

### ПСИХОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*У статті досліджено психологічні особливості музично-виконавської діяльності. Визначено зміст та сутність музично-виконавської діяльності, дві категорії виконавських дій музиканта. Зроблено висновок, що при психологічному вивченні музично-виконавської діяльності варто розглядати всю сукупність психічних процесів, які беруть участь у здійсненні цієї діяльності. Сам процес діяльності музиканта-виконавця варто починати досліджувати від знайомства з музичним твором до його виконання перед публікою. При вивченні психологічних особливостей концертної діяльності, варто розглянути питання формування готовності до публічного виступу, сценічного хвилювання, натхнення, створення виконавського образу музичного твору, розкриття композиторського задуму.*

**Постановка проблеми.** Проблема діяльності є ключовою проблемою вітчизняної психологічної науки. Її розробка здійснюється зусиллями провідних учених і провідних наукових колективів Росії, України та ін. Величезний внесок у розробку проблеми діяльності внесли психологічні школи С. Л. Рубінштейна, О. М. Леонтьєва, О. В. Петровського, Б. Г. Ананьєва, А. В. Брушлинського, Е. А. Клімова, В. В. Давидова, В. В. Рубцова, Р. С. Нємова, В. Д. Шадрикова та ін. На Україні цією проблемою займаються С. Д. Максименко, В. А. Семиченко, М. М. Фіцула та ін. Дослідженням музичної діяльності присвячені роботи Л. Г. Арчажникової, А. Л. Готсдинера, Л. Л. Бочкарьова, Т. В. Зеленкової, О. М. Олексюк, В. І. Петрушина, О. П. Рудницької, Г. С. Тарасова, Ю. А. Цагареллі, Г. М. Ципіна та ін. З низки зарубіжних робіт можна вказати на дослідження Д. Вреле, С. Палмера, Д. Міларета, В. Рібке та ін.

Творчі взаємини між композиторами та виконавцями, в процесі історичного розвитку людства, знаходилися в постійному протиріччі. Питання сутності музично-виконавської діяльності залежить від музичного життя кожної епохи.

**Метою статті** є розкриття змісту та сутності музично-виконавської діяльності, визначення психологічних особливостей діяльності музиканта-виконавця та його задач.

У "статичних" мистецтвах (архітектурі, скульптурі та ін.) творчий процес завершується із створенням твору самим автором, а в "динамічних" видах мистецтва, до яких відноситься і музика, художній задум передається через інтерпретатора. Тому предметом діяльності музиканта-виконавця є художній продукт творчої діяльності. Музично-виконавську діяльність розглядаємо як творчий процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності. Музикант-виконавець повинен передати художній задум композитора. Він відтворює нотний запис образу музичного твору та втілює його у конкретному звучанні. Однак в арсеналі виконавця не тільки ноти, а й звукозаписи, критична та мемуарна література, спогади сучасників та ін. І все ж таки головним є нотний текст музичного твору.

Для розгляду специфіки роботи музиканта-виконавця важливим є розгляд його особливостей. По-перше, це умовність нотного запису. Завдяки нотам точніше всього фіксується висота звуків, але вона допускає деякі відхилення при виконанні голосом та при виконанні на деяких інструментах. Відносно є фіксація тривалостей та динаміки звуків, дуже умовно визначається темп виконання, тембр та артикуляція. Таким чином, умовність нотного запису визначає відносну свободу для індивідуального розшифрування та творчої інтерпретації тексту, хоча інтерпретація здійснюється в межах правил та загальних принципів музичного мислення, прийнятих естетичних норм.

Інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні та темпові відхилення, різноманітні способи звуковідтворення, які не зафіксовані у нотах складають комплекс виконавських засобів виразності. Ці засоби виразності доповнюють комплекс елементів музичної мови, які використовує композитор.

Теоретичний аналіз змістових аспектів музично-виконавської діяльності здійснювався в роботах багатьох відомих музикантів, педагогів, музикознавців. У роботі С. В. Гуренко виконавське мистецтво визначається як "вторична відносно самостійна художня діяльність, яка включає у себе процес конкретизації продукту первинної художньої діяльності" [1: 47].

