

УДК 78.072: [78.071.2:159.94]](045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278203

ДМИТРО ЮНИК

ORCID iD: 0000-0003-2930-238X

доктор педагогічних наук,

професор кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

d.yunyk@gmail.com

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ У КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Розроблено структурно-функціональну модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та відображено її на рисунку в цілісному вигляді. З'ясовано, що їх виконавська надійність є не вродженою, а сформованою властивістю, яка забезпечує сприятливі психологічні умови для домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-страх», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагожденістю відтворення виконавських навичок. Визначено складники виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та описано їх функціональну спрямованість. Доведено, що основу означеного феномену складають три взаємозалежних макрокомпоненти — підготовленість концертної програми, саморегуляція концертно-сценічної діяльності та завадостійкість. Висвітлено мікрокомпоненти виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. З'ясовано, що підготовленість концертної програми музикантами-виконавцями залежить від якості сформованої в уяві інтерпретаційної моделі музичних творів, досконалості їх технічної оснащеності, міцності запам'ятовування матеріалу, інформаційного забезпечення та автоматизованості виконавських дій, точності м'язово-силових рухів, їх часового співвідношення та сенсорно-моторної координації. Розкрито функціональну спрямованість мікрокомпонентів саморегуляції концертно-сценічної діяльності у виконавській надійності музикантів, а саме: самоконтролю, самооцінки, самокорекції, атрибутів контролю та їх взірців. Описано чотири вектори прояву завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Доведено, що завадостійкість музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

Ключові слова: музиканти-виконавці, сценічна діяльність, виконавська надійність, саморегуляція, психічні процеси, емоційно-вольова сфера, завадостійкість.

Постановка проблеми... Концертно-сценічна діяльність музикантів-виконавців, як правило, супроводжується їх естрадним хвилюванням, що виникає внаслідок дії стресорів підсумковості та прилюдності форми звітності. Вони створюють емоціогенну ситуацію, що підсилюється ще й специфікою музично-виконавського процесу, якому властивий «режим безперервної діяльності». Успішність концертно-сценічної діяльності митців залежить від їх виконавської надійності, 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 злагоженістю відтворення виконавських навичок. Саме тому простежується потреба в розробці структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності, адже її відсутність або хибне розуміння взаємозалежності компонентів цієї моделі змушує митців послуговуватись інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Емоціогенність концертно-сценічної діяльності привертала увагу не одного покоління музикантів-виконавців, адже вона може як стимулювати їх творчий процес, так і руйнувати його. Зокрема, з цього приводу Я. Флієр висловився так: «... естрадне виконавство переживається як безпосередній творчий акт, в якому музичний образ родиться наче заново, знаходить нові риси, котрі з'являються лише на естраді... Для мене естрада — це початок дійсної творчості. Вона мене захоплює, на естраді я можу шукати і знаходити такі речі, які... не можу віднайти вдома» (Віцинський, 1948, сс. 103–104). Втім, будь-яке естрадне хвилювання руйнівного виду («хвилювання-острах», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія») — це наслідок дії страху перед публікою. Воно може звести нанівець результативність відтворення навіть якісно засвоєного

матеріалу (Готсдінер, 1992; Гофман, 1961; Нейгауз 1987 тощо). Питання емоціогенності концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців досліджувались і науковцями (Давидов, 1997; Коган, 1961; Савшинський, 1968 та інші). Їх праці базувались переважно на осмисленні власного педагогічного і концертно-виконавського досвіду. Втім, не викликає сумніву висунута ними теза, що концертно-сценічна діяльність музикантів-виконавців є кульмінацією всієї їх інтерпретаційної творчості, яка вимагає від них розвиненої здатності якісно відтворювати інформацію в емоціогенних умовах. Ю. Цагареллі (1989) вперше назвав означену «здатність» «виконавською надійністю» і охарактеризував цей феномен як властивість музикантів-виконавців безпомилково, стійко і точно виконувати музичні твори в емоціогенних умовах.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століть виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності розглядалася з позицій:

- взаємодії двох видів виконавської стабільності музикантів — статичної та динамічної (Ян І, 2021);

- емоційної стійкості інтерпретаторів, високий рівень якої нівелює негативний вплив різноманітних стрес-факторів на виконавську діяльність музикантів без включення резервних сил організму (Котова, 2000);

- теорії когнітивного дисонансу Л. Фестінгера (Матвєєва, 2010);

- роботи трьохкомпонентної структури пам'яті музикантів-інтерпретаторів як у процесі запам'ятовування музичної інформації, так і під час її прилюдного відтворення (Юник, 1996);

- готовності до сценічної діяльності з урахуванням анатомо-фізіологічних властивостей виконавського апарату інтерпретаторів (Yao Jiali, 2022) тощо.

Втім, у сучасній науці поки що відсутня інформація стосовно структури виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності на макро- і мікрорівнях та взаємозалежності її компонентів, що ускладнює сприйняття структурно-функціональної моделі означеного феномену у цілісному вигляді й, таким чином, спонукає митців і в подальшому не цілеспрямовано, а стихійно його формувати, застосовуючи методи «спроб та помилок».

Мета дослідження полягає в розробці цілісної структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності з відображенням її компонентів у макро- і мікрорівневому вигляді. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

1) проаналізувати сутність поняття «виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності»;

2) визначити макро- та мікрокомпоненти виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності;

3) описати функціональну спрямованість кожного складника виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження... У психологічних дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століть розглядаються складники тотожних досліджуваному феномену понять — «надійності», «психологічної надійності» і «професійної надійності». Аналіз та модифікація цих складників з урахуванням специфіки концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців надають змогу розробити структурно-функціональну модель їх виконавської надійності.

Зокрема, В. Плахтієнко (1982) трактує структурно-функціональну модель надійності будь-якої діяльності як цілісну властивість всієї психічної системи. Саме тому серед основних принципів її дослідження дослідник виділяє комплексність, динамічність та системність. Принцип комплексності реалізується шляхом замірів комплексу показників кожного складника надійності, а динамічності — через аналіз їх величини в процесі тривалого дослідження. Принцип системності простежується на основі застосування загальнонаукових методів у вигляді макропідходів та мікропідходів: макропідходами досліджується результативна сторона надійності, а мікропідходами — зміна психологічних, психофізіологічних і біохімічних функцій організму в різних умовах діяльності.

