

Управление культуры Белгородской области
Управление культуры администрации муниципального
района «Алексеевский район и г. Алексеевка»
Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования
детей «Детская школа искусств» г. Алексеевка

ОБОБЩЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА

«Развитие творческих способностей учащихся в классе домры»

Суровой С.Н.
преподавателя МБОУДОД «Детская школа
искусств» г. Алексеевки

2013 г.

I. ИНФОРМАЦИОННЫЙ РАЗДЕЛ

Наличие актуальности проблемы

Формирование высоких профессиональных качеств музыканта-исполнителя будет невозможным, если у него не сформированы представления о критериях высокохудожественной исполнительской культуры или если у него недостаточно развиты музыкально-эстетическое чувство и вкус, регулирующие его поведение как создателя неких музыкально-эстетических ценностей.

Деятельный характер музыкально-исполнительского искусства предполагает специфический подход в решении многих вопросов. Такой характер музыкально-исполнительского искусства исключает абстрактные рассуждения, требуя сосредоточить все внимание исполнителя на конкретной практической работе над воплощением музыкального образа.

Сегодня такие качества личности, как самостоятельность, инициативность, творческий подход к делу становятся залогом успешности в любом деле. Применительно же к музыкальному исполнительству такие качества крайне важно развивать в силу особой специфики этого вида искусства, который ценен, прежде всего, личностной трактовкой исполняемого произведения и индивидуальным прочтением его каждым новым интерпретатором. Личные переживания исполнителя, возникшие в его сознании и без искажений озвученные им с помощью эффективно управляемых благодаря знанию им закономерностей организации и управления звукоизвлекающими движениями, - это прерогатива данного вида музыкального искусства.

Качество звучания, обусловленное качеством игровых движений, степень зависимости звука от движения, эмоциональная реакция слушателя – все должно быть своевременно замечено и оценено исполнителем и в случае необходимости скорректировано с целью получения наилучшего результата.

Известный педагог-музыкант Г. Г. Нейгауз писал: «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы вовремя сойти со сцены, то есть привить ученику ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство».

Условия возникновения и становления опыта

Стимулом к тому, чтобы выбрать именно эту тему, для меня послужили глубокие качественные изменения, происходящие в методике преподавания, связанные с общим развитием музыкальной педагогики и с внедрением в педагогическую практику данных современной психологии и физиологии, в значительной степени расширивших наши представления о процессах, происходящих в человеческом организме. Именно это заставило меня пересмотреть ряд «привычных» педагогических приемов. Уже ни у кого не вызывает сомнения, что музыкальная педагогика должна стать глубоко продуманным процессом, основанным на общих данных современной психологии и соответственно учитывающим индивидуальные свойства ученика.

Не секрет, что и сейчас многие педагоги на протяжении десятилетий используют в обучении наработанные стандартизованные схемы, годами не обновляющийся репертуар. Естественно, встречаются достойные подражания примеры – уроки, основанные на принципах творческой педагогики. Работать таким образом труднее: много времени занимает подготовка к уроку, подбор нового музыкального материала, инициатива педагога часто наталкивается на непонимание со стороны дирекции, нужны единомышленники и среди педагогов музыкальной школы, новые нотные издания и учебные пособия.

Начиная с самого раннего этапа занятия с детьми нельзя ограничивать рамками технологических задач. Это ведет к однобокому развитию, сковывает ребенка. Не получивший в детстве базу в виде широкого круга представлений в области музыки и развитой эстетической восприимчивости, ребенок впоследствии не сможет стать ни интересным исполнителем, ни эрудированным любителем музыки. Только живое дыхание музыки способно развеять скуку бесконечных повторений одного и того же каждый год!

Обоснование актуальности и перспективности опыта

Нет необходимости доказывать, что музыкальное воспитание детей должно быть направлено, прежде всего, на развитие восприимчивости к языку музыки, способности к эмоциональному отклику, а также на активизацию слуховых представлений и потребности слушать музыку.

Важно ребенка увлечь музыкой, развить его художественное мировосприятие независимо от того, станет ли он профессиональным

музыкантом. Ведь в конечном итоге педагоги музыкальных школ решают две задачи: отбор детей, способных к профессионализации и широкое музыкальное и эстетическое развитие, подготовка к музицированию остальных. Но много ли дает музыкальная школа тем, кто не будет профессиональным музыкантом? Даже музыканты с высшим образованием зачастую не умеют сочинять, импровизировать, аранжировать, аккомпанировать по слуху, более того, есть немало профессионалов, вообще не воспринимающих музыку как художественное явление. Что же говорить о выпускниках музыкальных школ, особенно из группы «несостоявшихся» музыкантов? Не является ли такой плачевный результат следствием формального подхода педагогов к своему предмету?

Хотя каждый ребенок развивается на основе общих психологических закономерностей, развитие его протекает индивидуально. Поэтому первой задачей педагога является знакомство с психической организацией ученика. Исходя из нее, я и строю соответствующую систему. Именно индивидуальность ребенка подсказывает мне правильное решение в том или ином случае.

Психологический подход к ученику вынуждает многое пересмотреть в устоявшихся приемах работы с детьми. Здесь в свою очередь надо указать фактор заинтересованности. Детская педагогика должна представлять собой интересный процесс, увлекающий ребенка, возбуждающий его творческую активность, воображение, фантазию. Именно увлечение музыкой создает условия для активного участия в учебном процессе.

Живость в занятиях, творческое отношение к ведению урока – залог того, что и «скучные» упражнения приобретут определенный интерес. Но для этого ученик должен понять их.

Профессиональная деятельность музыканта требует больших усилий, труда, воли, терпения, дисциплины. Однако и в этом отношении любовь к музыке, увлечение ею станет могучим средством их воспитания.

