

Анотація

Автор порушує проблему виховання творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. У статті висвітлюється стан дослідження проблеми в педагогічній теорії. Уточнюються зміст понять «творчість», «творча особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва». Визначаються педагогічні умови виховання творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі професійної підготовки.

Аннотация

Автор поднимает проблему воспитания творческой личности будущего учителя музыкального искусства. В статье освещается состояние исследования проблемы в педагогической теории. Уточняются содержание понятий «творчество», «творческая личность будущего учителя музыкального искусства». Определяются педагогические условия воспитания творческой личности будущего учителя музыкального искусства в процессе профессиональной подготовки.

Summary

The author regards the problem of up-brining of creative personality of future music teacher. The article deals with the notions "creature", "creative personality of future music teacher". Pedagogical conditions of up-brining of creative personality of future music teacher are analyzed.

Ключові слова: творчість, творча особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва, педагогічні умови виховання творчої особистості, професійна підготовка.

Ключевые слова: творчество, творческая личности будущего учителя музыкального искусства, педагогические условия воспитания творческой личности будущего учителя музыкального искусства, профессиональная подготовка.

Key words: creature, creative personality of future music teacher, pedagogical conditions of up-brining of creative personality, vocational training.

Подано до редакції 18.10.2011.

УДК 78.071.2:159.922:37

©2012

Юник Д.Г.

ЗАВАДОСТІЙКІСТЬ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми у загальному вигляді... Розвиток інформаційно-комп'ютерної цивілізації на межі ХХ – ХХІ століть, стрімкі та кардинальні зміни в суспільстві потребують креативної особистості, здатної сприймати інновації, швидко змінюватися. Значна роль у становленні такої особистості відводиться мистецькій освіті. Саме тому підвищуються вимоги як до загального, так і до фахового рівня митців музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми... Упродовж ХІХ – ХХІ століть теорія і методика музичного навчання поповнилася великою кількістю праць, де розглядалися різноманітні аспекти формування виконавської майстерності митців музичного мистецтва, зокрема: педагогічне управління процесом оволодіння музичною інформацією (Л.Баренбойм, О.Гольденвейзер, Л.Маккіннон, В.Муцмахер, Г.Прокоф'єв, Т.Юник та ін.); психологічні механізми інтерпретаційного мислення музикантів (Л.Бочкарьов, М.Давидов, О.Матвєєва, В.Москаленко, І.Пясковський, В.Самітов та ін.); особистісно орієнтовані технології розвитку самостійності виконавців (Е.Абдуллін, І.Бобакова, В.Бурназова, Г.Коган, Л.Котова, Г.Нейгауз, С.Савшинський та ін.); побудова мелодико-інтонаційних ліній у художньо-естетичних стилях музичних творів (Б.Асаф'єв, І.Браудо, Л.Гінзбург, А.Малінковська, Г.Ципін та ін.); регуляція процесу вдосконалення технічної оснащеності музикантів-інструменталістів (Й.Гат, К.Мартінсен, І.Назаров, О.Шульп'яков, А.Щапов та ін.). Однак, теорія музичного виконавства розвинута ще недостатньо, що досить часто змушує митців музичного мистецтва розв'язувати цілу низку проблем, оперуючи лише емпіричними знаннями та рекомендаціями так званої «авторитарної музичної педагогіки». Зокрема, це стосується специфіки формування та прояву їх завадостійкості.

Формулювання цілей статті... Мета даної статті полягає в розкритті змісту завадостійкості, специфіки її формування та прояву у виконавській діяльності митців музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження... На основі аналізу психолого-педагогічної літератури з дослідження загальнофізіологічної стійкості (О.Баранов, В.Генковська, В.Денисов та інші), психологічної стійкості (С.Козлов, К.Осетров, М.Якубовська та інші), емоційної стійкості (Л.Аболін, Л.Бучек, Б.Ломов та інші), емоційно-вольової стійкості (М.Дьяченко, В.Мільман, А.Мірошин і інші), та стресоростійкості (Л.Леві, С.Суботін, О.Тарасов і інші) з'ясовано, що завадостійкість митців музичного мистецтва – це не вроджена, а набута властивість, яка гарантує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму. Сенсорний та моторний напрямки прояву завадостійкості кореляційно пов'язані між собою і залежать від сили-слабкості нервової системи відносно дії стресорів та рівня виконавської майстерності інтерпретаторів. Зокрема, музиканти-виконавці сильного типу нервової системи у сценічній діяльності демонструють вищу працездатність, ніж

