

РОЗДІЛ III. ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 78.785

Балог Габор

Віденська консерваторія в Будапешті

ORCID ID 0000-0002-5869-9657

DOI 10.24139/2312-5993/2021.02/417-430

МЕТОДИКА ЦІЛЕСПРЯМОВАНОГО ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ДО СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття стверджує, що музикантам-інструменталістам потрібно накопичити запас сценічної витримки небажаного емоційного збудження штучною корекцією його міри. Це здійснюється поступовим збільшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфів малюнків динамічних планів, загальної фізіологічної активності, інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів, значущості очікуваних результатів та мотиваційної сили тощо. Проаналізовано, що про належний запас сценічної витримки свідчитиме можливість надійного відтворення музичних творів як за заниженої, так і за завищеної міри емоційного збудження.

Ключові слова: музиканти-інструменталісти, сценічна витримка, мелодико-інтонаційні лінії, фізіологічна активність, етапи, концертна програма, технічна оснащеність, психологічна завадостійкість.

Постановка проблеми. Процес формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності є цілісним і лише умовно розподіляється на три етапи.

Мета та методи дослідження. Інформація першого етапу спрямовується на досягнення якісної підготовки концертної програми, другого – досконалої технічної оснащеності, а третього – психологічної завадостійкості. Методика кожного з них ґрунтується не лише на теоретико-методичних засадах та загальновідомих концептуальних категоріях означеного феномена, а й на виявлених та експериментально перевірених ефективних методах і прийомах формування означеного феномену.

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

Виклад основного матеріалу.

I етап

Для цілеспрямованого формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності під час першого програвання музичних творів від початку до кінця потрібно сприймати лише текстові компоненти, які легко й швидко прочитуються.

Звичайно, у період поверхового ознайомлення з музичними творами нотні позначення одночасно сприймаються не тільки завдяки зоровій та слуховій увазі, а й дотиковій. Натомість, під час першого прочитання нотного тексту слід спочатку усвідомити його загальні ознаки, а вже потім їх деталі.

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

По завершенню поверхового ознайомлення з музичними творами для цілеспрямованого формування готовності інструменталістів до сценічної діяльності до репертуару потрібно включити найпривабливіші з них (усі інші відхилити). Пріоритетне значення тут надається музичному смаку інструменталістів, адже утримання максимальної стійкості уваги на їх привабливих рисах потребує менших вольових зусиль, ніж на непривабливих, як під час роботи над ними, так і в процесі сценічної інтерпретації. Шкідливими для цілеспрямованого формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих музичних навчальних закладах до сценічної діяльності під час підбору репертуару є:

- ігнорування їх естетичних поглядів;
- нав'язування чужого музичного смаку;
- застосування силового авторитарного впливу на процес підбору репертуару тощо.

Цілеспрямоване формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності продовжується поглибленим ознайомленням із відібраними творами. Складність кожного з них доцільно визначати індивідуально. При цьому враховуються не лише їх інтерпретаторські можливості, а й технічна оснащеність кожного з них. Надмірно ускладнені музичні твори не піддаються цілісному прочитанню, а це унеможлиблює своєчасне усвідомлення їх емоційно-образного змісту. У ході програвання таких творів не вдається уникнути відчуття внутрішнього дискомфорт, що призводить до заниженої самооцінки власних творчих можливостей, відсутності задоволення від самого процесу інтерпретації, втрати

працездатності тощо. Саме тому до репертуару недоцільно включати надмірно ускладнені музичні твори. Під час програвання відібраних творів сприймання спотворених вихідних малюнків нотних чи звукових конфігурацій ускладнює процес усвідомлення відповідної змістової та емоційної інформації. Програма реалізації виконавських дій визначається, перш за все, спроможністю довільного контролю за точністю відтворення музичного матеріалу.

