канонам і дидактичним принципам професійного розвитку, але й особистісним естетичним вимогам щодо сенсу музичної палітри, художньо-образного змісту, драматургії тощо.

2. Досягати домінування позитивного емоційного впливу на весь подальший процес оволодіння виконавськими атрибутами контролю музичних творів.

3. Навчитися максимально захоплюватися художньо-образним змістом музичних творів та отримувати задоволення від власної гри.

4. Виокремлювати якомога більше текстових і виконавських компонентів для спеціального заучування (активізації процесу автоматизації ігрових рухів, досягнення досконалої технічної майстерності) й опрацювання з метою набуття впевненості в художній правдивості власної гіпотези інтерпретації музичного матеріалу.

5. Здійснювати корекцію знаків і сили стеничних та астенічних художніх емоцій завдяки зміні величини розбіжності когнітивного дисонансу

між бажаними і реальними наслідками власного виконання.

6. Постійно відшукувати нові привабливі риси й естетичні цінності музичного матеріалу з метою створення якомога сильнішого емоційного враження від нього.

7. Застосовувати традиційні методи, а саме: наскрізне цілісне ескізне програвання музичного твору «на єдиному диханні» від початку до кінця (Г. М. Коган); ознайомлене читання з аркуша методом проб і помилок у повільному темпі або, якщо можливо, в авторському темпі (М. А. Давидов); «комплексний метод», метод «уповільненої кінозйомки» і «диригування» (Г. Г. Нейгауз); метод ритмічного фразування і самостійного розбору нотного тексту через «збільшувальне скло» повільного темпу (Г. М. Ципін); метод ідеоomotorного тренування (В. І. Петрушин), який передбачає уявне виконання епізоду чи всього музичного твору з усіма локальними ознаками; метод «ланцюжка» (М. А. Давидов, Д. Г. Юник).

8. Використовувати нетрадиційні методичні прийоми, а саме: загальмування або придушення попередньої «негативної» емоції новоствореною «позитивною» емоцією, значно сильнішою за інтенсивністю; аутотренінг і самонавіювання (стан творчого хвилювання, свята); удосконалення інтелектуально-творчих якостей та рівня майстерності гри інструменталіста; усвідомлення того, що митця необхідно оцінювати за його досягненнями, а не за його похибками; збереження фізичних і духовних сил (М. Ф. Данілішина).

9. Заздалегідь створити запас динамічної потужності власної гри і запас швидкості темпоритму (побіжності ігрових рухів) з урахуванням акустичних особливостей концертної зали.

10. Піддавати корекції силу інформаційного й емоційного стресу, встановлювати їх оптимальну інтенсивність, за якої зберігається психофізіологічна легкість і невимушеність виконання, що призводить до сценічного успіху.

11. Захоплюватися художньою цінністю музичних творів у процесі їхньої інтерпретації, а не самим собою і грою власного «Я».

12. Здійснювати корекцію інтенсивності власного емоційного психологічного збудження з метою встановлення оптимального ступеня, за якого без докладання надмірних вольових зусиль і з мінімальними затратами фізичної енергії здійснюється швидке та якісне запам'ятовування музичної інформації.

13. Продувати психоемоційний стан, подібний до концертного, в повсякденній роботі, уявляти на основі антиципації виконавські сценічні дії.

На другій стадії розвитку виконавської надійності здобувачів-інструменталістів варто звернути увагу на «домінантний етап підготовки музиканта до концертного виступу», виокремлений відомим психологом О. Л. Вансковою. Науковець зауважує, що для визначення цього періоду як окремого етапу в підготовці музиканта до концертного виступу є безліч підстав: поява нових завдань у роботі, необхідність застосування разом із попередніми нових прийомів саморегуляції, зміна самопочуття внаслідок наближення відповідального виступу, зміна розуміння і втілення програми, що виконується. Домінантність виявляється, перш за все, у вирішальному значенні цього проміжку часу стосовно всього передконцертного періоду. Продуктивність роботи музиканта впродовж останніх 6–7 днів перед концертом та усвідомлення ним первинних завдань значною мірою позначається на якості виконання програми на публіці (Ванскова, 2015: 183).

Перші значні переживання, на думку О. Л. Ванскової, які пов'язані з майбутнім концертним виступом, відносяться саме до цього проміжку часу. Методика запобігання їхнім негативним впливам покликана вирішувати нові проблеми, звертаючись до досвіду не лише музичної психології. До цього періоду «дозрівання» концертної програми спонукає до створення в уяві музиканта певних стереотипів звучання окремих фрагментів або частин творів загалом. Це може призвести до штампованості та ненахненності виступу. Особливо значущим на етапі підготовки стає розуміння виконавцем ролі спілкування з глядачем, оскільки публічний виступ має на увазі не лише виразну інтерпретацію звучання програми, але і вираження емоційного, артистичного «посилу» як єдиного елемента між музикантом та аудиторією. Зрештою найбільш негативними для виконавця можуть стати наслідки м'язової скутості, що паралізують як апарат виконавця, так і його емоційну сферу. Вони нерідко проявляються саме в останні дні підготовчого періоду (Ванскова, 2015: 183).

