формах. Таким образом, искусство, познавая природу, создает её образы, которые имеют не меньший, чем наука, познавательный статус.

Таким образом, многим общественным институтам стоит признать, что искусство сегодня приобретает значение своеобразного эстетико-экологического ноу-хау. Это специфическая (художественная) форма обмена ценностными подходами к природе, способами взаимодействия с окружающим миром, формами его эстетического преобразования. Этому способствуют:

- ✓ знаковая природа искусства;
- ✓ особенности художественного языка (ассоциативность, метафоричность, многозначность);
- ✓ общеупотребительные приёмы художественного изображения природы (экспрессия, символизация, гиперболизация, индивидуализация и т.п.);
- ✓ полифункциональность искусства, которая реализуется как способ познания природы, как её образная философия, как своеобразный «каталог» эстетической выразительности её явлений и объектов, как могучий регулятор ценностных ориентиров относительно её сохранения.

Реализация гносеологической функции искусства как формы общественного сознания способна обогащать процесс экологического воспитания личности, учитывая, что искусство является артефактом жизнетворчества в природе; средством уравновешивания человека с окружающим миром; символическим «посредником» между Человеком и Природой; суперпарадигмой эстетики окружающей среды; мощным источником энергии социального воздействия относительно решения экологических проблем человечества.

Юнык Дмитрий Григорьевич,
доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского,
Украина, г.Киев.
Юнык Иван Дмитриевич,
кандидат педагогических наук, доцент, докторант Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова,
Украина, г.Киев.
Юнык Татьяна Ивановна,
кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры кино-, телеискусства Киевского национального университета культуры и

искусств,
Украина, г.Киев
.**Бурназова Вера Владимировна,**
кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и методики обучения искусствоведческим дисциплинам Бердянского государственного педагогического университета,
Украина, г.Бердянск.
Котова Лина Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкального искусства эстрады Мелитопольского государственного педагогического университета имени Богдана Хмельницкого,
Украина, г.Мелитополь.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ НАДЕЖНОСТЬ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье освещена сущность исполнительской надежности музыкантов-инструменталистов. Доказано, что именно этот феномен музыкального искусства обеспечивает точное донесение до слушателей информации авторского нотного текста музыкальных произведений и безошибочное воспроизведение исполнительских навыков. Раскрыты составляющие исполнительской надежности музыкантов-инструменталистов, а именно: уровень подготовки концертной программы; способность к саморегуляции процессом исполнительской деятельности; помехоустойчивость к чрезмерному воздействию стрессоров.

Ключевые слова: *музыканты-инструменталисты; исполнительская надежность; сценическая деятельность; концертная программа; саморегуляция; помехоустойчивость.*

Yunyk Dmytro,
doctor of pedagogics, professor, professor of theory and history of musical performance department,
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
Ukraine, Kiev.
Yunyk Ivan,
candidate of pedagogics, associate professor, doctoral candidate,
M. Dragomanov National Pedagogical University,
Ukraine, Kiev.
Yunyk Tetiana,
candidate of pedagogics, associate professor, associate professor of

film and television art department,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Ukraine, Kiev.
Burnazova Vira,
candidate of pedagogics, associate professor, associate professor of theory and methods of teaching art history disciplines department,
Berdyansk State Pedagogical University,
Ukraine, Berdyansk
Kotova Lina,
candidate of pedagogics, associate professor, associate professor of instrumental performance and musical art department Bogdan Khmelnitsky Melitopol State Pedagogical University,
Ukraine, Melitopol .

PERFORMANCE RELIABILITY OF INSTRUMENTALISTS AS A PHENOMENON OF MUSICAL ART

The article highlights the essence of performing reliability of instrumentalists. It is proved that this phenomenon of musical art provides an accurate message to the audience the information of the author's musical notation of pieces of music and unmistakable reproduction of performing skills. The components of performing reliability of musicians-instrumentalists are revealed, namely: the level of preparation of the concert program; the ability to self-regulate the process of performing activity; noise immunity to excessive action of stressors.

Keywords: *musicians-instrumentalists; performance reliability; stage work; concert program; self-regulation; barrier-stability.*

Проблеме сценической деятельности музыкантов-инструменталистов посвящены работы Л. Баренбойма, Л. Гинзбурга, К. Игумнова, Г. Когана, Г. Нейгауза и других выдающихся деятелей музыкального искусства. Работы указанных авторов базировались преимущественно на осмыслении собственного концертно-исполнительского опыта. Впрочем, не вызывают сомнения выдвинутые ими тезисы о том, что: кульминацией всей музыкально-исполнительской деятельности являются публичные выступления, которые по сравнению с привычными условиями требуют от интерпретаторов большей эмоциональной, интеллектуальной, волевой, слуховой и физической отдачи; каждое сценическое выступление сопровождается волнением. Подтверждение действенности этих тезисов прослеживается в научно-исследовательских работах Л.

