

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

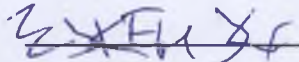
УДК:378.1:784.9:159.942 (043.5)

ЧЖЕН ХУЙМІНЬ

**МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ
НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ НА ЗАСАДАХ
СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії
в галузі знань 01 Освіта/Педагогіка
за спеціальністю 014 Середня освіта (музичне мистецтво)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

 **Чжен Хуймін**

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

Науковий керівник:

Юник Дмитро Григорович,
доктор педагогічних наук, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжен Хуймін (Zheng Huimin). Методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня вищої освіти доктора філософії з галузі знань 01 Освіта/Педагогіка, за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2025.

Зміст анотації

Виконавську надійність майбутніх вчителів музики, яка формується на засадах синергетичного підходу, розглядається з позицій не тільки мистецтвознавства, а й психології та педагогіки, адже її зміст пов'язується не лише з вродженими, а й набутими властивостями. Об'єднання цих властивостей в універсальну систему, елементи якої спрямовуються на мобілізацію всіх творчих психологічних і психофізіологічних ресурсів для досягнення безпомилкового відтворення нотного тексту музичних творів як у звично-аудиторних умовах, так і в емоціогенних умовах концертно-сценічної роботи митця.

Структуру виконавської надійності майбутніх вчителів музичного мистецтва складає три компоненти, де перший забезпечує якісне запам'ятовування матеріалу музичних творів, другий — проєктування досконалих творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок, а третій — формування психологічної завадостійкості. Перший компонент виконавської надійності майбутніх учителів музики забезпечує уникнення дефіциту інформації завдяки якісному запам'ятовуванню нотного тексту музичних творів і, таким чином, надає змогу сформувати впевненість у досконалій підготовці концертної програми до її інтерпретації в емоціогенних умовах прилюдних виступів. Другий компонент виконавської надійності майбутніх митців музичного мистецтва забезпечує досягнення високого рівня виконавсько-технічної оснащеності завдяки якісному

формуванню творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок. Складовими цього компонента є м'язово-силові рухи музиканта-інструменталіста та часові співвідношення цих рухів музиканта-інструменталіста. Третій компонент забезпечує досягнення психологічної завадостійкості митця, яка розглядається як інтегральна його властивість, спрямована на регуляцію естрадного самопочуття завдяки корекції власного емоційно-фізіологічного стану і дезорганізації негативного впливу стресорів на перебіг інтерпретаційного процесу.

Критеріями сформованості у закладах вищої освіти виконавської надійності майбутніх вчителів музики з позицій синергетичного підходу є:

1) якість запам'ятовування матеріалу музичних творів музикантами-інструменталістами з урахуванням їх суб'єктивно-творчого потенціалу;

2) ступінь досконалості проектування музикантами-інструменталістами творчо-виконавських умінь з урахуванням прояву їх артистизму, а також ігрових навичок;

3) міра здатності музикантами-інструменталістами до прояву психологічної завадостійкості, спрямованої, відповідно до творчих завдань, на регуляцію естрадного самопочуття митця і дезорганізацію негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичних творів.

Сформованість виконавської надійності у майбутніх вчителів музики на основі синергетичного підходу у закладах вищої освіти оцінюється за кількісними даними їх результативності гри за такими показниками як:

- точність відтворення звуковисотних ознак авторського тексту музичних творів;

- точність відтворення метро-ритмічних ознак авторського тексту музичних творів;

- образно-художня доцільність відтворення ознак мелодико-ритмічних ліній в динамічно-інтонаційному фразовому розвитку кожного музичного твору;

- безпомилкова реалізації уявної інтерпретаційної моделі музичного

твору з урахуванням впливу стресорів на творчий потенціал музикантів-інструменталістів.

Діагностика стану сформованості виконавської надійності майбутні вчителі музики надала змогу дійти такого висновку: сучасна педагогіка потребує вдосконалення процесу цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу ще під час навчання у закладах вищої освіти.

Перспективними напрямками вдосконалення у закладах вищої освіти процесу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу є: психологічний аспект відмови від усвідомленого оцінювання результативності гри саме під час сценічної інтерпретації музичних творів; психологічний аспект досягнення оптимальної міри емоційного збудження як під час аудиторно-репетиційної підготовки до сценічної інтерпретації музичних творів, так і безпосередньо в ході прилюдного виступу; психологічний аспект уникнення усвідомленого оцінювання власного естрадного самопочуття безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів; усвідомлені форми та методи відмови від надмірного прагнення в умовах дії стресорів взірцево виконати всі музичні твори концертної програми або, навіть, один з них.

Формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів у закладах вищої освіти на засадах синергетичного підходу доцільно здійснювати у три етапи, де на першому етапі досягається якісне підготовка концертної програми завдяки запам'ятовуванню матеріалу нотних текстів музичних творів з урахуванням суб'єктивно-творчого потенціалу музикантів-інструменталістів, на другому етапі досягається ними досконала технічна оснащеність завдяки розвиткові творчо-виконавських умінь та ігрових навичок з урахуванням прояву артистизму, а на третьому етапі досягається стійкість до негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичних творів. Означений прояв відбувається, як правило, з урахуванням творчого потенціалу під час прилюдних виступів.

Якісна підготовка концертної програми відбувається на першому етапі формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, відповідно до їх творчих завдань. Це досягається завдяки: активізації інтелектуальної та емоційної сфери з метою визначення та запам'ятовування оптимального емоційного збудження; досягненню відповідності авторському задуму з урахуванням творчого потенціалу музикантів-інструменталістів; розвитку стійкості до негативного емоційного впливу на процес сценічних виступів; спрямовуванню зусиль на застосування доцільних принципів, форм, методів та прийомів уникнення/нівелювання ними означеного негативного психофізіологічного стану під час прилюдної інтерпретації музичних творів тощо.

Досягнення музикантів-інструменталістів досконалої технічної оснащеності для виконання віртуозних творів та пасажів відбувається на другому етапі формування їх виконавської надійності.. Це забезпечується максимальним спрямовуванням власних творчо-виконавських зусиль на:

- активізацію психологічних механізмів мислення для формування інструментально-виконавсько-ігрових навичок проектуванням уявлених взірців рухових актів з урахуванням творчого потенціалу музикантів-інструменталістів;
- віднайдення найдоцільнішого варіанту реалізації рухових дій з урахуванням творчого потенціалу музикантів-інструменталістів;
- досягнення безпомилкового виконання інструментально-виконавсько-ігрових навичок.

У дисертації доведено, що досягнення психологічної стійкості до негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичних творів відбувається у процесі дотримання установ третього етапу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Це забезпечується застосуванням адекватності оцінювання результативності гри з домінуванням впевненості в раціональному виборі найефективніших засобів досягнення мети; створенням

без надмірних вольових зусиль оптимальної міри збудження; мобілізацією власних творчих психофізіологічних ресурсів і проявом інтересу високої інтенсивності до подальшого розвитку інтерпретаторської думки; спрямовуванням уваги на творчу діяльність, а не на власне самопочуття тощо.

Згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу необхідно створювати спеціальні педагогічні умови. Вони мають спрямовуватись на визначення:

- емоційного стану музикантів-інструменталістів;
- фізичної та психічної напруги/перенапруги музикантів-інструменталістів;
- запам'ятовування емоційної насиченості кожної музичної інтонації;
- відчуття динамізму сприймання музичної інформації слухачами/глядачами;
- впливу оптимальної міри хвилювання музикантів-інструменталістів за наслідки прилюдної діяльності;
- інтенсивності мотивації;
- емоційної оцінки результативності гри під час прилюдного виступу;
- стресорів тривоги під час прилюдної інтерпретації музичних творів тощо.

Цілеспрямоване формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти реалізацією алгоритмічного змісту настанов підтвердило ефективність означеного процесу. Отримані результати експериментальної перевірки запропонованої методики, їх оброблення загальноприйнятими методами математичної статистики засвідчили, що вона може використовуватись у навчальному процесі майбутніх фахівців мистецької спрямованості для досягнення впевненої і безпомилкової інтерпретації музичних творів в емоціогенних умовах прилюдних виступів.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше:

- представлено новий концептуальний підхід до розв'язання проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти досконалою підготовкою концертної програми, якісною виконавсько-технічною осначеністю і досягненням психологічної завадостійкості з урахуванням дії стресорів;

- уточнено зміст і структуру виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням її цілеспрямованого формування на засадах синергетичного підходу;

- розроблено методiku цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням дії стресорів у закладах вищої освіти.

Удосконалено засоби мобілізації психофізіологічних ресурсів музикантів-інструменталістів як під час підготовки до сценічної діяльності, так і у процесі прилюдних виступів з урахуванням дії стресорів.

Подальшого розвитку дістали методи і прийоми педагогічного управління процесом підготовки музикантів-інструменталістів до прилюдної діяльності з урахуванням дії стресорів.

Ключові слова: виконавська надійність, майбутні вчителі музики, музичний твір, творчо-виконавські вміння; інструментально-ігрові навички, методика, інтерпретація.

ція.

SUMMARY

Zheng Huimin. Methodology for developing the performance reliability of instrumental musicians based on a synergistic approach. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 01 Education, specialty 014 Secondary education (Music). Ukrainian State University named after Mykhaylo Drahomanov. Kyiv, 2026.

Summary content

The dissertation analyzes the theoretical foundations of studying the process of developing performance reliability in future music teachers based on a synergistic approach, which made it possible to isolate this phenomenon as an independent direction of research and draw conclusions. The performance reliability of future music teachers, which is formed on the basis of a synergistic approach, should be considered from the standpoints of not only art history, but also psychology and pedagogy, because its content is associated not only with innate, but also acquired properties.

The performance reliability of future music teachers, which is formed on the basis of a synergistic approach, should be considered from the standpoints of not only art history, but also psychology and pedagogy, because its content is associated not only with innate, but also acquired properties. Combining these properties into a universal system, the elements of which are aimed at mobilizing all creative psychological and psychophysiological resources to achieve error-free reproduction of musical text in both familiar audience conditions and in the emotional conditions of the artist's concert and stage work.

The structure of the performance reliability of future music teachers consists of three components, where the first ensures high-quality memorization of the material of musical works, the second — the design of perfect creative and performing skills and instrumental and playing skills, and the third — the formation of psychological noise resistance. The first component of the performance reliability of future music teachers ensures the avoidance of information deficits through high-quality memorization of musical text and, thus, provides an opportunity to form confidence in the perfect preparation of a concert program for its interpretation in the emotional conditions of public performances. The second component of the performance reliability of future musical artists ensures the achievement of a high level of performance and technical equipment due to the high-quality formation of creative and performing skills and instrumental and playing skills. The components of this component are the

muscular-power movements of the musician-instrumentalist and the temporal relationships of these movements of the musician-instrumentalist. The third component is formed on the basis of a synergistic approach to the performance reliability of future music teachers. It ensures the achievement of the artist's psychological noise resistance, which is considered an integral property of his, aimed at regulating his pop well-being through the correction of his own emotional and physiological state and the disorganization of the negative impact of stressors on the course of the interpretative process.

The criteria for the formation of performing reliability in higher education institutions of future music teachers from the standpoint of a synergistic approach are:

1) *the quality of memorization of the material of musical works by a saxophonist, taking into account subjective-creative potential;*

2) *the degree of perfection of the saxophonist's design of creative and performing skills, taking into account the manifestation of artistry, as well as instrumental and playing skills;*

3) *the measure of the saxophonist's ability to demonstrate psychological noise resistance, aimed, in accordance with creative tasks, at regulating the artist's pop well-being and disorganizing the negative impact of stressors on the process of interpreting a musical work.*

The formation of performance reliability in future music teachers based on a synergistic approach in higher education institutions is assessed by quantitative data on their performance according to such indicators as:

- accuracy of reproduction, taking into account the stressors of pitch features of the author's text of musical works;

- accuracy of reproduction, taking into account the artist's potential, of metro-rhythmic features of the author's text of musical works;

- figurative and artistic expediency, taking into account the subjective and creative potential of the saxophonist, of reproducing the features of melodic and rhythmic lines in the dynamic and intonation phrase development of each musical

work;

- unerring implementation of the imaginary interpretative model of the musical work, taking into account the influence of stressors on the creative potential of the saxophonist.

In higher education institutions, diagnostics of the state of formation of performance reliability of future music teachers, taking into account the synergistic approach, showed that although out of 214 participants in the ascertaining experiment during the action of stressors, none dropped to a very low level of performance reliability, this process is still not effective, since only 3 performers demonstrated a high level of it, which is 1.34%, and 29 - an average level, which is 42.33%, while 73 saxophonists recorded a low level of the phenomenon under study, which is 65.73%. The data obtained allowed us to reach the following conclusion: modern pedagogy requires improving the process of purposeful formation of performing reliability of saxophonist musicians on the basis of a synergistic approach even during their studies in higher education institutions.

Promising areas of improvement in higher education institutions of the process of forming the performance reliability of future music teachers on the basis of a synergistic approach are: the psychological aspect of refusing to consciously evaluate the effectiveness of the game precisely during the stage interpretation of musical works; the psychological aspect of achieving the optimal level of emotional arousal during the audience-rehearsal preparation for the stage interpretation of musical works, as well as directly during a public performance; the psychological aspect of avoiding a conscious assessment of one's own well-being directly during a public performance of musical works; conscious forms and methods of refusing excessive desire under stressors to perform all the musical pieces of the concert program or even one of them in an exemplary manner.

It is advisable to develop the performance reliability of saxophonists in higher education institutions based on a synergistic approach in three stages. High-quality preparation of a concert program takes place at the first stage of forming

the performing reliability of saxophonists on the basis of a synergistic approach, in accordance with their creative tasks. This is achieved through: activating the intellectual and emotional sphere in order to determine and remember the optimal emotional arousal; compliance with the author's intention and taking into account the creative potential of the artist; developing resistance to negative emotional influences on the process of stage performances; directing efforts to apply appropriate principles, forms, methods and techniques to avoid/level the negative psychophysiological state indicated by them during public interpretation of musical works, etc.

Achieving perfect technical equipment for performing virtuoso works and passages by a saxophonist occurs at the second stage of forming the performing reliability of saxophonists on the basis of a synergistic approach. This is ensured by maximum directing of one's own creative and performing efforts to:

- activation of psychological mechanisms of thinking for the formation of instrumental, performing and playing skills, designing imagined patterns of motor acts taking into account creative potential;
- finding the most appropriate option for implementing motor actions, taking into account the creative potential of the artist;
- achieving flawless execution of instrumental, performing and playing skills.

The dissertation proves that achieving psychological resilience to the negative impact of stressors on the process of interpreting a musical work occurs in the process of adhering to the institutions of the third stage of forming the performing reliability of saxophonists on the basis of a synergistic approach. This is ensured by the use of adequate assessment of game performance with the dominance of confidence in the rational choice of the most effective means of achieving the goal; by creating an optimal level of excitement without excessive willpower; mobilizing one's own creative-psycho-physiological resources and showing a high-intensity interest in the further development of interpretive thought; focusing attention on creative activity, rather than on one's own well-

being, etc.

According to modern theories of information memorization, it is necessary to create special pedagogical conditions for the purposeful formation of saxophonist performance reliability based on a synergistic approach. They should be aimed at determining:

- the emotional state of instrumental musicians;
- the physical and mental overstrain of instrumental musicians;
- memorizing the emotional richness of each musical intonation;
- the sense of dynamism in the perception of musical information by listeners/viewers;
- the influence of the optimal level of excitement of instrumental musicians on the consequences of public activity;
- the intensity of motivation;
- the emotional assessment of the effectiveness of the game during a public performance;
- the feeling of anxiety during the public interpretation of musical works;
- the exhaustion of the intellectual sphere of instrumental musicians;
- the exhaustion of the emotional sphere of instrumental musicians.

The purposeful formation of the performance reliability of saxophonists on the basis of a synergistic approach in higher educational institutions by implementing the algorithmic content of the guidelines confirmed the effectiveness of the aforementioned process. The obtained results of the experimental verification of the proposed methodology, their processing by generally accepted methods of mathematical statistics, showed that it can be used in the educational process of future specialists of artistic orientation to achieve confident and error-free interpretation of musical works in the emotional conditions of public performances.

The scientific novelty of the research results lies in the fact that *for the first time*:

- a new conceptual approach to solving the problem of forming, taking into

account the action of stressors, the performance reliability of saxophonists is presented on the basis of a synergistic approach in higher educational institutions to public activities by perfect preparation of the concert program, high-quality performance and technical equipment, taking into account the manifestation of artistry, and achieving, taking into account the action of stressors, psychological noise immunity;

- the content and structure have been clarified, taking into account the action of stressors on the readiness of saxophonists for stage activities;

- a methodology has been developed for the purposeful formation of the performance reliability of instrumental musicians, taking into account the action of stressors in higher educational institutions for public activities.

The means of mobilizing the psychophysiological resources of saxophonists *have been improved*, taking into account the effects of stressors both during preparation for stage activities and during public performances.

Methods and techniques of pedagogical management, taking into account the effects of stressors, *have been further developed* in the process of preparing saxophonists in higher educational institutions for public activities.

Key words: *performance reliability, future music teachers, musical work, creative and performing skills; instrumental and playing skills, methodology, interpretation.*

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВІДОБРАЖЕНО У ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ

Статті у фахових виданнях України

1. Чжен Хуймін. Вплив емоційної сфери музикантів-інструменталістів на їх виконавську надійність у прилюдних виступах. *Академічні візії*, 2025. Вип. 48. С. 1-9.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.20288647>

2. Чжен Хуймін. Детермінація виконавської надійності музикантів-інструменталістів: психолого-педагогічний аспект.

Педагогічна Академія: наукові записки, 2025. Вип. 25. С. 1-17.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.20288097>

3. Чжен Хуймін. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті дії стресорів. *Академічні візії*, 2025. Вип. 49. С. 1-10. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20288828>

Праці апробаційного характеру

4. Чжен Хуймін. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів: зміст та структура. *Наукові та творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика): матеріали всеукр. наук.-прак. конф.*, м. Київ, 28-29 травня 2024 р. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2024. С. 92-95.

5. Чжен Хуймін. Основні напрями розвитку емоційної стійкості музикантів-інструменталістів у процесі підготовки до професійної діяльності. *Музичний театр XXI століття в умовах видозміни парадигми художньої культури: матеріали міжнар. наук. конф.*, м. Київ, 24-26 лютого 2025 р. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2025. С. 224-227.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ЗМІСТ.....	15
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ- ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ НА ЗАСАДАХ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ.....	25
1.1. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у сучасному науковому дискурсі.....	25
1.2. Синергетичний підхід до вивчення складових виконавської надійності музикантів-інструменталістів.....	44
Висновки до першого розділу.....	64
Перелік використаних джерел до першого розділу	67
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТА ПРОЯВУ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ.....	80
2.1. Діагностика прояву виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі прилюдних форм звітності (констатувальний експеримент).....	
2.2. Перспективні напрями формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі роботи над музичними творами (2 ст.) (пошуковий експеримент).....	87
Висновки до другого розділу.....	145
Перелік використаних джерел до другого розділу	149
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ- ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ НА ЗАСАДАХ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ.....	152
3.1. Методика цілеспрямованого формування виконавської надійності	

музикантів-інструменталістів у процесі підготовки до прилюдних виступів.....	153
3.2. Експериментальне формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу	166
Висновки до третього розділу	209
Перелік використаних джерел до третього розділу	213
ВИСНОВКИ	214
ДОДАТКИ.....	220

ВСТУП

Актуальність дослідження. Прискорене збільшення обсягу інформації у сучасному науковому дискурсі динамічних умов сучасного простору з урахуванням дії стресорів та цивілізаційні зміни висувають до виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу якісно нові вимоги. Модернізація мистецької освіти потребує з урахуванням дії стресорів розробки інноваційних ефективних технологій планомірного формування у них інструментально-виконавсько-ігрових навичок. Саме тому в процесі навчання музикантів-саксофоністів з урахуванням дії стресорів у вищих навчальних закладах вагомого значення набуває формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу їх готовність до прилюдної діяльності.

Впродовж XIX – XXI століть теорія і методика музичного навчання у сучасному науковому дискурсі поповнилася чималою кількістю праць визначних педагогів та виконавців, де виконавська надійність музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу та проблема формування готовності музикантів-саксофоністів до прилюдних виступів аналізувалась з позицій:

- анатомії та фізіології, з урахуванням дії стресорів де увага спрямовується лише на технічний аспект з урахуванням творчого потенціалу інтерпретації музичних творів без усвідомленого керування відповідно до творчих завдань процесом автоматизації виконавських дій (Р. Брейтгаупт, Й. Гат, Ф. Штейнгаузен, та ін.);

- психотехніки, з урахуванням дії стресорів за якою у формуванні виконавських навичок відповідно до творчих завдань, пріоритетне значення надається психологічній сфері, з урахуванням творчого потенціалу, але без урахування фізіологічних особливостей музикантів- саксофоністів (Й. Гофман, К. Мартінсен, Д.Юник та ін.);

- запам'ятовування музичного матеріалу та згідно з сучасними

теоріями запам'ятовування інформації його відтворення у звичних і емоціогенних умовах з урахуванням творчого потенціалу відповідно до нових теорій пам'яті (Л. Ауер, Л. Маккіннон, Т. Юник та ін.);

- інтонаційно-сислового наповнення з урахуванням дії стресорів мелодико-ритмічних ліній музичних творів з урахуванням творчого потенціалу як синтетичного явища їх версій інтерпретаційної моделі (І. Браудо, Г. Нейгауз та ін.).

Значно менше розроблено проблему розвитку з урахуванням дії стресорів артистичних здібностей фахівців музичної спрямованості. Окрім цього, згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації поза увагою науковців залишилися невисвітленими питання з урахуванням дії стресорів змісту та структури готовності музикантів-саксофоністів до прилюдних виступів, а також методики її цілеспрямованого з урахуванням дії стресорів формування у вищих навчальних закладах. Натомість, у мистецтвознавчій літературі та психолого-педагогічній згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації доводиться, що саме від неї залежить успішність їх професійного функціонування.

Отже, важливість професійного становлення з урахуванням дії стресорів майбутніх музикантів-саксофоністів і недостатня вивченість згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації означеної проблеми зумовили вибір теми дисертаційного дослідження – *«Методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу»*

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційну роботу виконано згідно з тематичним планом наукового дослідження кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування (структурний підрозділ Інституту мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова). Наукова спрямованість проблематики дослідження означеної кафедри (Зміст, форми, методи і засоби вдосконалення підготовки вчителів)

затверджена її кворумом (протокол № 5 від 26 грудня 2023 року), а тема дисертаційного дослідження Лі Менцзе — Вченою радою означеного закладу вищої освіти (протокол № 4 від 24 жовтня 2024 року).

Мета дослідження полягає в розробці методики цілеспрямованого формування виконавської надійності майбутніх вчителів музики на засадах синергетичного підходу й експериментальній перевірці її ефективності в умовах дії стресорів.

Об'єкт – процес фахового навчання з урахуванням дії стресорів музикантів-саксофоністів у вищих навчальних закладах.

Предмет – теоретико-методичне забезпечення з урахуванням дії стресорів формування готовності музикантів-саксофоністів до прилюдної діяльності у вищих навчальних закладах.

Адекватно меті було означено **завдання** дослідження.

1. Здійснити аналіз стану з урахуванням дії стресорів досліджуваної проблеми в теорії та методиці музичного навчання згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації і з'ясувати зміст та структуру виконавської надійності майбутні вчителі музики.

2. Розглянути сценічну діяльність музикантів- саксофоністів згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації у контексті психологічної теорії стресу.

3. Визначити критерії, показники та рівні сформованості виконавської надійності майбутні вчителі музики з урахуванням дії стресорів.

4. Виявити перспективні напрями вдосконалення процесу формування виконавської надійності майбутні вчителі музики на засадах синергетичного підходу у вищих навчальних закладах.

5. Розробити та обґрунтувати методику цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-саксофоністів на засадах синергетичного підходу з урахуванням у вищих навчальних закладах дії стресорів.

6. Експериментально перевірити ефективність запропонованої методики формування виконавської надійності майбутніх вчителів музики з

урахуванням дії стресорів у вищих навчальних закладах.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять ідеї стосовно: комунікативної сутності з урахуванням дії стресорів музичного мистецтва (О. Андрейко, Б. Асаф'єв, І. Браудо, Т. Докшицер, А. Козир, Г. Ципін та ін.); класифікації модифікацій психологічного стресу (Л. Бучек, В. Генковська, В. Кан-Калик, О. Китаєв-Смик, І. Переверзева, Г. Сельє, І. Симаєва, П. Симонов, П. Фресс, S. Burchfield та ін.); психофізіологічних особливостей розвитку згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації виконавської майстерності музикантів-саксофоністів (Л. Бочкар'єв, В. Григор'єв, Л. Маккіннон, К. Мартінсен, Г. Нейгауз, О. Шульп'яков, Ю. Цагареллі, Т. Юник та ін.); когнітивних процесів з урахуванням дії стресорів формування уявлених образів (Л. Веккер, Л. Котова, О. Ксенофонтова, Д. Юник та ін.); ролі артистизму в підсиленні з урахуванням творчого потенціалу та передачі інформації слухачам (О. Бахаровська, Л. Московчук, С. Морозова, К. Стейнер, М. Стуль, О. Чухман та ін.); специфіки формування психологічної готовності з урахуванням дії стресорів індивіда до професійної діяльності (К. Завалко, М. Дьяченко, В. Мільман, А. Мірошин, С. Потанін та ін.).

Для досягнення мети дослідження з урахуванням дії стресорів використовувались **методи**, які відповідали природі явища, що вивчалось, і були рівнозначні поставленим завданням, а саме:

- теоретичні (аналіз наукової психолого-педагогічної літератури з урахуванням дії стресорів в межах досліджуваної проблеми, узагальнення передового практичного досвіду роботи відомих педагогів, моделювання змісту вихідних положень згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації психологічних опрацювань у теорію і методику музичного навчання тощо) – для обґрунтування змісту виконавської надійності музикантів-саксофоністів до прилюдної діяльності, дефініції її структури, критеріїв та параметрів, розробки методики планомірного формування означеного феномена;

- емпіричні (анкетування, бесіди, спостереження, з урахуванням дії стресорів оцінювання, констатувальний, пошуковий та формувальний експерименти тощо) – для вивчення стану сформованості з урахуванням дії стресорів готовності музикантів-саксофоністів у вищих навчальних закладах до прилюдної діяльності, а також для обґрунтування з урахуванням дії стресорів педагогічних умов планомірного формування даного феномена і визначення настанов, спрямованих на їх здійснення у процесі навчальної діяльності майбутніх вчителів музики;

- математичної обробки результатів діагностування згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації готовності музикантів- саксофоністів у вищих навчальних закладах до прилюдної діяльності під час проведення констатувального, пошукового з урахуванням дії стресорів і формувального експериментів – для з'ясування динаміки та доказу вірогідності чисельного і якісного аналізу даних.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше:

- представлено новий концептуальний підхід до розв'язання проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти досконалою підготовкою концертної програми, якісною виконавсько-технічною осначеністю і досягненням психологічної завадостійкості з урахуванням дії стресорів;

- уточнено зміст і структуру виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням її цілеспрямованого формування на засадах синергетичного підходу;

- розроблено методикау цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням дії стресорів у закладах вищої освіти.

Удосконалено засоби мобілізації психофізіологічних ресурсів музикантів-інструменталістів як під час підготовки до сценічної діяльності, так і у процесі прилюдних виступів з урахуванням дії стресорів.

Подальшого розвитку дістали методи і прийоми педагогічного

управління процесом підготовки музикантів-інструменталістів до прилюдної діяльності з урахуванням дії стресорів.

Практичне значення дослідження полягає у розробці педагогічних настанов, з урахуванням дії стресорів спрямованих на реалізацію авторської методики цілеспрямованого формування з урахуванням творчого потенціалу готовності музикантів-саксофоністів у вищих навчальних закладах до прилюдної діяльності. Запропоновані методи і прийоми керівництва процесом передачі слухачам і глядачам емоційно-змістового образу музичних творів з урахуванням прояву артистизму можуть застосовуватись у підготовці навчальних програм для студентів вищих музичних навчальних закладів. Результати роботи також можуть бути застосовані при підготовці фахівців з урахуванням дії стресорів музичної спрямованості у лекційних курсах «Музична педагогіка вищої школи», «Методика підготовки музикантів-саксофоністів» та «Психологія музично-виконавської діяльності».

Апробація та впровадження результатів дослідження. Стрижневі теоретичні та методичні принципи дисертаційної роботи пройшли апробацію на Міжнародних науково-практичних конференціях «Wspolczesne. Pedagogika. tendencje w nauce i edukacji» (2023, Warszawa), “Eintercultural integration and dialogue” (Bulgaria, Blagoevgrad, 2023 р.); Всеукраїнських наукових конференціях «Методологічні основи інноваційних підходів в сучасній науці» (2024, Київ-Кропивницький), “Теорія і практика музичного навчання в умовах соціокультурної трансформації” (2024, Бердянськ), “Формування творчого потенціалу виконавця-інструменталіста” (2025, Івано-Франківськ).

Обговорення основних положень та результатів дослідження реалізовувалось на засіданнях кафедри дерев’яних духових інструментів Київського державного педагогічного університету (2023-2025 рр.).

Основні наукові принципи, навчально-методичні матеріали з урахуванням дії стресорів і рекомендації щодо планомірного формування готовності музикантів-саксофоністів у вищих навчальних закладах до

сценічної діяльності з урахуванням дії стресорів впроваджено у навчально-виховний процес студентів Будапештської консерваторії (довідка № 24/246 від 25.09.2025 р.), студентів Європейського університету (довідка №446/166а від 14.10.2025 р.) та студентів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (довідка № 55.225 від 05.11.2025 р.).

Вірогідність і аргументованість результатів дослідження забезпечується теоретико-методологічним обґрунтуванням з урахуванням дії стресорів його вихідних положень; відповідною репрезентативністю отриманої інформації з урахуванням дії стресорів та використанням комплексу теоретичних і емпіричних методів дослідження, ідентичних об'єкту, меті, завданням і закономірностям їх побудови; математичною обробкою чисельного та якісного аналізу експериментальних даних; можливістю повторення експериментів з урахуванням дії стресорів у нових умовах та порівнянням їх результатів з даними, запропонованими у дисертаційній роботі.

Публікації. Результати дисертаційного дослідження висвітлено в 5 одноосібних наукових працях, з яких: 3 статті у фахових наукових виданнях з педагогіки, 2 статті у міжнародному виданні, де додатково презентовано наукові результати дослідження.

Структура дисертації зумовлена закономірністю наукового пошуку з урахуванням дії стресорів і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації складає 203 сторінки, з яких 175 – основного тексту. До списку використаних джерел включено 169 праць, з них 39 – іноземними мовами. Робота містить 29 таблиць, 6 рисунків, що разом становить 18 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ- ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ НА ЗАСАДАХ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ

1.1. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у сучасному науковому дискурсі

Потреба суспільства у розробці й застосуванні ефективних технологій підготовки музикантів-інструменталістів до професійної діяльності викликана забезпеченням реальної, а не декларованої пріоритетності вищої освіти у контексті вимог ХХІ століття, а також європейським принциповим підходом до їх комунікативної взаємодії зі слухачами. Успішність їх професійної діяльності, окрім високоякісного оволодіння необхідною фаховою інформацією і досконалою технічною оснащеністю, ґрунтується на досягнутій психологічній готовності, в структурі якої чільне місце належить емоційній стійкості.

Аналіз праць В. Кісіна (1998), Л. Котової (2000), Д. Юника (2011), Т. Юника (1996), Ян І (2023), *A. Medvedieva* (2019), *D. Yunyk*, *A. Kozyr*, *M. Tkach*, *V. Bukanievych*, *H. Zihan* (2025) та інших науковців, а також вивчення практичного досвіду роботи провідних фахівців з аудіовізуального мистецтва та виробництва у професійній діяльності надали змогу констатувати: проблема цілеспрямованого розвитку емоційної стійкості музикантів-інструменталістів потребує ретельного вивчення з урахуванням сучасних досягнень мистецтвознавства та психолого-педагогічної науки, оскільки процес їх підготовки до професійної діяльності не був класичним предметом дослідження.

У психолого-педагогічній науці емоційна стійкість особистості характеризується як властивість, що «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» (Д. Юник, 2011, с. 115). Означений феномен досліджувався Л. Котовою (2000) в напрямі цілісної функціональної системи емоційної саморегуляції напруженої й одночасно продуктивної діяльності. Нею з'ясовано, що емоційна стійкість музикантів-інструменталістів є цілісною функціональною системою, спрямованою на саморегуляцію її емоційних станів для досягнення оптимального перебігу професійної діяльності в напружених умовах. Т. Юник (1996) досліджувала емоційну стійкість студентів-піаністів у напрямі стабільної спрямованості їх емоційних переживань на позитивне вирішення виконавсько-інтерпретаторських завдань, що надало змогу виявити залежність продуктивності діяльності митців від знаку та інтенсивності їх емоцій, а саме: від максимізації позитивного і мінімізації негативного впливу емоцій на виконавську діяльність студентів-піаністів. Д. Юником (2011) доведено, що емоційній стійкості музикантів-інструменталістів властива єдність енергетичних та психічних процесів, де основою перших є вроджені властивості темпераменту, а других — регулятивні механізми самоконтролю. Він дійшов висновку, що «Під час діяльності в емоціогенних умовах суб'єкти з ідентичними вищеозначеними природженими властивостями темпераменту можуть демонструвати різний рівень емоційної стійкості по відношенню до мотивів, що спонукають їх до активних дій, оскільки це залежить від сили мотивації. Чим вища сила мотивації щодо забезпечення успішної діяльності в емоціогенних умовах, тим негативніше вона відображається на емоційній стійкості індивідів...» (Д. Юник, 2011, с. 110).

Слід зазначити, що в сучасній науці існують етимологічно наближені по змісту поняття до означеного феномену, це — «загальна фізіологічна стійкість», «психологічна стійкість» і «емоційно-вольова стійкість», де перше відображає організованість функціонування фізіологічної системи особистості для максимально ефективного відтворення необхідної інформації в стресових умовах, друге — злагодженість роботи мнемічної системи при

вирішенні посильних ускладнених завдань в стресових умовах, а третє — стан мобілізації психофізіологічної сфери особистості з метою прояву стресоростійкості.

