

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2:78.091]:159.94](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284757

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

ТЕТЯНА ЮНИК
ORCID iD: 0000-0002-4539-6809
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)
tyunyk@gmail.com

ПІДГОТОВЛЕНІСТЬ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА У СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Розглянуто поліаспектність сутності поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як детермінанти його виконавської надійності у сценічній діяльності. З'ясовано, що досягнення високої якості підготовленості концертної програми сприяє домінуванню у виконавській діяльності спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання в образі» та «хвилювання-піднесення»), тоді як невпевненість музиканта-інтерпретатора у високій якості її підготовленості постає драйвером підсилення емоціогенності умов його інтерпретаційної сценічної творчості й призводить до появи руйнівних видів естрадного хвилювання «хвилювання-паніки» або «хвилювання-апатії». Обґрунтовано фактори підвищення ефективності оволодіння матеріалом музичного твору для побудови в уяві художніх образів, серед яких найпріоритетнішим постає досконалість використання в означеному процесі вихідних положень інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті та специфіки мимовільного/довільного опанування текстовими й виконавськими компонентами музичного твору. Висвітлено особливості досягнення музикантом досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами шляхом шестифазного формування виконавських навичок: від пошуку необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні — до досягнення безпомилкового відтворення митцем автоматизованих дій під час аудиторних репетицій завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів

© Юник Д., 2023
© Юник Т., 2023

вирішення виконавських завдань. Аргументовано обов'язковість ситуативної деавтоматизації виконавських навичок на четвертій фазі їх формування завдяки усвідомленню перебігу відтворення рухових дій в уповільнених темпах. Наголошено, що технічна оснащеність музиканта-інтерпретатора попри неспроможність надолужити наявність творчого «вакууму» все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією. Окреслено перспективність подальшого дослідження ієрархічно-алгоритмічної взаємодії виконавських умінь та виконавських навичок музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності.

Ключові слова: виконавська майстерність музиканта-інтерпретатора, виконавська надійність музиканта-інтерпретатора, сценічна діяльність, концертна програма, емоційно-творче самопочуття митця, естрадне хвилювання, виконавська навичка, артистизм.

Постановка проблеми... Успішність творчої концертно-сценічної діяльності музиканта-інтерпретатора залежить від впливу певного виду естрадного хвилювання на перебіг означеного процесу, оскільки навіть короткострокова дія «хвилювання-страху» може призвести до «хвилювання-паніки» або «хвилювання-апатії», тобто негативно вплинути на злагодженість когнітивних процесів, спрямованих на побудову художньо-інтерпретаційних образів та на їх звукову реалізацію безпомилковим відтворенням виконавських навичок. Джерелом появи естрадного хвилювання є дія стресорів прилюдності форми звітності. Саме вони створюють емоціогенну ситуацію, інтенсивність якої додатково підсилюється дією стресорів, притаманних «режиму безперервної діяльності». Означений «режим безперервної діяльності» властивий інтерпретаційній концертно-сценічній творчості музиканта-інтерпретатора через неперервність руху музичної думки відповідно до авторського нотного тексту з урахуванням індивідуальної поліваріантності його сприйняття та трансформації у звукові конструкти художніх образів з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, а також через повне дотримання алгоритму безпомилкового відтворення виконавських навичок у просторі і часі.

Окрім стресорів прилюдності та «режиму безперервної діяльності», емоціогенність умов інтерпретаційної концертно-сценічної творчості музикантів-виконавців також може підсилюватись дією стресорів, які виникають в результаті відчуття «дефіциту інформації». Уникнути дії таких стресорів (стресорів «дефіциту інформації») можна тільки досягненням впевненості у високій якості підготовленості концертної програми, оскільки

лише бездоганна її підготовленість створює умови для домінування не руйнівних, а спонукальних видів естрадного хвилювання — «хвилювання в образі» та «хвилювання-піднесення».

Саме тому простежується потреба у розгляді підготовленості концертної програми до прилюдної інтерпретації як детермінанти виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності, адже зміст означеного феномену (виконавської надійності) доцільно пов'язувати не з вродженими, а із сформованими його властивостями, що не тільки забезпечують появу у нього спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створюють сприятливі психологічні умови для своєчасної побудови в уяві художніх образів та для втілення цих образів у звукову палітру безпомилковим відтворенням виконавських умінь та навичок під час прилюдного виступу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання підготовленості концертної програми до її прилюдної інтерпретації турбували не одне покоління визначних педагогів та видатних музикантів. Їх розглядали з позицій:

- перебігу когнітивних процесів, які забезпечують сприйняття авторського нотного тексту, його трансформацію у звукові образи, їх запам'ятовування та відтворення як у звичних, так і в емоціогенних умовах, до яких відносяться концертно-сценічні виступи музикантів (Прокоф'єв, 1927; Юник, 2009; Сюй На, 2022 та інші);

- функціонування виконавського апарату музикантів з урахуванням їх анатоμο-фізіологічних властивостей, які завдяки розкриттю закладеного природою внутрішнього потенціалу сприяють встановленню повної гармонійної рівноваги між слуховою сферою та моторикою і, таким чином, забезпечують прояв «звукотворчої волі» (Юник, 1996; *Steinhausen*, 1903; *Yao Jiali*, 2022 та інші);

- інтонаційно-сміслового звукомовлення як синтетичного явища, яке постає результатом боротьби «інтелекту зі звуковою стихією», тобто є синергійним продуктом мислення митця і його емоційної сфери (Москаленко, 1994; Ма Лінь, 2021; Самітов, 2007 та інші);

- підсилення якості запам'ятовування музичної інформації емоційним впливом на ланцюжкове «зчіплення» розмежованих однотипних текстових чи виконавських компонентів у глобальні інформаційні одиниці з застосуванням їх реального та ідеомоторного повторення (Котова, 2000; Матвєєва, 2010; Ян Ї, 2021 та інші) тощо.

