

**Отдел культуры, спорта и молодежной политики
МО «Макаровский городской округ»
муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Детская школа искусств г. Макарова»**

**«Формирование навыков самоконтроля учащихся
в работе над репертуаром»**

**Выполнила : преподаватель отделения
русских народных инструментов
МБОУДОД
«Детская школа искусств г. Макарова»
Янковская Зоя Александровна**

Макаров
2013год

Содержание

I. Введение

II. Основное содержание

2.1. теоретические основы

2.2. практическая часть

III. Результаты

IV. Выводы

V. Список литературы

Введение

Самоконтроль и контроль – слова, имеющие общий корень и потому эти два понятия тесно взаимосвязаны. Контроль – инструмент, при помощи которого осуществляется признание результатов труда, это условие уверенной и безопасной работы, канал для взаимного контакта. Контроль призван обеспечивать правильную оценку реальной ситуации и тем самым создавать предпосылки для внесения корректив в запланированные показатели, это постоянное сравнение того, что есть с тем, что должно быть.

Музыкальная деятельность, наряду с общими задачами, связанными с развитием мышления, памяти, внимания, воспитанием душевной чуткости, увлеченности, имеет и свои специфические задачи.

Прежде всего, являясь творческой, синтетической, эта деятельность требует от учащегося не только эмоциональной отзывчивости, интереса, но и самостоятельности – главного условия, при котором станет возможным восприятие им музыкальных явлений в их целостности. Развитие самостоятельности – это важный и многогранный процесс, требующий от преподавателя учета множества факторов. Формирование способности к самоконтролю – один из важнейших навыков, необходимых для успешных музыкальных занятий и развития интереса к ним. На этой же основе происходит и развитие самостоятельности учащегося, что является задачей первостепенной важности для преподавателя. Г. Нейгауз писал: «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть, привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели...». От умения контролировать себя, оценивать свою игру во многом зависит насколько успешным будет обучение, как будет развиваться у ученика интерес к своей игре, его самостоятельность.

Вследствие неумения себя контролировать появляются многочисленные недостатки, связанные с нарушением закономерностей психофизических процессов, происходящих при обучении игре на музыкальном инструменте или самом исполнении. Недостатки, которые встречаются педагоги не только музыкальных школ, но и музыкальных колледжей, мешают раскрыться способностям учащегося, отрицательно сказываются на его развитии, способствуя формированию личности, неуверенности в себе, с неразвитой музыкальной памятью и мышлением, скованными игровыми движениями. Наряду с этими недостатками встречаются и такие, которые кажутся на первый взгляд чисто физическими, например – зажатость, плохая пальцевая координация, лишние движения, прогибы пальцев в суставах и др.. Однако причины появления этих недостатков в большинстве случаев, с которыми нам приходится сталкиваться, связаны с отсутствием правильно сформированного навыка **самоконтроля**.

II. Основное содержание

2.1. В методической литературе уделяется много внимания вопросам формирования навыков самоконтроля в связи с формированием рациональной техники. Достаточно подробно анализируются и вопросы, связанные с появлением различных недостатков, указывается их отрицательное влияние на весь процесс обучения игре на музыкальном инструменте. Известный педагог-баянист Б. Егоров обращает внимание на то, что «вследствие специфики звукоизвлечения на баяне характер звука не всегда соответствует движениям руки – например при чрезмерно напряженной, зажатой руке звук может быть слабым и вялым. Поэтому такого рода зажатие подчас бывает трудно обнаружить. Здесь необходимы постоянный контроль педагога и особенно самоконтроль ученика за качеством звука и минимальными игровыми усилиями для

достижения нужного звучания. Старейший баянист, исполнитель и педагог П. Гвоздев писал: «Педагогам-баянистам приходится много работать с учащимися над укреплением «проламывающегося» первого сустава пальцев. Слабость и малая подвижность первого сустава задерживают развитие всей руки. Озабоченность по поводу аналогичных недостатков высказывают и представители других музыкальных специальностей – скрипачи и виолончелисты, пианисты. На нерациональность некоторых игровых движений неоднократно указывал в своих статьях кандидат искусствоведения О. Шульпяков. Исследуя игровые движения некоторых студентов с нерациональной техникой с помощью измерительной аппаратуры, кандидат педагогических наук Б. Талалай обнаружил, что во многих случаях давление пальцев играющего на гриф в несколько раз превышает минимально необходимое.