Сутністю та основною специфічною рисою музично-виконавського мистецтва є художньо-творча інтерпретація музичного твору, яка ставить перед виконавцем художні завдання – розкриття, тлумачення, передачу художнього образу музичного твору.

Видатний радянський педагог О. Б. Гольденвейзер акцентував на тому, що "коли ми граємо на фортепіано, перед нами постають важливі завдання; художньою задачею є як грати ноти. Потрібно уважно проаналізувати, чому саме так, а не інакше дана музична тканина даного твору; потрібно мислити якими рухами виконувати той чи інший уривок, щоб краще передати його характер... – усі ці питання повинен задати кожен виконавець-художник" [2: 179].

Художня творча діяльність інтерпретатора представляє собою складний синтетичний акт, який складається з процесів сприйняття вже створеного здобутку мистецтва, з іншого боку, інтерпретатор як автор первинного продукту художньої діяльності виступає в якості творця власного твору виконавського мистецтва.

Італійський піаніст Ф. Бузоні писав: "Складним завданням для виконавця є відкинути власні почуття для того, щоб втілитися в почуття самих різних індивідуальностей та звідси вивчати їх утір". А. Корто уподібнював таку задачу виконавця праці Пігмаліона, який просив богів оживити статую дівчини Галатеї. Але він повинен був її дуже кохати. Це потрібно і музиканту-виконавцю – безмірно кохати твір, який він виконує. Якщо душа виконавця не дуже багата враженнями, то дива не буде. Його Галатея залишиться мертвою, і те що виконують скрипалі, піаністи, вокалісти буде мертвим. Для цього виконавцю потрібно наповнювати свою душу переживаннями, які дають театр, балет, образотворче мистецтво [3: 59].

Тому приєднуємося до думки Є. П. Крупника про художню інтерпретацію, яка є складною системою. Ця система вміщує дві частини: формування виконавського задуму, яке пов'язано із ціннісним відношенням особистості до мистецтва, та реалізацію виконавського продукту, яка є творчим актом. Завдання першої складової полягає у засвоєнні продукту первинної художньої діяльності та створення власної виконавської концепції, яка припускає здійснення реконструкції музичного твору у свідомості виконавця, пізнання результату цієї реконструкції та його оцінки. Завданням другої частини є здійснення виконавського продукту в процесі роботи та публічного виступу [1: 58].

Змістові аспекти інтерпретації також аналізує науковець О. Л. Готсдінер [4: 127]. Він розглядає інтерпретацію як творче тлумачення музичного твору та його втілення відповідно із естетичними принципами та індивідуальністю виконавця. Науковець особливо підкреслює, що інтерпретація не зводиться до професійних цінностей, вона тісно пов'язана із загальною культурою, різноманітними знаннями та складом мислення, які є складовими внутрішнього змісту особистості.

Музичний образ, який звучить є синтезом творчого задуму композитора та музиканта-виконавця, результатом репродуктивного та продуктивного у музично-виконавській діяльності. Його зміст виступає у вигляді художньої мети, музичного результату.

Т. В. Зеленкова описує структуру виконавського образу музичного твору та виокремлює три його компоненти: емоційний, когнітивний та діяльнісний, який вміщує уявлення про виконавські прийоми та способи втілення смислового змісту. Зазначені компоненти є відображенням трьох основних складових структури музично-виконавської діяльності: емоційної, інтелектуальної, технічної [5: 248].

Діяльність музиканта-виконавця здійснюється одночасно у різних формах. Вона формується та проявляється в практичному плані (на рівні моторних навичок та виконавської техніки), в когнітивному, чи теоретичному плані (на рівні інтерпретації), в комунікативному плані (на рівні комунікації із автором виконуемого твору та слухачами), в духовно-ціннісному плані (на рівні усвідомлення своєї діяльності в якості музиканта).

Розглядаючи соціальні функції музиканта-виконавця, Ю. В. Капустін виокремлює дві сторони в інтерпретації музичного твору: індивідуалізацію-переосмислення твору, пов'язаного з особистим відношенням музиканта до того, що виконується та "переміщення" в той час, соціальне, національне середовище, до якого належить виконавець. Ю. В. Капустін зазначає, що окрім "специфічного" (художнього) впливу на аудиторію, існує "неспецифічний вплив" – просвітництво публіки, принесення їй задоволення, духовне збагачення слухачів [5: 248].

