

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ МАКСИМА ТАНКА»
Институт повышения квалификации и переподготовки
Факультет повышения квалификации специалиста образования**

**ЯКУБОВСКАЯ
ИННА ИВАНОВНА**

**РАЗВИТИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ
НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ**

Квалификационная работа

Минск, 2017

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ	5
1.1 Содержание и методы обучения учащихся игре на аккордеоне на начальном этапе	5
1.2 Содержание и методы развития двигательной техники учащегося при обучении игре на аккордеоне в музыкальной педагогике	10
ГЛАВА 2 ПУТИ И СРЕДСТВА ПОЭТАПНОГО ФОРМИРОВАНИЯ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ	17
2.1 Мотивационная готовность и психофизические особенности учащихся начальных классов	17
2.2 Этапы, содержание и методы формирования двигательных навыков начинающего аккордеониста	20
2.3. Результативность проведенной работы	26
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	28
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	29

ВВЕДЕНИЕ

Развитие двигательных навыков аккордеониста является одним из самых сложных проблем музыкальной педагогики. Она заключается в том, что педагогу приходится «...формировать у учащегося тончайшую по внутренним импульсам систему двигательных приемов и навыков» [26, с.5]. Достигнуть высокого художественного результата невозможно, если учащийся не владеет на аккордеоне техников игровых движений, через которые он передает при их помощи свои мысли и чувства.

В истории исполнительского искусства существовало много школ и направлений (например, классическая школа обучения игре на аккордеоне, основоположниками которой являются В.Лушников, А.Мирек, М.Двилянский и Р.Бажилин), которые внесли большой вклад в методику обучения игре на разных музыкальных инструментах, в развитие двигательных навыков музыкантов. Педагогам-аккордеонистам при обучении учащихся игре на инструменте в качестве методических рекомендации приходится использовать методическую литературу, написанную на фортепиано, скрипки, баяна и др. Это объясняется тем, что профессиональное обучение игре на аккордеоне, его методическое обеспечение находится в стадии становления. В настоящее время проблемой развития исполнительских навыков при обучении игре на аккордеоне занимаются В.П.Бубен, В.Г.Федорук, С.Л.Лясун, Н.Л.Лисица, Т.П.Брагинец.

Исходя из вышесказанного, в данной квалификационной работе предстоит рассмотреть вопросы развития исполнительских навыков учащегося в классе аккордеона.

Объектом исследования данной работы является обучение учащихся игре на аккордеоне.

Предметом исследования являются содержание и методы педагогической работы по развитию двигательных навыков учащихся на начальном этапе обучения игре на аккордеоне на факультативных занятиях музыкальной направленности «Игра на музыкальном инструменте. Аккордеон».

Цель исследования: теоретически обосновать и представить содержание и методы педагогической работы по развитию двигательных навыков учащихся на начальном этапе обучения игре на аккордеоне на факультативных занятиях музыкальной направленности «Игра на музыкальном инструменте. Аккордеон».

Задачи:

1. Определить степень разработанности проблемы развития двигательных навыков при обучении игре на аккордеоне.

2. Определить состояние сформированности у учащихся двигательных навыков.

3. Представить содержание и методы педагогической работы по развитию двигательных навыков учащихся на начальном этапе обучения игре на аккордеоне на факультативных занятиях музыкальной направленности «Игра на музыкальном инструменте. Аккордеон».

4. Определить результативность проведенной работы.

Методы исследования:

- теоретический анализ литературы;
- изучение и обобщение педагогического опыта;
- рефлексия опыта собственной педагогической деятельности.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ

1.1 Содержание и методы обучения учащихся игре на аккордеоне на начальном этапе

Начальное обучение должно быть основано на развитии музыкального мышления учащегося, его музыкально-слуховых представлений, на накоплении им определенного музыкального опыта и изучения на этой основе нотной грамоты.

Задачи начального этапа следует решать комплексно, в разумной последовательности, с использованием различных форм показа и образных пояснений, а также с обязательным активным участием в них самого учащегося.

Освоение на начальном этапе постановки игрового аппарата, правильной посадки, звукоизвлечения, аппликатуры является основой обучения учащегося игре на аккордеоне. «Профессионально-грамотная постановка ... (аккордеониста) включает три момента: посадка, установка инструмента, положение рук» [2, с. 13]. Вначале следует освоить правильную посадку, установку аккордеона, определить положение рук на правой и левой клавиатурах. Правильная посадка учащегося является основой организации игровых движений, формирования его исполнительских навыков. Можно выделить два варианта посадки: 1) расположение аккордеона, при котором гриф правой клавиатуры находится на правом бедре, аккордеон смещен вправо и стоит ровно без наклона в правую сторону и 2) расположение аккордеона, при котором гриф правой клавиатуры упирается в правое бедро.

Как показывает практика, наиболее удобным и рациональным для исполнителей является второй вариант посадки. Основным критерием при осуществлении того или иного вида посадки является физическое удобство учащегося, правильная осанка.

Следует обязательно учитывать физические данные учащегося, размеры, вес и качество аккордеона. Таким образом, правильный подбор инструмента является одним из главных факторов его успешного обучения.

Учащемуся 6-8-летнего возраста следует заниматься на жестком стуле, сидеть на передней половине, приблизительно на одной трети его части. Это связано с конституцией, которой обладает ребенок. Необходимо иметь основные точки опоры – на стул и на пол, так как инструмент должен

устойчиво стоять на бедре левой ноги. Такое положение обеспечивает максимальную устойчивость инструмента при игре на сжим.

Ремень тщательно подгоняется педагогом соответственно телосложению ребенка. Они не должны быть слишком туго затянуты, так как в этом случае аккордеон будет давить учащемуся нагрудную клетку.

Ф. Липс в своей работе «Искусство игры на баяне» [15] отмечает, что «основным критерием постановки рук на инструменте является природная естественность и целесообразность движений». Формируя правильную постановку правой руки на клавиатуре, преподаватель должен добиться, чтобы учащийся умел расслаблять руку. Естественного положения правой руки, кисти можно достичь, опустив руку вниз, расслабить при этом все мышцы плеча, сохранив расслабленными предплечье и кисть. Предплечье и кисть должны образовывать единое целое, допустив лишь незначительный сгиб в лучезапястном суставе. Ладонь должна быть расположена параллельно по отношению к клавиатуре. Иногда учащиеся допускают ошибку, наклоня ладонь в сторону пятого или первого пальцев.

Пальцы должны находиться в естественном положении, округлены и касаться клавиш частью между подушечками и ногтями. Первый палец касается клавиш боковой частью около ногтя. Пальцы следует удобно расположить по звукам: ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, до.

«Эти пять нот – содержание первого урока фортепианной игры Шопена», - пишет по этому поводу Г. Нейгауз [19].

При постановке левой руки следует подогнать ремень, предназначенный для разведения меха. Он не должен быть слишком свободен, так как в этом случае учащийся при игре на разжим может не доставать вспомогательного и основного рядов. Если же ремень будет сильно прижимать руку к корпусу, то в этом случае затрудняется передвижение руки вверх и вниз по левой клавиатуре.