Керуючись цими принципами, С. Бистров (1996), К. Фірсов (1996) та інші науковці вказують на доцільність включення до системи складників найвищого

ієрархічного рангу надійності фахової підготовленості, саморегуляції та завадостійкості, функціонуванням яких забезпечується «безвідмовна» діяльність навіть в екстремальних умовах. Поняття «безвідмовність» розглядається з позицій раптовості та непередбаченості, оскільки саме така поява подразників викликає надмірну реакцію організму, яка може порушити роботу структурно-функціональної системи надійності. Науковці дотримуються позиції, що екстремальні умови носять спонтанний характер, а їх прояв піддається прогнозуванню. Достовірність прогнозу зростає по мірі накопичування досвіду і розвитку антиципуючих властивостей особистості. Готовність до виконання дій в екстремальних ситуаціях А. Щербин (1997) вбачає у створенні надійної інформаційної основи діяльності завдяки:

- професіоналізму, досвіду та адекватній оцінці ситуації;
- взаємодії станів адекватної мобілізації саморегуляції, стресоростійкості й працездатності;
- взаємозв'язку психічного настрою, психічної підготовки, психічної установки та моделювання екстремальних ситуацій.

Ретельного аналізу потребує ідея В. Плахтієнка (1982) та К. Фірсова (1996) щодо стабільності функціонування ланок системи надійності, оскільки Ю. Цагареллі (1989) цій властивості (стабільності) відводить основоположне місце в ієрархічній побудові складників виконавської надійності музикантів. Не підлягає сумніву точність визначення Ю. Цагареллі єдиного параметра оцінювання стабільності — відтворення потрібного результату в часі. З цього приводу автор пише: «Безглуздо говорити про стабільність музиканта-виконавця поза співвідношенням результатів сьогочасного виступу з результатами минулих і наступних виступів, що прогнозуються. Висловлене надає підстави говорити про відповідність стабільності системоутворюючому критерію — часу» (Цагареллі, 1989, с. 267). Описуючи зміст цієї ланки надійності, він зосередив основну увагу на співвідношенні стабільності в кожному концертно-сценічному виступі з властивостями нервової системи музикантів-виконавців. Таке зіставлення виявило значну кореляцію між ними

($r=0,423$; $p<0,01$). Ю. Цагареллі дійшов висновку, що виконавці з сильною нервовою системою більш стійкі до впливу стрес-факторів, ніж зі слабкою. При зіставленні стабільності з лабільністю нервової системи ним була виявлена негативна кореляція ($r=-0,207$; $p>0,1$). Цю залежність автор пов'язує:

по-перше, з лабільністю — нейродинамічною детермінантою емоційності, котрою одночасно обумовлюється зниження емоційної стійкості й погіршення стабільності відтворення виконавських навичок;

по-друге, з пріоритетністю орієнтування лабільних виконавців на оперативний пошук необхідних рішень, а не на точне відтворення раніше досягнутого результату (Цагареллі, 1989).

Слід зазначити, що в деяких працях науковців простежується викривлення змісту висунутих Ю. Цагареллі ідей, що призвело до хибної інтерпретації його положень. Зокрема, це стосується праць, в яких пропонується здійснювати педагогом цілеспрямовану корекцію нервової системи виконавців у «бік сильної» (Йоркіна, 1996). «Абсурдність» рекомендацій означеної спрямованості підтверджується А. Готсдінером (1991), Б. Додоновим (1987) та іншими дослідниками кінця ХХ – початку ХХІ століть. За їх переконаннями, стабільність як компонент системи «надійності» зовсім не потребує штучної «переробки» вроджених властивостей нервової системи фахівців. Стабілізація психічних станів суб'єктів у екстремальних умовах діяльності забезпечується погодженим включенням багаторівневої системи «саморегуляції», куди входять її як психологічні, так і фізіологічні рівні, де важливіша роль належить вищому рівню (психологічному), який цілеспрямовано формує систему установок (змістових, цільових та операційних). У процесі формування й актуалізації змістових установок, спрямованих на підвищення стабільності діяльності фахівців, проходить перебудова психодинамічних тенденцій особистості, тобто:

- підсилення прагнення досягти успіху;
- зменшення тривоги;
- оптимізація психічних станів тощо.

Формування цільових і операційних установок (на «техніку», «зосередженість», «розслабленість» і т. ін.) та закріплення їх під час підготовки музикантів-виконавців до концертно-сценічної діяльності полегшує адекватне включення таких установок у процес її саморегуляції (Готсдінер, 1992; Гребенюк, 2000; Прокоф'єв, 1956 тощо).

Отже, вищевикладена інформація щодо стабільності функціонування ланок системи «надійності» надає підстави стверджувати, що «стабільність» 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 (Юник, 2009).

Аналіз складників тотожного досліджуваному феномену поняття — «психологічної надійності» та їх модифікація з урахуванням специфіки концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців також надають змогу з'ясувати деякі компоненти структурно-функціональної моделі виконавської надійності фахівців.

Поняття «психологічна надійність» вперше описано В. Небиліциним (1990). Він пов'язував цей феномен з: довгочасною терплячістю і витримкою напруги й перенапруги; реакцією на непередбачені подразники; стійкістю до дій зовнішніх стрес-факторів.

За дослідженнями К. Фірсова (1996), основу системи «психологічної надійності» складають психологічні, професіональні та мотиваційні компоненти. Перший із них наповнюється мікроелементами, котрі виконують регулятивні функції на свідомому й позасвідомому рівнях, спрямовані на забезпечення безвідмовної діяльності; другий — включає тільки мікроелементи, які властиві кожному фаху, тому їх визначення та кількість безпосередньо залежать від конкретного змісту; до третього компонента психологічної надійності належать такі мікроелементи, котрі відображають наявність бажання та вольового прагнення до досягнення мети. Зазначені ланки цього феномену спільними зусиллями виконують наступні функції:

- здійснюють загальну оцінку психологічної надійності;
- характеризують адекватність емоційних реакцій на появу різноманітних стресорів та оцінку їх дії;
- створюють умови для розвитку навичок саморегуляції;
- забезпечують стабільність діяльності психологічної та фізіологічної сфер організму;
- сприяють зростанню професійної майстерності;
- реалізують здатність до термінової мобілізації резервних сил організму на чинення опору надмірній дії стресорів;
- підтримують високу працездатність протягом тривалого часу (Фірсов, 1996).