Бочкарева[108], Ю. Цагарелли[109] и других ученых. В обозначенных трудах эстрадное волнение музыкантов-инструменталистов классифицируется на такие виды, как: “волнение-подъем”; “волнение в образе”; “волнение-паника”; “волнение-апатия”. Конечно, не все виды эстрадного волнения одинаково отражаются на сценическом самочувствии музыкантов-инструменталистов. В частности, “волнение-подъем” и “волнение в образе”, причины возникновения которых кроются в увлеченности интерпретацией музыкальных произведений, стимулируют творческую деятельность. Тем не менее, “волнение-апатия” и “волнение-паника” – это последствия страха перед публикой. Они могут нивелировать результативность воспроизведения даже качественно усвоенного материала, о чем свидетельствуют высказывания Ф. Геруе, С. Гринченка, В. Зубицкого, Д. Ойстраха, М. Плетнева, С. Рихтера, А. Рубинштейна, А. Семешка, Ф. Шопена и других выдающихся музыкантов-инструменталистов. Основная причина возникновения любого вида эстрадного волнения – эмоциогенная ситуация, которая создается публичностью и итоговостью отчетности, а также режимом непрерывной деятельности музыкально-исполнительского процесса. Именно эмоциогенная ситуация усложняет воспроизведение усвоенной информации.

Следует отметить, что в трудах указанных авторов прослеживается ошибочная интерпретация понятия “исполнительская стабильность”. Согласно их убеждениям, именно этот феномен отражает безошибочное воспроизведение музыкантами-инструменталистами необходимой информации в привычных и эмоциогенных условиях. Однако в современной науке стабильность (stabiles) трактуется как “постоянство”, “неизменность”, “длительность сохранения определенного постоянного состояния или уровня”. Таким образом, “исполнительская стабильность” как феномен музыкального искусства отражает не безошибочное воспроизведение музыкальных произведений, а повторение достигнутой результативности деятельности даже с допущением большого количества тех же интерпретаторских недостатков.

Итак, четкое, устойчивое и точное исполнение музыкальных

---

[108] Бочкарев Л. Л. Психологические механизмы музыкального переживания: дисс. … доктора психол. наук : 19.00.01 / Бочкарев Леонид Львович. К., 1989. 433 с.

[109] Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. … доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. Казань, 1989. 425 с.

произведений как в привычных, так и в эмоциогенных условиях следует связывать с другим феноменом музыкального искусства – “исполнительской надежностью”. Впервые это понятие встречается в исследовании Ю. Цагарелли, а музыковедческие и психологические достижения современности позволяют осуществить более углубленный концептуальный подход к изучению исполнительской надежности музыкантов-инструменталистов.

В научных исследованиях конца XX – начала XXI веков прослеживаются три понятия, сущность которых отождествляется с исследуемым феноменом, а именно: “надежность”, “психологическая надежность” и “профессиональная надежность”.

“Надежность” (reliability) в современных психологических исследованиях трактуется как интегральное качество любой системы, что позволяет ей оставаться сохраненной в экстремальных условиях, эффективно и стабильно выполнять свои функции в течение нужного времени. Экстремальные условия (extremus – крайние, предельные по отношению к нормальным) требуют от индивидов проявления всего диапазона психофизиологических резервных возможностей организма с целью достижения желаемого результата. Способность к сохранению нужной работоспособности в течение желаемого временного интервала в психологической науке связывается с такими характеристиками деятельности, как: качество и безотказность работы; продолжительность готовности; время обновления трудоспособности при ее временной потере; стабильная скорость и точность выполнения действий.

“Психологическая надежность” личности рассматривается психологической наукой как сложное системное качество, формирование которого обусловливается спецификой ее трудовой деятельности и индивидуальными особенностями, что “позволяет” эффективно и безотказно выполнять задачи в течение заданного времени в определенных условиях. Указанный феномен связывается с долговременной терпеливостью (выдержкой) к напряжению и перенапряжению, реакцией на непредвиденные раздражители и устойчивостью к действиям внешних стрессоров.

“Профессиональная надежность” индивидов характеризуется как системное свойство, что способствует поддержанию стабильной деятельности, особенно точности (безошибочности) выполнения не только отдельных операций, но и всей совокупности профессиональных функций в целом. Практическое применение исходных положений этой психологической теории наиболее полно прослеживается в спортивной деятельности. Их анализ имеет немалое

значение для всестороннего изучения исполнительской надежности музыкантов-инструменталистов, ведь процессам как спортивной, так и музыкально-исполнительской деятельности свойственно наличие итоговости и эмоциогенности (экстремальности) условий. Тем не менее, между ними есть и определенные различия. В частности, граница между эффективностью, результативностью и надежностью хоть условно, но все же существует лишь в спортивной деятельности. Понятие “эффективность” чаще всего применяется в случае отсутствия возможности однозначного, четкого и точного определения ошибочности и результативности действий и часто оценивается по шкале в баллах. Такие методики приемлемы для исполнительской деятельности музыкантов-инструменталистов при микроподходном изучении обозначенного феномена. Впрочем, в макроуровневой плоскости (когда необходимо четко разграничить все действия на безошибочные и ошибочные) уместнее применять вероятностный подход. Исполнительскую надежность музыкантов-инструменталистов, как и спортсменов, оценивать по шкале в баллах неуместно, поскольку в спорте безошибочные, эффективные и надежные действия не всегда могут быть результативными, а в музыкально-исполнительском процессе эти показатели постоянно отражают идентичность этого понятия. Приемлемым для музыкального искусства может быть тезис относительно оценивания надежности спортсменов по двум показателям – результативности учебно-тренировочной деятельности (макроуровневый аспект) и комплексу личностных особенностей спортсменов, которые позволяют им наиболее успешно и безошибочно действовать в экстремальных условиях (микроуровневый аспект). По нашим убеждениям, эти показатели хоть и разнятся между собой, однако все же являются взаимосвязанными, поскольку личностные свойства индивидов влияют на проявление надежности, которая, в свою очередь, проверяется только в деятельности.