Ведущая педагогическая идея опыта

Научить ученика самостоятельности, умению самосовершенствоваться и развиваться – одна из главных задач в процессе обучения игре на музыкальном инструменте.

Теоретическая база опыта

За 27 лет работы с детьми накопился собственный опыт, который и послужил для написания этой работы, а так же мастер – классы ведущих педагогов, открытые уроки и методические работы моих коллег и следующая литература:

1. А. Александров Школа игры на трехструнной домре
2. В. Чунин Школа игры на трехструнной домре
3. Ставицкий Начальное обучение игре на домре
4. Вопросы музыкальной педагогики. Составители В. Игонин, М.

Говорушко

5. Проблемы подготовки учащихся к концертному выступлению.

Составитель Г. Стручалина

6. Н. И. Степанов Учить – быстро! Играть – выразительно!
7. Т. П. Варламова Исполнение кантилены на домре.
8. Т. П. Варламова Становление домрового исполнительства
9. О. Шульпяков Музыкально – исполнительская техника и

художественный образ

II. ТЕХНОЛОГИЯ ОПЫТА

Постановка целей и задач данной педагогической деятельности

Цель моей работы – привить детям любовь к занятиям музыкой, а также музыкально – эстетическое чувство и вкус, регулирующие его поведение как создателя неких музыкально – эстетических ценностей.

Основными задачами являются:

1. Сделать процесс обучения понятным и радостным.
2. Соблюдать принцип в работе в процессе обучения игре на музыкальном инструменте – научить ученика самостоятельности, умению самосовершенствоваться и развиваться.
3. Сохранения интереса учащихся к занятиям музыкой.
4. Привития навыков ансамблевого музицирования и подбора по слуху.
5. Привлечение учащихся к активной концертной деятельности, способствующей популяризации инструмента.

Формирование навыков самостоятельной работы

Одним из важнейших и крайне необходимых для развития самостоятельности учащегося, особенно его музыкального мышления, может стать правильно сформированный навык чтения нот с листа, активизирующий в максимальной степени его воображение и работу его сознания. Этот навык заставляет играющего при каждом игровом действии принимать ответственные и самостоятельные музыкально – исполнительские решения, что максимально стимулирует проявление такого качества.

Характеризуясь умением и необходимостью быстро находить соответствующие нотному тексту звуки на ладах инструмента, чтение с листа должно стать начальной стадией формирования и всех других умений.

При чтении нот с листа объективно формируется **навык максимально быстрого перевода зрительной информации в двигательные представления**, а затем и движения. Это диктуется тем, что процесс подчинен разворачивающемуся во времени образ произведения, основанному на определенном ритме произведения, вынуждающий играющего соблюдать его, и который не должен искажаться остановками и неточностями в воспроизведении текста.

При чтении нот с листа бесспорная зависимость эффективной координации звукоизвлекающих движений от качества двигательных представлений обнаруживается значительно быстрее, чем при других видах музыкально-исполнительской работы.

Именно при чтении с листа сразу же возникает необходимость объединить зрительное восприятие, звуковые представления и двигательную реакцию исполнителя в едином игровом действии. И происходить это должно буквально при каждом звукоизвлекающем движении.

Неотъемлемой частью музыкально-исполнительского процесса становится развитие необходимых для игры мышечных ощущений и двигательной памяти музыканта. В связи с таким подходом обнаруживается своеобразное влияние этих ощущений на формирование безошибочного, быстрого и своевременного нахождения необходимых звуков на инструменте. Точность же действий способствует проявлению эмоциональности исполнителя, что вообще трудно переоценить.

Не в меньшей степени от этого зависит и выразительность его игры, также полностью определяемой тем, успел ли он **представить** звук, который соответствует только что прочитанному нотному тексту. Если в

этом процессе произойдет маленькая задержка или неточность, то нарушится координация игровых действий, а вместе с ней исчезнет и соответствующая эмоциональная окраска всех звукоизвлекающих движений-действий, так как произойдет искажение образа из-за неточности высоты звука. От неясности того, что должно происходить дальше, игра станет невыразительной и судорожной.

Точность двигательных представлений и положительное влияние этого на память должны способствовать ускорению процесса выучивания произведения наизусть и тем самым обеспечивать высокое качество самостоятельной работы учащегося.

Критерием достаточной и правильной сформированности двигательных представлений может служить умение учащегося-инструменталиста воспроизводить все звукоизвлекающие движения на крышке стола. Такое умение становится важнейшим не только при выучивании музыкального произведения наизусть, но и в обучении музыкальному исполнительству. А выразительная пальцевая артикуляция служила бы при этом свидетельством понимания четкого представления им и музыкально-образного содержания произведения.

Пальцевые движения здесь являются единственными носителями музыкального смысла, а их образная выразительность, «нанизанная» на ритм, никакими другими движениями не может быть заменена. Мы извлекаем звуки пальцами и ничем, кроме четко артикулирующих в соответствии с образом пальцев, нельзя передать музыкальный смысл произведения, поэтому качество их движений сразу же превращается в качество звучания.

Этому нет альтернативы, и мы обязаны при чтении нот с листа в первую очередь вообразить (представить) себе и двигательный образ со всеми его атрибутами. А пространственная точность, порядок, сила, скорость, требуемая при чтении с листа сразу, с первого проигрывания произведения, может быть достигнута лишь при высочайшей самоорганизации при совершении звукоизвлекающих движений-действий.

Навык быстрого чтения нот с листа предполагает самостоятельные игровые решения и действия и поэтому создает необходимые предпосылки развитию и ускорению всех умственных операций, сопровождающих учащегося в процессе такой игры.