Для цілеспрямованого формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності слід в їх уяві створити інтерпретаційну модель кожного твору. Вона формується з мінімальним відривом від реального звучання, оскільки її реалізація не вимагатиме тривалого часу й великих зусиль. Такий оптимум визначається завдяки тому, що:

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

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

Для цілеспрямованого формування готовності інструменталістів у вищих музичних навчальних закладах до сценічної діяльності необхідно постійно відшукувати нові привабливі риси в музичному матеріалі і надавати їм пріоритетного значення в побудові уявної інтерпретаційної моделі кожного твору.

Також слід здійснювати усвідомлений аналіз проміжних і кінцевих результатів діяльності безпосередньо в процесі роботи над музичними творами, що надасть змогу постійно зіставляти реально отримані наслідки діяльності з уявними та відшукувати механізми подолання незбіжностей.

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

Отже, перший етап формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності має забезпечити якісну підготовку концертної програми.

II етап

Другий етап цілеспрямованого формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності спрямовується на досягнення як загальної досконалої їх технічної оснащеності, так і досконалого виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми. Звичайно, у вузькому розумінні сутність поняття «технічна оснащеність» сама по собі хоч і не надолужує наявності творчої пустоти, але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів.

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

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

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

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

Саме тому у віртуозних творах та пасажах рівень граничного підвищення темпу має визначатись індивідуальним розвитком виконавської майстерності і тренуваністю музикантів-інструменталістів. Для досягнення бажаних результатів необхідно:

- активізувати психологічні механізми мислення для вирішення виконавських завдань;

- визначити ланцюжкові структури дій та створити у свідомості їх взірці;

- постійно піддавати кореляції зовнішні та внутрішні структури виконавських дій під час роботи над музичним матеріалом;

Навички їх постійно вдосконалювати вже сформовані деавтоматизацією і кореляцією.

Активізація психологічних механізмів мислення для технічного вирішення виконавських завдань має розпочинатися з пошуку рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні. Під час ознайомлення інструменталістів із музичним матеріалом у свідомості формулюються виконавські завдання. Їх вирішення вимагає реалізації певних дій. Проте для того, щоб впевнитися у вірогідності вибраних рухів, неодноразово здійснюється повторний аналіз музичного твору. Це надає змогу, особливо за наявності певного досвіду, побачити сформульовані задачі в новому ракурсі та внести відповідні корективи в їх структуру. На основі цього у виконавські рухи вносяться відповідні поправки. Повторний аналіз матеріалу віртуозних творів чи пасажів здійснюється постійно у процесі самостійної роботи. Під час пошукової діяльності у свідомості музикантів-інструменталістів відбувається активізація психологічних механізмів мисленнєвого прогнозування. Завдяки застосуванню цієї розумової операції процесові пошуку надається певна спрямованість. Визначення ланцюжкової структури дій та створення у свідомості музикантів-інструменталістів їх взірців здійснюється у процесі самостійної роботи над віртуозними творами та пасажами.

Таким чином, перед тим, як приступати до процесу формування виконавських навичок, у свідомості музикантів-інструменталістів формується руховий склад дій та структура їх окремих ланок. Визначення рухового складу дій – це творчий процес. Кожен виконавець індивідуально під час самостійної роботи здійснює його припасування відповідно до власних особистісних рис.

Слід зазначити, що пропущення або зміна порядку виконання ланок ланцюжків може сприяти зриву вирішення художніх задач як у процесі роботи над віртуозними творами та пасажами, так і під час їх сценічної інтерпретації.

Для того, щоб сформувати в уяві взірці рухових дій, які на наступних етапах роботи над віртуозними творами та пасажами будуть відігравати важливу роль у регуляції процесу вироблення та виконання навичок, необхідно створити в уяві не лише абстрактні схеми рухових актів, а й образи траєкторій цих рухових актів. Саме образи траєкторій рухових актів повинні включати в себе як горизонтальні, так і вертикальні траєкторії рухів складників виконавського апарату музикантів-інструменталістів (пальців у клавішників, губ у духовиків, кисті у скрипалів тощо). Формування цих образів здійснюється завдяки уявленню ними відповідних траєкторій рухових актів. Завдяки їх уявленню виключається велика кількість

небажаних траєкторій і запам'ятовуються лише ті рухи, що призводять до бажаних результатів. Зі збільшенням темпу гри увага спрямовується на точність та безпомилковість відтворення рухових актів.