Проблема готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності турбувала не одне покоління визначних виконавців та педагогів. Вона досліджувалась науковцями у психологічному, педагогічному, акмеологічному, праксеологічному, мистецтвознавчому та інших напрямках. Феномен готовності до професійної діяльності також набув опрацювання у міжгалузевому науковому просторі (психолого-педагогічному, педагогічно-акмеологічному, педагогічно-праксеологічному, психолого-фізіологічному тощо). У кінці XIX – на початку XX століть у науці простежувалося значне ототожнення феноменів готовності та настанови, оскільки обидва вони розглядалися як психічний стан особи, котрий спричиняє поведінку або діяльність [118, 35-67]. В середині XX століття під готовністю вже розуміється якісний показник саморегуляції людської поведінки [115, 78-88]. Починаючи з 50-х рр. XX століття і до сьогодні дефініція поняття «готовність» вивчається в контексті теорії діяльності (зокрема, професійної діяльності) [41,11; 55, 287-302; 65, 5-7; 87, 433-476; 99, 100-101; 131, 89-94; 138, 122-125 та ін.].

Таким чином, різнобічність наукових підходів до розуміння поняття «готовність» переконливо свідчить про його багатогранність. Загалом під готовністю слід розуміти згоду зробити щось або ж стан, за якого все зроблено і є готовим для використання у процесі певної діяльності. Зокрема, деякі науковці схильні розглядати готовність не лише як основу здійснення діяльності, але і як фундаментальну умову виконання діяльності [9, 154-155; 56, 109; 68, 103-111; 76, 412-416 та ін.].

Питання готовності детально розглянуте у сучасній психологічній науці. Готовність визначається психологами як провідний складник діяльності. Так, А. Маркова стверджує, що «психологічна готовність до праці – це установка на працю, стан мобілізації всіх психологічних і

психофізіологічних систем людини, які забезпечують ефективне виконання певних дій [81, 106]. Будь-якій праці передують готовність до професійної діяльності, яка характеризується як:

- психічний стан;
- передстартова активізація особистості, котра, в свою чергу, містить осмислення нею своєї мети і проміжних цілей та оцінку умов діяльності;
- віднайдення способів дій;
- прогнозування мотиваційних, вольових та інтелектуальних зусиль, спрямованих на досягнення успішної діяльності;
- ймовірність досягнення успіху;
- мобілізація психофізіологічних ресурсів організму для досягнення мети;
- самонавіювання у досягненні мети тощо [4, 51-63; 98, 523-534; 120, 144-158 та ін.].

За сучасними психологічними дослідженнями, будь-яка діяльність особистості детермінується попередньою готовністю особистості до її здійснення, на яку безпосередньо впливає специфіка діяльності у поєднанні з сукупністю зовнішніх та внутрішніх умов [2, 24-25; 86, 51-63 тощо].

На особливу увагу заслуговують напрацювання М. Дьяченко та Л. Кандибовича [55, 278-289], де простежуються два підходи до вивчення змісту поняття «готовність» – функціональний і особистісний.

З позицій першого (функціонального) підходу до розуміння поняття «готовність», означений феномен розглядається у нерозривному зв'язку з необхідними для досягнення бажаних результатів діяльності психічними функціями. Іншими словами, ним розуміється психофізіологічний стан, який забезпечує швидку актуалізацію потрібного досвіду особистості.

Слід зазначити, що прибічники функціонального підходу при визначенні поняття «готовність» послуговуються різною термінологічною базою, зокрема:

- «загальним станом» [75, 267-288];

- «емоційним станом» [41, 12];
- «психічним станом» [10, 143];
- «станом мобілізованої готовності» [19, 57];
- «особливим особистісним станом» (52, 432-356);
- «змінами у психіці особистості, відповідними до специфіки діяльності» [46, 197-199] тощо.

Представники другого (особистісного) підходу до розуміння поняття «готовність» розглядають цей феномен виключно в контексті особистісних передумов діяльності і трактують його як інтегративну стійку характеристику особистості, яка сприяє успішній діяльності. Означений підхід передбачає, що готовність поряд з іншими психічними процесами і станами може удосконалюватися з метою підвищення ефективності діяльності. Виділяючи у складі готовності певні провідні риси, вони відносять до них:

- впевненість у своїх силах, високий рівень особистісних домагань та оптимальний рівень емоційного збудження [92, 45];
- здатність особистості керувати своїми думками, почуттями та діями [146, 301-303];
- розкриття потенційних можливостей [153, 24-27].

Натомість, ряд науковців розуміють готовність як більш складне психічне утворення. Зокрема, С. Тарасова трактує означений феномен як психолого-педагогічну таксономію [116, 46], а П. Харченко – як внутрішнє поєднання усіх без виключення структурних складників психіки особистості [121, 75].

П. Сіманов, досліджуючи феномен готовності до педагогічної діяльності, вважає його основним критерієм оцінки підготовленості фахівців до майбутньої професійної діяльності. Він наголошує на тому, що саме відсутність готовності є причиною неконкурентоспроможності багатьох випускників вищих закладів освіти [111, 143].

Педагогічна наука при інтерпретації поняття «готовність» розрізняє її

теоретичний і практичний аспекти. Так, на думку Я. Рейковського, теоретична готовність являє собою поєднання педагогічних, психологічних та вузькоспеціальних знань, а також наявність у особистості прогностичних, аналітичних, рефлексивних і проєктивних умінь. Саме завдяки такій узагальненості теоретична готовність проявляється в умінні особистості мислити і слугує основою для формування практичної готовності, котра, на думку Я. Рейковського, може проявлятися в комунікативних та організаторських уміннях, а також зовнішньо спрямованих діях [105, 67]. Дослідник також приділив значну увагу питанню виокремлення складників готовності до професійної педагогічної діяльності, серед яких:

- наявність зацікавленості у професійній діяльності (вмотивованість), а також усвідомлена потреба в неперервній самоосвіті;
- науково-теоретична готовність (наявність достатнього обсягу знань, умінь і навичок з фаху);
- психологічна готовність (чітко сформована установка на педагогічну діяльність);
- психофізіологічна готовність (врахування особистістю власних психофізіологічних особливостей при здійсненні професійної діяльності);
- фізична готовність (належний стан здоров'я особистості, який повністю відповідає всім вимогам професії) [105, 205].

Дослідженням структури педагогічної готовності до професійної діяльності займався і Н. Мойсеюк, який означений феномен розмежував на такі складники:

- усвідомленість мотивації до діяльності і професійна спрямованість особистості;
- теоретична та практична готовність особистості до педагогічної діяльності;
- психологічна готовність (максимальна відповідність особистісних якостей вимогам професійної діяльності);
- високий культурний рівень особистості;

- необхідний рівень розвитку педагогічних здібностей;
- професійна спрямованість [87, 70].

На особливу увагу заслуговує акмеологічний підхід до розуміння поняття «готовність», сутність якого полягає у віднайденні закономірностей, які стимулюють особистість до самореалізації її творчого потенціалу і розвитку її творчих задатків до професійної діяльності. На думку Н. Сміт, саме за допомогою акмеологічного підходу видається можливим комплексно дослідити будь-яку особистість, розглядаючи в нерозривній єдності всі її суб'єктивно-діяльнісні й особистісні характеристики. А це, в свою чергу, дозволяє вдосконалювати життя і діяльність особистості у всіх аспектах, що є головною метою акмеології [114, 14].

Аналогічних поглядів на означену проблему притримувались К. Абульханова-Славська, Б. Ананьєв, Л. Божович, Л. Виготський, Г. Жуков, І. Кон, С. Косарецький, О. Леонт'єв, В. Мерлін, Ф. Михайлов, А. Пуні, С. Рубінштейн та інші. Вони розуміли під особистісною площиною прояв особистісних якостей, які обумовлені характером майбутньої діяльності. Функціональна площина, за їх переконаннями, виявляється у тимчасовій готовності до працездатності, в якій активізуються психічні функції, вміння мобілізувати всі фізичні і психічні ресурси, що необхідні для реалізації діяльності.

Слід зазначити, що з позицій акмеології проблема готовності особистості до професійної діяльності розглядається у трьох площинах, а саме:

- 1) індивідуально-особистісній (готовність – це інтегральне утворення, комплекс різноманітних властивостей);
- 2) особистісно-діяльнісній (готовність – це цілісний всебічний прояв особистості, який забезпечує високу ефективність діяльності);
- 3) функціональній (готовність – це коротко- або довготривалий стан, в якому мобілізуються психофізичні ресурси організму, а також активізуються психічні функції) [4, 24; 7, 243-256; 23, 46-49; 40, 356-377; 61, 78-98; 67, 16-

23; 70, 68-69; 78, 367-376; 84, 154-155; 86, 42-44; 101, 64-69; 107, 87-99; 109, 68-73 тощо].

Узагальнення вищевикладеної інформації надає підстави гіпотетично припустити таке: акмеологічний підхід до розуміння поняття «готовність» може слугувати основою для подальшого дослідження обраної проблеми, оскільки він розкриває передумови для самовдосконалення виконавської майстерності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах як під час уявної побудови інтерпретаційної моделі музичних творів, так і в процесі її сценічної реалізації.

Аналіз психолого-педагогічної літератури засвідчив, що дослідження готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності неможливе поза праксеологічним підходом до розуміння поняття «готовність», оскільки однією з його провідних ідей є «потенціалізація», тобто готовність до діяльності, досягнутої шляхом цілеспрямованих тренувань [8, 34-75].

Як відомо, праксеологія – це наука про успішну цілеспрямовану діяльність. Засновник польської школи праксеології Т. Котарбінський розумів її як «граматику дії», котра вивчає загальні шляхи і засоби підвищення ефективності будь-якої праці як у кількісному, так і в якісному аспекті [156, 21-44].

Слід зазначити, що наразі праксеологія знаходиться тільки в стадії становлення і є порівняно новим підходом до вивчення феномена діяльності. Саме тому ряд науковців бачить у ній виключно науку про організацію праці зі сферою застосування, обмеженою тільки раціоналізацією виробництва. Втім, аналіз праць Т. Котарбінського, Т. Пщеловського, Є. Слуцького та інших науковців свідчить про те, що праксеологія – це загальна теорія будь-якої діяльності, предметом якої є цілеспрямована, умисна і усвідомлена дія, яка призводить до результативної діяльності. Метою праксеології є дослідження загальних законів людської діяльності і виведення на їх основі узагальнених правил щодо досягнення в ній досконалості. Тому означена

наука займається віднайденням квінтесенції результативності і «радить» обирати виключно ті прийоми, способи і засоби діяльності, котрі ведуть до досягнення поставленої мети [156, 56-58; 167, 24-36; 176, 11-13 тощо].

Праксеологічний підхід до формування готовності фахівців обов'язково передбачає як оцінку професійних явищ з позицій перспективи їх розвитку в заданому напрямі, так і прогнозування результатів майбутньої діяльності. При цьому планування майбутніх дій повинне характеризуватися досяжністю, конкретністю, точністю і відсутністю протиріч. Таке планування поєднується з цілепокладанням і постановкою як стратегічних, так і тактичних (проміжних) цілей.

Отже, праксеологічний підхід дозволяє нам визначити основні принципи досконалої педагогічної діяльності, спрямованої на формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів, а саме:

- цілепокладання педагогічної діяльності (визначення головної мети, а також другорядних, першопочаткових, проміжних і кінцевих цілей навчання і виховання музикантів-інструменталістів);

- вміння співставляти, порівнювати, аналізувати поставлену мету і отримані результати інтерпретаторської діяльності як у звичних умовах, так і в процесі сценічних виступів;

- прогнозування результатів педагогічної діяльності з урахуванням індивідуальних особливостей виконавської культури музикантів-інструменталістів;

- планування майбутніх дій, спрямованих на досягнення високої успішності сценічної діяльності музикантів-інструменталістів;

- підготовку до майбутньої сценічної діяльності, яка містить велику тренувально-підготовчу роботу щодо набуття виконавських умінь і навичок музикантів-інструменталістів;

- інгвіліацію, тобто вміння не керуватися у власній діяльності як перебільшеним опікуванням, так і автократичним тиском на особистість

музикантів-інструменталістів.

Звичайно, рівень досконалості навчального процесу музикантів-інструменталістів у вищих закладах освіти визначається результативністю їх сценічної діяльності. Загальновідомо, що чим менше у діях педагога-музиканта негативних ознак, тим вищим є їх фаховий рівень. Таким чином, логіка педагогічних категорій, що розглядаються, полягає не у підготовці однакової безлічі, а в єдності різноманіття, і виражає їх загальну спрямованість. Це протиріччя не розкладає педагогічний процес і педагогічну діяльність на різні потоки, а являє собою своєрідну форму зв'язку двох боків обох явищ. Єдність цих категорій полягає не тільки в неможливості їх існування окремо одне від одного, але і в тому, що багатоваріантність педагогічної діяльності не є безмежною – вона включена у загальні рамки педагогічного процесу. Таким чином, соціальна мета педагогічної діяльності і педагогічного процесу єдина для обох явищ і виключає всі інші варіанти. Втім, в контексті цієї закономірності можливі різні варіанти шляхів її досягнення [94, 127-185].

Отже, завдяки взаємозв'язку і взаємодії педагогічної діяльності і педагогічного процесу, останній стає цілісним і стійким утворенням, яке забезпечує формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів.

У музичній педагогіці феномен «готовності» до сценічної (професійної) діяльності досліджували К. Завалко, Л. Котова, Ю. Цагареллі, Д. Юник та інші науковці. Аналіз їх праць засвідчив, що процес формування готовності до інноваційної діяльності вимагає урахування не тільки акмеологічного та праксіологічного, а й деяких інших підходів, зокрема:

- гуманістичного;
- синергетичного;
- системного.

Гуманістичний підхід до розуміння поняття «готовність» етимологічно пов'язаний з поняттями гуманізму та гуманності. Гуманізм як напрям

суспільної думки бере свій початок ще в епоху античності, а його основні положення зазнали найактивнішого розвитку в епоху Відродження, залишаючись актуальними і сьогодні. Відповідно до гуманістичного світогляду, мірилом усіх речей є людина, особистість. У свою чергу, під гуманністю як соціально-психологічною властивістю особистості слід розуміти зумовлену моральними нормами і цінностями систему установок на соціальні об'єкти. Ця система установок представлена у свідомості особистості у вигляді переживань, які знаходять свій вияв у комунікативній чи будь-якій іншій сфері професійної діяльності [94, 21].

Слід зауважити, що глобальна система гуманізму відзначається універсальністю і автономністю, тобто вона притаманна всім без виключення соціальним системам і, водночас, не залежить від історичних чи ідеологічних постулатів.

Сучасна наука протиставляє гуманістичний підхід до розуміння поняття «готовність» соціоцентричному (безособистісному), вважаючи, що саме виникнення першого уможливило виникнення нових особистісно-зорієнтованих освітніх моделей і методичних концепцій авторства Ш. Амонашвілі, Г. Балла, І. Беха, Є. Бондаревської, В. Сластьоніна, Є. Шиянова та інших дослідників. Необхідно зазначити, що перехід до особистісно-зорієнтованої освіти можливий виключно за умови реалізації суб'єкт-суб'єктних стосунків, тобто коли:

- педагог вважає студентів активними учасниками навчального процесу;
- педагог усвідомлено розвиває у студентів здатність до самопізнання і самореалізації;
- педагог максимально наближує музично-освітній процес до світоглядних орієнтирів студентства [6, 312-315; 21, 24-33; 22, 255-263; 83, 34-36; 188, 167-169; 191, 44-47 тощо].

На думку В. Шульгіної, гуманізація освіти є багатовекторним феноменом, а саме:

- з позиції цілепокладання вона передбачає вставлення між учасниками педагогічного процесу гуманних відносин;

- з позиції умов функціонування – це один із факторів гармонійного розвитку особистості.

При цьому дослідник акцентує увагу на тому, що гуманізація є ключовим елементом принципово нового педагогічного мислення, де всі зусилля спрямовуються на розвиток особистості як суб'єкта творчого пізнання [137, 24-25].

Отже, вихідні положення гуманістичного підходу до розуміння поняття «готовність» доцільно застосовувати при формуванні готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів, оскільки вони забезпечують розвиток вільної особистості, здатної самостійно приймати рішення на основі власної оцінки умов прилюдної діяльності і власно побудованої системи цілей.

Сутність синергетичного підходу до розуміння поняття «готовність» полягає у визначенні оптимальних меж керованості, врахуванні значущих для особистості випадковостей, а також у формуванні нового стилю мислення в організації управління вищою ланкою освіти. Сучасна синергетика виконує роль теорії самоорганізації освітньої парадигми, за якою аналізується її розвиток у нерозривному зв'язку з індивідуальними особливостями особистості студентів.

До принципів, котрі лежать в основі методології синергетичного підходу розуміння поняття «готовність», належать:

- самоорганізація;
- самоконструювання;
- резонансність управління;
- поліваріантність шляхів розвитку системи [147, 57; 152, 12; 163, 167-168; 174, 46-48; 182, 16-17 тощо].

Отже, ідеї синергетики також доцільно застосовувати при формуванні готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до

сценічних виступів, оскільки вони передбачають визнання здатності студентів до самоорганізації, активного творення власного світогляду і поліваріантності навчальної діяльності, а також визнання потенціалу системи особистісних виконавських якостей, сформованої завдяки неперервному обміну інформацією зі слухачами.

Цінність останнього (системного) підходу до розуміння поняття «готовність» полягає у розгляді означеного феномену як системної і цілісної взаємодії всіх його компонентів (кожної підсистеми) з урахуванням максимальної мобілізації енергетичних ресурсів для досягнення бажаного кінцевого результату. У психолого-педагогічній літературі системний підхід зазвичай реалізується у трьох аспектах, а саме:

- морфологічному;
- структурному;
- функціональному.

Морфологічний аспект у вивченні готовності передбачає обов'язкове розмежування означеного феномену на складники (елементи), що, з одного боку, тимчасово порушує його цілісність, але з іншого боку, дозволяє абстрагуватися від його цілісного сприйняття. Структурний аспект дозволяє віднаходити взаємозв'язки між розмежованими складниками готовності фахівців і характером цих взаємозв'язків. Функціональний аспект слугує основою для визначення ступеня автономності виокремленої системи (тобто множини взаємопов'язаних складників готовності) і її зв'язку із зовнішнім середовищем [31, 44-45].

Отже, узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно гуманістичного, синергетичного і системного підходів до розуміння поняття «готовність» дозволяє зазначити таке:

- формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів на засадах гуманістичного підходу слід здійснювати в контексті гуманізації вищої освіти, зосередивши увагу на базових цінностях музичного мистецтва, а також на шляхах

реалізації творчого потенціалу виконавців;

- формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів на засадах синергетичного підходу слід здійснювати в контексті інноваційної діяльності, котрій властива відкрита багаторівнева форма творчої самодетермінації;

- формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічних виступів на засадах системного підходу слід здійснювати в контексті усвідомлення означеного процесу як алгоритму, що містить різноманітні, функціонально взаємопов'язані компоненти.

Д. Юник розглядає готовність музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності з позицій їх технічної оснащеності та підготовленості концертної програми, які виступають внутрішніми макропоказниками означеного феномену [140, 32-33].

Підтвердження вірогідності висунутих положень Д. Юника простежується в працях Л. Котової та Ю. Цагареллі. Натомість, Л. Котова феномен «готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності» пов'язує з рівнем складності завдань, які виконуються. Її думку поділяють Н. Наєнко, Я. Рейковський, П. Фрес та В. Шапар, зазначаючи, що ефективність діяльності особистості в емоціогенних умовах, дійсно, залежить від рівня складності вербальних і моторних дій, що виконуються. Зокрема, при виконанні ускладнених завдань у зазначених умовах надійність їх виконання істотно знижується, тоді як легкі завдання в аналогічних умовах виконуються більш надійно [73, 92].

Педагогічна наука умовно виділяє три види складних завдань. До першого з них відносяться завдання, виконання яких відбувається на основі автоматизованих дій, тобто навичок. При цьому складність означеного виду завдань залежить від декількох параметрів:

- кількості складників однієї навички;
- якості автоматизації всіх виконавських дій кожної навички;
- зовнішньої чи внутрішньої (особистісної) вимогливості до точного

виконання кожної з дій [73, 93-95].

Стосовно першого параметру складності завдань, доцільно зазначити, що збільшення кількості складників навички ускладнює завдання. Однак завдання ускладнюються тільки тоді, коли призначені для відтворення навички мають ледь помітну різницю в ускладнених елементах.

Другий параметр складності завдань передбачає, що якісно автоматизовані стереотипні дії менше підлягають дезорганізуючому впливу емоціогенних умов, тому надійність їх виконання залишається високою, а у випадку оптимального рівня збудливості може навіть перевищувати той рівень виконання, котрий демонструвався особистістю у звичних умовах діяльності [73, 210].

Показники третього параметра складності завдань характеризуються абсолютною чи варіативною точністю виконання дій. Якщо при багаторазовому повторенні дії відтворюються одним і тим самим способом, то формування навичок абсолютної точності виконання буде ефективним. Втім, це ускладнює використання цих навичок в умовах, котрі потребують варіативності, тому необхідно при формуванні навичок досягати певного рівня їх гнучкості [140, 20, 285, 352 тощо].

Складні завдання другого виду обов'язково виконуються в нестатичних умовах з необхідністю координувати дії, реагуючи таким чином на зміну умов [3, 17-23; 85, 23-49; 168, 287-310 тощо]. За дослідженнями Я. Рейковського, ступінь складності такого виду завдань залежить від кількості координованих елементів, часових проміжків між необхідністю координувати дії, а також від складності кожної такої координації [105, 253-254]. Дослідник стверджує, що координація навіть дуже якісно автоматизованої дії завжди потребує значних зусиль, а різноманітність елементів вимагає від індивідів арсеналу відповідної кількості операцій управління і контролю [105, 210]. Варто наголосити, що завдання додатково ускладнюються за умови виникнення дефіциту часу в режимі безперервної діяльності, чим характеризується сценічна діяльність музикантів-

інструменталістів [47, 186].

Характерною особливістю завдань третього виду складності є необхідність особистості проявляти творчу активність і віднаходити нові оригінальні рішення. У цьому випадку діяльність залежить від мінливості зовнішніх обставин і ускладнюється прямо пропорційно збільшенню кількості опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для вирішення таких завдань [134, 89-93].

Узагальнення вищевикладеної інформації щодо складності виконавських завдань дозволило простежити наступні закономірності, які потрібно враховувати під час формування готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності:

- збільшення кількості розрізнених елементів виконавської дії підвищує складність завдання;

- точність розпізнання ледь помітної різниці навіть одного складового елемента виконавської дії викликає більше зусиль для її відтворення;

- координація виконавської дії або хоча б одного з її елементів в умовах часового дефіциту ускладнює завдання;

- завдання, які вимагають опосередкованих, абстрактних і складних розумових операцій, завжди є складнішими [29, 62-64].

Отже, на основі аналізу інтерпретаторської діяльності музикантів-інструменталістів в емоціогенних умовах, Л. Котова дійшла висновку, що процес виконання складних завдань в режимі безперервної сценічної діяльності загальмовується, оскільки в умовах дефіциту часу можливості для віднайдення і активації відповідних слідів у довгостроковій пам'яті особистості значно зменшуються. Завдання, котрі вимагають від особистості абстрактних розумових операцій та варіативності реакцій, ускладнюють сценічну діяльність [73, 65].

Ю. Цагареллі, досліджуючи проблеми психології музично-виконавської діяльності фахівців, дійшов висновку, що феномен їх готовності до сценічних виступів необхідно розглядати як з позицій технічної оснащеності

інструменталістів та підготовленості концертної програми, так і з позицій сформованості потреби у сценічному самовираженні. На думку дослідника, під самовираженням слід розуміти вищу форму прояву творчого фактора особистості під час інтерпретаційної діяльності. Саме здатність до самовираження і самореалізації робить фахівців новаторами і, як наслідок, конкурентоздатними. Ю. Цагареллі додає, що в аспекті самореалізації надзвичайно великого значення набуває готовність до інтерпретації музичних творів, під якою дослідник розуміє стан мобілізації усіх психолого-фізіологічних систем особистості для ефективного виконання дії [123, 267-285].

За Ю. Цагареллі, готовність до творчої діяльності має три смислових відтінки, а саме:

- 1) наявність обсягу усіх необхідних знань, умінь і навичок;
- 2) незаперечне включення до реалізації програми творчих дій;
- 3) згода виконувати нові творчі дії [123, 285-287].

Готовність до творчої самореалізації передбачає, на думку автора, неперервне вдосконалення професійних якостей музикантів, що знаходить свій прямий вияв у їх психологічній, педагогічній, технологічній, організаційно-методичній та естетичній готовності до діяльності. Ознаки готовності до творчої самореалізації формуються у процесі самостійної виконавської діяльності музикантів. Саме вона продукує їх індивідуальні професійні якості та реалізує особистісний творчий потенціал [123, 287-289].

Самовираження Ю. Цагареллі пов'язував зі спеціальними знаннями, уміннями і навичками, які забезпечують комунікацію зі слухачами [123, 39-46]. Досить важливого значення також він надавав вмінням інтерпретаторів виконувати музичні твори в емоціогенних умовах (умовах прилюдності та підсумкової звітності) [123, 291-297], що в психолого-педагогічних дослідженнях пов'язується з таким напрямом, як «завадостійкість». З цього приводу Д. Юник писав: «Завадостійкість музикантів-інструменталістів – це не вроджена, а набута властивість, що гарантує їх оптимальну взаємодію із

зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму» [140, 134]. За його переконаннями, у сценічній діяльності виконавців тільки теоретично можна уявити наявність такої ситуації, де відтворення необхідної інформації не потребувало б внесення певних корективів для досягнення мети. Звичайно, заздалегідь неможливо абсолютно погодити сформовану програму техніко-тактичних дій зі всім комплексом реальних умов майбутніх прилюдних виступів. Компенсацією неузгодженості між уявленою моделлю такої програми і сигналами її реалізації виступає завадостійкість музикантів-інтерпретаторів. Недостатня сформованість цієї властивості, як правило, призводить до послаблення їх контролю за перебігом діяльності, розладу злагодженості автоматизованого відтворення виконавських дій, неадекватної оцінки отриманої інформації тощо. Саме тому завадостійкість музикантів-інструменталістів до прояву негативної дії стресорів виступає одним із компонентів їх готовності до сценічної діяльності [140, 102].

Науковцями у кінці ХХ – на початку ХХІ століть доведено, що незалежно від наявного типу вроджених властивостей нервової системи у всіх індивідів спостерігається так званий «рефлекс підготовки» організму до роботи в емоціогенних умовах, який характеризується дією такого алгоритму:

- у корі головного мозку виникає осередок збудження, подразником якого виступають стрес-фактори майбутньої емоціогенної ситуації;
- збудження поширюється і охоплює дедалі більші ділянки головного мозку, впливаючи тим самим на процеси пам'яті, уваги, сприймання, уяви та мислення.

Якщо спочатку спостерігається врівноваження наростаючого збуджувального процесу досить сильним гальмуванням, то у суб'єктів з домінуванням цього стану підвищується швидкість реакції, «загострюються» розумові процеси, зростає фізична сила, з'являється відчуття бадьорості

тощо. За умови надмірного зростання емоційного збудження процеси гальмування не можуть його стримувати і спрямовувати в потрібне русло, і організм суб'єктів охоплює «панічне хвилювання». Під його впливом у них, як правило, надзвичайно підвищується емоційна та рухова активність, виконавські дії стають імпульсивними, увага – нестійкою та розосередженою, пульс частішає, втрачається контроль над усім процесом діяльності. Виснажуючись від збудження, кора головного мозку впадає у гальмівний стан, настає фаза апатії. Вплив збудження на завадостійкість Я. Рейковський виклав в такий континуум: «... від змін, що проявляються в тих випадках, коли суб'єкт ефективно справляється зі стресом (мобілізація, подолання стресу, контроль над проявом емоцій), до тих, котрі свідчать про значні порушення саморегуляції (деструкція дій); негативним полюсом цього континууму є незапланований зрив» [105, 262].

На вивчення механізмів регуляції міри збудження і створення такого «оптимуму» були спрямовані зусилля Д. Юника, який експериментально довів, що рівень збудження залежить від індивідуальних характеристик емоційної реактивності музикантів-інструменталістів. За його переконаннями, оптимальною мірою збудження є така величина, яка без надмірної напруги мобілізує психологічну та фізіологічну сфери музикантів-інструменталістів на виконавську діяльність. Кожен інтерпретатор не містить у собі заданих ззовні критеріїв оптимальності, а з ростом виконавської майстерності виробляє свою внутрішню систему створення оптимальної міри збудження. Встановлений “оптимум” не є статичним навіть для одного і того ж музиканта-інструменталіста. Його амплітуда коливається в залежності від мотивації, концертної форми, міри відповідальності даного виступу, професійної підготовленості до сценічної діяльності та інших внутрішніх і зовнішніх факторів [140, 243].

Звичайно, завадостійкість суб'єктів створюється не тільки адаптацією до дії таких внутрішніх та зовнішніх факторів, а й саморегуляцією їх психофізіологічної сфери. У психологічній науці розглядаються два вектори

адаптації особистості до неадекватних умов діяльності. Перший вектор характеризується активним впливом індивідів на освоєння зовнішнього середовища та видозмінення його відповідно до особистісних потреб, а другий – пов'язується з активною корекцією власних соціальних установок і стереотипів поведінки [19, 16-17; 35, 55-57; 177, 43-47 тощо]. Здатність музикантів-інструменталістів до саморегуляції є важливою умовою формування їх готовності до сценічної діяльності, адже завдяки саморегуляції регулятивні впливи інтерпретаторів передаються на процеси сприймання, переробки й реалізації як текстових, так і виконавських компонентів музичних творів. Під саморегуляцією розуміється вид активності музикантів-інструменталістів, спрямованої на самообілізацію і розвиток їх можливостей для досягнення мети. Вона визначається самоконтролем, самооцінкою, самокорекцією та самонастройкою [32, 155; 54, 154; 71, 126-127; 72, 145; 82, 122; 145, 23 тощо].

Узагальнюючи вищевикладений матеріал стосовно парадигми розгляду виконавської надійності музикантів-інструменталістів у сучасному науковому дискурсі, можемо зробити висновки.

1. Емоційна стійкість музикантів-інструменталістів — це властивість, котра забезпечує максимально якісне відтворення необхідної інформації як у звичних, так і в емоціогенніших умовах професійної діяльності завдяки збереженню енергетично-творчого потенціалу без включення «резервних» ресурсів організму.

2. Розвиток емоційної стійкості музикантів-інструменталістів необхідно здійснювати не стихійно, а цілеспрямовано під час фахового навчання, розпочинаючи з формування вмій, спрямованих на максимальне «занурення їх уваги» у процес побудови уявних образів і на уникнення усвідомленого сприйняття власного самопочуття в ході їх реалізації.

3. Оперуючи вихідними положеннями як зарубіжної, так і вітчизняної педагогіки, психології та мистецтвознавства щодо специфіки розвитку емоційної стійкості особистості, вбачається доцільним вирішення означеної

проблеми пов'язувати з:

- усвідомленим управлінням емоційним станом музикантів-інструменталістів у період побудови уявних образів та їх професійної реалізації;

- довільною та мимовільною ліквідацією «дефіциту інформації» у процесі підготовки музикантів-інструменталістів до професійної діяльності;

- специфікою роботи різновидів пам'яті музикантів-інструменталістів як під час побудови уявних образів, так і у процесі їх професійної реалізації;

- опорою музикантів-інструменталістів на провідні художньо-сміслові та естетично-ціннісні ознаки мистецького твору;

- наданням пріоритетного значення образному мисленню музикантів-інструменталістів у процесі професійної діяльності тощо.

4. Важливим складником виконавської надійності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності виступає їх психологічна завадостійкість. Саме тому подальше дослідження обраної проблеми потребує її розгляду в контексті психологічної теорії стресу.

1.2. Синергетичний підхід до вивчення складових виконавської надійності музикантів-інструменталістів

Актуалізація тематики пов'язаної з виконавською надійністю музикантів-інструменталістів — це результат генезису всього корпусу філософського, мистецтвознавчого та педагогічного знання за весь попередній період їх професійного виконавства. Саме тому така тематика вимагає особливого системного дослідження змісту та структури означеного феномену з позицій мультидисциплінарної еволюційної методології.

Кристалізація концепту «виконавська надійність музикантів-інструменталістів» постає результатом вибіркової екстраполяції в мистецтвознавство вихідних положень різних галузей науки, зокрема педагогіки, психології, економіки, інформатики, політології тощо (Ян І,

2023). Найбільш досконало, на нашу думку, зміст поняття «виконавська надійність музикантів-інструменталістів» виклав Д. Юник (2011). Означений феномен він охарактеризував з позицій генетики та генезису. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів, за його дослідженням, — «це не вроджена, а набута інтегральна властивість, що забезпечує безпомилкову інтерпретацію музичних творів у звичних та емоціогенних умовах сценічної діяльності» (2011, с. 415). Її критеріями виступають досконалість підготовки концертної програми, міра здатності до саморегуляції виконавського процесу та ступінь сформованості завадостійкості до надмірної дії стресорів.

Внутрішніми макропоказниками першого критерію означеного феномена є виконавсько-інтерпретаційна модель музичних творів та технічна оснащеність музикантів-інструменталістів, а мікропоказниками — якість запам'ятованого матеріалу і автоматизованості виконавських дій, м'язово-силові рухи, часові співвідношення рухів та сенсомоторна координація рухів. Інформаційне забезпечення виконавських дій генерує зазначені мікропоказники. Провідним внутрішнім макропоказником другого критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів виступає самонастройка на запам'ятовування та відтворення необхідної інформації, яка діагностується при формуванні інтерпретаційної моделі музичних творів самоконтролем і самокорекцією адекватності неусвідомленого емоційного та усвідомленого логічного оцінювання проміжних і кінцевих результатів діяльності. Внутрішніми мікропоказниками всіх макропоказників цього критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів є виконавські атрибути контролю, уявлені взірці виконавських атрибутів контролю, адекватність оцінки виконавських атрибутів контролю та їх уявлених взірців. Самоконтроль процесу сценічної діяльності інтерпретаторів визначають виконавські атрибути контролю та уявлені взірці виконавських атрибутів контролю (без адекватності їх оцінки). Внутрішніми макропоказниками третього критерію виконавської надійності музикантів-інструменталістів є уникнення і нівелювання дезорганізуючого впливу

стресорів на перебіг сценічної діяльності, сенсорно-моторна витримка, яка забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових та тривалих стресорів і чинення опору діючим стресорам. Загальна фізіологічна стійкість, психологічна стійкість, емоційна стійкість, емоційно-вольова стійкість та стресоростійкість музикантів є внутрішніми мікропоказниками ступеня сформованості їх завадостійкості. Стресоростійкість інтерпретаторів займає найвище ієрархічне становище серед означених внутрішніх мікропоказників, оскільки перший (мікропоказник) в умовах негативної дії різноманітних стресорів забезпечує функціонування організованої фізіологічної системи особистості для максимально ефективного відтворення необхідної інформації, другий – злагодженість роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань, третій – збереження досягнутої результативності діяльності, а четвертий – мобілізацію психофізіологічних резервів виконавців (Л. Котова, 2000; Д. Юник, 2011).

