

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

пісня, але поряд з нею почали розвиватися такі жанри, як: солоспіви, хорові мініатюри, марші тощо.

Основними недоліками хорової пісенної творчості вважалися примітивізм, який виходив з незнання дитини та відсутність досвіду роботи в цьому складному жанрі.

Провідні музиканти-педагоги доводили, що специфіка дитячого хорового репертуару зумовлювалася трьома моментами: врахуванням особливостей інтересів дітей та їх суто голосових і психологічних можливостей, а також комплексом професійних питань, рівнем композиторської компетентності.

Представники музично-педагогічної думки відзначали, що пісня повинна бути емоційною, пронизаною одним настроєм, щирим теплом, що надасть їй доступності, легкості в сприйнятті і розучуванні.

Для ефективного розвитку даної галузі хорової творчості, обговорення нагальних проблем створення дитячого хорового репертуару музично-педагогічна громадськість пропонувала

організовувати музичні олімпіади, конкурси, методичні семінари і наради, з'їзди композиторів та поетів.

1. Болтин С., Сикорская Т. О детской песне // Советская музыка. – 1935. – №2. – С. 8 – 10.
2. Дати високоякісні музичні твори дітям // Радянська музика. – 1934. – № 8 – 9. – С. 3 – 5.
3. Музыкально-инструктивное письмо № 4 (о новых задачах самодеятельности, о текущем хоровом репертуаре). – М.-Л., 1931. – 25 с.
4. Опендак Е. Радостную песню советской детворе // Советская музыка. – 1935. – №2. – С. 10 – 15.
5. Полфьоров Я. Музичне виховання в закладах соцвиху // Музика масам. – 1930. – № 5 – 6. – С. 3 – 18.
6. Рамм В. Какой должна быть детская песня // Советская музыка. – 1935. – № 2. – С. 11 – 12.
7. Раухвергер М. О работе над детской песней // Советская музыка. – 1935. – № 2. – С. 47 – 50.
8. Соловйов П. З досвіду художньо-виховничої роботи в школах соцвиху // Радянська школа. – 1928. – № 12. – С. 32 – 36.
9. Шляхова Р. Нові дитячі пісні у видавництві “Мистецтво” // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 19 – 33.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2010

УДК 78.022

Адам Береза, доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського,
заслужений працівник культури України

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

На основі аналізу методів роботи провідних педагогів, вивчення методичної літератури та узагальнення особистого педагогічного досвіду в статті зроблено спробу розкрити прогресивні методи формування мотивації до музичних занять як одного з пріоритетних засобів загальномузичного, виконавського та особистісного розвитку учня.

Ключові слова: музичний інструмент, баян, гра.

На основе анализа методов работы ведущих педагогов, изучения методической литературы и обобщения личного педагогического опыта, в статье сделана попытка раскрыть прогрессивные методы формирования мотивации к музыкальным занятиям как одному из приоритетных средств общемузыкального, исполнительского и личностного развития ученика.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, баян, игра.

On the basis of analysis of methods of work of leading teachers, study of methodical literature and generalization of the personal pedagogical experience, an attempt to expose the progressive methods of forming of motivation to musical employments as to one of priority facilities of musical, performance and personality development of student is done in the article.

Key words: musical instrument, bayan, game.

Актуальність проблеми. Загальновідомо, що діти захоплюються музикою дуже рано. Починаючи з “Колискової” матері, а пізніше і власне музикування, викликають у них інтерес і емоційне задоволення від музики. Однак, ці почуття поступово зникають як тільки

ускладнюються виконавські завдання, пов’язані з освоєнням музичного інструмента.

Як побудувати процес навчання гри на музичному інструменті, щоб “не відвадити дітей від музики” (К. Орф), щоб природний дитячий інтерес не тільки не згасав на початковому етапі

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

навчання, а поступово розвивався, створюючи підґрунтя для загальномузичного, особистісного та виконавського розвитку учня?