Вищевикладена інформація щодо функціонування ланок «психологічної надійності» надає змогу гіпотетично узгодити змістове наповнення структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. Відповідно до психологічних надбань у цьому аспекті, досліджуваний феномен можна охарактеризувати як складну системну якість, що дозволяє музикантам ефективно і «безвідмовно» відтворювати виконавські навички протягом необхідного часу в сценічних умовах. Незалежно від того, що узгодження мікрокомпонентів структури виконавської надійності музикантів ускладнюється відсутністю їх чіткого відображення у дослідженнях науковців, результати ретельного аналізу вищезазначених функцій надають підстави констатувати: функціонування кожної з них можуть забезпечити такі складники найвищого ієрархічного рангу виконавської надійності музикантів, як підготовленість, саморегуляція та завадостійкість (Юник, 2009). Достовірність цього положення підтверджується дієздатністю структурно-функціональної моделі «професійної надійності», основу якої утворюють саме такі складники, а їх мікроелементами виступають:

- суб'єктивний досвід;
- професійна мотивація;
- професійно-значущі якості (Бистров, 1996; Малкін, 1985;

Плахтієнко, 1982 тощо).

Якщо суб'єктивний досвід трактується як сукупність пізнавальних елементів діяльності, що впливають емоційно, а професіональна мотивація — як об'єднання всіх прагнень, адекватних її фаховій системі, то професіонально-значущі якості уособлюються з динамічними рисами особистості, котрі відповідають вимогам певної діяльності (Юник, 2009).

Саме в такому ракурсі досить досконало, на нашу думку, обґрунтовано структурно-функціональну модель «надійності» В. Плахтієнком (1982), де досліджуваний феномен у цій площині наукових пошуків характеризується як інтегральна якість будь-якої системи, що забезпечує ефективну і стабільну роботу всіх функцій протягом необхідного часу. Автор надає провідного значення властивостям «безвідмовної» роботи будь-якої ланки її загальної системи в екстремальних умовах діяльності та перешкодостійкості. Розглядаючи поняття «відмовність» з позицій раптовості та непередбаченості, він дійшов висновку, що раптова поява подразника великої сили викликає надмірну реакцію організму, а це може призвести до порушень в роботі системи «надійності». Втім, за дослідженнями Я. Рейковського (1979), інтенсивність неочікуваних подразників, як правило, зменшується при неодноразовому їх повторенні, оскільки вони «втрачають» свою привабливість і емоційне значення. Подразники не зменшують сили дії на суб'єктів при повторенні лише тоді, коли:

- вони кожного разу виступають в нових конфігураціях (стають складнішими, а різниця між їх елементами — більш завуальованою), що утруднює процес репрезентації в пам'яті відповідних семантичних понять;
- їх повторення розподіляються в часі зі значними інтервалами;
- у довгостроковій пам'яті немає семантичних понять цього виду;
- вони впливають на фізичний стан індивідів завдяки сильним термічним/хімічним діям, механічному ушкодженню тканини тощо (Рейковський, 1979).

Хоча психологічною наукою доведено, що раптових та непередбачених збоїв у роботі будь-якої системи «надійності» в звичних умовах не може бути,

оскільки це лише наслідок невміння спостерігати процес, ідею «безвідмовної» їх роботи в екстремальних умовах діяльності все ж можна гіпотетично змоделювати у концертно-сценічну виконавську надійність музикантів. Екстремальні умови, до яких прирівнюються прилюдні виступи за наявності тотожної емоційної напруги, носять спонтанний характер, і їх прояв піддається прогнозуванню. Достовірність прогнозу зростає по мірі накопичування досвіду концертно-сценічної діяльності й розвитку їх антиципуючих властивостей.

Саме тому до компонентів найвищого ієрархічного рангу структурно-функціональної моделі концертно-сценічної виконавської надійності музикантів доцільно віднести їх завадостійкість, яка трактується науковцями як властивість особистості, що входить до синдрому стану психологічної готовності до діяльності в екстремальних умовах (Бочкарьов, 1989; Цагареллі, 1989; Юник, 2009). За своїми ознаками та детермінантами означена властивість забезпечує стійкість психофізіологічної сфери фахівців під час негативного впливу внутрішніх або зовнішніх стресорів на злагодженість перебігу когнітивних процесів, спрямованих на безпомилкову звукову реалізацію уявно створеного образу музичного твору в процесі концертно-сценічної діяльності.

Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності закладається заздалегідь, адже її прояв зворотно пропорційний ступеню підготовленості програми до сценічної інтерпретації. «Я переконана, — говорила Н. Шахова, — що подолати хвилювання допомагає попередньо створений запас професіональної підготовленості, котрий вселяє впевненість у надійності своїх сил» (Гайдамович, 1991, с. 88). Про дієздатність такого підходу до проблеми виконавської надійності музикантів писала І. Герсамія (1988). На її думку, лише наявність впевненості у якісній підготовці кожної «дрібної деталі» музичних творів надає змогу інтерпретаторам відволіктися від негативного впливу подразників і остаточно «віддатися» творчому процесу. Вона стверджувала, що несподівано на сцені можна досягти лише поганого результату, а чудово виступити випадково неможливо.

Підготовленість концертної програми музикантів-виконавців до сценічної

інтерпретації ґрунтується на досконалій технічній оснащеності (Мартінсен, 1966), яку доцільно віднести до її макрокомпонентів. Технічна оснащеність фахівців (у вузькому розумінні цього поняття) сама по собі хоч і не надолужує наявність творчої «порожнечі», але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією. Мікрокомпонентами виконавської техніки є: м'язово-силові рухи; часові співвідношення окремих рухів; сенсомоторна координація рухів (Цагареллі, 1989; Юник, 2009).