слабкого. Останнім властива більш сильна перцептивна чуттєвість на дію стресорів, тому у випадках дефіциту зовнішньої директивної інформації їм недостатньо власних внутрішніх енергетичних ресурсів для підтримки сенсорних та моторних функціональних систем. Інтерпретатори з рухливою нервовою системою швидше адаптуються до дії стресорів, ніж з інертною. Завдяки цьому першим властива вища працездатність в емоціогенних умовах. Натомість, така залежність завадостійкості виконавців від фізіологічної організації нервової системи є неоднозначною. Вегетативні реакції, які підтверджують емоційне реагування музикантів на дію стресорів під час сценічної діяльності, прямо не характеризують їх завадостійкість. Зі зростанням виконавської майстерності негативний вплив особливостей нервової системи на завадостійкість нівелюється, оскільки в інтерпретаторів високої кваліфікації провідними є психологічні детермінанти, а низької – міра емоційного збудження. Сенсорна стійкість менше, ніж моторна, визначається балансом нервових процесів, але все ж тут простежуються деякі закономірності, зокрема:

- музиканти з сильною нервовою системою переважають виконавців зі слабкою нервовою системою у здатності до запам'ятовування ускладненої інформації;
- якщо у виконавців слабкого типу нервової системи розподіл уваги при сценічній інтерпретації музичних творів у порівнянні зі звичними умовами діяльності погіршується, то в митців сильного типу – покращується;
- у музикантів слабкого типу нервової системи під час довготривалої одноманітної сценічної діяльності увага мимовільно відхилюється від атрибутів контролю раніше, ніж у виконавців сильного типу;
- інтерпретатори з сильною нервовою системою стійкіше, ніж виконавці зі слабкою, витримують повторення монотонних стресорів тощо.

Сенсорна завадостійкість музикантів-виконавців залежить ще й від домінування у них "екстраверсії" чи "інтроверсії". Головною рисою інтерпретаторів-екстравертів є спрямованість внутрішнього "я" на навколишнє середовище. Вони успішніше діють за наявності численних слухачів і перед виступом потребують компанійського спілкування. Виконавці-інтроверти, навпаки, переважно замкнуті, "зосереджені на власній персоні". Їм властива схильність до самотності перед виходом на естраду і висока сенсорна завадостійкість у невеликих затишних залах, в колі близьких друзів тощо.

Моторна завадостійкість музикантів при низькому рівні виконавської майстерності корелює з вродженими властивостями нервової системи досить сильно. Інтерпретаторам рухливої нервової системи властива висока працездатність в емоційно напружених умовах, а інертної – занижена активність, яка часто призводить до надмірної тривожності. Малодосвідчені музиканти-виконавці зі слабкою нервовою системою завдяки наявності високої чутливості демонструють кращу моторну завадостійкість у звичних умовах діяльності, ніж інтерпретатори сильного типу нервової системи. Натомість, під час сценічних виступів у перших спостерігається надмірна тривожність, яка призводить до невротизму, розгубленості, "панічного хвилювання" тощо, а у других – навпаки, збудження підвищується до оптимальної міри. Прагнення утримувати швидкі темпи у віртуозних творах та пасажах властиве холерикам і сангвінікам, а повільні – флегматикам та меланхолікам. Простежується також вплив сили-слабкості нервової системи на моторну завадостійкість музикантів через динамічну та статичну витривалість, під якою розуміється їх здатність виконувати музичні твори протягом тривалого часу без зниження рівня інтенсивності та якості відтворення матеріалу. Це пояснює те, чому саме музиканти низького рівня виконавської майстерності зі слабкою нервовою системою віддають перевагу інтерпретації мініатюр.