У музичній педагогіці дана проблема розглядалась лише дотиково, в зв'язку з формуванням виконавських навичок юного музиканта. Наприкінці ХХ століття деякі публікації привертають увагу, до мотивації як засобу оптимізації початкового навчання [7, 21 – 28]. Однак, процесуальних та рекомендаційних положень, щодо її формування не розкривають.

Метою даної публікації є узагальнення передового і особистого педагогічного досвіду, зокрема розкриття прогресивних методів формування мотивації на початковому – найбільш значущому для музичного та естетичного розвитку дитини – етапі навчання гри на музичному інструменті.

Аналіз досліджень і публікацій. Педагоги минулого також були занепокоєні проблемою поступового зникнення інтересу дитини до музичних занять. Так, французький лютніст і співак Мішель Сен-Ламбер (1610 – 1696) у своєму трактаті “Клавісинні принципи” писав: “Хороший учитель знає, що успіхи неможливі, поки учень не втягнеться у свої вправи; він володіє *особливим секретом* (А.Б.) зробити так, щоб учневі сподобалось студіювати. Тим, хто займається з дітьми, особливо важливо володіти цією здібністю, щоби супутні труднощі не викликали з часом неприязні до музичних занять” [1, 243].

Аналіз навчально-методичних джерел та вивчення передового педагогічного досвіду свідчить, що з другої половини ХХ століття під впливом педагогічних концепцій пов'язаних з інтенсифікацією навчального процесу (праці Л. Занкова, В. Давидова, П. Гальперіна, М. Махмутова та інших) у музичній педагогіці акценти зміщуються з технологічно-понятійного навчання на понятійно-розвивальне. Фігурують методи “розвиваючого навчання” (А. Артоболевська, А. Корженевський, Г. Ципін), “прогресивного навчання” (баяністи – Ю. Акімов, Ю. Бай), “проблемного навчання” (Н. Антонець – фортепіано, К. Булиго – баян та інші).

У педагогіці масового музичного навчання більше уваги приділяється художньо-творчому розвитку учня. Опираючись на педагогічну концепцію В. Сухомлинського та Д. Кабалецького про те, що музика є могутнім засобом духовного та інтелектуального розвитку кожної дитини, провідні вчені і педагоги (Л. Баренбойм, Н. Волкова, А. Готсдінер, І. Пуриц, В. Ражников, Г. Шатковський та інші) розвивають дану

канцепцію стосовно інструментальної підготовки юних музикантів. Вона спрямована на “розкріпачення” природних можливостей учня в процесі музичних занять, на розвиток його творчих здібностей та особистих якостей. “Власна дитяча творчість, – пише Л.А. Баренбойм, – нехай найскромніша, власна дитяча думка, нехай дуже наївна – ось що створює атмосферу радості, формує особистість, виховує людяність, стимулює розвиток творчих здібностей” [1, 36].

В Україні відомі на той час педагоги П. Серотюк, Л. Єчкалова, Г. Стативкін та інші демонструють більш ніж переконливі результати художнього та виконавського розвитку “звичайних” учнів.

Виклад основного матеріалу. Мотивація – це спонукання, які збуджують активність організму і визначають її спрямування. Це – духовний субстрат, який є основною рушійною силою будь-якого процесу, пов'язаного з людською діяльністю. Сюди входять як генетично притаманні людському організму властивості – інстинкти, нахили та деякі емоції, пов'язані з ними, так і чинники, сформовані в процесі відповідної діяльності – потреби, бажання, прагнення, установки. Якщо аналізується питання – чому організм набуває активності, виявляються *потреби та інстинкти* як джерела активності; при розгляді питання – *на що* спрямована його активність, *заради чого* здійснюється вибір актів поведінки, виясняються *причини*, які визначають вибір спрямування поведінки; якщо ж розв'язується проблема – *яким чином* здійснюється регуляція динаміки поведінки, виявляються *емоції, суб'єктивні переживання, бажання, прагнення та установка в поведінці* суб'єкта [3, 190].