Положение кисти считается оптимальным, при котором третий палец дотягивается до вспомогательного ряда, а ремень прикрывает лучезапястный сустав. Пальцы, так же как и в правой руке, должны быть округлены, касание кнопок аналогично правой клавиатуры. Первый палец должен располагаться на боковой крышке левой части корпуса и находиться вместе с остальными пальцами около кнопок.

Приступая с учащимися к освоению игровых движений, преподаватель должен начать с объяснения, каким образом на аккордеоне извлекается звук. Для образования звука на аккордеоне необходимо привести в действие клавиши и мех. Этим действиям сопутствует целая система: палец – клавиша – рычаг – клапан – воздух – резонатор – планка – язычок – звук. Сложность

процесса звукообразования влияет на формирование навыков звукоизвлечения, приемов достижения нужного звучания, так как разное качество звучания на аккордеоне можно получить различными видами туше (прикосновения пальца к клавише) и способами ведения меха. Важно, чтобы учащийся понял: громкость звука на аккордеоне не зависит от силы удара, нажатия или давления пальцев на клавишу, так как звук меняется за счет различного по интенсивности ведения меха. Понимая важность участия работы меха в комплексе звукоизвлечения, логично будет начать осваивать с учащимися игровые навыки с владением мехом. Начальные упражнения на владение движениями мехом должны быть просты.

Первое из них заключается в обычном разведении меха, поэтому целесообразно, чтобы учащийся, выполняя это упражнение, пользовался кнопкой воздушного клапана, так как это позволит целиком, не отвлекаясь на постановку рук, сосредоточить внимание на правильное движение меха. Упражнение должно выполняться с достаточной амплитудой, движение должно быть плавное, без рывков и толчков, давление на мех должно быть достаточно сильным, так как в дальнейшем могут возникнуть проблемы слабого звука. Результатом такой работы станет ровность звука, его продолжительность (длинные ноты), громкость.

Не стоит поначалу слишком нагружать учащегося большим количеством повторений упражнений, так как это может вызывать боли в мышцах плеча. Закладывая на первых занятиях основы владения мехом, преподаватель должен предостеречь учащегося от возможных ошибок. Наиболее типичными являются: учащийся, поднимая нижнюю часть корпуса левой клавиатуры, производит сжим меха по неправильной траектории. При ведении меха на сжим, он наклоняет корпус вправо, нарушая при этом правильность посадки за инструментом. При смене меха на сжим, учащийся прижимает локоть правой руки к своему корпусу. Чтобы предотвратить эти ошибки, преподаватель должен наглядно показать учащемуся правильное ведение меха.

Знакомство учащегося с правой клавиатурой целесообразно начинать с белых клавиш. Рука для удобства и снятия лишнего напряжения находится приблизительно по центру грифа. При нажатии клавиш нужно внимательно следить, чтобы мышцы руки (кисть, предплечье), не участвующие в работе, были расслаблены. Очень часто учащийся, нажимая каким-либо пальцем клавишу, напрягает остальные. Для того чтобы устранить эту зависимость и дать почувствовать, что каждый палец может работать самостоятельно, не передавая напряжение другим, можно предложить следующее упражнение: кисть расположена таким образом, что все пальцы касаются клавиш. Затем

один из них поднимается и несколько раз подряд нажимает и легко ударяют клавишу. Нужно стараться, чтобы все пальцы работали равнозначно и чтобы учащийся лучше ощущал силу пальцев и их работу. Не стоит на первых уроках увлекаться играть ударом или толчком, так как и в том и в другом случае в действии участвует вес пальца. При способе звукоизвлечения ударом или толчком мы подразумеваем «весовую игру». Работая над пальцевым ударом с учащимся, преподаватель должен следить, чтобы движения не были резкими и размашистыми. Мягкость, плавность, пластичность, гибкость – компоненты, которые нужно развивать в раннем возрасте, так как в дальнейшем (с физиологическим изменением ребенка) делать это будет труднее. При касании пальцами клавиши первые фаланги не должны прогибаться. В процессе музицирования постановка, посадка может произвольно меняться. «На практике довольно часто, сами того не замечая, учащиеся привыкают к физическому напряжению, в результате чего оно впитывается вместе с изучаемым материалом и рано или поздно станет серьезной преградой на пути живого, естественного высказывания за инструментом» [2, с. 14]. Однако, как бы оно не видоизменялось, следует избегать малейшей скованности. «Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие, так же как слух должен испытывать эстетическое наслаждение» [16, с. 35].

Освоив с учащимся правую клавиатуру, следует ознакомить его с расположением рядов, басов, аккордов на готовой системе левой клавиатуры. Практическое занятие целесообразно начинать с навыка нахождения отмеченной ноты «до» третьим пальцем. Затем этим же пальцем следует освоить вертикаль основного ряда, при этом второй палец должен находиться на мажорном ряду. Далее можно дать первое просто упражнение – игру по вертикали баса и мажора одновременно, затем отдельно. Вид туше – толчок, нажим. При этом очень важно, чтобы после каждого взаимодействия с кнопкой ученик расслаблял палец. Во время игры одного пальца другие должны быть округлены и расслаблены. Так как основной функцией готовой системы левой клавиатуры является аккомпанемент, целесообразно выполнять упражнения штрихом *non legato*, чтобы не формировать привычку тянущегося баса и аккорда.

В итоге можно отметить, что всякая естественная постановка в той или иной степени индивидуальна, так как каждый педагог и учащийся вырабатывает ее для себя в процессе наблюдений над собой и накопления личного опыта. Данные рекомендации по организации игрового аппарата необходимы для дальнейшей работы над различными приемами

звукоизвлечения, штрихами, достижения художественных результатов исполнения музыкальных произведений.

С самого начала обучения следует воспитывать аппликатурную дисциплину в игровых движениях учащегося. Термин «аппликатура» означает определенный способ расположения и порядок чередования пальцев во время игры на музыкальном инструменте. Правильная и удобная аппликатура – важнейшее условие, от которого в значительной степени зависят ясность и ровность пассажей, качество звука аккордеониста. Если в процессе работы над произведением аппликатура не определена, а учащийся исполняет то или иное сочинение каждый раз различными пальцами – добиться качества исполнения очень сложно. Ее всегда нужно устанавливать сознательно и усваивать одновременно с нотами, чтобы каждая клавиша была логично связана в сознании с определенным пальцем или группой пальцев.

На начальном этапе обучения аккордеонисты уже используют в игре все пальцы правой руки. Музыкальный материал подбирается с таким расчетом, чтобы можно было играть в одной позиции, без подкладывания и перекладывания пальцев. Надо приучать учащегося использовать в игре естественную последовательность пальцев, при этом следует избегать использования первого пальца и пятого пальцев на черных клавишах.