Таким чином, О. Л. Ванскова формулює завдання доміантного етапу підготовки музиканта до концертного виступу, а саме: визначення значущості та впливу процесів самоконтролю і вольової регуляції на виконавське мистецтво музиканта; формування сценічного самопочуття за системою театрального режисера К. С. Станіславського (Сараб'ян, Лоза, 2012); розвиток творчої уяви музиканта як необхідного елемента успішного виконання; способи подолання м'язової скутості виконавця; визначення ролі музиканта у спілкуванні з публікою (Ванскова, 2015: 183–184).

Повертаючись до висвітлення зазначеної методології, слід наголосити, що третя стадія має вирішальний вплив на розвиток усіх компонентів виконавської надійності на тлі активізації таких педагогічних умов, як стенічні художні емоції та усвідомлена рефлексивна діяльність здобувачів-інструменталістів у процесі концертної діяльності. Ця стадія актуалізується перед виходом на сцену і зорієнтована на раціональне використання здобувачами вищої освіти накопичених адаптаційних резервів, збереження ними стенічних емоцій через спрямування думок на яскраве відображення суб'єктивно забарвленого емоційно-образного змісту музичних творів. При цьому слід надавати перевагу емоціям впевненості над емоціями сумніву методом усвідомленого заниження значущості можливих стрес-факторів, спрямовувати увагу на вдалий попередній виступ, встановлювати силу чинної мотивації і відтворювати раніше визначений оптимальний ступінь її збудливості. Розігрування варто здійснювати на основі виконання технічного інструктивного матеріалу або **окремих епізодів твору стереотипними рухами і задумами**. Перед самим виходом на сцену необхідно активізувати емоційне переживання музики першого твору і максимально заглибитися в його художньо-образний зміст. Це допомагає виключити з об'єктів уваги власне «Я».

Саме ситуативна психологічна підготовка, яка віддзеркалює психологічні аспекти формування стану готовності здобувача-інструменталіста до концертного виступу, пов'язана зі станом «творчого натхнення» (Б. М. Теплов) і «станом роздвоєння» (К. С. Станіславський) виконавця на естраді. Сутність психологічної підготовки полягає у «максимальній зосередженості уваги на музичному творі, у визначенні моменту повної готовності до початку виконання. Етап зосередженості характеризується витисненням зі свідомості всіх побічних подразників, не пов'язаних із майбутньою діяльністю, та є однією з умов «входження в образ»» (Бочкарев, 2008: 247). Так, відомий педагог-піаніст О. Л. Іохелес підкреслював, що основною його вимогою до себе, коли він виходив грати на концерті, була максимальна зосередженість. Виконавець розповідав, що під час гри він намагався ні про що інше не думати (Вицинский, 1992: 199). Такої думки дотримувався і французький піаніст Ж. Февріє. Він уточнював: ніколи не потрібно на естраді думати, що комусь щось можна довести, адже з цього нічого не вийде. Важливим, безсумнівно, виконавець вважав уміння відволікатися від утилітарного (на кшталт «холодні руки», «добре заграти пасаж»

тощо), а єдиним способом відволіктися від цього є музика (Бочкарев, 2008: 252).

Відповідно до концепції музичного психолога Л. Л. Бочкарьова «стан роздвоєння» є виявленням високорозвинених емоційно-регулятивних здібностей музиканта: артисту в момент творчості необхідний повний спокій (П. І. Чайковський); якщо у той час, коли граю на естраді, я сам схвилюваний, я на слухачів не дію (А. Г. Рубінштейн); хвилювання «в образі» цілком сумісне з «творчим спокоєм» поза образом (Бочкарев, 2008: 255). Психологічним механізмом стану роздвоєння, на думку мистецтвознавця А. П. Шапова, є здатність управляти грою й емоційним тонутом, тобто вміння мобілізувати та багатопланово симульовано розподіляти увагу між полімодальними уявленнями, «живою» ігровою дією і сприйманнями на основі функції стеження, контролю та корекцій виконавського процесу (Шапов, 1960: 68). Власне, педагог-піаніст Г. М. Коган деталізував методологію розподілення уваги, зауважуючи, що шлях до розподілення уваги лежить через виховання культури зосередженості: щоб навчитися бачити багато, необхідно спочатку навчитися добре бачити одне (Коган, 2005: 80).