Ці, усталені в психолого-педагогічній науці положення щодо змісту мотивації та її діючих факторів повинні бути орієнтовним стрижнем педагога будь-якої спеціальності. Однак, у царині музичної педагогіки, де головним завданням виступає захоплення та зацікавлення учня музикою з метою розвитку його здібностей та формування духовності в ранньому віці (згадаймо педагогічні ідеї Б. Яворського, В. Сухомлинського, Д. Кабалецького та ін.), формування музично-виконавських навичок учня-початківця (маємо на увазі дитячий вік 5 – 7 років) на міцному мотиваційному підґрунті набуває особливого значення. Адже йдеться про сензитивність дитячого віку, в якому не тільки музично-виконавські навички засвоюються відносно легко, але й художньо-творчі здібності: творча уява, звукообразне мислення, емоційність, художній

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

смак та інші розвиваються інтенсивно і закріплюються, як кажуть, “на все життя”. Це пов’язано з надзвичайною чуттєвістю психофізіологічних механізмів дитини щодо сприйняття та копіювання явищ оточуючої дійсності, в період “коли діти сприймають мистецтво як щось органічно притаманне самому життю поряд із сонячним світлом, блакиттю неба, співом пташок” (Д. Кабалевський). У цей період діти й самі намагаються щось створити – намалювати картинку, придумати пісеньку, втілити свої враження у віршику, музичні імпровізації тощо.

“Жодному іншому віку, – пише педагог із Чехії Єва Мюллерова, – не властиві та палка, безмежна фантазія та яскрава гаряча чуттєвість до емоцій, якими володіє підліток” [7, 10].

Тож навчання гри на музичному інструменті – це дещо більше ніж просто музикування заради “мистецтва забавляти слух” (Х.В. Глюк), чи “засіб для приваблювання дівчат” (Л.М. Толстой). Насамперед, це підготовка молодої людини до філософського світосприйняття і усвідомлення сутності життя: пізнання і відчуття його у власних переживаннях, практичних спробах самовираження, активізації інтуїтивно-естетичних вражень тощо. З іншого боку, інструментальне музикування в дитячому та юнацькому віці – це особлива форма загальнокультурного та інтелектуального розвитку особистості, зокрема: формування естетичного смаку (завдяки систематичному спілкуванню з музичним мистецтвом та розвитку музичних здібностей), художньообразної уяви і високої емоційної культури (в процесі асоціативного осмислення і переживання музичного змісту виконуваних творів), інтелектуального розвитку (в процесі аналізу, опрацювання та інтерпретації музичних творів), а також формування артистично-вольових якостей і гнучкого творчого мислення (завдяки універсальній можливості індивідуально-творчо сприймати та інтерпретувати художній образ).

Усі перераховані якості можуть успішно розвиватися лише в процесі з паралельним формуванням адекватного мотиваційного підґрунтя. Про це свідчать результати світового (в Угорщині, Прибалтиці, Японії, Росії) та вітчизняного (педагогів: А. Семешка, Д. Ільїна – у Кривому Розі, В. Тимохіна – в Києві, М. Оберюхтіна – у Львові, Г. Стативкіна – у Криму, В.Чумака –

у Дрогобичі, П. Серотюка – у Чернівецькій області, Л. Ярмо, В. Швеця – у Вінниці та ін.) передового педагогічного досвіду.

Ознайомлення з методами роботи провідних викладачів показує, що, не дивлячись на індивідуальні відмінності, педагогічний успіх кожного з них ґрунтується на декількох концептуально-спільних ознаках, а саме: а) формування художньої свідомості учня виступає змістово-цільовим підґрунтям для його виконавського розвитку; б) врахування сензитивності дитячого віку сприяє успішному розвитку не лише технічних, але й художньо-творчих здібностей – емоційної культури, звукообразного мислення, творчої уяви, які, своєю чергою, активізують інтерес до музично-виконавських занять; в) навчальні методи, зазвичай, наближені до природно-привабливих для дітей умов¹.