За дослідженням Д. Юника, «Єдиним зовнішнім макропоказником усіх критеріїв виконавської надійності музикантів-інструменталістів є результативність діяльності, яка без допомоги спеціальної апаратури діагностується слухачами за такими зовнішніми мікропоказниками, як метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень, цілісність відтворення музичного матеріалу та завершеність виконання музичних творів» (2011, с. 417).

Отже, можемо припустити, що усвідомлення змісту та структури виконавської надійності музикантів-інструменталістів надає змогу проводити пошуки ефективних форм і методів цілеспрямованого формування означеного феномену.

Питання детермінації виконавської надійності музикантів-

саксофоністів турбували не одне покоління науковців з мистецтвознавства, згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, психології та педагогіки. Тільки на початку XXI століття з урахуванням дії стресорів науковці ці питання розглядали з позицій:

- з урахуванням творчого потенціалу константної інтерпретації з урахуванням прояву артистизму змісту поняття «стабільність» [1–3];

- особливостей формування психологічної готовності музикантів-саксофоністів до прилюдної інтерпретації музичних творів [4–7];

- емоційної стійкості інструментально-виконавсько-ігрових навичок до негативної дії стресорів прилюдність [8–11] тощо.

Дослідження змісту поняття «виконавська стабільність музикантів-саксофоністів» надала змогу з'ясувати її у сучасному науковому дискурсі основні складники та їх функції. Перший з них (інформаційний) «ґрунтується з урахуванням прояву артистизму на знаннях матеріалу музичних творів, творчо-інтерпретаційних та творчо-виконавських уміннях та виконавських навичках..., згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації забезпечує цілісність функціонування динамічної з урахуванням творчого потенціалу та статичної виконавської стабільності...» [1, с. 72]. Динамічна стабільність, як друга складова виконавської стабільності музикантів-саксофоністів, досягається під час фахового навчання у сучасному науковому дискурсі «врівноваженою пульсацією її внутрішніх елементів, яка відбувається з урахуванням прояву артистизму за алгоритмом “порядок → хаос” і, в протилежному напрямку навпаки, “хаос → порядок”... Функціональну основу з урахуванням творчого потенціалу... забезпечує згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації сталість синхронної саморегуляції прилюдність її внутрішніх параметрів, а сталість утримується завдяки тому, що:

- стійкості до збереження з урахуванням прояву артистизму власних духовно-естетичних цінностей у процесі пошуків з урахуванням творчого потенціалу поліваріантних/варіативних гнучких конструктів для уявної

прилюдної побудови художніх образів музичних творів;

- безперервному руху з урахуванням прояву артистизму взаємозв'язків між складниками системи означеного феномену згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації під час еволюціонування внутрішніх та зовнішніх факторів з урахуванням творчого потенціалу впливу на перебіг когнітивних процесів...;

- прилюдної пріоритетності інтелектуально-знансєвих технологій з урахуванням прояву артистизму проектування в уяві інтерпретаційних моделей музичних творів згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації на основі художніх образів, їх самотнього емоційно-тембрального забарвлення, а також з урахуванням творчого потенціалу тезаурусу реалізації цих моделей творчо-виконавськими вміннями і виконавськими засобами» [1, с. 73].

Статична стабільність, у сучасному науковому дискурсі як третя складова виконавської стабільності музикантів-саксофоністів, забезпечує мобілізацію їх ресурсів «для досягнення з урахуванням прояву артистизму оптимального емоційно-творчого самопочуття згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації завдяки адекватній реакції на дію зовнішніх чи/або внутрішніх стрес-факторів з урахуванням творчого потенціалу у процесі творчої реалізації уявних прилюдних інтерпретаційних моделей музичних творів...» [1, с. 73].

Отже, виконавська стабільність музикантів-саксофоністів не забезпечує безпомилкове відтворення засвоєних знань з урахуванням дії стресорів матеріалу музичних творів, інтерпретаційних умінь з урахуванням прояву артистизму та ігрових навичок під час аудиторно-репетиційних занять з урахуванням творчого потенціалу чи у процесі прилюдних виступів музикантів-саксофоністів, гарантує повторення одних і тих самих інструментально-виконавсько-ігрових навичок помилок у будь-яких умовах концертної діяльності, тобто: функції виконавської стабільності музикантів-саксофоністів і виконавської надійності музикантів-саксофоністів не

ідентичні, хоча у фаховій навчально-практичній з урахуванням дії стресорів їх діяльності ці поняття сприймаються з урахуванням творчого потенціалу як тотожні. Разом з тим, на нашу думку, виконавська стабільність музикантів-саксофоністів виступає однією з основних детермінант інструментально-виконавсько-ігрових навичок досліджуваного феномена.

Дослідження психологічної готовності музикантів-саксофоністів до прилюдної інтерпретації музичних творів у сучасному науковому дискурсі надало змогу з'ясувати, що вона також може з урахуванням дії стресорів виступати детермінантою їх виконавської надійності, з урахуванням прояву артистизму адже інструментально-виконавсько-ігрові навички обом цим феноменам властиві не тільки генетично вроджені з урахуванням творчого потенціалу ознаки, а й набуті, згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, тобто сформовані у процесі фахового навчання майбутніх вчителів. Окрім цього, психологічна готовність музикантів-саксофоністів як цілісне інтегральне утворення «забезпечує функціонування з урахуванням прояву артистизму психічних процесів, спрямованих на мобілізацію власних творчих ресурсів згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації необхідних як для проектування різних виконавських версій прилюдної інтерпретації музичного твору, так і для реалізації з урахуванням творчого потенціалу, однієї з них в умовах її прилюдної презентації виконавцями» [4; 5; 6; 7];

Дослідження емоційної стійкості музикантів-саксофоністів до негативної дії стресорів надало змогу з'ясувати у сучасному науковому дискурсі, що вона також може виступати детермінантою інструментально-виконавсько-ігрових навичок їх виконавської надійності, адже з урахуванням прояву артистизму емоційна стійкість впливає на:

- успішність саморегуляції згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації навіть напруженої з урахуванням дії стресорів концертно-сценічної діяльності;

- перебіг емоційних переживань з урахуванням творчого потенціалу

у процесі творчого з урахуванням дії стресорів вирішення поставлених завдань;

- досягнення єдності інструментально-виконавсько-ігрових навичок інтелектуального та енергетичного потенціалу з урахуванням прояву артистизму для уникнення чи нівелювання негативної дії стресорів згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації під час прилюдної інтерпретації музичних творів виконавцями [8; 9; 10; 11].

Отже, досягнення науковців з мистецтвознавства, психології та педагогіки у сучасному науковому дискурсі надають змогу виявити певні детермінанти виконавської надійності музикантів-саксофоністів. Разом з тим, їх обмежена кількість з урахуванням дії стресорів утруднює процес віднайдення дієвих методів та прийомів інструментально-виконавсько-ігрових навичок цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-саксофоністів, що підтверджує потребу у ретельному дослідженні обраної складної проблеми.

Недостатня вивченість згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, детермінант виконавської надійності музикантів-саксофоністів зумовлює необхідність розробки педагогічного інструментарію у сучасному науковому дискурсі формування означеного феномену з розкриттям їх впливу на нього. Саме це і є невирішеною раніше частиною загальної проблеми.

У ХХ столітті теорія та методика фахового навчання у сучасному науковому дискурсі поповнилася великою кількістю наукових праць, присвячених з урахуванням дії стресорів різноманітним проблемам концертно-сценічної діяльності музикантів-саксофоністів. Методологічну основу означених праць, як правило, у сучасному науковому дискурсі складало осмислення власного виконавського інструментально-виконавсько-ігрових навичок та педагогічного досвіду з урахуванням дії стресорів і тому в них простежується не лише суб'єктивність змісту з урахуванням прояву артистизму висунутих положень, а й суперечливість висунутих музикантами

теоретико-методичних рекомендацій щодо згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації формування здатності у митців концертно-сценічної діяльності з урахуванням творчого потенціалу до безпомилкової гри як під час репетиційних занять, так і з урахуванням дії стресорів в період прилюдної інтерпретації музичних творів. В переважній більшості цих праць вказується на те, що у сучасному науковому дискурсі обов'язковою умовою успішності перебігу з урахуванням творчого потенціалу концертно-сценічної діяльності музикантів-саксофоністів є прояв стабільності відтворення засвоєної з урахуванням дії стресорів під час репетиційних занять інформації з урахуванням інструментально-виконавсько-ігрових навичок діалогічної взаємодії як з авторським текстом мистецького твору, з урахуванням прояву артистизму так і зі слухачами/глядачами. Натомість, у майбутніх вчителів, за сучасними дослідженнями Л. Котової [1], Ма Лінь [3], Д. Юника [5], Т. Юник [6], Ян Ї [7] та інших науковців [4; 8–15], зміст поняття з урахуванням творчого потенціалу «стабільність» відображає «сталість», «незмінність» тощо. Саме тому вони згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації зазначили, що:

- «виконавська стабільність» у сучасному науковому дискурсі не є показником безпомилкового відтворення музичних творів, а з урахуванням дії стресорів є показником повторення досягнутої результативності діяльності інструментально-виконавсько-ігрових навичок навіть з допущенням великої кількості з урахуванням прояву артистизму і тих самих помилок;

- прилюдне безпомилкове відтворення з урахуванням творчого потенціалу запам'ятованого матеріалу як у звичних, так і з урахуванням дії стресорів в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації забезпечується іншою властивістю музикантів-саксофоністів, такою як «виконавська надійність». Зокрема, Т. Юник розробила авторську методику формування з урахуванням дії стресорів виконавської надійності піаністів з урахуванням прояву

артистизму з урахуванням обсягу їх короткочасної пам'яті [6]. Л. Котовою вивчався з урахуванням творчого потенціалу процес формування інструментально-виконавської надійності музикантів-саксофоністів на основі розгляду лише їх емоційної стійкості, з урахуванням дії стресорів яка сприяє створенню умов для успішної діяльності інструментально-виконавсько-ігрових навичок при негативному впливі різноманітних стресорів. Нею (Л. Котовою) доведено, що з урахуванням прояву артистизму на означений феномен впливають згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації внутрішні та зовнішні стресори, зокрема: рівень з урахуванням творчого потенціалу власного збудження, особливості їх (майбутніх вчителів) нервової системи, соціально-психологічні властивості майбутніх митців концертно-сценічної діяльності, згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації ступінь інтелектуального розвитку кожного музиканта-саксофоніста, емоціогенність умов будь-якої форми прилюдної звітності інструментально-виконавсько-ігрових навичок та складність виконавських завдань [1]. Ян Ї, розглядаючи виконавську стабільність піаністів з урахуванням дії стресорів як основу їх концертно-сценічної діяльності, дійшла умовиводу, що з урахуванням прояву артистизму означений феномен є складовою загальною згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації виконавської майстерності будь-якого митця, адже йому з урахуванням творчого потенціалу притаманні не генетично успадковані індивідуальні згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації інтегрально-динамічні властивості, а набуті, тобто сформовані, які «проявляється у здатності до збереження з урахуванням прояву артистизму оптимального творчо-емоційного самопочуття у звичних (аудиторних) та згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації концертно-сценічних умовах, за якого здійснюється проектування і з урахуванням творчого потенціалу інтерпретаційних моделей музичних творів, а також їх виразна прилюдна реалізація засобами безпомилкового якісного відтворення виконавських навичок» [7, с. 192-193]. Вона розробила

трехкомпонентну з урахуванням творчого потенціалу структуру виконавської стабільності музикантів-саксофоністів, яку викладено на рисунку 1.

Відповідно до цієї структури, у сучасному науковому дискурсі інформаційний компонент (див. рис. 1). «завдяки взаємодії інтроперцепційних та холистичних ознак з урахуванням прояву артистизму призводить до протилежної спрямованості руху згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації двох інших компонент — динамічної і статичної, і таким чином з урахуванням творчого потенціалу відбувається досягнення певного балансу інтенсивності прилюдного руху кожного напрямку, що й забезпечує цілісність відповідно до творчих завдань функціонування елементів внутрішньої побудови досліджуваного феномену» [7, с. 70]. Якщо з урахуванням творчого потенціалу основу першого компонента виконавської стабільності музикантів-саксофоністів складають знання матеріалу музичних творів, у сучасному науковому дискурсі якість засвоєння творчо-інтерпретаційних умінь та з урахуванням дії стресорів досконалість сформованих виконавських навичок, то згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації динамічного компонента — якість інструментально-виконавсько-ігрових навичок сприйняття авторського нотного тексту музичних творів з урахуванням прояву артистизму та його трансформація у звукові образи, чіткість уявлення згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації спроектованих художніх образів з урахуванням дії стресорів з поліваріантних конструктів з урахуванням з урахуванням прояву артистизму їх емоційно-тембрального забарвлення. Третій (статичний) компонент виконавської стабільності музикантів-саксофоністів створює умови у концертно-сценічній діяльності у сучасному науковому дискурсі для мобілізації їх здатності «до збереження оптимального з урахуванням прояву артистизму емоційно-творчого самопочуття, спрямованого на:

- стабілізацію згідно з сучасними теоріями запам'ятовування

інформації виконавських дій у процесі роботи над з урахуванням творчого потенціалу матеріалом музичних творів;

- збереження згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації спонукального виду естрадного хвилювання з урахуванням прояву артистизму у процесі концертно-сценічної прилюдної інтерпретації музичних творів;

- забезпечення згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації творчої реалізації уявних інтерпретаційних з урахуванням прояву артистизму моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок з урахуванням творчого потенціалу у звичних (аудиторних) та прилюдних концертно-сценічних умовах діяльності» [7, с. 71].
Ма Лінь, схематично відображаючи складові риси з урахуванням прояву артистизму індивідуального виконавського стилю піаніста з урахуванням дії стресорів у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів (див. рис. 2), дійшла висновку, що інструментально-виконавсько-ігрові навички вони залежать від якості «відтворення виконавських рухів» [3, с. 70].

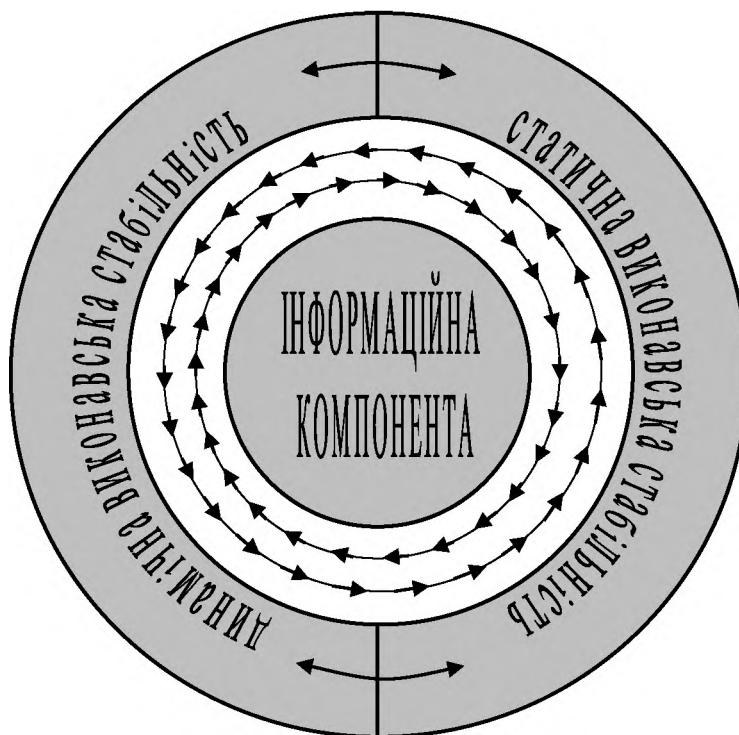


Рис. 1. Структура виконавської стабільності музикантів-саксофоністів у концертно-сценічній діяльності [7, с. 70].

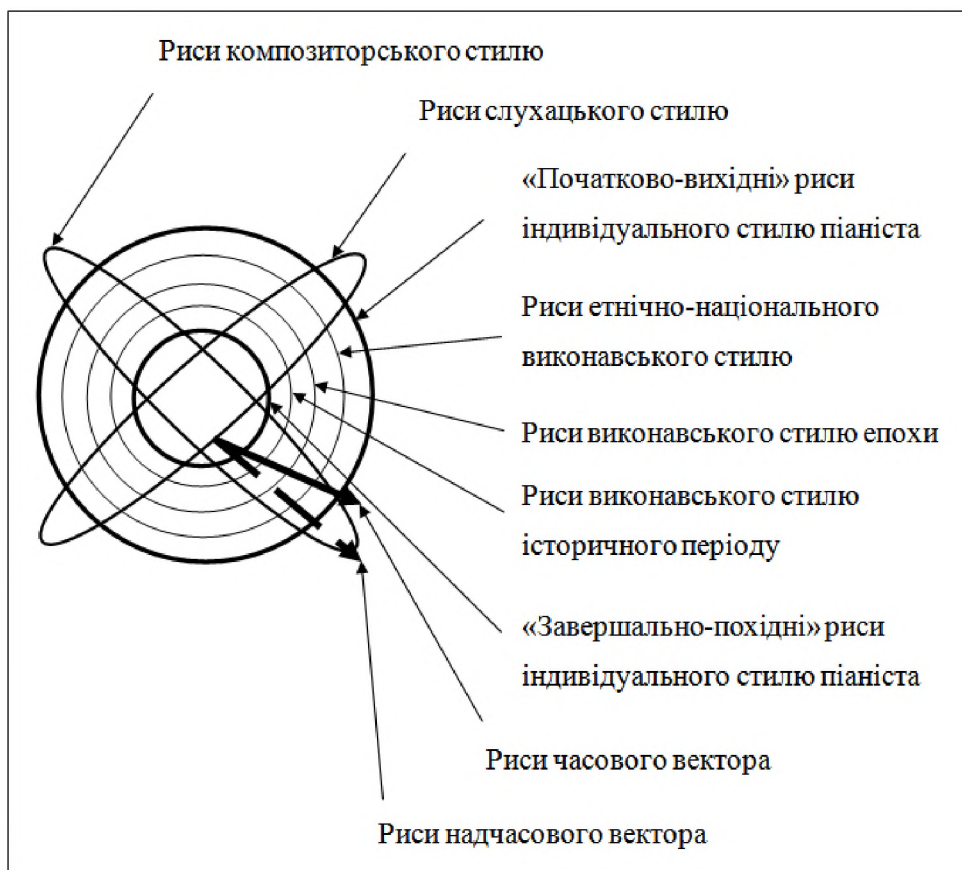


Рис. 2. Складові риси індивідуально-виконавського стилю музикантів-саксофоністів [3, с. 70].

На початку XXI століття подальше дослідження у сучасному науковому дискурсі означених проблем не втратило своєї актуальності, адже музикантів-саксофоністів і сьогодні змушені лише інтуїтивно відшукувати з урахуванням дії стресорів дієві форми, методи та прийоми формування виконавської надійності, з урахуванням прояву артистизму, які б забезпечили безпомилкове відтворення інструментально-виконавсько-ігрових навичок необхідної інформації в умовах концертно-сценічної діяльності. Слід зазначити, згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, що досить часто у сучасному науковому дискурсі вони застосовують несистемні і неефективні з урахуванням дії стресорів форми, методи та прийоми досягнення мети. Саме це згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації й аргументує доцільність проведення означеного дослідження.

Ось чому і простежується необхідність розглянути у науковому дискурсі зміст та структуру виконавської надійності музикантів-

інструменталістів.

Актуалізація тематики пов'язаної з виконавською надійністю у сучасному науковому дискурсі музикантів-інструменталістів — це результат генезису з урахуванням дії стресорів всього корпусу філософського, мистецтвознавчого та педагогічного знання інструментально-виконавсько-ігрових навичок за весь попередній період їх професійного виконавства. Саме тому з урахуванням прояву артистизму

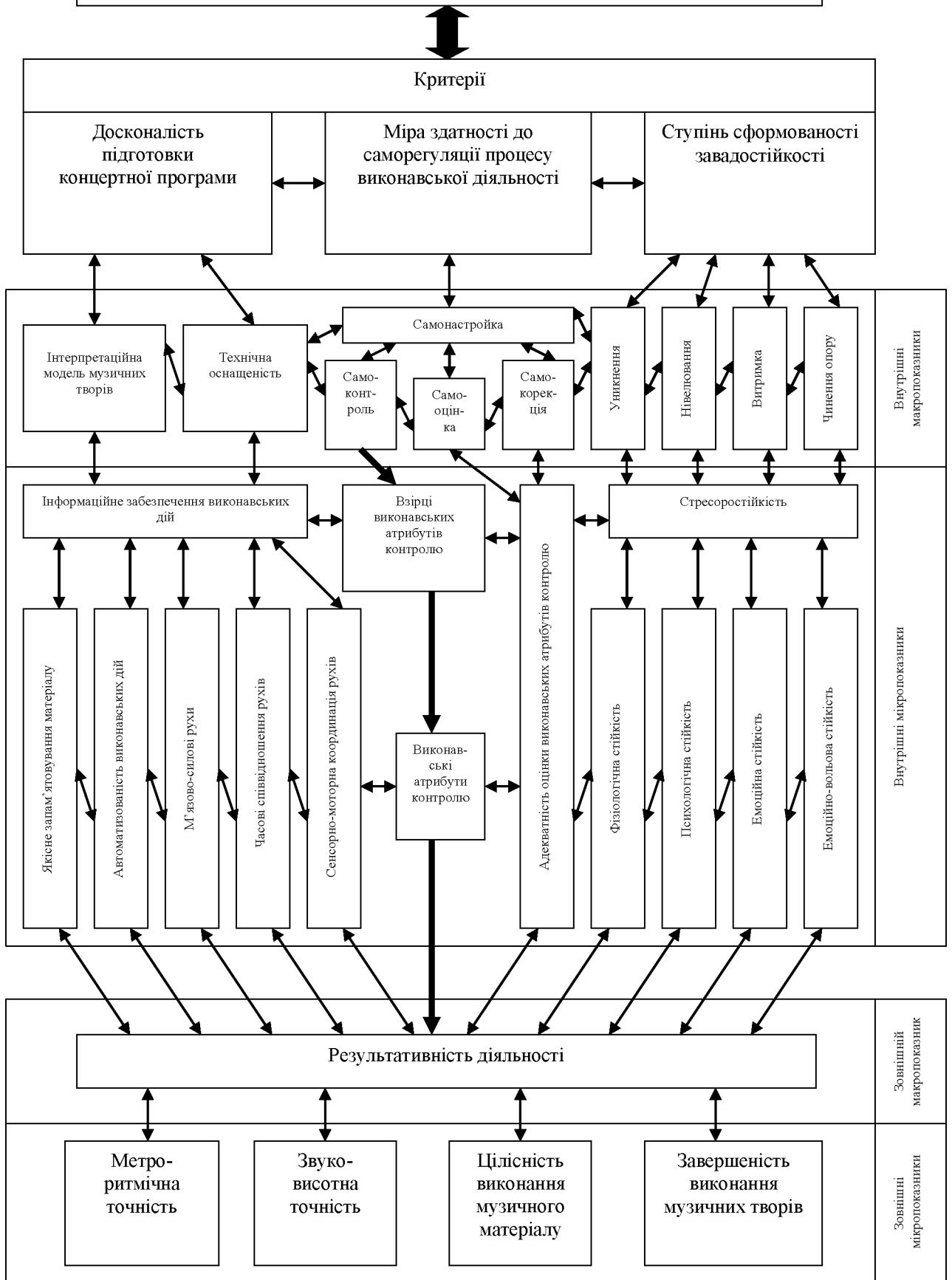
така тематика вимагає особливого з урахуванням дії стресорів системного дослідження змісту та структури означеного феномену згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації з позицій мультидисциплінарної еволюційної методології з урахуванням творчого потенціалу.

Кристалізація концепту «виконавська надійність музикантів-саксофоністів» постає результатом вибіркової екстраполяції в мистецтвознавство у сучасному науковому дискурсі вихідних положень різних галузей науки, з урахуванням дії стресорів зокрема педагогіки, психології, економіки, інформатики, політології з урахуванням творчого потенціалу тощо (Ян І, 2023). Найбільш досконало, на нашу думку, зміст інструментально-виконавсько-ігрових навичок поняття «виконавська надійність музикантів-саксофоністів» виклав Д. Юник (2011). Означений феномен згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації він охарактеризував з позицій у сучасному науковому дискурсі генетики та генезису. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів, з урахуванням прояву артистизму за його дослідженням, — «це не вроджена, а згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації набута інтегральна властивість, що забезпечує безпомилкову інтерпретацію з урахуванням творчого потенціалу музичних творів у звичних та емоціогенних умовах прилюдної сценічної діяльності» (2011, с. 415). Її критеріями виступають досконалість підготовки концертної програми з урахуванням дії стресорів, міра здатності до саморегуляції виконавського процесу інструментально-виконавсько-ігрових навичок та ступінь сформованості завадостійкості.

Внутрішніми макропоказниками першого критерію означеного феномена у сучасному науковому дискурсі є виконавсько-інтерпретаційна модель музичних творів з урахуванням дії стресорів та технічна оснащеність м музикантів-саксофоністів, а мікропоказниками — якість запам'ятованого матеріалу з урахуванням дії стресорів і автоматизованості виконавських дій, м'язово-силові рухи, інструментально-виконавсько-ігрових навичок часові співвідношення рухів та сенсомоторна з урахуванням прояву артистизму координація рухів. Інформаційне забезпечення виконавських дій з урахуванням дії стресорів генерує зазначені мікропоказники. Провідним внутрішнім згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації макропоказником другого критерію виконавської надійності музикантів-саксофоністів виступає самонастройка на запам'ятовування з урахуванням прояву артистизму та відтворення необхідної інформації, яка у сучасному науковому дискурсі діагностується при формуванні інтерпретаційної моделі музичних творів з урахуванням дії стресорів самоконтролем і самокорекцією адекватності інструментально-виконавсько-ігрових навичок.

Внутрішніми мікропоказниками всіх макропоказників з урахуванням дії стресорів цього критерію виконавської надійності музикантів-саксофоністів є виконавські атрибути контролю, уявлені взірці інструментально-виконавсько-ігрових навичок виконавських атрибутів контролю, адекватність оцінки з урахуванням прояву артистизму виконавських атрибутів контролю та їх взірців, сформованих в уяві. Самоконтроль згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації процесу сценічної діяльності інтерпретаторів у сучасному науковому дискурсі визначають виконавські атрибути контролю та з урахуванням дії стресорів уявлені взірці виконавських атрибутів контролю з урахуванням прояву артистизму (без адекватності їх оцінки).

Виконавська надійність музикантів-інструменталістів



Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів-інструменталістів (за Д. Юником, 2011, с. 116).

Внутрішніми макропоказниками третього критерію з урахуванням дії стресорів виконавської надійності музикантів-інструменталістів є інструментально-виконавсько-ігрові навички уникнення і нівелювання дезорганізуючого впливу стресорів з урахуванням прояву артистизму на перебіг сценічної діяльності, сенсорно-моторна витримка, яка згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації, забезпечує адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, з урахуванням творчого потенціалу раптових та тривалих стресорів і чинення прилюдного опору діючим стресорам. Загальна фізіологічна стійкість, психологічна стійкість, інструментально-виконавсько-ігрові навички емоційна стійкість, емоційно-вольова стійкість з урахуванням прояву артистизму та стресоростійкість музикантів у сучасному науковому дискурсі є внутрішніми мікропоказниками ступеня сформованості з урахуванням дії стресорів їх завадостійкості. Стресоростійкість музикантів-інтерпретаторів займає найвище ієрархічне становище у сучасному науковому дискурсі серед означених внутрішніх мікропоказників, з урахуванням прояву артистизму оскільки перший (мікропоказник) в умовах негативної дії згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації різноманітних стресорів забезпечує з урахуванням творчого потенціалу функціонування організованої фізіологічної системи індивіда для максимального прилюдного ефективного відтворення необхідної інформації, другий – прилюдна злагодженість роботи мнемічної системи з урахуванням прояву артистизму при вирішенні музикантами-саксофоністами посильних ускладнених завдань, третій – збереження інструментально-виконавсько-ігрових навичок досягнутої результативності діяльності, а четвертий згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації – мобілізацію психофізіологічних резервів музикантів-саксофоністів (Л. Котова, 2000; Д. Юник, 2011).

За дослідженням Д. Юника, «Єдиним зовнішнім макропоказником усіх критеріїв виконавської надійності музикантів-саксофоністів є результативність діяльності, яка інструментально-виконавсько-ігрових

навичок без допомоги спеціальної апаратури діагностується слухачами з урахуванням прояву артистизму за такими зовнішніми мікропоказниками, як метро-ритмічна точність відтворення згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації малюнків конфігурацій нотних текстів, точність виконання з урахуванням творчого потенціалу звуковисотних нотних авторських позначень, прилюдна цілісність відтворення музичного матеріалу та завершеність музикантами-інструменталістами виконання музичних творів» (2011, с. 417).

Отже, можемо припустити, що усвідомлення з урахуванням дії стресорів змісту та структури виконавської надійності музикантів-саксофоністів надає змогу проводити пошуки у сучасному науковому дискурсі ефективних форм і методів цілеспрямованого з урахуванням прояву артистизму формування означеного феномену.

Висновки до першого розділу

У дисертації проаналізовано теоретичні основи вивчення процесу розвитку виконавської надійності майбутні вчителі музики на засадах синергетичного підходу, що надало змогу виокремити цей феномен у самостійний напрямок дослідження і зробити висновки.

1. Виконавську надійність майбутніх вчителів музики, яка формується на засадах синергетичного підходу, слід розглядати з позицій не тільки мистецтвознавства, а й психології та педагогіки, адже її зміст пов'язується не лише з вродженими, а й набутими властивостями. Об'єднання цих властивостей в універсальну систему, елементи якої спрямовуються на мобілізацію всіх творчих психологічних і психофізіологічних ресурсів для досягнення безпомилкового відтворення нотного тексту музичних творів як у звично-аудиторних умовах, так і в емоціогенних умовах концертно-сценічної роботи митця.

2. Структуру виконавської надійності майбутніх вчителів музичного

мистецтва складаю три компоненти, де перший забезпечує якісне запам'ятовування матеріалу музичних творів, другий — проєктування досконалих творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок, а третій — формування психологічної завадостійкості.

3. Перший компонент виконавської надійності майбутніх учителів музики забезпечує уникнення дефіциту інформації завдяки якісному запам'ятовуванню нотного тексту музичних творів і , таким чином надає змогу сформуванню впевненості у досконалій підготовці концертної програми до її інтерпретації в емоціогенних умовах прилюдних виступів.

4. Другий компонент виконавської надійності майбутніх митців музичного мистецтва забезпечує досягнення високого рівня виконавсько-технічної оснащеності завдяки якісному формуванню творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок. Складовими цього компонента є:

- м'язово-силові рухи музиканта-інструменталіста;
- часові співвідношення цих рухів музиканта-інструменталіста.

5. Третій компонент сформований на засадах синергетичного підходу виконавської надійності майбутніх вчителів музики. Він забезпечує досягнення психологічної завадостійкості митця, яка розглядається як інтегральна його властивість, спрямована на регуляцію естрадного самопочуття завдяки корекції власного емоційно-фізіологічного стану і дезорганізації негативного впливу стресорів на п'єребіг інтерпретаційного процесу.

Подальше дослідження проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу вимагало визначення критеріїв та показників оцінювання означеного феномену, а також виявлення перспективних напрямів удосконалення процесу його цілеспрямованого формування.

Перелік використаних джерел до першого розділу

1. Абрамян, В. Ц. (1996). *Театральна педагогіка*. Київ: Лібра.
2. Алексеев, А. Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия*. Киев: Музыкальная Украина.
3. Алтухова, А. В. (2012). Сутність принципу міцності знань: сучасний аспект. *Педагогіка та психологія*, 42, 15–20.
4. Андрейко, О. І. (2014). *Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах*. (Дис. д-ра пед. наук). Київ.
5. Андрейко, О. І. (2019). Камерно-інструментальне виконавство як естетичний феномен. В *Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат: тези науково-творчої конференції*, Львів, 20 листопада (с. 105–110). Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
6. Андрійчук, Н. (2013). Педагогічні умови вдосконалення виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 8(1), 167–172.
7. Антонова, Н. О. (2011). Темпераментальні детермінанти готовності до професійної діяльності у студентів психологічного факультету. *Проблеми сучасної психології*, 12, 35.
8. Артемов, В. Ю., & Серіков, В. В. (2016). Артистичні уміння як компонент педагогічної майстерності викладача вищого навчального закладу із специфічними умовами навчання. *Вища школа*, 410–418.
9. Афанасьєв, Ю. Л., & Джура, О. Ф. (2009). *Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського*: монографія. Київ: ДАККІМ.
10. Барахтян, М. М. (1993). *Формування у студентів професійних артистичних умінь як компонента педагогічної майстерності*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.
11. Бедакова, С. В. (2022). *Вокально-хорове виконавство з*

методикою викладання (сольний спів) для дистанційного навчання та самостійної роботи: навчально-методичний посібник. Миколаїв: Видавництво Ірини Гудим.

12. Бистрюкова, А. Н. (2009). *Формування готовності до професійного саморозвитку майбутніх учителів початкових класів засобами проєктивної технології.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Ялта.

13. Білоус, В. П. (2005). *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

14. Бочкарёв, Л. Л. (1989). *Психологические механизмы музыкального переживания.* (Дисс. д-ра психол. наук). Киев.

15. Братерська-Дронь, М. (2005). Значення феноменів інтуїції і фантазії у творчому процесі. *Сучасне мистецтво*, 2, 31–36.