Отже, цілісний художній образ має відобразити у свідомості музикантів-інструменталістів всі одиниці виконавських дій, які на початку формування навичок постійно піддаються корекції. Внесення тих чи інших змін у структуру їх уявних взірців залежить, перш за все, від того, наскільки виконавці спроможні творити нове. Такі зміни здійснюються інструменталістами до тих пір, поки вони не переконаються у вірогідності створених дій і не виникне потреба в їх автоматизації. Сформульовані у свідомості взірці рухових актів на наступних етапах роботи над віртуозними творами чи пасажами виконуватимуть роль регулятора процесу вироблення та відтворення навичок.

Після неодноразового аналізу музичного матеріалу віртуозних творів чи пасажів, упевнившись у вірогідності віднайдених рухових дій, інструменталістами здійснюється їх запам'ятовування. Для цього використовуються такі методи оволодіння руховими діями, як:

- фрагментарне запам'ятовування;
- цілісне запам'ятовування;
- розподілене запам'ятовування;
- концентроване запам'ятовування.

Отже, ще на початку автоматизації виконавських навичок якомога більше уваги приділяється точній реалізації ланок рухових ланцюжків зовнішньої і внутрішньої структури ігрових дій. Саме завдяки цьому необхідно досягти усвідомлення цілісності всього матеріалу віртуозних творів чи пасажів.

Для ефективного застосування фрагментарного методу автоматизації виконавських навичок після вивчення окремих рухів здійснюється перехід до запам'ятовування виконавських дій, структуру яких вони складають. Під час застосування цього методу інструменталісти мають змогу отримувати задоволення від усвідомлення досягнень проміжних результатів гри. Такий стан організму є передумовою виникнення відповідної суб'єктивної установки відносно подальшого проведення процесу тренування.

Вищезгадані методи (фрагментарне запам'ятовування і цілісне запам'ятовування) застосовуються паралельно з розподіленим методом оволодіння руховими актами. Цей розподілений метод характеризується постійним відтворенням у процесі гри визначеної необхідної кількості повторень сформованих дій через відповідний проміжок часу. Саме тому

кожен із інструменталістів індивідуально визначає для себе оптимальну величину таких часових інтервалів. Це робиться з метою уникнення втрати результатів тренувань, оскільки занадто велика перерва між повтореннями сприяє інтерференції в пам'яті будь-якої інформації.

Концентрований метод застосовується інструменталістами тільки для запам'ятовування нескладних дій або окремих рухів при автоматизації виконавських навичок. Це здійснюється шляхом великої кількості безперервних повторень рухових актів. Слід зазначити, що у виконавській діяльності музикантів-інструменталістів переважають рухові дії зі складною структурою, тому використання даного методу є малоефективним. Його монотонне застосування сприяє виникненню перевтоми і призводить до зменшення інтенсивності уваги виконавців, від чого заучування дій значно погіршується.

Наступний крок у формуванні виконавських навичок музикантів-інструменталістів характеризується усвідомленим відпрацюванням вивчених дій із метою досягнення їх якісного відтворення в різних темпах. Звичайно ж, робота над матеріалом віртуозних творів чи пасажів розпочинається з уявного планування етапів вирішення творчих завдань, куди включається також передбачення результатів реалізації виконавських дій. Відтворення рухових актів певною мірою замінює операцію мисленнєвого прогнозування. Втім, інструменталістами все ж здійснюється передбачення наслідків виконання дій, оскільки завдяки цьому у свідомості формуються взірці потрібних результатів.

Слід пам'ятати, що під час формування виконавських навичок інструменталісти отримують як передбачені, так і непередбачені результати реалізації практичних дій. Завдяки цьому у свідомості формується смисл чергового повторення процесу відтворення рухових актів. Таким чином, отримані небажані наслідки виконання дій виступають передумовою розгортання серії наступних спроб досягнення бажаного результату.