Таким образом, проблема формирования рациональных игровых движений является, можно сказать, общей проблемой тех музыкальных специальностей, которые связаны в той или иной степени с психофизическими действиями. В одной из своих статей советский физиолог академик П. Анохин раскрыл природу именно этого способа связи человека с окружающим миром. Он основывается на известном любому человеку с самых первых шагов его жизни хватательном движении и «хватательном рефлексе». Взять любой необходимый предмет – значит решить вопрос о достижении человеком поставленной цели и, одновременно, вопрос целесообразности направленных на достижение этой цели движений. Выбор движений при этом зависит от того, какой предмет берется, каковы его размеры, вес, местоположение. Эти признаки диктуют силу движений, их форму, скорость. Например, карандаш не может быть взят тем же движением, каким берется книга, и наоборот. Этот выбор определяется тем, какой след остался в памяти человека от предыдущих попыток взять эти предметы и закрепленных сознанием в одном случае как успешные, в другом – как неудачные. При повторном взятии именно эти ощущения становились следствием управления новыми движениями, так как координация и представление движений по сути являются одним и тем же. Таким образом, координация и представление движений основываются на одном и том же – на **ощущениях**. Существует ли принципиальная разница между самоконтролем в процессе взятия предметов и самоконтролем при взятии звуков (клавиш) на музыкальном инструменте? Для ответа на этот вопрос необходимо вспомнить некоторые рекомендации, даваемые педагогами – музыкантами:

1. брать ноту (клавишу) небольшим хватательным движением пальцев вовнутрь.
2. хватать аккорды.
3. «взять» клавишу вместо «попасть».
4. играть «цепкими» кончиками пальцев, «достающими» звук.
5. скользящим движением вовнутрь можно избежать прогибов ногтевых суставов.
6. ощущать кончики пальцев.
7. лишние движения мешают ощущать контакт с клавишами.

Академик Анохин указывал, что «результатом» хватательного рефлекса будет не само хватание как действие, а та совокупность раздражений, которая соответствует признакам схваченного предмета (результата действия). Для карандаша, например, это будет совокупность характеризующих признаков (граненость, вес, температура и т.д.). Для взятого таким образом звука это будет его громкость, штрих, форма (при взятии аккордов) и т.д. Если в этом случае не ощущать момента взятия звука – а это происходит при нецелесообразных (нерациональных) игровых движениях – то будет чрезвычайно затруднена и его оценка, что и наблюдается при игре у учащихся с вязкими, напряженными, скованными игровыми движениями. У такого учащегося очевидно отсутствие чутких слуходвигательных представлений, он плохо ориентируется на клавиатуре, из-за чего не может поставить четко цель и определить

способ ее реализации и, как следствие, теряет интерес к своим , не приносящим никакой радости занятиям.

Поэтому первой и главной задачей педагога, обучающего игре на любом музыкальном инструменте, связанной с физическими движениями и действиями, является формирование целесообразных игровых движений. И поскольку движения и действия, направленные на достижение цели, регулируются **ощущениями**, то все внимание учащегося и должно быть в первую очередь направлено на них. На основе ощущений станет возможным и формирование навыка самоконтроля и самооценки, без которого невозможен сам процесс обучения, так как «...ощущения движения включены как неперенный элемент в акцептор действия, т.е. аппарат, воспринимающий информацию о результатах действия.» Таким образом , ощущения связаны с жизнедеятельностью человека в самом широком смысле слова. Появление таких недостатков, как лишние движения исполнителя (учащегося), прогибы пальцев в суставах из-за чрезмерного давления на клавиши, плохая координация движений, - все это результат просчетов именно на этапе формирования ощущений в момент контакта пальцев с клавиатурой. В дальнейшем эти просчеты отрицательно сказываются и на музыкальном развитии учащихся, игра которых становится неритмичной, вязкой, сопровождается частыми остановками, отсутствием выразительной пальцевой артикуляции что, в свою очередь, отражается на фразировке и других компонентах музыкальной выразительности.