Обучить учащегося всему этому педагог сможет, если ему будут известны все закономерности процессов организации музыкально-исполнительских действий обучаемого в момент игры, дающего предсказуемый результат, что важно также для формирования у него

навыка эффективного самоконтроля своей игры. А не менее эффективная (а равно – адекватная) самооценка результата своих учебных действий может стать предпосылкой пробуждения и активизации его самостоятельного исполнительского творчества, усиления мотивации и интереса к своему делу.

И если процесс обучения будет выстроен методологически правильно (т.е. в соответствии с закономерностями) и безошибочно, то это обусловит последовательность и очередность формирования всех необходимых навыков.

Например, зрительное восприятие текста должно сопровождаться мгновенным представлением соответствующих ему звукоизвлекающих движений пальцев. Но такому представлению может помешать чрезмерно пристальное внимание к тексту.

Здесь действует известное противоречие между внешним и внутренним вниманием, поэтому педагог обязан учесть данную закономерность. В связи с этим он должен постоянно побуждать учащегося к своевременному представлению каждого следующего движения-действия, а не задерживать действие своего мышления усиленным вниманием к взглядыванию в ноты.

Такая последовательность умственных процессов скрыта от внешнего восприятия педагога, но знание того, как действует наше сознание в данной конкретной ситуации (а эти действия взаимообусловленные и объективно закономерные) позволит избежать многих ошибок и дефектов в игре. Этого требует необходимость и воспроизвести точно текст, и представить образ, возникающий в процессе озвучивания этого текста, эмоционально пережив его.

До сих пор такая последовательность и систематичность в музыкально-исполнительском процессе отсутствует, так как нет достаточно разработанной теоретической модели структуры музыкально-исполнительского процесса. Это значительно усложняет обучение игре на любом музыкальном инструменте. Развернутая же модель музыкально-исполнительского процесса, опирающаяся на закономерности самоуправления созидательными движениями с их музыкально-исполнительской спецификой, позволила бы музыканту последовательно и логично выстраивать свои действия для формирования навыка всестороннего самоконтроля своих игровых действий как условия развития и совершенствования всей самостоятельной творческой работы.

Как представляется, данным учебным пособием может быть частично восполнен этот пробел, особенно в области структуры и

последовательности действий, присущих музыкально-исполнительскому процессу, обусловленных выявленными закономерностями управления им.

Структура музыкально-исполнительского процесса как условие успешности в самостоятельной работе

Прежде всего мы должны рассмотреть структуру этого процесса, найти в нем все необходимые звенья, обосновать их наличие и на этой основе создать модель поведения музыканта-исполнителя как в моменты его музыкально-исполнительского творчества, так и в моменты обучения ему. Сформировать же эту модель лучше всего именно на основе анализа самостоятельных действий учащегося, подчеркнем – успешных, - потому что в этом они наиболее соответствуют объективным закономерностям процессов самоуправления музыкально-исполнительскими движениями-действиями.

Это происходит уже во время познавательной стадии – начальном звене в структуре музыкально-исполнительских действий, когда формируются все виды двигательных представлений, на основе двигательных ощущений и слуховых впечатлений.

Не менее важной такая работа становится и на следующей – исполнительской – стадии, где решаются задачи выразительной пальцевой артикуляции. Завершающая же стадия - стадия превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания» - характеризуется в этой структуре тем, что является тем звеном в ней, которое вообще мотивирует всю музыкально-исполнительскую работу, так как музыкальные эмоциональные переживания в исполнительском процессе стимулируют все наши действия, предполагая полную самостоятельность мышления. Они не могут быть опосредованы или перепоручены.

Для всего этого важно иметь максимально чувствительный игровой аппарат с обостренным осязанием, точными двигательными ощущениями (и тактильными и кинестетическими), что делает возможным формирование у него наиважнейших элементов структуры музыкально-исполнительского процесса. Это, во-первых, слуходвигательные представления - и как координирующий элемент структуры, и как критерии правильных музыкально-исполнительских действий; во-вторых, исполнительский аппарат в виде самых экономичных, активных и хорошо осязающих пальцев; в-третьих, устойчивая и осознаваемая играющим обратная связь.

Несмотря на кажущуюся сложность, такая структура тем не менее присутствует в действиях любого исполнителя и без нее успешной самостоятельной работы музыканта-исполнителя не бывает.

Однако сейчас она складывается у музыканта-инструменталиста, как уже говорилось, чаще всего стихийно и хаотично, не осознаваемая им в полной мере (особенно в отношении последовательности и логики музыкально-исполнительских действий), поэтому разработка и создание модели структуры музыкально-исполнительского процесса, учитывающей имеющиеся на этот счет закономерности, крайне актуальны и необходимы.

На начальном – познавательном – этапе получение всей сенсорной информации способствует формированию у исполнителя первого элемента структуры – комплекса необходимых слуходвигательных представлений. Разбирая текст музыкального произведения с целью недопущения ошибок в самостоятельной работе, его сознание фиксирует и запоминает огромное количество двигательных ощущений, слуховых и зрительных впечатлений, на основе которых формируются двигательные представления. В последующем с их помощью он будет управлять своей игрой, координируя все движения пальцев.

На втором – исполнительном – этапе звукоизвлекающие движения регулируются по физическим параметрам, позволяющим исполнителю решать музыкально-художественные задачи: достичь нужной динамики – по силе, приемлемого темпа – по скорости, соответствующего ритма – по продолжительности удержания пальцем звука, т.е. решать задачи выразительной артикуляции звукоизвлекающих движений. Необходимость иметь двигательные представления жизненно важна, так как координация их по этим параметрам полностью зависит от наличия и качества представлений.

Третий этап – этап «действия-переживания» - связан с оценкой исполнителем своей игры, что невозможно представить себе без хорошей обратной связи между периферией и сознанием, т.е. тем, что делается на инструменте, и тем, как это отражается в уме играющего.

