

тивних елементів, що дисконтують, на основі усвідомленої видозміни як ознак атрибутів контролю, так і їх взірців. Якщо постійна неузгодженість між бажаними й реальними результатами діяльності ускладнює засвоєння необхідної інформації, то навіть миттєва її поява в сценічних умовах дезорганізовує процес публічної реалізації заздалегідь утвореної інтерпретаційної моделі музичних творів.

2. Корегування уявлених взірців атрибутів контролю проходить на основі відбору з альтернативних варіантів їх найдоцільніших властивостей і відхилення тих, що не відповідають дійсності або інтерпретаційному задуму виконавців. Видозмінення програми реалізації виконавських дій стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів. Воно визначається: сукупністю окремих вихідних суб'єктивно значущих параметрів діяльності в загальній оцінці її успішності; забезпеченістю контролю за точністю відтворення уявлених взірців; зворотною інформацією про якість їх виконання; особистою спроможністю довольного вдосконалення значення хоча б деяких із цих образів.

3. Джерелом нескінченного розвитку виконавської майстерності митців музичного мистецтва виступають уявлені образи атрибутів контролю, формування яких відбувається як під час роботи над музичними творами чи вдосконалення технічної оснащеності, так і в процесі безпосередньої підготовки до сценічних виступів. Зіставлення ознак виконавських атрибутів контролю з їх уявленими взірцями забезпечується роботою мнемічних каналів прямого та зворотного зв'язку.

4. Саморегуляція виконавської діяльності музикантів здійснюється актуалізацією відповідних реакцій інтерпретаторів на певний отриманий сигнал у період засвоєння музичного матеріалу чи його відтворення в емоціогенних умовах та активізацією емоційно-логічного впливу, спрямованого на досягнення відповідної мети. Вона проходить завдяки неусвідомленому або усвідомленому оцінюванню результативності діяльності, переживанню наслідків оцінювання та психофізіологічній реакції на результат емоційного процесу.

5. Регулятором виконавської надійності митців музичного мистецтва виступає не лише зіставлення реальних і уявних результатів діяльності, тому перспективність подальших пошуків ефективних методів її формування вбачається у вивченні впливу інших чинників на сценічну діяльність.

#### **Література**

1. Веккер Л. Психические процессы / Л. Веккер. – Л. : Ленингр. ун-т, 1981. – Т. 3. – 323 с.
2. Конопкін О. Психологические механизмы регуляции деятельности / О. Конопкін. – М. : Наука, 1980. – 254 с.
3. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса : пер. с англ. / Л. Фестингер. – СПб. : Ювента, 1999. – 318 с.
4. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дис. д-ра психол. наук : 19.00.03 / Ю. Цагарелли. – Казань, 1989. – 425 с.
5. Jordan-Szymanska A. Psychologiczne mechanizmy oceniania z muzycznych // Wybrane zaradnienia z psychologii muzyki. – Warszawa, 1990. – P. 173–186.

ЯКИМІВА О.О.

## **ДО ПРОБЛЕМИ ВАЛЕОЛОГІЧНОГО ВИХОВАННЯ В ОСВІТНІХ УСТАНОВАХ МЕДИЧНОГО ПРОФІЛЮ**

Останніми роками стан здоров'я сучасних школярів і студентів є об'єктом наукових досліджень і пильної уваги державних структур і громадських організа-

– у процесі прилюдних виступів згідно з показниками аудиторних репетицій вони погіршилися на 55 помилок у виконавців КГ (в ЕГ – на 45);

– у ході публічних виступів відповідно до сценічних репетицій вони погіршилися на 43 помилки за досліджуваними параметрами у виконавців КГ (в ЕГ – на 39).

Узагальнені показники результативності діяльності музикантів КГ і ЕГ під час проведення третьої серії пошукових експериментів відображено в табл. 5, де простежується позитивний вплив запропонованих методичних рекомендацій на формування їх виконавської надійності. Динаміка ефективності втілення цих рекомендацій у процес виконавської діяльності музикантів становить 5,2% (54 помилки) при аудиторних репетиціях, 5,7% (60 помилок) під час сценічних репетицій і 6,1% (64 помилки) під час публічних виступів.