Вышеперечисленные недостатки не только лишают юного исполнителя возможности успешно овладеть игрой на инструменте, но и приводят к возникновению отрицательных явлений, связанных с психологической стороной развития учащихся: неуверенности в себе, чрезмерному волнению во время исполнения, слабому развитию музыкальной памяти, потере интереса к занятиям музыкой.

Баянисты и домристы, «народники» встали на путь профессиональной деятельности сравнительно недавно, когда пианисты и скрипачи уже имели вековые исполнительские и педагогические традиции, обширный концертный и учебный материал, методическую литературу. Использование опыта, накопленного другими инструменталистами, позволило исполнителям на народных инструментах за короткий срок достичь больших успехов и перейти от любительского домашнего музицирования к концертному исполнительству, от самообучения игре по слуху к системе профессионального образования. Но для дальнейшего развития и совершенствования мастерства необходимо создание высокохудожественной оригинальной литературы и методики преподавания, учитывающей все особенности и специфику инструмента.

Главным в обучении конечно же является дидактический принцип **доступности**. Нарушение этого принципа связано с «завышением репертуара» и на начальном периоде обучения приводит к самым серьезным последствиям, которые трудно, а иногда и невозможно исправить на дальнейших этапах обучения. Вполне возможен недоуменный вопрос многих специалистов: «Следует ли говорить о вещах очевидных?», но вся беда заключается в том, что данный принцип доступности признается чаще только на словах. На практике же программа нередко завышается и по специальности, и по ансамблю, и по другим предметам. Существует несколько причин этого явления:

- Формальное отношение к планам занятий, составление планов без учета индивидуальных особенностей ученика. Иногда это связано с тем, что педагог просто не знает или плохо изучил учебный материал.
- Ошибочное определение сложности произведения. Зачастую педагог обращает внимание лишь на технические трудности произведения, не задумываясь над сложностью главного – содержания.
- Преднамеренное усложнение программы из-за своеобразного педагогического честолюбия. При обсуждении результатов выступления такие педагоги часто говорят: «Мой ученик играл сложную программу и поэтому он достоин высшей

оценки», - не понимая, что подобные рассуждения обнаруживают незнание элементарных принципов отбора учебного материала и критериев оценки исполнения.

Считается также, что одно произведение, превышающее возможности учащегося, обязательно должно быть включено в программу для его «роста». Таким образом, в репертуар попадает не только трудное, но и недоступное для ученика на данном этапе произведение, которое в результате оказывается невыученным. Но беда не только в этом. Как правило, к моменту экзамена остается недоученной и вся программа. По этой причине чаще всего страдают наиболее способные ученики.

- Стремление учащихся играть те или иные понравившиеся им произведения, недоступные для них и «податливость» преподавателя, мотивирующих ее тем, что ученик быстрее выучит произведение, которое ему понравилось, что он будет больше заниматься и большего добьется. Подобные рассуждения не лишены оснований, но если возможности учащегося совершенно несоизмеримы с трудностями данной пьесы, то он не сможет их преодолеть.
- Музыкальная беспомощность педагога, неумение работать над музыкальным содержанием произведения. Вот что пишет по этому поводу В. Аврагинер: «Практика показывает, что работа над музыкальным содержанием произведения (выявлением средств музыкальной выразительности) некоторым педагогам дается тяжелее, чем работа над техническими трудностями. Такому «педагогу» иногда нечего сказать своему ученику, если технически пьеса несложна и технические трудности ученик преодолел. Стремясь прикрыть свою педагогическую беспомощность, преподаватель идет на завышение программы, делая это своеобразным средством самозащиты». Но каковы бы ни были причины усложнения репертуара, последствия его оказываются губительными.