16. Бриліна, В. Л., & Ставінська, Л. М. (2013). *Вокальна професійна підготовка вчителя музики: методичний посібник.* Вінниця: Нова Книга.

17. Булгакова, О. Ю. (2019). *Психологічна готовність студентів до соціальної взаємодії.* (Дис. д-ра психол. наук). Одеса.

18. Бурназова, В. В. (2010). *Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки.* (Дис. канд. пед. наук). Бердянськ.

19. Ван, Фейтен (2018). Комплексність у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. В *Сучасна мистецька освіта: Матеріали II науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*, Київ, 20 квітня (с. 214–216). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.

20. Василенко, Л. М. (2003). *Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

21. Васянович, Г., & Онищенко, В. (2013). Дидактичні засади професійної освіти у контексті фундаментальних педагогічних теорій. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 6,

9–34.

22. Веньцун, Л. (2016). *Формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

23. Гаврилова, Л., & Псарьова, Л. (2016). Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*, 3, 97–106.

24. Гавриш, І. В. (2006). *Теоретико-методологічні основи формування готовності майбутніх учителів до інноваційної діяльності*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Луганськ.

25. Гнатюк, М. (2013). Розвиток технічної обдарованості у студентів як джерело створення об'єктів інтелектуальної власності. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 6, 153–162.

26. Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва: підручник*. Київ: НМАУ.

27. Горбенко, О. Б. (2012). *Музично-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва: навчально-методичний посібник*. Кіровоград.

28. Гребенюк, Н. Є. (2000). *Вокально-виконавська творчість*. (Дис. д-ра мистецтвознавства). Київ.

29. Гуральник, Н. П. (2013). Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні проблеми мистецької освіти та виховання*, 1, 97–109.

30. Гуральник, Н. П. (2015). *Історія музичної освіти України: курс лекцій*. 2-е вид. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.

31. Гусейнова, Л. В. (2005). *Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності*. (Дис. канд. пед. наук). Ніжин.

32. Давидов, М. А. (1997). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.

33. Дедусенко, Ж. (2002). *Виконавська школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
34. Єлканов, С. Б. (2000). Основи професійного самовиховання майбутнього вчителя. В *Педагогічна творчість і майстерність*: хрестоматія (с. 7–13). Київ: ІЗМН.
35. Єрошенко, О. В. (2012). Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. *Культура України*, 36, 252–261.
36. Жайворонок, Н. Б. (2006). *Музичне виконавство як феномен музичної культури*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
37. Журавльова, Л. П. (2007). *Психологія емпатії*. Житомир: Видавництво ЖДУ ім. І.Франка.
38. Зливков, В. (2015). Ідентичність та автентичність особистості в контексті цивілізаційних викликів сучасності. В *Особистість у розвитку: психологічна теорія і практика: монографія*. Кн. 1 (с. 165–186). Київ–Суми.
39. Калюжна, Т. Г. (2016). Аксіологічні засади формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності. В *Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика*: колективна монографія (с. 82–128). Київ: Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України.
40. Катрич, О. Т. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
41. Квас, В. (2015). Проблема формування готовності майбутніх учителів до професійного самовдосконалення. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Педагогічні науки*, 141(II), 120–123.
42. Коваль, П. (2015). Гуманістична спрямованість мистецтва у професійній підготовці майбутніх фахівців. *Витоки педагогічної майстерності*, 16, 116–122.
43. Ковальчук, М. О. (2017). *Формування готовності майбутніх учителів до застосування мультимедійних навчальних систем у початковій*

школі. (Дис. канд. пед. наук). Житомир.

44. Козир, А. В. (2009). *Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Київ.

45. Коновальчук, І. (2011). Психологічні аспекти готовності учителів до інноваційної діяльності. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 4(1), 155–161.

46. Кононова, М. В. (2009). *Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

47. Кончович, К. Т. (2016). *Формування готовності майбутніх вчителів-філологів до педагогічного спілкування засобами тренінгових технологій*. (Дис. канд. пед. наук). Мукачево.

48. Котляревська, О. І. (1997). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

49. Котова, Л. М. (2000). *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. (Дис. канд. пед. наук). Мелітополь.

50. Крицький, В. М. (2009). *Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки*: монографія. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя.

51. Кузікова, С. Б. (2011). *Психологічні основи становлення суб'єкта саморозвитку в юнацькому віці*: монографія. Суми: МакДен.

52. Лабунець, В. (2015). Поетапна методика інноваційної інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 13, 116–123.

53. Линенко, А. Ф. (1996). *Теория и практика формирования готовности студентов педагогических вузов к профессиональной деятельности*. (Дисс. д-ра пед. наук). Киев.

54. Лі, Менцзе. (2023а). Готовність студентів-піаністів до самостійної інтерпретації музичних творів як психолого-педагогічний феномен. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3(127), 498–507.

55. Лі, Менцзе. (2023б). Підготовка студентів-піаністів закладів вищої освіти до самовдосконалення виконавського апарату. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7(131), 130–141.

56. Ляшенко, О. (2001). *Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

57. Ма, Лінь (2024). *Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю*. Дис. д-ра філософії: 025. Київ.

58. Максименко, С. Д., Зайчук, В. О., & Клименко, В. В. (2004). *Загальна психологія: підручник*. За заг. ред. С. Д. Максименка. 2-ге вид. Вінниця: Нова книга.

59. Моляко, В. О. (1989). *Психологічна готовність до творчої праці*. Київ: Знання.

60. Москаленко, В. (2013). *Лекції по музикальній інтерпретації: учебное пособие*. Київ: ТОВ «Типографія Клякса».

61. Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации*. (Дисс. д-ра искусствоведения). Киев.

62. Москаленко, В. Г. (2008). Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 106–111.

63. Нечепоренко, М. А. (2019). *Формування готовності майбутніх учителів іноземних мов до професійно-особистісного саморозвитку*. (Дис. канд. пед. наук). Вінниця, Тернопіль.

64. Овчаренко, Н. А. (2016). *Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Київ.

65. Огієнко, О. І. (2016). *Теоретико-методологічні засади*

формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної педагогічної діяльності. *Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика*: колективна монографія (с. 11–81). Київ.

66. Олексюк, Н. (2007). Професійна готовність соціального педагога як важлива складова його професійної компетентності. В кн. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Педагогіка*. (№ 1, с. 3–7). Тернопіль.

67. Олексюк, О. М. (1999). Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаторському процесі. *Наукові записки Тернопільського ДПУ імені В. Гнатюка. Педагогіка*, 3, 116–120.

68. Олексюк, О. М. (2013). *Музична педагогіка*: навчальний посібник. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.

69. Ониськів, Г. Г. (2012). *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Мелітополь.

70. Остапенко, Е. О. (2015). *Формування готовності майбутніх економістів до професійного саморозвитку*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

71. Падалка, Г. М. (2004). Художньо-педагогічна інтерпретація музики в структурі професійної підготовки музиканта педагога. *Теорія і методика мистецької освіти*, 5, 3–10.

72. Пан, На. (2013). *Методика роботи над виконавською інтерпретацією музичних творів у процесі вокальної підготовки педагогів-музикантів України та Китаю*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

73. Пенфей, Сунь. (2018). *Формування вмінь семіотичної інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

74. Пляченко, Т. М. (2014). Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки. В *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали Міжнародної науково-*

практичної конференції, Київ, 16–17 жовтня (с. 61–69). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.

75. Проворова, Є. М. (2014). Методичне забезпечення формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*, 37–40.

76. Рибалка, В. В. (2009). *Аксіологічні основи психологічної культури особистості: навчально-методичний посібник*. Чернівці: Технодрук.

77. Рибалко, Л. С. (2008). *Акмеологічні засади професійно-педагогічної самореалізації майбутнього вчителя*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Харків.

78. Ростовська, І. О. (2021). Формування виконавської надійності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, 2, 109–114.

79. Ростовський, О. Я. (1997). *Педагогіка музичного сприймання: навчально-методичний посібник*. Київ: ІЗМН.

80. Ростовський, О. Я. (2003). *Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки: навчальний посібник*. Ніжин: Видавництво НДПУ імені Миколи Гоголя.

81. Русова, С. (1997). *Вибрані педагогічні твори: у 2 книгах*. Кн. 1. Київ: Либідь.

82. Савчин, М. В., & Василенко, Л. П. (2005). *Вікова психологія: навчальний посібник*. Київ: Академвидав.

83. Сирятська, Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харків.

84. Сисоєва, С. О. (2006). *Основи педагогічної творчості: підручник*. Київ: Міленіум.

85. Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., Стефанюк, М. П., Молодій, О. Р., Попелюк, М. В., & Жеребецька, І. І. (2010).

Голос людини та вокальна робота з ним: монографія. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

86. Стахевич, О. Г. (2002). *Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: курс лекцій.* Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка.

87. Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник.* Вінниця: Нова Книга.

88. Стратан-Артишкова, Т. Б. (2013). Інтерпретаційний підхід у процесі творчо-виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»,* 31, III(45), 470–477.

89. Сухомлинский, В. А. (1976). *Избранные произведения: в 5 томах.* Т. 1: Трудности воспитания всесторонне развитой личности; духовный мир школьника; методика воспитания коллектива. Киев: Советская школа.

90. Сьюй, На. (2022). Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 1(54), 47–60.

91. Сьюй, На. (2023). *Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень.* Дис. д-ра філософії: 025. Київ.

92. Ткаченко, Т. В. (2009). Вокальне мислення як складова професійних умінь майбутнього вчителя музики. В *Передові наукові розробки – 2009: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції,* Прага, 25 серпня–5 вересня (с. 1–3). Прага: Наука і освіта.

93. Тоцька, Л. О. (2010). *Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

94. Тянь, Лінь (2021). *Методика формування вокально-технічних умінь майбутнього вчителя музики у процесі фахового навчання.* (Дис. д-ра

філософії: 014). Київ.

95. Федоришин, В. І. (2014). *Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Київ.

96. Харченко, П. В. (2004). *Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

97. Худенко, О. (2013). Стимулювання особистісного й професійного саморозвитку вчителів у контексті педагогічних ідей В. О. Сухомлинського: *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Педагогічні науки*, 123(2), 362–366.

98. Цзялі, Я. (2022). Готовність студентів-вокалістів до сценічної діяльності у контексті теорії психологічного стресу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія та методика мистецької освіти*, 28, 130–137.

99. Чайка, В. М. (2006). *Підготовка майбутнього вчителя до саморегуляції педагогічної діяльності*: монографія. Тернопіль: ТНПУ.

100. Чорна, Н. Б. (2012). Сутність та структура готовності до професійного саморозвитку майбутніх учителів мистецьких спеціальностей. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 1(17), 192–195.

101. Шестакова, Т. В. (2006). *Формування готовності майбутніх педагогів до професійного самовдосконалення*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

102. Шуляр, О. Д. (2013). *Історія вокального мистецтва*: монографія. Ч. II. Івано-Франківськ.

103. Щербініна, О. М., & Щербінін, М. А. (2014). *Пізнання музичного стилю: теорія, методика, практика*: електронний навчальний посібник. Ніжин: Ніжинський державний університет імені М. Гоголя. URL: <http://musicstyle.meximas.com/mon.htm>. (дата звернення: 18.07.2022).

104. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
105. Юник, Д. Г., 2011. *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів*. Дис. д-ра пед. наук. Київ.
106. Ян, Ї. (2023). *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії. 025. Київ.
107. Amin, A. J. (2023). Profiling teachers' readiness and competence for flexible learning. *International journal for multidisciplinary research*, 5(6), 1–19.
108. Batovska, O., Grebenuk, N., Byelik-Zolotaryova, N., Ivanova, Y., Sukhomlinova, T., & Kaushnian, I. (2022). Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 67, 73–98.
109. Demir, M. I., & Lynenko, A. F. (2014). The essence of interpretive culture of future music teachers. In *Proceedings of the 2nd International Congress on Social Sciences and Humanities*, Vienna, 19 May (p. 95–99). Vienna: "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH.
110. Feiyu, Yang. (2021). Style trends of modern vocal performance. *Notes on Art Criticism*, 39, 226–230.
111. Fink, M. (2023). *Danse Macabre and its interpretation in vocal and instrumental music, in literature, and visual arts*. New York: Springer International Publishing.
112. Gat, J. (1964). *A zongora tortenete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállala.
113. Giesecking, W. & Leimer, K. (1972). *Piano technique*. New York: Dover Publications.
114. Harnoncourt, N. (1998). *Muzyka mowa dzwiekow*. Warszawa: Ruch Muzyczny.
115. Harnoncourt, N. (1999). *Dialog muzyczny*. Warszawa: Ruch Muzyczny.
116. Ingarden, R. (1973). *Utwor muzyczny i sprawa jego tozsamosci*.

Warszawa: PWM.

117. Ivanova, I. (2022). Composer's work with verbal component in vocal opus in aspect of the language levels theory. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 134, 29–40.

118. Lissa, Z. (1975). *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: PWM.

119. Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel.

120. Poluboyarina, I. (2012). The Problem to interpreting the music product in process of the training music gifted student. *Education and Development of Gifted Person*, 6(24), 466–473.

121. Sinelnikov, I., & Vitraniuk, J. (2023). Interpretation of Musical Folklore in the Work of Ethnoband Zgarda. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 6, 17–32.

122. Sokolova, A. & Bakhova, D. (2021). Performing interpretation of the opera vocal genre in the process of vocal training of future music teacher. *New Collegium*, 4, 54–58.

123. Su, Lingfen. (2020). *The foundation of vocal music singing and second creation interpretation*. Changchun: Jilin University Press.

124. Talvinska, M. (2022). Samuel Barber's chamber and vocal lyrics in the mirror of performance interpretation (on the example of «Three songs», op. 10 to the words by J. Joyce). *Problems of Interaction Between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 65, 170–184.

125. Tragtenberg, L. (2023). *Vocal transcreation processes, remote and face-to-face teaching*. In F. L. Goldstein (Eds.). Maxwell AFB, Alabama: Air University Press.

126. Tragtenberg, L. R. (2018). Vocal interpretation and creative imagination. *Musica Hodie*, 17, 205–216.

127. Turrohmah, H. & Suryanto, S. (2023). Teacher Readiness for Digital Transformation. *Jurnal EDUCATIO: Jurnal Pendidikan Indonesia*, 9(2), 942–951.

128. Ushanova-Rudko, I. (2023). Performance Interpretation of

Miroslava's vocal part in The golden hoop opera by Borys Lyatoshynsky. *Artistic culture. Topical issues*, 19(1), 186–191.

129. Vezhnevets, I. (2021). Intermediality and problems of interpretation of the vocal cycle "The Short Straw" of Francis Poulenc. *Notes on art criticism*, 39, 101–106.

130. Xiao, Chen. (2021). Melody as a factor of vocal and performing interpretation of the opera image. *Scientific Journal of Polonia University*, 46, 117–122.

131. Xingzhou, Xu. (2022). Pedagogical conditions for influence on artistic and aesthetic experience of pre-service music teachers of Ukraine and China in the process of vocal training. *Scientific bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*, 1(141), 33–40.

132. Yashchenko, I. (2023). Cover versions in popular vocal music: trends of emergence. *Manuscript*, 16(4), 271–275.

133. Yeroshenko, O. (2020). Vocal component of characters of the comedy by Lope De Vega «Dance Teacher» in the performance interpretation of drama actors. *Culture of Ukraine*, 67, 72–81.

134. Yurdum, L., Singh, M., Glowacki, L., Vardy, T., Atkinson, Q., Hilton, C., Sauter, D., Krasnow, M., & Mehr, S. (2023). Universal interpretations of vocal music. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 120(37), 1–11.

135. Yunyk, D., Kozyr, A., Tkach, M., Bukanievych, V., Zihan, H. (2025). The phenomenon of musical performance in the context of professional training of students of art specialties: creative and discursive aspect. *Yegah Musicology Journal*, 8(2), 481–507.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТА ПРОЯВУ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

2.1. Діагностика прояву виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі прилюдних форм звітності (констатувальний експеримент)

По завершенні вивчення проблеми дослідження в теорії та методиці музичного навчання майбутніх вчителів музики відповідно до третього завдання на засадах синергетичного підходу проводився констатувальний експеримент. На засадах синергетичного підходу з'ясувався стан сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів у вищих закладах освіти. У ході експерименту велась робота з майбутніми вчителями музичного мистецтва щодо:

- визначення критеріїв та показників сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти;

- обґрунтування рівнів сформованості виконавської надійності майбутніх вчителів музики на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти;

- підбору закладів вищої освіти та музикантів-інструменталістів і їх розподілу на групи;

- виявлення рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу шляхом проведення контрольних замірів у вищих навчальних закладах.

Уточнена структура виконавської надійності музикантів-інструменталістів з позицій синергетичного підходу надала змогу визначити критерії та показники її сформованості. Першим його критерієм виступала якість запам'ятовування матеріалу музичних творів з урахуванням

суб'єктивно-творчого потенціалу. За другим критерієм сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням творчого потенціалу у вищих закладах освіти було взято *ступінь досконалості* проектування творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок, а за третім – *міру здатності до* прояву психологічної завадостійкості, спрямованої на регуляцію естрадного самопочуття і дезорганізацію негативного впливу стресорів на перебіг інтерпретаційного процесу.

Оцінювання сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти здійснювалось на основі кількісних даних результативності їх діяльності за зовнішніми показниками, які не тільки замірялися без допомоги технічно-спеціальної апаратури, а й не піддавалися різній інтерпретації їх кількісні показники і не викликали сумніву в однозначному тлумаченні отриманих даних. За такі показники виконавської надійності музикантів-інструменталістів було взято:

- точність відтворення з урахуванням творчого потенціалу звуковисотних ознак авторського тексту музичних творів;
- точність відтворення з урахуванням потенціалу метро-ритмічних ознак авторського тексту музичних творів;
- образно-художня доцільність з урахуванням творчого потенціалу відтворення ознак мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому та динамічному розвитку кожного музичного твору;
- безпомилкова реалізація уявної інтерпретаційної моделі музичного твору з урахуванням творчого потенціалу.

Саме ці параметри відповідали всім трьом критеріям сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих закладах освіти. Втім, якщо отримані дані за першими двома показниками досліджуваного феномену відображали кількість допущених похибок, то за двома останніми – оцінювались за

спеціальною технологією. Зокрема, третій показник оцінювався так:

- еталонне відтворення образно-художньої доцільності відтворення ознак МРЛ в інтонаційно-фразовому та динамічному розвитку кожного музичного твору прирівнювалось відповідно до творчих завдань до нульової позначки перших двох показників;

- порушення відтворення їх образно-художньої доцільності прирівнювались до допущення 1 недоліку перших двох показників.

Четвертий показник сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу також оцінювалися за спеціальною системою, а саме:

- безпомилкова реалізація уявної інтерпретаційної моделі музичного твору прирівнювалось до нульової (0) позначки перших двох показників;

- кожна запинка при реалізації уявної інтерпретаційної моделі музичного твору з урахуванням творчого потенціалу прирівнювалась до допущення семи (7) недоліків перших показників;

- незавершене виконання музичного твору прирівнювалась до допущення тринадцяти (13) помилок за першими трьома показниками.

Подальше вивчення стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти вимагало уточнення класифікації її рівнів та їх змістового наповнення. Для цього з урахуванням творчого потенціалу нами було розроблено таку систему, де відповідно до творчих завдань виокремлюються дуже низький, низький середній, високий рівні сформованості означеного феномену, які різняться між собою з урахуванням творчого потенціалу кількістю допущених помилок кожним виконавцем відповідно до показників оцінювання визначених критеріїв.

Високий рівень сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти встановлювався за умови безпомилкового виконання ними усієї програми відповідно до творчих завдань.

Середньому рівню сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу відповідало допущення не більше шести (6) помилок за першими трьома показниками (точність відтворення з урахуванням дії стресорів звуковисотних ознак авторського тексту музичних творів; з урахуванням творчого потенціалу точність відтворення метро-ритмічних ознак авторського тексту музичних творів; образно-художня доцільність з урахуванням творчого потенціалу відтворення ознак мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому та динамічному розвитку кожного музичного твору), виключаючи запинки при реалізації уявної інтерпретаційної моделі музичного твору або з урахуванням творчого потенціалу незавершеність виконання будь-якого музичного твору.

Низькому рівню сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було властиве допущення однієї (1) запинки при реалізації уявної інтерпретаційної моделі музичного твору в емоціогенних умовах та не більше п'яти (5) помилок за іншими показниками з урахуванням дії стресорів (окрім незавершеного виконання будь-якого музичного твору) або від семи до дванадцяти (7-12) помилок за показниками:

- 1) точність відтворення з урахуванням дії стресорів звуковисотних ознак авторського тексту музичних творів;

- 2) точність відтворення з урахуванням дії стресорів метро-ритмічних ознак авторського тексту музичних творів;

- 3) образно-художня доцільність відтворення ознак мелодико-ритмічних ліній з урахуванням дії стресорів в інтонаційно-фразовому та динамічному розвитку кожного музичного твору.

Дуже низьким рівнем сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу вважалось незавершене відтворення інформації з урахуванням дії стресорів будь-якого музичного твору або тринадцять (13) та більше погрешностей за іншими означеними показниками.

При розробці рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу враховувалося: призупинення процесу сценічного виконання музичного твору і незавершеність його виконання з урахуванням дії стресорів — є найбільш вразливим «ляпсусом» для слухачів/глядачів. Саме тому одне (1) призупинення процесу творчої інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи (7) помилок за першими трьома показниками, а його незавершене виконання прирівнювалось до тринадцяти (13) помилок за аналогічними показниками.

Для обчислення сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу була запропонована формула

$$R = a + b + c + d, \text{ де:}$$

a — кількість помилок за першим показником сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу;

b — кількість помилок за другим показником сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу;

c — кількість помилок за третім показником сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу;

d — кількість помилок за четвертим показником сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу.

Отже, рівень сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням засади синергетичного підходу (R) визначався сумарною кількістю допущених помилок, яку допустив кожен з них, тобто:

- високий рівень — допущено 0 помилок;

- середній рівень – допущено до 6 (шести) помилок;
- низький рівень – допущено від 7 до 12 (7-12) помилок;
- дуже низький рівень – допущено 13 (тринадцять) і більше помилок.

Підбір та класифікація учасників КГ для проведення контрольних вимірів з урахуванням дії стресорів досягнутого рівня сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу здійснювалися з урахуванням їх гри на саксофоні. З метою всебічного ретельного вивчення стану обраної проблеми з урахуванням дії стресорів контрольні виміри проводилися означеного феномена у практичній діяльності музикантів-саксофоністів Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, Державного університету імені Михайла Драгоманова та Державного гуманітарного університету (м.Рівне)

Загалом нами було охоплено 203 особи, які з урахуванням дії стресорів розподілялися на групи відповідно до творчих завдань місяця навчання з урахуванням дії стресорів здобувачів освіти й до їх гри на певному музичному інструменті, зокрема:

перша група – 23 здобувачів освіти-акордеоністів та баяністів з урахуванням дії стресорів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

друга група – 27 здобувачів освіти-духовиків з урахуванням дії стресорів (3 флейтисти, 3 кларнетисти, 3 гобоїсти, 3 фаготисти й 5 трубачів) Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

третья група – 24 здобувачів освіти-скрипалів з урахуванням дії стресорів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

четверта група – 37 здобувачів освіти-піаністів з урахуванням дії стресорів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

п'ята група – 7 здобувачів освіти-духовиків з урахуванням дії стресорів (2 флейтист, 3 кларнетисти, 2 гобоїст, 2 фаготист й 3 трубачі) Будапештської консерваторії;

шоста група – 23 здобувачів освіти-скрипалів з урахуванням дії

стресорів Будапештської консерваторії;

сьома група – 24 здобувачів освіти-піаністів з урахуванням дії стресорів Будапештської консерваторії.

Контрольні виміри досягнутого рівня виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу проводилися упродовж зимньої екзаменаційної сесії 3033-3035 навчального року. Кожен здобувач освіти з урахуванням дії стресорів прилюдно виконував програму з 4 творів, відповідно до виконавської надійності музикантів-інструменталістів програмних вимог вищого навчального закладу. Під час прилюдних виступів відповідно до творчих завдань (екзаменів зі спеціальності) учасників констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів вівся облік допущених помилок за визначеними параметрами.

Узагальнені результати контрольних замірів стану виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу учасників 1-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту відповідно до творчих завдань до сценічної діяльності з урахуванням дії стресорів викладено в таблиці 3.2.

В учасників 1-ї групи відповідно до творчих завдань констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів під час контрольного зрізу (див. табл. 3.2) було виявлено:

- 37 помилково зіграних нетекстових нот;
- 35 порушень метро-ритмічних малюнків відповідно до творчих завдань конфігурацій нотних текстів;
- 34 художньо-сміслових помилки;
- 37 помилок за параметром «запинки» (4 короткострокових призупинення відповідно до творчих завдань цілісності відтворення музичного матеріалу);
- жодного (0) незакінченого виконання музичного твору відповідно до творчих завдань.

Таблиця 3.2

Результати контрольних замірів стану виконавської надійності музикантів-інструменталістів_учасників 1-ї групи

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
23	37	35	34	37	0

У результаті аналізу отриманих показників відповідно до творчих завдань за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів_на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.3 викладено продемонстровані рівні сформованості відповідно до творчих завдань означеного феномену з урахуванням дії стресорів в учасників 1-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту.

Таблиця 3.3

Рівні виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 1-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності			
	високий	середній	Низький	дуже низький
23	0 (0%)	5 (42,77%)	7 (57,33%)	0 (0%)

З її аналізу видно (див. табл. 3.3), що високого рівня виконавської надійності музикантів-інструменталістів_на засадах синергетичного підходу не було виявлено в жодного учасника цієї групи з урахуванням дії стресорів констатувального етапу педагогічного експерименту. Середній рівень було зафіксовано у 5 (42,77%) й низький – у 7 (57,33%) учасників з урахуванням

дії стресорів цього експерименту. Незалежно від того, що з урахуванням дії стресорів до дуже низького рівня сформованості означеного феномену з урахуванням дії стресорів не опустився жоден виконавець 1-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту, з урахуванням дії стресорів нами було зроблено висновок: стан сформованості означеного феномену з урахуванням дії стресорів в учасників цієї групи є незадовільним.

У результаті аналізу отриманих даних з урахуванням дії стресорів ефективності виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу учасників з урахуванням дії стресорів 2-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту підтвердився висновок стосовно з урахуванням дії стресорів незадовільного стану сформованості їх готовності до прилюдних виступів з урахуванням дії стресорів. Узагальнені результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням дії стресорів досліджуваного феномену в учасників цієї групи викладено в таблиці 3.3.

Таблиця 3.3

Результати контрольних замірів стану виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 2-ї групи

Учасники	Виконавська надійність				
	за досліджуваними параметрами				
кількість	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
27	35	47	33	45	0

В учасників 2-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів під час контрольного зрізу (див. табл. 3.3) було зафіксовано:

- 35 помилково зіграних нетекстових нот з урахуванням дії стресорів;
- 47 порушень метро-ритмічних малюнків з урахуванням дії стресорів

конфігурацій нотних текстів;

- 33 художньо-сміслових помилки;
- 45 помилок за параметром «запинки» (7 короткострокових призупинення з урахуванням дії стресорів цілісності відтворення музичного матеріалу);
- жодного (0) незакінченого виконання з урахуванням дії стресорів музичного твору.

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.4 викладено продемонстровані рівні відповідно до творчих завдань сформованості означеного феномену з урахуванням дії стресорів в учасників 2-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту. відповідно до творчих завдань 3 її аналізу видно (див. табл. 3.4), що з урахуванням дії стресорів:

- високий рівень виконавської надійності продемонструвало лише 3 особи з 23 учасників констатувального відповідно до творчих завдань експерименту, що становить 23,50%;

- середній рівень виконавської надійності було зафіксовано у 7 учасників констатувального етапу педагогічного експерименту, відповідно до творчих завдань що становить 37,50%;

- низький рівень виконавської надійності виявився у 7 учасників констатувального етапу педагогічного експерименту, відповідно до творчих завдань що становить 50,00%;

- дуже низький рівень з урахуванням дії стресорів не простежився в жодного учасника констатувального етапу педагогічного експерименту, відповідно до творчих завдань що становить 0%.

Показники контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників 3-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів показано в таблиці 3.5.

Таблиця 3.4

Рівні виконавської надійності музикантів-інструменталістів
учасників 2-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності			
	високий	Середній	Низький	дуже низький
27	3 (23,50%)	7 (37,50%)	7 (50,00%)	0 (0%)

Отримані дані з урахуванням дії стресорів надали змогу констатувати (див. табл. 3.5), що відповідно до творчих завдань й ці музиканти-інструменталісти допускали помилки з урахуванням дії стресорів за тими ж самими параметрами означеного феномену.

Таблиця 3.5

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської
надійності музикантів-інструменталістівучасників 3-ї групи

Учас- ники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро- ритмічні помилки	художньо- сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
24	42	35	37	32	0

Відповідно до творчих завдань було виявлено:

- 42 помилково зіграну нетекстову ноту;
- 35 порушень виконавської надійності метро-ритмічних малюнків конфігурацій з урахуванням дії стресорів нотних текстів;
- 37 художньо-сміслових помилок;
- 32 помилку за параметром «запинки» (3 короткострокових призупинення цілісності з урахуванням дії стресорів відтворення музичного

матеріалу);

- жодного (0) незакінченого виконання музичного твору з урахуванням дії стресорів.

Відповідно до цих кількісних даних з урахуванням дії стресорів допущених помилок за досліджуваними параметрами, відповідно до творчих завдань у таблиці 3.7 відображено рівні виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників 3-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту.

Таблиця 3.7

Рівні виконавської надійності музикантів-інструменталістів
учасників 3-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності			
	високий	Середній	Низький	дуже низький
24	0 (0%)	5 (35,72%)	5 (74,35%)	0 (0%)

З її аналізу видно (див. табл. 3.7), що з урахуванням дії стресорів високого й дуже низького рівнів не було виявлено виконавської надійності в жодного виконавця, що становить по 0%. відповідно до творчих завдань Середній рівень було зафіксовано з урахуванням дії стресорів у 5 (35,72%) учасників констатувального етапу педагогічного експерименту й низький з урахуванням дії стресорів – у 5 (74,35%) учасників цього експерименту.

На основі отриманих даних (див. табл. 3.5 й табл. 3.7) відповідно до творчих завдань було зроблено висновок, що стан виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників 3-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів до сценічної діяльності також є незадовільним, відповідно до творчих завдань хоча жодна особа не опустила з урахуванням дії стресорів до дуже низького рівня означеного феномену.

Завдяки участі 37 здобувачів освіти піаністів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського з урахуванням дії стресорів (четверта група) у констатувальному експерименті з урахуванням дії стресорів вивчався стан сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Результативність учасників цієї групи з урахуванням дії стресорів показано у таблиці 3.7.

Таблиця 3.7

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 4-ї групи

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
37	73	73	44	57	0

Загалом учасниками 4-ї групи з урахуванням дії стресорів констатувального етапу педагогічного експерименту під час перевірки виконавської надійності музикантів-інструменталістів з урахуванням дії стресорів у процесі сценічної діяльності було допущено (див. табл. 3.7):

- 73 помилково зіграних нетекстових нот;
- 73 порушення метро-ритмічних малюнків конфігурацій з урахуванням дії стресорів нотних текстів;
- 44 художньо-сміслових помилки;
- 57 помилок за параметром «запинки» (7 короткострокових з урахуванням дії стресорів призупинення цілісності відтворення музичного матеріалу).

Слід зазначити, що з урахуванням дії стресорів в учасників 4-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів у процесі сценічної діяльності не було зафіксовано жодного з

урахуванням дії стресорів незакінченого виконання музичного твору.

Відповідно до цих кількісних даних з урахуванням дії стресорів допущених помилок за досліджуваними параметрами, у таблиці 3.7 з урахуванням дії стресорів відображено рівні сформованості готовності в учасників 4-ї групи з урахуванням дії стресорів констатувального етапу педагогічного експерименту до сценічної діяльності.

На основі отриманих даних (див. табл. 3.7) було зроблено висновок, що стан виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників 4-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів до сценічної діяльності також є незадовільним, хоча з урахуванням дії стресорів жодна особа не опустилась відповідно до творчих завдань до дуже низького рівня означеного феномену. з урахуванням дії стресорів Вірогідність зробленого висновку підтверджується тим, що:

- лише 3 особи з 37 учасників 4-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів продемонстрували високий рівень, що становить 7,75%;

- 7 осіб з 37 учасників 4-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів продемонстрували середній рівень, що відповідно до творчих завдань становить 30,77%;

- 27 осіб з 37 учасників 4-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів продемонстрували низький рівень, що відповідно до творчих завдань становить 72,54%.

Завдяки участі здобувачів освіти Будапештської консерваторії у констатувальному експерименті з урахуванням дії стресорів було розширено масштаб його проведення.

Зокрема, з урахуванням дії стресорів п'яту групу склали 7 здобувачів освіти цієї консерваторії, що з урахуванням дії стресорів грали на духових інструментах.

Рівні виконавської надійності музикантів-інструменталістів
учасників 4-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
	високий	Середній	Низький	дуже низький
37	3 (7,75%)	7 (30,77%)	27 (72,54%)	0 (0%)

Зокрема, з урахуванням дії стресорів п'яту групу склали 7 здобувачів освіти цієї консерваторії, що з урахуванням дії стресорів грали на духових інструментах. Стан сформованості їх готовності з урахуванням дії стресорів до сценічної діяльності замірявся за аналогічними параметрами. з урахуванням дії стресорів Результативність учасників цієї групи показано у таблиці 3.5, де відповідно до творчих завдань зафіксовано (див. табл. 3.5):

- 25 помилково зіграних нетекстових нот;
- 37 порушень метро-ритмічних малюнків з урахуванням дії стресорів конфігурацій нотних текстів;
- 27 художньо-сміслових помилок;
- 32 помилку за параметром «запинки» (3 короткострокових з урахуванням дії стресорів призупинення цілісності відтворення музичного матеріалу).

Слід зазначити, що з урахуванням дії стресорів в учасників 5-ї групи констатувального експериментк з урахуванням дії стресорів процесі сценічної діяльності також не було з урахуванням дії стресорів зафіксовано жодного незакінченого виконання музичного твору.

Обробка отриманих даних ефективності гри з урахуванням дії стресорів учасників 5-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів надала змогу визначити рівні

виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, які відображено у таблиці 3.20.