Возникающие при контакте кончика пальца со звуком ощущения должны дать полнейшую информацию как о полученном результате движения-действия, так и о самом движении, достигшем цели или не достигшем ее. При этом анализ и оценка и звукового результата, и движения должны быть своевременными и простыми, поскольку момент взятия звука является моментом установления обратной связи между осязающими пальцами и сознанием, что важно для эффективного и не менее своевременного решения о дальнейших действиях.

В момент взятия звука активизируется представление того, что берется, которое сопровождается самооценкой того, что «взято», являясь моментом осуществления самоконтроля.

Данная логика требует, чтобы и представления, и следующие за ними движения были теснейшим образом связаны между собой, т.е. основываться на тех двигательных ощущениях, которые возникали, осмысливались и оценивались играющим до сих пор, и которые должны быть предельно точными и ясными, чтобы не исказить эти представления.

Если же играющий отвлекался при озвучивании нот от своих ощущений, нарушая обратную связь, то тем самым он отвлекался и от их запоминания. Процесс воспроизведения затруднялся неимоверно или становился невозможным, потому что исчезали все условия, необходимые для контроля и оценки в момент повторения действий. Это приводит к затягиванию процесса запоминания музыкального произведения.

Затруднительной становится вся самостоятельная работа над выразительностью исполнения произведения, так как нарушались закономерности самоконтроля игры, а с ними возникали трудности в процессах самоуправления игровыми движениями-действиями при поисках средств этой выразительности.

Значение эффективного самоанализа и самооценки учащимися своих движений-действий проявляется также в выборе играющим характера звука.

Как известно, выразительность и индивидуальность исполнения, его характер во многом зависят от таких параметров, как штрих, динамика и темп. Эти параметры полностью обусловлены уровнем развития играющего, а их выбор – уровнем его музыкального мышления, его исполнительским опытом, развитием музыкально-эстетического чувства и вкуса.

Выбранные по этим параметрам характеристики звука создают условия для индивидуального прочтения и раскрытия музыкального содержания исполняемого произведения, что требует от учащегося постоянного самоконтроля, частью которого является постоянная оценка им своих действий и движений по этим параметрам.

Основным критерием такой оценки являются слуховые, музыкально-образные представления. Но так как эти представления – штрихи, нюансы и темп произведения, которые полностью зависят от качества игровых движений учащегося, то крайне важной становится их оценка учащимся в процессе организации управления ими в процессе игры именно по этим параметрам. Критериями в этом случае становятся и двигательные представления, а не только слуховые, так как известно, что между слухом и движениями нет однозначной связи и необходимо постоянное внимание

играющего к своим двигательным процессам (естественно, через двигательные ощущения).

Таким образом, анализу и оценке подлежат как порядок движений и месторасположение нот (что само собой разумеется), так и сила их (динамика), скорость (темп), продолжительность (штрихи). Большое и особое значение в связи с этим приобретают анализ и оценка учащимся степени зависимости характера звука от характера движений, и наоборот.

Основой критериев такой оценки является жесткая зависимость динамики, темпа, штрихов, ритма от силы, скорости продолжительности удержания звука (при первом проигрывании).

Однако происходящее накопление слуховых впечатлений и двигательных ощущений – это особый вид работы сознания исполнителя, который предполагает формирование у него необходимого навыка работы с нотным текстом. Здесь существуют свои закономерности, учитывая которые можно добиться чрезвычайно быстрого выучивания музыкального произведения наизусть. Этому необходимо учиться, так как от этого будет зависеть успешность самостоятельной работы.

Часто можно наблюдать, что на этапе разбора музыкального произведения играющий постоянно смотрит в нотный текст. В то же время из психологии известно, что «внешнее и внутреннее внимание тормозят друг друга». Управление же движениями – это прерогатива исключительно внутреннего внимания. Поэтому следует исходить именно из этой закономерности и как можно быстрее научиться переводить внешние впечатления во внутренние представления (как слуховые, так и двигательные).

Основываясь на этом принципе, можно будет запоминать музыкальное произведение даже без игры на инструменте. Но подходить к этому нужно постепенно и последовательно, для чего и следует сформировать **навык перевода нотного текста в двигательные представления**.

Это крайне необходимый навык в структуре музыкально-исполнительского процесса. Действовать он будет на так называемом познавательном этапе и потребует от учащегося специфических умственных действий, а от его игрового аппарата – выполнения так называемой исследовательско-познавательной функции. Все особенности звукоизвлечения должны быть осмыслены играющим, стать достоянием его сознания. На них он станет опираться в процессе своей дальнейшей постоянной работы над совершенствованием игровых навыков.

Важным же условием здесь станет чистота тактильной информации как источника представлений музыканта. Ему необходимо помочь достичь

максимальной экономичности движений, чтобы пальцы давали наиболее точную и наиболее чистую информацию. Не должно быть ничего лишнего и неясного и в последовательности звуков, и в их местоположении.

Еще один необходимый в структуре музыкально-исполнительского процесса навык связан с выразительной пальцевой артикуляцией и виртуозной игрой. От него будет зависеть то, насколько гибкой будет пальцевая артикуляция, насколько выразительным будет звучание исполняемой музыки.

Об этом навыке уже говорилось, но в связи с работой над произведением. Здесь же речь идет об успешности самостоятельной работы, которая обусловлена и теснейшим образом связана с наличием умения артикулировать пальцами с целью достижения необходимой точности передачи образного содержания и выразительности звучания.