Привертаючи увагу до прерогативи художньо-образного та особистісного розвитку маленького музиканта, відомий психолог і педагог В.Г. Ражников змальовує його віртуально-бажаний “портрет” на прикладі високообдарованого підлітка. “Високообдарований учень, – пише він, – приходить до інструмента, можна сказати, готовим. Його обдарування виражається зовсім не в сенсорних зв’язках (абсолютний слух, феноменальна музична пам’ять, висока меторитмічна чуттєвість тощо), учень, який дуже швидко показує чудові художні результати, особистісно більш розвинений ніж його однолітки. Він приходить до музичних занять уже з високою емоційною культурою. У нього, як правило, багатий духовний світ. Усе його єство ніби спрямовано на музику. Він володіє особливим умінням перетворювати буденні емоції в естетичні. Він здатний “вийти” за нотний текст, подужати його. У цьому і виявляється його обдарування. І все це стосується цілісного особистісного розвитку” [6, 27 – 28].

В.Г. Ражников на методологічному рівні обґрунтував, інтуїтивно вибудовану провідними педагогами, методику формування мотивації на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті. В якості основних принципів у ній виступають:

- а) розвиток художніх проявів учня (уяви, натхнення, інтуїції);
- б) його образного мислення в поєднанні з розвитком його виконавських здібностей та особистісних якостей;

¹ Згадаймо винахідливість знаменитого одеського педагога П.С. Столярського, який за спогадами учнів умів підібрати для кожного вихованця привабливі й доступні методи і слова, які переконували учня, що він індивідуально-неповторний і талановитий, потрібно тільки попрацювати, щоб втілити його здібності у відповідні результати. Учень працював наполегливо, намагаючись досягнути заповітної мети.

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

в) артистизм педагога і любов його до учня.

Для реалізації даних принципів автор пропонує такі методичні установки: розвиток образного мислення повинен дещо випереджати розвиток техніки гри на музичному інструменті; музичне навчання бажано здійснювати генетичним методом, який дозволяє учневі пізнавати відповідний настрій у музиці композиторів різних часів і стилів, відповідно до розвитку світової музичної культури. Третя установка пов'язана з партнерським спілкуванням учня та педагога в навчальному процесі, в якому педагог спеціально не виказує своєї професійної переваги над учнем, а стимулює сумісну пошукову діяльність цікавими та проблемними для учня пропозиціями або навідними запитаннями [6, 64 – 65].

Важливого значення В. Ражников надає дитячим імпровізаціям як природному і універсальному засобу розвитку тих художньо-творчих здібностей (уяви, фантазії, образного мислення), в яких “самим безпосереднім і оперативним шляхом реалізується композиторська уява музиканта” [6, 43].

Прерогатива особистісного розвитку учня в процесі навчання гри на музичному інструменті виражає себе в тому, що формування будь-якої навички здійснюється через постановку художньої мети. Наприклад, виконання потрійного форшлагу в “Запорізькому марші” С. Адамцевича пов'язано з імітацією колориту ударних інструментів, які драматизують звукообразність твору і асоціюються із мужністю і звитягою козаків. Тобто, навичка з фізичного акту перевтілюється в естетичну емоцію, пов'язану зі змістом твору.

При цьому педагог налаштовує мислення учня на те, що художнє виконання – це не тільки озвучення того настрою чи події, які записані в нотному тексті, а відтворення їх за допомогою його *власних і особистісних* якостей і вмінь: почуттєвих, виконавських, мислительних і особливо тих, в яких найбільш рельєфно виявляються його художньо-творчі здібності – уява та звукообразне мислення. Учневі так потрібно підібрати мобільні виконавські засоби (штрихи, нюанси звучності, темпові характеристики), щоби в звучанні музики яскраво “проглядався” художній композиторський задум. Адже виконавець – співавтор озвучуваного твору. Саме перед композитором той звітує за художню та технічну якість виконання. А для цього йому необхідно “наблизитись” до творчого рівня “партнера”, тобто розвивати свою художньо-образну уяву і, звичайно, технічну майстерність, яка є єдиним можливим засобом освоєння і відтворення музики.

Називаючи свої методичні поради “резервами музичної педагогіки”, В.Г. Ражников розкриває сутність мотиваційних засобів – як взаємопов'язаних актів, сформованих у процесі комплексного розвитку художньо-творчих, особистісних якостей та виконавських умінь учня в їх взаємотворенні.