Конечно, в овладении исполнительским мастерством важную роль играют музыкальные данные ученика, но даже талантливый человек не достигнет высокого уровня исполнительства, если изначально его работа будет организована неправильно, хаотично или посвящена разучиванию сложных, непосильных произведений.

2.2. С самого начала обучения важная роль отводится педагогу, поскольку необходимо научить ученика не только правильно выполнять все исполнительские игровые задачи, но и уметь слушать и слышать, добиваться чистоты и аккуратности в игре, всего того, что мы называем «качеством».

Потеря качества понятие очень емко, оно подразумевает неточное исполнение штрихов, нюансов, ошибки ритмического характера, погрешности стиля и в конечном итоге неверное, искаженное создание художественного образа. Но, пожалуй, прежде всего страдает качество звукоизвлечения, а оно имеет первостепенное значение для музыканта. Нарушая принцип доступности преподаватель невольно сводит работу к «натаскиванию». С самого начала обучения преподаватель не должен забывать о принципе самоконтроля ученика. При работе над звуком с точки зрения практики этот принцип особенно актуален. Мы говорили выше о том, что «лишние движения мешают ощущать контакт с клавишами». Беря звук таким образом, можно заметить, что как раз такое движение, каким мы берем различные предметы, только представляем в этом случае не форму предмета (карандаша), а форму, например, аккорда и одновременно его звучание; не местоположение предмета на столе, а расположение звука на клавиатуре; не вес предмета и усилия, необходимые для того, чтобы его взять, а громкость звука и необходимую силу его взятия на клавиатуре или силу давления на мех. При таком движении активизируются кончики пальцев, что приводит к исчезновению лишних движений, мешающих лучше чувствовать контакт с клавиатурой, обостряются ощущения, что позволяет лучше контролировать все параметры движений, о которых

говорилось выше. При этом момент взятия клавиши, (именно взятия, а не нажима на нее или удара) будет восприниматься контролирующим сознанием как момент достижения цели, качество которого оценивается по реальному звучанию, так же, как взятие предметов – по признакам реально ощущаемого (схваченного) предмета. Каким же именно ощущениям нужно уделить внимание, чтобы обеспечить целесообразность игровых движений учащегося, а также надежный самоконтроль в процессе игры на инструменте? Прежде всего, это должны быть ощущения, позволяющие выполнить три условия: что делать? как делать? когда делать? Эти условия можно выполнить, сосредоточив внимание на ощущениях трех групп:

- ощущения кончиков (подушечек) пальцев как самой чувствительной их части;
- ощущения силы, скорости, продолжительности взаимодействия кончиков пальцев с клавиатурой инструмента;
- ощущение самого момента контакта пальца с клавишей.

Наличие ощущений кончиков пальцев и их осознания позволит учащемуся быстро находить пальцами на клавиатуре нужные звуки, т.е. выполнить условие – **что делать?** Извлечь на инструменте необходимые звуки с минимальными усилиями. Если у учащегося нет этих ощущений, то он начинает извлекать звуки любыми движениями, включая движения локтя, предплечья, а также помогая себе кивком головы, движением плеча, без которых можно было бы обойтись. Естественно, это отрицательно сказывается на темпе игровых движений, на точности их запоминания.

Вторая группа ощущений, которые учащемуся следует выработать и запомнить, позволит ему контролировать и оценивать свои действия в соответствии со вторым условием – **как делать?** т.е. с какой силой, скоростью и продолжительностью должно происходить взаимодействие кончика пальца с клавишей. Эти ощущения непосредственно влияют на такие компоненты музыкальной выразительности, как динамика, штрихи, темп, ритм, артикуляция. В то же время следует обратить внимание учащегося на зависимость динамики от ощущения силы давления левой руки на мех. Когда у учащегося будут выработаны эти ощущения, то усилия, с которыми он будет извлекать звуки, окажутся естественными, отпадет необходимость в чрезмерном контроле.