Для достижения на аккордеоне связного звучания гаммообразных последовательностей необходимо овладеть приемами подкладывания и перекладывания пальцев (техника освоения данного приема описывается ниже). При исполнении более сложных произведений, особенно полифонических, аккордеонистам приходится производить беззвучную подмену пальцев на одной клавише, чтобы перейти в новую позицию, а также использовать прием скольжения пальца с клавиши на клавишу. С помощью правильной выбранной аппликатуры можно избежать большой растяжки пальцев левой руки, сократить дину скачка. Учащемуся надо знать установившиеся аппликатурные приемы, которые облегчают и делают более качественным исполнение различных видов фактуры, изложение музыкального материала.

В исполнительской практике существуют общие правила определения аппликатуры. Интересны в этом плане рекомендации В. Бесфамильного и А. Семашко [2, с. 21]. Рассмотрим некоторые из них, наиболее приемлемые для аккордеонистов:

1. Аппликатура должна определяться и диктоваться характером музыкального материала. При этом следует учитывать не только его формальное строение, но и эмоционально-образное содержание.

2. Определяя аппликатуру в пассажах и быстрых фигурациях не акцентированные или опорные звуки, целесообразнее подбирать сильные пальцы.

3. Сходные музыкальные фигуры чаще всего требуют одинаковой аппликатуры.

4. Расстановку пальцев следует производить с таким расчетом, чтобы они последовательно располагались от первого к пятому и наоборот, так как неизменным условием является принцип естественной последовательности пальцев. «Последование нот, расположенных в одной позиции, представляет, как правило, едва ли не самую удобную для исполнения формулу пианистического пассажа. Такое последование прочнее всего автоматизируется» [11, с. 5].

5. При определении аппликатуры нужно избегать частого подкладывания большого пальца, то есть частой смены позиций.

6. При быстром повторении (репетиции) одной и той же клавиши с целью достижения ясности и отчетливости пальцы необходимо чередовать. Наиболее часто в этом случае используются 2, 3, 4 пальцы в самой различной последовательности (чаще всего от слабых к сильным). В медленных и умеренных темпах чередования пальцев в репетициях злоупотреблять не следует.

7. Скольжение пальцев с клавиши на клавишу целесообразно применять на слабой доле такта.

8. Чрезвычайно важно учитывать особенности руки учащегося: длину пальцев, их толщину, силу и ловкость. Аппликатура, удобная для одного исполнителя, может оказаться неприемлемой для другого, поэтому к аппликатуре, обозначенной в нотах, нужно относиться творчески и искать наиболее подходящий вариант для данного случая.

9. Необходимо стремиться к простоте и естественности, что способствует легкому запоминанию музыкального текста.

Предложенные рекомендации помогут в воспитании аппликатурной дисциплины, исполнительской культуры аккордеониста.

1.2 Содержание и методы развития двигательной техники учащегося при обучении игре на аккордеоне в музыкальной педагогике

В практике развития исполнительской техники используются «два основных метода: слуховой и двигательный» [20, с. 47]. Слуховой метод предполагает приоритет музыкально-слуховых представлений над игровым движением. Г. Коган главным и существенным фактором в технической

работе ученика видит слух: «Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательного слухового контроля – вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя» [5, с. 80]. Другую точку зрения по данной проблеме высказывал Фр. Штейнхаузен. В частности, он говорил о необходимости «...учить тело движениям, пытаюсь понять то, что природным законам приходит бессознательно» [5, с. 4].

Первым исследователем, который пытался обосновать исполнительский процесс экспериментальными данными лаборатории И.П. Павлова, является С. Клещев [10]. Причем его концепция путей совершенствования двигательных навыков исходит из рефлекторной теории, оказавшей в то время определенное влияние на развитие музыкальной педагогики. Так, затронутые им вопросы в статье «Два пути развития техники пианиста» весьма интересны в плане вычленения некоторых особенностей исполнительского мастерства. Успешность его формирования определялась умением исполнителя полноценно представлять художественный результат: «Техника, получив мощный двигатель в виде представления звучания и активной оценки полученного результата, - пишет он, - может развиваться... и совершенствоваться на основе природных механизмов» [10]. При этом взаимосвязи между двигательным и слуховым анализаторами отводится первостепенное значение слуховым. Вместе с тем переоценка значения частных, отдельно взятых рефлексов в выработке исполнительской техники, которая понималась как «сложная цепь двигательных навыков», связанная с возбуждением последовательного ряда нервных клеток двигательного анализатора [10], по сути дела увела исследователя от истинных путей совершенствования исполнительского процесса. Перенос этого положения в методику обучения обусловил неправильное толкование логики формирования исполнительской техники, что нашло свое отражение в применении различных упражнений, направленных на механическую тренировку пальцев.

Другим исследователем, рассматривавшем исполнительский процесс с позиций учения И.П. Павлова, являлся А. Брейтбург. Согласно его концепции, ведущим условием в этом процессе выступает четкое представление о том музыкальном звучании, которое предстоит воспроизвести. Представление о результате исполнения музыкального произведения всегда должно предшествовать его воспроизведению [3, с. 117]. Однако выдвинутые этим исследователем положения, хотя и приводят к правильному выводу о том, что «музыка на всех этапах развития

исполнителя обуславливает его технику», все же не вскрывают механизма исполнительского мастерства как сложного, целостного процесса.

Необходимо отметить, что большинство музыкантов-педагогов с большей настойчивостью подчеркивает первичную роль психики в технической работе. Поэтому В. Сафонов рекомендует: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами». Согласно Ф. Бузони, «...более высокая техника локализована в мозгу. Она состоит из геометрии, измерения расстояний и музыкального распорядка» [4, с. 56]. На аналогичной позиции стоял Л. Николаев, который в согласии со своим учителем В. Сафоновым утверждал: «Раньше, чем произведение будет готово в пальцах, оно должно быть готово в голове» [21, с. 89]. Не педагогу необходимо всегда помнить, что учащийся не сосуд, который надо зажать» [1, с. 209]. Совершенно правы те педагоги, которые не забывают, что двигательные навыки и умения аккордеониста, которые определяют его исполнительскую технику, должны находиться в соответствии со способностью чувствовать, выражать мысль. «Исполнительская техника, - пишет Я. Мильштейн, вещь опасная, если она намного опережает мысль и чувство» [17, с. 10].

Какой же подход в решение данной проблемы наиболее рационален? Ответ на этот вопрос я нахожу у О.Ф. Шульпякова: «Единственно возможный путь в данном направлении видится в распределении внимания на работу разных уровней, отвечающих, с одной стороны, за смысловое решение задачи (слуховая сфера), с другой – поставляющей необходимый двигательный состав (двигательная сфера)» [26, с. 61]. Поэтому, решая проблему преимущества слухового, либо двигательного метода, необходимо находить промежуточный вариант, который достигается единством технического и художественного развития учащегося. Именно оно ведет его к достижению высокого исполнительского результата, к профессионализму.

Однако следует помнить, что одинаковый путь работы над развитием двигательных навыков аккордеониста неприемлем, так как нет двух исполнителей, у которых психомоторика, игровые аппараты были бы совершенно идентичны. Следовательно, каждый исполнитель должен пройти в определенной мере свой собственный путь ее развития, а педагогу нужно, прежде всего, исходить из индивидуально-психологических особенностей обучающегося.

