

УДК 780.647.2-051:159.943.7-048.23
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-39>

Ірина ШОВГЕНЮК,
 orcid.org/0009-0005-6945-4259
 викладач-методист, завідувачка народного відділу
 Отинійської дитячої музичної школи
 (Отинія, Івано-Франківська область, Україна) shovgeniuk.iryuna@gmail.com

ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Проблема формування особистості музиканта є актуальною на всіх етапах розвитку вітчизняної школи гри на музичних інструментах. У численних роботах з музичної педагогіки можна знайти роздуми про те, що необхідно зробити педагогу, щоб його учень був орієнтований не тільки на вдосконалення виконавської техніки гри, але й на весь спектр художніх завдань, збереження та поширення цінностей музичної культури, морально-естетичне, духовне вдосконалення людини. Ця висока мета потребує високого рівня загальної та професійної культури, творчих та духовно-моральних якостей.

Підготовка музиканта-виконавця вимагає персонально-творчого підходу. Саме він забезпечує індивідуалізацію навчання, розкриття та задоволення інтересів та вподобань учня, розвиток його творчих здібностей, створює умови для подальшого творчого становлення й самореалізації. У творчій та педагогічній діяльності якісне опрацювання музичного матеріалу займає особливе місце. Адже без відповідної підготовки складно досягнути вагомих мистецьких результатів. Таким чином оптимізація та вдосконалення роботи над музичним твором набуває особливого значення та актуальності.

Мета статті: охарактеризувати процес вдосконалення виконавських навичок учня в процесі роботи над музичним твором.

Формування та вдосконалення виконавських навичок баяніста-акордеоніста має відбуватися з перших уроків навчання та складати цілеспрямований навчально-педагогічний процес. Педагогічні умови, що сприяють його формуванню повинні враховувати психологічні особливості учнів та специфіку початкового етапу навчання, формування образно-асоціативного мислення учнів, добір спеціального нотно-музичного матеріалу, різноманітні форми індивідуального навчання. Вони сприяють всебічному та гармонійному розвитку особистості з врахуванням вікових особливостей та специфіки початкового етапу навчання, здобуттю не тільки виконавського досвіду, але й розвитку слухової, образної та художньо-творчої сфер початківців-музикантів, їх художньо-естетичному вихованню, всебічному формуванню виконавської культури.

Ключові слова: Виконавські навички учня, робота над музичним твором, вивчення музичного матеріалу, слухово-рухові уявлення, робота над твором без інструменту, сценічна підготовка.

Iryna SHOVHENIUK,
 orcid.org/0009-0005-6945-4259
 Teacher-methodologist, Head of the Department of Folk Music
 Otyniia Children's Music School
 (Otynia, Ivano-Frankivsk region, Ukraine) shovgeniuk.iryuna@gmail.com

IMPROVEMENT OF PERFORMANCE SKILLS OF A (BUTTON) ACCORDION MUSICIAN IN THE PROCESS OF PRACTICING A PIECE OF MUSIC AT THE EARLY STAGE OF LEARNING

The issue of development of a musician's personality has been relevant at all the stages of development of the national school of instrumental music performance. Numerous studies in music pedagogy contain reflections about what a pedagogue should do to make his pupil focus not only on the improvement of the performance technique but also on the entire range of artistic tasks, the preservation and promotion of the values of music culture, moral, aesthetic and spiritual improvement of a person. This high goal requires a high level of general and professional culture, creative, spiritual and moral qualities.

The training of a music performer requires a personal and creative approach. It is this approach that ensures the individualization of learning, the unfolding and satisfaction of a pupil's interests and likes, the development of his/her creative skills, and creates conditions for further artistic development and self-fulfilment. In the artistic and pedagogical activity, the quality of assimilation of music material is of special importance. For it is difficult to achieve significant artistic results without the corresponding training. Thus, the optimization and improvement of practicing a piece of music gains special significance and topicality.

Aim of the article: describing the process of improvement of a pupil's performance skills in the course of practicing a piece of music.

The development and improvement of performance skills of a (button) accordion musician should begin at the first lessons and constitute a purpose-oriented pedagogical process. The pedagogical conditions favouring this process must take into consideration the psychological peculiarities of pupils and the specific nature of the initial stage of learning, the development of the pupils' figurative and associative thinking, the selection of special scores and music material and various forms of individual learning. They contribute to an all-round and harmonious development of personality, taking into consideration the age-related peculiarities and the specific nature of the initial stage of learning, help the beginners not only gain experience but also develop their ear for music, their figurative, creative and artistic skills, promote their aesthetic education and an all-round development of their performance culture.