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

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

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

Швидкість одинарних рухів, як правило, відіграє важливу роль при виконанні стрибків. Вона залежить не лише від оптимальної траєкторії руху, морфо-функціональних особливостей мотонейронів та м'язових волокон, а також і від швидкості появи та зникнення імпульсів збудження у нервових центрах і мотонейронах. Реакція на сигнали ускладнюється процесом музично-виконавської діяльності при зміні звукової палітри в умовах одночасного

перекодування нотної стимуляції в слухо-рухові уявлення та їх технічної реалізації. Третій мікрокомпонент виконавської техніки відображає управління, погодженість та просторову відповідність музично-специфічних рухів, де простежується міжм'язова і сенсомоторна координація. Перший вид координує не лише узгодженість та пропорційність напруги, розслаблення окремих м'язів виконавського апарату під час репетиційної чи сценічної діяльності, а й точність рухів; другий — сигнали слухо-моторної, зоро-моторної і тактильно-моторної модальностей (Гат, 1967; Мартінсен, 1966; Савшинський, 1968 тощо). Звичайно, базовим для всіх вищеперерахованих мікрокомпонентів виконавської техніки музикантів є інформаційний мікрокомпонент. Він забезпечує їх ефективну роботу управлінням кожного виконавського руху окремо (Цагареллі, 1989; Юник, 2009).

Окрім досконалої технічної оснащеності, виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності також ґрунтується на високоякісному оволодінні текстовими та виконавськими компонентами музичних творів, адже недосконало «відточена» думка «жорстоко карає» в період естрадних виступів (Мартінсен, 1977). Саме тому структурно-функціональну модель досліджуваного феномену доцільно започатковувати основним компонентом, що відображає досконалість підготовки концертної програми до сценічної інтерпретації. «Втім, утворення такої моделі неможливе без «наявності» виконавських навичок (автоматизованих виконавських дій). Їх автоматизація — це не бездумне багаторазове повторення, що призводить до механічного «зазубрювання», а складний шестифазний процес...» (Юник, 2009, с. 30), де: перша фаза спрямовується на пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності, друга — на інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії, третя — на довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій, четверта — на деавтоматизацію виконавських дій абсолютним усвідомленням перебігу їх відтворення в уповільнених темпах, п'ята — на «збагачення» навичок інваріантним відтворенням виконавських дій, а шоста — на нескінченне вдосконалення навичок запам'ятовуванням

(довільним чи мимовільним) інваріантних виконавських дій (Юник, 2009).

Звичайно, звуження зони м'язової іррадіації при кожному повторенні виконавських дій не тільки забезпечує економність та технічну досконалість рухів, а й полегшує поступовий перехід усвідомленого контролю за ними у сферу підсвідомості (Бернштейн, 1991).

Другим основним компонентом структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів є їх саморегуляція концертно-сценічної діяльності. Вона спрямовується на самообілізацію їх внутрішнього потенціалу для досягнення мети. Завдяки саморегуляції регулятивні впливи інтерпретаторів передаються на процеси сприймання, переробки й реалізації як текстових, так і виконавських компонентів музичних творів.

Внутрішнє управління перебігом будь-якої діяльності розпочинається з самоконтролю, який здійснюється завдяки фіксації проміжних чи кінцевих результатів. Саме тому самоконтроль концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців виступає першим мікрокомпонентом їх здатності до саморегуляції цього процесу. Самоконтроль означеного виду діяльності здійснюється завдяки визначенню атрибутів контролю, їх сформованих уявлених взірців, а також завдяки роботі каналів прямого та зворотного зв'язку.

У теорії музичного виконавства до проблеми самоконтролю зверталися М. Давидов (1997), І. Гофман (1961), Г. Коган (1961), К. Мартінсен (1966, 1977), Г. Нейгауз (1987) та інші визначні педагоги й видатні виконавці. За їх переконаннями, всі виконавські негаразди музикантів детермінуються відсутністю необхідного самоконтролю як у період підготовки до сценічної діяльності, так і в ході прилюдних виступів. Це породжується невизначеністю атрибутів контролю, несформованістю уявлених образів цих атрибутів чи порушенням роботи каналів прямого та зворотного зв'язку у мнемічній системі головного мозку.

Отже, до мікрокомпонентів самоконтролю (як макроскладника здатності музикантів до саморегуляції процесу виконавської діяльності) доцільно віднести виконавські атрибути контролю. Якщо вони є досить «явними»

утвореннями (звуквисотні нотні авторські позначення, штрихи, артикуляція, прийоми звуковидобування, педалізація в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо), то уявлені образи цих атрибутів (взірці) — більш «завуальованими», що ускладнює вивчення специфіки зміни метрик на шкалі ізоморфізму від початку сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій до перевтілення в «топографічні схеми» мислення. Втім, саме уявлені образи атрибутів контролю виступають джерелом нескінченного розвитку виконавської майстерності музикантів, оскільки програмування їх більш удосконаленої функціональної моделі (взірців) здійснюється в короткостроковій пам'яті завдяки інтеграції, доповненню та когнітивній трансформації сприйнятих ознак малюнків нотних чи звукових конфігурацій на основі репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Окрім цього, уявлені образи (взірці) створюють й інтерпретаційну модель музичних творів, недостатня сформованість якої негативно відображається на ході всієї концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців.

Слід зазначити, що у концертно-сценічній діяльності музикантів-виконавців лише теоретично можна уявити наявність такої ситуації, за якої відтворення необхідної інформації не потребувало б внесення певних корективів для досягнення мети. Заздалегідь неможливо абсолютно погодити сформовану програму техніко-тактичних дій зі всім комплексом реальних умов майбутніх форм звітності. Саме тому другим та третім мікрокомпонентами саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців виступають самооцінка та самокорекція.

Самооцінка результативності концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців є головним джерелом інформації. Вона може здійснюватись безпосередньо в ході самого інтерпретаційного процесу та по його завершенні, тобто: за першої умови самооцінюванню піддаються проміжні результати діяльності, а за другої — кінцеві. Самооцінка регулює обов'язкові внутрішні нормативні стандарти, котрі можуть як заважати, так і сприяти виконавській

надійності інтерпретаторів у концертно-сценічній діяльності. Особистісні стандарти регулюють поведінку індивідуальності не автоматично, а за умови об'єктивації самосвідомості через спрямування уваги на відповідні власні атрибути. Цей рівень залежить від ступеня адекватності самооцінки. Адекватна самооцінка якості й результативності діяльності, а також власних творчих можливостей щодо успішного вирішення поставлених завдань слугує джерелом необхідної інформації, на основі якої прогнозується вірність наступних прийнятих рішень.