Аналізуючи змістові аспекти музично-виконавської діяльності, треба зупинитися на розгляді її зовнішнього практичного плану. Тому що процес виконання – це сукупність специфічних дій, головним чином фізичного характеру, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму. Для вокалістів він визначається оволодінням свого голосового апарату, для інструменталістів – засвоєнням музичного інструменту.

Таким чином, дії музиканта-виконавця ми можемо розподілити на дві категорії: виконавські дії, спрямовані на реалізацію художньої інтерпретації музичного твору, та виконавські дії, які пов'язані із логікою музичного інструменту.

Ці дві категорії виконавських дій відповідають наявності двох важливих задач музично-виконавської діяльності: здійсненню художньо-творчої інтерпретації твору мистецтва та "технічному" засвоєнню музичного інструмента. Очевидно, що такий розподіл виконавських дій може бути умовним, тому що в реальному процесі музичного виконання вони складають дві нерозривно взаємопов'язані сторони, які відображають діалектичну єдність та протиріччя фізичного та духовного.

Єдності духовного та фізичного у виконанні особливо важко буває досягти молодим виконавцям в процесі формування музично-виконавської діяльності. Досягнення цієї єдності і є головним у процесі музичної освіти.

Ця єдність виражається у функціонуванні системи: "виконавські дії – звуковий результат – художній образ", коли одна ланка знаходиться у повній відповідності з іншою. У цьому випадку для вирішення художньої задачі одразу знаходяться вірні засоби її вирішення, чи то вірний виконавський рух чи знання

про варіант аплікатури. Чітке функціонування такої системи є особливо актуальним у ситуаціях, наприклад, читання нот з листа або імпровізації, коли відбувається збіг процесу діяльності та продукту цього процесу, коли неможливо дослідити музичний текст у зовнішньому плані, коли виключається репетиційна робота та можливість повторення і одразу потрібне "чисте" виконання. Актуально це і в іншому випадку тому, що ознакою виконавського процесу є незворотність виконавського процесу, тобто помилки, які допущені під час концертного виступу неможливо виправити.

Усі розглянуті вище відмінності є характерними для зрілих виконавців. Студенти, чия виконавська майстерність не досягла високого рівня, не володіють всіма якостями, які характеризують виконання майстрів.

У зв'язку з цим виділяють два рівня музично-виконавської діяльності, які визначають по-різному. Так, С. І. Савшинський пише про "формальне та художнє" виконання [7: 178]. Н. І. Перельман виокремлює "сферу передмистецтва" та "сферу мистецтва" та ін. Т. В. Зеленкова так характеризує ці рівні: перший з них визначає наявність усіх необхідних знань, умінь та навичок для повного відтворення нотного тексту. Цей рівень називається операційним. При цьому у розумі виконавця є присутнім образ музичного твору, однак цей образ – всього "регсерт", який необхідний для когнітивної, емоційної, моторної орієнтації в процесі передавання музичного тексту, але недостатній для художнього виконання. Другий рівень – творчий, хоч і спирається на перший, але принципіально до нього не зводиться: це якісно інше трактування авторського тексту, яке передбачає розкриття змісту музичного твору та особистості виконавця. Перехід на другий рівень може відбутися тільки тоді, коли гра виконавця передає художній образ музичного твору [8: 98].

Такими є основні змістові характеристики музично-виконавської діяльності, вона також має свої відмінності від стилю музики, яку виконують, виду виконання: виконання твору як результат роботи над ним, імпровізації, читання нот з листа, виконавської спеціальності та інших факторів.

Про наявність двох стратегій роботи виконавця наголошує В. І. Петрушин. Перша з них полягає у створенні виконавського задуму, який буде вести за собою виконання; друга – коли пальці та руки йдуть попереду задуму, тоді виконання є результатом дії рук [3: 88]. У цьому випадку саме виконавський процес формує задум, а не реалізовує його.