Key words: pupil's performance skills, practicing a piece of music, assimilation of music material, ear for music and feeling for moves, working on a piece of music without the instrument, stage-related training.

Постановка проблеми. Українське музичне мистецтво посідає гідне місце в світовій музичній культурі. Значною мірою це зумовлено сформованою та активно функціонуючою системою музичної освіти. Дедалі вищі вимоги до неї стимулюють процес вдосконалення та створення новітніх форм професійного навчання. Гуманізація освіти передбачає повне виключення авторитарності, розвиток діалогу, співробітництва, побудову відносин викладача та учня на основі взаємоповаги та взаєморозуміння. Становлення особистості, творчої індивідуальності юного музиканта, що складає головну мету цього спілкування, вимагає від педагога розуміння його внутрішнього світу, фахову та конструктивну роботу на заняттях.

Існують певні суперечності між вимогами розвитку особистості, творчою індивідуальністю юних музикантів та реалізацією сучасних вимог у практичній підготовці; між можливостями взаємодії учня та викладача в розвитку особистості музиканта-виконавця та недостатньою загальнопедагогічною та методичною забезпеченістю цього процесу. У творчій та педагогічній діяльності якісне опрацювання музичного матеріалу займає особливе місце. Адже без відповідної підготовки складно досягнути вагомих мистецьких результатів. Таким чином оптимізація та вдосконалення роботи над музичним твором набуває особливого значення та актуальності.

Аналіз досліджень. Формуванню різноманітних аспектів виконавської майстерності присвячено праці Ю. Бая, В. Безфамільнова, М. Давидова, І. Єргієва, В. Князева, В. Мурзи, Г. Падалки, А. Семешка, А. Черноіваненко та ін.

Різні аспекти проблеми розвитку інструментально-виконавської майстерності висвітлені в численних дослідженнях, присвячених підготовці майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва (Н. Мозгальова, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.). Зокрема, науковцями розглянуто питання формування виконавських умінь (І. Гринчук, В. Крицький та ін.), виконавської (М. Дави-

дов, Т. Юник та ін.) та педагогічно-виконавської майстерності (І. Мостова та ін.), музично-педагогічної (В. Мішеченко, С. Деніжна та ін.) і музично-виконавської культури (Н. Згурська та ін.), розвитку виконавських якостей (Є. Скрипкіна та ін.), виконавської активності (С. Єгорова та ін.).

Мета статті: висвітлити процес вдосконалення виконавських навичок учня в процесі роботи над музичним твором.

Виклад основного матеріалу. Розвиток виконавських навичок учня у ДМШ досягається завдяки послідовному, планомірному та поетапному розвитку особистості в процесі спільної творчої діяльності з викладачем, опанування новими знаннями, активізації творчого мислення, використання нових методів у вирішенні перспективних завдань. Отримані знання стають підґрунтям для втілення художньої образності музичного твору, вдосконаленню виконавських умінь та навичок.

Вивчення твору складається із наступних етапів:

1. Підготовчий;
2. Ознайомчо-аналітичний;
3. Вивчення музичного матеріалу;
4. Сценічна підготовка;
5. Концертне виконання.

На підготовчому етапі застосовуємо експериментально-прогностичний метод опанування новими знаннями, умінь та навичок з огляду на їх використання в подальшій роботі над обраними творами. Слід практикувати технічний розвиток учня за рахунок засвоєння гами у відповідній тональності, етюдів та вправ на ті види техніки, що зустрічаються в обраній для вивчення п'єсі. Якщо твір є технічно складним то проводиться відповідна робота по набуттю певної фізичної та технічної витривалості учня.

Ознайомчо-аналітичний етап ознайомлення з п'єсою починається з того, що педагог розповідає учневі про композитора, характер музики обраного для вивчення твору, основні складові його худож-

нього змісту. Після цього учень може спробувати прочитати нотний текст «з листа». На ранніх етапах навчання це також може зробити сам педагог, більш підготованим учням корисно спробувати програти п'єсу самостійно. У результаті такого програвання відбувається загальне ознайомлення із характером музики, темпами, ритмікою, динамічними відтінками, визначаються основні технічні труднощі, що потребують особливої уваги в процесі подальшої роботи. Попереднє ознайомлення з новим музичним твором, зрештою, має завершитися формуванням виконавського задуму або плану подальшої роботи над нотним текстом.