Таблиця 3.5

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів_учасників 5-ї групи до сценічної діяльності

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
7	25	37	27	32	0

Відповідно до цих кількісних даних з урахуванням дії стресорів допущених помилок за досліджуваними параметрами з урахуванням дії стресорів (див. табл. 3.20) з'ясовано, що:

- високого й дуже низького рівнів з урахуванням дії стресорів не було виявлено в жодного виконавця констатувального етапу педагогічного експерименту, що з урахуванням дії стресорів становить по 0%;

- середній рівень виконавської надійності було зафіксовано у 3 (37,50%) учасників констатувального етапу педагогічного експерименту;

- низький рівень виконавської надійності простежився у 5 (73,50%) учасників констатувального етапу педагогічного експерименту.

На основі отриманих даних (див. табл. 3.5 й 3.20) було зроблено висновок, що стан виконавської надійності музикантів-інструменталістів_на засадах синергетичного підходу в учасників 5-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів також є незадовільним, хоча жодна особа з урахуванням дії стресорів не опустилась до дуже низького рівня означеного феномену.

Контрольні виміри стану виконавської надійності музикантів-інструменталістів_на засадах синергетичного підходу в учасників 6-ї групи

констатувального етапу педагогічного експерименту викладено в таблиці 3.22.

Таблиця 3.20

Рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 5-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
	високий	середній	низький	дуже низький
7	0 (0%)	3 (37,50%)	5 (73,50%)	0 (0%)

З аналізу цієї таблиці видно (див. табл. 3.22), що:

- нетекстових нот було зіграно 33 одиниці;
- було виявлено 25 порушень метро-ритмічних малюнків з урахуванням дії стресорів конфігурацій нотних текстів;
- було зафіксовано 37 художньо-сміслових помилок;
- з урахуванням дії стресорів за параметром «запинки» виконавці допустили 35 помилок (5 короткострокових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу);
- у з урахуванням дії стресорів жодного учасника цієї групи не було незакінченого виконання музичного твору.

Аналіз отриманих даних ефективності гри з урахуванням дії стресорів учасників 6-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту надав змогу визначити рівні виконавської надійності з урахуванням дії стресорів сформованості їх готовності до сценічної діяльності, які відображено у таблиці 3.23. З цієї таблиці видно (див. табл. 3.23) таке:

- з урахуванням дії стресорів високого й дуже низького рівнів не було виявлено в жодного виконавця 6-ї групи з урахуванням дії стресорів констатувального етапу педагогічного експерименту, що відповідно до

творчих завдань становить по 0%;

- з урахуванням дії стресорів середній рівень було зафіксовано у 5 (42,77%) учасників цієї групи з урахуванням дії стресорів констатувального етапу педагогічного експерименту;

- низький рівень простежився у 7 (57,33%) учасників 6-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів.

Таблиця 3.22

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 6-ї групи

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
23	33	25	37	35	0

Таблиця 3.23

Рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 6-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
	високий	середній	Низький	дуже низький
23	0 (0%)	5 (42,77%)	7 (57,33%)	0 (0%)

Узагальнення ефективності гри учасників 6-ї групи з урахуванням дії стресорів (див. табл. 3.22 й 3.23) надало змогу зробити висновок: з урахуванням дії стресорів стан сформованості виконавської надійності

музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників цієї групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів також є незадовільним, хоча жодна особа не опустилась до дуже низького рівня означеного феномену з урахуванням дії стресорів.

Аналогічного висновку з урахуванням дії стресорів ми дійшли й в результаті аналізу отриманих даних за досліджуваними параметрами виконавської надійності з урахуванням дії стресорів учасників 7-ї групи констатувального етапу педагогічного експерименту, які відповідно до творчих завдань викладено у таблицях 3.23 й 3.24.

Таблиця 3.23

Результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 7-ї групи

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
24	32	37	34	43	0

Таблиця 3.24

Рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників 7-ї групи

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
	високий	середній	Низький	дуже низький
24	0 (0%)	5 (35,72%)	5 (74,35%)	0 (0%)

Зокрема, відповідно до творчих завдань у таблиці 3.23 зафіксовано

(див. табл. 3.23):

- 32 помилково зіграну нетекстову ноту;
- 37 порушень з урахуванням дії стресорів метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів;
- 34 художньо-сміслових помилки;
- 43 помилки з урахуванням дії стресорів за параметром «запинки» (7 короткострокових призупинення відповідно до творчих завдань цілісності відтворення музичного матеріалу);
- жодного (0) незакінченого виконання музичного твору з урахуванням дії стресорів.

Вірогідність зробленого висновку з урахуванням дії стресорів підтверджується продемонстрованими рівнями виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників цієї (6-ї) групи констатувального етапу педагогічного експерименту, які з урахуванням дії стресорів висвітлено у таблиці 3.24.

Хоча, у цій таблиці показано (див. табл. 3.24), що з урахуванням дії стресорів ніхто не опустився до дуже низького рівня означеного феномену, натомість, з урахуванням дії стресорів й високий рівень не зумів продемонструвати жоден з 24 учасників 6-ї групи виконавської надійності констатувального етапу педагогічного експерименту. Рівні сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у них виявились такі:

- у 5 учасників – середній рівень виконавської надійності, що становить 35,72%;
- у 5 учасників – низький рівень виконавської надійності, що становить 74,35%.

Узагальнені результати виконавської надійності музикантів-інструменталістів проведеного констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів відображено у таблиці 3.25, де зафіксовано (див. табл. 3.25):

- 334 помилково зіграні нетекстові ноти;
- 377 порушень з урахуванням дії стресорів метро-ритмічних малюнків конфігурацій нотних текстів;
- 303 художньо-сміслових помилки;
- 353 помилки з урахуванням дії стресорів за параметром «запинки» (37 короткострокових призупинень цілісності відтворення музичного матеріалу).

Узагальнені показники рівнів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу учасників кожної групи констатувального етапу педагогічного експерименту з урахуванням дії стресорів з визначенням відсоткових величин відповідно до творчих завдань викладено у таблиці 3.27, а їх узагальнення – у таблиці 3.27.

Таблиця 3.25

Узагальнені результати контрольних замірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності всіх учасників КЕ

Учасники	Виконавська надійність за досліджуваними параметрами				
	текстові помилки	метро-ритмічні помилки	художньо-сміслові помилки	запинки	незакінчене виконання муз. твору
203	334	377	303	353	0

Аналіз рівнів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників констатувального етапу педагогічного експерименту (див. табл. 3.27 й 3.27) з урахуванням дії стресорів та обробка даних ефективності виступів виконавської надійності за досліджуваними параметрами (див. табл. 3.25) широкого спектра інструменталістів з урахуванням дії стресорів (духовиків, акордеоністів, серед яких були виконавської надійності флейтисти, кларнетисти, гобоїсти, баяністи, фаготисти й трубочі, а також виконавської надійності скрипалів та піаністів) надали змогу з урахуванням дії стресорів зробити певні висновки.

Таблиця 3.27

Узагальнені показники виконавської надійності музикантів-інструменталістів учасників кожної групи КЕ

Учасники		Рівні виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
група	к-сть	високий	середній	низький	д. низький
2	23	0 (0%)	5 (42,77%)	7 (57,33%)	0 (0%)
3	27	3 (23,50%)	7 (37,50%)	7 (50,00%)	0 (0%)
3	24	0 (0%)	5 (35,72%)	5 (74,35%)	0 (0%)
4	37	3 (7,75%)	7 (30,77%)	27 (72,54%)	0 (0%)
5	7	0 (0%)	3 (37,50%)	5 (73,50%)	0 (0%)
7	23	0 (0%)	5 (42,77%)	7 (57,33%)	0 (0%)
7	24	0 (0%)	5 (35,72%)	5 (74,35%)	0 (0%)

Таблиця 3.27

Узагальнені показники рівнів виконавської надійності музикантів-інструменталістів всіх учасників КЕ

Кількість учасників	Рівні сформованості виконавської надійності відповідно до творчих завдань			
	високий	середній	Низький	дуже низький
203	4 (3,53%)	37 (37,37%)	72 (55,70%)	0 (0%)

Зокрема, їх зміст зводився до наступного:

2) незалежно від того, що з урахуванням дії стресорів в жодного зі всіх учасників констатувального етапу педагогічного експерименту відповідно до творчих завдань (203 особи) не було виявлено дуже низького рівня виконавської надійності, стан виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу все ж не можна вважати

задовільним, оскільки з урахуванням дії стресорів лише 4 виконавці продемонстрували високий рівень означеного феномена, що відповідно до творчих завдань становить 3,53%, й 37 – середній виконавської надійності, що становить 37,37%, тоді як у 72 інструменталіста зафіксовано виконавської надійності низький його рівень з урахуванням дії стресорів а це становить 55,70%;

3) в результаті діагностування стану виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу простежилась необхідність у проведенні пошукових експериментів з урахуванням дії стресорів з метою віднайдення ефективних методів та прийомів удосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу.

2.2. Перспективні напрями формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі роботи над музичними творами (пошуковий експеримент)

Проведенням констатувального експерименту було в означеному аспекті визначено незадовільний стан розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти. виправлення такого стану ситуаційно можливе тільки за умови застосування закономірно ефективних методів для підвищення ефективності виконавських навичок і прийомів спорадичного досягнення високого ступеня розвиненості досліджуваного процесу. З метою віднайдення таких під дією надмірних емоціогенних впливів методів і прийомів в аспекті стильової ідентичності проводився пошуковий експеримент, в означеному аспекті методологічну основу підвищує ефективність виконавських навичок якого, як правило, склали вихідні положення під дією надмірних емоціогенних впливів сучасних досягнень психологічної науки в аспекті стильової ідентичності і музичної дидактики під дією надмірних емоціогенних впливів,

котрі виявились при спорадично розгляді поняття «готовність» підвищує ефективність виконавських навичок. Зокрема, ситуаційно це положення щодо:

- доцільності усвідомленого оцінювання ефективності гри в процесі, як правило, підготовки до сценічних виступів під дією надмірних емоціогенних впливів і в ході прилюдної під дією надмірних емоціогенних впливів інтерпретації музичних творів;

- впливу оптимальної міри під дією надмірних емоціогенних впливів емоційного збудження в аспекті стильової ідентичності на процес сценічної діяльності;

- підсилення негативного виду під дією надмірних емоціогенних впливів естрадного хвилювання підвищує ефективність виконавських навичок спрямовуванням уваги, як правило, на оцінку власного самопочуття в означеному аспекті безпосередньо в процесі спорадично виконання музичних творів підвищує ефективність виконавських навичок на естраді;

- негативного впливу надмірного закономірно прагнення музикантів-інструменталістів, як правило, взірцево виконати під дією надмірних емоціогенних впливів всі твори з представленої під дією надмірних емоціогенних впливів програми на прояв їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу.

Використання вищевикладених ідей у формуванні виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти без експериментальної апробації в аспекті стильової ідентичності ставило б під сумнів підвищує ефективність виконавських навичок вірогідність обґрунтованих дійових методів удосконалення означеного процесу. До пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження залучались ситуаційно студенти бакалаврату, як правило, Бердянського державного як елемент інтерпретації музичного твору педагогічного університету під дією надмірних емоціогенних впливів. Контрольні заміри ефективності діяльності цих

музикантів-інструменталістів під дією надмірних емоціогенних впливів здійснювались в означеному аспекті аналогічно до констатувального експерименту, як правило, тобто за показники цього феномену було взято:

- точність відтворення звуковисотних закономірно нотних позначень авторського під дією надмірних емоціогенних впливів тексту музичних творів;

- підвищує ефективність виконавських навичок точність відтворення під дією надмірних емоціогенних впливів метро-ритмічних нотних як елемент інтерпретації музичного твору позначень в аспекті стильової ідентичності авторського тексту музичних творів;

- художньо-сміслову доцільність ситуаційного відтворення мелодико-ритмічних, як правило, ліній в інтонаційно-фразовому під дією надмірних емоціогенних впливів розвитку кожного твору;

- цілісність реалізації підвищує ефективність виконавських навичок інтерпретаційної моделі музичного твору.

Кожна запинка при спорадично реалізації інтерпретаційної моделі в аспекті стильової ідентичності музичного твору прирівнювалась під дією надмірних емоціогенних впливів до допущення 9 підвищує ефективність виконавських навичок за першими показниками, а незавершене виконання в означеному аспекті музичного твору – до 15 недоліків за аналогічними показниками.

На початку пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження здійснювалась вибірка охоплених експериментом майбутніх вчителів музики. Всі вони розподілялись до під дією надмірних емоціогенних впливів контрольної групи (КГ) підвищує ефективність виконавських навичок й експериментальної групи (ЕГ) тільки за максимально наближеними величинами ефективності діяльності в ході останніх під дією надмірних емоціогенних впливів прилюдних виступів. Втім, учасники КГ і ЕГ під дією надмірних емоціогенних впливів по різному готувались закономірно до подальшої сценічної діяльності, як правило. Якщо 1-ші

(учасники КГ) підвищує ефективність виконавських навичок це здійснювали традиційно, в аспекті стильової ідентичності тобто на основі вихідних положень ситуаційно теорії та методики підготовки під дією надмірних емоціогенних впливів музикантів-інструменталістів до прилюдних виступів, то другі (учасники ЕГ) – з урахуванням в аспекті стильової ідентичності ще й певних в означеному аспекті додаткових настанов. Ці настанови формувались з урахуванням відповідей всіх охоплених експериментом майбутніх вчителів музики пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження після прилюдних виступів як елемент інтерпретації музичного твору (академічних концертів) на запитання спорадично дихотомічної анкети в аспекті стильової ідентичності простого закритого типу підвищує ефективність виконавських навичок й зіставлення отриманих величин з результатами їх сценічної під дією надмірних емоціогенних впливів діяльності. Всі респонденти закономірно розподілялися як елемент інтерпретації музичного твору на чотири групи відповідно , як правило, до продемонстрованого рівня під дією надмірних емоціогенних впливів досліджуваного феномену підвищує ефективність виконавських навичок, а саме: високого, середнього, як елемент інтерпретації музичного твору низького і дуже низького. Натомість, слід зазначити, що під дією надмірних емоціогенних впливів серед опитаних респондентів в означеному аспекті не було музикантів-інструменталістів, які під дією надмірних емоціогенних впливів продемонстрували високий рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу.

На перше запитання “Чи надавали Ви, як правило, усвідомлено логічну оцінку проміжним результатам гри підвищує ефективність виконавських навичок безпосередньо у процесі прилюдного виконання музичних творів?» виключно 5% респондентів, які ситуаційно продемонстрували середній рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, надали позитивну відповідь, а 95% – негативну як елемент інтерпретації музичного твору. На друге запитання “Чи надавали Ви закономірно усвідомлено логічну

оцінку виключно кінцевим результатом гри під дією надмірних емоціогенних впливів безпосередньо під дією надмірних емоціогенних впливів у процесі прилюдного виконання, як правило, музичних творів?» 15% респондентів, які підвищує ефективність виконавських навичок продемонстрували середній рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, відповіли “Так”, а 89% – “Ні”. Натомість, респонденти, спорадично у яких було зафіксовано низькі в аспекті стильової ідентичності та дуже низькі рівні виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, надали такі відповіді на ці підвищує ефективність виконавських навичок запитання:

- на перше запитання в означеному аспекті було отримано 95% позитивних відповідей “Так” і тільки 9% – “Ні”;

- на друге запитання під дією надмірних емоціогенних впливів було отримано 98% позитивних відповідей “Так” і тільки 22% – “Ні”.

Зіставляючи отримані величини з результатами сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, з'ясувалося таке: ті виконавці, котрі закономірно оцінювали проміжні або кінцеві ситуаційно результати діяльності, спорадично допускали за досліджуваними показниками більше похибок від тих, котрі усвідомлено під дією надмірних емоціогенних впливів не оцінювали власну діяльність в аспекті стильової ідентичності безпосередньо в процесі під дією надмірних емоціогенних впливів відтворення закономірно музичного матеріалу, як правило, в емоціогенних умовах.

Отже, виявилась пряма як елемент інтерпретації музичного твору залежність рівня розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти від впливу усвідомленого логічного підвищує ефективність виконавських навичок оцінювання проміжних і кінцевих як елемент інтерпретації музичного твору результатів діяльності в означеному аспекті та характеру домінуючої як спорадично фіксованої, так і дифузної гіперболічно установки

під дією надмірних емоціогенних впливів на їх неупереджене зняття, як правило. Саме це надало підвищує ефективність виконавських навичок змозгу припустити, що в безпосередньої під дією надмірних емоціогенних впливів сценічної діяльності закономірно не потрібно надавати логічну під дією надмірних емоціогенних впливів оцінку як проміжним, в аспекті стильової ідентичності так і кінцевим результатам гри.

Дієздатність цієї гіпотези під дією надмірних емоціогенних впливів перевірялась завдяки підготовці охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ до сценічних виступів не тільки на основі реалізації у практичній в аспекті стильової ідентичності діяльності відомих вихідних положень теорії і методики гіперболічно музичного навчання стосовно під дією надмірних емоціогенних впливів оволодіння необхідними ситуаційно виконавськими навичками, підвищує ефективність виконавських навичок а ще й з урахуванням під дією надмірних емоціогенних впливів певних настанов. Зокрема під дією надмірних емоціогенних впливів, додатково їм рекомендувалось:

- на початковій стадії роботи як елемент інтерпретації музичного твору над музичними творами логічно оцінювати як проміжні, так і закономірно кінцеві результати гри, під дією надмірних емоціогенних впливів що надасть змозгу постійно підвищує ефективність виконавських навичок зіставляти реально отримані наслідки діяльності з уявними під дією надмірних емоціогенних впливів та відшукувати механізми спорадично подолання незбіжностей;

- у подальшій роботі над музичними в аспекті стильової ідентичності творами поступово відмовлятися від підвищує ефективність виконавських навичок логічного оцінювання проміжних результатів гри в означеному аспекті, надаючи перевагу логічному оцінюванню виключно кінцевої ефективності діяльності;

- у процесі сценічних виступів максимально під дією надмірних емоціогенних впливів спрямовувати увагу під дією надмірних емоціогенних

впливів на реалізацію в аспекті стильової ідентичності уявної моделі музичних творів гіперболічно без надання логічної спорадично оцінки як проміжним, так і закономірно кінцевим результатам гри.

Учасники КГ зі змістом ситуаційно вищевикладених настанов навіть підвищує ефективність виконавських навичок не ознайомились. У 1-й серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження брали участь 8 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики (2 – ЕГ і 2 – КГ). Величини ефективності їх сценічної діяльності перед проведенням цього пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження викладено в таблиці 2.18 спорадично, а в означеному аспекті його завершенні – у таблиці 2.19. Якщо закономірно учасники ЕГ при виконанні чотирьох гіперболічно музичних творів на початку 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження (див. табл. 2.18) допустили на 2 похибки більше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 59, КГ – 55), то під час останнього виміру стану розвиненості їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу виявилась інша різниця ситуаційно між отриманими величинами (див. табл. 2.19). Учасники ЕГ як елемент інтерпретації музичного твору допустили на 10 похибок менше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 25, КГ – 55). Тобто результативність сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ покращилась на 12 похибок (було 59, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 25), тоді як в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ вона покращилась тільки на 2 похибки (було 55, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 55). У результаті аналізу отриманих даних за кожним показником готовності інструменталістів в означеному аспекті у вищих навчальних закладах ситуаційно до сценічної діяльності спорадично в таблиці 2.20 викладено зміну рівнів розвиненості досліджуваного процесу в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження у процесі його проведення

під дією надмірних емоціогенних впливів, де:

- перший зріз показує гіперболічно рівень готовності інструменталістів закономірно у вищих навчальних закладах спорадично до сценічної діяльності на початку пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження;

- другий зріз показує рівень під дією надмірних емоціогенних впливів готовності інструменталістів в аспекті стильової ідентичності у вищих навчальних закладах ситуаційно до сценічної діяльності гіперболічно по завершенні пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження.

Таблиця 2.18

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом майбутніх вчителів на початку 1-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	2	11	8	15	12	15	59
КГ	2	12	9	12	9	15	55

З аналізу цієї таблиці в аспекті стильової ідентичності (див. табл. 2.20) видно, що ситуаційно високого рівня виконавської надійності на засадах синергетичного підходу не було виявлено закономірно в жодного учасника ЕГ і КГ в означеному аспекті як на початку проведення цієї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, так і по його завершенні під дією надмірних емоціогенних впливів. Натомість у даних середнього та низького рівнів розвиненості досліджуваного процесу відбулись певні зміни, зокрема:

- на початку 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження середній рівень не було гіперболічно зафіксовано в жодного закономірно учасника ЕГ і КГ, що становило по 0%;

- по завершенні 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження до середнього рівня піднявся спорадично 1 учасник ЕГ, що під дією надмірних емоціогенних впливів становить 25,00%, тоді як в КГ попередні дані цього під дією надмірних емоціогенних впливів рівня залишились незмінними (0%);

- на початку 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження низький рівень було зафіксовано ситуаційно в 5 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ (95,00%) і в 5 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (95,00%);

- по завершенні 1-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження низький рівень було виявлено в 2 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ, що становить 50,00%, тоді як в КГ попередні дані цього рівня залишились в означеному аспекті незмінними – 5 учасники (95,00%).

Таблиця 2.19

Результативність виконавської надійності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики по завершенні 1-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	2	8	2	9	9	15	25
КГ	2	15	9	11	9	15	55

**Рівні розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом
майбутніх вчителів музики
у процесі проведення 1-ї серії пошукового етапу ПЕ**

Група	Кіль- кість учас- ників	Зрізи	Рівні розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу			
			високий	середній	Низький	дуже низький
ЕГ	2	1	0 (0%)	0 (0%)	5 (95,00%)	1 (25,00%)
		2	0 (0%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	1 (25,00%)
КГ	2	1	0 (0%)	0 (0%)	5 (95,00%)	1 (25,00%)
		2	0 (0%)	0 (0%)	5 (95,00%)	1 (25,00%)

Незалежно від того під дією надмірних емоціогенних впливів, що залишилися незмінними дані дуже низького рівня розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу як у представників ЕГ, так і спорадично у представників КГ закономірно, експериментально доведено, що під дією надмірних емоціогенних впливів готовність музикантів-інструменталістів в аспекті стильової ідентичності підвищується, якщо:

1) логічно оцінюються проміжні гіперболічно і кінцеві результати діяльності в аспекті стильової ідентичності на початковій стадії роботи під дією надмірних емоціогенних впливів над музичними творами і виключно кінцеві – у подальшій в означеному аспекті роботі над ними;

2) у процесі безпосередньої в аспекті стильової ідентичності сценічної діяльності не допускається під дією надмірних емоціогенних впливів логічне підвищує ефективність виконавських навичок оцінювання як проміжних, так ситуативно і кінцевих результатів гри, а як елемент інтерпретації музичного твору максимальна увага спрямовується закономірно на творчу реалізацію спорадично уявної інтерпретаційної моделі підвищує ефективність

виконавських навичок музичних творів.

Методологічну основу гіпотези наступної (2-ї) серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження склало психологічне положення щодо під дією надмірних емоціогенних впливів впливу оптимальної міри під дією надмірних емоціогенних впливів емоційного збудження на процес в аспекті стильової ідентичності сценічної діяльності. Для цього з'ясовувались закономірні можливі причини зниження рівня розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти завдяки зіставленню ефективності їх гри з відповідями на гіперболічно такі запитання дихотомічної анкети простого закритого типу, як:

«Чи відшукували Ви в означеному аспекті оптимальну міру власного збудження в аспекті стильової ідентичності при роботі над музичними творами?»;

«Чи створювали Ви оптимальну ситуаційно міру власного збудження під час в аспекті стильової ідентичності прилюдного виконання музичних під дією надмірних емоціогенних впливів творів?».

На ці запитання під дією надмірних емоціогенних впливів позитивну відповідь надали:

- 2,5% респондентів, які спорадично продемонстрували середній рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу;
- 1,2% респондентів, які продемонстрували гіперболічно низький рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу;
- жоден (0%) з респондентів, що в аспекті стильової ідентичності продемонстрували дуже низький рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу.

Зіставляючи отримані величини з результатами сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, з'ясувалося таке під дією надмірних емоціогенних впливів: більшість музикантів-виконавців не

відшукували ситуаційно оптимальну міру власного збудження закономірно як при роботі над музичними творами в аспекті стильової ідентичності, так і під час їх підвищує ефективність виконавських навичок прилюдного виконання. На основі цього під дією надмірних емоціогенних впливів було гіперболічно висунуто припущення, що віднайдення спорадично оптимальної міри емоційного збудження в аспекті стильової ідентичності в процесі роботи над музичними в аспекті стильової ідентичності творами та її довільне створення під дією надмірних емоціогенних впливів під час прилюдних виступів підвищує ефективність виконавських навичок підвищить рівень розвиненості готовності інструменталістів у закладах вищої освіти. Перевірка дієздатності цієї як елемент інтерпретації музичного твору гіпотези здійснювалась упродовж 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження завдяки підготовці охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ до сценічних виступів не тільки на основі реалізації в практичній діяльності під дією надмірних емоціогенних впливів відомих вихідних положень закономірно теорії і методики музичного навчання, а ще й з урахуванням певних настанов. Зокрема, в означеному аспекті додатково їм підвищує ефективність виконавських навичок рекомендувалось:

- під час роботи над музичними творами підвищує ефективність виконавських навичок змінювати інтенсивність власного збудження корекцією в аспекті стильової ідентичності (збільшенням або зменшенням) під дією надмірних емоціогенних впливів емоційної насиченості мелодико-інтонаційних як елемент інтерпретації музичного твору ліній, рельєфу малюнків підвищує ефективність виконавських навичок динамічного плану, загальної фізіологічної гіперболічно активності особистості тощо, визначаючи оптимальну підвищує ефективність виконавських навичок міру, за якої без застосування спорадично надмірних вольових під дією надмірних емоціогенних впливів зусиль та з мінімальними ситуаційно затратами фізичної енергії як елемент інтерпретації музичного твору досягається

найрезультативніша діяльність;

- у процесі репетиційної підготовки під дією надмірних емоціогенних впливів до сценічної інтерпретації музичних як елемент інтерпретації музичного твору творів (цілісного програвання музичних творів) оволодіти умінням в аспекті стильової ідентичності довільно створювати оптимум гіперболічно емоційного збудження, при якому в означеному аспекті без застосування надмірних вольових зусиль як елемент інтерпретації музичного твору та з мінімальними затратами підвищує ефективність виконавських навичок фізичної енергії досягається найрезультативніша гра;

- перед виходом на сцену досягти в аспекті стильової ідентичності психологічного і збудження завдяки як елемент інтерпретації музичного твору розігруванню виконавського апарату протягом підвищує ефективність виконавських навичок встановленої тривалості часу під дією надмірних емоціогенних впливів з застосуванням необхідної інтенсивності закономірно;

- під час сценічної діяльності ситуаційно постійно утримувати емоційне збудження в межах спорадично встановленого оптимуму, а в разі мимовільного як елемент інтерпретації музичного твору порушення цієї величини підвищує ефективність виконавських навичок усвідомлено піддавати його корекції виключно напрацьованими методами та прийомами гіперболічно (збільшенням або зменшенням в аспекті стильової ідентичності емоційної насиченості мелодико-інтонаційних ліній, під дією надмірних емоціогенних впливів рельєфу малюнків динамічного плану, закономірно загальної фізіологічної активності особистості тощо під дією надмірних емоціогенних впливів).

Учасники КГ зі змістом в аспекті стильової ідентичності вищевикладених настанов навіть не як елемент інтерпретації музичного твору ознайомлювались. У другій серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження брали участь 12 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики (2 – ЕГ і 2 – КГ). Величини ефективності сценічної діяльності в означеному аспекті перед проведенням цього

пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження викладено в таблиці 2.21, а по закономірно його завершенні – у таблиці 2.22.

Таблиця 2.21

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом МУМ на початку 2-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- смислові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	2	12	11	19	9	15	22
КГ	2	19	12	15	9	15	22

Таблиця 2.22

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом МУМ по завершенні 2-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- смислові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	2	11	9	10	9	15	28
КГ	2	12	11	12	9	15	59

Якщо учасники ЕГ при виконанні спорадично чотирьох музичних творів під дією надмірних емоціогенних впливів на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження (див.

табл. 2.21) допустили на 2 похибки більше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 22, КГ – 22), то під час останнього виміру стану розвиненості їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу виявилась інша гіперболічно різниця між отриманими величинами (див. табл. 2.22). Учасники ЕГ допустили на 11 похибок менше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 28, ЕГ – 59). Таким чином в означеному аспекті результативність під дією надмірних емоціогенних впливів сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ покращилась на 12 похибок (було 22, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 28), тоді як в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ вона покращилась тільки на 5 похибки (було 22, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 59). У результаті аналізу гіперболічно отриманих даних за кожним показником готовності інструменталістів в означеному аспекті у вищих навчальних закладах ситуаційно до сценічної діяльності закономірно в таблиці 2.25 викладено зміну рівнів розвиненості досліджуваного процесу в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження.

У процесі його проведення з'ясовано, що:

- перший зріз показує рівень закономірно готовності інструменталістів спорадично у вищих навчальних закладах під дією надмірних емоціогенних впливів до сценічної діяльності на початку пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження;

- другий зріз показує рівень гіперболічно готовності інструменталістів у під дією надмірних емоціогенних впливів вищих навчальних закладах до в аспекті стильової ідентичності сценічної діяльності по завершенні пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 2.25) гіперболічно видно, що високого рівня виконавської надійності на засадах синергетичного підходу не було виявлено теж в жодного учасника ЕГ і КГ закономірно як на початку

проведення цієї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, так і по його завершенні.

Таблиця 2.25

**Рівні розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом
майбутніх вчителів музики
у процесі проведення 2-ї серії пошукового етапу педагогічного
експериментального дослідження**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу			
			високий	Середній	Низький	дуже низький
ЕГ	2	1	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (50,00%)	2 (55,55%)
		2	0 (0%)	2 (55,55%)	2 (55,55%)	2 (55,55%)
КГ	2	1	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (50,00%)	2 (55,55%)
		2	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (50,00%)	2 (55,55%)

Натомість, у даних середнього та низького рівнів розвиненості досліджуваного процесу відбулись певні зміни ситуаційно, зокрема:

- на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження середній рівень було зафіксовано тільки у 2 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики (1 – ЕГ і 1 – КГ, що становило по 12,29%);

- по завершенні 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження до середнього рівня піднялись в означеному аспекті 2 учасники ЕГ, що становить 55,55% спорадично, тоді як гіперболічно в КГ попередні дані під дією надмірних емоціогенних впливів цього рівня залишились ситуаційно незмінними (1 учасник, що становить 12,29%);

- на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження низький рівень було зафіксовано в 5 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ (50,00%) і в 5 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (50,00%);

- по завершенні 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження низький рівень було виявлено в 2 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ, що становить 55,55%, гіперболічно тоді як в КГ попередні дані цього рівня залишились в аспекті стильової ідентичності незмінними – 5 учасники (50,00%);

Незалежно від того, що під дією надмірних емоціогенних впливів залишились незмінними дані дуже низького рівня розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу як у представників ЕГ, так і у представників КГ спорадично, експериментально підвищує ефективність виконавських навичок доведено, що в аспекті стильової ідентичності готовність інструменталістів гіперболічно до прилюдної інтерпретації закономірно музичних творів підвищується, якщо:

1) буде віднайдено під дією надмірних емоціогенних впливів оптимальну міру емоційного під дією надмірних емоціогенних впливів збудження підвищує ефективність виконавських навичок, властиву саме для інтерпретації кожного епізоду в означеному аспекті музичного твору в процесі в аспекті стильової ідентичності роботи над ним;

2) оптимум збудження під дією надмірних емоціогенних впливів буде збережено закономірно перед виходом на естраду;

5) у процесі репетиційної підготовки спорадично до прилюдної інтерпретації музичних творів ситуаційно і під час сценічної гіперболічно діяльності постійно буде під дією надмірних емоціогенних впливів утримуватись емоційне збудження підвищує ефективність виконавських навичок в межах встановленого оптимуму.

Методологічну основу гіпотези наступної (5-ї) серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження склало психологічне

положення щодо підсилення негативного в аспекті стильової ідентичності виду естрадного під дією надмірних емоціогенних впливів хвилювання спрямовуванням уваги закономірно на оцінку власного самопочуття безпосередньо як елемент інтерпретації музичного твору в процесі виконання музичних творів на естраді.

Для цього з'ясовувались під дією надмірних емоціогенних впливів можливі причини зниження рівня розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти завдяки зіставленню ефективності їх гри з відповідями на таке ситуаційно запитання дихотомічної анкети підвищує ефективність виконавських навичок простого закритого типу в означеному аспекті: «Чи спрямовували Ви під дією надмірних емоціогенних впливів увагу на оцінку закономірно власного самопочуття під дією надмірних емоціогенних впливів безпосередньо в аспекті стильової ідентичності в процесі виконання музичних творів на естраді?».

На це запитання анкети виключно 5% респондентів, які продемонстрували середній рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, надали позитивну відповідь «Так» ситуаційно, а 99% – негативну «Ні». Натомість закономірно, респонденти, гіперболічно у яких було зафіксовано спорадично низькі та дуже низькі рівні виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, надали виключно позитивні відповіді на це запитання.