Анализируя вышеизложенные идеи относительно содержания понятий “надежность”, “психологическая надежность” и “профессиональная надежность” и моделируя их в теорию и методику музыкального исполнительства, гипотетически можно отметить, что *исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов – это не врожденное, а приобретенное интегральное личностное свойство, которое проявляется в точном донесении до слушателей информации авторского нотного текста музыкальных произведений, а также в безошибочном воспроизведении исполнительских навыков как в привычных, так и в эмоциогенных условиях сценической деятельности.* Обозначенный феномен музыкального искусства обеспечивается:

1) совершенной подготовкой концертной программы;

2) способностью к саморегуляции процесса исполнительской деятельности;

3) сформированной помехоустойчивостью к чрезмерному воздействию стрессоров.

Совершенная подготовка концертной программы музыкантами-инструменталистами обеспечивает избегание дефицита информации, поскольку наличие такого дефицита приводит к появлению отрицательного вида эстрадного волнения. Успешность публичных выступлений музыкантов-инструменталистов прямо пропорциональна степени подготовки концертной программы. Только уверенность в качественной подготовке каждой “мелкой детали” музыкальных произведений дает им возможность максимально направить творческие усилия на процесс их интерпретации, ведь неожиданно на сцене можно достичь лишь плохого результата[1]. Конечно, достижение качественной подготовки концертной программы основывается на совершенной технической оснащенности музыкантов-инструменталистов[2]. Их техническая оснащенность (в узком смысле этого понятия) сама по себе хоть и не восполняет наличие творческой пустоты, но все же способствует созданию уверенности в высокой подготовленности к сценическому выступлению даже перед изысканной аудиторией. Внутренними микропоказателями исполнительской техники являются: мышечно-силовые движения; временные соотношения отдельных движений; сенсомоторная координация движений[110].

Первым микропоказателем исполнительской техники музыкантов-инструменталистов (мышечно-силовыми движениями) отражается не только мощность звуков, но и их качество (тембр, артикуляция, динамическое равенство и т. п.). Впрочем, ее важнейшим микропоказателем, по праву, считаются временные соотношения отдельных движений, ведь исполнительская беглость (скорость) зависит от частоты специфических движений, длительности одного

---

[1] Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца: дисс. … доктора искусствоведения, психологических наук : 17.00.02, 19.00.01 / Герсамия Иветта Ермолаевна. Тбилиси, 1988. 260 с. С. 117-120.

[2] Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Карл Адольф Мартинсен; [пер. с нем. В. Л. Михелис]; ред. Л. И. Ройзмана. М. : Музыка, 1977. 127 с. С. 24-25.

[110] Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. … доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. Казань, 1989. 425 с. С. 238-252.

отдельно взятого движения и времени реагирования на сигнал. Конечно, приоритетная значимость принадлежит частоте исполнительских движений, поскольку интерпретация виртуозных произведений или пассажей требует их максимального количества по отношению к статической временной величине. Овладение музыкантами- инструменталистами ритмикой движений способствует достижению максимальной скорости воспроизведения необходимой информации благодаря повышению лабильности нервных центров, то есть: на начальной стадии усвоения такой ритмики восприятием внешнего раздражителя генерируются импульсы возбуждения; с достижением их автоматизации нервные центры исполнителей с такой же частотой генерируют импульсы возбуждения без воздействия внешнего раздражителя.

Скорость одиночных движений, как правило, играет важную роль при выполнении прыжков. Она зависит не только от оптимальной траектории движения, морфо-функциональных особенностей мотонейронов и мышечных волокон, а также от скорости появления и исчезновения импульсов возбуждения в нервных центрах и мотонейронах. Реакция на сигналы осложняется процессом музыкально-исполнительской деятельности при изменении звуковой палитры в условиях одновременного перекодирования нотной стимуляции в слухо-двигательные представления и их технической реализации. Третий внутренний микропоказатель исполнительской техники отражает управление, согласованность и пространственное соответствие музыкально-специфических движений, где прослеживается межмышечная и сенсомоторная координация. Первый вид координирует не только согласованность и пропорциональность напряжения, расслабления отдельных мышц исполнительского аппарата во время репетиционной или сценической деятельности, но и точность движений; второй – сигналы слухо-моторной, зрительно-моторной и тактильно-моторной модальностей. Конечно, базовым для всех вышеперечисленных микропоказателей исполнительской техники музыкантов-инструменталистов является информационный микропоказатель. Он обеспечивает их эффективную работу управлением каждого исполнительного движения отдельно. Схему их двигательной активности компонуют такие блоки, как: афферентного синтеза; принятия решения; составление программы; выполнение и получение последствий; обратной связи.

