

УДК 786.8:37.036

Володимир Салій, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Андрій Душний, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Інституту музичного мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

РОБОТА НАД МУЗИЧНИМ ОБРАЗОМ В КОНТЕКСТІ ПОЧАТКОВОГО НАВЧАННЯ ГРИ НА БАЯНІ-АКОРДЕОНІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті проводиться ґрунтовний аналіз методичного аспекту роботи над музичним образом на початковому етапі навчання гри на баяні-акордеоні. На основі праць педагогів-практиків Ю. Акімова, Л. Колесова, А. Мірек, М. Оберюхтин, І. Пурица ми розкриваємо різновекторні сторони означеного феномену крізь призму наочності, констатуємо його значимість в процесі виховання особистості музиканта та формування його професійної вправності.

Ключові слова: баян, акордеон, гра, музичний образ, методика, початкове навчання.

Літ. 8.

Владимир Салий, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры народных музыкальных инструментов и вокала
Андрей Душный, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры народных музыкальных инструментов и вокала
Института музыкального искусства

Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ В КОНТЕКСТЕ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЯНЕ-АКОРДЕОНЕ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье проводится глубокий анализ методического аспекта работы над музыкальным образом на начальном этапе обучения игре на баяне-аккордеоне. На основе работ педагогов-практиков Ю. Акимов, Л. Колесов, А. Мирек, М. Оберюхтин, И. Пурица мы раскрываем разновекторные стороны указанного феномена сквозь призму наглядности, констатируем их значимость в процессе воспитания личности музыканта и формирования его профессиональных качеств.

Ключевые слова: баян, аккордеон, игра, музыкальный образ, методика, начальное обучение.

Volodymyr Saliy, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the
Folk Musical Instruments and Vocals Department
Andriy Dyshnyy, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the
Folk Musical Instruments and Vocals Department of the
Institute of Musical Art of the
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

CREATION OF THE MUSICAL IMAGES IN THE CONTEXT OF THE INITIAL TRAINING OF PLAYING BAYAN-ACCORDION: METHODOLOGICAL ASPECT

The article clarifies the detailed analysis of methodological aspects of the creation of the musical images in the context of the initial training of play bayan-accordion. The article based on the works of teachers and practitioners J. Akimov, L. Kolesov, A. Mirek, M. Oberyuhtyn, I. Purytsa discloses certain aspects of the phenomenon through the prism of clarity stating its importance in the education of the individual musician and the formation of his professional skill.

Keywords: bayan, accordion, play, music image, methodology, initial training.

Постановка проблеми. Модернізація змісту музичного навчання з урахуванням вітчизняних і світових процесів передбачає застосування нових форм впливу художніх цінностей на цілісний розвиток особистості. Музика, як і всі види мистецтва,

впливає на людину через художні образи. Художній образ музичного твору, що відображає дійсність у звуковому матеріалі, є найбільш чутливим і опосередкованим, що викликає глибоко індивідуальні реакції, які зумовлюють поліваріантність сприйняття. Відтак, досягнення

музичних образів вимагає глибоко індивідуального відчуття поряд із усвідомленням об'єктивних закономірностей розвитку мистецтва.

Однак, попри виключно важливість значення музичного образу в інтерпретаційному процесі, ця категорія ще недостатньо представлена у методичній літературі. Проблематика музичного образу розроблялася науковцями переважно у культурологічному аспекті (С. Безклубенко, В. Бровко, М. Каган, Л. Мізіна, О. Опанасюк, О. Щолокова), психологічному (Б. Назайкінський, Л. Мазель, Б. Теплов), виховному (О. Олексюк, О. Отич, Г. Шевченко, О. Ростовський). У спеціальній методичній літературі з питань навчання гри на баяні-акордеоні педагогічна робота над музичним образом висвітлена у контексті формування виконавської майстерності (М. Давидов [2], І. Пуриц [8]), розвитку техніки баяніста (А. Береза, В. Зав'ялов, Вл. Князев), емоційної стійкості та виконавської надійності (Л. Котова, Д. Юник).