Мета четвертої стадії розвитку виконавської надійності здобувачів-інструменталістів вищої освіти полягає в інтенсифікації саморегуляції і перешкодостійкості безпосередньо на концертному виступі. При цьому варто зазначити, що перешкодостійкість не здатна забезпечити повноцінну толерантність до стресорів, а самоналаштування чинить сильний вплив на функціонування всіх компонентів виконавської надійності. Особи з сильною нервовою системою ефективніше за осіб із середньою і слабкою нервовими системами справляються з завданнями саморегуляції психічних станів, емоцій і відчуттів, пов'язаних не лише з особистісною емоційною сферою, а й з емоційним змістом виконуваного твору.

Аналіз концертної діяльності свідчить, що перед відтворенням перших звуків на сцені інструменталісти з'ясовують її акустичні особливості через активізацію слухової сфери зі спрямуванням уваги на затихання шуму в залі. Сприймавши тишу, вони розпочинають гру стереотипними автоматизованими відпрацьованими рухами без зайвої психічної і фізичної напруги з оптимальною емоційною **виповненістю** кожної музичної інтонації, фрази, речення тощо. В результаті відбувається уникнення негативного виду сценічного хвилювання.

У методичному аспекті творче самопочуття здобувачам-інструменталістам варто зберігати

таким чином: дотримуватися раніше встановленого ступеня збудливості під час виконання кожного фрагмента музичного твору; не піддавати сумніву програму техніко-тактичних дій; не порушувати єдиний засіб (довільний, мимовільний) засвоєння і відтворення музичного матеріалу; спрямовувати увагу на запрограмовані провідні об'єкти процесу гри, зокрема на емоційно-образний зміст музичного твору. Миттєве сприйняття здобувачами вищої освіти зворотної реакції слухачів на емоційно-образний зміст, музичну палітру, художню драматургію твору тощо спонукає до творчої інтерпретації власного виконавського задуму. Однак тривала спрямованість уваги виконавців на зворотну біоенергетичну інформацію, яка відображає емоційну реакцію слухачів, призводить до втрати контролю за виступом на сцені.

Метою п'ятої стадії розвитку досліджуваного феномена є критичний аналіз результатів концертного виступу і фіксація отриманих якісних показників активізації виконавської надійності здобувачів вищої освіти. В інструменталістів закріплюються позитивні сценічні емоції завдяки методу аналізу успішності гри. Порядок обговорення відбувається послідовно: від загальних характеристик концертного виступу до локальних, із акцентуванням уваги на вдало відтворених текстових і виконавських компонентах. Під час загального аналізу пріоритетність надається майстерності передавання художньо-образного змісту музичних творів та адаптації до акустичних особливостей зали. За локального аналізу звертаються до якісно виконаних творів чи епізодів, детально зупиняючись на **мікроструктурному філіруванні побудов мелодико-ритмічних ліній в інтонаційному аспекті**. У разі невдалого виконання програми з'ясовуються причини зниження рівня активізації виконавської надійності в інструменталістів і визначаються методи їх усунення.

У процесі практичної реалізації останніх трьох стадій розвитку виконавської надійності майбутніх виконавців-інструменталістів слід використовувати такі методи і прийоми:

- уникати розбіжності між установками і сигналами про реальні результати сценічної діяльності;
- не допускати активізації декількох уявлень альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів;
- зберігати мінімальний «відрив» взірців виконавських атрибутів контролю у процесі їх уявного формування від реальних результатів сценічної діяльності;

– під час сценічного виконання музичних творів постійно утримувати емоційне збудження в межах встановленого оптимуму, а в разі мимовільного порушення цієї величини усвідомлено піддавати її корекції тільки напрацьованими методами і прийомами;

– відхиляти думки про оцінку власного самопочуття та утримувати максимальну увагу на привабливих ознаках атрибутів контролю і надавати їм пріоритетне значення у програмі техніко-тактичних дій;

– не сумніватися в рішеннях, які приймаються щодо вірності відтворення елементів програми техніко-тактичних дій у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів (Юник, 2009: 221–287).

Власне, становлення саморегуляції у концертному виступі як компонента виконавської надійності відображується у вмінні здобувачів-інструменталістів: самооцінювати і творчо самоконтролювати досягнутий результат власної гри (Т. Л. Беркман, Г. Прокоф'єв); «слухати себе» чи «слухаючи, чути себе» (Х. М. Корредор, Л. Маккіннон); переключати увагу з емоційно-образного змісту музичного твору на техніку (М. А. Давидов); одночасно здійснювати випереджувальні, контролювальні та коригувальні сенсомоторні корекції у процесі «живого» виконання (Г. М. Ципін); чути і контролювати себе збоку (С. Є. Фейнберг, А. П. Щапов); споглядати виконавський процес (переміщення руки по клавіатурі) внутрішнім поглядом або спостерігати за ним ніби збоку (М. А. Давидов, Г. Прокоф'єв). При цьому становлення виконавської «Я-концепції» здобувачів вищої освіти зумовлюється інтенсифікацією рефлексії, основою якої є критичність виконавського мислення і здатність до уявного роздвоєння власного «Я».