Незалежно від наявного типу вроджених властивостей нервової системи у всіх митців музичного мистецтва перед виходом на естраду спостерігається так званий "рефлекс підготовки" організму до роботи в емоціогенних умовах. У цей час у корі головного мозку виникає осередок збудження, подразником якого виступають стрес-фактори майбутньої форми звітності. Поширюючись, збудження охоплює дедалі більші ділянки головного мозку, впливаючи тим самим на процеси пам'яті, уваги, сприймання, уяви та мислення. Спочатку спостерігається врівноваження наростаючого збуджувального процесу досить сильним гальмуванням. У виконавців з домінуванням цього стану підвищується швидкість реакції, "загострюються" розумові процеси, зростає фізична сила, з'являється відчуття бадьорості, не піддається сумніву впевненість у своїх можливостях щодо успішності у сценічному виступі тощо. Якщо емоційне збудження зростає настільки, що процеси гальмування не можуть його стримувати і спрямовувати в потрібне русло, то організм виконавців охоплює "панічне хвилювання". Під його впливом в інтерпретаторів, як правило, надзвичайно підвищується емоційна та рухова активність, виконавські дії стають імпульсивними, увага – нестійкою та розосередженою, пульс частішає у півтора-два рази, втрачається контроль над усім процесом музичної діяльності. Поступово виснажуючись від збудження, кора головного мозку впадає у гальмівний стан, настає фаза апатії. За такого стану в інтерпретаторів з'являється в'ялість, замкнутість, індиферентність до оточення, реакції уповільнюються, координація рухів порушується тощо. Зі зростанням гальмівних процесів пріоритетність надається думкам "неприємного змісту", наприклад: "Я не впораюсь з віртуозними творами чи пасажами...", виконавські рухи мені не підкорюються і т. п."

Досягнення абсолютної автоматизації виконавських дій та вміння контролювати їх відтворення на рівні підсвідомості з максимальною поринулістю у процес інтерпретації музичних творів допомагає інтерпретаторам

будь-якого типу нервової системи уникнути стану “хвилювання-паніки” та “хвилювання-апатії” (навіть при низькому рівні виконавської майстерності), адже завдяки сугестивності дехто з них легко піддається самонавіюванню. Психологічна установка на інтерпретаційну діяльність відображає взаємодію потреб (мотивів) і об’єктивних ситуацій. У відповідну критичну мить зміна цих двох детермінант, що спрямовують виконавську діяльність, викликає у музикантів “злам” установки. Причиною появи “панічного хвилювання” в інтерпретаторів, як правило, і є така пертурбація установки, тобто її переорієнтація. При цьому замість усвідомленого аналізу дійсності і орієнтації на протиставлення стресорам чи нівелювання їх зайвої дії проходить зміна установки щодо нуліфікування впевненості у своїх виконавських можливостях, безвладдя, приреченості т. п. Саме таким чином виникає “панічна установка” як перед виходом на естраду, так і під час інтерпретації музичних творів в емоціогенних умовах. У цьому випадку виконавці усвідомлюють “себе”, виходячи лише зі спотвореної ними установки. Вони шукають оцінку своєї діяльності у слухачів, загубивши власну позицію.

Сенсорна та моторна завадостійкість музикантів-виконавців створюється адаптацією до впливу короточасних та тривалих стресорів (стресори невдачі в аналогічних або наближених умовах діяльності; стресори, що спричиняють відчуття страху в період прилюдного відтворення музичного матеріалу; стресори відвернення уваги від процесу музично-виконавської діяльності; стресори темпу або швидкості виконання віртуозних музичних творів та пасажів; стресори, які спричиняють неприємні фізичні відчуття; стресори боротьби в період олімпіад, фестивалів та конкурсів; стресори довготривалої роботи, котрі породжують розумову або фізичну втому чи ту й іншу разом) на сценічну діяльність і саморегуляцію їх психофізіологічної сфери. Емоції, виконуючи функції відображення не об’єктивних явищ, а суб’єктивних відношень до них, приймають участь у саморегуляції психофізіологічної сфери інтерпретаторів під час сценічної діяльності, тобто аналогічно вольовим зусиллям виступають регулятором їх завадостійкості. Емоційна корекція завадостійкості здійснюється в трьох напрямках, а саме:

перший – результативний (спонукає до продуктивності сценічної музично-виконавської діяльності лише за умови раціонального використання відповідного знаку емоцій та їх оптимальної інтенсивності);

другий – органічний (охоплює область психосоматики, що визначає власне відчуття емоційно-образного змісту музичних творів, адекватність емоційного відгуку на палітру звучання музичного матеріалу, проникнення у психологізм авторського задуму тощо);

третій – особистісний (формулює емпатію по відношенню до слухачів, спрямовує зусилля на отримання задоволення від творчого процесу інтерпретації музичних творів, а в разі надмірної дії негативних емоцій призводить до нервових зривів та професійних психічних захворювань).