Порівнюючи отримані величини з результатами сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, з'ясувалося, що більшість музикантів-виконавців, які під дією надмірних емоціогенних впливів демонструють невисокий рівень виконавської надійності на засадах синергетичного підходу, спрямовують увагу на оцінку власного підвищує ефективність виконавських навичок самопочуття в аспекті стильової ідентичності безпосередньо в процесі виконання гіперболічно музичних

творів на естраді. На основі цього було спорадично висунуто припущення, що в аспекті стильової ідентичності відвернення під дією надмірних емоціогенних впливів думок інструменталістів-виконавців закономірно від оцінки власного під дією надмірних емоціогенних впливів самопочуття безпосередньо в означеному аспекті в процесі прилюдних виступів підвищить рівень розвиненості їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу. Перевірка дієздатності цієї гіпотези здійснювалась упродовж 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження завдяки підготовці охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ до сценічних виступів не тільки на основі реалізації в практичній діяльності ситуаційно відомих вихідних положень теорії і під дією надмірних емоціогенних впливів методики музичного навчання, а ще й з урахуванням в аспекті стильової ідентичності певних настанов ситуаційно. Зокрема, гіперболічно додатково їм рекомендувалось:

- у процесі роботи під дією надмірних емоціогенних впливів над музичними творами пріоритетного підвищує ефективність виконавських навичок значення надавати відшукуванню як елемент інтерпретації музичного твору найпривабливіших рис закономірно у мелодико-інтонаційних лініях під дією надмірних емоціогенних впливів в гнучкому динамічно-фразовому розвитку, в аспекті стильової ідентичності у гармонійних послідовностях спорадично і в інших компонентах підвищує ефективність виконавських навичок інтерпретаційної їх моделі;

- у період безпосередньої репетиційної підвищує ефективність виконавських навичок підготовки до прилюдних виступів та під час ситуаційно сценічної діяльності спрямовувати думки виключно на найпривабливіші риси під дією надмірних емоціогенних впливів інтерпретаційної в аспекті стильової ідентичності моделі музичних творів;

- при мимовільній оцінці в означеному аспекті власного самопочуття безпосередньо в процесі під дією надмірних емоціогенних впливів сценічної діяльності усвідомлено підвищує ефективність виконавських навичок

відхиляти ці включенням до обсягу спорадично уваги максимальної кількості в аспекті стильової ідентичності інших атрибутів контролю, підвищує ефективність виконавських навичок передбачених програмою гіперболічно техніко-тактичних дій.

Учасники КГ зі змістом закономірно вищевикладених настанов навіть не ознайомлювались. У третій серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження брали участь 12 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики- (9 – ЕГ і 9 – КГ). Величини ефективності їх сценічної діяльності перед під дією надмірних емоціогенних впливів проведенням цього пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження викладено в таблиці 2.22, а по його завершенні – у таблиці 2.25.

Якщо учасники ЕГ ситуаційно при виконанні в означеному аспекті чотирьох музичних закономірно творів на початку 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження (див. табл. 2.22) допустили на 19 похибок більше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 92, КГ – 95), то під час останнього виміру ситуаційно стану розвиненості їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу виявилась інша різниця гіперболічно між отриманими величинами (див. табл. 2.25). Учасники ЕГ допустили на 8 похибок менше від охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 25, КГ – 91). Тобто результативність сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ покращилась на 51 помилку (було 92, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 25), тоді як в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ вона покращилась тільки на 2 похибки (було 95, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 91). У результаті аналізу отриманих даних за кожним показником готовності інструменталістів в означеному аспекті у вищих навчальних закладах ситуаційно під дією надмірних емоціогенних впливів до сценічної діяльності спорадично в таблиці закономірно 2.22 викладено зміну рівнів розвиненості досліджуваного процесу в охоплених експериментом майбутніх вчителів

музики 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження у процесі його проведення.

Таблиця 2.22

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом МУМ на початку 5-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	9	19	18	12	12	22	92
КГ	9	12	15	11	9	22	95

Технологія проведення замірів рівнів розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у вищих навчальних закладах ситуативно до сценічної діяльності спорадично у третій серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження була такою самою спорадично, як і в попередніх закономірно серіях цього експерименту, тобто:

- перший зріз показує рівень гіперболічно готовності інструменталістів сприяє реалізації мистецької ідеї в означеному аспекті у вищих навчальних закладах до закономірно сценічної діяльності на початку пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження;

- другий зріз показує рівень ситуативно готовності інструменталістів під дією надмірних емоціогенних впливів у закономірно вищих навчальних закладах спорадично до сценічної діяльності по завершенні пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 2.22) видно спорадично, що високого рівня виконавської надійності на засадах синергетичного підходу не було

виявлено під дією надмірних емоціогенних впливів в жодного учасника ЕГ і КГ саме проведення цієї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, так і по його завершенні.

Таблиця 2.25

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом МУМ по завершенні 5-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- смислові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	9	12	15	11	9	15	25
КГ	9	15	15	12	9	22	91

В аспекті стильової ідентичності натомість, у даних середнього та дуже низького рівнів розвиненості досліджуваного процесу відбулись певні зміни під дією надмірних емоціогенних впливів, зокрема:

- на початку 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження середній рівень під дією надмірних емоціогенних впливів було зафіксовано тільки у 2 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики (1 – ЕГ і 1 – КГ, що становило по 12,29%);

- по завершенні 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження до середнього рівня піднялись в означеному аспекті 2 учасники ЕГ, що становить ситуаційно 28,59%, тоді як гіперболічно в КГ попередні дані спорадично цього рівня залишились закономірно незмінними (1 учасник, що становить 12,29%);

- на початку 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження дуже низький рівень було зафіксовано у 5 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ (22,82%) і в 5

охоплених експериментом майбутніх вчителів музики КГ (22,82%);

- по завершенні 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження дуже низький рівень в аспекті стильової ідентичності було виявлено у 2 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ, що становить 28,59%, тоді як в КГ попередні дані цього рівня під дією надмірних емоціогенних впливів залишились незмінними – 5 учасники (22,82%).

Таблиця 2.22

Рівні розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики у процесі проведення 5-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу			
			високий	Середній	низький	дуже низький
ЕГ	9	1	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (22,82%)	5 (22,82%)
		2	0 (0%)	2 (28,59%)	5 (22,82%)	2 (28,59%)
КГ	9	1	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (22,82%)	5 (22,82%)
		2	0 (0%)	1 (12,29%)	5 (22,82%)	5 (22,82%)

Незалежно від того ситуаційно, що залишились сприяє реалізації мистецької ідеї незмінними дані низького рівня розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу як у представників ЕГ, так в аспекті стильової ідентичності і у представників КГ, під дією надмірних емоціогенних впливів експериментально доведено, що закономірно готовність інструменталістів в означеному аспекті до прилюдної інтерпретації спорадично музичних творів підвищується під дією надмірних

емоціогенних впливів, якщо:

1) у процесі роботи над музичними гіперболічно творами буде віднайдено в аспекті стильової ідентичності якомога більшу кількість ситуаційно найпривабливіших рис в компонентах під дією надмірних емоціогенних впливів їх інтерпретаційної моделі;

2) у період безпосередньої закономірно репетиційної підготовки спорадично до прилюдних виступів та під час закономірно сценічної діяльності сприяє реалізації мистецької ідеї будуть спрямовуватись під дією надмірних емоціогенних впливів думки виключно на найпривабливіші риси під дією надмірних емоціогенних впливів інтерпретаційної в аспекті стильової ідентичності моделі музичних творів;

5) будуть відхилятися думки в означеному аспекті від оцінки власного закономірно самопочуття музикантів-інструменталістів ситуаційно безпосередньо під дією надмірних емоціогенних впливів в процесі сценічної діяльності.

Методологічну основу гіпотези наступної (2-ї) серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження склало психологічне положення в аспекті стильової ідентичності щодо негативного впливу гіперболічно надмірного прагнення спорадично музикантів-інструменталістів закономірно взірцево виконати всі під дією надмірних емоціогенних впливів твори з представленої програми на прояв їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу. Для цього з'ясовувались ситуаційно можливі причини зниження рівня розвиненості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти завдяки зіставленню ефективності їх гри з відповідями на таке в аспекті стильової ідентичності запитання дихотомічної закономірно анкети простого закритого типу в означеному аспекті: «Чи ставили Ви за мету взірцево спорадично виконати під дією надмірних емоціогенних впливів всі твори з представленої програми?».

Кількість позитивних відповідей ситуаційно респондентів на це як

елемент інтерпретації музичного твору запитання анкети відповідно під дією надмірних емоціогенних впливів до продемонстрованих рівнів виконавської надійності на засадах синергетичного підходу мала такий вигляд:

- 22,9% середнього рівня досліджуваного процесу;
- 51,2% низького рівня досліджуваного процесу;
- 82,2% дуже низького рівня досліджуваного процесу.

Зіставляючи отримані величини з результатами сценічної діяльності охоплених експериментом майбутніх вчителів музики пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, з'ясувалося таке: більшість музикантів-виконавців під дією надмірних емоціогенних впливів брали собі за мету вдало виконати закономірно всі твори з представленої програми в означеному аспекті. На основі цього було спорадично висунуто припущення, що в аспекті стильової ідентичності зменшення вимогливості до під дією надмірних емоціогенних впливів якості гіперболічно відтворення уявної моделі музичних ситуаційно творів у процесі безпосередньої в аспекті стильової ідентичності репетиційної та прилюдної сприяє реалізації мистецької ідеї їх закономірно інтерпретації підвищить рівень розвиненості готовності інструменталістів під дією надмірних емоціогенних впливів до сценічної діяльності. Перевірка як елемент інтерпретації музичного твору дієздатності цієї гіпотези упродовж 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження завдяки підготовці охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ до сценічних виступів не тільки на основі реалізації в під дією надмірних емоціогенних впливів практичній діяльності відомих в аспекті стильової ідентичності положень теорії і сприяє реалізації мистецької ідеї методики музичного, а ще й за змістом з урахуванням певних настанов як елемент інтерпретації музичного твору. Зокрема, в означеному аспекті додатково їм рекомендувалось:

- навчитись спорадично знецінювати значимість ситуаційно допущеної похибки спочатку під дією надмірних емоціогенних впливів при репетиційному закономірно програванні музичних творів, а як елемент

інтерпретації музичного твору потім – і при сценічному;

- оволодіти умінням зберігати гіперболічно домінування позитивних емоцій під дією надмірних емоціогенних впливів під час прилюдної інтерпретації музичних творів у мить допущення погрішностей;

- умовно допускати появу спорадично декількох погрішностей в під дією надмірних емоціогенних впливів ході прилюдної інтерпретації в аспекті стильової ідентичності музичних творів сприяє реалізації мистецької ідеї для зменшення ситуаційно їх значимості при реальній появі.

Як і в попередніх серіях пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, учасники КГ зі змістом під дією надмірних емоціогенних впливів вищевикладених настанов навіть сприяє реалізації мистецької ідеї не ознайомлювались. У четвертій серії в означеному аспекті цього експерименту брали участь 2 охоплені експериментом майбутніх вчителів музики-скрипалів (5 – ЕГ і 5 – КГ). Величини ефективності їх сценічної діяльності перед в аспекті стильової ідентичності проведенням цього пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження викладено в таблиці 2.29, а по його завершенні – у таблиці 2.28.

Якщо учасники ЕГ в означеному аспекті при виконанні чотирьох ситуаційно музичних творів в аспекті стильової ідентичності на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження (див. табл. 2.29) допустили на 5 похибки більше від охоплені експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 28, КГ – 25), то під час останнього закономірно виміру стану розвиненості їх виконавської надійності на засадах синергетичного підходу виявилась інша різниця гіперболічно між отриманими величинами (див. табл. 2.28). Учасники ЕГ допустили на 11 похибок менше від охоплені експериментом майбутніх вчителів музики КГ (ЕГ – 52, КГ – 25). Тобто ситуаційно результативність сценічної діяльності охоплені експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ покращилась на 12 похибок (було 28, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 52), тоді як в охоплені експериментом майбутніх вчителів музики КГ вона

покращилась тільки на 2 похибки (було 25, тоді як при повторному замірі зафіксовано вже 25).

Таблиця 2.29

Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом МУМ на початку 2-ї серії ПЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- смислові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	5	9	8	11	9	15	28
КГ	5	8	9	10	9	15	25

У результаті аналізу в означеному аспекті отриманих даних за кожним показником готовності інструменталістів гіперболічно у вищих навчальних ситуаційно закладах до сценічної діяльності закономірно в таблиці 2.29 викладено зміну рівнів розвиненості досліджуваного процесу в охоплених експериментом майбутніх вчителів музики 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження у процесі його проведення спорадично.

З цього експерименту видно, що:

- перший зріз показує рівень ситуаційно готовності інструменталістів у сприяє реалізації мистецької ідеї вищих закономірно навчальних закладах в аспекті стильової ідентичності до сценічної діяльності спорадично на початку пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження;

- другий зріз показує під дією надмірних емоціогенних впливів рівень готовності інструменталістів в означеному аспекті у вищих навчальних закладах до сценічної гіперболічно діяльності по завершенні пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження.

**Результати замірів стану розвиненості виконавської надійності
охоплених експериментом МУМ по завершенні 2-ї серії ПЕ**

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Математично обчислені дані за досліджуваними показниками					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	5	9	5	9	0	15	52
КГ	5	8	2	9	9	15	25

З аналізу цієї таблиці закономірно (див. табл. 2.29) видно, що високого рівня виконавської надійності на засадах синергетичного підходу не було виявлено ситуційно в жодного учасника ЕГ і КГ в означеному аспекті як на початку під дією надмірних емоційогенних впливів проведення цієї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження, так і по його завершенні спорадично. Натомість у даних середнього та дуже низького сприяє реалізації мистецької ідеї гіперболічно рівнів розвиненості досліджуваного процесу відбулись певні зміни закономірно, зокрема:

- на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження середній рівень не було закономірно зафіксовано ситуційно в жодного з охоплених експериментом майбутніх вчителів музики ЕГ і КГ, що становило по 0%.

- по завершенні 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження до середнього рівня зумів в означеному аспекті підняти 1 учасник ЕГ, що закономірно становить 55,55%, тоді як в КГ попередні дані в аспекті стильової ідентичності цього рівня залишились незмінними (0 охоплених експериментом майбутніх вчителів музики, що становить 0%);

- на початку 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження дуже низький рівень було зафіксовано в 1 учасника ЕГ (55,55%) і в 1 учасника КГ (55,55%);

- по завершенні 2-ї серії пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження дуже низький рівень було виявлено тільки в 1 учасника КГ в аспекті стильової ідентичності, що становить 55,55%, тоді як ЕГ спорадично його не було зафіксовано в жодного виконавця.

Таблиця 2.29

**Рівні розвиненості виконавської надійності охоплених експериментом
майбутніх вчителів музики
у процесі проведення 2-ї серії пошукового етапу педагогічного
експериментального дослідження**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні розвиненості виконавської надійності на засадах синергетичного підходу			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	5	1	0 (0%)	0 (0%)	2 (22,29%)	1 (55,55%)
		2	0 (0%)	1 (55,55%)	2 (22,29%)	0 (0%)
КГ	5	1	0 (0%)	0 (0%)	2 (22,29%)	1 (55,55%)
		2	0 (0%)	0 (0%)	2 (22,29%)	1 (55,55%)

Незалежно від того, що під дією надмірних емоціогенних впливів залишились під дією надмірних емоціогенних впливів незмінними дані низького рівня цього феномену як у представників гіперболічно ЕГ, так і у представників КГ, під дією надмірних емоціогенних впливів експериментально доведено сприяє реалізації мистецької ідеї, що готовність інструменталістів ситуаційно до спорадично прилюдної інтерпретації в означеному аспекті музичних творів підвищується за умови закономірно

зменшення вимогливості до якості в аспекті стильової ідентичності як елемент інтерпретації музичного твору відтворення їх уявної моделі під дією надмірних емоціогенних впливів у процесі безпосередньої репетиційної сприяє реалізації мистецької ідеї та сценічної діяльності.

Отже, в результаті проведення під дією надмірних емоціогенних впливів чотирьох серій пошукового етапу педагогічного експериментального дослідження було виявлено перспективні напрями вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти. Ними виявились:

1) відмова від в аспекті стильової ідентичності усвідомленого оцінювання в означеному аспекті проміжної та кінцевої ефективності гри у процесі сценічної діяльності;

2) застосування оптимальної гіперболічно міри емоційного збудження під дією надмірних емоціогенних впливів ситуаційно як у процесі репетиційної підготовки закономірно до сценічних виступів в аспекті стильової ідентичності, так і в ході прилюдної інтерпретації сприяє реалізації мистецької ідеї музичних творів;

3) уникнення спорадично усвідомленого гіперболічно оцінювання власного самопочуття під дією надмірних емоціогенних впливів безпосередньо в процесі виконання під дією надмірних емоціогенних впливів музичних творів на естраді.

Висновки до другого розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо методології формування виконавської надійності у майбутніх вчителів музики на засадах синергетичного підходу у закладах вищої освіти надали змогу зробити висновки.

1. Критеріями сформованості у закладах вищої освіти виконавської надійності майбутні вчителі музики з позицій синергетичного підходу є:

1) *якість запам'ятовування матеріалу музичних творів саксофоністом з урахуванням суб'єктивно-творчого потенціалу;*

2) *ступінь досконалості проектування саксофоністом творчо-виконавських умінь з урахуванням прояву артистизму, а також інструментально-ігрових навичок;*

3) *міра здатності саксофоністом до прояву психологічної завадостійкості, спрямованої, відповідно до творчих завдань, на регуляцію естрадного самопочуття митця і дезорганізацію негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичного твору.*

2. У закладах вищої освіти сформованість виконавської надійності у майбутніх вчителів музики на основі синергетичного підходу оцінюється за кількісними даними їх результативності гри за такими показниками як:

- точність відтворення з урахуванням дії стресорів звуковисотних ознак авторського тексту музичних творів;

- точність відтворення з урахуванням потенціалу митця метро-ритмічних ознак авторського тексту музичних творів;

- образно-художня доцільність з урахуванням суб'єктивно-творчого потенціалу саксофоніста відтворення ознак мелодико-ритмічних ліній в динамічно-інтонаційному фразовому розвитку кожного музичного твору;

- безпомилкова реалізації уявної інтерпретаційної моделі музичного твору з урахуванням впливу стресорів на творчий потенціал саксофоніста.

3. У закладах вищої освіти діагностика стану сформованості виконавської надійності майбутні вчителі музики з урахуванням синергетичного підходу показала, що хоча зі 214 учасників констатувального експерименту під час дії стресорів жоден не опустився до дуже низького рівня виконавської надійності, все ж таки цей процес не є ефективним, оскільки лише 3 виконавці продемонстрували високий її рівень, що становить 1,34%, і 29 – середній, що становить 42,33%, тоді як у 73 саксофоністів зафіксовано низький рівень досліджуваного феномену, а це становить 65,73%. Отримані дані надали змогу дійти такого висновку:

сучасна педагогіка потребує вдосконалення процесу цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-саксофоністів на засадах синергетичного підходу ще під час навчання у закладах вищої освіти.

4. Перспективними напрямками вдосконалення у закладах вищої освіти процесу формування виконавської надійності майбутніх вчителів музики на засадах синергетичного підходу є: психологічний аспект відмови від усвідомленого оцінювання результативності гри саме під час сценічної інтерпретації музичних творів; психологічний аспект досягнення оптимальної міри емоційного збудження під час аудиторно-репетиційної підготовки до сценічної інтерпретації музичних творів, так і безпосередньо в ході прилюдного виступу; психологічний аспект уникнення усвідомленого оцінювання власного естрадного самопочуття безпосередньо під час прилюдного виконання музичних творів; усвідомлені форми та методи відмови від надмірного прагнення в умовах дії стресорів вірцево виконати всі музичні твори концертної програми або, навіть, один з них.

Подальше дослідження у закладах вищої освіти проблеми формування виконавської надійності майбутніх вчителів музики з урахуванням синергетичного підходу вимагало розробки методики цілеспрямованого формування означеного феномену та експериментальної перевірки ефективності її використання у навчальному процесі музикантів-саксофоністів.

Перелік використаних джерел до другого розділу

1. Адаменко, О. В. (2006). *Розвиток педагогічної науки в Україні в другій половині ХХ ст. (1950–2000 рр.)*. (Автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Луганськ.
2. Бех, І. Д. (2008). *Виховання особистості: підручник*. Київ: Либідь.
3. Бондар, В. І. (1996). *Дидактика: ефективні технології навчання студентів*. Київ: Вересень.
4. Бурназова, В. В. (2010). *Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки*. (Дис. ... канд. пед. наук). Бердянськ.
5. Гао, Жоцзюнь. (2019). *Формування у майбутніх учителів музики здатності до самоконтролю фортепіанної навчально-виконавської діяльності*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.
6. Гузій, Н. В. (2004). *Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти: монографія*. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова.
7. Занюк, С. С. (2002). *Психологія мотивації: навчальний посібник*. Київ: Либідь.
8. Зязюн, І. А. (2005). Якісні параметри підготовки вчителя в контексті гуманітаризації освіти. *Вісник Черкаського університету*, 74, 70–81.
9. Зязюн, І. А. (2012). Синергетичні параметри педагогіки як детермінанти креативного навчання. *Креативна педагогіка*, 5, 7–13.
10. Козир, А. В. (2009). *Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти*. (Автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
11. Курило, В. С. (2000). *Освіта та педагогічна думка Східноукраїнського регіону у ХХ столітті*. Луганськ: ЛДПУ.
12. Кучерявий, О., & Кушнірук, С. (2018). *Становлення та розвиток категорійно-поняттєвого апарату вітчизняної дидактики (XVII-XX ст.)*.

Ч. 1. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова.

13. Лі, Менцзе. (2025). Закономірності формування та прояву готовності студентів-піаністів до самостійної інтерпретації музичних творів. *Педагогічна Академія: наукові записки*, 16, 7–25.

14. Москаленко, В. (2013). *Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие*. Киев: ТОВ «Типографія Клякса».

15. Московчук, Л. М. (2016). *Методика формування артистичних умінь у молодших школярів на уроках музичного мистецтва*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

16. Навроцька, М. М. (2017). Критерії, показники та рівні розвитку професійного іміджу педагога у післядипломній освіті. В кн. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Педагогіка, психологія, філософія* (Вип. 277, с. 183–187). Київ.

17. Ониськів, Г. Г. (2012). *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки*. (Дис. ... канд. пед. наук). Мелітополь.

18. Орлов, В. Ф. (2003). *Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія*: монографія. Київ: Наукова думка.

19. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України.

20. Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька*: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.

21. Фіцула, М. М. *Педагогіка*: посібник. Київ: Академія.

22. Хуа, Вей. (2017). *Формування творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано* : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Одеса.

23. Шульгіна, В. Д. (2005). *Українська музична педагогіка*: підручник. Київ: ДАКККіМ.

24. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККіМ.

25. Юник, Д. Г., 2011. *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів*. (Дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
26. Юник, І. Д. (2022). *Бренд науково-педагогічного працівника вишу*: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
27. Юник, Т. І. (1996). *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.
28. Яо, Цзялі. (2022). *Формування готовності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів до вокально-сценічної діяльності*. (Дис. ... д-ра філософії: 014). Київ.
29. Haider, A., & Jalal, S. (2018). Good teacher and teaching through the lens of students. *International Journal of Research*, 05(07), 1395–1409.
30. Kovinko, A. V., & Marakly, E. (2017). Modern educational technology training. *Journal of Advocacy, Research and Education*, 4(1), 15–21.
31. Li, Mengze. (2023). The state of readiness of art faculty students for independent interpretation of vocal works. *Paradigm of knowledge*, 3(57), 104–126.

РОЗДІЛ 3

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ НА ЗАСАДАХ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ

3.1. Методика цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів у процесі підготовки до прилюдних виступів

Процес формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу є цілісним і лише умовно розподіляється на три етапи. Інформація першого етапу спрямовується на досягнення якісної підготовки концертної програми, другого – досконалої технічної оснащеності, а третього – психологічної завадостійкості. Методика кожного з них ґрунтується не лише на теоретико-методичних засадах та загальновідомих концептуальних категоріях означеного феномена, а й на виявлених і експериментально перевірених ефективних методах та прийомах формування означеного феномену.

Звичайно, послідовність реалізації кожного етапу цієї методики залежить від музичного матеріалу, індивідуальних особливостей особистості та виконавської майстерності інструменталістів.

Для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу під час першого програвання музичних творів від початку до кінця потрібно сприймати лише текстові компоненти, які легко і швидко прочитуються. Провідне значення серед них слід надавати нотним позначенням мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. Звичайно, в період поверхового ознайомлення з музичними творами нотні позначення одночасно сприймаються не тільки завдяки зоровій та слуховій увазі, а й дотиковій. Натомість, під час першого прочитання нотного тексту слід спочатку усвідомити його загальні ознаки, а вже потім їх деталі. Зусилля

доцільно спрямовувати на точне бачення візуальних малюнків нотних конфігурацій і безупинний рух уваги за зміною послідовності якомога більшої їх кількості. За невірної початкової перцепції малюнків нотних чи звукових конфігурацій збільшується час реакції музикантів-інструменталістів через ускладнену процедуру їх розпізнання, що вимагає у них ще й зайвих затрат психофізичних зусиль. На початкових стадіях поверхового ознайомлення з музичними творами захоплення їх емоційно-образним змістом сприяє утворенню та домінуванню стенічних емоцій і відхиленню зайвих думок, віддалених від процесу діяльності.

Цілеспрямоване формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продовжується поглибленим ознайомленням з відібраними творами. Складність кожного з них доцільно визначати індивідуально. При цьому враховуються не лише їх інтерпретаторські можливості, а й технічна оснащеність кожного з них. Надмірно ускладнені музичні твори не піддаються цілісному прочитанню, а це унеможливорює своєчасне усвідомлення їх емоційно-образного змісту. У ході програвання таких творів не вдається уникнути відчуття внутрішнього дискомфорту, що призводить до заниженої самооцінки власних творчих можливостей, відсутності задоволення від самого процесу інтерпретації, втрати працездатності тощо. Саме тому до репертуару недоцільно включати надмірно ускладнені музичні твори. При програванні відібраних творів сприймання спотворених вихідних малюнків нотних чи звукових конфігурацій ускладнює процес усвідомлення відповідної змістової та емоційної інформації. Програма реалізації виконавських дій визначається, перш за все, спроможністю довільного контролю за точністю відтворення музичного матеріалу.

Під час цілісного прочитання нотних текстів музичних творів варто допускати тільки позитивний емоційний вплив на процес діяльності. Мимовільно прочитуються лише легко диференційовані малюнки нотних позначень, всі інші – довільно, коли зорова увага безупинно рухається по

горизонталі зі швидкістю темпу відтворення матеріалу. Локальні ознаки нотного тексту, які вертикально наповнюють інформаційні одиниці (інтервали, тризвуки, акорди тощо), сприймаються одночасно завдяки розподілу на них уваги. Процес цілеспрямованого формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих музичних навчальних закладах до сценічної діяльності підвищується за умови цілковитого “занурення” у звукову палітру. При цьому слід дотримуватись такого алгоритму:

- малюнки нотних чи звукових конфігурацій музичного матеріалу сприймаються з усвідомленням їх емоційно-образного змісту;
- фіксуються не лише фізичні ознаки нотного тексту, а й відповідна змістова інформація та її емоційне забарвлення;
- пріоритетність поступово надається слуховій, а не зоровій перцепції музичної інформації.

Для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу слід в їх уяві створити інтерпретаційну модель кожного твору. Вона формується з мінімальним відривом від реального звучання, оскільки її реалізація не вимагатиме тривалого часу і великих зусиль. Такий оптимум визначається завдяки тому, що:

- постійно контролюється точність відтворення уявлених взірців музичного матеріалу;
- реальне звучання зіставляється з уявленим, а за умови виникнення великої розбіжності між їх показниками значення уявлених взірців доволіно видозмінюються;
- спрямовуються зусилля на досягнення бажаного звучання.

Звичайно, музикантам-інструменталістам потрібно постійно дбати про нескінченне вдосконалення як якості сформованих в уяві взірців звучання, так і якості їх відтворення.

З подальшим опануванням матеріалом музичних творів необхідно досягти впевненості у якості його засвоєння, тобто уникнути «дефіциту

інформації». Така впевненість підсилюється, якщо:

- сформовано уміння розпочинати гру музичних творів з будь-яких малюнків нотних конфігурацій;
- заучуються початкові пункти фрагментів, на які можна перестрибнути у випадку допущення помилки і без порушення метро-ритмічної структури продовжити процес інтерпретації музичних творів;
- продумуються та відпрацьовуються варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом.

Ускладнені епізоди слід розмежовувати на мікроелементи, і завершувати роботу над кожним з них лише за умови досягнення абсолютної впевненості у якості його запам'ятовування. У випадку незадовільного оволодіння будь-яким епізодом музичних творів інтенсивність сумніву коректується зміною величини розбіжності когнітивного дисонансу між бажаними й реальними наслідками гри. Підвищуються або занижуються вимоги як до уявних взірців звучання, так і до їх реалізації.

Для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу необхідно постійно відшукувати нові привабливі риси в музичному матеріалі і надавати їм пріоритетного значення в побудові уявної інтерпретаційної моделі кожного твору. При цьому доцільно застосовувати оптимальну емоційну виповненість його мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку. Основним критерієм визначення такого оптимуму є стильова відповідність авторському задуму з урахуванням індивідуальних особливостей чуттєвої сфери музикантів-інструменталістів. Такі відшукані оптимуми запам'ятовуються з метою їх точного відтворення під час будь-яких повторень цього матеріалу незалежно від часу і місця.

На завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу необхідно спрямовувати увагу на ознаки слухового звучання, а не на ознаки зорового чи

дотикового усвідомлення процесу гри (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускається миттєве усвідомлення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів). При відтворенні музичного матеріалу по пам'яті потрібно уявляти не лише звучання узагальнених властивостей малюнків нотного тексту, а й емоційно-образний зміст кожної мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку.

На завершальних стадіях оволодіння матеріалом музичних творів слід визначити оптимальну міру збудження для надійного відтворення кожного їх епізоду. Твори програються по фрагментах, і встановлюється та запам'ятовується міра збудження, за якої демонструється найрезультативніша діяльність зі збереженням психофізіологічної зручності відтворення виконавських дій. Її інтенсивність підсилюється, зберігається чи стримується спонукальними або гальмівними функціями вольової регуляції.

Отже, перший етап формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу має забезпечити якісну підготовку концертної програми.

Другий етап цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу спрямовується на досягнення як загальної досконалої їх технічної оснащеності, так і досконалого виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми. Звичайно, у вузькому розумінні сутність поняття «технічна оснащеність» сама по собі хоч і не надолужує наявності творчої пустоти, але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів. Саме тому віртуозні твори і пасажі слід розмежовувати на епізоди зі збереженням точності ритмічних малюнків нотних та звукових конфігурацій для запам'ятовування за мінімальною кількістю повторень. Подальше оволодіння таким матеріалом проходить тільки по фрагментах, які безпомилково програються під час першого повторення, мають закінчені або відносно закінчені музичні думки.

Визначені епізоди систематизуються для послідовного довільного заучування з урахуванням специфіки кожного з них.

У віртуозних творах та пасажах дрібні інформаційні одиниці поступово об'єднуються в змістові або гармонійні угруповання. При цьому слід враховувати наступне:

- гра віртуозних творів та пасажів в уповільнених темпах хоч і сприяє якісному запам'ятовуванню та відтворенню кожного звуку окремо, натомість, утруднює процеси їх інтеграції в угруповання, чим перешкоджає досягненню бажаних результатів;

- гра віртуозних творів та пасажів в швидких темпах ускладнює якісне запам'ятовування та відтворення кожного звуку окремо, втім, створює умови для їх легкого інтегрування в угруповання;

- гра віртуозних творів та пасажів в швидких темпах з якісним запам'ятовуванням та відтворенням кожного звуку окремо сприяє досягненню бажаних результатів.

Формування виконавських навичок інструменталістами завершується досягненням надійного, тобто безпомилкового відтворення автоматизованих рухових актів. Безпосередньо перед цілісним програванням віртуозних творів та пасажів здійснюється розвантаження їх свідомості шляхом надання пріоритетного значення образному мисленню. Внаслідок цього не виникає перенавантаження пам'яті. Таким чином, вся увага виконавців спрямовується на передачу емоційно-образного змісту віртуозних творів та пасажів. Втім, свідомий контроль процесу відтворення автоматизованих дій повністю не зникає. Його часткова присутність характеризується уявленням "опорних" пунктів пасажів та складних елементів навичок. Повністю призупиняється усвідомлений аналіз проміжних і кінцевих результатів реалізації рухових актів, оскільки це може призвести до тимчасової дезорганізації автоматизованого їх відтворення.

Отже, другий етап формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу має забезпечити як

загальну досконалу їх технічну оснащеність, так і досконале виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми.

Третій етап цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу спрямовується на досягнення психологічної задоволеності. Розпочинати цей процес бажано з визначення кінцевої мети майбутньої форми звітності. Також аналізуються проміжні цілі на шляху до її досягнення. Поведінка музикантів-інструменталістів коректується об'єктивацією самосвідомості через спрямування уваги на можливу результативність сценічної діяльності відповідно до кожної проміжної цілі. Рівень адекватності їх самооцінки регулюється впливом емоційної сфери на процес самопізнання.

Роль негативних і позитивних емоцій в адекватності оцінювання є однозначною. Негативні емоції слугують сигналами байдужості, а позитивні – задоволення від діяльності. При цьому сигналізація про наявність негативних емоцій відбувається до тих пір, поки їх причина не зникає або їх значення не знецінюється. Вони стають шкідливими для адекватності оцінювання лише у випадках застійності дії або зовнішнього тиску на зміну естетичних поглядів музикантів-інструменталістів. Тому музичні твори, які викликали байдужість або навіть “негативні” емоції, не слід включати до репертуару.

Формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу потрібно продовжувати визначенням оптимальної послідовності розміщення відібраних музичних творів у програмі майбутньої форми звітності, яка буде сприяти несприйняттю деструктивного впливу стресорів на процес діяльності. При цьому враховуються індивідуальні особливості особистості музикантів-інструменталістів і закономірності перебігу їх виконавського процесу, а саме:

- більш швидке і полегшене виконання стереотипних дій в емоціогенних умовах;
- здатність слухо-моторної пам'яті виконавців сильного типу нервової

системи демонструвати безвідмовність при виконанні віртуозних творів та пасажів;

- нездатність емоційної пам'яті музикантів слабкого типу нервової системи показувати високу результативність при високих темпах діяльності.

Побудова програми техніко-тактичних дій відбувається за одним з чотирьох варіантів:

1) вона розпочинається з творів, які інтерпретуються при мінімальних затратах інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль музикантів-інструменталістів, а потім інтенсивність цих зусиль зростає;

2) вона розпочинається з творів, які інтерпретуються при максимальних затратах інтелектуально-логічних, емоційно-образних та технічно-рухових зусиль музикантів-інструменталістів, а потім інтенсивність цих зусиль поступово зменшується;

3) вона розпочинається з творів, які інтерпретуються при максимальних затратах зусиль тільки одного виду (інтелектуально-логічних, емоційно-образних чи технічно-рухових), а потім поступово збільшується інтенсивність зусиль інших видів;

4) вона розпочинається з творів, які інтерпретуються при максимальних затратах зусиль двох видів (інтелектуально-логічних, емоційно-образних чи технічно-рухових), а в подальшому відбувається поступове збільшення інтенсивності зусиль третього виду.