Кореляційний аналіз компонентів виконавської надійності у концертному виступі показує, що вагоме значення у структурі такого феномена має підготовленість. Однак потенційно це місце може зайняти саморегуляція. Для того щоб саморегуляція, яка багато в чому визначається рівнем розвитку психоемоційної стійкості музиканта, була єдиним чинником, потрібен когерентний розвиток її компонентів. Наявне психологічне уявлення про внутрішню ієрархію компонентів виконавської надійності вказує на те, що для оптимізації її розвитку необхідно концентруватися на активізації саморегуляції і перешкодостійкості: «характер взаємозв'язків саморегуляції, перешкодостійкості і стабільності однозначно свідчить про потенційну компліментарність цих якостей, що дозволяє значно підсилити позитивні атрибути надійності в концертному виступі» (Ванскова, 2015: 91).

У процесі практичної реалізації зазначених стадій розвитку виконавської надійності слід використовувати тренінги: «упевненість у собі», «прогресувальна м'язова релаксація» і «придушення небажаних думок» (Хлудова, 2004: 9, 22, 24); «релаксація, зняття напруги» (Карпов, 2006: 175); комплекс вправ із «формування психомоторної надійності музикантів» (Корлякова, 2008: 272), психорегулювальне тренування рефлексії методом анкетування, що складається з таких питань:

1. Що Ви відчували, думали і робили напередодні успішного концертного виступу і перед самим виходом на сцену?

2. Чи вмієте Ви цілеспрямовано створювати у свідомості оптимальний концертний стан?

3. За допомогою яких засобів і прийомів Ви цього досягаєте?

4. Хто з інших осіб допомагає Вам досягти оптимального концертного стану?

5. Як часто Вам вдається виступати в оптимальному концертному стані?

6. За який час до початку виступу Ви відчуваєте настання оптимального концертного стану?

7. Чи є Ваш оптимальний концертний стан стійким? Від чого це залежить?

8. Може бути, що найкращий оптимальний концертний стан Ви відчували не на концертній естраді, а граючи в аудиторії або у колі друзів? Опишіть цей стан.

9. Якщо Ви нечасто відчуваєте оптимальний концертний стан або не випробовуєте його взагалі, сформулюйте його в уяві й опишіть.

Спираючись на наукові доробки О. Л. Ванскової, слід підкреслити, що у тренінговій роботі зі здобувачами-інструменталістами слід на основі диференційованого підходу враховувати особливості їхніх психофізіологічних властивостей (основні дихотомії). Перша дихотомія – сила-слабкість нервової системи і лабільність. Для осіб зі слабкою нервовою системою характерна висока лабільність і навпаки. Для інструменталістів зі слабкою нервовою системою і високою лабільністю необхідно створювати максимально комфортні та мінімально мінливі умови, оскільки вони, як правило, володіють низькою толерантністю до стресорів і погано пристосовані до середовища та діяльності з високою динамікою змін. Така тенденція не властива інструменталістам із сильною нервовою системою і низькою лабільністю. Здобувачі із сильною нервовою системою, як правило, володіють вищими навичками саморегуляції, їхні когнітивні виявлення більш сформовані і легше розвиваються. При цьому емоційні вияви менш розвинені, ніж у здобувачів зі слабкою нервовою системою.

Друга дихотомія – переважання гальмування-збудження і баланс нервових процесів. Ця дихотомія визначає, чи є нервова система врівноваженою. Для інструменталістів з урівноваженою нервовою системою необхідно враховувати, що стійкість їхньої виконавської діяльності вища, ніж у здобувачів із неврівноваженою нервовою системою. Тому увагу слід звертати на регуляцію виявлень психомоторної, когнітивної і психоемоційної сфер, які менш сформовані через недостатність досвіду. Працюючи з інструменталістами, які мають неврівноважену нервову систему, слід врахувати, що вони володіють меншою динамікою психоемоційної стійкості, стійкості мислення й уваги, тому необхідно концентруватися на розвитку цих параметрів (Ванскова, 2015: 175–176).

Факторний аналіз фахової виконавської підготовки здобувачів-інструменталістів вищої освіти доводить, що існують чотири групи чинників, які мають домінуючий вплив на активізацію виконавської надійності у концертному виступі: психомоторний, психоемоційний, когнітивна рефлексія і мотиваційний. Ефективність дії зазначених чинників різнопланова та нерівномірна: психомоторний чинник має найбільший вплив на підготовленість і частковий – на саморегуляцію; психоемоційний чинник – на саморегуляцію; когнітивно-рефлексивний чинник рівномірно впливає на всі аспекти виконавської діяльності здобувачів; мотиваційний чинник і його дію важко оцінити поза динамічними змінами.