Тому, на основі вивчення та аналізу наукової літератури можемо констатувати, що система музичної освіти для виконавців на народних інструментах стала формуватись в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. Основи підготовки баяністів були розроблені видатним вітчизняним педагогом-музикантом М. Гелісом та науково-обгрунтовані його учнями-послідовниками М. Давидовим, М. Оберюхтіним, І. Яшкевичем, І. Алексєєвим та ін.

Мета статті полягає в тому, щоб провести лінію методичного забезпеченні початкової мистецької ланки навчання та визначити вплив музичного образу на учня-баяніста (акордеоніста) ДМШ.

Виклад основного матеріалу. Вагомим чинником формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста є його початкове сконцентроване навчання та виховання особистості музиканта – майбутнього професіонала. У цьому руслі на сьогодні відомі праці науковців-практиків Ю. Акімова, І. Пурица, М. Оберюхтіна, А. Мірека, П. Серотюка та ін. досвід яких послужив вихованню плеяди блискучих баяністів-акордеоністів, науковців та методистів, фахівців баянно-акордеонної сфери.

Свій багаторічний досвід навчання учнів музичних шкіл гри на баяні висвітлює у численних публікаціях та науково-методичних посібниках відомий російський педагог-баяніст Ю. Акімов [1]. Автор наголошує на необхідності всебічного обдумування викладачами музичних шкіл теоретико-методичних установок у навчанні учнів гри на баяні. Роботу з учнями над музичним

твором Ю. Акімов пропонує розподілити на три етапи: робота з нотним текстом, усвідомлення композиторського задуму твору; розробка плану інтерпретації художнього образу музики; засоби втілення задуму та інтерпретації. Автор підкреслює необхідність заглиблення в художній образ музичного твору, який розуміє як “єдність загального та індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного” [1, 4].

Ю. Акімов наголошує, що “виконавський задум, що реалізується у звучанні (інтерпретація), сам по собі не залишається незмінним – знаходження нових виражальних засобів і прийомів призводить до заглиблення самого художнього задуму виконавця” [1, 7]. Надаючи пріоритетності опрацювання художнього образу у роботі над музичним твором, автор підпорядковує розвиток технічних навичок учня-баяніста створенню “нового змісту твору у синтезі композиторського і виконавського задумів” [1, 25].

Процес створення художнього образу, на його думку, має такі складові: “інтуїтивна діяльність виконавця та дискурсивна робота, спрямована на реалізацію задуму у живому звучанні, де інтуїція забезпечує цілісну основу художнього образу, а дискурсія є раціоналістичним шляхом до його деталізації і більш точному втіленню” [1, 25]. Автор переконаний, що “лише взаємозв'язок інтуїтивних та дискурсивних процесів у діяльності музиканта-виконавця створює у синтезі матеріальну модель художнього образу у його свідомості” [1, 25].

Для нашого дослідження цінним є розробка Ю. Акімовим принципів творчого спрямування процесу навчання гри на баяні та індивідуального підходу у навчанні учнів. Так, Ю. Акімов переконує, що педагог не може обмежувати своє завдання лише тим, щоб навчити учнів добре грати. У процесі оволодіння баяном в учнів слід розвивати й інші якості: бажання постійно збагачувати свої знання у різних галузях мистецтва; стремління до формування естетичних поглядів та смаків; здібність до естетичного бачення художніх творів різних напрямків мистецтва і повноцінно сприймати прекрасне у навколишньому житті; потребу до розвитку своїх художніх здібностей та удосконалення в одному із видів мистецтва, зокрема у виконавстві на баяні” [1, 22].