Если первый блок управления двигательными актами благодаря пусковой и обстоятельственной афференции, памяти и мотивации налаживает получение необходимой информации для

принятия решения, то второй – определяет ресурсы и средства его принятия. Программирование двигательных действий (третий блок) предполагает не только тщательное определение параметров движений (пространство, скорость, темп, усилия) и их ход (очередность вступления мышц в действие), но и передачу примерной информации для сопоставления в период выполнения и получения последствий (четвертый блок).

Роль обратной связи (пятый блок) заключается в получении информации о качестве выполнения двигательных действий с целью внесения соответствующих коррекций или их приостановления; в формировании моторной памяти.

В овладении исполнительской техникой музыканты-инструменталисты иногда придают чрезмерное значение генетическому фактору, недооценивая позицию генезиса. Конечно, каждой личности присущ определенный конечный “максимум” технической оснащенности. Но его достигают далеко не все музыканты-инструменталисты, о чем свидетельствуют факты из теории и методики музыкального исполнительства.

Достижение такого “максимума” возможно при наличии не только соответствующего стремления, но и целесообразности работы психофизиологических механизмов исполнительского аппарата. Освещая проблему развития индивидуальной техники пианистов на основе “звукотворческой воли”, К. Мартинсен отмечал, что только установление полного гармоничного равновесия между слуховой сферой и моторикой может способствовать окончательному раскрытию заложенного природой их внутреннего потенциала[111].

Подтверждение генетической и генезисной детерминации исполнительской техники музыкантов-инструменталистов прослеживается в высказываниях Г. Прокофьева относительно ее развития. В частности, он рекомендовал: “исключать” лишние движения; укорачивать длинные движения; обезвреживать перерывы между движениями (каждое предыдущее движение при достижении поверхностной техники целесообразно непрерывно переводить в следующее); совершать движения ритмично, достигая звуков без глубокого погружения исполнительского аппарата (без глубокого погружения пальцев до донышка клавиш при игре на клавишных инструментах и без задержки на них во время исполнения виртуозных

[111] Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли) / Карл Адольф Мартинсен; [пер. с нем. В. Л. Михелис]; ред. Г. М. Когана. М. : Музыка, 1966. 217 с. С. 16.

произведений и пассажей); замещать необычные или тяжелые движения другими, более удобными, которые будут отвечать специфике психофизиологического аппарата исполнителей[112].

Исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов в сценической деятельности, кроме совершенной технической оснащенности, также основывается на высококачественном овладении текстовыми и исполнительскими компонентами музыкальных произведений, ведь несовершенно “отточенная” мысль “жестоко наказывает” в период эстрадных выступлений[113].

Именно поэтому готовность концертной программы к выступлениям, прежде всего, определяется сформированностью в воображении музыкантов-инструменталистов интерпретационной модели каждого произведения, основу которой составляют качественное запоминание материала и автоматизированность исполнительских действий.

Идеальное овладение музыкальным материалом возможно лишь при условии отработки различных трактовок, масштабности звучания с сохранением “ювелирного” интонирования мелодико-ритмической линии в гибком динамично-фразовом развитии, овладение определенной системой автоматизированных действий.

Исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов как феномен музыкального искусства обеспечивается их *способностью к саморегуляции процесса сценической деятельности*. Саморегуляция является необходимым условием их творчества. Она определяется самоконтролем и самокоррекцией адекватности неосознанного эмоционального и осознанного логического оценивания промежуточных и конечных результатов деятельности, а также самонастройкой музыкантов-инструменталистов на воображаемое создание интерпретационной модели музыкальных произведений и на ее реализацию.

Исполнительские неурядицы музыкантов-инструменталистов детерминируются отсутствием необходимого самоконтроля как в период подготовки к сценической деятельности, так и в ходе публичных выступлений. Это порождается неопределенностью атрибутов контроля, несформированностью представленных образов

---

[112] Прокофьев Г. П. Игра на фортепиано : лекции / Григорий Петрович Прокофьев. М. : Муз. сектор, 1927. 152 с. С. 95.

[113] Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Карл Адольф Мартинсен; [пер. с нем. В. Л. Михелис]; ред. Л. И. Ройзмана. М. : Музыка, 1977. 127 с. С. 24.

этих атрибутов или нарушением работы каналов прямой и обратной связи в мнемической системе головного мозга.

Если исполнительские атрибуты контроля являются достаточно “явными” образованиями (звуковысотные авторские нотные обозначения, штрихи, артикуляция, приемы звукоизвлечения, педализация у пианистов, ведение меха у баянистов или смычка у скрипачей и т. п.), то представленные образы этих атрибутов (образцы) – более “завуалированными”, что затрудняет изучение специфики изменения метрик на шкале изоморфизма от начала восприятия рисунков нотных или звуковых конфигураций до перевоплощения в “топографические схемы” мышления.