Подальший процес саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців здійснюється неусвідомленою (емоційною) чи усвідомленою (логічною) корекцією оцінених атрибутів контролю завдяки реалізації їх видозмінених уявлених взірців. Самокорекції властивий двовекторний замкнутий процес постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх видозмінення. Якщо коректуванню підлягають уявлені взірці цих атрибутів (перший вектор), то видозмінення програми реалізації виконавських дій (другий вектор) стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів.

Окрім означених мікрокомпонентів саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців (самоконтролю, самооцінювання та самокорекції), до її структури «входить» і самонастройка, яка ототожнюється з програмуванням функціональної моделі на основі синтезу різноманітної інформації щодо уявлених взірців атрибутів контролю та умов їх реалізації. Саме тому самонастройка музикантів-виконавців на запам'ятовування та відтворення необхідної інформації виступає основним макрокомпонентом здатності виконавців до саморегуляції концертно-сценічної діяльності. Всі інші мікрокомпоненти саморегуляції (самоконтроль, самооцінювання та самокорекція) безпосередньо залежать від самонастройки, адже за її відсутності чи недостатньої сформованості генеруються побічні психічні процеси, спрямовані на: подолання невизначеності і осмислення непередбачених

ситуацій; побудову певних «здогадок» (гіпотез); фіктивне «бачення» перешкод у функціонуванні мнемічної системи при зіставленні отриманої інформації з ознаками уявлених взірців тощо.

Компенсацією неузгодженості між уявленою моделлю програми техніко-тактичних дій і сигналами її реалізації виступає завадостійкість музикантів-виконавців, яка забезпечує злагодженість відтворення необхідної інформації без включення резервних сил організму в умовах негативної дії різноманітних стресорів. Недостатня сформованість цієї властивості призводить фахівців до послаблення контролю за перебігом концертно-сценічної діяльності, розладу злагодженості автоматизованого відтворення виконавських дій, неадекватної оцінки отриманої інформації тощо. Існує чотири вектори прояву завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Саме тому сформована завадостійкість музикантів виступає третім макрокомпонентом структурно-функціональної моделі їх виконавської надійності у концертно-сценічній діяльності, а її вектори — мікроскладниками.

Завадостійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

Загальну фізіологічну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як систему особливої організації їх фізіологічної сфери, що забезпечує максимально ефективне функціонування виконавського апарату в умовах дії стресорів. Вона проявляється у двох аспектах: у результатах діяльності при взаємодії з зовнішнім середовищем; в організації внутрішньої структури процесуальної системи. Їй властивий активний характер в чиненні опору внутрішнім чи зовнішнім перешкодам у процесі концертно-сценічної діяльності. Загальна

фізіологічна стійкість музикантів-інтерпретаторів спрямовується не лише на утримання беззмінного відповідного стану їх організму, а й на збереження злагодженості перебігу виконавських дій загалом. Саме тому з позицій системно-структурного підходу цій властивості музикантів-виконавців притаманна інваріантність, котра простежується у спроможності одночасно утримувати власну організацію при саморусі та саморозвиткові. За умови надмірного короткострокового чи одноразового впливу зовнішніх або внутрішніх перешкод на перебіг функціонування такої системи їх загальна фізіологічна стійкість виявляється у швидкості поновлення втраченого стану, а при тривалому чи багаторазовому впливі — у видозмінненні цього стану зі збереженням основних внутрішніх взаємозв'язків між елементами її структури. Нестійкість фізіологічної сфери музикантів-виконавців ідентифікується як за результатами концертно-сценічної діяльності, так і завдяки аналізу творчо-інформаційних процесів, їх порушень у психологічній та психофізіологічній сферах особистості.

Психологічну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як здатність їх психіки протистояти негативним впливам будь-яких перешкод на злагодженість перебігу когнітивних процесів, які забезпечують безпомилкову звукову реалізацію уявно створеної варіативно-образної моделі музичного твору. Вона детермінується складністю інтерпретаційно-виконавських завдань. Зокрема, за умови виконання ускладнених завдань спостерігається зниження їх виконавської надійності, і, навпаки, за умови виконання легких — вона підвищується. Ускладненими інтерпретаційно-виконавськими завданнями музикантів вважаються ті, які вимагають швидкого видозміненого відтворення раніше заучених стереотипних дій; застосування надмірних вольових зусиль при розпізнанні елементів виконавських дій або ледь помітної різниці навіть однієї їх складової; реалізації операцій відтворення виконавських дій у нестатичних обставинах діяльності; пошуків доцільної координації процесу відтворення виконавських дій з урахуванням змін нестатичних ситуацій; встановлення

жорсткого стереотипу способів реалізації операцій відтворення виконавських дій, що потребують варіативності, гнучкості та модифікації їх структури; збільшення опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для їх успішного вирішення; усвідомленої координації великої кількості розрізнених елементів виконавської дії в умовах «часового дефіциту».

Емоційну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як цілісну функціональну систему емоційної саморегуляції напруженої й одночасно продуктивної інтерпретаційної творчості, яка забезпечує стабільну спрямованість енергетичних ресурсів на позитивне вирішення поставлених завдань.

Максимізація позитивного і мінімізація негативного впливу емоцій на перебіг концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців є вирішальною детермінантою прояву їх емоційної стійкості. Інтерпретація сутності означеного поняття зводиться до здатності музикантів-виконавців регулювати власні емоційні стани або до властивості організму бути емоційно стабільним, тобто мати незначні зрушення у величинах, які характеризують емоційні реакції в звичних та емоціогенних умовах діяльності. Відповідно до цього підходу виокремлюється два різних поняття: «стійкість емоцій» і «емоційна стійкість». Перше означає статичність відчуття емоцій певного знаку й модальності, а друге — здатність управляти власними емоціями для збереження високої працездатності без зайвого напруження в емоціогенних умовах.