Встановлено, що такі виконавці більше піддаються стресам в процесі публічного виступу. Частіше це характерно для молодих виконавців, у яких розвинутий технічний апарат вирішує глибину художнього образу музичного твору. На жаль, такі виконавці не вміють слухати твір загалом, працювати без інструменту, що важливо для практичного втілення музичного твору на інструменті.

Таким чином, стратегічний план виконання музичного твору повинен бути готовий до того як студент буде починати грати його. Для цього існує метод слухання себе з боку. Про важливість такого роздвоєння уваги вказував Ф. І. Шаляпін: "Коли я співаю, я бачу художній образ. Він завжди перед моїми очима. Я співаю та слухаю, дію і спостерігаю. Я ніколи не буваю на сцені один... На сцені завжди два Шаляпіна. Один грає, другий контролює... Я ні на жодну хвилину не втрачаю здібності та звички контролювати гармонію дії" [9: 211].

Частою помилкою молодих виконавців є захоплення особистісними переживаннями в процесі виконання твору. Але це захоплення повинно бути на другому плані по відношенню до почуттів автора. Виконавець-творець повинен відділитися від виконавця-людини і тоді виникають умови для нормального творчого процесу, в якому є місце самовладанню.

У момент виконання людина повинна жити не своїми почуттями, а образами, які створив композитор. Видатний музикант-педагог Г. Г. Нейгауз після міжнародного конкурсу вказував молодим виконавцям на те, щоб на грі було написано: "Я граю *Шопена*", а не "Я граю Шопена" [10: 174].

Аналізуючи думку Г. Г. Нейгауза та систему "Композитор – твір – виконавець" можна виявити три підходи до створення художнього образу та його виконання. Перший полягає у виході на перший план особистості виконавця. Це суб'єктивний підхід. Другий – пов'язаний із підкресленням об'єктивності того, що виконується. Третій – досягнення єдності перших двох підходів. Музичний критик О. М. Серов, після прослуховування романса М. І. Глинки в авторському виконанні написав: "Велика таємниця видатних виконавців полягає в тому, що вони виконують зсередини свого таланту, вкладають у своє виконання новий світ відчуття власної душі, але при цьому залишаються об'єктивними, і це дає більше нового для музики" [10: 179]. Підсумовуючи слова О. М. Серова можна зробити висновок, що видатний виконавець може одночасно дати об'єктивну картину виконання і в той же час показати свою індивідуальність.

Наприклад, Г. Г. Нейгауз так відзивався про гру С. Т. Ріхтера: грає він Баха чи Шостаковича, Бетховена чи Скрябіна, Шуберта чи Дебюссі, слухач чує живого композитора, кожен раз слухач занурюється у великий своєрідний світ автора. Це навіяно "ріхтеровським духом", пронизано його неповторною здатністю проникати у глибокі таємниці музики [10: 101].

Досліджуючи музично-виконавську діяльність з позиції психології, варто розглянути питання мотивації у здійсненні виконавської діяльності, тому що мотиваційна сфера є психологічним механізмом людської діяльності взагалі.

Музично-виконавська діяльність полімотивована, її успішність визначається внутрішньою та зовнішньою мотивацією. Але головною є саме виконавська мотивація, як зазначає Л. Л. Бочкарьов. Вона є мотивацією, пов'язаною із досягненням та творчим розкриттям композиторського задуму [6].

Д. К. Кирнарська мотиваційні компоненти музичної діяльності пов'язує із проявом музичальності, чи інтонаційного слуху, який є психологічним механізмом сприйняття та розшифрування змістових параметрів музики [5: 89].

Наступним напрямом дослідження музично-виконавської діяльності є вивчення психічних якостей та властивостей музиканта, які необхідні для успішного здійснення цієї діяльності.

Є. П. Крупнік описує комплекс особистісно-професійних якостей виконавця, через який розкривається внутрішній механізм художньої інтерпретації. Це діалектичний зв'язок емоційного та інтелектуальних початків, інтуїції та розуміння вокальної та інструментальної специфіки музики, сприйняття звукової інтонаційності та її взаємодія з активною реакцією на різноманітність життєвих вражень. Формування подібної єдності визначає цілісність особистості [5: 119].