Адаптації як складному динамічному процесу активного пристосовування когнітивно-фізіологічної сфери музикантів-виконавців до неадекватних умов сценічної діяльності завдяки додатковим затратам енергетичних ресурсів з метою забезпечення оптимального функціонування біосистеми за будь-якої форми саморегуляції властиві три фази:

перша фаза – усвідомлене або неусвідомлене оцінювання результативності відтворення інтерпретаційних моделей музичних творів;

друга фаза – усвідомлене переживання наслідків оцінювання;

третя фаза – психофізіологічна реакція на сприйняту результативність діяльності.

Усвідомлене оцінювання проміжної результативності відтворення інтерпретаційних моделей музичних творів здійснюється зіставленням ознак виконавських атрибутів контролю з їх уявленими взірцями. За умови віднайдення розбіжності між ними сценічне самопочуття музикантів погіршується. Неусвідомлене оцінювання результативності діяльності менш негативно віддзеркалюється на адаптаційному процесі, ніж усвідомлене. Втім, лише “зняття” (усвідомлене чи неусвідомлене) тільки кінцевих результатів відтворення інтерпретаційних моделей музичних творів сприяє оптимізації психофізіологічного стану виконавців під час сценічної діяльності. Усвідомленому переживанню наслідків оцінювання властива як вичерпна характеристика знаку самої емоції, так і розуміння зв’язків між нею та факторами, що її викликали, з одного боку, а також між емоцією та діями, до яких вона спонукає, – з іншого. У структурі механізму психофізіологічної реакції музикантів на сприйняту результативність діяльності провідна роль належить емоціям, які спонукають до корекції цілісних актів їх поведінки й окремих виконавських рухів.

У процесі адаптації музикантів-виконавців до умов сценічної діяльності простежуються три варіанти їх взаємодії з зовнішнім середовищем (стресорами), а саме:

- “зверхність” митців музичного мистецтва над середовищем, яка забезпечує оптимальне функціонування їх біосистем;

- домінування рівноваги між силою стресорів і інтенсивністю чинення їм опору, яка призводить до збереження в інтерпретаторів оптимального стану на когнітивно-фізіологічному рівні;

- “зверхність” середовища над музикантами, яка викликає надмірну емоційну напругу або їх пригніченість і дезорганізовує злагодженість процесу реалізації необхідних виконавських дій.

Адаптація музикантів до умов сценічної діяльності має двовекторне спрямування, де перший вектор характеризується активним впливом інтерпретаторів на освоєння зовнішнього середовища та його видозмінення відповідно до особистісних потреб, а другий – корекцією власних соціальних установок і стереотипів сценічної поведінки. Вона (адаптація) здійснюється завдяки саморегуляції їх психофізіологічної сфери, яка ґрунтується на позитивному попередньому виконавському досвіді з урахуванням всіх стресорів, що виступають у даній ситуації в якості перешкод, та емоціям, котрі свідомо моделюються для творчості і викликаються неспецифічним впливом середовища. Звичайно, найефективнішими варіантами взаємодії митців музичного мистецтва з зовнішнім середовищем є досягнення відчуття “зверхності” над дією стресорів або хоча б домінування рівноваги між ними і силою цих стресорів.