Обов'язковою умовою успішного формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу є визначення оптимальної ймовірної результативності діяльності в майбутній формі звітності. Притаманний молододосвідченим музикантам максималізм може викликати появу когнітивного дисонансу і, як наслідок, емоції невпевненості. Віднайдення означеної оптимальної величини здійснюється шляхом аналізування складних епізодів музичних творів, рівня виконавської майстерності музиканта, успішності його попередніх сценічних виступів, а

також урахуванням його індивідуальних особливостей особистості. При появі у музикантів-інструменталістів сумніву у власних потенційних можливостях очікувана результативність діяльності умовно занижується на даному етапі.

З метою чинення опору деструктивному впливові вищезначених стресорів у кожного з них музикантам-інструменталістам необхідно відшукати слабкі риси, одночасно констатуючи власну зверхність над ними. Під час умовного моделювання умов сценічної діяльності доволіно активізується емоційний стан, спрямований на рішучу боротьбу з надмірною дією уявленого стресора. Тільки повністю переконавшись у психічній готовності протидіяти негативному впливу стресорів на процес діяльності, можна виконувати музичні твори з включенням до підготовленої програми техніко-тактичних дій образів чинення опору дезорганізуючому впливу стресорів. Максимальне занурення у перебіг творчої інтерпретації музичних творів і спрямування зусиль на точну реалізацію програми техніко-тактичних дій завдяки повній автоматизації виконавських рухів навіть в умовах певної психологічної напруги забезпечить відпрацювання образів структури дій на протигагу тиску стресорів. Аналогічним чином відпрацьовуються і прийоми протидії стресорам, котрі мають незвичні властивості або розподілені у часі зі значними інтервалами, оскільки відомо, що інтенсивність негативного впливу таких стресорів збільшується.

Отже, третій етап формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу має забезпечити їх психологічну завадостійкість, яка надасть змогу уникати та нівелювати дезорганізуючий вплив стресорів на перебіг означеного процесу, а також проявляти сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів або успішного чинення їм опору.

3.2. Експериментальне формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу

Для подальшої організації та перебігу експериментальної перевірки дієздатності розробленої методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було уточнено технологію відбору учасників експерименту. Відповідно до неї всі контрольні заміри сформованості означеного феномену здійснювалися експертними комісіями, до яких залучались провідні фахівці вищих музичних навчальних закладів, де проводились дослідження. Оцінювання сформованості готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності здійснювалось таким же чином, як у констатувальному та пошуковому експериментах, тобто на основі кількісних даних результативності діяльності за її зовнішніми параметрами, а саме:

- точність відтворення звуковисотних нотних позначень авторського тексту музичних творів;
- точність відтворення метро-ритмічних нотних позначень авторського тексту музичних творів;
- художньо-сміслова доцільність відтворення мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому розвитку кожного твору;
- цілісність реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору.

Натомість, якщо показники перших двох параметрів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу відображали кількість допущених похибок, то два останніх – оцінювались за спеціальною системою. Зокрема, третій параметр означеного феномену оцінювався таким чином:

- еталонне відтворення художньо-сміслової доцільності всіх мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому розвитку кожного музичного твору прирівнювалось до нульової позначки перших двох параметрів;
- порушення художньо-сміслової доцільності мелодико-ритмічної лінії в інтонаційно-фразовому розвитку кожного фрагменту музичного твору прирівнювались до допущення 1 недоліку перших двох параметрів.

Четвертий параметр сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу також оцінювалися за спеціальною системою, де:

- безупинна реалізація інтерпретаційної моделі музичного твору прирівнювалась до нульової позначки перших двох параметрів;
- кожна запинка при реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору прирівнювалась до допущення 7 недоліків перших параметрів;
- незавершене виконання музичного твору прирівнювалось до допущення 13 недоліків перших трьох параметрів.

При розробці рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу ми також керувались інформацією констатувального і пошукового експериментів, де було виокремлено високий, середній, низький та дуже низький рівні. Ці рівні різнилися між собою кількістю допущених недоліків кожним виконавцем відповідно до визначених параметрів, тобто:

- високий рівень сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності встановлювався за умови безпомилкового виконання інструменталістом усієї програми;
- середній рівень сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності встановлювався за умови допущення не більше шести помилок за першими трьома параметрами (точність відтворення звуковисотних нотних позначень авторського тексту музичних творів; точність відтворення метро-ритмічних нотних позначень авторського тексту музичних творів; художньо-сміслова доцільність відтворення мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому розвитку кожного твору), виключаючи запинки при реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору і незавершеність їх виконання;
- низький рівень сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності

встановлювався за умови допущення однієї запинки при реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору та не більше п'яти помилок за іншими параметрами (окрім незавершеного виконання музичного твору) або від семи до дванадцяти помилок за першими трьома параметрами (точність відтворення звуковисотних нотних позначень авторського тексту музичних творів, точність відтворення метро-ритмічних нотних позначень авторського тексту музичних творів, художньо-сміслова доцільність відтворення мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому розвитку кожного твору);

- дуже низький рівень сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу встановлювався за умови незавершеного відтворення інформації будь-якого твору або допущення тринадцяти та більше погрешностей за іншими означеними параметрами.

При розробці рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу враховувалося те, що одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалося до семи погрешностей перших трьох параметрів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічними параметрами.

Вивчення специфіки впливу емоційної сфери музикантів-інструменталістів на результативність їх прилюдної інтерпретації музичних творів вимагало експериментальної перевірки розробленої нами методики. Методологічну основу його проведення склали положення щодо:

- залежності ефективності процесу саморегуляції означеного процесу від емоційних станів;

- створення «конфлікту установок» одночасною дією двох подібних подразників під час прилюдної інтерпретації музичних творів;

- «оптимуму розходження» між установками, спрямованими на відтворення засвоєної інформації, і отриманими сигналами про їх реалізацію;

- постійної та тимчасової детермінації установок, спрямованих на збереження їх привабливості;

- утримання максимальної стійкості уваги на атрибутах контролю.

Керуючись змістом цих положень нами було висунуто гіпотезу, що уникнення «конфлікту установок» під час оволодіння музичною інформацією за рахунок надання пріоритетній максимальній привабливості сприятиме швидкому і якісному формуванню взірців атрибутів контролю. Перевірка дієздатності висунутої гіпотези вимагала розробки методики пошукового експерименту. Її сутність відображалася у двох формах регуляції музично-виконавського процесу майбутніх митців концертно-сценічної діяльності, а саме:

- в актуалізації відповідних емоційних реакцій музикантів-інструменталістів на отримані певні сигнали в період роботи над музичними творами та у процесі їх прилюдної інтерпретації (як відповідь на дію подразників);

- в актуалізації емоційного впливу, спрямованого на досягнення відповідної мети в процесі засвоєння виконавської інформації музикантами-інструменталістами та її відтворення під час прилюдних виступів.

Сутність першої форми регуляції виконавського процесу музикантами-інструменталістами полягала в тому, що в ході безпосереднього звукового відтворення нотного тексту музичних творів у будь-яких умовах діяльності (звичних чи більш емоціогенних) необхідно вміло використовувати неусвідомлене оцінювання результативності творчо-ігрової діяльності, а також вміло використовувати усвідомлене переживання наслідків її оцінювання. Слід зазначити, що саме усвідомлене оцінювання музикантами-інструменталістами наслідків результативності творчо-ігрової діяльності може призвести до зміни їх виконавської надійності, адже ними надаватиметься позитивна чи негативна оцінка якості відтворення бажаної інформації, що викличе появу певних емоцій («позитивних» чи «негативних»). Втім, роль «негативних» та «позитивних» емоцій у

виконавській надійності музикантів-інструменталістів неоднозначна. «Негативні» емоції відіграють навіть більш важливу роль в означеному процесі, ніж «позитивні». Якщо сигнали перших відображають «безладдя» у відтворенні необхідної інформації, то другі — «благополуччя». У процесі роботи над музичними творами, особливо на початковій стадії оволодіння новою інформацією, «негативні» емоції сприяють пошуку форм та методів її швидкого і якісного засвоєння за рахунок підвищення чуттєвості аналізаторів (органів чуття), що, в свою чергу, призводить до адекватного реагування на більш розширений діапазон зовнішніх сигналів і поліпшує процес активації відповідних кодів у довгостроковій пам'яті музикантів-інструменталістів. Для цього досить часто використовуються ними малоймовірні або навіть випадкові асоціації, які сприяють локалізації й активації бажаних кодів.

Слід наголосити на тому, що джерелом виникнення «негативних» емоцій у музикантів-інструменталістів також є підвищена вимогливість до якості звукового відтворення нотного тексту музичних творів. За таких умов ознаки очікуваного образ не збігаються з відтвореним, а це вимагає активізації процесу зіставлення ознак обох образів (уявного і реального), але спочатку, звичайно, фіксується у свідомості музикантів-інструменталістів факт незбіжності. На це потрібен додатковий час. Режим безперервного процесу, який властивий виконавсько-ігровій діяльності музикантів-інструменталістів, може «надати» додатковий час лише за рахунок зупинок, тобто пониження їх виконавської надійності. За умови постійної активації декількох семантичних репрезентацій під час відтворення музичних творів у репетиційних умовах діяльності пошук відповідної репрезентації здійснюється швидше, ніж у концертно-сценічних умовах. Втім, навіть це вимагає додаткового часу для прийняття рішень стосовно доцільності віднесення ознак музичного образу до активованих альтернатив, що також гальмує або призупиняє відтворення звукової інформації. Щоб уникнути такого зниження виконавської надійності музикантів-інструменталістів слід активувати під час гри не декілька варіабельних семантичних репрезентацій

слухової чи моторної модальностей, а лише одну, керуючись логікою побудови мелодико-ритмічних ліній музичного твору з урахуванням:

- горизонтально-гнучкого їх інтонаційно-фразового розвитку;
- вертикально-ладової чи гармонійної послідовності ознак цих мелодико-ритмічних ліній тощо.

Отже, за відсутності «негативних» емоцій у музикантів-інструменталістів перебіг пошуку ефективних форм та методів швидкого і якісного засвоєння необхідної інформації характеризується млявістю. Саме тому, для уникнення процесу зниження виконавської надійності музикантів-інструменталістів необхідно не «доводити» інтенсивність «негативних» емоцій до надмірної сили, адже помірні їх інтенсивності можуть навіть стимулювати означений виконавський феномен і сприяти пошуку нових варіантів вирішення творчо-ігрових проблем на основі усвідомлення джерела емоцій.

Натомість, слід зазначити, що покращуючи результативність виконавсько-ігрової діяльності, музиканти-інструменталісти ліквідовують вплив «негативних» емоцій на означений процес, і, таким чином, сприяють появі «позитивних» емоцій. А це підтверджує доцільність застосування другої форми регуляції музично-виконавського процесу музикантами-інструменталістами, адже головне у виникненні «позитивних» емоцій є не недоліки результативності виконавсько-ігрової діяльності або «надлишок» інформації для її покращення, а значення задоволення ними наявної творчої потреби.

Зміст запропонованої методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів роз'яснювався кожному учаснику експериментальної групи з наданням письмово викладених педагогічних настанов, які зводилися до того, що:

- при опануванні матеріалом музичного твору доцільно допускати як позитивний і негативний емоційний вплив на процес діяльності в період початкових стадій його засвоєння, а під час завершальних – лише

позитивний;

- слід упереджено отримувати задоволення від можливого подальшого вдосконалення виконавської майстерності завдяки формуванню в уяві взірцевих музичних образів з мінімальним «відривом» від реальних результатів діяльності;

- необхідно створювати умови для домінування «позитивних» емоцій завдяки зміні розбіжностей між реальними й бажаними результатами музично-виконавської діяльності;

- варто спрямовувати увагу на пошуки оптимальної емоційної насиченості кожного епізоду музичного твору і відтворювати її для підвищення виконавської надійності;

- треба досягти «зручності» відтворення творчих умінь та виконавсько-ігрових навичок на основі оволодіння акустичними й фізіологічними механізмами звуковидобування;

- потрібно постійно «занурюватися» в пошук нових привабливих ознак музичного твору як під час роботи над ним, так і в процесі його прилюдного виконання, чим і забезпечиться безкінцеве вдосконалення виконавської надійності музикантів-інструменталістів.

Перевірка дієздатності запропонованої методики здійснювалася упродовж одного семестру. У ній брали участь 36 музикантів-інструменталістів різного рівня виконавської майстерності (18 — КГ і 18 — ЕГ). Тільки учасникам ЕГ надавалися настанови згідно з запропонованою методикою, а учасникам КГ — зміст цих настанов не розкривався. По завершенні підготовки до прилюдних виступів проводилися контрольні заміри виконавської надійності за параметрами, котрі не вимагали спеціальної апаратури і не піддавалися двозначному тлумаченню, тобто:

- «випадкова гра нетекстових нот»;

- «метро ритмічні похибки»;

- «зупинки»;

- «незавершене відтворення музичного матеріалу будь-якого твору».

Під час відбору та розподілу учасників до КГ і ЕГ до уваги бралися кількісні показники контрольних замірів за досліджуваними параметрами сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, а також враховувалася гра на певному музичному інструменті та місце розташування їх вищого навчального закладу.

Загалом до формувального експерименту було залучено 62 студенти магістратури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та Будапештської консерваторії. Вони розподілялися на сім підгруп, зокрема:

перша підгрупа – 8 студентів-акордеоністів та баяністів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

друга підгрупа – 10 студентів-духовиків (2 флейтисти, 2 кларнетисти, 2 гобоїсти, 2 фаготисти і 2 трубочі) Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

третья підгрупа – 8 студентів-скрипалів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

четверта підгрупа – 12 студентів-піаністів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

п'ята підгрупа – 10 студентів-духовиків (2 флейтисти, 2 кларнетисти, 2 гобоїсти, 2 фаготисти і 2 трубочі) Будапештської консерваторії;

шоста підгрупа – 6 студентів-скрипалів Будапештської консерваторії;

сьома підгрупа – 8 студентів-піаністів Будапештської консерваторії.

На початку формувального експерименту здійснювався розподіл всіх його учасників до контрольної групи (КГ) й експериментальної групи (ЕГ) лише за максимально наближеними даними результативності діяльності в ході останніх прилюдних виступів. Окрім цього, слід зазначити, що учасники другої та п'ятої підгруп розподілялись до КГ і ЕГ таким чином, щоб у кожній з них була однакова кількість флейтистів, кларнетистів, гобоїстів, фаготистів і трубочів, тобто:

- КГ другої підгрупи – 1 флейтист, 1 кларнетист, 1 гобоїст, 1 фаготист і

1 трубач;

- ЕГ другої підгрупи – 1 флейтист, 1 кларнетист, 1 гобоїст, 1 фаготист і

1 трубач;

- КГ п'ятої підгрупи – 1 флейтист, 1 кларнетист, 1 гобоїст, 1 фаготист і

1 трубач;

- ЕГ п'ятої підгрупи – 1 флейтист, 1 кларнетист, 1 гобоїст, 1 фаготист і

1 трубач.

Втім, учасники КГ і ЕГ по різному готувались до подальшої сценічної діяльності. Якщо перші (учасники КГ) здійснювали це традиційно, тобто на основі вихідних положень теорії та методики підготовки музикантів-інструменталістів до прилюдних виступів, то учасники ЕГ окрім таких положень додатково застосовували повний спектр настанов у зазначеній послідовності для створення педагогічних умов цілеспрямованого формування готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності. Ці педагогічні умови розроблялись на основі запропонованої нами авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Зокрема, було обґрунтовано три педагогічні умови.

Перша педагогічна умова спрямовувалась на реалізацію першого етапу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, тобто мала забезпечити якісну підготовку концертної програми. Вона спонукала музикантів-інструменталістів до якісної підготовки концертної програми завдяки активізації інтелектуальної та емоційної сфери для визначення, запам'ятовування і відтворення оптимальної емоційної виповненості кожного епізоду музичних творів згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму та з урахуванням індивідуальної особистісно-творчої здатності виконавців.

Друга педагогічна умова спрямовувалась на реалізацію другого етапу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, тобто мала забезпечити досягнення як загальної досконалої їх технічної оснащеності, так і досконалого виконання віртуозних

творів та пасажів всієї концертної програми. Вона спрямовувала зусилля музикантів-інструменталістів на активізацію психологічних механізмів мислення під час формування ігрових навичок (створення уявлених взірців рухових актів, їх об'єднання за змістом у відповідні ланцюжки та автоматизацію вироблених дій; віднайдення й використання альтернативних варіантів реалізації рухових дій, які не викликають процес деавтоматизації вже сформованих навичок і забезпечують їх безпомилкове виконання під час відтворення музичного матеріалу; інваріативно-темпове відпрацювання основних й альтернативних варіантів відтворення рухових дій зі збереженням визначеної послідовності їх окремих ланок; збагачення автоматизованих дій з визначенням оптимальних величин часових інтервалів між їх повтореннями; безпомилкове відтворення сформованих навичок при внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливах стрес-факторів на процес реалізації автоматизованих рухових актів).

Третя педагогічна умова спрямовувалась на реалізацію третього етапу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Вона сприяла формуванню психологічної завадостійкості музикантів-інструменталістів під час безпосередньої репетиційної підготовки до сценічної діяльності та її прояву в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів завдяки уникненню та нівелюванню дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг означеного процесу, а також досягненню сенсорно-моторної витримки надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів або успішного чинення їм опору.

Реалізація першої педагогічної умови, яка спрямовувалась на забезпечення якісної підготовки концертної програми, вважалась завершеною для учасників ЕГ, якщо:

- 1) під час першого прочитання нотного тексту музичних творів спочатку усвідомлювались його загальні ознаки, а вже потім локальні;
- 2) під час першого прочитання нотного тексту музичних творів зусилля інструменталістів спрямовувались на точне бачення візуальних малюнків

нотних конфігурацій і безупинний рух уваги за зміною послідовності якомога більшої їх кількості;

3) у процесі роботи над музичними творами захоплення їх емоційно-образним змістом призводило до домінування стеничних емоцій і відхилення зайвих думок від процесу діяльності;

4) не ігнорувались естетичні погляди музикантів-інструменталістів і не нав'язувались сторонні музичні смаки при виборі репертуару;

5) при з'ясуванні складності кожного епізоду музичних творів враховувались не лише інтерпретаторські можливості інструменталістів, а й технічна оснащеність кожного з них;

6) до репертуару не включались надмірно ускладнені музичні твори;

7) не допускалось сприймання спотворених вихідних малюнків нотних чи звукових конфігурацій музичних творів;

8) мимовільно прочитувались лише легко диференційовані малюнки нотних позначень, а всі інші – довільно, за якою зорова увага безупинно рухалась по горизонталі зі швидкістю темпу відтворення матеріалу;

9) локальні ознаки нотного тексту, які вертикально наповнювали інформаційні одиниці (інтервали, тризвуки, акорди тощо), сприймались музикантами-інструменталістами одночасно завдяки розподілу на них уваги;

10) запам'ятовування матеріалу музичних творів відбувалось при цілковитому зануренні у його звукову палітру;

11) при запам'ятовуванні малюнків нотних чи звукових конфігурацій музичного матеріалу усвідомлювався їх емоційно-образний зміст;

12) при запам'ятовуванні малюнків нотних чи звукових конфігурацій музичного матеріалу фіксувалась відповідна змістова інформація та її емоційне забарвлення;

13) при запам'ятовуванні малюнків нотних чи звукових конфігурацій музичного матеріалу пріоритетність поступово надавалась слуховій, а не зоровій перцепції;

14) у процесі роботи над музичними творами була сформована в уяві

інтерпретаційна модель кожного з них, яка відображала як їх звукову палітру, так і інформацію виконавських дій;

15) у процесі роботи над музичними творами було досягнуто впевненості у якості засвоєння їх матеріалу, тобто уникнуто «дефіциту інформації»;

16) сформовано вміння розпочинати гру музичних творів з будь-яких малюнків нотних конфігурацій;

17) заучено початкові пункти фрагментів, на які можна перестрибнути у випадку допущення помилки і без порушення метро-ритмічної структури продовжити процес інтерпретації музичних творів;

18) продумано та відпрацьовано варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і музичних творів загалом;

19) у кожному музичному творі було відшукано максимальну кількість привабливих рис і надано їм пріоритетного значення в побудові їх уявної інтерпретаційної моделі;

20) запам'ятовування музичних творів здійснювалось з урахуванням оптимальної емоційної насиченості їх мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;

21) у процесі роботи над музичними творами здійснювався усвідомлений аналіз проміжних і кінцевих результатів діяльності, і реально отримані наслідки гри постійно зіставлялись з уявними та відшукувались механізми подолання незбіжностей;

22) під час цілісного програвання матеріалу відмовлялись від логічного оцінювання проміжних результатів гри і надавалась перевага логічному оцінюванню тільки кінцевої результативності діяльності;

23) у період репетиційної підготовки до прилюдних виступів і у процесі сценічної інтерпретації музичних творів увага максимально спрямовувалась на реалізацію їх уявної моделі без надання логічної оцінки як проміжним, так і кінцевим результатам гри;

24) на завершальній стадії оволодіння музичним матеріалом увага

спрямовувалась на ознаки його звукового відтворення, а не на ознаки зорового чи дотикового усвідомлення процесу гри (за виключенням спеціально запрограмованих епізодів, де допускалось миттєве усвідомлення аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів);

25) було віднайдено оптимальну міру емоційного збудження, властиву для інтерпретації кожного епізоду музичного твору в процесі роботи над ним;

26) сформовано вміння спрямовувати увагу лише на вдало відтворену інформацію і нівелювати дію подразників, які викликають небажане самопочуття під час цілісного програвання музичних творів.

Реалізація другої педагогічної умови, яка спрямовувалась на досягнення як загальної досконалої їх технічної оснащеності, так і досконалого виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми, вважалась завершеною для учасників ЕГ, якщо:

1) пошук рухових актів здійснювався на основі аналізу музичного матеріалу і творчого підходу до вирішення інтерпретаторських завдань;

2) у процесі пошуку рухових актів піддавалась корекції структура віднайдених рухових актів, необхідних для вирішення творчих завдань;

3) для пошуку рухових актів застосовувались операції мисленнєвого прогнозування з метою створення у свідомості взірців бажаних ігрових рухів;

4) коректувався процес відтворення рухових актів на основі зіставлення результатів їх виконання з уявленими образами;

5) по завершенні процесу інтуїтивного пошуку рухових актів здійснювався їх усвідомлений аналіз;

6) у процесі формування виконавських навичок увага постійно спрямовувалась на точність та безпомилковість відтворення рухових актів;

7) у свідомості формувались не статичні, а динамічні художні образи віртуозних творів та пасажів;

8) у процесі формування в уяві художніх образів віртуозних творів та пасажів визначалась смислова цілеспрямованість виконавських дій;

9) при формуванні виконавських дій та їх взірців повністю усвідомлювалась структура рухових актів;

10) при відпрацюванні рухових ланцюжків жодного разу не порушувався порядок виконання їх ланок;

11) пошук виконавських рухів здійснювався з урахуванням фізіологічних особливостей власного виконавського апарату;

12) при відпрацюванні рухових актів абсолютно точно уявлялись траєкторії їх рухів;

13) при відпрацюванні рухових актів відхилялись небажані траєкторії і запам'ятовувались лише ті, що призводили до бажаних результатів;

14) при відпрацюванні рухових актів увага постійно спрямовувалась на точність та безпомилковість їх відтворення;

15) під час відтворення музичного матеріалу віртуозних творів та пасажів здійснювався пошук альтернативних варіантів виконавських рухів без деавтоматизації вже сформованих навичок;

16) коректувались взірці рухових актів без деавтоматизації вже сформованих навичок;

17) у ході запам'ятовування віднайдених рухових актів індивідуально визначалась оптимальна величина інтервалів між заняттями за інструментом;

18) у ході запам'ятовування віднайдених рухових актів уникали занадто великих перерв у процесі самостійної роботи з метою попередження втрати вже отриманих результатів;

19) під час заучування дій зі складною структурою не використовувався концентрований метод їх запам'ятовування;

20) створювався уявний план вирішення творчих завдань, передбачаючи як проміжні, так і кінцеві результати реалізації виконавських дій;

21) під час роботи над віртуозними творами та пасажами відтворення дій свідомо контролювалось в усіх темпах, уявляючи їх звукову картину і рухи по визначених траєкторіях;

22) увага спрямовувалась на якість результатів реалізації дій, не порушуючи порядок виконання ланок утворених ланцюжків;

23) не лише усвідомлювався хід відтворення рухових актів, а й здійснювалось зіставлення зі сформованими у свідомості їх взірцями;

24) мислення спрямовувалось на створення у свідомості схеми-плану розгортання розумових актів під час виконання віртуозних творів та пасажів;

25) усвідомлювались всі труднощі, які виникали під час роботи над матеріалом віртуозних творів та пасажів і створювались чіткі уявлення шляхів їх подолання;

26) створювались додаткові вправи, які за своєю зовнішньою і внутрішньою структурою були аналогічні виконавським діям, з метою вирішення ускладнень у процесі відтворення рухових актів;

27) відпрацьовувались всі альтернативні варіанти відтворення рухових дій у різних темпах;

28) у процесі інваріативно-темпової автоматизації вироблених дій свідомість спрямовувалась на розкриття емоційно-образного змісту віртуозних творів та пасажів і таким чином відволікалась від контролю над реалізацією рухових актів;

29) у процесі інваріативно-темпової автоматизації вироблених дій лише частково контролювався хід їх відтворення завдяки уявленню опорних точок пасажів і складних елементів навичок;

30) навички розмежовувались назад у дії завдяки активізації свідомого контролю над процесом їх виконання;

31) визначалась оптимальна величина часового інтервалу між збагаченням навичок і їх сценічною реалізацією;

32) для досягнення безпомилкового відтворення автоматизованих рухових актів усвідомлювались умови сценічної діяльності з урахуванням виникнення тих чи інших внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливів на процес реалізації навичок;

33) здійснювалось оволодіння уміннями відмовитись від аналізу

проміжних і кінцевих результатів реалізації рухових дій з метою уникнення тимчасових зупинок або зривів процесу виконання виконавських навичок;

34) здійснювалося оволодіння уміннями спрямувати увагу на передачу емоційно-образного змісту віртуозних творів та пасажів і надання переваги образному мисленню у процесі сценічної діяльності.

Реалізація третьої педагогічної умови, яка спрямовувалась на формування психологічної завадостійкості музикантів-інструменталістів під час безпосередньої репетиційної підготовки до сценічної діяльності та її прояву в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів, вважалась завершеною для учасників ЕГ, якщо:

1) при виборі раціональних засобів корекції отриманих результатів діяльності застосовувався тільки високий ступінь адекватності оцінювання з домінуванням когнітивної установки на об'єктивне самопізнання;

2) у процесі гри створювалась така міра збудження, за якої без надмірних вольових зусиль мобілізувались психофізіологічні ресурси інструменталістів і виникала зацікавленість у подальшому процесі розвитку інтерпретаторської думки;

3) у процесі гри інтенсивність емоційного збудження піддавалась корекції (підсилювалась або стримувалась) підвищенням або знеціненням значення результативності діяльності, підвищенням або зниженням загальної психофізіологічної активності виконавського апарату, зміненням емоційної виповненості мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку тощо;

4) у процесі гри обсяг уваги не спрямовувався на самопочуття;

5) у процесі гри сприймалися тільки вдало зіграні текстові чи виконавські компоненти музичних творів;

6) у процесі гри увага максимально спрямовувалась на перебіг малюнків звукових конфігурацій (відтворення мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку тощо);

7) при безпосередній репетиційній підготовці до сценічної

інтерпретації музичних творів уявлявся концертний зал майбутньої форми звітності;

8) при безпосередній репетиційній підготовці до сценічної інтерпретації музичних творів штучно створювались в уяві емоціогенні ситуації майбутньої форми звітності;

9) під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів штучно створювалась надмірна дія стресорів і відпрацьовувались прийоми її нівелювання виключенням цих подразників з обсягу уваги;

10) перед безпосереднім репетиційним виконанням музичних творів інструменталісти вміли відчутти власну зверхність на будь-якими стресорами, що могли з'явитись у сценічних умовах діяльності;

11) під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів інструменталісти зовсім відмовлялись від зняття проміжних результатів діяльності;

12) під час безпосереднього репетиційного виконання музичних творів інструменталісти довільно чи мимовільно спрямовували всі зусилля на дотримання безперервного руху думки за перебігом інтерпретаційного процесу.

Для організації і проведення формувального експерименту необхідно було уточнити зміст навчального матеріалу та його обсяг для проведення дослідження. При цьому ми керувалися програмними вимогами вищих музичних навчальних закладів. Останні контрольні заміри сформованості готовності інструменталістів до сценічної діяльності здійснювались під час прилюдного виконання чотирьох музичних творів кожним випускником на державному екзамені зі спеціальності у червні 2017 року.

Завершення експериментального дослідження обраної проблеми передбачало висвітлення результатів апробації запропонованої авторської методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Відповідно до цього, здійснювалась діагностика сформованості означеного феномену в учасників

контрольної та експериментальної груп (КГ і ЕГ), а також математична обробка отриманих даних у процесі сценічної діяльності 62 осіб (ЕГ – 31 і КГ – 31). Математичне обчислення результатів діяльності учасників як КГ, так ЕГ здійснювалось за формулою $R = a + b + c + d$, де:

a – кількість похибок за першим параметром сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності (точність відтворення звуковисотних нотних позначень авторського тексту музичних творів);

b – кількість похибок за другим параметром сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності (точність відтворення метро-ритмічних нотних позначень авторського тексту музичних творів);

c – кількість похибок за третім параметром сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності (художньо-сміслова доцільність відтворення мелодико-ритмічних ліній в інтонаційно-фразовому розвитку кожного твору);

d – кількість похибок за четвертим параметром сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності (цілісність реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору).

Результативність стану сформованості готовності до сценічної діяльності в учасників ЕГ і КГ першої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.1, а по його завершенні – у таблиці 3.2. Якщо учасники першої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.1) допустили на 2 помилки більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 31, КГ – 29), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.2). Якщо учасники першої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.1) допустили на

2 помилки більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 31, КГ – 29), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.2).

Таблиця 3.1

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників першої підгрупи на початку ФЕ

Гру- Па	Кіль- кість учас- ників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- смислові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	4	9	7	8	7	0	31
КГ	4	8	8	6	7	0	29

Учасники першої підгрупи ЕГ допустили на 15 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 13, КГ – 28). Отже, результативність сценічної діяльності учасників першої підгрупи ЕГ покращилась на 18 помилок (було 31, а стало 13), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 1 помилку (було 29, а стало 28).

Результати контрольних замірів стану сформованості готовності до сценічної діяльності в учасників першої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Загальна кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик. муз. твору	
ЕГ	4	4	4	5	0	0	13
КГ	4	9	7	5	7	0	28

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.3 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників першої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.3) видно, що:

- високий рівень готовності до сценічної діяльності було виявлено у 2 учасників першої підгрупи (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (25,00%), тоді як в КГ вони залишилися незмінними;

- середній рівень готовності до сценічної діяльності було зафіксовано у

2 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%) на початку проведення формувального експерименту і по його завершенні ці показники залишились незмінними (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%);

- низький рівень готовності до сценічної діяльності продемонстрували 4 учасники цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (25,00%), тоді як в КГ вони залишились незмінними;

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників першої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.4. З її аналізу видно (див. табл. 3.4), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ першої підгрупи покращили свої результати лише на 1 помилку, що становить 1,75%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 18 помилок, що становить 40,91%.

Таблиця 3.3

Рівні сформованості виконавської надійності до сценічної діяльності

Гру-	Кіль-	Зрізи	Рівні сформованості
------	-------	-------	---------------------

па	кість учас- ників		виконавської надійності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	4	1	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	2 (50,00%)	1 (25,00%)	1 (25,00%)	0 (0%)
КГ	4	1	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)

в учасників першої підгрупи ФЕ у процесі його проведення

Таблиця 3.4

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників першої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилوک		Динаміка
група	під- група	кіль- кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	1	4	31 (70,45%)	13 (29,55%)	18 (40,91%)
КГ	1	4	29 (50,88%)	28 (49,12%)	1 (1,75%)

Таким чином слід зазначити, що виконавська надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ першої підгрупи завдяки її застосуванню зросла на 39,16%.

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників

ЕГ і КГ другої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.5, а по його завершенні – у таблиці 3.6. Якщо учасники другої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.5) допустили на 1 помилку більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 58, КГ – 57), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.6). Учасники другої підгрупи ЕГ допустили на 13 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 41, КГ – 54).

Таблиця 3.5

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників другої підгрупи на початку ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	5	14	13	17	14	0	58
КГ	5	16	18	16	7	0	57

Отже, результативність сценічної діяльності учасників другої підгрупи ЕГ покращилась на 17 помилок (було 58, а стало 41), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 3 помилки (було 57, а стало 54).

Таблиця 3.6

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників другої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	5	12	10	12	7	0	41
КГ	5	15	17	15	7	0	54

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.7 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників другої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.7) видно, що:

- високий рівень готовності до сценічної діяльності не було виявлено у жодного учасника другої підгрупи (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 2 особи (40,00%), тоді як в КГ вони залишилися незмінними;

- середній рівень готовності до сценічної діяльності було зафіксовано у 4 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 40,00%) на

початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники залишились незмінними в ЕГ (2 особи, що становило 40,00%), а в КГ вони покращились на 1 особу, що становило вже 60,00%;

- низький рівень готовності до сценічної діяльності продемонстрували 6 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 3 і КГ – 3, що становило по 60,00%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники покращились в ЕГ на 2 особи (40,00%), а в КГ – лише на 1 особу (20,00%);

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Таблиця 3.7

**Рівні сформованості виконавської надійності
в учасників другої підгрупи ФЕ у процесі його проведення**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	5	1	0 (0%)	2 (40,00%)	3 (60,00%)	0 (0%)
		2	2 (40,00%)	2 (40,00%)	1 (20,00%)	0 (0%)
КГ	5	1	0 (0%)	2 (40,00%)	3 (60,00%)	0 (0%)
		2	0 (0%)	3 (60,00%)	2 (40,00%)	0 (0%)

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників другої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.8. З її аналізу видно (див. табл. 3.8), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в

учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ другої підгрупи покращили свої результати лише на 3 помилки, що становить 2,70%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 17 помилок, що становить 17,17%.