Про це свідчать наукові дані. Так, вивчаючи умови формування мотивації в молодшому шкільному віці, психологи відмічають, що для мобілізації резервів мотивації важливо продуктивно організувати “включення” учня в активну навчальну діяльність, внаслідок якої в нього утворюються нові якості психічного розвитку – психічні новоутворення. Вони проявляються в новому позитивному ставленні учня до об'єкта своєї діяльності [4, 44].

А ось деякі міркування провідних педагогів-практиків щодо продуктивного “включення” учня в активну навчальну діяльність. Так, випускник Харківського музичного училища (по класу баяна В. Підгорного) і ДМПІ ім. Гнесіних (по класу баяна М. Чайкіна) І.Г. Пуриц, який щедро ділився своїм досвідом роботи з початківцями на методичних семінарах у Росії, Україні, Німеччині, Польщі, один з перших привертає увагу колег до взаємовпливу мотиваційних та технологічних завдань у процесі початкового навчання гри на баяні. “При вирішенні будь-яких технологічних, художніх завдань, – пише він, – ефективність застосування різних прийомів, способів, методів роботи педагога неабиякою мірою залежатиме від їх впливу на мотивацію занять його учня” [5, 60]. Найбільш ефективним засобом захоплення учня музикою, вважає він, є сама музика. “Бажання пізнати мову музики”, самовиразитися в ній повинно стати визначальним мотивом його діяльності” [5, 60]. І далі: “Сьогодні багато педагогів скоріше орієнтуються у своїй роботі на освоєння інструмента ніж на освоєння мови музики. Така позиція є основною причиною того, досить поширеного явища, що переважна кількість випускників музичних шкіл так і не долучилися до музики за час навчання” [5, 61].

Пояснимо вище цитовані тези І. Пурица узагальнюючим доповненням про те, що надійна мотивація до музичних занять може зростати лише на підґрунті професійно гнучкої та творчої атмосфери навчання, в якій фігурують три головні методичні принципи роботи з дітьми. Їх ми фігурально називаємо методикою трьох “З” – *зацікавлення, захоплення і задоволення*. Відомо, що сензитивність дитячого віку виражає себе підвищеною чутливістю до всього нового, що відкриває для себе дитина. У даному

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

контексті – це емоційна реакція на звукову інформацію, зацікавлення звукоутворенням і конструкцією інструмента, інтерес до манери спілкування з новим партнером в особі педагога, природне намагання дитини реалізувати гасло: “Я сам!”. Тобто, перша мотивація, з якою учень починає музичне навчання, ґрунтується переважно на зацікавленні. Для педагога важливо так побудувати початкові заняття, щоб на кожному з них учень продовжував відкривати для себе щось нове, цікаве: пізнавати свої виконавські та творчі можливості, знайомитись із яскравими творами, якими захоплюються люди всього світу на протязі багатьох років, і за допомогою яких можна самому пізнавати і виражати певні настрої або події.

Друге “З” – захоплення – тісно пов’язане із зацікавленням, тобто продовжує його. Однак, функціонально захоплення більш спрямоване на збудження природних механізмів учня, на активізацію його діяльності та розвиток музичних здібностей, котрі, як відомо з психології, формуються лише у відповідній діяльності. Це – найбільш важкий і важливий для педагога період роботи з учнем. Адже для того, щоб учень “втягнувся”, за висловом Сен-Ламбера, у свої заняття, потрібно, щоб вони його приваблювали, були доступними і цікавими. Для цього педагогу потрібно “включати” третє “З” – задоволення, тобто формувати і підтримувати позитивне ставлення учня до занять, щоб він отримував задоволення від своїх результатів, від усвідомлення своєї значущості і від спілкування з педагогом і музичним мистецтвом.