Завадстійкість інтерпретаторів у сценічній діяльності залежить і від адекватності їх артистичного впливу на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів завдяки комунікативним, регулятивним, показовим та сенсо-моторним сценічним рухам. Брак артистизму, тобто відсутність або неадекватність вищезначених сценічних рухів, може негативно відобразитись лише на внутрішніх макро- і мікропоказниках їх виконавської надійності і зовсім не віддзеркалюватись на зовнішніх (метро-ритмічній точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів; точності виконання звуковисотних нотних авторських позначень; безперервності та завершеності процесу інтерпретації музичних творів). В інструментальній підготовці фахівців формування артистизму, на превеликий жаль, здійснюється лише стихійно. Навчальні плани навіть не декларують курси таких дисциплін. Виключенням є процес формування майстерності співу вокалістів, де вивчаються “сценічні рухи” і “опера підготовка”. Саме тому простежується необхідність розглянути компоненти артистизму та специфіку його формування. Найбільш ґрунтовно проблема артистизму висвітлена в працях Б. Захави, Р. Натадзе, Т. Сальвіні, К. Станіславського та інших визначних митців сценічної майстерності. До структурних компонентів артистизму вони відносять сценічне перевтілення та сценічні рухи. Диспути зі сценічного перевтілення виконавців мають вікові традиції. Існує два основних погляди на цю проблему. Відповідно до першого з них в основі перевтілення лежать реальні, правдиві відчуття, а до другого – копіювання переживань художнього образу без власної проникливої чутливості. Ефективний вихід із цієї “тупикової” ситуації запропонований К. Станіславським в системі регуляції особистісних емоцій виконавців під впливом змісту художнього образу. Стати іншим, залишаючись самим собою – ось його формула, що відображає діалектику перевтілення актора. Підтвердження такої позиції простежується в дослідженнях Р. Натадзе, де доведено, що механізмом сценічного перевтілення є виникнення у виконавців відповідних установок завдяки уявним ситуаціям, а потім їх фіксація методом повторення.

Звичайно, установка формується під впливом художнього образу, тому сама безпосередньо перегукується зі станом виконавців. Неабияку роль у цьому процесі відіграє емпатія. Успішність сприймання того чи іншого музичного твору залежить як від рівня закладеного в ньому авторського психологізму, так і від емпатії до слухачів. Втім, надмірна емпатія може призвести до “шлягерного” виконання низькохудожніх творів, пов'язаного з девальвацією естетичних цінностей музичного мистецтва. Саме тому доцільно дотримуватись оптимуму емпатії до слухачів. Його визначення здійснюється на основі знань про “зрілість” публіки та дії зворотного емоційно-інформаційного зв'язку між виконавцями й слухачами в період виступів. Переробка даної інформації дефілюється як на логічному, так і на емоційному рівні музикантів, що підтверджує наявність двох видів сценічної емпатії: когнітивного, який базується на інтелектуальних процесах, і емоційного, котрий оснований на механізмах проєкції. Звичайно, когнітивна емпатія займає вище ієрархічне становище в сценічному перевтіленні музикантів-виконавців, ніж емоційна.

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію стосовно регуляції особистісних емоцій виконавців під впливом образного змісту музичних творів та емпатії, необхідно зазначити, що сценічне перевтілення інтерпретаторів доцільно обумовлювати:

- власним відчуттям емоційно-образного змісту музичних творів;
- адекватністю емоційного відклику на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію;
- проникненням у психологізм авторського задуму та оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Сценічні рухи музикантів-виконавців (комунікативні, регулятивні, показові та сенсо-моторні) відіграють особливу роль не лише в зовнішньому прояві їх артистизму, а й впливають на процес сприймання необхідної інформації слухачами. Комунікативним рухам належить найвище ієрархічне становище, і вони, в свою чергу, розподіляються на дві підгрупи: до першої відносяться ті, які віддзеркалюють емоційно-образний зміст музичних творів; до другої – такі, що відображають відношення виконавців до слухачів. Звичайно, перші найбільш наочно проявляються у співаків, оскільки елементи інсценування музичних образів складають традиційні атрибути їх інтерпретації. Вони, як правило, здійснюються в період звучання музичних творів. Сценічні рухи другої підгрупи є загально-комунікативним засобом спілкування виконавців зі слухачами (поклони, реверанси, кивки головою, усмішки тощо). Регулятивні сценічні рухи спрямовуються на самокорекцію психоемоційних станів виконавців. Ці стани є наслідком підсумовування психофункціонального фону і емоцій, які обумовлюються образним змістом