Таблиця 5

**Узагальнені показники виконавської надійності музикантів у процесі ПЕ**

Піддослідні		Загальна кількість помилок			
група	кількість	початок експерту	завершення експер-ту		
			ауд. реп-я	сцен. реп-я	сцен. вист.
КГ	30	182 (17,4%)	119 (11,4%)	131 (12,5%)	174 (16,6%)
ЕГ	30	185 (17,7%)	68 (6,5%)	74 (7,1%)	113 (10,8%)

Отже, експериментально доведено, що виконавська надійність музикантів підвищується, якщо в процесі формування інтерпретаційних моделей музичних творів і їх реалізації дотримуватись оптимуму розбіжностей між установками й сигналами про реальні результати діяльності та здійснювати двовекторну корекцію в уяві взірців атрибутів контролю за змінами (збільшенням або зменшенням) привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення. У результаті проведення пошукових експериментів визначено такі ефективні методи формування виконавської надійності митців музичного мистецтва, як:

1) прийняття рішень щодо необхідності видозмін як виконавських атрибутів контролю, так і їх взірців на основі усвідомленого зіставлення сприйнятої з ознаками уявлених образів інформації;

2) видозміна взірців виконавських атрибутів контролю відхиленням негативних властивостей, збільшенням або зменшенням привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів з наданням їм вирішального значення та постійним збагачуванням додатковою інформацією, отриманою в результаті їх уявної або реальної реалізації;

3) збереження мінімального “відриву” взірців виконавських атрибутів контролю від реальних результатів діяльності в процесі їх формування;

4) уникнення розбіжності між установками й сигналами про реальні результати сценічної діяльності;

5) недопущення активізації декількох уявлень альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю в процесі публічної інтерпретації музичних творів.

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно зазначеного регулятора виконавської надійності митців музичного мистецтва надало змогу зробити **висновки**.

1. Зіставлення реальних і уявних результатів діяльності – це необхідна передумова формування виконавської надійності музикантів. Воно забезпечує внутрішнє управління ходом засвоєння музичного матеріалу чи його відтворення в емоційно-генних умовах. Самокорекція діяльності виконавців здійснюється усуненням когні-

Таблиця 1

**Показники контрольних замірів виконавської надійності музикантів  
на початку ПЕ**

Група	К-сть піддослідних	Параметри				Заг. к-сть помилок
		метро-ритм. помилки	звук-висотні помилки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	51	36	8	3	182
ЕГ	30	53	37	8	3	185

Таблиця 2

**Показники контрольних замірів виконавської надійності музикантів  
під час аудиторних репетицій після завершення ПЕ**

Група	К-сть піддослідних	Параметри				Заг. к-сть помилок
		метро-ритм. помилки	звук-висотні помилки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	39	25	6	1	119
ЕГ	30	24	16	4	0	68

Таблиця 3

**Показники контрольних замірів виконавської надійності музикантів  
під час сценічних репетицій після завершення ПЕ**

Група	К-сть піддослідних	Параметри				Заг. к-сть помилок
		метро-ритм. помилки	звук-висотні помилки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	42	27	7	1	131
ЕГ	30	29	17	4	0	4

Таблиця 4

**Показники контрольних замірів виконавської надійності  
музикантів під час сценічних виступів після завершення ПЕ**

Група	К-сть піддослідних	Параметри				Заг. к-сть помилок
		метро-ритм. помилки	звук-висотні помилки	призуп. процесу інтер-ї	незав. викон. твору	
КГ	30	47	32	8	3	174
ЕГ	30	33	19	5	2	113

Якщо піддослідні ЕГ при виконанні чотирьох музичних творів на початку третьої серії пошукових експериментів (див. табл. 1) допустили на 3 помилки більше від піддослідних КГ (ЕГ – 185, КГ – 182), то під час аудиторних репетицій простежилася інша різниця між їх показниками (див. табл. 2). Піддослідні ЕГ допустили на 51 помилку менше від піддослідних КГ (КГ – 119, ЕГ – 68). По-різному змінилися показники виконавської надійності піддослідних КГ і ЕГ в процесі наступних контрольних замірів (див. табл. 2, 3 і 4), а саме:

– під час сценічних репетицій відносно аудиторних вони погіршились на 12 помилок у виконавців КГ (тоді як у ЕГ – на 6);

вокалістів, гітаристів, гобоїстів, кларнетистів, піаністів, скрипалів та трубачів. Контрольні заміри досліджуваного феномену здійснювалися чотири рази, а саме:

- на початку пошукового експерименту;
- на останньому аудиторного заняття;
- у процесі сценічної репетиції напередодні публічного виступу;
- у процесі сценічної діяльності.