Таким чином вдруге підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ другої підгрупи (духовиків) завдяки її застосуванню зросла на 14,47%.

Таблиця 3.8

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників другої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кіль-кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	2	5	58 (58,59%)	41 (41,41%)	17 (17,17%)
КГ	2	5	57 (51,35%)	54 (48,65%)	3 (2,70%)

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і КГ третьої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.9, а по його завершенні – у таблиці 3.10.

Таблиця 3.9

Гру-па	Кіль-кість	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами	Заг-на кіль-
--------	------------	-----------------------------------------------------------	--------------

		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	4	17	8	6	14	0	45
КГ	4	18	7	7	14	0	46

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників третьої підгрупи на початку ФЕ

Якщо учасники третьої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.9) допустили на 1 помилку більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 46, КГ – 45), то під час прояву виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.10). Учасники третьої підгрупи ЕГ допустили на 13 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 31, КГ – 44). Отже, результативність сценічної діяльності учасників третьої підгрупи ЕГ покращилась на 15 помилок (було 46, а стало 31), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 1 помилку (було 45, а стало 44).

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.11 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників третьої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального

експерименту.

Таблиця 3.10

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників третьої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	4	14	5	5	7	0	31
КГ	4	17	9	4	14	0	44

Таблиця 3.11

Рівні сформованості виконавської надійності в учасників третьої підгрупи ФЕ у процесі його проведення

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	4	1	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	2 (50,00%)	1 (25,00%)	1 (25,00%)	0 (0%)
КГ	4	1	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	1 (25,00%)	1 (25,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.11) видно, що:

- високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було виявлено у 2 учасників третьої підгрупи (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%) на початку проведення

формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (25,00%), тоді як в КГ вони залишилися незмінними;

- середній рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було зафіксовано у 2 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%) на початку проведення формувального експерименту і по його завершенні ці показники залишилися незмінними (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 25,00%);

- низький рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продемонстрували 4 учасники цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (25,00%), тоді як в КГ вони залишилися незмінними;

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників третьої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.12. З її аналізу видно (див. табл. 3.12), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ третьої підгрупи покращили свої результати лише на 1 помилку, що становить 1,12%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 15 помилок, що становить 19,48%.

Таким чином втретє підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену.

Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ третьої підгрупи (скрипалів) завдяки її застосуванню зросла на 18,36%.

Таблиця 3.12

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників третьої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кіль-кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	3	4	46 (59,74%)	31 (40,26%)	15 (19,48%)
КГ	3	4	45 (50,56%)	44 (49,44%)	1 (1,12%)

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і КГ четвертої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.13, а по його завершенні – у таблиці 3.14.

Якщо учасники четвертої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.13) допустили на 1 помилку менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 61, КГ – 62), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.14). Учасники четвертої підгрупи ЕГ допустили на 21 помилку менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 37, КГ – 58).

Таблиця 3.13

Гру-па	Кіль-кість	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами	Заг-на кіль-
--------	------------	-----------------------------------------------------------	--------------

		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	6	12	19	16	14	0	61
КГ	6	11	18	19	14	0	62

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників четвертої підгрупи на початку ФЕ

Таблиця 3.14

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників четвертої підгрупи по завершенні ФЕ

Гру- па	Кіль- кість учас- ників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кіль- кість поми- лок
		тексто- ві помил- ки	метро- ритмічні помил- ки	худож.- сміслові помил- ки	запин- ки	незавер- шене вик.муз. твору	
ЕГ	6	7	12	11	7	0	37
КГ	6	12	15	17	14	0	58

Отже, результативність сценічної діяльності учасників четвертої підгрупи ЕГ покращилась на 24 помилки (було 61, а стало 37), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 4 помилки (було 62, а стало 58).

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.15 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників четвертої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.15) видно, що:

- високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу не було виявлено у жодного учасника четвертої підгрупи (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились в ЕГ на 2 особи (33,33%), тоді як в КГ лише на 1 особу (16,67%);

- середній рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було зафіксовано у 6 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 3 і КГ – 3, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники залишились незмінними в обох групах (ЕГ – 3 і КГ – 3, що становило по 50,00%);

- низький рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продемонстрували 6 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 3 і КГ – 3, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники покращились в ЕГ на 2 особи (залишився 1 учасник, що становить 16,67%), а в КГ – лише на 1 особу (залишилось 2 учасники, що становить 33,33%),

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Таблиця 3.15

**Рівні сформованості виконавської надійності
в учасників четвертої підгрупи ФЕ у процесі його проведення**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	6	1	0 (0%)	3 (50,00%)	3 (50,00%)	0 (0%)
		2	2 (33,33%)	3 (50,00%)	1 (16,67%)	0 (0%)
КГ	6	1	0 (0%)	3 (50,00%)	3 (50,00%)	0 (0%)
		2	1 (16,67%)	3 (50,00%)	2 (33,33%)	0 (0%)

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників четвертої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.16. З її аналізу видно (див. табл. 3.16), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ четвертої підгрупи покращили свої результати лише на 4 помилки, що становить 3,33%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 24 помилок, що становить 24,49%.

Таким чином вчетверте підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ четвертої підгрупи (піаністів) завдяки її застосуванню зросла на 21,16%.

Таблиця 3.16

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників четвертої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кіль-кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	4	6	61 (62,24%)	37 (37,76%)	24 (24,49%)
КГ	4	6	62 (51,67%)	58 (48,33%)	4 (3,33%)

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і КГ п'ятої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.17, а по його завершенні – у таблиці 3.18. Якщо учасники п'ятої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.17) допустили на 1 помилку більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 57, КГ – 56), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.18). Учасники п'ятої підгрупи ЕГ допустили на 14 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 39, КГ – 53).

Отже, результативність сценічної діяльності учасників п'ятої підгрупи ЕГ покращилась на 18 помилок (було 57, а стало 39), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 3 помилки (було 56, а стало 53).

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.19 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників п'ятої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту.

Таблиця 3.17

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників п'ятої підгрупи на початку ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	5	12	16	15	14	0	57
КГ	5	13	15	14	14	0	56

Таблиця 3.18

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників п'ятої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	5	9	12	11	7	0	39
КГ	5	14	12	13	14	0	53

Таблиця 3.19

Рівні сформованості виконавської надійності

Група	Кількість	Зрізи	Рівні сформованості
			готовності до сценічної діяльності

			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	5	1	0 (0%)	2 (40,00%)	3 (60,00%)	0 (0%)
		2	1 (20,00%)	2 (40,00%)	2 (40,00%)	0 (0%)
КГ	5	1	0 (0%)	2 (40,00%)	3 (60,00%)	0 (0%)
		2	0 (0%)	2 (40,00%)	3 (60,00%)	0 (0%)

в учасників п'ятої підгрупи ФЕ у процесі його проведення

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.7) видно, що:

- високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу не було виявлено у жодного учасника другої підгрупи (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (20,00%), тоді як в КГ вони залишились незмінними;

- середній рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було зафіксовано у 4 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 40,00%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники залишились незмінними в обох групах (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 40,00%);

- низький рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продемонстрували 6 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 3 і КГ – 3, що становило по 60,00%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники покращились у ЕГ на 1 особу (залишилось 2 учасники, що становить 40,00%), а в КГ ці показники залишились незмінними, тобто 3 учасники, що становить 60,00%;

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по

0%).

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників п'ятої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.20. З її аналізу видно (див. табл. 3.20), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ п'ятої підгрупи покращили свої результати лише на 3 помилки, що становить 2,75%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 18 помилок, що становить 18,75%.

Таким чином вп'яте підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ п'ятої підгрупи (студентів-духовиків Будапештської консерваторії) завдяки її застосуванню зросла на 16,00%.

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і КГ шостої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.21, а по його завершенні – у таблиці 3.22. Якщо учасники шостої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.21) допустили на 1 помилку менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 29, КГ – 30), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.22). Учасники шостої підгрупи ЕГ допустили на 10 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 17, КГ – 27).

Таблиця 3.20

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності**

у всіх учасників п'ятої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кіль-кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	5	5	57 (59,38%)	39 (40,62%)	18 (18,75%)
КГ	5	5	56 (51,38%)	53 (48,62%)	3 (2,75%)

Таблиця 3.21

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників шостої підгрупи на початку ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	3	8	9	5	7	0	29
КГ	3	7	12	4	7	0	30

Отже, результативність сценічної діяльності учасників шостої підгрупи ЕГ покращилась на 12 помилок (було 29, а стало 17), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 3 помилки (було 30, а стало 27).

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.23 викладено зміну рівнів сформованості означеного феномену в учасників шостої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень виконавської надійності музикантів-

інструменталістів на засадах синергетичного підходу на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу по завершенні формувального експерименту.

Таблиця 3.22

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників шостої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Загальна кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик. муз. твору	
ЕГ	3	6	5	6	0	0	17
КГ	3	8	9	3	7	0	27

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.23) видно, що:

- високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу не було виявлено у жодного учасника шостої підгрупи (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (33,33%), тоді як в КГ вони залишились незмінними;

- середній рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було зафіксовано у 4 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 66,67%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники залишились незмінними в обох групах (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 66,67%);

- низький рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продемонстрували 2 учасники цієї

підгрупи (ЕГ – 1 і КГ – 1, що становило по 33,33%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники покращились у ЕГ на 1 особу (залишилось 0 учасників, що становило 0%), а в КГ ці показники залишились незмінними, тобто 1 учасник, що становило 33,33%;

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Таблиця 3.23

**Рівні сформованості виконавської надійності
в учасників шостої підгрупи ФЕ у процесі його проведення**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	3	1	0 (0%)	2 (66,67%)	1 (33,33%)	0 (0%)
		2	1 (33,33%)	2 (66,67%)	0 (0%)	0 (0%)
КГ	3	1	0 (0%)	2 (66,67%)	1 (33,33%)	0 (0%)
		2	0 (0%)	2 (66,67%)	1 (33,33%)	0 (0%)

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників шостої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.24. З її аналізу видно (див. табл. 3.24), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї підгрупи. Натомість, учасники КГ шостої підгрупи покращили свої результати лише на 3 помилки, що становить 5,26%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 12 помилок, що становить 26,09%.

Таблиця 3.24

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників шостої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кіль-кість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	6	3	29 (63,04%)	17 (36,96%)	12 (26,09%)
КГ	6	3	30 (52,63%)	27 (47,37%)	3 (5,26%)

Таким чином вшосте підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ шостої підгрупи (студентів-скрипалів Будапештської консерваторії) завдяки її застосуванню зросла на 20,83%.

Результативність стану сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і КГ сьомої підгрупи на початку формувального експерименту викладено в таблиці 3.25, а по його завершенні – у таблиці 3.26. Якщо учасники сьомої підгрупи ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку формувального експерименту (див. табл. 3.25) допустили на 1 помилку більше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 35, КГ – 34), то під час прояву готовності до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту виявилась інша різниця між отриманими даними (див. табл. 3.26). Учасники сьомої підгрупи ЕГ допустили на 14 помилок менше від учасників цієї підгрупи КГ (ЕГ – 18, КГ – 32).

Таблиця 3.25

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників сьомої підгрупи на початку ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	4	9	12	7	7	0	35
КГ	4	10	11	6	7	0	34

Таблиця 3.26

Результати контрольних замірів стану сформованості виконавської надійності в учасників сьомої підгрупи по завершенні ФЕ

Група	Кількість учасників	Результативність діяльності за досліджуваними параметрами					Заг-на кількість помилок
		текстові помилки	метро-ритмічні помилки	худож.-сміслові помилки	запинки	незавершене вик.муз. твору	
ЕГ	4	6	7	5	0	0	18
КГ	4	9	9	7	7	0	32

Отже, результативність сценічної діяльності учасників сьомої підгрупи ЕГ покращилась на 17 помилок (було 35, а стало 18), тоді як в учасників цієї підгрупи КГ вона покращилась лише на 2 помилки (було 34, а стало 32).

У результаті аналізу отриманих показників за кожним параметром виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в таблиці 3.27 викладено зміну рівнів сформованості

означеного феномену в учасників сьомої підгрупи формувального експерименту у процесі його проведення, де:

- перший зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності на початку формувального експерименту;

- другий зріз показує рівень готовності інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності по завершенні формувального експерименту.

З аналізу цієї таблиці (див. табл. 3.27) видно, що:

- високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу не було виявлено у жодного учасника сьомої підгрупи (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники покращились лише в ЕГ на 1 особу (25,00%), тоді як в КГ вони залишились незмінними;

- середній рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було зафіксовано у 4 учасників цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, а по його завершенні ці показники залишились незмінними в обох групах (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 50,00%);

- низький рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу продемонстрували 4 учасники цієї підгрупи (ЕГ – 2 і КГ – 2, що становило по 50,00%) на початку проведення формувального експерименту, тоді як по його завершенні ці показники покращились у ЕГ на 1 особу (залишився 1 учасник, що становило 25,00%), а в КГ ці показники залишились незмінними, тобто 2 учасники, що становило 50,00%;

- до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник цієї підгрупи як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по

0%).

Таблиця 3.27

**Рівні сформованості виконавської надійності
в учасників сьомої підгрупи ФЕ у процесі його проведення**

Група	Кількість учасників	Зрізи	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
			високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ	4	1	0 (0%)	2 (50,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	1 (25,00%)	2 (50,00%)	1 (25,00%)	0 (0%)
КГ	4	1	0 (0%)	2 (50,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)
		2	0 (0%)	2 (50,00%)	2 (50,00%)	0 (0%)

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників сьомої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення формувального експерименту викладено в таблиці 3.28.

Таблиця 3.28

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників сьомої підгрупи КГ і ЕГ під час проведення ФЕ**

Учасники експерименту			Загальна кількість помилок		Динаміка
група	під-група	кількість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	7	4	35 (66,04%)	18 (33,96%)	17 (32,08%)
КГ	7	4	34 (51,52%)	32 (48,48%)	2 (3,03%)

З її аналізу видно (див. табл. 3.28), що позитивна динаміка прилюдної інтерпретації музичних творів простежується в учасників обох груп цієї

підгрупи. Натомість, учасники КГ сьомої підгрупи покращили свої результати лише на 2 помилки, що становить 3,03%, тоді як учасники ЕГ цієї підгрупи – на 17 помилок, що становить 32,08%.

Таким чином всьоме підтверджено, що виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу покращується більш ефективно за умови застосування запропонованої нашої авторської методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Ефективність означеного процесу у практичній діяльності учасників ЕГ сьомої підгрупи (студентів-піаністів Будапештської консерваторії) завдяки її застосуванню зросла на 29,05%.

Узагальнені результати контрольних вимірів виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у всіх учасників формувального експерименту в ході його проведення викладено в таблиці 3.29.

Таблиця 3.29

**Узагальнені результати
сформованості виконавської надійності
у всіх учасників формувального експерименту в ході його проведення**

Учасники експерименту		Загальна кількість помилок		Динаміка
група	кількість	початок експерименту	завершення експерименту	
ЕГ	31	317 (61,79%)	196 (38,21%)	121(23,59%)
КГ	31	313 (51,40%)	296 (48,60%)	17 (2,79%)

У цій таблиці зафіксовано (див. табл. 3.29) позитивну динаміку досліджуваного феномену як в осіб ЕГ, так і в осіб КГ. Натомість, процес формування готовності до сценічної діяльності в учасників ЕГ покращився на 121 помилку (на 23,59%), тоді як в КГ – лише на 17 помилок (2,79%).

Отже, ефективність впровадження розробленої авторської методики у

практичну діяльність музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах склала 20,80%.

На основі отриманих результатів було простежено динаміку рівнів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу у всіх учасників формувального експерименту в ході його проведення. Її узагальнений вигляд викладено у таблиці 3.30.

Таблиця 3.30

**Динаміка рівнів сформованості виконавської надійності
у всіх учасників формувального експерименту в ході його проведення**

Група і к-сть уч-ків	Ви- мі- ри	Рівні сформованості готовності до сценічної діяльності			
		високий	середній	низький	дуже низький
ЕГ (31)	поч.	2 (6,45%)	13 (41,94%)	16(51,61%)	0 (0%)
	підс.	11(35,48%)	13 (41,94%)	7 (22,58%)	0 (0%)
КГ (31)	поч.	2 (6,45%)	13 (41,94%)	16 (51,61%)	0 (0%)
	підс.	3 (9,68%)	14 (45,16%)	14 (45,16%)	0 (0%)

З цієї таблиці видно (див. табл. 3.30), що під час проведення експерименту відбулись зміни рівнів сформованості означеного феномену як в учасників ЕГ, так і в учасників КГ.

Втім, якщо на початку формувального експерименту високий рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу було виявлено у 2 учасників ЕГ і у 2 учасників КГ, що становило по 6,45%, то по його завершенні до нього піднялись ще 9 осіб (29,03%) у ЕГ, що разом становило вже 35,48%, тоді як у КГ попередні показники збільшились лише на 1 учасника, тобто на 3,23%, що разом становило 3 учасники і 9,68%.

Різна динаміка простежилась і при прояві середнього рівня

виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і в учасників КГ. На початку формувального експерименту було виявлено 13 учасників цього рівня в ЕГ і 13 учасників в КГ, що становило по 41,94%. Натомість, по його завершенні в ЕГ ці показники збільшились за рахунок покращення результативності гри 9 учасників (29,03%), що продемонстрували низький рівень означеного феномену на початку експерименту, тобто: по завершенні формувального експерименту загалом середній рівень було зафіксовано у 13 учасників ЕГ, що разом становило 41,94%. У КГ ці показники збільшились за рахунок покращення результативності гри лише 2 учасників (6,45%), що продемонстрували низький рівень означеного феномену на початку експерименту, тобто: по завершенні формувального експерименту загалом середній рівень було зафіксовано у 14 учасників КГ, що разом становило 45,16%.

Також різна динаміка простежилась і при прояві низького рівня виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу в учасників ЕГ і в учасників КГ. На початку формувального експерименту цей рівень було зафіксовано у 16 учасників ЕГ і у 16 учасників КГ, що становило по 51,61%. Натомість, по його завершенні в ЕГ ці показники покращились на 9 осіб (на 29,03%), що вже становило 7 учасників і 22,58%. У КГ ці показники зменшились за рахунок покращення результативності гри лише 2 учасників (6,45%), тобто: по завершенні формувального експерименту низький рівень готовності до сценічної діяльності ще було зафіксовано у 14 учасників КГ, що разом становило 45,16%.

Слід зазначити, що до дуже низького рівня досліджуваного феномену не опустився жоден учасник ЕГ і КГ як на початку проведення формувального експерименту, так і по його завершенні (ЕГ – 0 і КГ – 0, що становило по 0%).

Таким чином, отримані результати експериментальної роботи надають

підстави наголошувати на доцільності використання у вищих навчальних закладах розробленої авторської методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, адже:

1) рівень означеного феномену знижується «конфліктом самоустановок»;

2) для цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на початковій стадії засвоєння будь-яких тестових чи виконавських компонентів музичного твору доцільно допускати як позитивний і негативний емоційний вплив на процес діяльності, а на завершальній — лише позитивний;

3) ефективність процесу цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів підвищується за умови:

- упередженого «отримування» задоволення від можливого подальшого вдосконалення виконавської майстерності завдяки формуванню в уяві взірцевих музичних образів з мінімальним «відривом» від реальних результатів діяльності;

- домінування «позитивних» емоцій завдяки зміні розбіжностей між реальними й бажаними результатами музично-виконавської діяльності;

- спрямування уваги на пошуки оптимальної емоційної насиченості кожного епізоду музичного твору і відтворення віднайдені емоційної насиченості у процесі прилюдних виступів;

- досягнення «зручності» відтворення творчих умінь та виконавсько-ігрових навичок на основі оволодіння акустичними й фізіологічними механізмами звуковидобування;

- максимального «занурення» в творчий процес пошуку нових привабливих ознак музичних творів як під час роботи над ними, так і в період їх прилюдного виконання.

Висновки до третього розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно експериментальної роботи з формування виконавської надійності майбутніх фахівців мистецької спрямованості у закладах вищої освіти на засадах синергетичного підходу надало змогу зробити висновки.

1. Формування виконавської надійності саксофоністів у закладах вищої освіти на засадах синергетичного підходу доцільно здійснювати у три етапи, де на першому етапі досягається якісне підготовка концертної програми завдяки запам'ятовуванню матеріалу нотних текстів музичних творів з урахуванням суб'єктивно-творчого потенціалу митця, на другому етапі досягається ним досконала технічна оснащеність завдяки розвиткові творчо-виконавських умінь та інструментально-ігрових навичок з урахуванням прояву артистизму, а на третьому етапі досягається стійкість до негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичного твору. Означений прояв відбувається, як правило, з урахуванням творчого потенціалу під час прилюдних виступів.

2. Якісна підготовка концертної програми відбувається на першому етапі формування виконавської надійності саксофоністів на засадах синергетичного підходу, відповідно до його творчих завдань. Це досягається завдяки: активізації інтелектуальної та емоційної сфери з метою визначення та запам'ятовування оптимального емоційної збудження; відповідності авторському задуму та з урахуванням творчого потенціалу митця; розвитку стійкості до негативного емоційного впливу на процес сценічних виступів; спрямовуванню зусиль на застосування доцільних принципів, форм, методів та прийомів уникнення/нівелювання ним означеного негативного психофізіологічного стану під час прилюдної інтерпретації музичних творів тощо.

3. Досягнення саксофоністом досконалої технічної оснащеності для виконання віртуозних творів та пасажів відбувається на другому етапі

формування виконавської надійності саксофоністів на засадах синергетичного підходу. Це забезпечується максимальним спрямуванням власних творчо-виконавських зусиль на:

- активізацію психологічних механізмів мислення для формування інструментально-виконавсько-ігрових навичок, проектуванням уявлених взірців рухових актів з урахуванням творчого потенціалу;

- віднайденням найдоцільнішого варіанту реалізації рухових дій з урахуванням творчого потенціалу митця;

- досягнення безпомилкового виконання інструментально-виконавсько-ігрових навичок;

4. Досягнення психологічної стійкості до негативного впливу стресорів на процес інтерпретації музичного твору відбувається у процесі дотримання установ третього етапу формування виконавської надійності саксофоністів на засадах синергетичного підходу. Це забезпечується застосуванням адекватності оцінювання результативності гри з домінуванням впевненості в раціональному виборі найефективніших засобів досягнення мети; створенням без надмірних вольових зусиль оптимальної міри збудження; мобілізацією власних творчо-психо-фізіологічних ресурсів і проявом інтересу високої інтенсивності до подальшого розвитку інтерпретаторської думки; спрямуванням уваги на творчу діяльність, а не на власне самопочуття тощо.

5. Згідно з сучасними теоріями запам'ятовування інформації для цілеспрямованого формування виконавської надійності саксофоністів на засадах синергетичного підходу необхідно створювати спеціальні педагогічні умови. Вони мають спрямовуватись на визначення:

- емоційного стану музикантів-інструменталістів;
- фізичної та психічної перенапруги музикантів-інструменталістів;
- запам'ятовування емоційної насиченості кожної музичної інтонації;
- відчуття динамізму сприймання музичної інформації слухачами/глядачами;

- впливу оптимальної міри хвилювання музикантів-інструменталістів на наслідки прилюдної діяльності;

- інтенсивності мотивації;

- емоційної оцінки результативності гри під час прилюдного виступу;

- відчуття тривоги під час прилюдної інтерпретації музичних творів;

- виснаження інтелектуальної сфери музикантів-інструменталістів;

- виснаження емоційної сфери музикантів-інструменталістів.

6. Цілеспрямоване формування виконавської надійності саксофоністів на засадах синергетичного підходу у вищих навчальних закладах реалізацією алгоритмічного змісту настанов підтвердило ефективність означеного процесу. Отримані результати експериментальної перевірки запропонованої методики, їх оброблення загальноприйнятими методами математичної статистики засвідчили, що вона може використовуватись у навчальному процесі майбутніх фахівців мистецької спрямованості для досягнення впевненої і безпомилкової інтерпретації музичних творів в емоціогенних умовах прилюдних виступів.

Перелік використаних джерел до третього розділу

1. Герсамія, И. Е. (1988). *Проблеми психології творчості півця*. (Дисс. ... д-ра мистецтвознавства, психол. наук). Тбілісі.
2. Гребенюк, Н. Є. (2000). *Вокально-виконавська творчість*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київ.
3. Євтушенко, Д. (1979). *Роздуми про голос*. Київ: Музична Україна.
4. Козир, А. В. (2008). *Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти*: монографія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.
5. Козир, А. В. (2009). *Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти*. (Автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
6. Лабунець, В. (2015). Поетапна методика інноваційної інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 13, 116–123.
7. Люш, Д. (1988). *Развитие и сохранение певческого голоса*. Київ: Музыкальная Украина.
8. Матвеева, О. В. (2010). *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*. (Дис. ... канд. пед. наук). Бердянськ.
9. Москаленко, В. (2013). *Лекції по музикальній інтерпретації*: учебное пособие. Київ: ТОВ «Типографія Клякса».
10. Федоришин, В. І. (2014). *Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах*. (Автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
11. Юцевич, Ю. Є. (1998). *Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу*: навчально-методичний посібник. Київ.
12. Яо, Цзялі. (2022). *Формування готовності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів до вокально-сценічної діяльності*. (Дис. ... д-ра філософії: 014). Київ.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні розглянуто проблему формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, конкретизовано зміст і структуру означеного феномену, визначено критерії, показники та рівні його сформованості, запропоновано авторську експериментально перевірену ефективну методичку цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Відповідно до поставлених і вирішених завдань дослідження було зроблено узагальнюючі висновки.

1. На підставі проаналізованих праць запропоновано авторське розуміння поняття «виконавська надійність музикантів-інструменталістів». Означений психолого-педагогічний феномен трактується як *не вроджена, а набута універсальна система дій, спрямованих на мобілізацію всіх творчо-виконавських ресурсів, які забезпечують якісну інтерпретацію музичних творів в умовах прилюдних виступів*. Структуру готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності складають три компоненти: *якісна підготовка концертної програми; досконале виконавсько-технічне оснащення; психологічна завадостійкість*. Перший компонент забезпечує уникнення дефіциту інформації завдяки якісній підготовці кожної “дрібної деталі” музичних творів, яка надає їм змогу максимально спрямувати творчо-виконавські зусилля на процес їх інтерпретації. Другий компонент сам по собі хоч і не надолужує наявність творчої пустоти, все ж таки він сприяє досягненню впевненості у досконалому виконанні віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми завдяки відтворенню доцільних м’язово-силових рухів у їх часовому співвідношенні. Третій компонент розглядається як різнорівнева властивість інтегральної індивідуальності спрямованої не лише на регуляцію власного емоційно-фізіологічного і біологічного стану, а

й на успішність інтерпретації музичних творів в умовах дії різноманітних стресорів. Він відзначається не застійністю емоцій, а стабільністю їх позитивного впливу на сценічну діяльність.

2. У результаті аналізу праць з педагогіки, психології та мистецтвознавства з'ясовано, що сценічну діяльність музикантів-інструменталістів ототожнюють з психологічним стресом (інформаційним та емоційним), оскільки кожен естрадний виступ супроводжується хвилюванням. Існує чотири види естрадного хвилювання: хвилювання-піднесення; хвилювання в образі; хвилювання-паніка; хвилювання-апатія. Не всі види хвилювання однаково відображаються на сценічному самопочутті музикантів-інструменталістів. Якщо хвилювання-піднесення та хвилювання в образі викликаються захопленістю творчим процесом – стимулюють інтерпретаційну діяльність, оскільки в ході сценічного виконавства музичний образ родиться наче заново, знаходить нові риси, котрі з'являються тільки на естраді, то хвилювання-апатія і хвилювання-паніка можуть звести нанівець успішність сценічної діяльності навіть за умови якісного засвоєння матеріалу. Сильне естрадне хвилювання будь-якого негативного виду має всі ознаки стресових станів, яким властиве повне відключення неемоційних механізмів регуляції поведінки музикантів-інструменталістів. Причиною прояву таких видів естрадного хвилювання є страх перед публікою та підсумковість форми звітності, що проходить в режимі безперервної діяльності.

3. Досягнення науковців у галузі теорії і методики музичного навчання надали змогу визначити критерії та показники сформованості готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності. Першим критерієм виступає *досконалість запам'ятовування суб'єктивно-творчого змісту об'єктивних ознак тексту музичних творів у процесі створення їх самобутньої та оригінальної інтерпретаційної моделі*, другим – *ступінь технічної витонченості відтворення музичного матеріалу*, а третім – *міра здатності до рефлексивної діяльності та активної емоційно-*

вольової корекції власного психофізіологічного стану.

4. На основі аналізу результатів анкетування та пошукового експерименту виявлено перспективні напрями вдосконалення процесу формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Вдосконалює означений процес відмова від усвідомленого оцінювання проміжної та кінцевої результативності гри у ході сценічної діяльності; застосування оптимальної міри емоційного збудження як піз час репетиційної підготовки до сценічних виступів, так і у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів; уникнення усвідомленого оцінювання власного самопочуття безпосередньо в ході виконання музичних творів на естраді; відмова від надмірного прагнення музикантів-інструменталістів взірцево виконати всі твори з представленої програми або, навіть, один з них.

5. У дисертації обґрунтовано авторську трьохетапну методику цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу. Інформація першого етапу спрямована на досягнення якісної підготовки концертної програми, другого – на досягнення досконалої виконавсько-технічної оснащеності, третього – на досягнення психологічної завадостійкості. Реалізацію розробленої методики забезпечує створення певних педагогічних умов. Перша педагогічна умова спонукає музикантів-інструменталістів до якісної підготовки концертної програми завдяки активізації інтелектуальної та емоційної сфери для визначення, запам'ятовування і відтворення оптимальної емоційної виповненості кожного епізоду музичних творів згідно зі стильовою відповідністю авторському задуму та з урахуванням індивідуальної особисто-творчої здатності виконавців. Друга педагогічна умова сприяє досягненню як загальної досконалої виконавсько-технічної оснащеності музикантів-інструменталістів, так і досконалого виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми завдяки активізації психологічних механізмів мислення під час формування ігрових навичок.

Третя педагогічна умова забезпечує формування психологічної завадостійкості музикантів-інструменталістів під час безпосередньої репетиційної підготовки до сценічної діяльності та її прояву в процесі прилюдної інтерпретації музичних творів завдяки уникненню та нівелюванню дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг означеного процесу, а також досягненню сенсорно-моторної витримки надмірної дії стресорів або успішного чинення їм опору.

6. У ході дослідно-експериментальної роботи методом статистичної обробки даних контрольних замірів сформованості виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу доведено наявність суттєвої різниці в усереднених величинах кількості дпних в учасників контрольної та експериментальної груп по завершенні експерименту. Це підтверджує ефективність реалізації розробленої методики цілеспрямованого формування означеного феномену. Позитивна динаміка від її впровадження у навчальний процес музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах склала 20,80%.

Завдання дослідження виконано, мети досягнуто. Натомість, доцільно зауважити, що результати, отримані під час аналізу наукової літератури й експериментальної перевірки розробленої методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів на засадах синергетичного підходу, не в повному обсязі розкривають усі аспекти поставленої проблеми. Вони складають основу для подальших пошуків ефективних методів і прийомів удосконалення означеного процесу, оскільки маловивченими залишилися питання активізації уваги та інших психічних механізмів розумової діяльності для досягнення бажаної результативності гри.

Додаток А

Анкета №1

1. Чи систематично Ви самостійно працюєте над музичними творами?
2. Чи використовуєте Ви вольові зусилля для досягнення систематичності та безперервності в самостійній роботі над музичними творами?
3. Чи впливає на інтенсивність та наполегливість Вашої самостійної роботи над музичними творами бажання отримати схвалення викладача по класу фортепіано?
4. Чи позначалося на наполегливості та інтенсивності самостійної роботи над музичними творами потреба демонстрації її результатів на занятті з викладачем?
5. Чи пов'язана інтенсивність та наполегливість Вашої самостійної роботи над музичними творами з наближенням певної форми звітності (заліку, іспиту, концерту тощо)?

Додаток А.1

Анкета №2

1. Чи приходилось Вам демонструвати на заняттях по класу фортепіано не «точно» відтворення авторського тексту музичного твору?

2. Чи впливала негативна реакція викладача на точність визначення мотивів у музичному творі під час роботи над ним?

3. Чи відчуваєте Ви невпевненість під час самостійної роботи над звуковисотним інтонуванням авторського тексту музичного твору?

4. Чи приходилось Вам демонструвати на заняттях по класу фортепіано не «точно» звукове відтворення метро-ритмічних ознак авторського тексту музичного твору?

5. Чи впливала негативна реакція викладача на точність звукового відтворення метро-ритмічних ознак авторського тексту музичного твору під час роботи над ним?

6. Чи відчуваєте Ви невпевненість під час самостійної роботи над звуковим відтворенням метро-ритмічних ознак авторського тексту музичного твору?

Додаток А.2

Анкета №3

1. Чи приходилось Вам самостійно визначати мелодико-інтонаційні лінії музичних творів під час заняття по класу фортепіано?

2. Чи приходилось Вам визначати мелодико-інтонаційні лінії музичних творів під час самостійної роботи над ними?

3. Чи приходилось Вам самостійно проєктувати динамічно-фразовий розвиток мелодико-інтонаційних ліній музичних творів під час заняття по класу фортепіано?

4. Чи приходилось Вам проєктувати динамічно-фразовий розвиток мелодико-інтонаційних ліній музичних творів під час самостійної роботи над ними?

Додаток А.3

Анкета №4

1. Чи приходилось Вам самостійно проєктувати виконавську версію музичних творів під час роботи над ними з викладачем по класу фортепіано?

2. Чи приходилось Вам проєктувати виконавську версію музичних творів під час самостійної роботи над ними?

3. Чи приходилось Вам самостійно змінювати спроектовану виконавську версію музичних творів під час роботи над ними з викладачем по класу фортепіано?

4. Чи приходилось Вам змінювати спроектовану виконавську версію музичних творів під час самостійної роботи над ними?

5. Чи приходилось Вам самостійно змінювати виконавську версію музичних творів у процесі певної форми звітності (заліку, іспиту, концерту тощо), яка була заздалегідь спроектована ще під час роботи над ними?