Третій етап роботи над п'єсою полягає у підборі раціональної, логічної аплікатури. Наступна стадія пов'язана з детальнішим вивченням музичного матеріалу по частинах. Це найбільш тривалий і складний етап, під час якого вирішується широкий спектр виконавських завдань і здійснюється основна підготовча робота, спрямована на технічне й художнє освоєння музичного матеріалу. «У процесі розучування твору окремими частинами, що становлять завершені музично-змістовні структури (такі як фрази чи періоди), баяніст-акордеоніст повинен уважно вслухатися в звучання, навчитися точно відтворювати нотний текст із дотриманням авторських вказівок, визначати найскладніші фрагменти та обирати ефективні методи для їх опрацювання» (Береза, 2006: 18).

Для кожного перегравання окремого музичного епізоду слід передбачити осмислення тих завдань, котрі необхідно буде вирішувати в процесі майбутнього концертного виконання. Тут доцільно практикувати різні методи вивчення музичного твору. Найважливішим із них слід вважати гру в уповільненому темпі, що дозволяє музикантові повністю контролювати всі деталі виконання: якість звука, тембр, ритм, динаміку, звуковисотну інтонацію, промовистість фразування, точність виконання штрихів тощо.

Особливу увагу слід звернути на рухальну орієнтацію на клавіатурах інструмента, що зумовлена конструктивними особливостями сучасного баяна-акордеона. Наявність в інструмента клавіатур, що побудовані на основі трьох різних систем – хроматичної, кварто-квінтової та системи готових акордів створює специфічні умови для формування слухо-рухальних уявлень баяніста-акордеоніста. Зокрема взаємозв'язок просторово-рухальних та звуковисотних уявлень в умовах правої та виборної клавіатур має протилежну спрямованість: із підвищенням звукоряду права рука рухається вниз, а ліва рухається догори; дублюючи

можливості клавіатур, система перемикання ригістрів також зумовлюють необхідність створення слухо-клавіатурних зв'язків, специфіка яких полягає в їх множинному, варіативному характері.

Вивчення особливостей рухової орієнтації передбачає в якості обов'язкової умови осягнення основних закономірностей побудови клавіатур, їх ролі у формуванні слухо-рухових уявлень учня. Однією із найвагоміших закономірностей тут є симетричність розташування клавіш. Це дозволяє вирізнити три основні координати, які відповідають спрямованості трьох клавіатурних ліній – однієї вертикальної та трьох горизонтальних.

Таким чином, клавіатури уявляються своєрідним полем на яке «проектується» своєрідний малюнок мелодичного або гармонічного комплексу. Тут слід застосовувати назву «клавіатурний малюнок» в якості поняття, що відображає певну конфігурацію розташування клавіш, які використовуються. Цим клавіатурним лініям слід давати певні назви (наприклад трикутники, лінії, ромби тощо), які будуть однаково зручними як для правої так і для виборної клавіатур.

Однією із форм виявлення клавіатурної специфіки баяна можна вважати ефекти збереження клавіатурного малюнку в умовах акордового паралелізму. Це стосується також і мелодичних послідовностей із точним повторенням секвенційних ланок, що охоплюються однією аплікатурною позицією.

В цьому випадку зникає необхідність зміни орієнтовно-рухових уявлень під час взяття кожного наступного акорду, що суттєво прискорює процес вивчення, запам'ятовування та автоматизації ігрових рухів. Слід зазначити, що в умовах трирядної клавіатури застосування цього принципу має певні обмеження. Зокрема, під час збереження клавіатурного малюнку переміщатись на будь який інтервал можуть суто акорди побудовані на одному із вертикальних рядів. Клавіатурний малюнок, що охоплює два сусідні ряди, може зберігатись тільки при переміщенні на інтервали, що розташовані на двох сусідніх рядах. Якщо ж клавіатурний малюнок охоплює всі три ряди то його збереження стає можливим тільки при пересуванню по клавіатурній вертикалі.

