

Управление культуры г. Курска
МБОУ ДО «Детская школа искусств №9»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
ПРЕПОДАВАТЕЛЯ КРАСНОПИВЦЕВОЙ А,В,

На тему:

«РАЗВИТИЕ НАВЫКА САМОКОНТРОЛЯ И
САМООЦЕНКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ
НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ»

Курск – 2016 г.

ВВЕДЕНИЕ

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

Прежде всего 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 множества факторов.

В данной работе затрагиваются лишь некоторые из них, и, в первую очередь, такой, как формирование способности к самоконтролю - одного из важнейших навыков, необходимых для успешных музыкальных занятий и развития интереса к ним. Г. Нейгауз: «Считаю, что одна из главных задач педагога - сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть, привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы и умения добиваться цели...» От умения контролировать себя, оценивать свою игру во многом зависит, насколько успешным будет обучение, его самостоятельность.

Недостатки, с которыми встречаются педагоги музыкальных школ мешают раскрыться способностям учащегося, отрицательно сказываются на его развитии, способствуя формированию личности, неуверенной 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 т.д.. Однако причины появления таких недостатков в большинстве случаев, с которыми нам приходится сталкиваться связаны с отсутствием правильно сформированного навыка самоконтроля

I

В методической литературе уделяется много внимания вопросам формирования навыка самоконтроля в связи с формированием рациональной техники. Вот что пишет Г. Нейгауз о необходимости добиваться минимизации игровых движений»...полнейшего спокойствия и пользования только теми движениями, которые строго необходимы; ...-осуществлять

полностью принцип экономии- один из важнейших принципов во всяком труде, и особенно в психофизическом. Об этом пишет А. Шмидт-Шкловская. Она указывает на то, что «...лишние, неоправданные движения, «...уводят» от ощущения контакта с клавиатурой. Пишут об этих недостатках и известные педагоги-баянисты. Например, 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 необходим 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».

Таким образом, проблема формирования рациональных игровых движений является 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 его миром. Он основывается на известном любому человеку с самых первых шагов его жизни хватательном движении или « хватательном рефлексе» П. Анохин исчерпывающе раскрыл механизм движений рук человека и его действий в процессе активной деятельности, основывающейся на взятии предметов и манипулирования движениями ими. 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 закрепленные в сознании в одном случае как успешные, в другом – как неудачные. При повторном взятии именно эти ощущения становились средством управления новыми движениями. Таким образом, координация и представление движений основываются на одном и том же – ощущениях.

Взятие предмета становилось для человека важным моментом. Именно в момент взятия срабатывает самоконтроль и появляется самооценка того, достигнута ли цель. тот ли предмет взят, признаки которого – вес, размер, форма и т. д. были изучены им ранее благодаря ощущениям силы движений

их формы, порядка направления и представляется ему теперь в виде целостного образа. При этом происходит оценка самих движений с точки зрения их целесообразности.

Существует ли принципиальная разница между самоконтролем при взятии звуков (клавиш) на музыкальном инструменте?

Для ответа на этот вопрос нам 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. Скользящими движениями вовнутрь можно избежать прогибов ногтевых суставов.
6. Ощущать кончики пальцев.
7. Лишние движения мешают ощущать контакт с клавишами. Беря звук именно таким образом, можно заметить, что это как раз такое движение, каким мы берем различные предметы, только представляем в этом случае: 1) не форму предмета, а форму, например, аккорда и одновременно его звучания; 2) не местоположение предмета на столе, а расположение звука на клавиатуре; 3) не вес предмета, а усилия, необходимые для того, чтобы его взять на клавиатуре, или силу давления на мех и т.д. 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 будет восприниматься контролирующим сознанием как момент достижения цели.

Академик Аносов указывал, что результатом хватательного рефлекса будет не само хватание как действие, а та совокупность афферентных раздражений, которые соответствуют признакам схваченного предмета. Для карандаша, например, это будет совокупность характеризующих признаков (граненость, вес, температура и т. д.).

Для взятия таким образом звука это будет его громкость, штрих, темп и т. д. Если в этом случае не ощущать момента взятия звука - а это происходит при 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 слухо-двигательных представлений, он плохо ориентируется на клавиатуре, из-за чего не в состоянии поставить четко цель и определить способ ее реализации и, как правило, 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 достижения цели, регулируются ощущениями», то все внимание учащегося и должно в первую очередь направлено на них. На основе ощущений станет возможным и формирование навыка самоконтроля и самооценки, без которого невозможен сам процесс обучения.

Появление таких недостатков, как лишние движения исполнителя, прогибы пальцев в суставах из-за чрезмерного давления на клавиши, плохая координация движений, - это результат просчета именно на этапе формирования ощущений в момент контакта пальцев с клавиатурой. В дальнейшем эти просчеты отрицательно сказываются и на музыкальном развитии учащегося, 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 приводит к возникновению отрицательных явлений, связанных с психологической стороной развития учащихся: неуверенности в себе, чрезмерному волнению во время исполнения, слабому развитию музыкальной памяти, потере интереса занятиям музыкой.

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;

- ощущение силы, скорости, продолжительности взаимодействия кончиков пальцев с клавиатурой инструмента;

- ощущение самого момента контакта пальца с клавишей.