Существуют различные определения понятия «техника». Основываясь на разных формулировках, я представляю, что «техника – это умение высокохудожественно воплощать свои слуховые представления средствами рациональных игровых движений». Как показывает практика, техника не

должна развиваться изолированно от музыкального воспитания. «Идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук с полным развитием интеллекта...» [22, с. 529]. Техника аккордеониста является психологической функцией и насколько больше развиты двигательные навыки аккордеониста, чем ярче его слуховые представления, настолько эффективней развивается техника. Поэтому для учителя музыки в процессе обучения учащихся игре на аккордеоне возникает необходимость в специальных психологических и физиологических знаниях законов движения игрового аппарата, собственного тела, в изучении его деятельности с точки зрения механики и анатомического строения. «Кто не знает своего орудия, тот ни в коем случае не может сделать из него верного употребления и еще менее может научить такому употреблению» [25, с. 13].

В процессе обучения учителю музыки необходимо внимательно относиться к психологическому фактору в развитии двигательных навыков аккордеониста, так как механические исполнительские действия могут привести к неосознанным движениям пальцев. Следовательно, совершенствование двигательных навыков игре на аккордеоне должно быть тесно связано с развитием слуховой сферы учащегося. Поэтому в процессе работы над музыкальным произведением следует «...отказаться от все еще бытующего способа – от моторики к звучанию» [2, с. 24]. «Если слух утрачивает должное внимание, перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расплывается и пальцы перестают повиноваться» [16, с. 82].

Для осознанного развития двигательных навыков аккордеониста важное значение имеет работа в удобных, медленных и умеренных темпах. «Медленность движений при воспитании новых навыков необходима, потому что при медленном движении получается ясное ощущение от каждого движения, не заслоняемое ощущением от следующего движения, и легче вырабатывается то предваряющее торможение, которое делает игру свободной и ровной. Переход от медленной игры к быстрой совершается (при достаточной усвоении пассажа) легко, в то время как от быстрой игры к медленной – гораздо труднее.

К медленной игре необходимо возвращаться и после окончательного усвоения музыкального произведения, и вот на каком основании. Быстрая, ровная игра есть результат точного соотношения сменяющих друг друга процессов возбуждения и торможения» [9, с. 78]. Однако при работе над музыкальным произведением в измененных, замедленных темпах, необходимо постоянно помнить об окончательной его интерпретации. Это

необходимо для того, чтобы в слуховых представлениях учащегося не нарушалась целостность музыкальных образов, нюансировка, стиль.

Очень важно для развития двигательных навыков аккордеониста правильно определить виды туше. Я считаю, что при его выборе для их развития целесообразнее использовать туше «пальцевой удар». А. Крупин по этому поводу пишет: «Если нажим давно утвердился в баянной методике как основной прием звукоизвлечения, то роль ударного начала явно недооценивается вплоть до наших дней. А между тем именно воспитание культуры удара по всей его огромной шкале должно стать одной из основных задач работы баяниста над техникой движения пальца» [13, с. 108]. Эта мысль, по моему мнению, в полной мере актуальна и для аккордеонистов.

Целесообразность применения в методике развития двигательного навыка пальцевого движения «туше-удар» я объясню следующим образом. Природа удара, его структура включает три взаимосвязанных действия: замах, движение к точке удара и отскок. Рассмотрим этапы выполнения исполнительских действий.

Первое действие: быстрый замах пальца. В результате этого действия изменяется состояние мышцы, следовательно она рефлекторно будет стремиться в свое исходное состояние, соответственно ее сокращение будет способствовать второму действию – удару. Как справедливо отмечает В. Григорьев, «...растянутая мышца стремиться рефлекторно сократиться до естественной длины. Этот рефлекс проявляется, однако, только при быстром растяжении мышцы» [7, с. 67], то есть замах должен быть быстрым.

Второе действие: движение от точки замаха к точке удара пальца по клавише, которое имеет свою силу, амплитуду. Движение осуществляется свободным стремительным броском пальца на клавишу, ему способствует рефлекторное сокращение мышцы, а также вес пальца.

Третье действие: отскок пальца, который происходит рефлекторно, в результате которого палец возвращается, как бы «автоматически», в исходное свободное положение игрового аппарата. Состояние свободы игрового аппарата является предпосылкой для следующего пальцевого удара.

Анализ процесса данного игрового пальцевого движения показывает, что в его выполнении нет статичности. Напряжения мышц, возникающие при игровых пальцевых движениях мгновенны, и важно то, что они постоянно чередуются с их естественным освобождением, то есть исполнительское действие сопутствует свободному состоянию игрового аппарата. Это обстоятельство является главным условием для развития двигательного навыка аккордеониста. Важно также отметить, что туше, как способ прикосновения пальца к клавише, можно отнести к простому действию, на

которое изначально может сконцентрировать внимание исполнитель. Если рассматривать исполнительскую технику как «сложную цепь двигательных навыков» [8], то развитие моторно-двигательного пальцевого туше образно можно представить как работу над одним из «звеньев этой цепи». Освоение данного пальцевого туше может стать основой для дальнейшего поэтапного формирования игровых движений. При многократном повторе игровые движения автоматизируются, в результате чего формируются двигательные навыки, развитие которых определяет исполнительскую технику аккордеониста.

Однако следует помнить, что при освоении видов туше, пальцевой удар может быть активным, так и пассивным. Известно, например, что в быстрых темпах активным пальцевым ударом играть нецелесообразно, так как неизбежно возникнет зажатие мышц игрового аппарата. Поэтому двигательные навыки аккордеониста рациональнее развивать на чередовании видов туше «*marcato*» и «*leggiero*», а также темпов, динамики, ритма и т.д. Термины *marcato* и *leggiero* предлагается в данном контексте использовать как различие пальцевого туше (а не штрихов) для более удобного (краткого) их использования в данном контексте.

В. Бесфамильнов, А. Семашко рассматривают метод работы над различными видами туше и меховедением. Они предлагают «...варьировать темп, штрихи, ритм, метр, динамику, акценты, направление движения меха, тональность и т.д.». Указывая на необходимость варьирования штрихов (особенно на начальном периоде обучения), педагоги рекомендуют следующую последовательность работы: начинать игру с отрывистого легкого *staccato*, что избавит запястье и другие части руки от зажатости, особенно при смене позиций, а также от чрезмерного «пережима» клавиш; далее следует перейти к игре штрихом *non legato* и, наконец, к связной игре, то есть *legato*. Все последующие штриховые комбинации не должны нарушать тесного контакта пальцев с клавиатурой [2, с. 24].

Рекомендуемые выше способы можно успешно применять для развития двигательных навыков аккордеониста в зависимости от решаемых задач на определенном этапе обучения. Например, можно поставить цель освоения определенного вида пальцевого туше, концентрируя при этом внимание ученика над способом его выполнения, затем усложнить задачу – добиться конкретного при этом звукового результата: штриха, динамики, при помощи разнообразного движения меха и т.д. Таким образом, происходит процесс формирования двигательного навыка по дидактическому принципу: от простого действия к более сложному. Соответственно, многообразие и

качество сформированных двигательных навыков будут определять уровень развития исполнительской техники учащегося.