Для подальшого формування виконавських навичок інструменталістам необхідне здійснення інваріативно-темпової автоматизації вивчених і відпрацьованих дій, тобто їх безпосереднього переходу в навички. Така потреба виникає після накопичення різних видів чуттєвої сигналізації і внесення необхідних корекцій у структуру та процес відтворення вироблених дій.

Таким чином, сформовані навички заново розмежовуються на окремі виконавські дії. На основі цього у свідомості інструменталістів формуються додаткові цілі. Завдяки активізації творчого мислення

створюються нові гіпотези й відбувається пошук рухів або корекцій, необхідних для їх перевірки. Далі здійснюється кореляція уявних взірців виконавських дій та вдосконалення рухових актів. Для відпрацювання рухових актів інструменталістами підбираються додаткові вправи, схожі на них за своєю зовнішньою та внутрішньою структурою.

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

Отже, другий етап формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності має забезпечити як загальну досконалу їх технічну оснащеність, так і досконале виконання віртуозних творів та пасажів всієї концертної програми.

III етап

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

Емоційні реакції музикантів-інструменталістів виступають мотивостворювальним фактором і виявляються задіяними в механізм здійснення самооцінки. Взаємопов'язаність самооцінювання та емоцій відбиває їх ставлення до власного «Я». При цьому емоції відображають суб'єктивні переживання, а самооцінка – позитивні або негативні сигнали

про логічну оцінку системи мети і проміжних цілей. Таким чином, емоції спонукають музикантів-інструменталістів до прийняття певних рішень.

На цьому етапі формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності необхідно визначити та утримувати оптимальну мотиваційну силу. Це здійснюється спрямуванням уваги не тільки на внутрішні, але й на зовнішні мотиви. У випадку відсутності упередженого задоволення від можливого досягнення мети слід актуалізувати соціально-матеріальні фактори, наприклад, престиж чи статус.

Формування готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності доречно продовжувати під час підбору репертуару, який здійснюється завдяки поверховому та поглибленому ознайомленню з кожним музичним твором. Всі вони повинні відповідати дидактичним принципам навчання й вимогам майбутніх форм звітності, а також передбачати не тільки подальше вдосконалення набутих умінь та навичок, але і створювати умови для розвитку творчих здібностей музикантів-інструменталістів.

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

- більш швидке й полегшене виконання стереотипних дій в емоціогенних умовах;

- здатність слухо-моторної пам'яті виконавців сильного типу нервової системи демонструвати безвідмовність під час виконання віртуозних творів та пасажів;

- нездатність емоційної пам'яті музикантів слабкого типу нервової системи показувати високу результативність в умовах високих темпів діяльності.

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

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

- 2) вона розпочинається з творів, які інтерпретуються за максимальних затрат інтелектуально-логічних, емоційно-образних та

технічно-рухових зусиль музикантів-інструменталістів, а потім інтенсивність цих зусиль поступово зменшується;

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

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

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.

Забезпечення ефективності процесу формування готовності музикантів-інструменталістів до сценічних виступів потребує встановлення оптимальної інтенсивності мотивації, за якої демонструється найвища результативність діяльності. При цьому потрібно брати до уваги складність завдань та суб'єктивну оцінку ймовірності успіху.

Процес формування готовності музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності завершується цілісним програванням відібраних творів у визначеній послідовності з обов'язковим наданням провідного значення емоційно-образному змісту їх текстових і виконавських компонентів. Мимовільне запам'ятовування музичного матеріалу закладає основи для його подальшого довільного опанування.

Для уникнення відчуття страху через появу стресорів необхідно під час відтворення уявної інтерпретаційної моделі музичних творів у репетиційних умовах не піддавати сумніву прийняті виконавські рішення, надаючи перевагу віднайденим найпривабливішим виконавським компонентам. Пошуки таких компонентів мають бути неперервними, що породжує нескінченний процес інтерпретаторської творчості музикантів-інструменталістів. Під час репетиційного виконання музичних творів із інструментальним чи оркестровим супроводом у колі уваги постійно утримується емоційна виповненість акомпанементу.