За параметри контрольних замірів виконавської надійності було взято показники, які не вимагали спеціальної апаратури та не піддавалися двозначному тлумаченню, а саме:

- метро-ритмічну точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів;
- точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень;
- безперервність процесу інтерпретації музичного матеріалу;
- завершеність виконання музичних творів.

Кількісний та якісний склад репертуару в кожному пошуковому експерименті визначався вимогами певних форм звітності (контрольним заняттям, заліком, іспитом чи концертом).

Зміст вищевикладених ідей надав змогу припустити, що формування інтерпретаційних моделей музичних творів і надійність їх реалізації поліпшиться за умови дотримання оптимуму розбіжностей між установками й сигналами про реальні результати діяльності та двовекторну корекцію уявних зразків атрибутів контролю за зміною (збільшенням або зменшенням) привабливості відзнак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення. Дієвість цієї гіпотези перевіряли шляхом втіленню в процес музично-виконавської діяльності певних методичних настанов. Зокрема, піддослідним ЕГ рекомендувалось при роботі над музичними творами та в процесі вдосконалення технічної майстерності усвідомлено зіставляти сприйняту інформацію з ознаками уявлених образів і приймати рішення щодо необхідності видозміни як атрибутів контролю, так і їх взірців. За умови видозмінення взірців виконавських атрибутів контролю їм рекомендувалось:

- формувати їх в уяві з мінімальним “відривом” від реальних результатів діяльності;
- вдосконалювати їх відхиленням негативних властивостей, надаючи відібраним варіантам нових переваг за рахунок не фіксованих раніше позитивно оцінених відзнак;
- збагачувати сформовані взірці виконавських атрибутів контролю додатковою інформацією, отриманою в результаті їх уявної або реальної реалізації.

Під час безпосередньої репетиційної чи сценічної реалізації заздалегідь утвореної інтерпретаційної моделі музичних творів піддослідним ЕГ рекомендувалось не допускати уявлення декількох альтернативних варіантів виконавських атрибутів контролю й не піддавати сумніву правильність прийнятих рішень.

У пошукових експериментах, спрямованих на віднайдення ефективних методів цілеспрямованого формування виконавської надійності у митців музичного мистецтва завдяки впровадженню вищевикладених методичних вказівок, брали участь 60 піддослідних (30 – ЕГ і 30 – КГ). Показники результативності їх діяльності подано в табл. 1–4, де при проведенні контрольних замірів досліджуваного феномену враховувалось те, що призупинення процесу інтерпретації музичного твору й незавершеність його виконання є найбільш вразливим лянсусом для слухачів. Тому одне призупинення процесу інтерпретації музичного твору умовно прирівнювалось до семи помилок метро-ритмічної точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів, а його незавершене виконання – до тринадцяти похибок за аналогічним параметром.

Л. Котова, В. Самітов, Ю. Цагареллі, Т. Юник та інші науковці й визначні митці музичного мистецтва. Втім, “відкритими” залишилися питання саморегуляції музично-виконавської діяльності, якою забезпечується внутрішнє управління ходом запам’ятовування та відтворення необхідної інформації. Саме тому стаття присвячена науково-теоретичному обґрунтуванню ефективних методів формування виконавської надійності інтерпретаторів з урахуванням віднайдених засобів передачі їх регулятивних впливів на процеси сприймання, переробки й реалізації як текстових, так і виконавських компонентів музичних творів.

За психологічними дослідженнями Л. Веккера, О. Конопкіна, Л. Фестінгера та інших науковців саморегуляція внутрішніх процесів і зовнішніх ознак поведінки неможлива без зіставлення реальних і уявних результатів діяльності. На видозмінення уявних взірців атрибутів контролю спрямовується перший вектор саморегуляції, а на коректування програми їх реалізації – другий. Таким чином, будь-яким із цих векторів санкціонується отримання нових показників узгодженості між бажаними й реальними результатами діяльності, що враховується в подальшому видозміненні (вдосконаленні) як атрибутів контролю, так і їх взірців [1, с. 196–233; 2, с. 224–226; 3, с. 53–118 тощо].

**Мета статті** – провести порівняння реальних і уявних результатів діяльності як регулятора виконавської надійності музикантів.