Таким образом, развитие двигательных навыков аккордеониста длительный и сложный процесс, который влияет на качество обучения игре на аккордеоне в целом. Он будет осуществляться более эффективно в том случае, если педагог сам на высоком уровне владеет всеми игровыми приемами, творчески подходит к применению полученных теоретических знаний на практике. В. Бесфамильнов, А. Семашко считают, что работа над развитием двигательных навыков аккордеониста может быть наиболее эффективна «при следующих основных условиях»:

1. Всякую работу над двигательной техникой необходимо рассматривать не только как пальцевую, но и как умственную, требующую ясности, точности и быстроты мышления.

2. Учащийся всегда должен предвидеть цель, которую преследует то или иное упражнение.

3. Технический материал должен подбираться с учетом изучаемой на данном этапе музыкально-художественной литературы. Он должен быть своего рода «ключом» к быстрейшему овладению музыкальным произведением.

4. Музыкально-технические формулы необходимо играть самыми различными способами. Для этого необходимо варьировать темп, штрихи, ритм, метр, динамику, акценты, направление движения меха, тональность и т.д. Это поможет оградить учащихся от бессмысленной машинальной «зубрежки», все еще имеющей место в учебной практике и приводящей к маловыразительной игре.

5. Все технические элементы должны исполняться грамотной, наиболее удобной для данного исполнителя аппликатурой» [2, с. 24].

На протяжении своей педагогической деятельности я изучила много литературы по данной теме. Чтобы идти в ногу со временем, приходится постоянно совершенствовать свое профессиональное мастерство – изучение новых книг, статей; обмен опытом с коллегами из других школ, посещение районных методических объединений и, конечно же, обучение на курсах повышения квалификации, где доминирующим методом обучения является совместный творческий процесс преподавателей и нас – слушателей.

ГЛАВА 2 ПУТИ И СРЕДСТВА ПОЭТАПНОГО ФОРМИРОВАНИЯ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ

2.1 Мотивационная готовность и психофизические особенности учащихся начальных классов

Дети, поступающие в класс с музыкальной направленностью, в частности в класс аккордеона, должны обладать определенными музыкальными и физиологическими способностями: музыкальный слух, ритм, память, пластичность. Для успешности обучения необходимы: физическая, психологическая и мотивационная готовность к учебно-познавательной деятельности. Но преобладающим фактором должны служить: интерес и желание заниматься музыкой. Способности ребенка развиваются в процессе активной музыкальной деятельности. Правильно организовывать и направить ее с самого раннего детства, учитывая изменения возрастных ступеней – задача педагога.

Младший школьный возраст охватывает период от 6 до 11 лет, когда он проходит обучение в начальных классах, и определяется важнейшим обстоятельством в жизни ребенка – его поступление в школу.

В это время происходит интенсивное биологическое развитие детского организма, возрастает подвижность нервных процессов, процессы возбуждения преобладают, и это определяет такие характерные особенности младших школьников, как повышенную эмоциональную возбудимость и непоседливость.

Поскольку мышечное развитие и способы управления ими не идут синхронно, то у детей этого возраста есть особенности в организации движения. Для детей этого возраста остается характерной повышенная утомляемость и нервнопсихическая ранимость. Их работоспособность обычно падает через 25-30 минут.

Практика обучения учащихся на аккордеоне в учреждении среднего образования показывает, что изучение нотной грамоты считается занятием не только самым трудным, но и самым скучным, а потому нелюбимым у подавляющего большинства учащихся.

Обычно малыши идут в музыкальный класс с желанием сразу играть на инструменте, не затрачивая на это труда, просто копируя движения взрослых. Они совершенно не готовы к тому, что им придется учить длительности нот и пауз, читать ноты в скрипичном и басовом ключах, запоминать музыкальные символы, термины и многое другое. Нередко постоянные

замечания учителя приводят к нежеланию заниматься, к формированию отрицательной позиции по отношению к занятиям. В отдельных случаях это может привести к отказу от занятий и к демонстрации негативного поведения.

Следовательно, педагогу необходимо искать пути, подбирать стимулы, которые вызовут у ребенка желание работать, повысят мотивацию к обучению. Мотивация, пожалуй, самая сложная проблема, с которой приходится работать всем педагогам. Высшей учебной мотивацией ученика является интерес к предмету, а интеллектуальная активность в целом направляется и подкрепляется интересом – именно он оказывает влияние на направленность внимания и мысли.

Что же является движущей силой мотивации? Ведь мотивы определяются убеждениями, идеалами, установками, потребностями, интересами. Все эти психические образования связаны и влияют друг на друга. То, что одного учащегося побуждает к активным действиям, другого оставляет равнодушным или приводит лишь к незначительному положительному эффекту.

При формировании устойчивого интереса к обучению учителю целесообразно руководствоваться двумя основными правилами:

- постепенно переходить от естественных интересов к прививаемым;
- объект, предлагаемый учащемуся для изучения, не должен быть для него ни совершенно новым, ни хорошо известным.

Процесс обучения должен стать развивающим, направленным на формирование познавательных интересов и способностей учащихся. В связи с этим особое значение приобретают игровые формы обучения.

Дидактические, или интеллектуальные, игры – это разновидность игр, специально создаваемых педагогами для использования в образовательном процессе в целях решения конкретных учебных задач. Дидактические игры позволяют развивать у учащихся произвольность таких процессов, как внимание и память. Игровые задания положительно влияют на развитие смекалки, находчивости, сообразительности. Игры не только развивают умственные способности, но и формируют волевые качества: организованность, выдержку, настойчивость, умение соблюдать правила игры.

Именно наглядность и игра наилучшим образом помогают формировать у учащихся младшего школьного возраста интерес к предмету, повышают мотивацию в обучении и самообразовании. Детям необходимо творить и переживать, чтобы понимать. «Я слышу и забываю. Я вижу и помню долго. Я делаю и понимаю» - так гласит народная китайская мудрость. Дидактическая

игры вызывает живой интерес к предмету, к процессу познания, активизирует их деятельность, помогает легче усвоить учебный материал. И, пожалуй, самое главное: игра способна на длительное время удерживать внимание учащегося при решении какой-либо определенной задачи.

Правилами определяется порядок действий и поведение участников в процессе игры. Правила разрабатываются с учетом задач урока и возможностей учащихся. Правилами создаются условия для формирования умений учащихся управлять своим поведением. Оборудование игры включает в себя оборудование урока: наглядность, технические средства обучения, дидактический раздаточный материал и др.

Целесообразность использования дидактических игр на различных этапах урока различна. При усвоении новых знаний возможности дидактических игр уступают место более традиционным формам обучения, поэтому игры целесообразнее проводить при проверке результатов обучения, выработке знаний и умений. В этой связи различают контролирующие игры и игры-упражнения.

В процессе использования игр-упражнений совершенствуются познавательные способности учащихся, что способствует закреплению учебного материала, развитию умения применять его в новых условиях.