Уміння знецінювати стресори невдачі від попередніх виступів розвивається переключенням уваги не на глобальні, а на локальні ознаки інтерпретації як зорових, так і слухових інформаційних конфігурацій. Задля цього доречніше застосовувати не довільні, а мимовільні вольові зусилля, оскільки вони більше сприяють інтерпретаційній творчості.

Слід наголосити, що музичний матеріал віртуозних творів та пасажів необхідно програвати без пильного контролю за процесом відтворення

аплікатурно-клавійної послідовності ігрових рухів. У випадках нагальної потреби можна зосереджувати активну увагу лише на початкових пунктах змістових угруповань, уникаючи її зосередження на проміжних та кінцевих дрібних інформаційних одиницях. Усім музикантам-інструменталістам потрібно усвідомлено підпорядковувати ознаки стимулів емоційно-образному змісту музичних творів.

У ході репетиційного програвання музичних творів деструктивний вплив як зовнішніх, так і внутрішніх стресорів нівелюється захопленням перебігом видозмінення оптимальної емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку кожного епізоду. Прийомами корекції емоційної виповненості слугують штучне збільшення та зменшення емоційної напруги будь-якої інтонації безпосередньо під час відтворення матеріалу. Відбувається неперервний пошук нового відчуття музичної палітри задля максимального заглиблення в емоційно-образний зміст. Однак, при цьому слід уникати пошуків нових привабливих рис вже засвоєних текстових і виконавських компонентів, тому що це може змінити програму техніко-тактичних дій. Таким чином, неперервний творчий інтерпретаційний процес забезпечується виключно підсиленням чи послабленням інтенсивності емоцій заздалегідь передбаченого знаку. Якщо музичний твір виконується з інструментальним чи оркестровим супроводом, то постійно піддається корекції емоційна виповненість акомпанементу. Цим створюються умови для виникнення нового діалогу між партіями.

Зі свідомості слід повністю витіснити думки про емоціогенність сценічної діяльності. Емоційна оцінка музичного твору ототожнюється з фіксацією проміжних результатів, тому від неї слід відмовитися на користь думок про темп, емоційно-образний зміст і мелодико-ритмічну лінію в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку наступного твору програми.

Музикантам-інструменталістам потрібно накопичити запас сценічної витримки небажаного емоційного збудження штучною корекцією його міри. Це здійснюється поступовим збільшенням емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, рельєфів малюнків динамічних планів, загальної фізіологічної активності, інтенсивності дії позитивних або негативних відчуттів, значущості очікуваних результатів та мотиваційної сили тощо. Про належний запас сценічної витримки свідчатиме можливість надійного відтворення музичних творів як за заниженої, так і за завищеної міри емоційного збудження.

Особливого значення слід надавати інтенсивності емоцій у сценічних умовах виконавської діяльності, їх сумачі та генералізації, оскільки саме емоції відображають емоційно-образний зміст музичних творів. Максимальна інтенсивність емоцій, до якої відбувається їх накопичення, повинна не порушувати сенсорну та моторну завадостійкість. Для цього використовуються малоюмовірні або навіть зовсім випадкові асоціації, які в неемоційному стані не підлягали активації.

Без сумніву, передбачити появу й інтенсивність всіх можливих стресорів сценічної ситуації неможливо. Тому аналогічним чином заздалегідь розвиваються вміння надійно відтворювати програму техніко-тактичних дій за надмірного впливу на перебіг виконавської діяльності як інформаційного, так і емоційного стресу.