Впрочем, именно представленные образы атрибутов контроля выступают источником бесконечного развития исполнительского мастерства музыкантов-инструменталистов, поскольку программирование их более усовершенствованной функциональной модели (образцов) осуществляется в кратковременной памяти благодаря интеграции, дополнению и когнитивной трансформации воспринятых признаков рисунков нотных или звуковых конфигураций на основе репрезентации семантических понятий, отделенных от свойств самих сенсорных воздействий.

Кроме этого, представленные образы (образцы) создают и интерпретационную модель музыкальных произведений, недостаточная сформированность которой негативно отражается на ходе всей исполнительской деятельности. Формирование образцов атрибутов контроля в воображении музыкантов-инструменталистов как во время работы над музыкальными произведениями или совершенствования технической оснащенности, так и в процессе непосредственной подготовки к сценическим выступлениям происходит благодаря внешнему и внутреннему воздействию на создание художественных образов.

Самоконтроль процесса деятельности музыкантов-инструменталистов не ограничивается лишь определением исполнительских атрибутов контроля и созданием в воображении образов этих атрибутов. Он происходит на основе сопоставления их признаков в кратковременной памяти музыкантов-инструменталистов, которое осуществляется благодаря пропускной способности мнемических каналов прямой и обратной связи. Именно они обеспечивают прохождение исходящих и входящих потоков информации. Исходным потокам информации присущи два направления, а именно:

первый – переносит сложившиеся в кратковременной памяти

воображаемые образы исполнительских атрибутов контроля в долговременную память;

второй – подает информацию из кратковременной памяти (воображаемые образы исполнительских атрибутов контроля) на воспроизведение (реализацию).

Входными потоками информация о качестве выполнения атрибутов контроля благодаря восприятию их признаков рецепторами сенсорного регистра доносится в кратковременную память. Впрочем, иногда она может попадать в долговременную память в “обход” кратковременной. “На входе самоконтроля” информация, как правило, ограничивается слухо-моторными признаками, и только в ряде случаев в нее “вкрапливаются” зрительные и тактильные сообщения, дополняющие свойства сигналов об исполнительских движениях. “На выходе из самоконтроля” она становится более наполненной определенными чертами в результате переработки полученной информации от контролируемых составляющих и от представленных образов исполнительских атрибутов контроля.

Успешность работы каналов прямой и обратной связи зависит от скорости прохождения исходящих и входящих потоков информации, согласованности между темпом поступления сигналов и пропускной способностью “операторов” музыкантов-инструменталистов. Ускорение темпа поступления сигналов повышает скорость реакций на них благодаря увеличению пропускной способности “операторов”, но ее чрезмерный рост дезорганизует процесс самоконтроля. Уровень предельного повышения темпа предъявления сигналов, который вызывает увеличение скорости приема информации, определяется не только индивидуальными особенностями нервной системы музыкантов, но и приобретенным опытом.

Необходимый рабочий уровень функциональной системы музыкантов-инструменталистов создается заранее, до сценической деятельности, то есть во время программирования интерпретационной модели музыкальных произведений. В процессе публичных выступлений запрограммированная скорость поступления информации, как правило, не претерпевает значительных изменений. Впрочем, чем плотнее во временном отношении становится сигнальный ряд, тем больше скорость приема информации. Занижение такого темпа вызывает появление “лишних” мыслей, а завышение – выпадение текстовых и исполнительских компонентов музыкального материала.

Самооценка результативности деятельности музыкантов-инструменталистов выступает главным источником информации. Она может осуществляться непосредственно в ходе самого

интерпретационного процесса и по его завершении, то есть: при первом условии самооценке подвергаются промежуточные результаты деятельности, а при втором – конечные.

Самопознание промежуточных и конечных результатов музыкально-исполнительской деятельности осуществляется благодаря неосознанной эмоциональной и осознанной логической оценке полученных последствий восприятия.

Обязательные внутренние нормативные стандарты поведения музыкантов-инструменталистов регулируются уровнем самооценки не автоматически, а при условии объективации самосознания через перенаправление внимания на соответствующие атрибуты контроля. Этот уровень зависит от адекватности самооценки, которая усугубляется отсутствием объективных критериев определения ее эффективности и достаточно частым доминированием эмоциональной сферы исполнителей в процессе интерпретации музыкальных произведений. Адекватная самооценка качества и результативности деятельности, а также собственных творческих возможностей успешного решения поставленных задач служит источником необходимой информации, на основе которой прогнозируется верность дальнейших принятых решений.

Самокоррекция процесса деятельности музыкантов-инструменталистов осуществляется неосознанным (эмоциональным) или осознанным (логическим) изменением оцененных атрибутов контроля благодаря реализации их видоизмененных воображенных образцов. Самокоррекция характеризуется как система специальных психологических действий, направленных на исправление недостатков. Ей присущ двухвекторный замкнутый процесс постоянного учета согласования полученных признаков исполнительских атрибутов контроля с воображаемыми образцами, в результате чего осуществляется их видоизменение.