Натомість, в результаті аналізу праць означених авторів та вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності музикантів простежується протиріччя між потребою митців у розробці технології швидкої автоматизації виконавських дій, яка б надала їм змогу за рахунок «економії» часових та енергетичних ресурсів досягати бажаного результату при підготовці до прилюдної інтерпретації музичних творів (особливо віртуозних), і відсутністю методики усвідомленого використання психолого-фізіологічних особливостей їх виконавського апарату.

Отже, важливість прояву виконавської надійності митців під час прилюдної інтерпретації музичних творів та необхідність подолання вищезначеного протиріччя, а також недостатня розробленість науковцями поставленої проблеми актуалізують тематику дослідження «Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності».

Мета дослідження — поліаспектно розглянути сутність поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як детермінанти його виконавської надійності у сценічній діяльності. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі **завдання**, як:

- 1) з'ясувати змістове наповнення поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як мистецтвознавчого феномену;
- 2) обґрунтувати фактори підвищення ефективності оволодіння виконавцем матеріалом музичного твору;
- 3) висвітлити особливості досягнення музикантом досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами.

Виклад основного матеріалу дослідження... Оперуючи вихідними положеннями теорії та методики музичного виконавства, можна дійти висновку, що підготовленість концертної програми складає основу виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у процесі сценічної діяльності. Процес підготовки концертної програми доцільно розглядати в різних аспектах, натомість, фундаментальними із них є:

1) оволодіння матеріалом музичного твору для побудови в уяві художнього образу з варіативних/інваріантних конструктивів, які, створюючи інтерпретаційну модель цього твору, інформаційно забезпечують виконавські дії;

2) досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами, тобто розвинутими творчими виконавськими вміннями та автоматизованими виконавськими діями (виконавськими навичками).

Ефективність оволодіння матеріалом музичного твору прямо корелює з доцільністю врахування в означеному процесі вихідних положень актуальних психологічних теорій пам'яті — асоціативної, гештальтпсихологічної, біхевіористичної, діяльнісної, інформаційно-кібернетичної тощо. На особливу увагу заслуговує саме остання із них, оскільки дослідженнями Е. Єгорової (1990), Ф. Льозера (1979), Ф. Шапаря (1994), *R. Atkinson* та *R. Shiffrin* (1968), *J. Hoffmann* (1983), *J. Mestre* та *B. Ross* (2011) доведено, що процеси запам'ятовування інформації та її прилюдного відтворення детермінуються функціонуванням трьох компонентів пам'яті особистості — сенсорного регістру, короткострокової та довгострокової пам'яті.

Оперуючи вихідними положеннями інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті та експериментальною перевіркою їх дієздатності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів (Юник, 1996; Юник 2009), можемо зазначити: сприймання авторського нотного тексту музичного твору виконавцем-інтерпретатором розпочинається із довільного або мимовільного розмежування цього тексту на окремі інформаційні одиниці, ознаки яких

можуть бути сприйняті тільки певним рецептором його сенсорного реєстру (зоровим, слуховим, дотиковим, а інколи — навіть нюховим чи смаковим)¹. Слід наголосити на тому, що сприйняття музикантом нових стимулів не супроводжується емоційним переживанням. Воно (сприйняття) призводить до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнавання їх значень. При зникненні фізичного впливу ознак авторського нотного тексту музичного твору на рецептори сенсорного реєстру виконавця їх «ехоїчний слід» нетривалий час зберігається в початковій формі, після чого «розпадається».

Однією з особливостей сенсорного реєстру є короткочасність утримання чіткого образу новосприйнятої стимуляції після зникнення фізичного впливу ознак авторського нотного тексту музичного твору на рецептори сенсорного реєстру виконавця (лише 200–400 мс). За цей час завдяки управлінню процесом сприйняття з боку уваги здійснюється відбір «цінної» інформації. Менш «цінна» для музиканта-інтерпретатора інформація залишається поза увагою й елімінується. Натомість, «цінна» інформація переноситься до короткострокової пам'яті, а в деяких випадках — відразу до довгострокової.

Встановлення значущості для музиканта-інтерпретатора новосприйнятої інформації відбувається як мимовільно, так і довільно — через спрямованість уваги на відповідні об'єкти. У разі семантичної однорідності ознак стимулів аналіз їх структури здійснюється автоматично (мимовільно), адже подальший розгляд призупиняється прийняттям рішення і передачею необхідної інформації в генератор відповіді. У випадку неоднорідності таких ознак здійснюється їх додатковий аналіз завдяки когнітивним зусиллям митця, що зумовлює довільний керований пошук з боку уваги. Відповідно до вихідних положень гештальтпсихології, рішення про властивості стимулів приймаються спочатку на основі глобальних ознак, і лише на наступних стадіях їх аналізу підлягають деталі сприйнятих структур. Інформація, сприйнята через відповідний рецептор (зоровий, слуховий, дотиковий тощо) сенсорного

¹ За умови недієздатності зорових рецепторів у незрячих виконавців-інтерпретаторів функції першочергового сприйняття фізичних ознак авторського тексту музичного твору можуть виконувати слухові або дотикові рецептори їх сенсорного реєстру.

регістру, практично без обробки частково передається до короткострокової пам'яті музиканта-інтерпретатора, хоча при перенесенні «фільтрується». Та її частина, яка не відповідає вимогам фахівця (не «витримує» процедуру розпізнання ознак стимулів), залишається поза процесом запам'ятовування, тобто «відсіюється» (Юник, Юник, 2017).