Зміст і форми роботи з учнями музичних шкіл у процесі навчання гри на баяні розглядає Л. Колесов [3]. Головним завданням в опрацюванні музичного твору автор визначає роботу над художнім образом та засобами його втілення у виконавстві. Поетапність роботи, на

думку Л. Колесова, забезпечує така послідовність опрацювання музичного твору: загальне ознайомлення з музичним твором (“вихідний синтез”); детальний розгляд (“аналіз”); відпрацювання твору (“кінцевий синтез”).

Таким чином, за методикою Л. Колесова зміст роботи баяніста над музичним твором складає художній і технічний компоненти, а форма її втілюється у трьох етапах розучування твору. “Нерозривність змісту та форми процесу роботи призводить до того, що художній і технічний бік роботи (зміст) пронизують усі етапи розучування твору (форму) – при загальному ознайомленні, детальному розгляді і кінцевому відпрацюванні” [3].

У методичних розробках М. Оберюхтіна наголошується на важливості формування в учня баяніста навичок вірного прочитання нотного тексту. “Виконуючи твір, баяніст повинен пам’ятати, що поряд із неперервністю, обумовленою внутрішнім зв’язком великих та малих розділів, музиці властива розділовість, що сприяє ясному та гнучкому вираженню думки” [7, 33]. Таку роздільність музичної мови виражають смислові (фразувальні) ліги, паузи, ритмічні зупинки, повтори та ін. Такі ознаки музичної мови зустрічаються в нотному тексті, або їх можна виявити за допомогою спеціального аналізу побудови музичного матеріалу. У формуванні навичок учнів до вірного прочитання нотного тексту, автор надає особливого значення оволодінню технічними виражальними засобами інструмента: зміні руху міховедення, чіткості звуковедення, ясності артикуляції, метричному наповненню фрази, динамічним акцентам тощо [7].

Розвиток технічних навичок гри на акордеоні вважає основою навчання учнів відомий вчений-педагог А. Мірек [4]. В обґрунтованій ним методиці навчання автор визначає найважливіші умови швидкого розвитку рухового апарату учня – “правильна постановка (корпусу, ніг, рук, кисті, пальців) і відсутність скутості рухів” [4, 3]. Автор переконаний, що коли в процесі навчання не приділяється належної уваги хоча б одній з цих умов, учень, замість планомірного й швидкого оволодіння інструментом, відчуває дедалі більші труднощі, через які в окремих випадках стає неможливим успішне продовження навчання. Саме правильна організація рухів при раціональній постановці веде, на думку педагога, до мінімальної втрати енергії, відсутності шкідливого напруження, а все це у поєднанні з добре продуманою системою занять запобігає захворюванню м’язів, або, як звичайно кажуть, переграванню рук.

Для розвитку навичок правильної постановки, як наголошує автор, особливе значення має підбір інструмента, який би своїми розмірами відповідав фізичним даним учня. На перших уроках контроль за постановкою і вільними рухами кисті треба здійснювати систематично. У процесі роботи з учнем, підкреслює педагог, “треба поєднувати дві, на перший погляд, протилежні вимоги: невимушеності рухів, відсутності напруження, з одного боку, і засвоєння прийомів та рухів, що потребують певних зусиль, з другого” [4]. При мінімальному напруженні м’язів учень повинен навчитися не тільки правильним і економічним рухам, а й виробити автоматизм і ритмічність цих рухів. Саме в умілому поєднанні цих вимог, на думку автора, і полягає мистецтво викладача у здійсненні правильної постановки. Цей тривалий час полягає у постійній терпеливій і клопіткій роботі педагога й учня. У подальшому, найповніше розкрити зміст виконуваного твору, всебічно використовуючи свої виконавські можливості й можливості інструмента учень може лише на основі правильних, добре засвоєних рухових навичок. Навіть незначні прогалини у постановці, застерігає А. Мірек, можуть стати пізніше серйозною перешкодою у розвитку виконавських навичок учня. Таким чином, автор визнає, що на постановку треба звертати найсерйознішу увагу, бо постановка, розвиток рухових навичок, якість звуку, розкриття змісту твору – все це складові частини одного великого процесу опанування грою на акордеоні.