Отже, емоційній стійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності має бути притаманна не застійність емоцій, а стабільність їх дії, тобто складна динамічна структура, що поєднує фізіологічний, психологічний, психофізіологічний та соціально-психологічний рівні організації психічного стану інтерпретаторів.

Емоційно-вольова стійкість музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності — це властивість їх творчої особистості, яка дозволяє контролювати, а за потреби і стримувати або підсилювати інтенсивність емоцій, що впливають на загальний стан психіки. До основних якостей її вольового компоненту слід

віднести: дезорганізацію дії сильних, тривалих і несподіваних перешкод; здатність до ефективної мобілізації інтелектуальних, психічних і фізичних ресурсів для подолання зайвого впливу як позитивних, так і негативних емоційних реакцій на дію стресорів; високий рівень терплячості.

Наявність дії стресорів у концертно-сценічній діяльності музикантів-виконавців надає змогу розглядати завадостійкість інтерпретаторів у ракурсі їх стресоростійкості, яка забезпечує біологічний, фізіологічний і психологічний гомеостаз системи та оптимальну взаємодію митців із зовнішнім середовищем під час прилюдних виступів. За цією концепцією завадостійкості всі різнорівневі властивості інтегральної індивідуальності музикантів-виконавців слід спрямовувати як на регуляцію власних психологічних механізмів, так і на результат діяльності в умовах дії стресорів. Стресоростійкості належить найвище ієрархічне становище в системі мікрокомпонентів завадостійкості, адже:

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

- психологічна стійкість забезпечує збереження злагодженості роботи мнемічної системи при вирішенні посилюваних ускладнених завдань в умовах негативної дії різноманітних стресорів;

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

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

Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо розгляду структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності надали змогу відобразити її на рисунку в цілісному вигляді (див. рис.1).

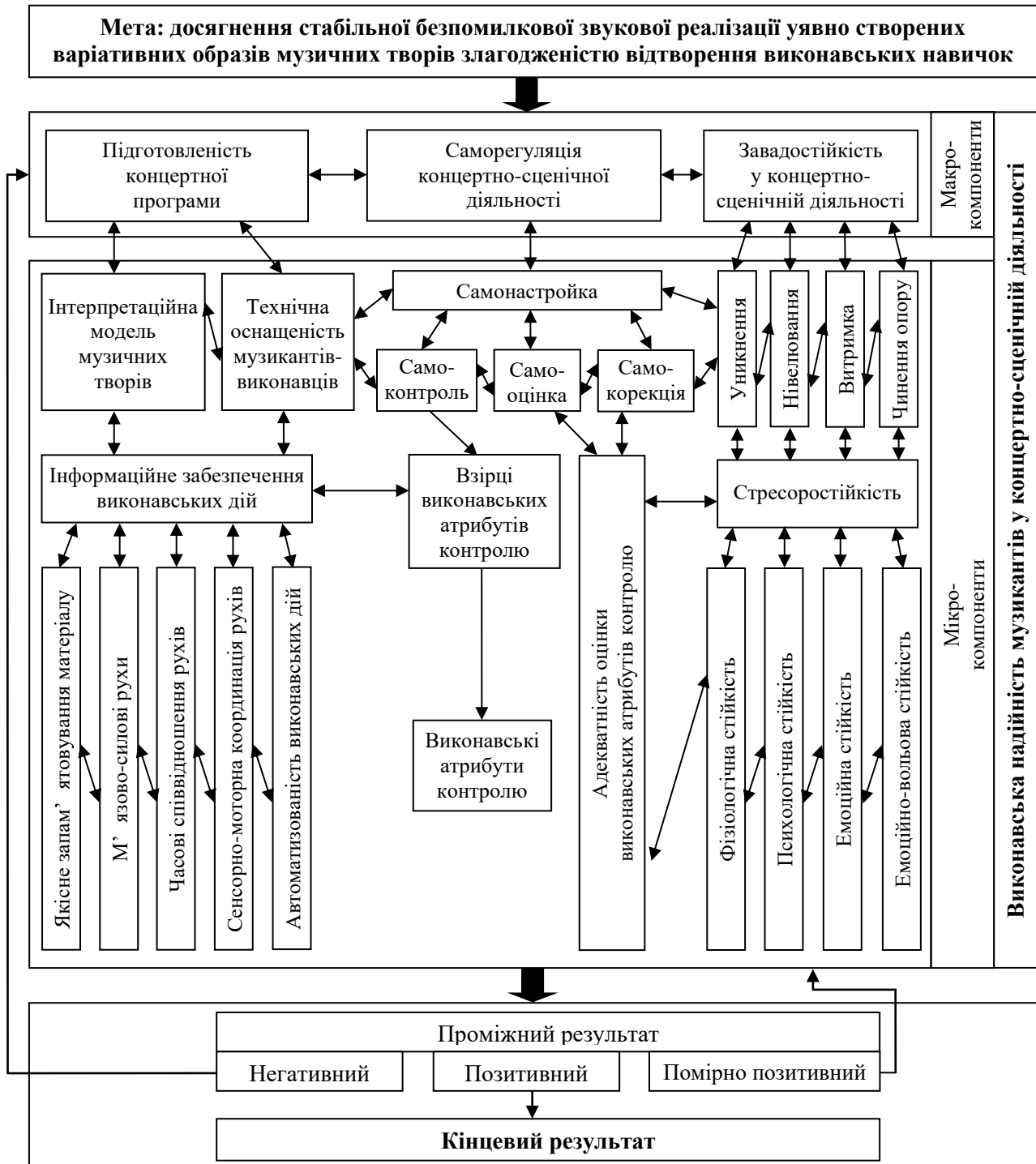


Рис.1. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності

Висновки.

1. Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності — це 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-страх», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагожденістю відтворення виконавських навичок.

2. Основу означеного феномену складають три його взаємозалежних макрокомпоненти — підготовленість концертної програми, саморегуляція концертно-сценічної діяльності та завадостійкість.