З метою реалізації даної методики необхідно:

- розвивати тісний духовний контакт педагога з учнем, створюючи довірливу атмосферу, взаємоповагу і емоційну розкутість у спілкуванні, всебічно вивчати його індивідуальні якості. “Завоювавши довіру, ставши улюбленим вчителем, педагог може не побоюватись, що натрапить на якийсь опір учня, навіть при пред’явленні достатньо високих вимог до нього” [5, 64];

- стимулювати творчу ініціативу учня в різноманітних формах діяльності: складанні музики, імпровізації, підборі на слух, транспонуванні, придумуванні вправ, способів і методів занять, інтерпретації творів тощо. “Навіть у тих випадках, коли фантазії учня здаються безглуздими, надуманими, слід проявити витримку і разом з ним з’ясувати зміст його творчості” [5, 65];

- у роботі з 6 – 7-річними дітьми практикувати навчання у формі гри. “Учень прийшов до педагога

“з гри”, – пише Пуриц. – У ній він найбільш повно творчо самовиражається; якщо перемагав – то відчував себе значущим і нерідко вимагав, щоб його досягнення були гідно оцінені рідними, однолітками” [5, 66]. Це можуть бути ігрові змагання з однолітками, відгадування жанрових та образних ознак музики та інші, під час яких педагог, спостерігаючи за учнями, перевіряє їхню реакцію на музику, пам’ять, увагу та інші здібності;

- стимулювати самолюбство учня як засіб активізації його робочого тону, мислення, прагнення до успішного публічного виступу;

- постійно піклуватися про те, щоб робочі зусилля і навіть найменші результати були гідним чином оцінені і викликали задоволення учня;

- практикувати колективні заняття музикою двох-трьох учнів-початківців одночасно. “Бачачи реакцію своїх товаришів по навчанню дитина активно “включається” у гру, сприймає музику уважніше і глибше ніж наодинці”, – пише Пуриц;

- використовувати позакласні форми роботи – відвідування концертів, музеїв, театрів, колективні прослуховування учнів класу, виступи перед громадськістю, які збагачують духовний світ дитини;

- постійно підтримувати контакт з батьками, які можуть і допомогти дома дитині правильно виконати завдання, і організувати, і проконтролювати її;

- дбати про те, щоб музичний інструмент, на якому грає учень подобався йому, був зручним і якісним.

А далі Іосиф Григорович зупиняється на ролі педагога і попереджає про те, що перешкоджає мотивації занять музикою. Це авторитарні методи викладання, педагогічна байдужість, форсоване навчання, приниження учня, неякісний інструмент та умови навчання.

Він накреслює деякі основні напрямки роботи педагога, які стосуються формування мотивації в початковий період навчання засобами музики. Це – всебічне та гнучке тестування учня, пов’язане з визначенням музичних знань, уподобань як відправної точки для його подальшого індивідуального розвитку; цілеспрямована робота з учнем над освоєнням музичної мови (образного змісту і структурної будови творів, напрямків, стилів, жанрів, різних форм і т.д.). Мотивація занять музикою, пише він, зростатиме природним шляхом по мірі освоєння музичної мови. З розширенням кола музичних інтересів, формування смаку учня, музика стає частиною його внутрішнього духовного життя; він уже не тільки займається на інструменті, а й

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

слухає музичні записи, відвідує концерти тощо. Мотивація занять зростатиме і сприятиме оптимальному розвитку юного музиканта тоді, коли рівень художньо-образного мислення дещо випереджає інструментально-технічний розвиток учня, тобто коли останній зростає на духовному підґрунті. Вказується на те, що репертуар – найважливіший чинник у формуванні стійкого інтересу до музики. Важливо підбирати емоційно близькі і доступні учневі твори, щоб він міг вільно самовиразитися в музиці – співати, грати, диригувати, придумувати власні мелодії тощо². Бажано, щоб на початковому етапі навчання його слух насичувався значною кількістю різнохарактерних яскравих творів у виконанні педагога, однокласників, його самого. Попереднє знайомство з особливостями музичної мови спрощує процес освоєння нової п'єси, стимулює домашню роботу учня.

Підготовка до публічного виступу (перед батьками, товаришами тощо) стимулює, робить більш цілеспрямованими домашнє заняття учня, а вдалий виступ, аплодисменти слухачів, їхня позитивна реакція додають впевненості у власних силах, бажання повторного успіху. Не слід випускати на сцену недостатньо підготованого учня [5, 67 – 69].