Навык выразительной пальцевой артикуляции связан с выполнением пальцами исполнительской функции. Изменение штрихов, нюансов, темпа произведения – чрезвычайно важная сторона игры на музыкальном инструменте, и поэтому управление этим процессом должно быть доведено до совершенства как в плане личных волевых качеств исполнителя, так и в плане его умения самостоятельно решать возникающие музыкально-исполнительские задачи. Оставлять эту работу без надлежащего управления – значит поставить под вопрос успехи в исполнительстве.

Пальцевые движения у музыканта-исполнителя должны стать неким «интеллектуальным умением», так как это его основное средство передачи мыслей, чувств, настроений, поэтому организовывать их работу нужно на самом высоком интеллектуальном уровне.

Однако такой внутренней самостоятельной работе музыканту необходимо учиться, и учиться последовательно и целенаправленно, достигая высокой рационализации всей мыслительной деятельности. Овладение интеллектуальным умением предполагает четыре тесно связанных друг с другом момента: потребность в рационализации мыслительной деятельности, знание общих правил, по которым надо действовать, практическую проверку этих действий и самоконтроль.

Можно видеть, что речь здесь идет о:

- а) целесообразности музыкально-исполнительских действий-движений;
- б) соблюдение психофизических закономерностей управления ими;
- в) наличие эффективной обратной связи в этих процессах;
- г) умение адекватно оценивать свою игру.

Следующий важный **навык** в структуре музыкально-исполнительского процесса связан с умением играющего отразить свои музыкальные эмоции, передав их слушателям, **навык превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания»**. Обеспечивается такое состояние в игре на музыкальном инструменте наивысшей чувствительностью игрового аппарата. Умение трансформировать свои игровые движения в «действия-переживания» - это обязательный и чрезвычайно важный навык.

Эмоциональное отношение к действительности всегда субъективно и это предполагает известную завершенность всех музыкально-исполнительских действий исполнителя, т.е. полную и безусловную самостоятельность.

У играющего должен быть сформирован навык управления своими движениями в совершенстве в момент извлечения звука по всем психофизическим параметрам через «предвосхищающую эмоциональную регуляцию действий» (А.В. Запорожец).

Такое умение связано с так называемой способностью человека к психоэмоциональной установке при совершении любых физических движений и сознательных умственных действий. И изменение силы, скорости, ритма движений – это всегда изменение эмоционального состояния играющего.

Эмоциональность играющего, всегда проявляющаяся при изменении силы, скорости звукоизвлекающих движений (и др.), становится предпосылкой выразительности и артистичности движений, согласуясь с музыкальным образом как внешне, так и по внутреннему смыслу. (Имеется в виду, что лирический характер музыки нельзя передать резкими, грубыми движениями с аналогичным настроением играющего, которое обязательно может возникнуть на основе «предвосхищающей эмоциональной коррекции поведения».)

В исполнительской практике осознание такой взаимосвязи часто вызывало желание исполнителей наделять движения пальцев образностью, сверхчувствительностью, наполненностью и т.д.

Все это свидетельствует о том, что игровые движения музыканта-инструменталиста должны быть всегда эмоционально окрашены, оцениваясь и управляясь по этому параметру в достаточной степени, т.е. осознаваться им в полной мере по характеру раскрываемого образа.

Несколько слов и о **навыке самоконтроля (самооценки) музыкально-исполнительских действий** – чрезвычайно важном именно в самостоятельной работе музыканта.

Лишь научившись оценивать свои музыкально-исполнительские действия, мы можем эффективно регулировать процесс самообучения, делать по-настоящему свои действия самостоятельными и умелыми.

Практически вся самостоятельная работа зависит от этого умения. И особенно важно такое умение на этапе самостоятельных занятий, где основные процессы управления действиями происходят у играющего один на один с инструментом.

Ведь под присмотром педагога учащийся находится лишь в те немногочисленные часы, которые ему даются по учебному плану. Вся же основная работа ведется им самостоятельно, поэтому она должна быть организована наилучшим образом, в полном соответствии с объективным характером и структурой правильно (т.е. в соответствии с закономерностями) выстроенного музыкально-исполнительского процесса. Тем самым будет обеспечен гарантированный положительный результат, и такая эффективная самостоятельная работа сможет стимулировать стремление музыканта-исполнителя к самосовершенствованию.

Вне знания закономерностей, формирующих структуру этих процессов, мы этого достичь не сможем. Поэтому обучить учащегося-музыканта навыкам самостоятельной работы значит помочь усвоить ему (сознательно или интуитивно) структуру этого процесса со всей его глубиной и сложностью, значит научить его умению использовать эти знания в каждом случае по своему усмотрению – в зависимости от решаемых музыкально-творческих задач, так как это происходит в реальном музыкально-исполнительском процессе.

Самостоятельность в процессе обучения - это целенаправленный и длительный путь формирования самых различных умений и навыков, способных сделать обучаемого вполне независимым от обучающего во всех своих действиях. Такая самостоятельность предполагает, что при самообучении активизируются в той или иной степени все наши ресурсы: интеллектуальные, физические, эмоциональные.

И в этой деятельности для обучающегося важно формировать как навыки получения положительного музыкального результата, так и навыки организации самого процесса продвижения к нему.

Получение необходимого результата любым путем, любыми усилиями стало слишком расточительным делом, поэтому эффективная организация процесса достижения его становится при обучении актуальнейшей проблемой.

Профессия музыканта-исполнителя – инструменталиста или дирижера – всю жизнь теснейшим образом связана с руками, и многолетний процесс

обучения этой профессии это не что иное, как умение исполнителя высказать руками все то, что имеется в его душе и сердце.

В то же время, несмотря на такую важную роль, руки наши умеют не так много, и даже это немногое не все приемлемо для адекватной передачи вовне всех наших музыкальных намерений и чувств.

Исторически сложилось так, что в арсенале наших движений оказалось лишь несколько их видов. Это удары, захваты, нажимы, толчки.