3. Підготовленість музикантами-виконавцями концертної програми (перший макрокомпонент їх виконавської надійності) залежить від якості сформованої в уяві інтерпретаційної моделі музичних творів, досконалості їх технічної оснащеності, міцності запам'ятовування матеріалу, інформаційного забезпечення та автоматизованості виконавських дій, точності м'язово-силових рухів, їх часового співвідношення та сенсорно-моторної координації.

4. Саморегуляція концертно-сценічної діяльності музикантами-виконавцями (другий макрокомпонент їх виконавської надійності) забезпечується самоконтролем, самооцінкою і самокорекцією визначених атрибутів та їх взірців, а також самонастройкою на успішний перебіг означеного процесу. Внутрішнє управління концертно-сценічною діяльністю розпочинається з визначення виконавсько-інтерпретаційних атрибутів та зіставлення їх ознак з уявленими взірцями. Самооцінка визначених виконавсько-інтерпретаційних атрибутів чи уявлених взірців цих атрибутів здійснюється неусвідомленим емоційним або усвідомленим інтелектуальним (логічним) їх оцінюванням. Самокорекція виконавсько-інтерпретаційних атрибутів чи уявлених взірців цих атрибутів відбувається усуненням дисонуючих когнітивних елементів на основі усвідомленого видозмінення

ознак як атрибутів контролю, так і їх взірців. Самонастройка музикантів-виконавців на успішний перебіг означеного процесу, яка здійснюється завдяки синтезу різноманітної інформації щодо формування взірців атрибутів контролю та їх реалізації, створює психологічні умови для того, щоб уявлені образи очікуваних результатів набували спонукальної сили і ставали реальними цілями, на які спрямовуються виконавські дії.

5. Завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності (третьому макрокомпоненту їх виконавської надійності) властиві чотири вектори прояву, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Завадостійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для поглибленого вивчення мікроструктурних компонентів виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та їх функціональних особливостей.

Список використаної літератури і джерел

1. Бернштейн, Н. А., 1991. *О ловкости и её развитии*. Москва: Физкультура и спорт.
2. Бочкарёв, Л. Л., 1989. *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченко.
3. Быстров, С. А., 1996. *Надёжность совместной деятельности дежурных смен подводных лодок ВМФ в экстремальных условиях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
4. Вицинский, А. В., 1948. *Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением*. Дисс. канд. пед. наук. Ленинград.
5. Гайдамович, Т., 1991. Диалоги с Н. Н. Шаховой. *Музыкальное исполнительство и педагогика*, 6, сс.75–88.
6. Гат, Й., 1967. *Техника фортепианной игры*. 3 изд. Москва: Музыка. Будапешт: Корвина.
7. Герсамя, И. Е., 1988. *Проблемы психологии творчества певца*. Дисс. д-ра искусствоведения, психол. наук. Тбилиси.
8. Гребенюк, Н. Є., 2000. *Вокально-виконавська творчість*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

9. Готсдинер, А. Л., 1991–1992. Подготовка учащихся к концертным выступлениям. *Методические записки по вопросам музыкального образования*, сс.182–192.
10. Гофман, И., 1961. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре*. Перевод с английского Г. А. Павлова. Москва: Музгиз.
11. Давидов, М. А., 1997. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
12. Додонов, Б. И., 1987. *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.
13. Йоркіна, Є. Б., 1996. *Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.
14. Коган, Г. М., 1961. *У врат мастерства*. Москва: Советский композитор.
15. Котова, Л. М., 2000. *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.
16. Малкин, В. Р., 1985. *Средства психической саморегуляции как фактор стабилизации деятельности в экстремальных условиях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
17. Мартинсен, К. А., 1966. *Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли)*. Перевод с немецкого В. Л. Михелиса. Москва: Музыка.
18. Матвеева, О. В., 2006. Вокально-виконавська надійність фахівців у контексті теорій інформаційно-емоційного стресу. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету*, 2, сс.117–121.
19. Небылицын, В. Д., 1966. *Основные свойства нервной системы человека*. Москва: Просвещение.
20. Нейгауз, Г. Г., 1987. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка.
21. Плахтиенко, В. А., 1982. *Психологические основы повышения надёжности в спортивной деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинград.
22. Прокофьев, Г. П., 1956. *Формирование музыканта-исполнителя*. Москва: Академия педагогических наук РСФСР.
23. Рейковский, Я., 1979. *Экспериментальная психология эмоций*. Перевод с польского и вступительная статья В. Н. Вильюнаса. Москва: Прогресс.
24. Савшинский, С. И., 1968. *Работа пианиста над техникой*. Ленинград: Музыка.
25. Сюй, На, 2022. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), сс.47–60.
26. Фирсов, К. В., 1996. *Психическая надёжность лётного состава*. Дисс. канд. психол. наук. Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова.
27. Цагарелли, Ю. А., 1989. *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинградский государственный университет.
28. Щербин, А. В., 1997. *Повышение эффективности деятельности руководителей в экстремальных управленческих ситуациях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
29. Юник, Т. І., 1996. *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів*. Дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.
30. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія*. Київ: ДАКККіМ.
31. Ян, Ї., 2021. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.
32. Yao, Jiali, 2022. Prospective directions for improving the process of forming the readiness of vocalist students to the stage activity. *Paradigm of knowledge*, 3(53), pp.81–103. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.3\(53\)2022.6](https://doi.org/10.26886/2520-7474.3(53)2022.6)