К третьей группе относятся ощущения конкретно самого момента контакта пальцев с клавишей, позволяющие контролировать ученику выполнение третьего условия физических действий – **когда извлечь звук?** Появление этих ощущений станет возможным лишь в случае выполнения первых двух условий: извлечения звука без лишних движений, извлечение его без чрезмерного давления пальцев на клавиши с прогибами их в суставах. Возникающие при этих движениях ощущения кончиков пальцев, ощущение силы, скорости и продолжительности взаимодействия пальцев с клавишами позволяют учащимся более точно ощутить и момент извлечения звука. Это ощущение важно в смысле контроля со стороны исполнителя за результатом своих действий, поскольку в каждый из этих моментов происходит сравнение реального звучания с представляемым и, в соответствии с этим, корректируется следующее действие исполнителя, т.е. осуществляется процесс обучения.

Осознание ощущений этих трех групп дает возможность учащемуся увереннее контролировать свои действия как исполнителя, добиваясь реализации поставленной звуковой цели кратчайшим путем, минимальными усилиями и своевременно. При этом ученик может лучше рассчитать свои силы и с большей уверенностью достичь желаемой цели – раскрыть музыкальный образ. На начальном этапе обучения моей целью является нахождение и взятие вовремя нужных клавиш определенными пальцами. Часто можно слышать рекомендации педагога «слушать себя». Из-за однозначного толкования часто даваемой «слушай себя» у ученика может произойти смещение во времени момента контроля. Понимая это указание буквально, он превращается из активного творца музыкального образа в пассивного слушателя. Опирающийся только на слушание себя,

своей игры, вне поля зрения остается момент формирования игровых движений, их физических параметров (силы, скорости, продолжительности, направлений), анализируется лишь результат этих движений – звук, его качество. Необходим сознательный подход к выбору игровых движений по силе, скорости, продолжительности и т.д., который даст учащемуся при самоконтроле возможность опираться на те движения, при которых может быть достигнут лучший результат. Причем такой подход гарантирует максимальную свободу игровых действий ученика, который выбирает нужные ему движения по физическим параметрам, испытывая при этом не только чисто физическое ощущение владения своим игровым аппаратом, но и уверенность в том, что при этих движениях будет получен именно такой результат, какой ему необходим. В этой ситуации самоконтроль дополняется эмоциональным компонентом, который усиливает интерес к своей игре. Из всего сказанного преподавателю необходимо уяснить, что формирование навыка самоконтроля не может быть успешным, если оно не связано с развитием мышления в целом. Необходимо постоянно развивать у учащегося такие важные качества как внимание, сосредоточенность, хорошая память. При этом педагог всегда должен помнить, что ум ребенка развивается тем быстрее, чем больше он умеет сделать руками, а больше и лучше он сделает в том случае, если все тоньше их чувствует. «Источники способностей и дарования детей на кончиках пальцев. Чем больше уверенности и находчивости в движениях детской руки, тем тоньше взаимодействие руки и орудия труда..., тем выразительнее творческая стихия детского разума, тем точнее, тоньше, целесообразнее движения, необходимые для этого взаимного действия. Другими словами: чем больше мастерства в детской руке, тем умнее ребенок».

Осознание ощущений этих трех групп дает возможность учащемуся увереннее контролировать свои действия как исполнителя, добиваясь реализации поставленной звуковой цели кратчайшим путем, минимальными усилиями и своевременно. При этом ученик может лучше рассчитать свои силы и с большей уверенностью достичь желаемой цели – раскрыть музыкальный образ. **На начальном этапе** обучения моей целью является нахождение и взятие вовремя нужных клавиш определенными пальцами.

