

необхідно визначати конкретні завдання, досягати яких він мусить свідомо та самостійно.

Для видобування на бандурі якісного та яскравого звуку використовують штучні нігті (плектри). Їх застосування значно розширює звукову палітру інструмента і дає можливість бандуристу займатися тривалий час, зберігаючи неушкодженими власні нігті. Педагогічна практика показує, що до штучних нігтів слід вдаватися вже на початковому етапі навчання.

Удосконалення технічної майстерності ні в кого не викликає заперечень, однак робота над вправами деякими учнями сприймається неоднозначно. Те, наприклад, що технічні вправи іноді ґрунтуються на сухих, лапідарних фактурних формулах, зовсім не означає, що їх треба попросту ігнорувати. Не можна їх відкидати лише тому, що декотрі бандуристи прекрасно обходяться без них, працюючи переважно над п'єсами. Те, що не потрібне для одних виконавців, може виявитися корисним для інших.

Список використаних джерел

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. К. : Музична Україна. 1989. 135 с.
2. Брояко Н. Теоретичі аспекти виконавської техніки бандуриста. І.-Ф., 1997.
3. Кабачок В., Юцевич Є. Школа гри на бандурі. К., 1958.
4. Созанський О. Школа вправності бандуриста. Л.-К., 2017.

Христиненко Руслан,
викладач Полтавського фахового
коледжу мистецтв імені М.°В.°Лисенка
(м.°Полтава)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ УМАЙБУТНІХ ВОКАЛІСТІВ

***Анотація.** У статті розглянуто питання виконавської надійності співаків, появи сценічного хвилювання у вокаліста-початківця; окреслено фактори ризику, що потребують втручання педагога з метою запобігання розвитку страху сцени; проаналізовано фактори сценічно-виконавської інтерпретації вокаліста; визначаються шляхи розкриття художнього образу твору через призму втіленого переживання.*

***Ключові слова:** вокальне мистецтво, сцена, вокаліст, виконавська діяльність, емоційність, стрес, сценічна майстерність.*

Видатні постаті України на різних етапах становлення українського суспільства надавали великого значення пісні як засобу передачі своїм нащадкам культурно-етичних та естетичних цінностей (М.°Лисенко, Г. Сковорода, К.°Стененко та ін.). Важливим є трансляція кращих зразків української пісенної культури. Тому підготовка майбутніх виконавців до публічного виступу є актуальною і потребує системної роботи з подолання сценічного хвилювання, інакше кажучи, виконавської надійності вокалістів. Це явище науковці трактували не як природну, а як набуту виконавцем властивість, яка гарантує безпомилкове відтворення твору за будь-яких умов (Л.°Котова, Ю. Цагареллі, Д.°Юник та ін.).

Відомостей про виконавську надійність співака в теорії та методиці професійної вокальної підготовки недостатньо. Дослідження проводилися лише в області

інструментальної підготовки. Тому питання про залежність виконавської надійності вокаліста від впливу інформаційного та емоційного напруження залишилось поза увагою науковців.

Спів на сцені буває не завжди якісним. Вокалісти часто забувають слова, «хриплять» (втрачають голос) або стають фізично нерухомими (впадають у ступор). Ідеомоторна функція емоції робить наслідки дій у уяві співака упередженими.

Емоційність є самостійною властивістю музичного твору, тому в ході вокального виконання координується універсальна мова емоцій. Це досягається тим, що особливості мовлення виконавця ставляться в залежність від функціонального стану організму індивіда, який відчуває певну емоцію. Тільки тоді, коли активуються приховані емоційні механізми, можна задіяти всі голосові резерви організму і включити відповідні фонації звукоутворювальної системи, тим самим дозволяючи миттєву несвідому й автоматично скоординовану роботу всіх окремих компонентів голосоутворювального апарату: дихання, гортані, резонаторів.