Короткострокова пам'ять музиканта-інтерпретатора характеризується обмеженою ємністю, в якій формується копія інформації, утвореної на виході процесів пізнання образів із сенсорного регістру та репрезентації відповідних семантичних понять у довгостроковій пам'яті. Її основними властивостями є обробка зменшеної кількості «нових» стимулів (сюди потрапляє лише та їх частина, що є важливою для митця) завдяки активації відповідного сліду в довгостроковій пам'яті, а також короткостроковість збереження чіткого образу.

Через короткострокову пам'ять музиканта-інтерпретатора проходить два потоки інформації: вхідний і вихідний. Вхідний потік «повідомлень» має два «джерела» — сенсорний регістр і довгострокову пам'ять, оскільки вся «нова» для виконавця інформація потрапляє до короткострокової пам'яті з сенсорного регістру, але лише після відповідної репрезентації семантичних понять у довгостроковій пам'яті і зіставлення ознак цих стимулів. У короткостроковій пам'яті здійснюється паралельна або послідовна обробка новосприйнятих стимулів у залежності від кількості та важкості переробки інформаційних одиниць (*Hoffmann, 1983*). Паралельній обробці підлягають одночасно пред'явлені, добре знайомі та легко диференційовані стимули за умови, якщо їх кількість не перебільшує обсяг короткострокової пам'яті музиканта-інтерпретатора (*Atkinson, Shiffrin, 1968*). У свою чергу, послідовна обробка стимулів розпочинається із глобальних ознак, які потім доповнюються поступово виявленими деталями. Якщо об'єктом уваги постають локальні деталі стимулів, вплив загальних ознак залишається незмінним, але спрямування уваги на глобальні зменшує і без цього вже незначний вплив локальних (*Hoffmann, 1983*).

Вихідний потік інформації в короткостроковій пам'яті музиканта-

інтерпретатора має два напрями. Перший із них спрямований на перенесення оброблених стимулів до довгострокової музичної пам'яті, тому розглядається дослідниками у нерозривному зв'язку з проблемами управління короткостроковою пам'яттю, інтерференцією та виявленням її причин (*Hoffmann*, 1983). Другий напрям передбачає відтворення (реалізацію) запам'ятованого матеріалу і пов'язується науковцями з емоційною стійкістю, яка забезпечує високу результативність відтворення запам'ятованої музичної інформації (*Шапар*, 1994).

В аспекті підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми важливою постає обґрунтована *R. Atkinson* та *R. Shiffrin* (1968) теза, що ефективність процесу збереження, пошуку й активації інформації у пам'яті фахівця збільшується за умови, якщо кількість одночасно пред'явлених стимулів «не виходить» за межі обсягу його короткострокової пам'яті, уможливаючи безпомилкове повторення (неодноразове приховане або відкрите відтворення інформації).

Оперуючи змістом цієї тези та експериментальною перевіркою її дієздатності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів (*Юник*, 1996; *Юник*, 2009), можемо зазначити: максимальне число стимулів нотного тексту, які можуть одночасно зберігатися в короткостроковій пам'яті музиканта-інтерпретатора завдяки повторенню, залежить від легкості їх розпізнання, обсягу його короткострокової пам'яті, здібності до створення угруповань та роздрібнення на блоки, а також від швидкості мнемічних процесів виконавця. Найбільша кількість музичної інформації губиться на ранніх стадіях її запам'ятовування. Саме тому повторення стають ефективними лише тоді, коли вони здійснюється одразу після сприйняття інформації, а проміжки часу між ними поступово збільшуються.

Відповідно до інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті, найбільшим складником означеного феномену є довгострокова пам'ять музиканта-інтерпретатора, де інформація зберігається не у вигляді ознак сенсорних впливів, а в модально незалежних формах пов'язаних між собою семантичних

понять, які репрезентуються як для розпізнання та кодування «нових» ознак стимуляції, так і для відтворення запам'ятованої інформації. Ефективність процесів їх «здобуття» визначається доступністю для репрезентації та стратегією кодування. Однією з найбільш вразливих особливостей цієї функціональної структури пам'яті музиканта-інтерпретатора є процеси пошуків необхідних слідів. Тривалість таких пошуків залежить від локалізації та пізнання сформованого коду, що визначається легкістю асоційованості з ознаками відповідної стимуляції, стійкості форми сліду та характеру його упорядкування. Активація декількох семантичних репрезентацій як для підготовки до обробки «нових» ознак стимулів, так і для відтворення запам'ятованої інформації, скорочує час їх зіставлення та віднесення до однієї з них за умови, якщо ці стимули дійсно відповідають таким поняттям. Натомість, якщо активуються помилкові коди, процеси в сенсорному регістрі та короткостроковій пам'яті музиканта-інтерпретатора загальмовуються, оскільки здійснюється пошук нових (альтернативних) репрезентацій. Таким чином, однією з детермінант підготовленості концертної програми постає чіткість, повнота й сила слідів у довгостроковій пам'яті виконавця, що прямо корелює зі швидкістю й легкістю їх активації (Юник, Юник, 2017).

Неабияку цінність для підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми до її прилюдної інтерпретації має диференціація видів пам'яті виконавця за провідним місцем у процесі запам'ятовування, збереження й відтворення інформації на моторну, образну, логічну та емоційну з виділенням їх змішаних конфігурацій (емоційно-образної, емоційно-моторної та емоційно-образно-моторної пам'яті). Запам'ятовування мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії та тембру звучання здійснюються завдяки слуховій пам'яті; заучування виконавських рухів, їх напрямів, розмірів і швидкості, а також кінестезійних відчуттів (міри, тривалості й послідовності напруги м'язів) відбуваються на основі моторної пам'яті; оволодіння характером самої музики та ступенем інтенсивності її переживання реалізується емоційною пам'яттю; засвоєння понять та логічних

категорій, які належать до нотного матеріалу, структури твору, навичок чи специфіки їх виконання, втілюються логічною пам'яттю (Москаленко, 1994). При цьому експериментально доведено, що чим більше видів пам'яті музиканта задіяно в ході заучування як текстових, так і виконавських компонентів концертної програми, тим вища якість їх запам'ятовування (Юник, 1996; Юник, 2009).