У контексті нашого дослідження особливо важливими виявилися науково-методичні посібники (“Гра на баяні”, “Баян. Перша зустріч”, “Баян відкриває світ музики”) й статті (“Мотивація занять музикою в початковий період навчання”, “Основні принципи організації самостійної роботи учня”, “Техніка ведення міха” та ін.) І. Пурица у яких представлено методичне забезпечення процесу навчання гри на баяні дітей, починаючи з перших уроків. Автор детально розглядає допотопний період навчання, пропонуючи ігрові методи освоєння клавіатури (гра “хованки”, вправа “змійка”, створення клавіатурного малюнку та ін.), формування слухових уявлень дітей (півтонові і тонові “гірки” тощо), розвитку музичного слуху [8]. Саме ігрові методи у початковому навчанні, на думку автора, допомагають якнайбільш сконцентрувати увагу дитини. “Гра, завдяки своїй емоційній привабливості для учня, викликає вищу форму зосередженості – мимовільну увагу” [8, 67].

Великого значення автор надає встановленню контакту педагога і учня, “створенню довірчої

атмосфери на уроці, яка сприяє емоційній розквітості учня, його творчому самовираженню. Саме при такому спілкуванні з самого початку створюються сприятливі передумови для захопленості заняттями музикою” [8, 64]. І. Пуриц вважає за необхідне підтримувати і розвивати творчу ініціативу учня, розширити його сферу діяльності. Автор передбачає, що “форми, в яких проявляється ініціатива можуть бути різними – написання музики, імпровізація, підбір на слух, транспонування, самостійне придумування вправ, способів і методів занять, інтерпретація творів”, та за жодних обставин, “навіть у тих небагатьох випадках, коли фантазії учня здаються педагогові безглуздими, надуманими, слід проявити витримку і разом з ним спробувати з’ясувати зміст його творчості” [8, 65]. Педагог переконаний, що саме ініціатива учня свідчить про його зацікавленість заняттями музикою.

У методиці І. Пурица виведено ряд положень, які автор вважає недопустимими у процесі навчання дітей музики. Так, автор рішуче виступає проти використання авторитарних методів викладання, вважаючи їх несприятливими для розвитку особистісних якостей учня. Уніфікований підхід, на його думку, позбавляє учня можливості самовиразитися, виявити творчу ініціативу. Недопустимим вважає І. Пуриц і “форсоване навчання”, що зазвичай є “наслідком амбіцій педагога, його бажанням показати себе”. Учень у такому випадку, що не справляється із складністю завищеного завдання, втрачає упевненість в своїх силах. Зриви ж на сцені призводять до її боязні. Недопустимі жодні дії педагога, як наголошує І. Пуриц, що принижують учня. “Крім неможливості встановлення нормального контакту між учнем і вчителем, в таких випадках неможлива і мотивація занять музикою” [8, 75].

Методика І. Пурица ґрунтується на використанні індивідуального підходу у навчанні учнів. “Індивідуальний підхід в застосуванні прийомів і способів роботи необхідний перш за все тому, що універсальних прийомів, які однаково безвідмовно працюють на всіх учнів, немає”, – переконаний автор. “Індивідуальний підхід виявляється перш за все у тому, що, вивчаючи учня, педагог спрямовує його увагу на пошук і застосування таких методів роботи, які продиктовані особливостями його характеру, музичними здібностями” [8, 78]. Тому автор наголошує, що викладач повинен володіти усіма основними способами і прийомами роботи, включаючи найсучасніші. У роботі педагога важливе місце має займати творчий пошук нових

приймів і способів навчання, які сприяють заохоченню учнів та вияву їх ініціативи. Основним є уникнення інерції, формального застосування методів та прийомів роботи, постійний пошук варіантів, що дозволяють активізувати ігрові відчуття, загострити слух, формувати міцні ігрові навички учнів, підвищити інтерес до занять.