Чтобы выработать у ученика правильные ощущения, необходимо разделить процесс формирования игровых навыков на несколько этапов. На начальном (**первом**) этапе следует добиваться активизации движений кончиков пальцев. Это позволит учащемуся лучше запомнить место расположения клавиш и быстро находить нужные среди них. На баяне это движение подобно снятию пылинок с клавиш чуть скользящим движением кончика пальца к ладони. Похожим движением извлекаются звуки на некоторых других музыкальных инструментах – гусях, гитаре, арфе, балалайке. Первоначально эти движения можно делать на ровной поверхности стола, в спокойном темпе, условно четвертными длительностями, а затем добиваться подобных ощущений на клавиатуре, ограничившись тремя –четырьмя звуками первой октавы с одним аппликатурным вариантом. Для этого педагогу следует показать учащемуся расположение этих звуков и попробовать прикоснуться кончиком пальца к клавише. Затем повторить несколько раз это движение, следя за тем, чтобы кончик пальца был активным. При этом поиск данных звуков на клавиатуре учеником ведется с помощью педагога, который должен следить за движениями и подсказывает при неправильных движениях ученику куда нужно двигаться чтобы найти нужную клавишу. Чтобы учащийся лучше запомнил расположение этих звуков, необходимо следить за тем, чтобы он делал это, не глядя на клавиатуру, полностью опираясь на пальцевые ощущения. После того, как учащийся запомнит расположение этих клавиш, педагогу необходимо проверить как быстро учащийся сможет находить эти ноты на клавиатуре, называя поочередно то ноту, то палец.

На втором этапе необходимо обратить внимание ученика на те усилия, с какими подушечки пальцев касаются клавиш, т.е на ощущение силы взаимодействия пальцев с клавиатурой. Конструктивные особенности баяна объективно обуславливают силу этих

движений. Исполнителю необходимо нажимать на клавиши с силой несколько большей, чем сопротивление пружины клавиши. Следует предупредить инстинктивное желание учащегося сильнее нажимать на клавиши для более громкого звучания инструмента. Для этого необходимо переключить внимание учащегося на левую руку, ведущую мех. Очень важно выработать правильные силовые движения в левой руке: сильнее давление на мех – громче звук, слабее – тише звук.

На третьем этапе, основываясь на выработанных ранее ощущениях кончиков пальцев и силы из взаимодействия с клавиатурой, надо обратить внимание на ощущения, возникающие в момент контакта пальца с клавишей. Этот этап направлен на формирование игровых навыков, предотвращающих вязкость звука, которая может появиться при игре в подвижных и быстрых темпах. Сформировать ощущение момента контакта удастся лучше всего, работая над приемом «репетиция». При повторении одним или разными пальцами одной и той же клавиши это ощущение особенно обостряется.

Четвертый этап, объединяющий все три группы ощущений, ставит принципиально новую задачу, связанную с качеством звука. Он направлен на формирование навыков выразительной пальцевой артикуляции, от которой во многом зависит точность ритма, темпа, штрихов. Эти навыки способствуют членораздельному исполнению различных элементов музыкальной речи и первоначально воспитываются на простейших пьесах, состоящих из трех – четырех звуков: «Как под горкой», «Василек», «Зайка» и других.

Итак, при последовательном прохождении первых четырех этапов постановки исполнительского аппарата у учащегося постепенно формируются правильные ощущения подушечек пальцев, силы, скорости и продолжительности взаимодействия пальцев с клавиатурой, а также артикуляционная выразительность.

III. Результаты

Формирование представлений и их реализация имеют еще один психологический компонент, играющий важную роль в развитии и усилении интереса учащегося к занятиям. Имеется в виду эмоциональная оценка учащимся **результата** своих действий: состояние неудовлетворенности, если из-за плохой координации пальцевых движений или слишком больших физических затрат цель не достигнута, или состояние удовлетворенности, если цель достигнута.

Выстроенный на ощущениях самоконтроль позволит значительно повысить не только техническое мастерство учащегося – исполнителя, но и художественный уровень его игры. Благодаря дифференциации этих ощущений по силе, скорости, продолжительности, местоположению, создаются лучшие, чем прежде, условия управления средствами музыкальной выразительности (динамикой, штрихами, темпом, фразировкой и т.д.). На этой же основе происходит значительное улучшение взаимопонимания педагога и ученика. Понимание учащимся зависимости музыкальной выразительности от качества игровых ощущений позволит педагогу более эффективно воздействовать на игру учащегося, обращая его внимание, в случае необходимости, на те или иные ощущения, возникающие в процессе игры. Это же понимание станет средством против появления многих недостатков, о которых говорилось выше, воспитывая у учащегося веру в свои силы, принося чувство удовлетворения своими музыкальными занятиями и своей игрой.