Психомоторний чинник пов'язаний із виконавським досвідом здобувачів вищої освіти. Що більшою кількістю автоматизованих психомоторних навичок володіє інструменталіст, то успішнішим є його професійний розвиток у техніці виконання. Розвиток техніки починається у виконавців-інструменталістів з дитинства і триває все життя. Загалом психомоторна надійність є досить важливою для здобувача-інструменталіста. Вона безпосередньо залежить від координації рухів виконавця в екстремальних умовах публічного виступу. Діяльність нервово-м'язового апарату і координація рухів музиканта регулюються процесами збудження і гальмування нервової системи (І. М. Сеченов). Наприклад, під час публічного виступу (за умови домінування процесу збудження) може порушитися координація рухів, унаслідок чого зміниться якість звуковидобування. Точність рухів є визначальною для стійкості результатів музичного виконання. Вона обернено пропорційна складнощам у виступі і підготовці до нього (Р. Ф. Сулейманов). Від регулювання м'язових зусиль залежить

динаміка звуку, від м'язової сили – витривалість під час виконання масштабних музичних творів, від вправності рухів – філігранність пасажів, від об'єму пам'яті на рухи – безпомилковість відтворення нотного тексту.

Загалом адекватність картини сформованості надійності музиканта-виконавця залежить від правильно проведеної діагностики психомоторних процесів. Зміст діагностичного матеріалу повинен враховувати технічні характеристики інструмента (духові, ударні, народні, струнні інструменти та їх різновиди) і способи звуковидобування на них.

Психоемоційний чинник представлений психоемоційними станами інструменталістів у фоновій та екстремальній ситуаціях, психоемоційною стійкістю і саморегуляцією психоемоційних станів. Він має визначальний характер для перешкодостійкості. Не надто розвинена психоемоційна стійкість зумовлює низьку психологічну надійність, що призводить до помилок у виконавській діяльності. Відмова пам'яті або уваги найчастіше є результатом впливу стресорів, а характер реакції на стресори є визначальним для успішності психомоторної діяльності в екстремальній ситуації. Високий рівень сформованості психоемоційної стійкості у поєднанні з високою перешкодостійкістю і підготовленістю концертної програми зумовлює стабільність музиканта в концертному виступі. Перешкодостійкість і психоемоційна стійкість комплементарні один одному, оскільки мають схожу природу.

Варто підкреслити, що безпомилковість музично-виконавської діяльності суттєво залежить від психоемоційних станів музиканта під час концертного виконання. Загалом психоемоційний аспект музично-виконавської діяльності, який ґрунтовно досліджений Ю. М. Баєм, М. А. Давидовим, Є. П. Ільїним, С. Г. Корляковою, Ю. О. Цагареллі, Р. Ф. Сулеймановим, Д. Г. Юником, є найважливішою якістю музиканта в зазначеній сфері. Адже психоемоційна стійкість – це здатність не підвищувати психоемоційну напруженість в емоційно насиченій ситуації концертного виступу. В цьому аспекті сучасний музичний психолог Р. Ф. Сулейманов визначив, що на всіх етапах становлення професійної майстерності у музикантів значно домінує інтенсивність емоцій, але невелика їх тривалість (Сулейманов, 2005). Для більшості музикантів характерна лабільність емоцій, що підтверджується дослідженнями Ю. О. Цагареллі. Це дає можливість музикантам швидко змінювати емоційні стани залежно від різнопланового змісту музичних творів. Згідно з даними О. О. Пашиної й А. В. Торопової емоційні особливості музикантів

пов'язані з рівнем музичності: чим більш спокійний музикант зовні, тим вища його музичність; чим вища тривожність – тим нижча музичність. У роботі Є. О. Голубевої виявлена протилежна тенденція: емоційна нестійкість і висока тривожність свідчать про високий рівень музичності. Варто підкреслити, що рівномірний розвиток психоемоційної стійкості, мислення й уваги істотно зменшує кількість помилок у виконавській діяльності.

Когнітивно-рефлексивний чинник представлений пізнавальними процесами уваги, мислення і рефлексією. Як показано в наукових дослідженнях Ю. О. Цагареллі, надійність в екстремальній ситуації істотно залежить від стійкості мислення. Нестійкість останнього виявляється в тому, що під впливом екстремальної ситуації мислення перебудовується, при цьому посилюється або його абстрактно-логічний, або емоційно-образний компонент. У музикантів із переважанням емоційно-образного мислення сфера сценічної уваги більша, ніж у музикантів із переважанням логічного мислення. Як правило, виконавці з емоційно-образним мисленням у коло своєї уваги включають не лише виконання твору, але й реакцію слухачької аудиторії. Виконавці з логічним мисленням обмежуються зосередженням уваги на утриманні образу музичного твору і на власному «Я».