Перефразовавши відому народну мудрість про лікарство, яке діє в руках лише того лікаря, який вміє і знає як його використовувати, скажемо, що ефективність будь-якої методики залежатиме від конкретного викладача, його професійних і суто людських якостей. На цьому акцентують увагу як методисти так і педагоги-практики. Так, відомий український педагог-методист П.Ф. Серотюк у передмові до праці вище згаданого І.Г. Пурица “Гра на баяні” пише, що Іосиф Григорович виділявся не тільки високим рівнем виконавської (соліст Москонцерту) та педагогічної майстерності (викладач спеціальної музичної школи та РАМ ім. Гнесіних), прискіпливо вивчав і аналізував проблеми дитячої психології, але й *вкладав душу* (А.Б.) в роботу з баяністами початківцями, навчаючи їх протягом тривалого часу [5, 3].

Висновки. Аналіз науково-методичної літератури, вивчення передового педагогічного досвіду та результати особистої багаторічної роботи з дітьми, дозволяють зробити висновок про те, що найбільш ґрунтовним і дійовим засобом мотивації до музичних занять на початковому

етапі навчання виступає сама музика, зокрема ті дійові прийоми і методи, які будуть продуктивно “включати” учня в активну навчальну діяльність, нарощуючи нові мотиваційні утворення, а саме:

- *формування позитивного ставлення учня до музики* починається з визначення наявного (природного) інтересу дитини до музики і на цьому підґрунті стимулювання його власних виконавських та творчих дій: угадування жанрових (пісня, танець, марш) та образних (весела, сумна, ніжна) ознак музики у п'єсах, що виконуються педагогом; придумування різнохарактерних мелодій і вправ (у формі співу та підборі на інструменті); змагання з однолітками в різних ігрових формах (угадування, спів, малювання, рухи під музику, складання віршиків тощо);

- *розвиток музично-сенсорних здібностей у процесі різних видів музичної діяльності*: участь у сольному та хоровому співі (сприяє розвитку емоційного відгуку на музику, розвитку звуковисотного, мелодичного та гармонічного слуху і ритмічного чуття, тим самим збуджуючи інтерес до музики); прослуховування записів музики, відвідування різних музичних заходів (концертів, музичних лекторіїв, теле-, радіо передач, спектаклів) з подальшим їх колективним обговоренням (сприяє формуванню художнього смаку); вслуховування і аналіз результатів (правильно-неправильно) власного виконання музичних творів; гра в ансамблі, оркестрі. Іншими словами – це “оточення” учня змістовною музикою, яка в дитячому віці сприймається, за словами Д.Б. Кабальєвського, як щось органічно притаманне самому життю [2, 6];

- *освоєння музичної мови учнем* у процесі музично-інструментального навчання: засіб, який допомагає пізнати ідейно-образний зміст музики, пов'язаний з відображенням явищ і станів реального світу;

- *виращування художньої свідомості учня* (уяви, натхнення, інтуїції, емоційної культури, художнього самку) як взаємопов'язаних і передуючих компонентів і підґрунтя для його виконавського розвитку;

- *виявлення музично-педагогічного артистизму в роботі педагога з учнем* кваліфікується як здатність любити³, виховувати учня “працювати в його концепції” [6, 55 – 63].

Це багатофункційна педагогічна майстерність, яка починається з уміння “вже з перших уроків захопити учня музикою” [5, 60], формувати позитивне ставлення до музичних занять,

² Це положення взірцево реалізували у своїх посібниках П. Серотюк [10] та Г. Стативкін [11]

³ Ми поділяємо думку В.Г. Ражникова про те, що “любов до учня – одна із важливих моральних рис особистості педагога... і тим, хто не знаходить у собі цього почуття, краще відмовитися від викладання” [6, 60].

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА НИКИФОРІВА

розвивати його музично-сенсорні, художньо-творчі здібності та виконавські вміння, постійно прогнозувати і корегувати його подальше вдосконалення і багато іншого.