П'ятирядна клавіатура нівелює ці обмеження, дозволяючи в умовах висотного паралелізму зберігати клавіатурний малюнок незалежно від інтервальної побудови акорду. Часто зорове сприйняття нотного тексту тут може створювати враження складності для його орієнтовно-рухового опанування. Однак, в процесі аналізу може виявитись, що це звичайний акордовий паралелізм, який може

бути виконаний певним клавіатурним малюнком без змін впродовж всієї акордової послідовності. Це значно оптимізує процес вивчення.

«Щоб добре, витончено виконати твір, потрібно мати ясну, максимально чітку попереджувальну слухову уяву про звучання даного нотного матеріалу» (Вербова, 2008: 15). Це має бути, ніби звуковий запис у свідомості, де яскраво чути всю текстову, динамічну та штрихову палітру, кожен звук, як окремо, так і в сполученні з іншими.

Принцип збереження клавіатурного малюнку сприяє нівелюванню багатьох технічних складностей, що пов'язані зі швидкими темпами. Його застосування можна визначити як один із ефективних засобів рухової орієнтації на клавіатурах в основі якої є органічний взаємозв'язок слухових та клавіатурних уявлень, єдність звуковисотного та аплікатурно-рухового паралелізму.

Всі знання та навички застосовуються як під час ознайомчо-аналітичного етапу, використовуючи метод тренування орієнтовно-рухових уявлень, так і в подальшій роботі. В процесі прослуховування та аналізу музичного твору отримується слухове уявлення ладо-гармонічних співвідношень музичного матеріалу п'єси у поєднанні з м'язевими відчуттями клавіатури. Учень без інструменту, суто уявляючи його клавіатуру, пальцями виконує окремі мотиви, фрази, речення та періоди.

Для учнів, які опановують виборну систему лівої клавіатури, робота відбувається подібним чином. Тут вагомість дотиково-рухальної координації особливо зростає, оскільки огляд клавіатури повністю відсутній. У вирішенні цього питання учень має спиратись на позначені ноти до і фа або до, мі, соль дієз уявляючи та відтворюючи відповідні клавіатурні малюнки.

Такий метод тренування орієнтовно-дотикових рухових уявлень можна застосовувати на всіх етапах вивчення музичного твору. Зокрема, у власній педагогічній практиці він добре показав себе в процесі вивчення Сюїти Й. В. Геслера в 4 частинах (I Allegro Es-dur, II Andante As-dur, III Menuett B-dur, IV Eccosaise Es-dur). Його використовуємо під час неодноразових повторень складних епізодів твору. Завдяки йому оптимізується розвиток пам'яті, музичної уяви, відбувається активізація слуху, набуття стійких аплікатурних та штрихових навичок. Чим складніші місця у творі, тим більше їх потрібно повторювати. Тут доцільним є робота учня без інструменту кілька раз впродовж дня.

Робота подумки є особливо корисною у випадку вивчення пасажів. Тут можна застосовувати метод уявного «проспівування» цих фрагментів. Цей

метод є вдалим для того щоб чіткіше усвідомити мелодичну природу пасажу. Однак, уявно «проспівуючи» нотний текст потрібно враховувати, що учень буде здійснювати це у значно повільнішому темпі аніж пасаж буде виконаний на інструменті. Адже швидкість гри є більшою, аніж можливість людського голосу. Тому «проспівування» пасажу може бути недостатнім для повноцінного відтворення на інструменті. Тільки осмислюючи музичний матеріал, скеровуючи свою волю щоб виконати його подумки, як частину цілого, учень навчиться утримувати пасаж в тих межах темпу та сили звучання, які передбачені йому в загальному плані виконання. Зокрема, так звані «заграні» пасажі найкраще виправляються напруженою розумовою роботою, багаторазовим уявним програванням складного місця при зосередженій волі, яка скерована на активне, максимально виразне, дещо заповільнене виконання.

«В цей час цілісне виконання п'єси тимчасово відходить на другий план. Однак, по мірі вивчення, коли зроблений достатній обсяг роботи без інструменту, варто пограти твір, або його фрагмент з максимальним наближенням до потрібного темпу та характеру» (Бурназова, 2014: 68).