Таким чином, методика навчання дітей гри на баяні, розроблена І. Пуриц, ґрунтується на принципах особистісно орієнтованої педагогіки. Індивідуальний підхід до кожного учня визначає шляхи досягнення цілей особистісного творчого розвитку школяра, що є особливо актуальним для сьогодення.

Сучасні автори методичних праць з навчання учнів гри на баяні-акордеоні [1; 5; 7] сходяться на думці, що основною формою, стрижнем музичного виховання, навчання гри на музичному інструменті є індивідуальне музичне заняття. Однак, кожне музичне заняття – це всього лише елемент в ланцюжку занять, які об’єднують загальною метою, завданнями, змістом. Заняття з основного музичного інструменту тісно пов’язане з виконанням домашнього завдання. Від рівня засвоєння учнем нового матеріалу на занятті залежить продуктивність його самостійної роботи. Тому заняття необхідно будувати так, щоб домашня, самостійна робота була продовженням роботи в класі. Виховуючи навички самостійної роботи, викладач підводить учня до свідомого, активного засвоєння музичного матеріалу. Вони наголошують, що дуже важливо привчати учнів спочатку зрозуміти, осмислити, продумати все завдання, щоб своїм внутрішнім слухом як можна більш реально уявити звучання музичного твору (п’єси, етюд). Такі навички можна виховати, якщо не дозволяти учневі грати музичний твір без попереднього обдумування.

Аналізуючи музичний твір, учень виконує зауваження викладача, відмічає важкодоступні для виконання місця, вступає в діалог з викладачем, висловлює свої враження. Необхідно привчати учнів до гри окремих епізодів музичного твору, з кожним новим повторенням домагатись якіснішого виконання. Педагог повинен пробуджувати в учнів зацікавленість в багаторазовому безпомилковому виконанні всього музичного твору чи окремих його частин. Не менш важливо привчати учня до заключного обдумування. Після виконання музичного твору учень повинен вміти в думках відтворити його, проаналізувати, що вийшло добре і які деталі залишились недопрацьованими. Щоб виховати таке самокритичне відношення до своєї гри, учень

повинен вміти аналізувати самостійно. Також необхідно пропонувати учневі виконати те чи інше завдання без попередніх програвань. Перше ніж зіграти, він повинен продумати завдання, взяти відповідний темп і мобілізувати свої зусилля для відтворення авторського замислу. Невдало зіграний твір може закріпити уяву учня про труднощі, які не можна подолати.

До домашніх завдань, зазначають педагоги Ю. Акімов [1], А. Мірек [4], М. Оберюхтін [7], І. Пуриц [8] необхідно включати роботу над гаммами, вправами, етюдами, художніми і дитячими творами, гра на слух, читання нот з аркуша. Якщо учень повинен був вивчити музичний твір, чи його частину окремо кожною рукою, то на занятті викладач повинен перевірити чи виконані його вказівки. Прослуховувати на кожному занятті п'єсу чи етюд від початку до кінця не обов'язково. Робити це необхідно коли учень вперше приносить до кінця розібраний музичний твір. Дати необхідні вказівки про трактовку твору, уточнити аплікатуру, перевірити правильність виконання нотного тексту. Разом виділити технічні труднощі, намітити способи, прийоми гри для їх подолання. На наступних заняттях учень по вимозі викладача виконує окремі місця твору. Коли основні виконавські труднощі учень подолав, тоді необхідно прослухати музичний твір повністю. Якщо часто слухати музичний твір до кінця, викладач поступово зникає до помилки у виконанні учня і перестає їх помічати. Реальне звучання цього музичного твору замінюється внутрішньою уявою необхідного звучання. Щоб цього не допустити, викладач повинен спрямувати свою увагу так, ніби чує гру учня вперше. Викладач підводить підсумки виконання домашнього завдання у формі інструктажу з показом на інструменті, створює умови навчання, за яких учень відчуває свою успішність, інтелектуальну спроможність, здатний до взаємодії, діалогу з викладачем.