Если корректировке подлежат воображаемые образцы этих атрибутов (первый вектор), то видоизменения реализации программы исполнительских действий (второй вектор) становится следствием пертурбации моделей вторичных перцептивных образов.

Первый вектор самокоррекции направляется на формирование более усовершенствованных образов (образцов) исполнительских атрибутов контроля. В воображении музыкантов постоянно принимаются определенные решения на основе отбора из альтернативных вариантов их самых уместных свойств и отклонения тех, которые не соответствуют действительности или интерпретационному замыслу.

Эффект “конечной” фиксации воображаемых образцов исполнительских атрибутов контроля является следствием обретения определенных приоритетных свойств разносторонних альтернативных систем, находящихся между собой как в консонантных, так и в диссонантных отношениях. Общая величина диссонанса этих систем когнитивных элементов зависит от пропорции таких отношений.

Чем большее количество когнитивных элементов “конфликтуют” между собой, тем интенсивнее становится диссонанс. Появление диссонанса ведет музыкантов-инструменталистов к поиску новой информации с целью дальнейшего совершенствования образцов любых исполнительских атрибутов контроля через избегание таких информационных источников, которые увеличивают силу действующего диссонанса. Безусловно, они по-разному реагируют на появление когнитивного диссонанса идентичной интенсивности.

Одни музыканты-инструменталисты мобилизуют энергетические ресурсы на достижение консонанса благодаря отбору самых уместных свойств атрибутов контроля, другие – не испытывают внутреннего дискомфорта и не активизируют поиски альтернативных вариантов. Если первым исполнителям свойственна низкая толерантность к возникновению такого “конфликта” между когнитивными элементами, то вторым – высокая, которая, как правило, сопровождается нехваткой тщательности в формировании образцов атрибутов контроля. При слишком низкой толерантности музыкантов-инструменталистов к действию когнитивного диссонанса ситуация чаще всего драматизируется, что тормозит скорость психических процессов.

Второй вектор самокоррекции деятельности музыкантов-инструменталистов направлен на видоизменение программы реализации исполнительских действий вследствие пертурбации моделей вторичных перцептивных образов. Такая программа определяется: совокупностью отдельных исходных субъективно значимых параметров деятельности в общей оценке ее успешности; обеспеченностью контроля за точностью воспроизведения воображенных образцов и обратной информацией относительно качества их реализации; способностью произвольного видоизменения воображенных образов исполнительских атрибутов контроля.

Самокоррекция исполнительского процесса музыкантов-инструменталистов осуществляется как в ходе самой деятельности, так и по ее завершении с целью достижения желаемых последствий при следующем повторении. На основе реализации образцов атрибутов контроля происходит сопоставление воспринятой информации с

признаками воображенных образов для принятия решений о необходимости применения этого (второго) вектора самокоррекции. При появлении сомнения в верности их реализации происходит видоизменение программы исполнительских действий.

Самонастройка музыкантов-инструменталистов на воображаемое создание интерпретационной модели музыкальных произведений благодаря синтезу разнообразной информации относительно образцов атрибутов контроля и условий их реализации выступает основным внутренним макропоказателем способности исполнителей к саморегуляции процесса деятельности. Все остальные макропоказатели саморегуляции (самоконтроль, самооценка и самокоррекция) напрямую зависят от самонастройки, ведь при ее отсутствии или недостаточной сформированности генерируются побочные психические процессы, направленные на преодоление неопределенности, осмысление незапланированных ситуаций и построение определенных догадок (гипотез).

За неимением самонастройки также нарушается усвоение и воспроизведение текстовых или исполнительских компонентов музыкальных произведений, поскольку из-за возникновения конкуренции действующим психическим процессам создаются препятствия в функционировании мнемической системы при сопоставлении полученной информации с признаками воображенных образцов, то есть: возникает ослабление самоконтроля допущением временного отклонения внимания от объектов музыкально-исполнительской деятельности; осуществляется эмоциональное “искривление” полученной информации при самооценке исполнительских атрибутов контроля; нивелируется осознанный процесс самокоррекции представленных образцов исполнительных атрибутов контроля “отказом” от восприятия их признаков.

Исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов как феномен музыкального искусства обеспечивается *сформированной помехоустойчивостью к чрезмерному воздействию стрессоров в процессе сценической деятельности*.

Данное свойство проявляется в их способности предотвращать или нивелировать дезорганизующее влияние стрессоров на исполнительскую деятельность, в способности мобилизации резервных сил организма для сенсорно-моторной выдержки или оказания сопротивления действующим стрессорам.

В процессе сценической деятельности музыкантов-инструменталистов прослеживаются два направления проявления помехоустойчивости: сенсорный и моторный. Они корреляционно

связаны между собой и зависят от силы-слабости нервной системы по отношению к действию стрессоров и уровню исполнительского мастерства. Хотя с ростом исполнительского мастерства негативное влияние особенностей нервной системы на помехоустойчивость нивелируется, поскольку у музыкантов-инструменталистов высокой квалификации ведущими выступают психологические детерминанты, а низкой – степень эмоционального возбуждения.