Из этих видов движений для нас, естественно, важны те, которые позволили бы нам манипулируя – созидать, а направляя эти процессы – анализировать их, оценивать и корректировать, чтобы получить ожидаемый - заранее представленный результат этих действий.

Как видим, речь в наибольшей степени может идти лишь о захватах. Захватывая орудия труда и манипулируя ими, человек постепенно развивался и физически и умственно. Развивалось его мышление, память, воображение.

Развивалась и его рука. Обострялись тактильные и кинестетические ощущения, помогая сознанию управлять всеми двигательными процессами. Эти движения благодаря постоянно возникающим **ощущениям** могли быть проанализированы, а результаты манипуляций достаточно полно оценены и зафиксированы. Это и явилось предпосылкой к тому, чтобы они стали средством развития ума, воображения, формирования представлений об окружающем, в том числе и представлений о многообразных учебных действиях.

Сегодня бесспорным является факт, что все наши движения координируются представлениями. Это доказано психологами и физиологами. Формирование представлений, в свою очередь, подчинено определенным закономерностям. Эти закономерности выявлены в результате исследований во всем мире.

Все эти закономерности должны быть изучены, усвоены и внедрены в учебную практику педагогами. Другой подход не позволит нам никаких положительных результатов в своей обучающей деятельности, которая неизбежно вступит в противоречие с ними. Тем более в обучение точным и тонко дифференцированным профессиональным музыкально-исполнительским движениям, необходимым нам для качественного воплощения в звуке музыкальных мыслей и чувств.

Сегодня на каждом зачете или экзамене можно убедиться, что мы еще бесконечно далеки от внедрения этих принципов, а результаты наших усилий еще не скоро принесут нам возможные и необходимые положительные результаты.

Но нам надо спешить.

Наличие возможности услышать то или иное произведение в компьютерном исполнении может привести к тому, что слушатель (в определенных условиях: текстовая неряшливость, невыразительная и однообразная динамика, слабая артикуляция движений в живом исполнении) предпочтет компьютер.

Большинство наших нынешних учеников играют, цепляясь за несоответствующие тексту ноты, получая фальшивые звуки (из-за нечетких двигательных представлений), играют невыразительно (из-за слаборазвитой способности артикулировать пальцами при извлечении разных по характеру звуков), демонстрируют свое музыкальное чувство и эмоции телодвижениями (из-за неясности того, как проявить их). Без этого создаваемый руками исполнителя музыкальный образ не переживается слушателем. Музыкальное исполнительство лишается своего главного предназначения – вызвать у слушателя непосредственную и адекватную звучащей музыке эмоциональную реакцию и музыкальные переживания, ассоциируемые с теми или иными жизненными явлениями.

В свою очередь, нечувствительный игровой аппарат искажает информацию с периферии, с места игрового действия, загружая сознание излишними двигательными ощущениями, деформируя кое-как формирующиеся представления (из-за невнимания к ощущениям, что является результатом еще одного несоблюдения психофизических закономерностей: «Внимание внешнее – тормозит внутреннее, и наоборот»). В дальнейшем это станет очередной проблемой для исполнителя.

Передача исполнителем своих, постоянно преобразующихся (в зависимости от развития образа) музыкальных переживаний предполагает тончайшие манипуляции рукой. Поэтому руки должны обладать наивысшей чувствительностью и активностью. Эти качества в силу объективных причин имеют лишь движения пальцев, которыми мы берем предметы, естественно, представляя и эти предметы, и наши действия с ними.

Лишь при таком движении – «взятии» - максимально активизируются ногтевые фаланги, они же и придают необходимую чувствительность руке, а точнее – пальцам. Они же обладают еще одним необходимым качеством, о котором пишут абсолютно все педагоги-музыканты – экономичностью.

Данные три качества делают эти движения универсальным средством решения всех музыкально-исполнительских проблем: от технологических до художественно-творческих. Они же позволяют пальцам выполнять качественно все необходимые функции на различных этапах работы над

произведением: **познавательную, исполнительную** и функцию «**действия-переживания**».

Какой здравомыслящий исполнитель откажется от экономичности движений, позволяющей ему передавать свои намерения предельно точно и своевременно и, имея максимальную чувствительность руки, контролировать все ее действия? А благодаря активности пальцев - мгновенно менять ее форму и артикулировать таким образом, чтобы передать наиболее полно как нежнейший характер музыкальных интонаций, так и драматический, т.е. отразить в звукоизвлекающем движении всю многообразную сферу своих музыкальных чувств и эмоциональных переживаний.

Берущая звук, а поэтому при этом всегда активная, рука сможет передать и все возникающие музыкальные переживания исполнителя потому, что она снабжена способностью при «взятии» вызвать этим действием у исполнителя предвосхищающее эмоциональное переживание.

Эта способность и есть то средство, которое создает предпосылки объединения «ума, сердца и руки» в момент самого музыкально-исполнительского действия, максимально отражая во взятом звуке и достигнутый уровень музыкального развития личности исполнителя, и особенности его мышления, и свойства его характера, и темперамента, а также всю глубину его музыкальных переживаний и эмоций.

Берущая рука активизирует умственные операции, связанные как с представлением будущего результата, так и с анализом и оценкой уже полученного результата каждого такого действия. Этим создаются все предпосылки формирования адекватных двигательно-слуховых представлений, с помощью которых будет в дальнейшем происходить не менее адекватная и точная координация движений-действий при их повторении.

Тонкие манипуляции пальцами, взятием показывающие – как и когда должен звучать будущий звук в каждое мгновение, без этих представлений невозможны. Они же позволяют сделать это своевременно и целесообразно, так как при взятии пальцы хорошо ощущаются, осознаются и контролируются, создавая предпосылки ни с чем несравнимой и выразительной их артикуляции. При этом все происходит одновременно и всегда, не требуя никаких дополнительных усилий, т.е. **объединяется** самим «**взятием**».