У контексті нашого дослідження дуже цікавим є дослідження Ю. А. Цагареллі, яке присвячено виявленню професійно важливих якостей в структурі індивідуальності музиканта-виконавця. Автор вважає, що у діяльності музиканта-виконавця задіяні властивості, які знаходяться на усіх сходинках структури інтегральної індивідуальності музиканта. Кількість цих властивостей багата, а ступінь їх впливу на успішність професійної діяльності досить різна [11: 99-106].

Науковець розглядає музично-виконавську діяльність у двох аспектах: робота над твором, підготовка до публічного виступу, процес творчості на естраді. Робота над музичним твором, у свою чергу, включає у себе наступну послідовність: етап ознайомлення з музичним твором, формування виконавського задуму, етап втілення виконавського задуму, етап передконцертної підготовки. Етап репетиційної роботи Ю. А. Цагареллі описує так: створення цілісного ідеального музичного образу, який виступає в ролі образно-концептуальної моделі інтерпретації, робота над деталями музичного твору, створення цілісного музичного образу [11: 102].

Такий розподіл на етапи є дуже умовним, так як елементи одного етапу є присутніми в роботі іншого. Окрім того, виконавець повертається на наступних етапах роботи до більш ранніх. Є виконавці, в яких формування образу музичного твору здійснюється у вигляді цілісного процесу, який не розподіляється на етапи.

У своїй роботі Ю. А. Цагареллі виокремлює професійно важливі якості музиканта-виконавця, а саме: музичальність, психомоторика, артистизм, психологічна надійність у концертному виступі. На наш погляд, ці якості є важливими та необхідними компонентами структури музично-виконавської діяльності [11: 106].

Краще ніж Ференц Лист неможливо висловити основну *якість*, яка потрібна для справжнього музиканта-виконавця: це бути *значною* людиною. Значна людина – це та людина, яка *носить у собі всі досягнення людської культури, а не тільки музики* [12: 51].

Таким чином, можна зробити наступні висновки: при психологічному вивченні музично-виконавської діяльності варто розглядати всю сукупність психічних процесів, які беруть участь у здійсненні цієї діяльності. Сам процес діяльності музиканта-виконавця варто починати досліджувати від знайомства з музичним твором до його виконання перед публікою. При вивченні психологічних особливостей концертної діяльності варто розглянути питання формування готовності до публічного виступу, сценічного хвилювання, натхнення, створення виконавського образу музичного твору, розкриття композиторського задуму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Кононенко М. А. Соотношение общих и специальных компонентов одаренности в музыкально-исполнительской деятельности : дис. ... канд. псих. наук : 19.00.01 / Кононенко Майя Алексеевна. – М., 2004. – 234 с.
2. Гольденвейзер Б. Статьи, материалы. Воспоминания / Борис Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1969. – 257 с.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология : [учебное пособие для вузов] / В. И. Петрушин. – [3-е изд.]. – М. : Академический Проект ; Гаудеамус, 2009. – 400 с.
4. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : Международная академия педагогических наук, 1993. – 190 с.
5. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / [под ред. Г. М. Цыпина]. – М., Академия, 2003. – 386 с.
6. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М. : Изд-во "Институт психологии РАН", 2008. – 352 с.
7. Савшинский С. И. Леонид Николаев / С. И. Савшинский. – Л. : Музыка, 1950. – 278 с.
8. Перельман Н. В классе рояля / Н. Перельман. – М. : Музыка, 1970. – 112 с.
9. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство / Ф. И. Шаляпин. – М. : Музыка, 1957. – 247 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М. : Музыка, 1987. – 238 с.

11. Цагарелли Ю. А. Интегральное исследование профессионально важных качеств в структуре индивидуальности музыканта-исполнителя / Ю. А. Цагарелли, З. Х. Муштари // В сб. : Психолого-педагогические проблемы исследования индивидуальности в культуре и искусстве. – Челябинск, 1989. – С. 99–106.
12. Лист Ф. Шопен / Ференц Лист. – Москва : Музыка, 1956. – 74 с.