Учителю следует учитывать основные условия проведения дидактической игры на уроке или занятии:

- наличие у самого педагога определенных знаний и умения в области дидактических игр;
- выразительность проведения игры, обеспечивающая интерес учащихся, желание слушать, участвовать в игре;
- необходимость участия в игре педагога как руководителя игры, при этом он должен обеспечивать поступательное развитие игры в соответствии с учебными задачами, незаметно для учащихся направляя игру в нужное русло;
- оптимальное сочетание занимательности и обучения (учитель должен помнить, что он дает сложные учебные задания, а в игру их превращает форма их выполнения);
- использование средств и способов, повышающих эмоциональное отношение учащихся к игре, которое следует рассматривать не как самоцель, а как путь, ведущий к выполнению учебных задач;
- наличие между учителем и учащимися атмосферы уважения, взаимопонимания, доверия, сопереживания.

Ценность игрового метода обучения состоит в том, что в игровой деятельности образовательная, развивающая и воспитывающая функции

обучения действуют не обособленно, а в органичном единстве. Игра является носителем всех функций этого процесса: побуждает, обучает, организует, развивает определенные познавательные способности, воспитывает личность и ее коллективистские качества.

Учитель должен ясно понимать роль дидактической игры в образовательном процессе, правильно оценивать ее воздействие на познавательную активность учащихся, стремиться к тому, чтобы игра не отвлекала от обучения, а способствовала интенсификации умственной работы, делая ее более привлекательной и интересной.

В своей методике работы с учащимися начальных классов я использую такие дидактические игры, как: Игра «Я знаю ноты», Игра «Музыкальный поезд», Игра «Ритмическое домино», Игра «Музыкальных мозаика», Игра «Музыкальное лото», Игра «Всезнайка-музыкайка».

2.2. Этапы формирования двигательных навыков начинающего аккордеониста

Приступить к первому практическому уроку можно лишь тогда, когда выполнены требования посадки, установки инструмента и постановки рук. Этому можно посвятить чуть ли не целый урок. Важно, чтобы учащийся самостоятельно мог правильно сесть, найти контакт с аккордеоном и поставить руки. С первого урока знакомство с аккордеоном для учащегося должно быть большой радостью. Необходимо помочь ему подогнать ремни, почувствовать инструмент. Если есть возможность, то пусть учащийся полюбуется на себя в зеркало.

Следующую часть урока можно посвятить различным упражнениям для развития гибкости рук, подготавливающим игровые движения на аккордеоне. Если ученик зажат, то можно предположить следующие подготовительные упражнения на релаксацию:

1. Вытяните перед собой одну из рук так, чтобы она была параллельно полу. Мышцы плеча и предплечья при этом должны находиться в состоянии легкого напряжения; кисть и пальцы должны быть опущены и расслаблены. Расслабьте предплечье, а затем плечо до полного «падения руки».
2. Затем это же упражнение выполняют другой рукой.
3. То же упражнение выполняют обеими руками одновременно.
4. Исходное положение – рука вверху, слегка напряжена. Постепенно ослабляют мышцы и, когда рука становится «тяжелой», ее «роняют» в следующей последовательности: кисть и пальцы, предплечье – а затем вся рука.

Это упражнение выполняют вначале одной рукой, затем другой и двумя руками вместе.

Упражнения за столом

Все упражнения выполняются вначале одной рукой, затем другой и двумя руками вместе.

«Мостик»

1) Ученик садится к столу. (Сидеть необходимо так, как он будет сидеть с инструментом.)

2) Три средними пальцами (2,3 и 4) опирается на край стола. Напряжение в кончиках пальцев должно быть ровно столько, чтобы не упала рука, которая безвольно висит с ощущением тяжести в локте.

3) Покачайте руку в разные стороны, при этом она должна быть свободна и раскачиваться как канатный мостик.

«Прыжки»

Вариант №1

1) Исходное положение руки такое же, как и в упражнении «Мостик»

2) Рука прыгает вверх, отталкиваясь кистью, а затем свободно падает под собственным весом.

Упражнение вначале выполняет с опорой на три пальца, затем – на один третий, второй и четвертый.

Вариант №2

Условия выполнения такие же, как и в первом варианте, только рука после прыжка «приземляется» на опорный палец.

Вариант №3

Выполняются также, как в первом и втором варианте, только пальцами без участия кисти.

«Классики»

1) Кисть руки располагается на столе, как на клавиатуре. (Клавиатуру можно нарисовать на картонке). Пальцы немного закруглены, опираются на стол подушечками, а первый палец – уголком крайней фаланги. Мышцы ладони не касаются стола.

2) Отталкиваясь пальцами и кистью от инструмента, рука описывает дугу и приземляется в другом месте.

При выполнении упражнений следует достигать точности прыжка от определенной клавиши до следующей и обратно.

«Прыгающий мостик»

Упражнение выполняется также, как и «Классики», только не всеми пальцами, а первым и пятым. Пальцы образуют упругий мостик, который не

должен прогибаться. Естественный свод пальцев должен быть эталоном исходного положения во всех упражнениях.

«Мячик»

1) Рука, включая пальцы, кисть и предплечье, лежит на столе.

2) Кистью легко отпрыгивать, не отрывая от стола предплечье. Пальцы немного согнуты, подушечками бьют по столу.

3) Вначале упражнения они прижаты друг к другу. Затем в процессе кистевых прыжков постепенно разжимаются, как бы охватывая октаву, и сжимаются.

Во всех упражнениях не должно быть лишнего напряжения. Руки естественно будут уставать, как от любой физической нагрузки, после чего им необходимо давать отдых. Все упражнения выполняются вначале одной рукой, затем другой, а потом двумя руками вместе, кроме упражнения «Мячик». Руки во время выполнения упражнений должны быть пластичными и красивыми. Необходимо избегать угловатых и неуклюжих движений. Повторение этих упражнений полезно и во время практических занятий на инструменте.

Я считаю, что целесообразнее всего формировать двигательный навык, а затем его развивать на упражнениях. «Важнейшим условием формирования и сохранения навыка являются постоянные упражнения» [6, с. 112]. При отсутствии упражнений двигательный навык имеет свойство угасания. В методической литературе также отмечается, что развитие как двигательных навыков, так и исполнительской техники зависит от упражнений. Ф. Лист по этому поводу пишет: «Не от упражнений зависит техника, а от техники упражнения» [18, с. 36]. Работа над упражнениями должна осуществляться целенаправленно. Педагогу необходимо определить учащемуся направление, последовательность и метод освоения конкретных игровых движений, приемов, туше.

При создании комплексов упражнений для индивидуальной работы с учащимися я рекомендую обратить внимание на развитие отдельных игровых движений, приемов, видов туше. Б. Кременштейн отмечает: «Хорошие педагоги знают, что в основе работы исполнительского аппарата лежит некоторое количество (немного!) главных фундаментальных приемов, на которых строится вся ... система технических приемов» [12, с. 64].

Поэтому на начальном этапе развития двигательных навыков аккордеониста рекомендуется играть упражнения в пределах одной позиции с использованием видов туше: «*marcato*», «*leggiero*», «*jeu perle*». «Игра в позиции – это исполнение группы нот в определенной части звукоряда, без перемещения руки вдоль клавиатуры» [15, с. 90].