В ході детального опрацювання окремих частин твору учень, поряд із виконанням інших завдань, має запам'ятати нотний текст п'єси. Із цією метою необхідно вдосконалювати методику вивчення нотного матеріалу, засновану на поєднанні слухових, інтелектуальних та рухових дій. Наприклад, спочатку варто зіграти певний епізод по нотах у сповільненому темпі, а потім, без інструменту, уявно програти його: спершу переглядаючи ноти, а згодом і без їхнього використання. Вивчені напам'ять невеликі фрагменти слід поступово об'єднувати, приєднуючи до них суміжні епізоди.

Для перевірки тривалості запам'ятовування нотного тексту слід застосовувати цілеспрямовані, програвання вивчених уривків, домагаючись їх безпомилкового виконання.

Стосовно вивчення на пам'ять то тут слід зазначити, що зазвичай кожен баяніст-акордеоніст вивчає музичний твір з інструментом по нотах, а потім з інструментом без нот. Учні, особливо ті в яких є слабка слухова та рухова пам'ять, витрачають багато часу на таке вивчення. Робота, зазвичай, є механічною, тривалою та не є особливо результативною. Однак, окрім вивчення п'єси по нотах і без нот можна запропонувати ще такі способи: по нотах без інструменту і без нот та без інструменту. Ці способи спираються, передусім, на активну роботу свідомості та внутрішнього слуху.

Перший спосіб – по нотах без інструмента – можна поділити на два етапи: грати по кришці інструменту або коліні; та грати подумки просто дивлячись в ноти.

Інший спосіб – без нот та без інструмента – є значно складнішим та може застосовуватись зі старшими учнями. Він потребує поступової підготовки. Для початку учень грає на кришці інструмента без нот. Здебільшого це вдається без особливих зусиль, оскільки площа передньої кришки інструмента відповідає площі клавіатури і просторове відчуття інтервалів не змінюється. Згодом завдання можна ускладнити: так само без нот грати на колінах. Слідкуючи за чергуванням пальців, у випадку помилки, педагог легко її визнає та виправляє. Пропускати помилки не можна. Слід зупинити учня, запропонувати подивитись в ноти та повторити цей самий епізод знову без нот. Оволодівши такими двома допоміжними способами можна спробувати грати твір подумки.

Перевірити, чи може учень виконати музичну п'єсу таким чином нескладно. Наприклад юний музикант грає твір на баяні або акордеоні у визначеному темпі (композицію, яка написана в темпі *Allegro* або *Presto* грати подумки швидше, аніж у темпі *Moderato* не можна). Через декілька тактів викладач подає наперед домовлений знак, наприклад плескає в долоні і учень продовжує виконувати твір подумки. Після – знову такий знак і знову гра, однак вже на інструменті. Таким чином, чергуючи реальну гру із уявною можна пройти весь твір.

Якщо учень після виконаного подумки епізоду вступив на інструменті з тієї ж долі, що і педагог, значить він добре грав подумки. Слід зауважити, що тут є можливими невеликі розходження в кілька долей. Однак, це не означає, що учень помилився. Він міг дещо заповільнити або пришвидшити темп. Цей спосіб запам'ятовування та опрацювання музичного матеріалу є доволі непростим, але надійним. Учень, який може подумки виконати всю п'єсу, зазвичай відчуває себе на сцені значно впевненіше та спокійніше аніж ті, хто вивчає твір механічно.

На становлення інтерпретації твору великий вплив мають образні асоціації. Багато педагогів взагалі уникають образних асоціацій, але вони потрібні. Безуявна гра призводить до нечіткості викладу, неяскравості образу та може навіть спричинити невірне трактування твору. Не обов'язково охоплювати програмою всю п'єсу, достатньо буває знайти якусь вдалу асоціацію в зв'язку з тим чи іншим фрагментом, вони дадуть відповідний емоційний настрій всьому виконанню. У процесі

роботи найбільш вдалі порівняння мають суттєвий вплив на швидкість і якість вивчення, приносять емоційне задоволення, добре запам'ятовуються і утримуються емоційною пам'яттю

Четвертий етап роботи над твором – це сценічна підготовка. Він передбачає виконання п'єси повністю напам'ять, по можливості, без помилок та зупинок. Основним завданням цього періоду є реалізація цілісного художнього задуму, що визначає трактування всіх частин і деталей композиції, об'єднання їх в єдине ціле. Виконуючи твір повністю, учень повинен точно втілити авторський задум, емоційно та логічно осмислити музику, що виконується, виявляти почуття міри стосовно темпів, динамічних відтінків, головних та побічних кульмінацій, інших елементів музичної тканини.