IV. Выводы

Методические рекомендации, изложенные в данной работе, охватывают, естественно, не весь спектр проблем с которыми сталкивается преподаватель – практик в своей деятельности. Процесс обучения чрезвычайно сложен и многогранен. Мы затронули проблему самоконтроля и самооценки, т.е. ту часть, которая является наиболее важной и

необходимой в воспитании самостоятельности – главного условия успешности музыкально-исполнительского творчества. Обучение игре на музыкальном инструменте предполагает такую степень развития самостоятельности ученика, при которой он мог бы творчески относиться к самому процессу обучения. Поставить цель, определить средства ее достижения и уметь управлять ходом реализации этой цели – это те главные задачи музыкального обучения, решение которых возможно лишь при высоком уровне самостоятельности мышления учащегося. Сформированный на основе слухо - двигательных представлений навык самоконтроля в значительной степени помогает решить эти задачи.

В свою очередь, представления не могут возникать и формироваться без пристального внимания педагога. В предлагаемой работе, как мы видим, акцент делается на обострение пальцевых ощущений при условии их тесной связи со слуховыми.

Ощущение кончиков пальцев дает учащемуся возможность быстрее находить нужные звуки на клавиатуре, четче представлять их расположение, звучание, создавая предпосылки развития способности мысленно воспроизводить весь исполнительский процесс. Ощущения силы, скорости, продолжительности контакта подушечек пальцев с клавиатурой дают возможность учащемуся управлять качеством звучания (динамикой, штрихами, темпом, ритмом ит.д.). Ощущения момента взятия звука делают учащегося способным в кратчайшие мгновения оценивать результат своих действий, испытывая в случае удачи эмоциональное удовлетворение, что стимулирует интерес к занятиям.

V. Список литературы

- 1.Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М. Музыка, 1971.
- 2.Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. – М. Музгиз, 1961.
- 3.Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1973.
- 4.Баян 1 класс. – Киев. Музична Украина, 1975.
5. Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники: Сер. «Баян и баянисты». – М., Сов. Композитор, 1970. – вып.1.
6. Давыдов Н. Основные предпосылки формирования самостоятельности исполнителя-баяниста // Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М.,1980. – вып.48.
7. Егоров Б. Общие вопросы постановки игры на баяне. Сер. «Баян и баянисты». – М. Сов. Композитор, 1974. – вып.2.
- 8.Лушников В. Школа игры на аккордеоне. – М. Сов. Композитор, 1982.
- 9.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. Музыка, 1967.
10. Общая психология /под ред. В. Богословского. – М. Просвещение. 1973.
- 11.Теплов Б. Избранные этюды в 2-х томах. – М. Педагогика, 1985.
- 12.Шостак В. Природа наших ощущений. – М. Просвещение, 1983

Занятия в музыкальной школе проходят большей частью индивидуально, поэтому, в данном случае, просто необходимо индивидуальное планирование, характеристика учащегося в начале полугодия, индивидуальная задача на полугодие. Она основывается на характеристике учащегося и общей задаче обучения, должна быть выполнимой и конкретной – то есть определять объем знаний, умений и навыков, которые следует получить учащемуся. Инструктивный материал и музыкальные произведения будут способствовать выполнению этой задачи. Целью работы над инструктивным материалом – гаммами, арпеджио, упражнениями, этюдами является :

- развитие определенного вида техники,
- подготовка учащегося к преодолению технических трудностей в произведениях. Следует также брать в работу этюды и произведения, содержащие тот вид техники и те элементы движений, которые содержит инструктивный материал и нацелить внимание ученика на их точное исполнение.

В конце полугодия необходимо вместе с учеником произвести оценку итогов работы и на основании этих выводов педагог ставит новую педагогическую задачу на следующее полугодие. Таким образом будет осуществлен принцип **последовательности обучения**. Успехи ученика находятся в прямой зависимости от мастерства и искусства преподавателя. Нельзя недооценивать роль глубокого, систематического изучения методики преподавания. Доступность и последовательность требований и указаний, адресованных ученику, являются залогом успешной совместной работы. Взаимосвязь этих двух принципов дидактики особенно очевидна на начальном этапе обучения. На первых уроках перед учащимся встает множество задач: устройство инструмента и клавиатур, запись звуков, посадка и постановка инструмента, положение рук, понятие о длительности звука, такте и его размере, извлечение звука и т. д.