Ефективність оволодіння матеріалом музичного твору прямо корелює із застосуванням вихідних положень ще однієї психологічної теорії, відповідно до якої пам'ять за засобом запам'ятовування інформації дуально поділяється на довільну й мимовільну. Довільному виду пам'яті музиканта-інтерпретатора притаманне цілеспрямоване заучування і відтворення авторського нотного тексту завдяки спеціально спрямованим на вирішення поставлених завдань вольовим зусиллям. Натомість, для мимовільного виду пам'яті характерне запам'ятовування і відтворення музичної інформації, яке здійснюється автоматично — без вольових зусиль з боку виконавця і навіть без постановки спеціальних мнемічних завдань. При цьому пріоритетність в запам'ятовуванні отримує інформація, яка сприяє або перешкоджає (прямо чи опосередковано) досягненню мети (*Bernstein, Penner, Clarke-Stewart, Roy, 2012*).

Вищеозначену інформацію стосовно довільного та мимовільного опанування текстовими й виконавськими компонентами доцільно використовувати у процесі як цілісного, так і поетапного типів роботи над музичним твором. При цілісному типі роботи над музичним твором необхідно мимовільно оволодівати звуковисотними (нотними) авторськими позначеннями, а довільно — виконавськими компонентами (мелодико-ритмічною лінією в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; штрихами; прийомами звуковидобування тощо). Звичайно, у виняткових випадках все ж допускається вичленовування фрагментів для довільного заучування нотного тексту (Юник, 1996). У свою чергу, при поетапному типі роботи над музичним твором необхідно:

- на першому етапі роботи (під час «аналізу-розбору» музичного твору)

застосовувати мимовільне запам'ятовування матеріалу і закладати основу для подальшого успішного довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами завдяки їх змістовому усвідомленню і зіставленню;

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

- на третьому етапі здійснювати мимовільне закріплення матеріалу чи відповідних навичок паралельно з вирішенням виконавських або художньо-інтерпретаторських задач у процесі інтеграції запам'ятованої інформації в одне ціле.

Другим аспектом, в якому доцільно розглянути процес підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми, постає досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами (розвинутими творчими виконавськими вміннями та навичками). Технічна оснащеність фахівця (у вузькому розумінні цього поняття) хоч і не надолужує наявності творчого «вакууму», але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією.

В оволодінні виконавською технікою музиканти подеколи надають надмірного значення генетичному фактору, упереджено недооцінюючи позицію генезису. Звичайно, кожній особистості властивий певний кінцевий «максимум» технічної оснащеності. Втім, його досягнення під силу далеко не всім виконавцям, адже вимагає не тільки обов'язкової наявності відповідного прагнення, а й доцільності роботи психофізіологічних механізмів виконавського апарату. Підтвердження вищезначеної тези про одночасну генетичну й генезисну детермінацію виконавської техніки музикантів знаходимо у висловлюваннях Г. Прокоф'єва (1927) щодо її розвитку, який ще сторіччя тому рекомендував: «виключати» зайві та вкорочувати довгі рухи; знешкоджувати перерви між рухами (кожен попередній рух при досягненні побіжної техніки безупинно переводити в наступний); здійснювати рухи ритмічно, досягаючи звуків без глибокого занурення виконавського апарату

(без глибокого занурення пальців до денця клавіш при грі на клавішних інструментах і без затримки на них під час виконання віртуозних творів та пасажів); заміщувати незвичні або важкі рухи більш зручними, які відповідають специфіці психофізіологічного апарату виконавців.

Створення інтерпретаційної моделі музичного твору неможливе без автоматизованих виконавських дій, які створюються не формальним багаторазовим повторенням з метою механічного «зазубрювання», а складним шестифазним процесом (Бернштейн, 1990).

Перша фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок характеризується пошуком необхідних рухів та визначенням їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні. Аналіз музичного матеріалу здійснюється неодноразово, оскільки саме творчий підхід до процесу пошуку доцільних рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні дозволяє «побачити» виконавські завдання у нових ракурсах (особливо за наявності у фахівця великого виконавського досвіду) і визначає успішність вирішення проблеми в цілому.

Під час пошукової діяльності у свідомості фахівця активізуються психологічні механізми мисленнєвого прогнозування (передбачення). Завдяки застосуванню цієї розумової операції у першій фазі вироблення виконавських навичок процес пошуку набуває певної направленості. Це досягається передбаченням результатів (як проміжних, так і кінцевих) відтворення рухів не на один, а на декілька кроків уперед. Таким чином музикантом-інтерпретатором створюються припущення щодо можливості отримання необхідних результатів шляхом реалізації тих чи інших рухових актів. Під час пошуку необхідних рухів наслідки спроб їх виконання постійно зіставляються зі взірцями потрібних результатів, сформованими у його свідомості завдяки застосуванню операції мисленнєвого прогнозування. У випадку співпадіння отриманих реальних результатів з уявно передбаченими пошук доцільних рухів скорочується або навіть припиняється, в іншому випадку — сильно розгортається. На початку формування виконавських навичок кожна їх зміна

підлягає ретельному мисленнєвому аналізу, адже тільки повне усвідомлення отриманих результатів реалізації рухових актів забезпечує використання механізму зіставлення у практичній підготовці митця.