Не менш важливою на цьому етапі має стати робота музиканта щодо вдосконалення запам'ятовування всього нотного тексту. Із цієї метою доцільно використовувати наступні методи: по-перше, програвати окремі уривки п'єси в дуже повільному темпі, що дозволяє повністю контролювати внутрішнє слухання музичного розвитку; по-друге, використовувати зміну реальної й уявної гри, коли один невеличкий уривок відтворюється реально, а наступний – подумки.

Під час роботи над п'єсою, з точки зору її цілісного оформлення, необхідно стежити за постійним покращенням якості виконання, чітко аналізуючи досягнення та недоліки у власній грі. Без цього складно організувати подальшу роботу над твором, завершенням якої є виконання перед публікою.

П'ятий етап роботи над музичним твором спрямований на досягнення психологічної готовності до виконання. На цій стадії доцільно практикувати програвання перед аудиторією, які слід проводити з повною віддачею, мобілізацією духовних і фізичних сил. Відомо, що не всі музиканти-виконавці можуть високоякісно виконати твір на сцені. Основною причиною цього є надмірне хвилювання, що порушує звичні нервово-м'язеві зв'язки в організмі, скоує виконавський апарат. Причини надмірного хвилювання залежать від особливостей сценічної ситуації, нервової системи виконавця, а також від міри підготовки твору до концертного виконання на сцені.

У вирішенні питання надійності гри вагомим значення набуває здатність працювати в стресових умовах концертної діяльності. Тут зосередженість допомагає знівелювати чинник естрадного хвилювання, оскільки при повній концентрації уваги на виконанні в музиканта просто нема часу

на хвилювання. Для відпрацювання концентрації уваги варто практикувати програвання у повільному темпі зі всіма музичними нюансами з увагою не те, щоб не з'явилась жодна думка, що не пов'язана з процесом виконання. Як тільки з'являється відчуття що пальці грають самі, автоматично, потрібно вольовим зусиллям сконцентруватись на виконавському процесі. Зосереджене програвання п'єси від початку до кінця, з повним контролем кожного взятого звуку, подібне до вправи на концентрацію уваги, коли потрібно відділяти зернятка рису від зерняток проса.

Вплив стресу не завжди є поганим, а тому роботу стосовно розвитку стабільності слід проводити в руслі ліквідації суто негативних його наслідків. Помірна доля хвилювання (стресу) є необхідною складовою сценічної практики, оскільки мобілізує фізичні та психологічні можливості виконавця та дозволяє більш яскраво відтворити зміст твору, що виконується.

З метою запобігання можливим невдачам на сцені виконавцям необхідно зважати на такі практичні поради:

- п'єса для виконання не повинна перевищувати реальних можливостей даного музиканта;
- виконавець має добре знати нотний текст твору напам'ять і кілька раз «обіграти» твір у тому залі, де заплановано виступ;

– інструмент виконавця, на момент концерту, повинен бути повністю справним;

– у процесі гри учень має цілком зосередитись на музиці, не думати про сторонні речі, не звертати уваги на можливий шум або рух у залі тощо;

– для подолання почуття страху та невпевненості кращими «ліками» є систематична сольноконцертна практика.