Безпомилковість переключення уваги є однією з найважливіших якостей здобувачів-інструменталістів вищої освіти через те, що вона повинна розподілятися на декілька об'єктів. Так, об'єктами уваги музиканта виступають цілісні (симультанні) і сукцесивні (фрагментарні) образи виконуваного твору, технічні складнощі, стан інструмента, реакція слухачів, артистичні завдання тощо.

Граничні виявлення перебудови музичного мислення аналітичного спрямування у поєднанні з надмірною психоемоційною напруженістю можуть призвести до позамежного гальмування. Виконавець втрачає здатність контролювати не лише ситуацію, але і самого себе, погіршується якість виконання. Крім того, може виникнути загострена незадоволеність собою, прагнення до самоприниження, що призведе до зниження самокорекції. Граничні виявлення перебудови мислення емоційно-образного спрямування у поєднанні з надмірною психоемоційною напруженістю характеризуються стрибкоподібним підвищенням фізичної активності та фізичної сили, скороченням часу реакції ухвалення рішення і миттєвою швидкістю, що також призводить до помилок у виконанні музичних творів.

Поєднання високого рівня саморегуляції мислення і розвиненості рефлексій умінь визначається

як професійна рефлексія. Вперше загальне поняття професійної рефлексії було введено відомим педагогом Б. З. Вульфим, згідно з яким професійна рефлексія – це співвідношення себе, можливостей свого «Я» з тим, що вимагає обрана професія (Карпов, 2006). На думку сучасного філософа О. В. Родіної, людина з високим рівнем рефлексії здатна адекватніше оцінити й організувати свою роботу, в результаті чого досягти успіху. Дисгармонічний розвиток професійної рефлексії може погіршити успішність професійної діяльності.

Характер зв'язків рефлексії та саморегуляції дозволяє зробити висновок про їх тісний взаємовплив одна на одну. Через те, що ці характеристики мають схожу природу, вони когерентні та за умови їх достатньої сформованості можуть значно збільшити успішність діяльності, особливо в ситуаціях сильної дії стресових чинників. Виходячи зі специфіки зв'язків компонентів рефлексії і саморегуляції, можна говорити про те, що для музично-виконавської діяльності найбільш важливі такі компоненти рефлексії, як рефлексія діяльності та мислення.

Мотиваційний чинник пов'язаний зі специфікою професійної підготовки інструменталістів у вищій школі. Мотивацією для одних здобувачів може стати уникнення виконавських невдач, для інших – прагнення до успіху, удосконалення професійних умінь і навичок. Прагнення до успіху підкріплюється мотивами самовираження та спілкування виконавця з публікою через музичні образи. Ці мотиви у виконавській діяльності беруть участь не окремо, а створюють певну структуру, цілісність. Потреби самовираження і спілкування у виконавця не виникають безпосередньо перед виходом на сцену. Вони формуються ще в репетиційний період. Тому важливо проводити такі репетиції, які дають змогу виконавцеві максимально проявити свої можливості на сцені. Мислення, професійна рефлексія і стійкість до стресів носять визначальний характер для стабільності в концертному виступі.

У процесі практичної реалізації запропонованої методики варто враховувати такі психолого-педагогічні наукові постулати:

1. В інструментально-виконавській діяльності завдяки «обстановочній аферентації» (П. К. Анохін) музикант може оцінити «психофункціональний фон» і зробити поправки (сенсорні корекції) у виконавському процесі ще до початку інтерпретації того або іншого фрагмента. З таким завданням краще справляються особистості з середньою силою нервової системи.

2. Успішність навчання багато в чому визначається типологічними особливостями особис-

тості (К. К. Платонов). Наприклад, сила-слабкість нервової системи чинить істотний вплив на формування індивідуального стилю діяльності того, хто навчається (Ю. О. Цагареллі). У зв'язку з цим результати діагностики типологічних особливостей особистості можна враховувати у процесі підготовки музикантів до публічних виступів (О. Л. Ванскова).

3. Музикантам із високим рівнем лабільності нервової системи потрібна інтенсифікація зусиль і більший об'єм практики під час виконання психомоторної діяльності в екстремальній ситуації. Переважання процесу збудження в нервовій системі забезпечує вищу емоційну чутливість. Вона властива особам із високою лабільністю. В такому разі слід звернути увагу на розвиток рефлексивних умінь музиканта.

4. Музикантам, в яких переважає процес гальмування і низька лабільність нервової системи, властивий вищий рівень розвитку рефлексії, легкість освоєння рефлексивних умінь, їм потрібно більше часу для формування емоційної чутливості. Виходячи з цього, слід звертати особливу увагу на формування емоційного аспекту рефлексії й емоційної чутливості.