Слід зазначити, що пошукова діяльність музиканта-інтерпретатора під час його ознайомлення з нотним матеріалом закономірно супроводжується виникненням як позитивних, так і негативних емоцій. Емоційно насичені «пункти» виникають внаслідок різкої зміни ситуації в аспекті виправдання/невиправдання припущення відносно отримання необхідних результатів шляхом реалізації тих чи інших рухових актів. Поява таких «пунктів» дуже важлива, адже саме завдяки ним визначається інтенсивне розгортання пошукової діяльності в глибину. Окрім того, у випадку отримання негативних результатів по відношенню до їх уявлених взірців пошук рухів відновлюється не з початкового етапу вирішення виконавських завдань, а саме з цього емоційно насиченого «пункту», що сприяє економії часу. Отримані помилкові результати ініціюють у митця серію наступних спроб реалізації доцільних рухів, в ході пошуку яких використовуються свідомо і позасвідомо отримані в процесі мислення знання (позасвідомо набуті знання застосовуються у ході інтуїтивного пошуку). Слід наголосити, що інтуїтивно-практичні дії найефективніше здійснюються під час опрацювання інших виконавських компонентів, які не мають прямого відношення до усвідомленого пошуку необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні.

Друга фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок передбачає інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії і виключення небажаних траєкторій їх реалізації. Слід зазначити, що зоровим аналізатором сприймається лише зовнішня структура дій, тоді як внутрішня — залежить від психофізіологічних особливостей митця і фізіологічних властивостей його виконавського апарату. При цьому визначення рухового складу дій є максимально творчим процесом, в рамках якого відбувається розвиток його індивідуальності.

Алгоритм формування музикантом-інтерпретатором взірців рухових дій, які на наступних фазах відіграватимуть важливу роль у регуляції процесу вироблення й відтворення виконавських навичок, складається з шести послідовних операцій, а саме:

- усвідомлення «старих» рухів;
- використання операції мисленнєвого прогнозування, уявлення віднайдених рухових актів і результатів їх відтворення;
- формування у свідомості образу ситуації (передбачення й усвідомлення умов виконання дій);
- створення в уяві абстрактних схем рухових актів;
- уявлення темпів і ритмів рухових актів завдяки використанню внутрішнього слуху;
- створення у свідомості образів траєкторій рухових актів.

Образи спрямованості рухових актів музиканта-інтерпретатора мають як горизонтальні, так і вертикальні траєкторії. Формування означених образів здійснюється митцем завдяки уявленню відповідних траєкторій рухових актів, спрощення якого можливе шляхом активізації зорового аналізатора.

Смисли виконавських дій та їх цілеспрямованість визначаються виконавцем завдяки створенню в уяві художнього образу музичного твору. За рахунок постійного аналізу «ситуації» створюються не статичні образи, а динамічні — це доводить, що найвищий корковий рівень пірамідної системи головного мозку виконує визначальну роль у формулюванні структури виконавських дій музиканта (саме він відповідає за смисли і цілеспрямованість рухових актів). Пріоритетність коркового рівня пірамідної системи головного мозку чітко простежується на початку та по завершенні процесу формування виконавських навичок, оскільки робота музиканта-інтерпретатора розпочинається з ознайомлення та розшифрування авторських нотних позначень, а завершується передачею слухачам образно-емоційного змісту музичного твору під час сценічного виступу, тобто спілкуванням зі слухацькою аудиторією засобами музичної мови.

Створені на початку формування навичок взірці рухових дій постійно піддаються саморегуляції музикантом-інтерпретатором. Внесення тих чи інших змін у структуру цих взірців залежить передусім від спроможності митця швидко переконатись у потребі їх корекції. Формування у свідомості оновленої цілісної картини виконавських завдань завдяки активізації образного мислення дозволяє уявити всі їх одиниці в інших ракурсах по відношенню до первинного аналізу музичного матеріалу. Знайдені під час його повторного аналізу зв'язки й відношення між елементами «ситуацій» виступають передумовою створення нових завдань. На основі цього у свідомості виконавця формується додаткова мета, якій підпорядковуються декілька проміжних цілей. Таким чином, означений процес інтеграції одиничних рухових актів у виконавські дії з виключенням небажаних траєкторій їх реалізації набуває творчого характеру.

Третій фазі формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок властиве довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій та їх поліваріативно-темпова автоматизація шляхом комплексного використання фрагментарного, цілісного, розподіленого і концентрованого методів заучування рухових актів з поступовим звільненням власної свідомості від контролю над означеним процесом.

Фрагментарний метод заучування рухових актів максимально корелює зі специфікою сценічної діяльності музиканта-інтерпретатора та складною структурою дій, необхідних для розкриття ним емоційно-образного змісту твору. Застосування цього методу уможливорює запам'ятовування окремих рухових ланок сформованих дій. Разом з тим, при високій усвідомленості й «зв'язності» музичного матеріалу використовується цілісний метод запам'ятовування рухових актів, який характеризується відсутністю процесу зняття проміжних результатів відтворення виконавських дій, що надає змогу митцю заощаджувати час.

Фрагментарний та цілісний методи заучування рухових актів застосовуються у парі з розподіленим методом, який відзначається постійним відтворенням у процесі занять необхідної кількості повторень сформованих дій

через деякий проміжок часу. Кожен виконавець індивідуально визначає для себе оптимальну величину таких часових інтервалів, щоб «попередити втрату результатів тренувань», оскільки занадто велика перерва між повтореннями сприяє стиранню з пам'яті будь-якої інформації.