Оперуючи сучасними досягненнями науки про вдосконалення педагогічного управління навчальним процесом (М. Євтух, І. Зязюн, В. Москаленко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Сухомлинська й інші), специфіку формування виконавських навичок (Л. Бернштейн, Й. Гат, Є. Ільїн, В. Мартінсен, Г. Прокоф’єв, А. Щапов та ін.), особливості роботи функціональної системи головного мозку (Р. Аткинсон, Т. Греченко, Ф. Льозер, С. Кисіль, Т. Юник та ін.), вплив емоційної сфери на успішність діяльності (Л. Китаєв-Смик, Я. Рейковський, Г. Сельє, О. Чернікова та ін.), формування зразків атрибутів контролю та їх корекції (Л. Веккер, О. Конопкін, О. Корабльова, О. Ксенофонтowa, Л. Фестінгер та ін.) було зроблено висновок, що не втіленими в теорію та методику навчання музики залишилися ідеї щодо:

- двовекторної самокорекції замкнутого процесу постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями;
- формування оригінальної моделі взірців атрибутів контролю уявним збільшенням привабливості позитивних відзнак відібраних альтернативних варіантів і наданням їм вирішального значення;
- встановлення оптимальної узгодженості між установками й сигналами їх реалізації.

З метою вдосконалення технології формування виконавської надійності митців музичного мистецтва проводилися пошукові експерименти, методологічну основу яких становили вищевикладені вихідні положення (ідеї). Їх втілення в теорію та методику навчання музики без експериментальної перевірки ставило б під сумнів достовірність обґрунтування інноваційних методів удосконалення цього процесу. Пошукові експерименти проводилися із залученням музикантів різної виконавської майстерності (школярів, студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти й мистецтв усіх рівнів акредитації). Перед перевіркою дієвості цих ідей у практичній діяльності музикантів здійснювалась не лише вибірка піддослідних, а і їх розподіл до КГ й ЕГ на основі максимально наближених показників за отриманою результативністю сценічної діяльності в кожній групі; за наявністю однакової підсумкової звітності в кінці наступного семестру для створення аналогічних емоціогенних умов; за присутністю ідентичної кількості акордеоністів, бандуристів, баяністів,

7. Ушинский К.Д. Собр. соч. : в 11 т. / К.Д. Ушинский. – М. : Просвещение, 1943.
8. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – 670 с.

ЮНИК Д.Г.

## **ЗІСТАВЛЕННЯ РЕАЛЬНИХ І УЯВНИХ РЕЗУЛЬТАТІВ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК РЕГУЛЯТОР ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ**

Економічні, політичні й соціокультурні перетворення в суспільстві підвищують вимоги до фахової підготовки музикантів-виконавців. Проблема безпомилкового відтворення необхідної інформації особливо актуалізується в період популяризації естрадних жанрів, де всупереч художнім закономірностям дієвості музичного мистецтва у процесі сценічних виступів занадто широко використовуються фонограми. На відміну від реалізації звукозаписів, “жива” інтерпретація музичних творів абсолютно не захищена від негативного впливу стрес-факторів, дія яких призводить до зниження виконавської надійності в будь-яких фахівців незалежно від рівня їх професійної майстерності. Тому теорія та методика навчання музики потребує розробки ефективних методів формування такої властивості інтерпретаторів, котрою забезпечуватиметься висока результативність діяльності як у звичних, так і в емоціогенних умовах. Звичайно, з розвитком виконавської майстерності музикантів надійність їх сценічної діяльності “стихійно” самовдосконалюється. Втім, діючі технології її формування не відповідають вимогам сучасності. Про це свідчать результати діагностики виконавської надійності музикантів, де її високий рівень виявлено лише в 5,1%, середній – у 27,1%, низький – у 41,4% і дуже низький – у 26,4% інтерпретаторів.