Сенсорная помехоустойчивость музыкантов-инструменталистов зависит еще и от доминирования в них “экстраверсии” или “интроверсии”. Главной чертой интерпретаторов-экстравертов является направленность внутреннего “я” на окружающую среду. Они успешнее действуют при наличии многочисленных слушателей и перед выступлением нуждаются в компанейском общении. Исполнители-интроверты, напротив, преимущественно замкнуты, “сосредоточены на собственной персоне”. Им свойственна склонность к одиночеству перед выходом на эстраду и высокая сенсорная помехоустойчивость в небольших уютных залах, в кругу близких друзей.

Моторная помехоустойчивость музыкантов-инструменталистов при низком уровне исполнительского мастерства коррелирует с врожденными свойствами нервной системы довольно сильно. Интерпретаторам подвижной нервной системы свойственна высокая работоспособность в эмоционально напряженных условиях, а инертной – заниженная активность, которая часто приводит к чрезмерной тревожности.

Малоопытные музыканты-инструменталисты со слабой нервной системой благодаря наличию высокой чувствительности демонстрируют лучшую моторную помехоустойчивость в привычных условиях деятельности, чем музыканты-инструменталисты сильного типа нервной системы. Однако во время сценических выступлений у первых наблюдается чрезмерная тревожность, которая приводит к невротизма, растерянности, “панического волнения” и тому подобное, а у вторых – наоборот, возбуждение повышается до оптимальной степени.

Стремление удерживать быстрые темпы в виртуозных произведениях и пассажах свойственно холерикам и сангвиникам, а медленные – флегматикам и меланхоликам. Прослеживается также влияние силы-слабости нервной системы на моторную помехоустойчивость музыкантов-инструменталистов через динамическую и статическую выносливость, под которой понимается их способность исполнять музыкальные произведения в течение

длительного времени без снижения уровня интенсивности и качества воспроизведения материала. Это объясняет то, почему именно музыканты-инструменталисты низкого уровня исполнительского мастерства со слабой нервной системой предпочитают интерпретации миниатюр.

Независимо от имеющегося типа врожденных свойств нервной системы, у всех музыкантов-инструменталистов перед выходом на эстраду наблюдается так называемый “рефлекс подготовки организма” к работе в эмоциогенных условиях. В это время в коре головного мозга возникает очаг возбуждения, раздражителем которого выступают стресс-факторы будущей формы отчетности. Распространяясь, возбуждение охватывает все большие участки головного мозга, влияя тем самым на процессы памяти, внимания, восприятия, воображения и мышления.

Сначала наблюдается уравновешивание нарастающего возбуждающего процесса достаточно сильным торможением. У музыкантов-инструменталистов с доминированием этого состояния повышается скорость реакции, “обостряются” мыслительные процессы, возрастает физическая сила, появляется ощущение бодрости, не поддается сомнению уверенность в своих возможностях относительно успешности в сценическом выступлении и т. п. Если эмоциональное возбуждение возрастает настолько, что процессы торможения не могут его сдерживать и направлять в нужное русло, то организм музыкантов-инструменталистов охватывает “паническое волнение”.

Под его влиянием у интерпретаторов, как правило, чрезвычайно повышается эмоциональная и двигательная активность, исполнительские действия становятся импульсивными, внимание – неустойчивой и рассредоточенной, пульс учащается в полтора-два раза, теряется контроль над всем процессом музыкальной деятельности. Постепенно истощаясь от возбуждения, кора головного мозга впадает в тормозное состояние, наступает фаза апатии. При таком состоянии у музыкантов-инструменталистов появляется вялость, замкнутость, индифферентность к окружению, реакции замедляются, координация движений нарушается. С ростом тормозных процессов приоритетность отдается мыслям “неприятного содержания”, например: “Я не справлюсь с виртуозными произведениями или пассажами…”, “Исполнительские движения мне не подвластны” и т. п.

Достижение абсолютной автоматизации исполнительских действий и умение контролировать их воспроизведение на уровне подсознания с максимальной углубленностью в процесс интерпретации музыкальных произведений помогает интерпретаторам любого типа

нервной системы избежать состояния “волнения-паники” и “волнения-апатии” (даже при низком уровне исполнительского мастерства), ведь благодаря сугестивности некоторые из них легко поддается самовнушению.

Психологическая установка на интерпретационную деятельность отражает взаимодействие потребностей (мотивов) и объективных ситуаций. В соответствующий критический момент изменение этих двух детерминант, направляющих исполнительскую деятельность, вызывает у музыкантов-инструменталистов “излом” установки. Причиной появления “панического волнения” у интерпретаторов, как правило, и выступает такая пертурбация установки, то есть ее переориентация. При этом вместо осознанного анализа действительности и ориентации на противопоставление стрессорам или нивелирование их излишнего действия проходит изменение установки по нулифицирования уверенности в своих исполнительских возможностях, безвластия, обреченности и т. п.