#### **REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)**

1. Kononenko M. A. Sootnoshenie obshchikh i spetsialnykh komponentov odarennosti v muzykal'no-ispolnitel'skoi deiatel'nosti [The Correspondence of Common and Special Giftedness Components in the Musical-Performing Activity : dis. ... kand. psikh. nauk : 19.00.01 / Kononenko Maiia Alekseevna. – M., 2004. – 234 s.
2. Gol'denveizer B. Stat'i, materialy. Vospominania [Articles, Materials, Reminiscences] / B. Gol'denveizer. – M. : Muzyka, 1969. – 257 s.
3. Petrushyn V. I. Muzykal'naia psikhologiya [Musical Psychology] : [uchebnoe posobie dlia vuzov] / V. I. Petrushyn. – [3-e izd.]. – M. : Akademicheskii Proekt ; Gaudeamus, 2009. – 400 s.
4. Gotsdiner A. L. Muzykal'naia psikhologiya [Musical Psychology] / A. L. Gotsdiner. – M. : Mezhdunarodnaia akademiia pedagogicheskikh nauk, 1993. – 190 s.
5. Psikhologiya muzykal'noi deiatel'nosti. Teoriia i praktika [Psychology of Musical Activity. Theory and Practice] / [pod red. G. M. Tsykina]. – M., Akademiia, 2003. – 386 s.
6. Bochkarev L. L. Psikhologiya muzykal'noi deiatel'nosti [Psychology of Musical Activity] / L. L. Bochkarev. – M. : Izd-vo "Institut psikhologii RAN", 2008. – 352 s.
7. Savshynskii S. I. Leonid Nikolaev [Leonid Nikolaev] / S. I. Savshynskii. – L. : Muzyka, 1950. – 278 s.
8. Perel'man N. V klasse roialia [In the Piano Class] / N. Perel'man. – M. : Muzyka, 1957. – 247 s.
9. Shaliapin F. I. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage] / F. I. Shaliapin. – M. : Muzyka, 1957. – 247 s.
10. Neigauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry : zapiski pedagoga [On the Art of the Piano Game : the Teacher's Notes] / Genrikh Gustavovich Neigauz. – M. : Muzyka, 1987. – 238 s.
11. Tsagarelli Yu. A. Integral'noe issledovanie professional'no vazhnykh kachestv v strukture individual'nosti muzykanta-ispolnitelia [The Integral Research of the Professional Important Qualities in the Musical Performer's Individuality Structure] / Yu. A. Tsagarelli, Z. Kh. Mushtari // Psikhologo-pedagogicheskie problemy issledovaniia individual'nosti v kul'ture i iskusstve [Psychological-Pedagogical Research Problems of a Personality in the Culture and Art]. – Chelyabinsk, 1989. – S. 99–106.
12. List F. Shopen [Chopin] / Ferenz List. – Moskva : Muzyka, 1954. – 74 s.

Матеріал надійшов до редакції 16.03. 2012 р.

#### ***Полубоярина И. И. Психологическое исследование музыкально-исполнительской деятельности.***

*В статье исследованы психологические особенности музыкально-исполнительской деятельности. Определены ее содержание, основные категории исполнительских действий музыканта. Сделан вывод, что при психологическом изучении музыкально-исполнительской деятельности следует рассматривать всю совокупность психических процессов, которые берут участие в свершении этой деятельности. Сам процесс деятельности музыканта-исполнителя следует начинать со знакомства с музыкальным произведением к его исполнению перед публикой. При изучении психологических особенностей концертной деятельности следует рассматривать вопросы формирования готовности к публичному выступлению, сценического волнения, вдохновения, создания исполнительского образа музыкального произведения, раскрытия композиторского замысла.*

#### ***Poluboiaryna I. I. Psychological Study of the Musical-Performing Activity.***

*The article studies the psychological peculiarities of the musical-performing activity. Its content, the main categories of the musician's performing activities are determined. It is concluded that while the psychological study of the musical-performing activity we should consider all the complex of the psycho processes taking part in the activity performance. The musician-performer's process itself we should start researching from the acquaintance with a piece of music to its performance in front of the audience. While studying the psychological peculiarities of the concert work we should contemplate the questions of the readiness formation to the public performance, scenic anxiety, inspiration, creation of the performance image of the music piece, disclosure of the composer's idea.*