Застосування музикантом-інтерпретатором концентрованого методу заучування рухових актів доцільне лише для запам'ятовування нескладних дій або окремих рухів. Він реалізується шляхом великої кількості повторень рухових актів за один день тренування. Зважаючи на те, що у виконавській діяльності митця переважають рухові дії зі складною структурою, використання ним даного методу є небажаним, адже воно сприяє виникненню перевтоми та монотонії з подальшим зменшенням інтенсивності уваги.

Третя фаза формування виконавських навичок також характеризується поступовим звільненням свідомості музиканта-інтерпретатора від контролю над процесом виконання рухових актів. У ході роботи над музичним матеріалом така потреба виникає після накопичення різних видів чуттєвої сигналізації і внесення необхідних корекцій до структури та процесу відтворення вироблених дій. Означений етап передбачає концентрацію уваги виконавця на умовах, меті та результатах реалізації навичок. Таким чином свідомість фахівця повністю звільняється від контролю над процесом виконання автоматизованих дій і спрямовується на розкриття емоційно-образного змісту музичного твору. Саме тому у сферу підсвідомості переносяться як компоненти нижчих рівнів екстрапірамідної системи головного мозку, так і елементи смислових ланцюжків рухових актів. У свідомості митця залишається лише смислова інформація (Бернштейн, 1990). Втім, свідомий контроль автоматизованих рухових актів під час розкриття емоційно-образного змісту музичного твору повністю не зникає, а частково залишається завдяки уявленню «опорних точок» пасажів та складних елементів виконавських навичок.

По завершенні довільного чи мимовільного запам'ятовування та поліваріативно-темпової автоматизації стандартизованих виконавських дій

здійснюється їх деавтоматизація абсолютним усвідомленням перебігу відтворення цих дій в уповільнених темпах (четверта фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок). Таким чином, сформовані виконавські навички «повертаються у виконавські дії».

Повторний мисленнєвий аналіз музичного матеріалу надає змогу музиканту-інтерпретатору розглянути всі складові сформульованих завдань у новому ракурсі, уможливаючи формування у його свідомості додаткових цілей. Завдяки активізації творчого мислення генеруються нові гіпотези і відбувається пошук рухів або корекцій, які необхідні для перевірки їх дієздатності. Після цього здійснюється кореляція взірців виконавських дій та визначаються етапи практичної реалізації вже вдосконаленої в уяві моделі їх рухових актів. Процес виконання регулюється відповідно до результатів звіряння наслідків відтворення дій з уявленими образами. Для відпрацювання рухових актів музикантом-інтерпретатором підбираються додаткові вправи, схожі на них за своєю зовнішньою та внутрішньою структурою.

П'ята фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок передбачає їх «збагачення» поліваріантним відтворенням виконавських дій. Вона характеризується усвідомленням відпрацюванням засвоєних дій та досягненням їх якісного відтворення у різних темпах. Окрім уявлення митцем за допомогою внутрішнього слуху бажаної звукової палітри, здійснюється віддзеркалення у свідомості необхідних траєкторій рухів — просторово-часових переміщень складових його виконавського апарату (наприклад, пальців інструменталіста-клавішника по цим траєкторіям). Таким чином фахівець у різних темпах усвідомлено контролює процес відтворення дій і тренує швидкість розумових реакцій.

Наслідки відтворених рухових дій постійно піддаються ретельному аналізу й зіставляються зі сформованими у свідомості взірцями. Аналізу підлягають усі отримані результати — як проміжні, так і кінцеві. Музикантом-інтерпретатором осмислюється також сам хід відтворення рухових дій, який зіставляється з уявною програмою їх виконання. Завдяки цьому у процес

відтворення рухових актів вносяться необхідні корективи.

У цій фазі формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок значна роль належить схематичному мисленню, сутність якого полягає в швидкому намічанні ще не розгорнутої системи думок на початку вирішення виконавських завдань. Таким чином у нього в уяві проєктується модель розгортання розумового акту під час реалізації практичних дій (відтворення музичного матеріалу). Завдяки цьому визначається зміст і направленість процесу мислення (про що й коли необхідно думати під час виконання музичного твору).

У ході роботи над музичним твором виконавець отримує як передбачені, так і непередбачені результати реалізації спроектованої в уяві моделі розгортання розумових актів. Останні (непередбачені) виступають передумовою розгортання серії наступних спроб вирішення задач. З метою підвищення шансів на успішне подолання проблем відтворення тих чи інших рухових дій у процесі роботи над музичним матеріалом виконавцем також застосовуються вторинні результати власної розумової діяльності — інтуїтивно отримані знання.

Складність фази «збагачення» виконавських навичок поліваріантним відтворенням музикантом-інтерпретатором рухових актів полягає у тому, що саме в цей час відбувається накопичення центральною нервовою системою безлічі потоків різних за своїм характером рецепцій, їх диференціація, створення необхідної кількості корекцій і їх розподілення між рівнями екстрапірамідної та пірамідної систем головного мозку (Бернштейн, 1990; Ониськів, 2012). Це досягається за рахунок повного усвідомлення результатів виконання дій і всіх видів чуттєвої сигналізації, яка надходить у кору головного мозку по каналам зовнішнього та внутрішнього зворотного зв'язку. Означені імпульси несуть у собі інформацію про хід та наслідки відтворення дій. Таким чином музикантом-інтерпретатором здійснюється остаточна диференціація внутрішніх відчуттів, на основі яких у процес реалізації рухових актів вносяться необхідні поправки.