музики. Нижче ієрархічне становище належить сценічним рухам, які пов'язані з саморегуляцією психофункціонального фону. До них відносяться ті, що регулюють режим дихання, відволікають увагу від зайвої дії стресорів, відображають впевненість у доцільності саме такої інтерпретації музичного матеріалу тощо. На вищий ієрархічний ранг заслуговують сценічні рухи, викликані саморегуляцією емоцій. Одна їх частина спрямовується на комунікацію зі слухачами, інша – на саморегуляцію процесу виконання. Показові сценічні рухи інтерпретаторів візуально впливають на слухачів, підкреслюючи не лише віртуозність відтворення матеріалу, а й пластичність виконавського апарату, грацію тощо. Зловживання саме цією складовою інколи призводить до надмірного “чванства”, відволікає від сприймання краси мелодико-ритмічної лінії гнучкого інтонаційно-фразового розвитку музичної тканини. Сенсорно-моторні сценічні рухи віддзеркалюють довільну та мимовільну емоційно-моторну реакцію виконавців на відображення уявного звучання. У сценічній діяльності інтерпретаторів саме означеній групі сценічних рухів доцільно надавати пріоритетне значення, оскільки, таким чином, прояв артистизму здійснюється не стихійно, а керовано з боку свідомості. Звичайно, при цьому під час прилюдних виступів слід враховувати специфіку впливу емоційних умов на активність емоційно-моторної сфери виконавців. Якщо в одних музикантів такі умови сприяють правильному вибору арсеналу запланованої поведінки, то в інших – нераціональна активація емоційно-моторних реакцій може супроводжуватися втратою окремих виконавських дій і призвести навіть до дезорганізації діяльності. В останньому випадку порушується репрезентація семантичних понять; знижується емоційно-моторна активність і контроль за власними діями; зменшується спонукальна роль вольових процесів; проявляється пасивність та апатична поведінка тощо.

Завадостійкість митців музичного мистецтва знижується по мірі надмірного оскудіння їх емоційної сфери. Середня сила початково-вихідної мотивації сприяє нейтралізації негативних емоцій і перетворенню їх у позитивні. Емоційний компонент завадостійкості інтерпретаторів зреформовується та нівелюється вольовим. Це здійснюється завдяки взаємодії між собою психічних процесів підтримання, підсилення, послаблення, гальмування, пригнічення тощо. Основними ознаками вольової ланки завадостійкості як її динамічного складника є витримка, самовладання, врівноваженість, наполегливість у досягненні мети, рішучість, дисциплінованість, вимогливість, організованість та цілеспрямованість. Спонукальна та гальмівна функції вольової регуляції підсилюють, зберігають або стримують інтенсивність емоційного збудження особистості. Характерними рисами вольових дій у процесі видозмінення міри збудження є:

- довільна поява емоцій певного знаку та усвідомлена регуляція їх сили;
- наявність суперечливих (конкуруючих) мотивів процесу діяльності;
- присутність вольових зусиль у її корекції.

Зовнішні стресори стають для митців музичного мистецтва емоційними лише за надання їм вагомого значення. Інтенсивність впливу та раптовість їх виникнення визначають силу емоційної ситуації. Якщо мінімальна сила стресорів та її поступове збільшення до порогової величини сприяють підвищенню завадостійкості, то надмірна інтенсивність їх дії знижує завадостійкість і призводить до дезорганізації злагодженості відтворення виконавських навичок. Раптовість виникнення непередбачених стресорів збільшує їх силу. Неодноразові повторення одних і тих же стресорів у більшості випадків не тільки підвищують порогову чутливість індивідів до них, а й зменшують їх значущість. Втім, повторення стресорів, розподілених у часі зі значними інтервалами і з незвичними властивостями, та їх поява в нових конфігураціях не зменшують силу дії емоційної ситуації.

Завадостійкість митців музичного мистецтва обумовлюється чотирьохвекторною спрямованістю її прояву, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – витримку дії сильних, раптових і тривалих емоційних подразників, а четвертий – успішність чинення їм опору.