Звичайно, виступ вокаліста перед публікою через свою напругу вважається екстремальною ситуацією, тому що це може викликати гострі прояви високого рівня емоційної інтенсивності, що в психології ототожнюються зі станом афекту. Афект (від лат. *affectus* – душевне хвилювання) визначається як «...швидкий і неорганізований емоційний процес вибухового характеру, що забезпечує розкріпачення поведінки, невідповідного свідомому вольовому контролю» [2].

У теорії та методиці навчання музиці гострі прояви високого емоційного напруження часто пов'язують із наслідками психологічного стресу (В.°Антонюк, Н.°Гребенюк та ін.). З одного боку, дослідженнями багатьох вчених доведено позитивний і негативний вплив такого стресу на активність суб'єктів (О. Дашкевич, Т.°Землякова, Є.°Носенко, І.°Пацявічус, І.°Переверзева, Г.°Сельє та ін.). Згідно з їхніми дослідженнями, найкраща ефективність роботи досягається в оптимальній для людини зоні, а не за відсутності стресу або коли його інтенсивність мінімальна.

Поведінка суб'єкта в стресовій ситуації багато в чому залежить від типу нервової системи, сили і слабкості нервових процесів. Це співвідношення визначає форму стресу: еустрес або дистрес. Розрізняють два типи психологічного стресу: інформаційний та емоційний. Інформаційний стрес виникає в ситуаціях інтелектуального перевантаження за умов: непосильність розв'язання завдання, обмеженість часовими рамками при прийнятті важливих рішень (Л.°Китасв-Смик).

Неякісні знання, компетенції та навички створюють інформаційний «дефіцит», що також сприяє виникненню інформаційного стресу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть психологія отримала експериментальні дані, які показують, що фіксовані навички в оптимальних зонах у стресових ситуаціях автоматично виконуються навіть швидше, ніж слабо натреновані навички. За цих же умов відтворення останніх знаходиться під загрозою і вимагає контролю з боку активної довільної уваги.

Для музичної дидактики поняття «інформаційний стрес» є новим і майже не вивченим. Проте припущення щодо інформаційного стресу та його впливу на виконавські процеси виконавців простежуються в літературі з теорії та методики музичної освіти, де надійність концертного виступу пов'язується з якістю його підготовки (Н.°Гребенюк, Г.°Зіпін І.°Левідов та ін.). На переконання згаданих авторів, на сцену слід виходити лише з «чистою»

совістю, якабуває тоді, коли виконавець впевнений у якості засвоєння матеріалу і при наявності того, що під час роботи над музичним матеріалом усе почуто, продумано, подолано технічні труднощі.

Одним із чинників хаосу сценічної діяльності виконавців на думку фахівців є недостатня професійна підготовка до виступів. Найбільш близько до цієї проблеми підійшли Л.°Котова та Д.°Юник. Вивчаючи проблему надійності виступу музикантами-інструменталістами, вони вважали складність розв'язання завдань одним із факторів, що впливають на досліджуване явище, і дійшли висновку, що:

- завдання ускладнюється в міру того, як збільшується кількість окремих елементів, залучених до виконання;
- точність розпізнання ледь помітної різниці, навіть одного складового елемента такої дії, викликає більше зусиль виконавців для її відтворення;
- часові обмеження ускладнюють завдання координації виконавської дії та її елементів;
- проміжні, абстрактні та складні розумові операції ускладнюють завдання.

Емоційний стрес є своєрідною формою відображення суб'єктом складної визначальної для нього ситуації (В.°Генковська). Уперше досить ґрунтовну теорію емоційного стресу розробив Г.°Сельє. Відповідно до неї реакцію організму на «негативну дію» подразників (стресорів) можна розділити на три фази:

- перший етап – тривога, під час якої мобілізуються адаптаційні можливості організму для відповідної протидії активним стресовим факторам;
- друга стадія – резистентність, на якій резерви організму використовуються збалансовано проти такого опору (хоча дія стресора відповідає індивідуальній адаптивності, дозволяючи організму чинити опір і ознаки тривоги зникають);
- на третій стадії в умовах підвищеної потреби або тривалої дії сильних подразників відбувається виснаження енергетичних ресурсів при адаптації організму до нормальної життєдіяльності, виснажуються резерви адаптаційної енергії, знову виникає тривога.