5. Для музикантів із низьким рівнем рефлексії характерна більша кількість відмов пам'яті та помилок в розумових актах у процесі діяльності. Рівень розвитку рефлексії залежить від рівномірності сформованості стійкості та саморегуляції мислення. Для ефективного розвитку рефлексії слід реалізовувати одночасний розвиток усіх компонентів мислення (Ванскова, 2015: 138).

Висновки. В результаті теоретичного узагальнення наукової спадщини й системного аналізу практичного досвіду встановлено, що виконавська надійність – це вагомий показник професійної виконавської майстерності майбутніх інструменталістів-виконавців, який забезпечує безпомилкове, впевнене і точне відтворення музичного матеріалу як у звичних, так і в емоціогенних умовах прилюдного концертного виступу. Структурним компонентом виконавської надійності здобувачів-інструменталістів вищої освіти є саморегуляція, що включає самоконтроль, самоналаштування і самокорекцію, перешкодостійкість, стабільність і професійну підготовленість. Ці компоненти знаходяться у певній залежності один від одного, відповідають міждисциплінарним уявленням про надійність музично-виконавської діяльності і зважають на специфіку фахової інструментальної підготовки. В методичному аспекті найбільші зусилля необхідно докласти до розвитку саморегуляції як зв'язного компонента у структурі виконавської надійності,

оскільки, будучи єдиним чинником, саморегуляція може забезпечити адекватне і стійке функціонування надійності та її включення у виконавську діяльність.

Теоретико-методологічний аналіз проблеми надійності в концертному виступі здобувача-інструменталіста факультету мистецтв закладу вищої освіти дозволяє уточнити сутність цього поняття. Виконавська надійність – це комплексна динамічна (що розвивається) психологічна властивість інструменталіста зберігати якості саморегуляції, перешкодостійкості і стабільності в умовах негативної дії зовнішніх (об'єктивних) і внутрішніх (суб'єктивних) чинників у процесі втілення художнього задуму композитора. Стає очевидним, що виконавська надійність – це значуща особистісна професійна інтегральна якість музиканта, яка має свій особливий зміст. Вона є однією з компетентностей музично-виконавської діяльності, одним із основних якісних показників професіоналізму майбутнього інструменталіста-виконавця. Від рівня її сформованості залежать перебіг і результативність праці педагога-музиканта. Цілеспрямоване формування виконавської надійності сприяє становленню її оптимальної структури. Остання має зв'язки з усіма складниками надійності.

Аналіз наукової літератури, музично-виконавської діяльності та особливостей фахової інструментальної підготовки здобувачів вищої освіти засвідчує, що актуалізація досліджуваної дефініції відбувається на декількох рівнях, перш за все, когнітивному, психоемоційному і психомоторному. Недостатній рівень розвитку параметрів, пов'язаних з одним із рівнів, може негативно позначитися на активізації виконавської надійності здобувачів вищої освіти у концертному виступі. Для подолання можливих складнощів необхідний диференційований підхід до кожного музиканта. Загалом у процесі цілеспрямованої актуалізації виконавської надійності найбільш значущим є психоемоційний чинник. Під час традиційного навчання психомоторний фактор у структурі виконавської надійності залишається більш значущим.

Отже, питання, пов'язані з методикою розвитку виконавської надійності майбутніх інструменталістів-виконавців, завжди будуть відкриті й актуальні. Запропонована методологія актуалізації досліджуваного феномена сповнена суперечливих суджень і потребує подальшої ефективної практичної перевірки. Вона характеризується індивідуальними суб'єктивними виявленнями, психолого-педагогічними умовами і вимагає більш детального наукового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Издательский дом «Классика – XXI век», 2008. 352 с.
2. Ванскова Е. Л. Психологические особенности формирования надежности студентов-пианистов в концертном выступлении : дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Ставрополь, 2015. 184 с.
3. Ванскова Е. Л. Формирование психологической надежности студентов. *Вестник университета*. 2009. № 12. С. 28–30.
4. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы над музыкальным произведением. *Музыкальная психология : хрестоматия / сост. М. С. Старчеус*. Москва, 1992. С. 186–202.
5. Грецов А. Г., Бедарева Т. А. Психологические игры для старшеклассников и студентов. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 190 с.
6. Карпов А. В. Закономерности структурной организации рефлексивных процессов. *Психологический журнал*. 2006. № 6. С. 18–28.
7. Коган Г. М. У врат мастерства. Москва : Издательский дом «Классика – XXI век», 2005. 136 с.
8. Корлякова С. Г. Психомоторные способности музыкантов: генезис и формирование. Ставрополь : Издательство СГУ, 2008. 340 с.
9. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2001. 13 с.
10. Небылицын В. Д. К изучению надежности работы человека-оператора в автоматизированных системах. *Вопросы психологии*. 1961. № 6. С. 9–18.
11. Сарабьян Э., Лоза О. Большая книга тренингов по системе К. С. Станиславского. Москва : АСТ, 2012. 680 с.
12. Сулейманов Р. Ф. Психология профессионального мастерства музыканта-инструменталиста : дисс. ... докт. психол. наук : 19.00.03. Санкт-Петербург, 2005. 422 с.
13. Хлудова О. В. Психотехники по формированию стрессоустойчивости личности к экстремальным ситуациям : учебное пособие. Тамбов : Издательство ТГТУ, 2004. 48 с.
14. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 212 с.
15. Шапов А. П. Фортепианная педагогика. Москва : Советская Россия, 1960. 172 с.
16. Юник Д. Г. Виконавська надійність: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ : ДАКККиМ, 2009. 340 с.