Формування першого вектора завадостійкості передбачає побудову програми техніко-тактичних дій з визначенням оптимальної кількості текстових та виконавських компонентів музичних творів для одночасного спрямування уваги, за якої досягається найрезультативніша діяльність і не “вивільнюється простір” в короткостроковій пам'яті інтерпретаторів, що, як правило, “заповнюється” непередбаченою (зайвою) інформацією. До програми техніко-тактичних дій включаються тільки довільно заучені текстові й виконавські компоненти при поетапному типі роботи над музичними творами і лише виконавські – при цілісному. Надання пріоритетного значення емоційно-образному змісту музичних творів, його мінливості й пошуку нових привабливих ознак виконавських атрибутів контролю з метою якомога глибшої “поринутості” в них забезпечує нескінченний процес інтерпретаторської творчості митців музичного мистецтва. Уникненню дезорганізуючої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів сприяє адекватний комунікативний вплив виконавців на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів (артистизм), який обумовлюється:

- власним відчуттям емоційно-образного змісту творів;
- адекватністю емоційного відгуку на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію;
- проникненням у психологізм авторського задуму;

- оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Формування другого вектора завадостійкості митців музичного мистецтва передбачає надбання умінь нівелювання негативного впливу можливих стресорів на результативність діяльності у майбутніх формах звітності. Збереження максимальної стійкості уваги на виконавських атрибутах контролю є найефективнішим засобом недопущення дезорганізуючих дій можливих стресорів. Якість сформованості означеного вектора завадостійкості визначається умінням нівелювати надмірну дію стресорів завдяки:

- видозміненню кола уваги і виключенню з її обсягу об'єкта "самопочуття";

- усвідомленому "підпорядкуванню" всіх ознак стимулів емоційно-образному змісту музичних творів і їх миттєвій генералізації слухо-моторними рисами лише у тих виконавців, які не володіють абсолютним звуковисотним слухом, або в інтерпретаторів, котрі застосовували такий метод при формуванні взірців атрибутів контролю;

- зміні виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) за регуляцією процесу музично-виконавської діяльності;

- "знеціненню" значення подразників майбутньої емоціогенної ситуації;

- довільному чи мимовільному спрямуванню уваги на репрезентацію семантичних понять не тільки фізичних властивостей нотних чи звукових конфігурацій, а й відображених у процесі кодування їх характеристик, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів та інформації виконавських дій;

- досягненню абсолютної впевненості у вірності прийнятих рішень щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій.

Формування третього вектора завадостійкості митців музичного мистецтва передбачає накопичення "запасу" сценічної витримки до надмірної дії прогнозованих стресорів (попередні невдалі прилюдні виступи, швидкість реалізації виконавських навичок, неприємні фізичні відчуття, розумова чи фізична перевтома тощо), які створюють умови для відвернення уваги від процесу діяльності або спричиняють появу негативного виду сценічного хвилювання. Поступове штучне збільшення інтенсивності впливу стресорів на процес репетиційного програвання музичних творів забезпечує накопичення "запасу" сценічної витримки до їх надмірної дії.

У формуванні четвертого вектора завадостійкості митців музичного мистецтва визначальна роль належить:

- виявленню слабких рис кожного можливого стресора з метою констатації його "немічності" та відчуття власної "зверхності" над ним;

- довільній активізації емоційного стану виконавців на рішучу "боротьбу" з надмірною дією будь-якого стресора;

- включенню до підготовленої програми техніко-тактичних дій образів чинення опору дезорганізуючому впливові стресорів на надійність гри;

- моделюванню екстремальних умов майбутньої діяльності й досягненню безпомилкового відтворення необхідного матеріалу завдяки автоматизованому виконанню ігрових рухів.

Висновки...

1. Завадостійкість митців музичного мистецтва – це не вроджена, а набута властивість, яка гарантує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму. Вона характеризується чотирихвекторною спрямованістю, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм опору.

2. Методика формування завадостійкості у митців музичного мистецтва охоплює чотири фази. Її провідні функції зорієнтовано на становлення означеного феномена у період ознайомлення з матеріалом музичних творів (перша фаза); на його розвиток під час поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами (друга фаза); на цілеспрямоване вдосконалення досягнутого рівня результативності діяльності у процесі безпосереднього репетиційного програвання музичних творів (третьа фаза) та на закріплення виконавської надійності музикантів передконцертними, концертними та післяконцертними емоціогенними умовами сценічних виступів (четверта фаза).