Неопытный педагог требует от ученика выполнения нескольких указаний сразу. Пусть каждое из них в отдельности не вызывает затруднений, но нарушение принципа последовательности делает их невыполнимыми, ибо ученик не может сосредоточить свое внимание на большом количестве объектов и воспринять все одновременно. Искусство педагога будет заключаться в том, чтобы мгновенно проанализировать урок и найти то, что мешает восприятию учащегося. Иногда вполне доступный материал становится недоступным вследствие того, что преподаватель, не добившись выполнения прежнего задания, начинает предъявлять учащемуся новые требования. В результате в знаниях ученика образуются значительные пробелы и он перестает понимать указания педагога.

Одним из необходимых качеств учащегося является умение работать самостоятельно. Можно с полным основанием утверждать, что это определяет рост молодого музыканта и служит гарантией его успешной работы в дальнейшем. Задача педагога – научить самостоятельно работать ученика над произведением, развить самостоятельную мотивированную

деятельность. В этой связи первостепенное значение приобретает доступность, выполнимость домашнего задания. Давая задание необходимо учитывать: объем материала, срок выполнения, сложность задачи и работоспособность ученика. Несоответствие одного из этих данных остальным делает задание недоступным.

Невыполнение домашнего задания является сигналом бедствия и педагог обязан выяснить причины этого. Но прежде всего он должен задать себе вопрос: «Выполнимо ли было домашнее задание?» Дать на дом доступную работу – большое педагогическое искусство. В задании большое значение имеет конкретность. Педагог формулирует задание таким образом, чтобы на уроке можно было легко определить сколько и как занимался ученик. Неоднократные напоминания о правильном исполнении, соблюдении ритма и аппликатуры, «игры с нюансами» не принесут никакой пользы. Ученик должен услышать и осознать свои ошибки. Для этого можно упростить задание: предложить сыграть в медленном темпе небольшой отрывок или даже несколько тактов. И лишь после того, как ошибки исчезнут, можно позволить ученику продолжить работу самостоятельно.

Важным разделом урока является проверка выполнения домашнего задания. Педагог должен дать возможность ученику «высказаться» полностью, не прерывая игру замечаниями. Это даст возможность выяснить насколько усвоен материал и построить дальнейшую работу над произведением. Наряду с умением выслушать ученика педагог должен обладать умением слышать его. Нередко в процессе работы преподаватель восполняет недостатки игры учащегося дирижированием, пением или словами, своей игрой и только на экзамене, не имея возможности «помочь» ученику, он обнаруживает, что исполнение далеко не безупречно. Преподавателю и ученику необходимо критически воспринимать свои ошибки.

Несколько слов о доступности аппликатуры. «Плохая аппликатура, подобно косноязычию, отражает скученность мыслей, хорошая – красноречива» Н. Перельман. Этим высказыванием определено многое: педагог должен знать физиологические особенности игрового аппарата ребенка, выбрать наиболее рациональную для данного ученика аппликатуру, вместе с учеником опробовать ее, возможно, на более позднем этапе обучения, дать задание ученику самостоятельно определить аппликатуру, но затем обязательно проконтролировать и исправить, если в этом будет необходимость. чтобы возникшая аппикатурная неустойчивость не перешла затем в устойчивую путаницу и стала причиной неритмичной игры, ошибок и остановок.

Таким образом можно сделать вывод, что при разучивании произведения отступление от основных дидактических установок может привести к нарушению принципа доступности. Соблюдение же принципа формирует у ученика навыки самоконтроля, организует его деятельность, работу над разучиванием произведений, домашние занятия. Неисполнимых произведений нет, вопрос заключается лишь в сроке подготовки и методах

работы над ними. А умение сделать материал доступным является одним из основных условий успешной работы преподавателя.