У сучасних психологічних дослідженнях поняття «емоційний стрес» включає первинні емоційні реакції, викликані значними психологічними впливами; емоційні та психічні симптоми, спричинені фізичною травмою; афективні реакції при стресі та їх фізіологічні механізми (Л.°Китасєв-Смик). Його мікроструктуру складають: загроза на відстані; усвідомлення таких загроз і їх емоційне переживання; фізіологічні наслідки переживання усвідомленої загрози (А.°Тимченко).

Поняття «емоційний стрес», як і «інформаційний стрес» є новими і мало дослідженими в теорії та методиці вокальної підготовки фахівців. Лише в працях В.°Антонюк, Н.°Ахмедхожаєвої, Л.°Марковець та В.°Прокоп'єва згадуються ці поняття та показано деякі особливості їх впливу на співацький процес.

У теорії та методиці музичної освіти існує думка, що сприяти стресовим ситуаціям під час концертного виступу може будь-який із наступних стресорів:

- фактори стресу через попередні невдачі;
- стресори, що викликають страх;
- стресовий фактор, що відволікає увагу від програми техніко-тактичних дій;
- боротьба зі стресовими факторами при участі в олімпіадах, фестивалях та конкурсах;

- фактори стресу темпу та швидкості під час відтворення шедевр чи уривку;
- стресори, що викликають психічне або фізичне виснаження, або обидва [4].

Підтвердженням цього положення є теорія і методика професійної вокальної підготовки. Зокрема, доведено, що поява будь-якого з них, незалежно від різноманітних стресорів, призводить до виникнення страху, який паралізує співочу функцію (І.°Колодуб).

Узагальнюючи наведену інформацію про залежність вокально-виконавської надійності майбутніх співаків від впливу інформаційного та емоційного стресу, маємо наступне:

- на сьогодні поняття «інформаційний» та «емоційний» стрес не розглядаються окремо в дослідженнях наукової освіти вокалістів, але все ж існують певні припущення щодо їх впливу на здоров'я виконавців на сцені;
- поза інтересом фахівців музичної дидактики залишилася проблема доведення інтенсивності інформаційно-емоційного напруження до оптимальної інтенсивності, за якої вокально-виконавська надійність співака досягає максимуму.

Вважаємо за доцільне приділити особливу увагу вивченню цього питання в практичній діяльності студентів музичних ЗВО, оскільки отримані результати можуть збагатити новим змістом теорію та методику формування їх вокально-виконавської надійності.

Список використаних джерел

1. Василенко°Л.°М. Проблема свідомого та позасвідомого у теорії та практиці вокального виконавства. *Педагогічні науки*. 2011. Вип. 94. С. 31–40.
2. Карпенко°Н.°А. Психологія творчості : навчальний посібник. Львів, 2016. 156 с.
3. Лабінцева°Л.°П. Концертний виступ як особливий вид музично-виконавської діяльності. *Вісник ХДАДМ*. 2010. № 1. С. 215–216.
4. Черножук°Ю.°Г. Психологія творчості. Навчальний посібник для студентів педагогічних ВНЗ. Одеса : Державний заклад ПНПУ ім.°К.°Д.°Ушинського. 2010. 182 с.
5. Юник°Д.°Г. Збудливість як засіб регуляції емоційної стійкості музикантів-інструменталістів // *Теоретичні та практичні питання культурології*: Зб. наук. статей. Випуск 3. Запоріжжя: ЗДУ, 2000. С. 194-202.

Чепець Алла,
концертмейстерка Полтавського
фахового коледжу мистецтв
імені М.°В.°Лисенка (м.°Полтава)

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СПРИЙМАННЯ СТИЛІСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ДИТЯЧІ РОЗВАГИ» КОСТЯНТИНА КРЕПАКА

Анотація. У даній статті представлений аналіз сучасного дитячого фортепіанного циклу, де висвітлюється питання стилістики музичного письма композитора. Разом із цим, проведена спроба розкрити художній зміст та драматичний