Узагальнюючі думки вищеназваних авторів, можемо констатувати, що у сучасній методиці навчання гри на баяні-акордеоні ствердилося положення, що для успішної гри необхідно з перших уроків прививати учневі смак до гарного звучання баяну. Учень повинен відчувати, що кожний відтворений звук інструмента спрямований на розкриття змісту музичного твору. Наприклад, не може бути довільна зміна міху або невиправдане різке звучання.

З метою формування необхідних професійних навиків гри, корисно частину заняття відводити для напівсамостійної роботи учня, конкретно вказавши завдання, наприклад, звернути увагу

на метро-ритм, досягти правильної взаємодії міху і пальців при звуковеденні, удосконалити окремі місця технічної складності, підібрати аплікатуру і т.д. В цьому випадку учневі надається більша частина ініціативи, викладач тільки допомагає йому, слідкує за напрямком його роботи. При цьому методи мобілізуються всі знання і вміння учня, закріплюються щойно набуті.

При вивченні нового музичного матеріалу на занятті ініціатива належить викладачу. Він вимагає від учня виконання всіх своїх вказівок в подоланні технічних чи художніх труднощів і по можливості намагається закріпити результати виконаної роботи. Якщо технічні чи художні труднощі настільки складні, що на занятті учень не може їх подолати, викладач зобов'язаний підказати як працювати над цим самостійно.

Конче важливим є підтримка прояву ініціативи учня. Тренування або багаторазове повторення важкодоступних місць в музичному творі можна проводити по-різному, наприклад, викладач кожного разу перед повторенням вказує учневі на недоліки в його виконанні, робить поточні зауваження не зупиняючи гри. При неправильному виконанні зупиняє гру. На практиці навчання гри на баяні-акордеоні часто застосовуються прийоми "направляючих вказівок"; "поточних зауважень"; "уточнюючих зупинок". Всі вони тісно пов'язані між собою і в процесі тренування органічно доповнюють один одного.

Так, направляючі вказівки доповнюють відповідні завдання при виконанні музичного твору від початку до кінця. Поточні зауваження повинні бути короткими і своєчасними, щоб учень не зупиняючи гри, встигав їх виконати. Наприклад, завчасно попередити учня, що буде крещендо чи димінуендо, або субітопіано чи сфорцандо. Під час гри в швидкому темпі попередити про акцент, який необхідно виконати. Але не можна перевтомлювати учня частими зауваженнями чи вказівками, особливо тоді, коли він виконує другорядні завдання, наприклад, працює над точним виконанням аплікатури. Вони необхідні в тому випадку, коли увага баяніста не повністю зосереджена на виконанні ігрових завдань і він має можливість сприймати додаткові вказівки. Під час гри попутні зауваження можна робити і в формі жестів, вказуючи учневі нюанси, акценти, агогічні зміни в темпі. Вказівки можна робити і шляхом втручання в технічну роботу, наприклад, можна підштовхнути міх або нажати палець над тією нотою, де необхідно зробити акцент міхом або затримати палець студента на клавіші, коли необхідно зіграти продовжений звук,

РОБОТА НАД МУЗИЧНИМ ОБРАЗОМ В КОНТЕКСТІ ПОЧАТКОВОГО НАВЧАННЯ ГРИ НА БАЯНІ-АКОРДЕОНІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

на фоні якого звучать підголоски. Попутні зауваження зручно робити шляхом підігрівання на баяні або підспівування, особливо другорядних голосів, які учень відчуває гірше. Іноді попутні зауваження можна робити шляхом підрахунку або трактування.

Застосування прийому уточнюючої зупинки доречно, коли учень допустив помилку. При цьому необхідно пам'ятати, що помилки можуть бути випадкові або завчені. Для виправлення завчених помилок необхідна довготривала і копітка праця. Однак, при частих зупинках учень не зможе зосередитись.