Остання (шоста) фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок спрямовується на їх нескінченне вдосконалення досягненням безпомилкового відтворення автоматизованих дій у звичних для нього умовах (під час аудиторних репетицій) завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів вирішення виконавських завдань. Безпосередньо перед цілісним програванням музичного твору митцем здійснюється аналіз умов його виконання. Шляхом передбачення ймовірних внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливів на процес відтворення сформованих навичок створюються попереджувальні корекції, завдяки чому ще до початку гри/співу у хід реалізації автоматизованих дій вносяться необхідні поправки. Під час цілісного відтворення музичного матеріалу відбувається розвантаження свідомості музиканта-інтерпретатора шляхом надання пріоритетного значення образному мисленню, що, у свою чергу, не допускає перенавантаження його пам'яті. Вся увага виконавця спрямовується на передачу емоційно-образного змісту музичного твору слухачам/глядачам. Разом з тим, свідомий контроль процесу відтворення автоматизованих дій повністю не зникає — його часткова присутність характеризується уявленням «опорних» точок пасажів та складних елементів навичок. Мисленнєвий аналіз проміжних і кінцевих результатів реалізації рухових актів музикантом-інтерпретатором не здійснюється, оскільки це може призвести до тимчасової зупинки у безперервному процесі відтворення сформованих навичок.

Аналіз умов відтворення музичного матеріалу та передбачення можливих внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливів на процес реалізації навичок дозволяє застосовувати в ході сценічної діяльності альтернативні варіанти вирішення виконавських завдань. Завдяки використанню на практиці пристосованої мінливості, маневреності та гнучкості навичок підвищується рівень їх сформованості. Для досягнення безпомилкової стабільності відтворення рухових актів постійно проводяться тренування, а також перевірка на ступінь автоматизованості всіх віднайдених варіантів вирішення виконавських завдань. У свою чергу, за відсутності таких тренувань якості

сформованості виконавських навичок музиканта-інтерпретатора поступово знижується.

Висновки.

1. Питання підготовки концертної програми музикантом-виконавцем до сценічної «презентації» доцільно розглядати з позицій мистецтвознавства, адже тільки ця галузь науки «володіє» теоретичними та практичними методами їх дослідження з поглибленим аналізом специфіки як проектування в уяві митця інтерпретаційної моделі кожного музичного твору, так і її реалізації виконавськими засобами. Досягнення високої якості підготовленості концертної програми сприяє домінуванню у виконавській діяльності музиканта не руйнівних, а спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання в образі» й «хвилювання-піднесення»), виступаючи детермінантою виконавської надійності фахівця. У свою чергу, невпевненість музиканта-виконавця у високій якості підготовленості концертної програми є драйвером підсилення емоціогенності умов його інтерпретаційної концертно-сценічної творчості внаслідок появи стресорів дефіциту інформації.

2. Ефективність оволодіння матеріалом кожного музичного твору як один із чільних аспектів процесу підготовки концертної програми прямо корелює з досконалістю врахування в означеному процесі вихідних положень інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті, а також специфіки мимовільного та довільного опанування текстовими й виконавськими компонентами музичного твору.

3. Досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами можливе тільки завдяки дотриманню музикантом алгоритму шестифазного формування виконавських навичок, який передбачає:

- пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні;

- інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії з виключенням небажаних траєкторій їх реалізації;

- довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій та їх поліваріативно-темпову автоматизацію шляхом комплексного використання фрагментарного, цілісного, розподіленого і концентрованого методів заучування рухових актів з поступовим звільненням свідомості від контролю над означеним процесом;

- деавтоматизацію сформованих виконавських навичок абсолютним усвідомленням перебігу відтворення рухових дій в уповільнених темпах;

- «збагачення» навичок поліваріантним відтворенням виконавських дій;

- досягнення безпомилкового відтворення музикантом-інтерпретатором автоматизованих дій під час аудиторних репетицій завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів вирішення виконавських завдань.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на з'ясування ієрархічно-алгоритмічної взаємодії виконавських умінь та виконавських навичок музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності.

Список використаної літератури та джерел

1. Бернштейн, Н. А., 1990. *Физиология движений и активность*. Под ред. акад. О. Г. Газенко. Москва: Наука.
2. Егорова, Э. Н., 1990. *Особенности интерференции на различных функциональных уровнях мнемической системы*. Автореф. дисс. канд. психол. наук. Научно-исследовательский институт психологии УССР.
3. 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 ім. Б. Хмельницького.
4. Лёзер, Ф., 1979. *Тренировка памяти*. Перевод с немецкого К. М. Шоломия; ред. Н. К. Корсакова. Москва: Мир.
5. Ма, Лінь, 2021. Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(51), сс.91–105.
6. Матвєєва, О. В., 2010. *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*. Дис. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
7. Москаленко, В. Г., 1994. *Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации*. Дисс. доктора искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
8. Ониськів, Г. Г., 2012. *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького.
9. Прокофьев, Г. П., (1927). *Игра на фортепиано: лекции*. Москва: Музыкальный сектор.
10. Самітов, В. З., 2007. *Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект)*: монографія. Київ: ДАКККіМ.
11. Сью, 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.

12. Шапарь, В. Б., 1994. *Формирование профессиональной памяти курсантов высших военных учебных заведений*. Дисс. канд. психол. наук. Харьковский институт Военно-Воздушных Сил.

13. Юник, Д. Г. та Юник, Т. І., 2017. Інноваційна технологія розвитку мнемічних умінь студентів-піаністів у процесі роботи над музичними творами. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки, 2, сс.315–323.

14. 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.

15. Ян, Ї, 2021. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.

16. Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M., 1968. Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes. In K. W. Spence and J. T. Spence, eds. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*. Vol. 2. New York: Academic Press, pp.89–195.

17. Bernstein D., Penner L., Clarke-Stewart A. and Roy E., 2012. *Psychology*. 9th ed. Wadsworth: Cengage Learning.

18. Hoffmann, J., 1983. *Das aktive Gedächtnis: Psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit*. Berlin: Springer.