References

1. Bernshtein, N. A., 1991. *O lovkosti i ee razvitii* [About dexterity and its development]. Moskva: Fizkul'tura i sport.
2. Bochkarev, L. L., 1989. *Psychological mechanisms of musical experience*. Doctor of Psychology. Thesis. Kyiv State University of the T. G. Shevchenko.
3. Bystrov, S. A., 1996. *Reliability of joint activities of shifts on duty of Navy submarines in extreme conditions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
4. Vitsinskii, A. V., 1948. *Psychological analysis of the pianist's work on a piece of music*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Leningrad.
5. Gaidamovich, T., 1991. Dialogi s N. N. Shakhovoi [Dialogues with N. N. Shakhova]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika*, 6, pp.75–88.
6. Gat, I., 1967. *Tekhnika fortepiannoi igry* [The piano technique]. 3rd ed. Moskva: Muzyka. Budapesht: Korvina.
7. Gersamiya, I. E., 1988. *Problems of the psychology of the singer's creativity*. Doctor in Art History and Doctor in Psychology. Thesis. Tbilisi.
8. Hrebeniuk, N. Ye., 2000. *Improving the method of memorizing musical text as a means of developing the performance skills of piano students*. Doctor of Art History. Thesis. Kyiv State Institute of Culture.
9. Gotsdiner, A. L., 1991–1992. Podgotovka uchashchikhsya k kontsertnym vystupleniyam [Preparing students for performances]. *Metodicheskie zapiski po voprosam muzykal'nogo obrazovaniya*, pp.182–192.
10. Gofman, I., 1961. *Fortep'yannaya igra. Otveti na voprosy o fortep'yannoi igre* [Piano game. Answers to questions about piano playing]. Translated from English by G. A. Pavlov. Moscow: Muzgiz.
11. Davydov, M. A., 1997. *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
12. Dodonov, B. I., 1987. *V mire emotsii* [In the world of emotions]. Kiev: Politizdat Ukrainy.
13. Yorkina, Ye. B., 1996. *Psychological and pedagogical conditions for the formation of the individual performance style of an instrumentalist musician*. Ph.D. in Pedagogy. Abstract of Thesis. Kyiv State Institute of Culture.
14. Kogan, G. M., 1961. *U vrat masterstva* [At the gates of mastery]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
15. Kotova, L. M., 2000. *Emotional stability as a means of forming instrumental and performance reliability in students of music and pedagogical faculties*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Melitopol State Pedagogical University named after Bohdan Khmelnytskyi.
16. Malkin, V. R., 1985. *Means of mental self-regulation as a factor of activity stabilization in extreme conditions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
17. Martinsen, K. A., 1966. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika (na osnove zvukotvorcheskoi voli)* [Individual piano technique (based on sound creative will)]. Translated from German by V. L. Michelis. Moskva: Muzyka.
18. Matvieieva, O. V., 2006. *Vokalno-vykonavska nadiinist fakhivtsiv u konteksti teorii informatsiino-emotsiinoho stresu* [Vocal performance reliability of specialists in the context of theories of informational and emotional stress]. *Zbirnyk naukovykh prats Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 2, pp.117–121.
19. Nebylitsyn, V. D., 1966. *Osnovnye svoistva nervnoi sistemy cheloveka* [The basic properties of the human nervous system]. Moskva: Prosveshchenie.
20. Neigauz, G. G., 1987. *Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moskva: Muzyka.
21. Plakhtienko, V. A., 1982. *Psychological foundations for increasing reliability in sports activities*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad.

22. Prokof'ev, G. P., 1956. *Formirovanie muzykanta-ispolnitelya* [Formation of a performing musician]. Moskva: Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR.
23. Reikovskii, Ya., 1979. *Eksperimental'naya psikhologiya emotsii* [Experimental psychology of emotions]. Translated from Polish and introductory article by V. N. Vilyunas. Moskva: Progress.
24. Savshinskii, S. I., 1968. *Rabota pianista nad tekhnikai* [Pianist's work on technique]. Leningrad: Muzyka.
25. Siui, Na, 2022. Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [Realization of the performance and technical skills of the vocalist as the basis of the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(54), pp.47–60.
26. Firsov, K. V., 1996. *Mental reliability of the flight crew*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow State University named after M. V. Lomonosov.
27. Tsagarelli, Yu. A., 1989. *Psychology of musical and performing activity*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad State University.
28. Shcherbin, A. V., 1997. *Improving the efficiency of managers in extreme management situations*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
29. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
30. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.
31. Yan, I., 2021. *Vykonavska stabilnist pianistiv yak mystetstvoznnavskiy fenomen* [Performance stability of pianists as an art history phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.91–105.
32. Yao, Jiali, 2022. Prospective directions for improving the process of forming the readiness of vocalist students to the stage activity. *Paradigm of knowledge*, 3(53), pp.81–103. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.3\(53\)2022.6](https://doi.org/10.26886/2520-7474.3(53)2022.6)

DMYTRO YUNUK

ORCID iD: 0000-0003-2930-238X

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor at the Department of Theory and History of Music Performance

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

d.yunyk@gmail.com

STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL

OF MUSICIANS PERFORMANCE RELIABILITY

IN CONCERT AND STAGE ACTIVITY

The author of the article developed a structural-functional model of performance reliability of musicians in concert and stage activities and displayed it in a picture in its entirety. It is quite clear that the performance reliability of the performer is not innate, but formed by a property that provides favorable psychological conditions for the dominance of stimulating types of pop excitement ("excitement-elation" and "excitement in the image") over destructive ones ("excitement-fear", "excitement-panic" and "excitement-apathy"). Such dominance is also necessary for error-free sound realization of imaginatively created variable images of musical works using coordinated reproduction of performance skills. The components of performance reliability of musicians in concert and stage activities are determined and described by the author in accordance with their

functional orientation. The author proves that the basis of this phenomenon consists of three interdependent macro-components — preparedness of the concert program, self-regulation of concert and stage activities, and interference resistance. Microcomponents of performance reliability of musicians in concert and stage activities are described taking into account the studied material. The preparedness of the concert program by musicians-performers depends on the quality of the interpretive model of musical works formed in the imagination, the perfection of the musician's technical equipment, the flexible ability to memorize material, information support and the automation of performance actions, the accuracy of muscle-force movements, their temporal relationship and sensory motor coordination. The functional orientation of the micro-components of self-regulation of concert and stage activity in the performance reliability of musicians is revealed, namely: self-control, self-evaluation, self-correction, attributes of control and their models. Four vectors of interference resistance of musicians-performers in concert and stage activities are described, where the first vector ensures the avoidance of the disorganizing influence of stressors on its course, the second - its leveling, the third - sensorimotor endurance of the excessive action of strong, sudden and long-lasting stressors, and the fourth - success resisting them. It has been proven that the resistance of musicians-performers in concert and stage activities depends on their general physiological stability, psychological stability, emotional stability, emotional-volitional stability and stress resistance.

Keywords: *musicians-performers, stage activity, performance reliability, self-regulation, mental processes, emotional-volitional sphere, interference resistance.*

Стаття надійшла до редакції 22.09.2022 року.