Отже, третій етап формування готовності музикантів-інструменталістів у вищих навчальних закладах до сценічної діяльності має забезпечити їх психологічну завадостійкість, яка надасть змогу уникати та нівелювати дезорганізуючий вплив стресорів на перебіг означеного процесу, а також проявляти сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів або успішного чинення їм опору.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1978). *Методика обучения игре на фортепиано*. М.: Музыка (Alekseev, A. D. (1978). *The methodology of teaching to play the piano*. М.: Music).
- Анищук, Е. В. (1987). *Эмоциональность учителя начальных классов как фактор эффективности профессионального общения с учащимися* (дисс. ... канд. психол. наук : 19.00.07). М. (Anishchuk, E. V. (1987). *Emotionality of a primary school teacher as a factor in the effectiveness of professional communication with students* (PhD thesis). М.).
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Л.: Музыка (Asafiev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. L.: Music).
- Бахаровская, Е. И. (2012). Тренинг артистизма педагога (ТРАП): методологическая основа и задачи, принципы и преимущества. *Вестник удмуртского университета. Серия : Философия. Социология. Психология. Педагогика* (Bakharovskaia, E. I. (2012). Teacher artistry training (TATR): methodological basis and objectives, principles and advantages. *Bulletin of the Udmurt University. Series: Philosophy. Sociology. Psychology. Pedagogy*).
- Бех, І. Д. (2008). *Виховання особистості*. К.: Либідь (Bech, I. D. (2008). *Education of personality*. К.: Lybid).
- Бочкарёв, Л. Л. (1989). *Психологические механизмы музыкального переживания* (дисс. ... доктора психол. наук: 19.00.01). К. (Bochkarev, L. L. (1989). *Psychological mechanisms of musical experience* (DSc thesis). К.).
- Воєводін, В. В. (2007). Становлення творчого потенціалу майбутнього музиканта-виконавця як педагогічний процес. *Наукові записи ТНПУ ім. В.Гнатюка* (Voievodin, V. V. (2007). Formation of creative potential of the future musician-performer as a pedagogical process. *Scientific notes of TNPU named after V. Hnatiuk*).

- Гат, Й. (1967). *Техника фортепианной игры*. М.-Будапешт (Gat, J. (1967). *Piano technique*. М.-Budapest).
- Гоноболін, Ф. Н. (1975). *Психологія*. К.: Вища школа (Honobolin, F. N. (1975). *Psychology*. К.: High school).
- Гусак, П. М. (1999). *Підготовка учителя: технологічні аспекти*. Луцьк: РВВ Вежа (Husak, P. M. (1999). *Teacher training: technological aspects*. Lutsk).
- Гусейнова, Л. В. (2005). *Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). Ніжин (Huseinova, L. V. (2005). *Formation of readiness of future music teachers for instrumental-performance activity* (PhD thesis). Nizhyn).
- Завалко, К. В. (2013). *Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти*. Черкаси: Друкарня «Черкаський ЦНП» (Zavalko, K.V. (2013). *Pedagogical innovation in the theory and practice of music education*. Cherkasy).
- Занюк, С. С. (2002). *Психологія мотивації*. К.: Либідь (Zaniuk, S. S. (2002). *Psychology of motivation*. К.: Lybid).
- Мальцев, С. (1991). *О психологии музыкальной импровизации*. М.: Музыка (Maltsev, S. (1991). *About the psychology of musical improvisation*. М.: Music).
- Науменко, С. І. (1995). *Основи вікової музичної психології*. К.: Український центр творчості дітей та юнацтва (Naumenko, S. I. (1995). *Fundamentals of age music psychology*. К.: Ukrainian Center for Children and Youth Creativity).
- Отич, О. (2007). *Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспект*. Чернівці: Земна Буковина (Otych, O. (2007). *Art in the system of development of creative individuality of the future teacher of professional training: theoretical and methodical aspect*. Chernivtsi: Earthly Bukovyna).
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. К.: Освіта України (Padalka, H. M. (2008). *Art pedagogy: Theory and methods of teaching art disciplines*. К.: Education of Ukraine).
- Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька*. Тернопіль: Навч. книга – Богдан (Rudnytska, OP (2005). *Pedagogy: general and artistic*. Ternopil).
- Симонов, П. В. (1987). *Мотивированный мозг*. М.: Наука (Simonov, P. V. (1987). *Motivated brain*. М.: Science).
- Симонов, П. В. (1984). *Темперамент. Характер. Личность*. М.: Наука (Simonov, P. V. (1984). *Temperament. Nature. Personality*. М.: Science).
- Симонов, П. В. (1981). *Эмоциональный мозг*. М.: Наука (Simonov, P. V. (1981). *Emotional brain*. М.: Science).
- Узнадзе, Д. Н. (1966). *Психологические исследования*. М.: Наука (Uznadze, D. N. (1966). *Psychological research*. М.: Science).
- Хоружа, Л. Л. (2008). *Педагогічна деонтологія*. К.: КМПУ імені Б. Д. Грінченка (Khoruzha, L. L. (2008). *Pedagogical deontology*. К.: KCSU named after B.D. Grinchenko).
- Чуріков, В. В. (1997). *Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики : навч.-метод. посіб.* К.: ІЗМН (Churikov, VV (1997). *Methods of teaching to play musical instruments in the system of music teacher training*. К.: IZMN).
- Шевнюк, О. Л. (2004). *Теорія і практика культурологічної освіти майбутніх учителів у вищій школі* (автореф. дис. ... докт. пед. наук: спец. 13.00.04). К. (Shevniuk, O. L. (2004). *Theory and practice of culturological education of future teachers in higher school* (DSc thesis abstract). К.).