Процессы контроля и управления в данном случае активизируются представлением того, что берется, как бы автоматически, в момент «взятия». Все вместе дает нам ни с чем не сравнимый исполнительский

аппарат, который по чувствительности и эффективности единственный в природе.

Итак, самостоятельность для обучающегося музыкально-исполнительскому искусству – это одно из важнейших качеств имеющего свою специфику музыкально-исполнительского искусства, заключающуюся в том, чтобы исполнение музыкального произведения вызывало эмоциональный отклик у слушателей своей искренностью. Искренность – это всегда результат пережитого самим исполнителем, результат найденного в процессе самостоятельной работы над произведением и прочувствованного им образа.

Некоторые причины так называемого «забалтывания»

На начальном этапе освоения новых произведений (формирования новых игровых движений) учащийся вынужден некоторое время следить за своими движениями и как-то оценивать их. Было замечено, что в этот период собственная игра доставляет учащемуся радость и удовольствие (если нет ошибок).

Проанализировав данную ситуацию, удалось убедиться, что в период освоения учащимися новых игровых движений из-за отсутствия автоматизма этих движений он вынужден думать о том, где на грифе, как и когда, какими пальцами и в каком порядке нужно извлечь необходимые звуки. Это обстоятельство заставляет его обращать внимание на тот момент, когда нужный звук извлекается. В этот момент невольно происходит полная оценка им своих игровых движений и в целом всех игровых действий, что сопровождается возникновением тех или иных эмоций (удовольствия или разочарования достигнутым результатом).

При этом игровой процесс невольно выстраивается как раз в соответствии с психофизическими закономерностями.

Однако постепенно движения автоматизируются, и учащийся начинает меньше беспокоиться и думать о движениях, а начинает больше слушать свою игру. Это делает его все более пассивным по отношению к своим движениям, у него постепенно исчезает гибкость в управлении движениями, потому что большая часть их делается по инерции, почти бессознательно.

Наступает период, когда сложившийся стихийно механизм самоанализа и самооценки – как регулятор в выборе различных параметров движений – теряет свое значение для учащегося и начинает разрушаться,

уступая место бессознательным автоматизированным игровым движениям и действиям. В какой-то момент этот процесс остается в зыбком равновесии, но затем наступает период так называемого «забалтывания» и требуется опять осознание движений уже в медленных темпах, с постепенным переходом их опять в автоматизированное (бессознательное) состояние и весь цикл повторяется.

Стихийно сложившись на этапе освоения игровых движений и под влиянием внешних факторов (оценка учителя, слушателей и др.), навык самоконтроля у самого играющего не получает должной оценки своего значения, которое он имеет в игре и в целом в структуре музыкально-исполнительского процесса, постепенно теряясь из виду исполнителя, что и приводит к разрушению и сложившихся двигательных стереотипов, и самой структуры этого процесса, с полной потерей контроля исполнителя за происходящим.

Для того, чтобы самостоятельная работа учащегося-музыканта была успешной, нет более важной задачи у педагога, чем сознательное формирование в процессе игры на инструменте навыка самоанализа и самооценки и его постоянное функционирование. Лишь когда учащимся будет оцениваться каждое его движение и действие (или небольшие комплексы их), будет обеспечиваться острота реакции на полученный звук и свежесть восприятия им результатов этих действий и движений.

Это состояние сможет способствовать пробуждению, а затем и поддержанию творческого отношения к исполнительскому процессу, потому что ему становится доступной тончайшая дифференциация качеств игровых движений, что неизмеримо повышает уровень его музыкального мышления и, естественно, самой игры.

В момент самостоятельной работы управление игрой, а равно действие навыка самоанализа и самооценки, выражается в усиленном внимании играющего к своим двигательным ощущениям, регулирующим все игровые действия. (При автоматизации движений об этом не может идти и речи, как и о гибкости в управлении ими.)

Навык самооценки позволит эффективно управлять процессом игры на любом музыкальном инструменте, связанном с действиями-движениями (прежде всего пальцевыми). Этот навык необходимо формировать с самых первых игровых движений, потому что уже следующее движение играющего должно быть им проанализировано, осознано и оценено с точки зрения его точности и правильности. Такое умение создаст предпосылки его самосовершенствования в игре. Это важный инструмент его интенсивного саморазвития в музыкально-исполнительской деятельности.

Учитывая, что главной задачей педагога должно быть развитие самостоятельности обучаемого через активизацию у него познавательных способностей и интереса к самообучению, можно утверждать, что формирование умения оценивать себя и анализировать свою игру является одним из наиболее эффективных путей, способствующих этому.

Умение играющего оценивать свои музыкально-исполнительские действия играет важнейшую роль во время выступлений в концертах. Оно позволяет ему адекватно оценивать свое выступление и быть уверенным в своих действиях на эстраде, так как становятся присущи игре осознанность, а исполнителю – высокая степень управляемости своими игровыми действиями и движениями. Причем такая оценка позволяет своевременно и в высокой степени эффективно их при необходимости корректировать.

Несколько слов о транспонировании как одном из способов развития самостоятельности и творческие навыки музыканта-исполнителя.

Умение транспонировать произведение на определенный интервал во многом зависит от приобретения музыкантом-инструменталистом качеств, о которых уже достаточно говорилось выше.

Здесь же следует еще раз подчеркнуть то, что транспонирование станет возможным, если будут сформированы навыки быстрой трансформации двигательного-слуховых **представлений** для исполнения музыкального произведения в другой тональности. Они позволят играющему координировать движения так, как того требует музыкальное произведение, его характер.