Питання досягнення митцями музичного мистецтва фахової майстерності привертало увагу не одного покоління визначних педагогів та виконавців (Б. Асаф'єва, В. Безфамільнова, Ф. Вітт, О. Віцинського, В. Вотріну, О. Гольденвейзера, Л. Горенка, К. Ігумнова, Г. Когана, Ф. Ліпса, Г. Нейгауза, Г. Прокоф'єва, М. Різоля, С. Савшинського, А. Семешко, Ф. Шаляпіна та ін.). Їхні праці базуються переважно на осмисленні власного педагогічного й концертно-виконавського досвіду, де простежується суб'єктивність та локальність змісту висунутих положень з питань підготовки музикантів до сценічних виступів. Звичайно, не підлягають сумніву висунуті в працях зазначених авторів тези стосовно: кульмінаційності сценічних виступів у музично-виконавській діяльності; необхідності більшої, ніж у звичних умовах, емоційної, інтелектуальної, вольової, слухової та фізичної віддачі інтерпретаторів під час прилюдних виступів; неоднакового відображення на сценічному самопочутті виконавців різновидів хвилювання (“хвилювання-піднесення”; “хвилювання в образі”; “хвилювання-паніка”; “хвилювання-апатія”) тощо. Втім, проблема формування виконавської надійності музикантів залишилась невирішеною. Це змушує митців музичного мистецтва на різних стадіях досягнення фахової майстерності розв'язувати цілу низку завдань, керуючись лише емпіричними знаннями та рекомендаціями так званої “авторитарної музичної педагогіки”. Педагогічний дилетантизм, з яким часто доводиться стикатися кожній особистості в період навчання, є саме наслідком відсутності науково обґрунтованих методів формування необхідних навичок. У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. на пошуки таких методів спрямовували свої зусилля В. Антонюк, Л. Бочкарьов, О. Готсдінер, М. Давидов, Л. Дмитрієв,

ти під сумнів, на перший погляд, очевидне, уникати поверхневих формулювань; уміння заглибитися у проблему й водночас відірватися від реальності, побачити перспективу; здатність відмовитися від орієнтації на авторитети; уміння побачити знайомий об'єкт з абсолютно нового боку, у новому контексті; готовність відмовитися від теоретичних думок, поділу на чорне й біле, відійти від звичної життєвої рівноваги і стійкості заради невизначеності та пошуку.

Інші відносять до ознак творчої особи легкість асоціювання (здатність до швидкого й вільного переключення думок, здатність викликати в свідомості образи і створювати з них нові комбінації); здатність до оцінних думок і критичність мислення (уміння вибрати одну з багатьох альтернатив до її перевірки, здатність до перенесення рішень); готовність пам'яті (оволодіння достатньо великим обсягом систематизованих знань, упорядкованість і динамічність знань) і здатність до узагальнення та відкидання неістотного.

Треті автори вважають особистість творчою, якщо в її характеристиці присутні креативність, тобто здатність перетворювати свою діяльність на творчий процес. Е.С. Громів і В.А. Моляко виділяють сім ознак креативності: оригінальність, евристичність, фантазія, активність, концентрованість, чіткість, чутливість) [4].

Сфера прояву педагогічної творчості визначається структурою педагогічної діяльності й охоплює всі її сторони: конструктивну, організаторську, комунікативну і гностичну. Проте для здійснення творчості в педагогічній діяльності необхідний ряд умов (Н.В. Кузьміна, В.А. Кан-Калік):

- тимчасова “спресованість” творчості, коли між завданнями і способами їх вирішення немає великих проміжків часу (ситуація браку часу);
- пов'язаність творчості педагога з творчістю учнів та інших педагогів;
- відстроченість результату й необхідність його прогнозування;
- атмосфера публічного виступу;
- необхідність постійного співвідношення стандартних педагогічних прийомів і нетипових ситуацій.

**Висновки.** Отже, педагогічна творчість – це процес, що починається із засвоєння того, що вже було накопичено (адаптація, репродукція, відтворення знань і досвіду) і завершується перетворенням існуючого досвіду. Це шлях від пристосування до педагогічної ситуації, до її перетворення, що становить суть динаміки творчості вчителя (В.М. Гриньова, А.П. Журавльов, В.А. Кан-Калік, Н.Ф. Тализіна, Р.К. Шакуров, А.І. Щербаков та ін.).

Кожен педагог так чи інакше перетворює педагогічну діяльність, але тільки педагог-творець активно бореться за кардинальні перетворення й сам у цій справі є прикладом.

#### **Література**

1. Амонашвили Ш.А. Личностно-гуманная основа педагогического явления / Ш.А. Амонашвили. – Мн. : Университетское, 1990. – 560 с.
2. Лихачев Д.С. Школа на Васильевском : кн. для учителя / Д.С. Лихачев. – М. : Просвещение, 1990. – 157 с.
3. Мищенко А.И. Введение в педагогическую профессию / А.И. Мищенко. – Новосибирск, 1991. – 125 с.
4. Москаленко О.В. Психолого-акмеологические особенности самосознания личности / О.В. Москаленко. – Астрахань, 1996.
5. Основы педагогического мастерства / под ред. И.А. Зязюна. – М. : Высшая школа, 1989. – 230 с.
6. Роджерс К. К теории творчества. Взгляд на психологию человека / К. Роджерс. – М., 1994. – 350 с.