3. Ступінь сформованості завадостійкості митців музичного мистецтва підвищується за умови:

- віднайдення оптимальної міри емоційного збудження в період роботи над музичними творами та її довільного створення у процесі сценічних виступів;

- скеровування думок інтерпретаторів на екстринсивні (зовнішні) та інтринсивні (процесуальні, внутрішні) мотиви в період роботи над музичними творами і тільки на інтринсивні в процесі сценічної діяльності;

- усвідомленого створення ситуацій для домінування позитивного емоційного впливу на процес реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів і впевненості у вірності прийнятих рішень щодо відтворення програми техніко-тактичних дій;

- уникнення сприйняття зайвої дії сильних, раптових чи тривалих стресорів у період реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів;
- нівелювання негативного впливу стресорів на результативність діяльності у період реалізації виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів;
- сенсорно-моторної сценічної витримки до зайвої дії стресорів;
- чинення опору надмірній дії стресорів.

Слід зазначити, що викладена інформація не претендує на вичерпне розкриття всіх аспектів даної проблеми. Вона може слугувати для подальших пошуків ефективних методів та прийомів формування завадостійкості митців музичного мистецтва, адже маловивченими залишаються питання їх комунікативного впливу на слухачів при передачі емоційно-образного змісту музичних творів, педагогічного управління процесом активізації мислення інтерпретаторів у ході вдосконалення технічної оснащеності, створення програми техніко-тактичних дій тощо.

Література

1. Аболин Л. М. Психологические механизмы эмоциональной устойчивости человека / Лев Михайлович Аболин. – Казань : Казан. ун-т, 1987. – 261 с.
2. Бучек Л. І. Аналіз емоційної стійкості як прояву особливостей саморегуляції особистості: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Бучек Лариса Іванівна. – К., 1993. – 110 с
3. Леви Л. Некоторые принципы психофизиологических исследований и источники ошибок / Л. Леви // труды Междунар. симпозиума ["Эмоциональный стресс"], (Стокгольм, 5-6 февраля 1965) / Л. : 1970. – С. 88-108.
4. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Котова Ліна Миколаївна. – Мелітополь, 2000. – 260 с.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособ. [для студ. и препод.] / Валентин Иванович Петрушин. – М. : Гуманитарно-издательский центр ВЛАДОС, 1997. – 383, [1] с.
6. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций / Я. Рейковский; [пер. с польск., вступ. ст. В. Н. Вилюнаса]. – М. : Прогресс, 1979. – 391 с.
7. Селье Г. Стресс без дистресса / Г. Селье [пер. с англ, общ. ред. Е. М. Крепса]. – М. : Прогресс, 1979. – 126 с.
8. Симонов П. В. Эмоциональный мозг / Павел Васильевич Симонов. – М. : Наука, 1981. – 214, [1] с.
9. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дис. ... доктора психол. наук : 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Казань, 1989. – 425 с.
10. Brophy J. Adapting to Group and Individual Differences in Students Motivational Patterns / J. Brophy // *Motivating students to Learn*. – Boston, 1998. – P. 222-252.

Анотація

У статті зроблено концептуальний аналіз завадостійкості митців музичного мистецтва. Розкривається методика формування її чотирьохвекторної спрямованості, де перший вектор забезпечує уникнення впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм опору.

Аннотация

В статье произведён концептуальный анализ помехоустойчивости музыкантов. Раскрывается методика формирования её четырёхвекторной направленности, где первый вектор обеспечивает игнорирование дезорганизующего воздействия стрессоров на протекание деятельности, второй – его нивелирование, третий – сенсорно-моторную выдержку чрезмерного действия сильных, внезапных и длительных стрессоров, а четвёртый – успешность оказания им сопротивления.

Summary

The conceptual analysis of the barrier stability of musicians is done in the article. The methods of forming of their four-directional orientation, in which the first vector provides the ignoration of disorganizational influence of stressors tp the process of activity, the second – their levelling, the third – the sensory-motor endurance of the excessive action of strong, sudded and long-term stressors, the forth – the effectiveness of extending of resistance to them.

Ключові слова: адаптація, виконавська діяльність, завадостійкість, митці музичного мистецтва.

Ключевые слова: адаптация, исполнительская деятельность, помехоустойчивость, музыканты-исполнители.

Key-words: adaptation, performing activity, barrier stability, musicians.

Подано до редакції 31.10.2011.