- Юник, Д. Г. (2007). Перспективні напрями вдосконалення процесу формування атрибутів контролю музикантів-інструменталістів. *Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова (Unik, D. H. (2007). Perspective directions of improvement of the process of formation of control attributes of instrumental musicians. *Science and modernity: coll. of scient. works of National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov*. К.: NPU named after M.P. Drahomanov).
- Ягупов, В. В. (2002). *Педагогіка*. К.: Либідь (Yahupov, V. V. (2002). *Pedagogy*. К.: Lybid).

РЕЗЮМЕ

Балог Габор. Методика целенаправленного формирования готовности музыкантов-инструменталистов в высших учебных заведениях к сценической деятельности.

Статья утверждает, что музыкантам-инструменталистам нужно накопить запас сценической выдержки нежелательного эмоционального возбуждения искусственной коррекцией его меры. Это осуществляется постепенным увеличением эмоциональной наполненности мелодико-интонационных линий, рельефов рисунков динамических планов, общей физиологической активности, интенсивности действия положительных или отрицательных ощущений, значимости ожидаемых результатов и мотивационной силы и тому подобное. Проанализировано, что о надлежащем запасе сценической выдержки будет свидетельствовать возможность надежного воспроизведения музыкальных произведений как по заниженной, так и по завышенной степени эмоционального возбуждения.

Ключевые слова: музыканты-инструменталисты, сценическая выдержка, мелодико-интонационные линии, физиологическая активность, этапы, концертная программа, техническая оснащенность, психологическая помехоустойчивость.

SUMMARY

Balogh Gabor. Methodology for the purposeful formation of musicians-instrumentalists' readiness for stage performance in higher education institutions.

The article argues that musicians-instrumentalists need to accumulate a reserve of stage exposure to unwanted emotional excitement by artificially correcting its measure. This is carried out by a gradual increase in the emotional fullness of melodic-intonation lines, reliefs of drawings dynamic plans, general physiological activity, the intensity of the action of positive or negative sensations, the significance of the expected results and motivational strength, etc. It has been analyzed that the possibility of reliable reproduction of musical works both by an underestimated and an overestimated degree of emotional excitement will testify to the proper reserve of stage exposure.

The process of forming musicians-instrumentalists' readiness for stage performance in higher education institutions is integral and conditionally divided into three stages.

The information of the first stage is directed at achievement of qualitative preparation of the concert program, the second – perfect technical equipment, and the third – psychological noise immunity. The methodology of each of the stages is based not only on the theoretical and methodological principles and well-known conceptual categories of the specified phenomenon, but also on the identified and experimentally tested effective methods and techniques of formation of the specified phenomenon.

Of course, the sequence of implementation of each stage of this methodology depends on the musical material, individual characteristics and performance skills of instrumentalists.

Key words: instrumental musicians, stage excerpt, melodic and intonational lines, physiological activity, stages, concert program, technical equipment, psychological noise immunity.