REFERENCES

1. Bochkarev L. L. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti [Psychology of musical activity]. Moskva : Izd. dom "Klassika – XXI vek", 2008. 352 s. [in Russian]
2. Vanskova E. L. Psihologicheskie osobennosti formirovaniya nadezhnosti studentov-pianistov v koncertnom vystuplenii [Psychological features of the formation of reliability of pianist students in a concert performance] : dis. ... kand. psihol. nauk : 19.00.07. Stavropol', 2015. 184 s. [in Russian]
3. Vanskova E. L. Formirovanie psihologicheskoy nadezhnosti studentov [Formation of psychological reliability of students]. *Vestnik universiteta*. Moskva, 2009. № 12. S. 28–30. [in Russian]
4. Vicinskij A. V. Psihologicheskij analiz processa raboty nad muzykal'nym proizvedeniem [Psychological analysis of the process of working on a piece of music]. *Muzykal'naja psihologija : hrestomatija / sost. M. S. Starcheus*. Moskva, 1992. S. 186–202. [in Russian]
5. Grecov A. G., Bedareva T. A. Psihologicheskie igry dlja starsheklassnikov i studentov [Psychological games for high school students and students]. S-Pb. : Piter, 2008. 190 s. [in Russian]
6. Karpov A. B. Zakonomernosti strukturnoj organizacii refleksivnyh processov [Regularities of the structural organization of reflexive processes]. *Psihologicheskij zhurnal*. 2006. № 6. S. 18–28. [in Russian]
7. Kogan G. M. U vrat masterstva [At the gates of mastery]. Moskva : Izd. dom "Klassika – XXI vek", 2005. 136 s. [in Russian]
8. Korljakova S. G. Psihomotornye sposobnosti muzykantov: genezis i formirovanie [Psychomotor abilities of musicians: genesis and formation]. Stavropol' : Izd-vo SGU, 2008. 340 s. [in Russian]
9. Kotova L. M. Emotsiina stiiikist yak zasib formuvannia instrumentalno-vykonavskoi nadiinosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv [Emotional stability as a means of forming instrumental performance of reliability in students of music-pedagogical faculties] : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.02. Kyiv, 2001. 13 s. [in Ukrainian]
10. Nebylicyn V. D. K izucheniju nadezhnosti raboty cheloveka-operatora v avtomatizirovannyh sistemah. *Voprosy psihologii* [To the study of the reliability of the human operator in automated systems]. 1961. № 6. S. 9–18. [in Russian]
11. Sarab'jan Je., Loza O. Bol'shaja kniga treningov po sisteme K. S. Stanislavskogo [Big book of trainings on the system of K. S. Stanislavsky]. Moskva : AST, 2012. 680 s. [in Russian]
12. Sulejmanov R. F. Psihologija professional'nogo masterstva muzykanta-instrumental'ista [Psychology of professional skill of a musician instrumentalist] : diss. ... dokt. psihol. nauk : 19.00.03. Sankt Peterburg, 2005. 422 s. [in Russian]
13. Hludova O. V. Psihotehniki po formirovaniju stressoustojchivosti lichnosti k jekstremal'nym situacijam [Psychotechniques for the formation of personality stress resistance to extreme situations] : uchebn. posobie. Tambov : Izd-vo TGTU, 2004. 48 s. [in Russian]
14. Cagarelli Ju. A. Psihologija muzykal'no-ispolnitel'skoj dejatel'nosti [Psychology of musical performance] : uchebn. posob. Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2008. 212 s. [in Russian]
15. Shhapov A. P. Fortepiannaja pedagogika [Piano pedagogy]. Moskva : Sovetskaja Rossija, 1960. 172 s. [in Russian]
16. Yunyk D. H. Vykonavska nadiinist: zmist, struktura i metodyka formuvannia [Performance reliability: content, structure and methods of formation] : monohrafija. Kyiv : DAKKKiM, 2009. 340 s. [in Ukrainian]