Висновки. Формування та вдосконалення виконавських навичок баяніста-акордеоніста має відбуватися з перших уроків навчання та складати цілеспрямований навчально-педагогічний процес. Педагогічні умови, що сприяють його формуванню повинні враховувати психологічні особливості учнів та специфіку початкового етапу навчання, формування образно-асоціативного мислення учнів, добір спеціального нотного-музичного матеріалу, різноманітні форми індивідуального навчання. Вони сприяють всебічному та гармонійному розвитку особистості з врахуванням вікових особливостей та специфіки початкового етапу навчання, здобуттю не тільки виконавського досвіду, але й розвитку слухової, образної та художньо-творчої сфер початківців-музикантів, їх художньо-естетичному вихованню, всебічному формуванню виконавської культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Береза А. В. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи : навч.-метод. посіб. Вінниця : ВДПУ, 2006. 83 с.
2. Бурназова В. В. Професійна компетентність музиканта-інструменталіста: зміст, структура, методи розвитку. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер: Педагогічні науки. 2014. Вип. 1. С. 65–70.
3. Вербова В. Музична школа та її наймолодші вихованці. Чернівці, 2008. 33 с.
4. Ісаєв І. Ф. Професійно-педагогічна культура викладача: навч. посібник. Київ : Академія, 2004. 208 с.
5. Машеністова О. Розвиток виконавської техніки акордеоніста в умовах музичної школи. [Електронний ресурс]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/8.pdf
6. Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Луганськ. 1998. 19 с.
7. Нікіфорук С. Методичні рекомендації педагогам-баяністам (акордеоністам) початкових мистецьких навчальних закладів. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : зб. матер. та тез VIII між нар. наук.-практ. конф.) / ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2014. С. 12–18.
8. Резнік О. С. Методика початкового викладання гри на баяні П. Серотюка у контексті першого універсального закону діалектики: взаємного переходу кількісних змін у якісні. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть* : збірник матеріалів та тез XII-ї міжнародної науково-практичної конференції. 2018. С. 163–165.
9. Серотюк П. Баян відкриває світ музики. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 92 с.

REFERENCES

1. Bereza A.V. (2006) Udoskonalennia vykonavskoi pidhotovky baiianista v protsesi samostiinoi roboty: navch.-metod. posib. [Improvement of performance training of a button accordion musician in the process of individual learning: a guide]. Vinnytsia: Vinnytsia State Pedagogic University. 83 p. [in Ukrainian].
2. Burnazova V.V. (2014) Profesiina kompetentnist muzykanta-instrumentalista: zmist, struktura, metody rozvytku. [Professional competence of an instrumentalist: content, structure, methods of development] Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser. Pedahohichni nauky. – Scientific Bulletin of Berdiansk State Pedagogic University. Series: Pedagogy. Issue 1. P. 65–70 [in Ukrainian].

3. Verbova V. (2008) Muzychna shkola ta ii naimolodshi vykhovantsi. [Music school and its youngest pupils] Chernihiv. 33 p. [in Ukrainian].
4. Isaiev I.F. (2004) Profesiino-pedahohichna kultura vykladacha: navch. posibnyk. [Professional and pedagogical culture of a teacher: a textbook] Kyiv: Akademiia. 208 p. [in Ukrainian].
5. Mashenistova O. (2016) Rozvytok vykonavskoi tekhniky akordeonista v umovakh muzychnoi shkoly. [Development of an accordionist's performance technique at a music school]. [Electronic resource]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/8.pdf [in Ukrainian].
6. Mostova I.V. (1998) Formuvannia pedahohichno-vykonavskoi maisternosti maibutnioho vchytelia muzyky: avtoref. ... kand. ped. nauk. [Development of pedagogical proficiency and performance skills of a would-be music teacher: abstract of a thesis for a Candidate-of-Pedagogy degree]: 13.00.01. Luhansk. 19 p. [in Ukrainian].
7. Nikiforuk S. (2014) Metodychni rekomendatsii pedahoham-baianistam (akordeonistam) pochatkovykh mystetskykh navchalnykh zakladiv. [Methodological guidelines for (button) accordion teachers at primary music schools]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX-XXI stolit: zb. materialiv ta tez VIII mizhnar. nauk.-prakt. konf. - Instrumental folk music in the late 20th century and the early 21st century: collected materials of the 8th international scientific practical conference* / edited by A. Dushnyi, B. Pyts. Drohobych: Posvit. P. 12–18. [in Ukrainian].
8. Riezniuk O.S. (2018) Metodyka pochatkovoho vykladannia hry na baiani P. Serotiuka u konteksti pershoho universalnogo zakonu dialektyky: vzaiemnoho perekhodu kilkisnykh zmin u yakisni. [P. Serotiuk's methods of primary teaching to play the button accordion in the context of the first universal law of dialectics: transformation of quantity into quality] *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX-XXI stolit: zb. materialiv ta tez XII mizhnar. nauk.-prakt. konf. - Instrumental folk music in the late 20th century and the early 21st century: collected materials of the 12th international scientific practical conference*. P. 163–165. [in Ukrainian].
9. Serotiuk P. (2003) Baian vidkryvaie svit muzyky. [Button accordion opens the world of music] Ternopil: Navchalna Knyha – Bohdan. 92 p. [in Ukrainian].