Упражнения на освоение туше «*marcato*»

Упражнения на освоение вида туше «*marcato*» в сочетании с вариативным меховедением должны основываться на ощущении свободы руки и независимости пальцев.

Рассмотрим начальные упражнения, выполняемые вверх и вниз по ступеням гаммы до мажор туше «*marcato*».

Цель: освоить вид туше «*marcato*». Задачи: добиться независимости движения пальцев, ощущения свободы игрового аппарата в процессе исполнения упражнений. Способ выполнения: атака клавиши осуществляется активным пальцевым ударом (движение меха произвольное) в умеренном темпе, затем происходит отскок пальца с полным освобождением игрового аппарата в паузе (обязательный контроль ощущения). Последовательное выполнение цепочки действий, многократный ее повтор будет способствовать автоматизации действия, то есть развитию технического навыка.

Последовательность действий: рука в исходном свободном положении, поочередный удар-отскок пальцев. Во время замаха одного пальца, другие пальцы положения не меняют, исключение составляет движение четвертого пальца. При замахе четвертого пальца рефлекторно приподнимаются третий и пятый пальцы. Это естественное пальцевое движение, связанное с физиологическим строением кисти, может сопровождать движение четвертого пальца. Положение кисти и предплечья не меняются. Особое внимание следует обратить на исполнение паузы: если учащийся не успевает во время паузы ощутить свободу игрового аппарата, то ее можно увеличить за счет общего замедления темпа. Характер удара при этом не меняется. Постепенно, от умеренного темпа необходимо переходить в более подвижные темпы, однако следует помнить, что туше «*marcato*» является лишь подготовительным этапом работы для перехода в быстрые темпы. Данным видом туше рекомендуется играть только в удобных для исполнителя подвижных темпах, иначе будет теряться свобода игрового аппарата.

Играть упражнения рекомендуется на начальном этапе следующей аппликатурой: 2, 3, 4 пальцы. Этот аппликатурный вариант широко используется в игре клавиристов и обуславливается строением кисти и неодинаковой силой пальцев. В процессе освоения упражнения темп постепенно можно ускорить, а также использовать другие аппликатурные варианты.

Упражнения на освоение туше «leggiere»

После освоения туше «marcato» можно переходить к работе над туше «leggiere», который предполагает более пассивную атаку клавиши. Рассмотрим упражнения и способы их выполнения вверх и вниз по ступеням гаммы до мажор, с целью его освоения.

Цель: освоить вид туше «leggiere». Задачи: отработать чередование активного и пассивного туше; осуществлять контроль за свободой игрового аппарата, добиваться качества звукового результата при увеличении темпа.

Способ выполнения: первая нота «до» играется активным туше, вторая нота «до» - пассивным туше, легким касанием пальца клавиши. Из затакта нота стремиться в сильную долю, мышечное ощущение как будто исполняется форшлаг, однако по звучанию ноты не должны быть связны.

Второй палец делает замах «вдох» и легким свободным быстрым броском пальцев на «выдохе» ноты из-за такта разрешаются в сильную долю. Звук «до» должен прозвучать ярко, но не за счет пальцевого удара, а при помощи активного движения меха. Лига структурная, каждая нота звучит отдельно, выразительно.

Далее рекомендуется работать с упражнениями по методу «накопления».

«Он состоит в том, что часть пассажа, начиная с двух-трех нот, проигрывается быстро, с постепенным прибавлением последующих нот. Когда «накапливается» группа с большим количеством нот, то, во избежание «забалтывания», время исполнения группы следует увеличить или разделить пассаж на две-три меньшие группы». Далее следует переходить в более подвижные темпы, увеличивая количество групп.

Следующий этап работы – постепенное усложнение задания. Упражнение может состоять из двух, трех и более звуков, которые исполняются разной аппликатурой с варьированием динамики и ритма. Упражнения целесообразнее играть двумя руками вместе. Предлагаю рассмотреть упражнения и возможные аппликатурные варианты их исполнения.

Процесс работы над упражнениями должен быть творческим. Учителю необходимо составлять индивидуальные комплексы упражнений для учащихся не только на репродуктивном уровне, но и самому сочинять их, предлагать выполнить это творческое задание учащимся.

Упражнения на освоение туше «jeu perle»

Интересные звуков краски аккордеонист может создать, используя вид туше «jeu perle». Наиболее часто музыканты применяют его при исполнении репетиций. Туше «jeu perle» рекомендуется также отбатывать на

упражнениях, используя предыдущие рекомендации и методы. Главное отличие туше «jeu perle» заключается в способе его выполнения.

Рассмотрим упражнения и способы их выполнения.

Цель: освоить туше «jeu perle». Задачи: добиться «жемчужного» звучания нот при исполнении репетиций. Способ выполнения: исходное свободное состояние руки (кисти): пальцы «парят» над клавиатурой (но не лежат на ней); туше «jeu perle» осуществляется цепким «хватательным» под ладонь движением пальца, при котором палец легко скользит по клавише.

В отличие от туше «leggiere», «jeu perle» выполняется без замаха пальца. Наиболее удобная аппликатура при выполнении «jeu perle» считается последовательное чередование 4, 3 и 2 пальцев.

Работу над упражнениями рекомендуется чередовать с игрой гамм, арпеджио. Осваивая исполнение длинных арпеджио, следует обращать внимание на ровность звучания при подкладывании первого пальца под третий палец, а в септаккордах – под четвертый палец. При работе над арпеджио, септаккордами также эффективен метод «накопления». Например, при работе над длинным до мажорным арпеджио сначала отрабатывается элемент подкладывания большого пальца до ноты «До» второй октавы вверх и нисходящих движениях, затем добавляется нота «Ми». Как отмечалось, в процессе освоения данного игрового приема аккордеонист должен особое внимание уделять работе с гаммами, арпеджио.

Таким образом, можно сделать вывод, что упражнения играют важную роль в развитии двигательных навыков аккордеониста. Приведенные примеры подчеркивают значимость подбора комплексов упражнений при освоении двигательных навыков, различных видов туше, их влияние на качество обучения учащихся в специальном классе аккордеона. Работа над упражнениями должна осуществляться на всех уровнях обучения: репродуктивном, эмпирическом (поисковом), креативном (творческом). Предпочтение следует отдавать эмпирическим и креативным уровням обучения, так как обязательно должен быть выход на творческие задания: сочинение упражнений, этюдов, вариаций и т.д. Однако следует помнить, что репродуктивный уровень также важен, особенно на начальном этапе формирования игрового движения, когда учитель показывает учащемуся способ его выполнения, а учащийся его повторяет, «копирует». Только при сочетании репродуктивных, поисковых и творческих методов работа над упражнениями с учащимися может дать высокий педагогический результат. Поэтому очень важно использовать все уровни обучения для эффективности музыкально-исполнительской подготовки аккордеониста.

2.3. Результативность проведенной работы

В воспитании подрастающего поколения особая роль принадлежит музыке, которая по своей природе призвана развивать все стороны человеческой личности: воображение, интуицию, эстетический вкус и эмоционально-волевую сферу, художественно-образное мышление.