1. Баренбойм Л. *Путь к музицированию*. – Л-д, 1979. – 336 с.

2. Кабалецький Д. *Як розповідати дітям про музику*. – К., 1982. – 320 с.

3. *Краткий психологический словарь*. – М., 1985. – С. 190 – 191.

4. Маркова А. *Формирование мотивации учения в школьном возрасте*. – М. 1983. – 95 с.

5. Пуриц І. *Гра на баяні. Методичні статті під редакцією П. Серотюка*. – Тернопіль, 2007. – 281 с.

6. Ражников В. *Резервы музыкальной педагогики*. – М., 1980. – 96 с.

7. *Ребёнок за роялем. Сборник методических статей педагогов зарубежных стран*. – М., 1981. – 333 с.

8. Савшинский С. *Пианист и его работа*. – Л., 1961. – 270 с.

9. Семешко А. *Виконавська майстерність баяніста. Видання друге*. – Тернопіль, 2009. – 142 с.

10. Серотюк П. *Хочу быть баянистом*. – М., 1994. – 135 с.

11. Стативкин Г. *Начальное обучение на выборно-готовом баяне*. – М., 1989. – 124 с.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2010

УДК 78.071.2

Уляна Молчко, доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА НИКИФОРІВА

У статті висвітлюється мистецький шлях провідного галицького культурно-освітнього діяча на Прикарпатті.

Ключові слова: ансамбль пісні і танцю “Смерічка”, хорова та інструментальна музика, оркестр.

В статті освещает художественный путь ведущего галицкого культурно-образовательного деятеля на Прикарпатье.

Ключевые слова: ансамбль песни и танца “Смеричка”, хоровая и инструментальная музыка, оркестр.

In the article the artistic way of the leading Galichina cultural and educational figure lights up on Prikarpatii.

Key words: a band of song and dance is “Fir-tree”, choral and instrumental music, orchestra.

Постановка проблеми. Сучасний стан духовності нашого суспільства вимагає постійного вдосконалення рівня духовної та естетичної культури особистості, тому в системі вищої освіти проблема виховання молодих фахівців на високомистецькому та педагогічному досвіді сучасників їх здобутках набуває особливого значення. До відомих культурно-освітніх діячів у Прикарпатті сьогодні належить композитор, диригент, педагог, співак Роман Федорович Никифоров.

Аналіз останніх досліджень. Музично-педагогічний досвід сучасного галицького диригента, композиторський ужиток, концертна практика провідного співака Бойківщини не були об’єктом наукових досліджень.

Метою статті – висвітлити різнобічну музично-естетичну діяльність Романа Никифоровіва, визначити мистецький унесок відомого галицького культурно-освітнього діяча в розвиток національної освіти і культури.

Виклад основного матеріалу. Роман Никифоров народився 16 червня 1946 року в м. Коломия на Івано-Франківщині. У 1964 році закінчив школу-інтернат та музичну школу, де

навчався грі на скрипці. Юнак обирає мистецький фах і продовжує вдосконалюватися у Львівському та Коломийському музпедучилищах, а згодом на диригентському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1967 – 1972).

У 1970 році його, студента четвертого курсу згаданого вищого навчального закладу, запрошують очолити Народний ансамбль пісні та танцю “Смерічка” Палацу культури курорту Моршин. “Молодий, енергійний керівник, – як згадує директор Палацу культури Р. Дутка, – ставить собі й перед колективом мету: знайти творче обличчя, підібрати відповідний репертуар, який би відображав наше Прикарпаття, його людей, його звичаї” [1]. Власне Р. Никифоров зумів підняти мистецький рівень колективу до професійних висот. У своїй статті “Життя моє – моя “Смерічка” мистець пише: “Я прийняв нібито сформований колектив, що потребував грамотного спеціаліста, якому було б під силу керувати хоровою та оркестровою групами, вміти робити аранжування та обробки народних пісень, а також здійснювати оркестровки репертуару. Це було мені під силу, бо я навчався і залюбки займався цим багато років, пройшовши школу