Щоб не порушувати творчого задуму учня, його гру можна зупинити лише короткими зауваженнями, не роблячи розширених вказівок на зміст помилки. Перше ніж застосувати уточнюючу зупинку, необхідно прослухати весь твір або його частину, намітити на що необхідно звернути увагу виконавця. Учень сам повинен бачити свої помилки і зупинитись для їх виправлення. Якщо учень продовжує грати з помилками не помічаючи їх, тоді його зупиняє викладач. Виправленню помилок учня сприяє прийом багаторазового повторення цієї частини, досягаючи з кожним разом кращого виконання. З успіхом застосовується для цього метод показу на інструменті.

Якщо деякі труднощі після багаторазового повторення ще залишилися, викладач не повинен пропонувати подальше повторення, так як воно може закріпити помилку. Однак, якщо учневі вдалось досягти хоча невеликого успіху, роботу над складним місцем необхідно продовжувати. Необхідну кількість повторень викладач повинен визначити сам. Якщо успіхів досягнути важко, необхідно запропонувати виконання шляхом спрощення фактури, зменшення темпу та ін. Крім такого індивідуального заняття, яке включає весь ланцюжок процесу навчання, викладач може проводити окремі заняття для одного виду роботи, наприклад, засвоєння нових знань шляхом діалогу, перевірки домашнього завдання і т.д. Такі заняття можна проводити не часто, епізодично, тоді, коли вони викликані особливостями індивідуального розвитку учня.

Висновки. Таким чином, на основі вивчення та аналізу праць можемо визначити, що першоосновою виконання музичних творів є глибоке розуміння змісту художніх образів. Водночас, набуття технічних навичок має підпорядковуватися розкриттю художніх завдань. Всі технічні аспекти роботи лише допомагають втіленню художнього задуму і забезпечують досягнення бажаних характеристик виконання. Процес навчання учнів гри на баяні-акордеоні ми розглядаємо як послідовний і систематичний діалектичний процес, у якому певна *кількість* (знань, розуміння, власних оцінок і ставлень, технічних опанувань тощо) трансформується у певну *якість* (образність, виразність, поетичність). А напрям роботи над кожним музичним твором визначаємо згідно ідей видатного педагога-музиканта Г. Нейгауза: "Спочатку шукати образ, потім рухові відчуття" [6, 19].

1. Акимов Ю. *Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне* / Ю. Акимов. – М.: Советский композитор, 1980. – 110 с.

2. Давидов М. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста* / М. Давидов. – К.: Муз.Укр., 1997. – 176 с.

3. Колесов Л. *Содержание и форма работы баяниста над музыкальным произведением/ баян и баянисты* / Л. Колесов // [под ред. Ю. Акимова]. – М.: Советский композитор, 1978. – Вып 4. – С. 3 – 13.

4. Мірек А. *Основи постановки акордеоніста* / А. Мірек. – К.: Музична Україна, 1974. – 39 с.

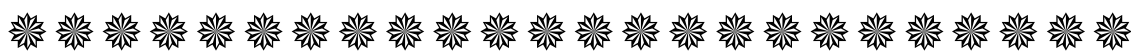
5. *Музична педагогіка та виконавство: зб. статей* // [упор. П. Серотюк; за заг. ред. проф. А. Семешка]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 64 с.

6. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога.* / Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1967. – Изд. 3-е. – 310 с.

7. Оберюхтин М. *Проблемы исполнительства на баяне* / М. Оберюхтин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.

8. Пуриц І. *Гра на баяні: методичні статті* / І. Пуриц // [перекл. з рос. мови]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.

Стаття надійшла до редакції 08.01.2016



"Люди – як музичні інструменти: їх звучання залежить від того, хто до них торкається".

*Публій Вергілій Марон
найвидатніший поет стародавнього Риму*