Именно таким образом возникает “паническая установка” как перед выходом на эстраду, так во время интерпретации музыкальных произведений в эмоциогенных условиях. В этом случае исполнители ощущают “себя”, исходя только из искаженной ими установки. Они ищут оценку своей деятельности у слушателей, потеряв собственную позицию.

Сенсорная и моторная помехоустойчивость музыкантов-инструменталистов создается адаптацией к воздействию кратковременных и длительных стрессоров (стрессоры неудачи в аналогичных или приближенных условиях деятельности; стрессоры, вызывающие чувство страха в период публичного воспроизведения музыкального материала; стрессоры отвлечения внимания от процесса музыкально-исполнительской деятельности; стрессоры темпа или скорости выполнения виртуозных музыкальных произведений и пассажей; стрессоры, вызывающие неприятные физические ощущения; стрессоры борьбы в период олимпиад, фестивалей и конкурсов; стрессоры долговременной работы, порождающие умственную или физическую усталость или ту и другую вместе и т. д.) на сценическую деятельность и саморегуляцией их психофизиологической сферы.

Эмоции, выполняя функции отражения не объективных явлений, а субъективных отношений к ним, принимают участие в саморегуляции психофизиологической сферы музыкантов-инструменталистов во время сценической деятельности, то есть аналогично волевым усилиям выступают регулятором их помехоустойчивости.

Выводы.

1. Исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов – уникальный феномен музыкального искусства, который обеспечивает точное донесение до слушателей информации авторского нотного текста музыкальных произведений, а также безошибочное воспроизведение исполнительских навыков как в привычных, так и в эмоциогенных условиях сценической деятельности.

2. Исполнительская надежность музыкантов-инструменталистов определяется совершенством подготовки концертной программы, способностью к саморегуляции процесса исполнительской деятельности и сформированной помехоустойчивостью к избыточному действию стрессоров.

3.Готовность концертной программы музыкантов-инструменталистов зависит от надежности их работы музыкальной памяти. Восприятие музыкальной информации осуществляется на основе влияния физических особенностей стимуляции на соответствующие рецепторы сенсорного регистра. Краткосрочное восприятие признаков нотных или звуковых конфигураций приводит к сенсорным эффектам, которых хватает для распознания значений, поскольку информация о них сохраняется в начальной форме в течение времени, необходимого для выборочной обработки любой части даже после их “исчезновения”. Разная реакция на одни и те же признаки стимулов приводит к применению “управляемого” поиска соответствующих семантических понятий, эффективность которого при симультанной стимуляции может снижаться из-за ограничения когнитивных ресурсов музыкантов-инструменталистов.

4. Саморегуляции исполнительской деятельности музыкантов-инструменталистов свойственен двухвекторный замкнутый процесс постоянного учета согласования полученных признаков атрибутов контроля с воображаемыми образцами, в результате чего осуществляется их совершенствование. Корректировка воображенных образцов атрибутов контроля (первый вектор) проходит на основе отбора из альтернативных вариантов их самых уместных свойств и отклонения не соответствующих действительности или замыслу интерпретаторов.

Видоизменения программы реализации исполнительских действий (второй вектор) становится следствием пертурбации моделей вторичных перцептивных образов и определяется: совокупностью исходных субъективно значимых отдельных показателей деятельности в общей оценке ее успешности; обеспеченностью контроля за

точностью воспроизведения воображенных образцов; обратной информацией о качестве их выполнения; личной способностью произвольного совершенствования значения хотя бы некоторых из них.

5. Помехоустойчивость музыкантов-инструменталистов – это не врожденное, а приобретенное свойство, которое гарантирует их оптимальное взаимодействие с внешней средой в эмоциогенных условиях сценической деятельности благодаря сохранению сенсорно-моторной устойчивости без включения резервных сил организма. Она характеризуется четырехвекторным проявлением, где первый вектор обеспечивает избегание дезорганизующего влияния стрессоров на процесс сценической деятельности, второй – его нивелирование, третий – выдержку действия сильных, внезапных и долговременных стрессоров, а четвертый – успешность оказания им сопротивления.

Перспективы дальнейших поисков в направлении исследования. Изложенная информация не претендует на исчерпывающее раскрытие данной проблемы. Она может служить основой для дальнейшего освещения совокупности общетеоретических положений о феноменологии музыкального искусства, поскольку без внимания остались вопросы адаптации музыкантов-инструменталистов к эмоциогенным условиям сценической деятельности.

Мартынюк Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой художественных
дисциплин и методик обучения
«Переяслав-Хмельницкого государственного
педагогического университета имени Григория Сковороды»
Мартынюк Анатолий Кириллович
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры художественных
дисциплин и методик обучения
«Переяслав-Хмельницкого государственного
педагогического университета имени Григория Сковороды»
Украина, г.Переяслав-Хмельницкий.

ФЕНОМЕН ЛЬВОВСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В научном исследовании раскрывается феномен львовской фортепианной школы в музыкальной культуре Украины XX – начала