19. Mestre, J. and Ross, B., 2011. *The Psychology of Learning and Motivation. Cognition in Education*. San Diego, CA, US: Elsevier Academic Press.

20. Steinhausen, F., 1903. *Die physiologischen Grundlagen der musikinstrumentalen Technik*. Berlin: Die Musik.

21. 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.

References

1. Bernshtein, N. A., 1990. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost'* [Physiology of movement and activity]. Pod red. akad. O. G. Gizenko. Moskva: Nauka.

2. Egorova, E. N., 1990. *Features of interference at various functional levels of the mnemonic system*. Ph.D. in Psychology. Abstract of Thesis. Research Institute of Psychology of the Ukrainian SSR.

3. 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 B. Khmelnytskyi.

4. Lezer, F., 1979. *Trenirovka pamyati* [Memory training]. Translated from German by K. M. Sholomiya; N. K. Korsakova, ed. Moskva: Mir.

5. Ma, Lin, 2021. Synerhiinist vplyvu konstruktiv emotsiinoho intelektu pianista na yoho indyvidualnyi vykonavskyi styl [The synergy of influence of the constructs of the pianist's emotional intelligence on his individual performance style]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(51), pp.91–105.

6. Matvieieva, O. V., 2010. *The method of formation of vocal performance reliability in future music teachers*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov.

7. Moskalenko, V. G., 1994. *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. Doctor of Art History. Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.

8. Onyskiv, H. H., 2012. *Methodology of formation of performance skills of future music teachers in the process of instrumental training*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Melitopol State Pedagogical University named after B. Khmelnytskyi.

9. Prokof'ev, G. P., (1927). *Igra na fortepiano: lektsii* [Playing the piano: lectures]. Moskva: Muzykal'nyi sektor.
10. Samitov, V. Z., 2007. *Spetsyfika interpretatsiinoho myslennia muzykanta-vykonavtsia (psykhofiziologichnyi aspekt): monohrafiia* [The specificity of the interpretive thinking of a musician-performer (psychophysiological aspect): monograph]. Kyiv: DAKKKiM.
11. 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.
12. Shapar', V. B., 1994. *Formation of professional memory of cadets of higher military educational institutions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Kharkov Institute of the Air Force.
13. Yunyk, D. H. and Yunyk, T. I., 2017. *Innovatsiina tekhnolohiia rozvytku mnemichnykh umin studentiv-pianistiv u protsesi roboty nad muzychnymy tvoramy* [Innovative technology for the development of mnemonic skills of student pianists in the process of working on musical works]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. Serii: Pedahohichni nauky, 2, pp.315–323.
14. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
15. Yan, Yi, 2021. *Vykonavska stabilnist pianistiv yak mystetstvoznnavskyi fenomen* [Performance stability of pianists as an art history phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.91–105.
16. Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M., 1968. Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes. In K. W. Spence and J. T. Spence, eds. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*. Vol. 2. New York: Academic Press, pp.89–195.
17. Bernstein D., Penner L., Clarke-Stewart A. and Roy E., 2012. *Psychology*. 9th ed. Wadsworth: Cengage Learning.
18. Hoffmann, J., 1983. *Das aktive Gedächtnis: Psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit*. Berlin: Springer.
19. Mestre, J. and Ross, B., 2011. *The Psychology of Learning and Motivation. Cognition in Education*. San Diego, CA, US: Elsevier Academic Press.
20. Steinhausen, F., 1903. *Die physiologischen Grundlagen der musikinstrumentalen Technik*. Berlin: Die Musik.
21. 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.

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

TETIANA YUNUK

ORCID iD: 0000-0002-4539-6809

Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor

at the Cinema and Film Art Department,

Kyiv National University of Culture and Art

(Kyiv, Ukraine)

**PREPARATION OF THE CONCERT PROGRAM
AS A DETERMINANT OF MUSICIANS-INTERPRETERS'
PERFORMANCE RELIABILITY IN STAGE ACTIVITY**

The polyaspect nature of the concept "preparedness of the musician-interpreter's concert program" as determinant of his performance reliability in stage activity is considered in the article. It was found that the achievement of a high level of preparedness of the concert program contributes to the dominance of stimulating types of stage excitement ("excitement in the image" and "excitement-elevation") in the performing activity. In turn, the musician-interpreter's lack of confidence in the high quality of his preparation becomes a driver of strengthening the emotionality of the conditions of his interpretive stage work and leads to appearance of destructive types of stage excitement ("excitement-panic" or "excitement-apathy"). The factors of increasing the efficiency of mastering the musical material for the construction of artistic images are substantiated. The most priority of them is the excellence of using starting points of the information-cybernetic theory of memory and the specifics of the involuntary/arbitrary mastery of the textual and performance components of a musical work. It's highlighted the peculiarities of the musician's achievement of the perfect implementation of the imaginatively created interpretive model of a musical work by technical and performing means through the six-phase formation of performing skills: from finding the necessary movements and determining their sequence at the sensory-perceptual level — to achieving error-free reproduction by the artist of automated actions during classroom rehearsals thanks to the use of found alternative options for solving performance tasks. The necessity of situational deautomation of executive skills in the fourth phase of their formation due to the awareness of course of reproduction of motor actions at a slower pace is argued. It is emphasized that the musician-interpreter's technical equipment, despite the inability to make up for the presence of a creative "vacuum", nevertheless contributes to the creation of confidence in high preparedness for stage performances even in front of a select audience. The perspective of further research into the hierarchically-algorithmic interaction of musician-interpreter's performing abilities and performing skills in stage activity is outlined.

Keywords: *performance mastery of musicians-interpreters, performance reliability of musicians-interpreters, stage activity, concert program, emotional and creative well-being of the artist, stage excitement, performance skills, artistry.*

Стаття надійшла до редакції 22.11. 2022 р.