Педагогическая целесообразность - обучение игре на инструменте дает возможность самореализации и самовыражения творческого потенциала ребенка, вместе с тем развивая его эмоциональную и духовную сферу.

Занятия музицированием тем полезны, что в процессе развития движений пальцев руки не хаотичных, а строго ориентированных во времени (т.е. те движения, которые воспроизводит музыкант) развивается мелкая моторика рук, которая в свою очередь кинестетическими импульсами развивает речевой центр мозга. Кроме того, происходит развитие высших корковых функций мозга – памяти, внимания, мышления, координации.

Обучение игре на инструменте способствует раскрытию индивидуальности и реализации творческого потенциала. В течение 4 лет, предусмотренных программой, обучающийся должен овладеть следующими знаниями, умениями и навыками:

1 год обучения: постановка инструмента, исполнительского аппарата, освоение звукоизвлечения, начальной музыкальной грамоты (скрипичный и басовый ключи, нотная запись в них, размер, знаки альтерации, различных штрихов). Тональности До-мажор, Фа-мажор, Соль-мажор, реприза, понятие лада: мажор и минор, освоение левой клавиатуры. Со 2-го полугодия 1-го года обучения – игра двумя руками вместе, чтение с листа. Изучается 15 – 18 произведений.

2 год обучения: закрепление ЗУН 1-го года по постановке исполнительского аппарата, приспособляемости к инструменту, развития навыка звукоизвлечения. Ознакомление и включение в репертуар элементов полифонии (подголосочная). Развитие мелкой техники (на материале инструктивных этюдов), двойные ноты. Смена позиций. Усложнение ритмического рисунка (пунктирный ритм, включение группировок из чередования). Освоение гаммы Соль, Ре-минор + мажорные тональности с двумя знаками (Ре, Си, Фа - мажор).с обращениями. Чтение с листа, простейшие ансамбли, подбор по слуху. Всего 10-13 произведений.

3 год обучения: закрепление ЗУН предыдущих 2-х лет, продолжение работы над исполнительским аппаратом в условиях постепенной усложняемости музыкального материала.

Работа над мелкой и крупной техникой, различные ритмические группировки, знакомство с триолями. Вариационная форма обработок народных песен, знакомство с многочастными формами (рондо, сонатина) и различными жанрами (пьесы современных авторов, классические произведения – полифонические пьесы, старинные танцы). Чтение нот с листа, подбор по слуху, игра в ансамблях, ознакомление с простейшим аккомпанементом. Всего 10-13 произведений, из них 3-4 этюда, 2 полифонических произведения, обработки народных песен, пьесы современных авторов, 3-4 классических произведения.

4 год обучения: произведения, крупные по форме, более глубокие по содержанию. При исполнении этюдов и других виртуозных пьес требования беглости пальце, сохранения ровности, четкости. Развитие крупной техники (4-голосные аккорды, этюды). В полифонических произведениях равнозначные по голосоведению партии с 2-х, местами 3-х голосным изложением. Игра в ансамбле, подразумевающая разумное, гибкое взаимодействие между музыкантами. В течение года осваивается навык аккомпанемента (гибкого, чуткого сопровождения). Всего 9-11 произведений, из них 3-4 этюда, обработки народных песен, современная музыка, 2-3 классических произведения (в том числе полифонические).

Оценка результатов обучения осуществляется методом сопоставления полученных результатов с ожидаемыми по программе. Контроль за развитием обучающегося осуществляется на основе диагностики личностного роста ребенка, проверяемого в начале, середине и конце учебного года, а также в форме контрольных уроков и академических концертов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной квалифицированной работы «Развитие двигательных навыков аккордеониста на начальном этапе обучения» являлось формирование двигательных навыков и умений аккордеониста на начальном этапе обучения. Для решения поставленной цели ставились следующие задачи:

1. Проанализировать психолого-педагогическую литературу по данной теме.
2. Изучить опыт по проблеме музыкально-исполнительского развития учащихся по классу аккордеона.
3. Найти новые формы и способы воздействия на эмоциональную сферу учащихся, пробудить интерес к обучению игре на аккордеоне.

Итоги проведенной работы можно представить в виде основных положений:

1. Работа над совершенствованием двигательной техники занимает важное место в учебном процессе и является предметом постоянной работы педагогов и учащихся.
2. Занятия музыкой (игра на аккордеоне) – интересный вид музыкальной деятельности, который украшает жизнь ребенка, вызывает стремление к собственному творчеству.
3. Главная цель, которую ставит педагог – воспитать любовь к музыке посредством инструмента – аккордеона. Тайны исполнительского искусства помогут глубже понять внутренний мир музыкального творчества, слагаемые, из которых оно состоит.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что поставленные задачи квалифицированной работы решены, цель достигнута.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А.Баренбойм – Л., 1974 – **страницы**
2. Бесфамильнов, В. Воспитание баяниста. Вопросы теории и практики / В.Бесфальминов, А. Семашко – К., 1989 – **страницы**
- Бубен В. П. Теория и практика обучения игре на аккордеоне : учеб. пособие / В. П. Бубен. – Минск : БГПУ, 2005. – 170 с.
3. Брейтбург, А. Значение физиологического учения академика И.П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнения. – Вып. 1. – М., 1954. **Страницы. Вы правда читали данную книгу?**
4. Бузони, Ф. Исполнительское искусство зарубежных стран / Ф.Бузони – М., 1997 – **страницы**
5. Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 1 – М., 1979. **Страницы. Автор ?**
6. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А.Л.Гостиден – М., 1993 – **страницы**
7. Григорьев В.Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта // Сб. Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1984. – Вып. 7.
8. Деревнина А. Ю. Принципы создания электронных учебников // Открытое образование. – 2001. № 2.
9. Клечинский Я. Как исполнять Шопена? – Спб.; М., 1987.
10. Клещев С. К вопросу о механизмах пианистических движений М.,1935.
11. Ковалев, А.И. Формирование творческой активности будущих учителей музыки в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла: автореф. дис. ... канд. пед. наук. 13.00.08. –Минск, 2001.
12. Кременштейн Б. К вопросу о противоречиях как источнике развития в процессе обучения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики: сб. – М., 1986. – Вып. 7.
13. Крупин А. Мехо-пальцевая артикуляция при атаке звука на баяне // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: сб. – М., 1987.
14. Левитес Д.Г. Практика обучения: Современные образовательные технологии. – М.; Воронеж, 1998.
15. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 1985.

16. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. – М., 1963.
17. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитания исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1972.
18. Мильштейн Я. Ф. Лист. – 2-е изд. – М., 1971. – Т. 2.
19. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
20. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 1997.
21. Савшинский С. Леонид Николаев. – Л.; М., 1950.
22. Серов А. И. Избранные статьи. Т. 1. – М.; Л., 1950.
23. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М., 1999.
24. Чиняков А. Преодоление технических трудностей. – М., 1982.
25. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. – М., 1926.
26. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя – Л., 1973.