Решать нужно все ту же задачу – сформировать двигательные представления и структуру музыкально-исполнительских действий в новой тональности, в ином расположении звуков, которые бы позволили своевременно представлять, а пальцами быстро находить соответствующие звуки на грифе, успевая одновременно представить также их музыкально-образный смысл.

То же самое можно сказать и о так называемом подборе по слуху.

Подбор по слуху касается, прежде всего, озвучивания простейших музыкальных мелодий в целях их аккомпанемента.

Более же сложные музыкальные произведения и транспонировать, и подбирать вряд ли удастся, да и сомнительно, что это практически целесообразно.

Но в принципе вопрос этот решаемый, и решаемый на той же основе – формирования новых комплексов двигательного-слуховых представлений. Требуется, прежде всего, интенсивная работа и лишь затем следует приступить к формированию и уточнению двигательных комплексов

звукоизвлекающих движений, когда «взятие» обеспечивает их универсальность, каждое такое движение ведь полностью регулируется представлением **того, что нужно взять**.

Лишь значительные умственные усилия в соблюдении объективных психофизических закономерностей могут дать положительный результат на пути развития **самостоятельности** и способствовать максимальному проявлению и раскрытию творческого потенциала и музыкального таланта исполнителя.

III. РЕЗУЛЬТАТИВНОСТЬ

Детские музыкальные школы и школы искусств ставят своей целью дать детям общее музыкальное образование, приобщить к музыкальной культуре, дать практические знания и навыки, необходимые для дальнейшей общественно-полезной деятельности. Одновременно с этой, основной задачей, детские музыкальные школы должны выявлять наиболее одаренных в музыкальном отношении детей и готовить их к поступлению в музыкальные училища.

Современная жизнь побуждает педагогов к поиску таких путей обучения, которые сделали бы процесс приобщения к музыке и овладения навыками игры на музыкальном инструменте доступным ребенку с самыми обычными данными. Педагоги детских музыкальных школ всячески стараются привить учащимся любовь к музыке.

Но надо помнить, что процесс обучения должен быть посильным и радостным, так как если постижение азов музыкального искусства сопряжено с непомерной затратой усилий, то интерес к занятиям у ребенка, как правило, падает. Необходимо искать такие формы и методы работы, которые смогли бы заинтересовать и увлечь детей музыкой и инструментом, на котором они занимаются.

Работа с учеником не должна ограничиваться рамками урока. Поэтому я в своем классе постоянно стараюсь разнообразить форму занятий – это и игра в ансамбле, подбор по слуху, подбор аккомпанемента к популярным мелодиям на гитаре. Использую различные внеурочные формы – тематические классные часы, посещение и обсуждение с учащимися концертов различных самодеятельных и профессиональных коллективов, экскурсий, прослушивание дисков известных исполнителей на народных инструментах.

Все это способствует привитию у детей любви к музыке и к своему инструменту. Учащиеся моего класса принимают активное участие в

школьных и городских мероприятиях и концертах, а так же систематически участвуют в зональных, областных и международных конкурсах:

2009 г. – Бондаренко Владислав – 1 место в зональном конкурсе исполнителей на народных инструментах им. Ю. А. Левченко

2009 г. – Бондаренко Владислав – Диплом за участие в IV Международном конкурсе «Гармония»

2009 г. – Ансамбль домристов – грамота за участие в зональном туре областного конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов «Василек»

2009 г. – Бондаренко Владислав – Сертификат Участника VIII Белгородского международного конкурса исполнителей на классической гитаре и ансамблей гитаристов

2009 г. – Бондаренко Владислав – Диплом за III место в областном конкурсе исполнителей на классической гитаре

2010 г. – Бондаренко Владислав – Почетная грамота за участие в зональном туре областного конкурса исполнителей на русских народных инструментах

2010 г. – Груднев Андрей – Почетная грамота за успешное участие в зональном туре областного конкурса исполнителей на русских народных инструментах

2011 г. – Бондаренко Владислав – I место в зональном конкурсе исполнителей на народных инструментах им. Ю. А. Левченко

2012 г. – Бухарев Глеб – III место в зональном конкурсе юных исполнителей на народных инструментах им. Ю. А. Левченко

2012 г. – Широких Данил – III место в зональном конкурсе юных исполнителей на народных инструментах им. Ю. А. Левченко

Педагог – это центральная фигура в процессе обучения. Роль педагога в формировании музыканта очень велика. От его мастерства и умения зависит судьба человека.

Учащиеся обладают разными музыкальными способностями и физическими данными.

Следует отметить, что именно так называемые трудные ученики заставляют преподавателя искать новые средства для достижения необходимых звуковых красок и освоения технических приемов. Уметь находить «ключ» к каждому учащемуся, добиваться контакта с ним, доверия к себе – одна из главных задач преподавателя. Всего этого можно достигнуть внимательным отношением к ученику, глубоким постижением своего дела и личным примером. Совершенствование мастерства педагога происходит в том случае, если он будет анализировать все удачи и неудачи собственных методов и приемов, знакомиться с работой своих коллег и все полезное делать своим достоянием, совершенствовать игру на инструменте, так как учить можно лишь тому, что хорошо умеешь делать сам.

Содержание.

I. Информационный раздел:

- Наличие актуальности проблемы;
- Условие возникновения и становления опыта;
- Обоснование актуальности и перспективности опыта;
- Ведущая педагогическая идея опыта;
- Теоретическая база опыта.

II. Технология опыта:

- Постановка целей и задач данной педагогической деятельности;
- Формирование навыков самостоятельной работы;
- Структура музыкально – исполнительского процесса как условие успешности в самостоятельной работе;
- Некоторые причины так называемого «забалтывания».

III. Результативность.