Первая группа ощущений связана с выполнением первого условия. Наличие ощущений кончиков пальцев и их осознание позволит учащемуся быстро находить пальцами на клавиатуре нужные звуки, т. е. выполнить условие – что делать? Извлечь на музыкальном инструменте необходимые звуки с минимальными усилиями.

Если же у учащегося нет этих ощущений, то он начинает извлекать звуки любыми движениями, включая движения локтя, предплечья, а также помогая себе кивком головы, движениями плеча. 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, а не от давления пальцев на клавиши.

Если у учащегося не будут выработаны эти ощущения, то усилия, с которыми он будет извлекать звуки, окажутся неконтролируемыми, что в конце концов приведет к чрезмерному давлению пальцев на клавиши и прогибы их в суставах, а это в свою очередь, полностью нарушает координацию движений и отрицательно скажется на ощущении момента контакта пальцев с клавишами.

К третьей группе относятся ощущения конкретно самого момента контакта пальцев с клавишами, позволяющие контролировать учащемуся выполнение третьего условия физических действий – когда извлечь звук? Появление этих ощущений станет возможным лишь в случае выполнения первых двух условий: извлечение звука без лишних движений, извлечение его без чрезмерного давления пальцев на клавиши с прогибами их в суставах.

Осознание ощущений этих трех групп дает возможность учащемуся увереннее контролировать свои действия как исполнителя. Добиваясь реализации поставленной звуковой цели кратчайшим путем, наиболее рациональными движениями.

Три группы ощущений в процессе обучения выступают в ограниченном единстве. Однако освоение их требует наличия у учащегося определенной системы знаний, основанной на соблюдении строгой последовательности этапов работы. Несоблюдение этой последовательности или недостаточное внимание педагога и учащегося к одной из групп ощущений влечет за собой появление ошибок в постановке исполнительского аппарата учащегося.

Процесс обучения игре на баяне и аккордеоне связан с многочисленными игровыми движениями, которыми учащийся пытается реализовать свои музыкальные задачи. При этом он каждый раз должен сопоставлять в процессе самоконтроля все факторы, способствующие их решению. Без такого сопоставления, сравнения и оценки продвижения вперед к лучшему исполнению, будет невозможным.

Из-за однозначного толкования часто даваемых педагогом рекомендаций «слушать себя» у ученика происходит смещение во времени момента контроля. Учащийся, понимая это указание буквально, превращается из активного творца музыкального образа в пассивного слушателя. Опирающийся только на слушание себя, своей игры, самоконтроль не обеспечивает сознательного формирования и улучшение игровых движений. При таком подходе вне поля зрения остается момент формирования игровых движений, их физических параметров (силы, скорости, продолжительности и т. д.), а анализируется только результат этих

движений – звук, его качество. При этом способе контроля («слушай себя») поиски лучшего варианта игровых движений ведутся не целенаправленно, а путем « проб и ошибок», что приводит к значительным потерям времени и сил. Сознательный же подход к выбору игровых движений по их физическим параметрам (силе, скорости, продолжительности и т. д. дал бы учащемуся возможность при самоконтроле опираться на те движения, при которых может быть достигнут лучший результат.

Г. Нейгауз писал: «Иногда играя с особенным увлечением, с особенной любовью к музыке, к фортепиано, я остро ощущаю, какую радость мне доставляет физический процесс игры, какое удовольствие испытывают не только моя «душа», мой слух, но и мои пальцы от осязания клавиатуры».

При таком подходе самоконтроль исполнителя опирается на иные, чем в первом случае («слушай себя») принципы. Если в первом случае учащийся. Следуя указаниям педагога «слушать себя» действительно слушает свою игру и анализирует то, что уже звучит, то во втором случае он, вспоминая удерживаемые в памяти слухо-моторные представления сосредотачивает свое внимание не на том, что звучит, а на том, что должно звучать, направляя все свои усилия на то, чтобы получить это звучание вовремя в соответствии со сложившимся в его сознании музыкальным образом. При этом задача – получить результат в нужный момент – служит стимулом именно для функционирования самооценки. Ведь самооценка в данном случае – это мгновенное сопоставление в сознании того, что получено, с тем, что представлялось. Механизм такого сопоставления раскрыт психологами давно. «Распространение возбуждений до высших уровней центральной нервной системы приводит к формированию ощущений» (Г. Цыпин). Чем лучше учащийся представляет образ и средства его воплощения, тем быстрее и точнее происходит его оценка в момент реализации этих представлений. Основой же этих представлений являются слухо-моторные ощущения, возникающие в процессе контакта учащегося с инструментом.

Из всего сказанного молодому педагогу важно 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 должен всегда помнить. Что ум ребенка развивается тем быстрее, чем больше он сумеет 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 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» (В. Сухомлинский).

II

Чтобы выработать у учащихся 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. Такими движениями мы пользуемся, когда берем мелкие предметы (например, винтики). Хорошо ощущая кончики пальцев, мы можем регулировать силу взятия (если предмет хрупкий); продолжительность (если предмет перемещается на какое-либо расстояние); чувствовать его форму (если предмет располагается определенным образом); ощущать момент его взятия и т. д.

На баяне (аккордеоне) это движение подобно снятию пылинок с клавиш чуть скользящим движением кончика пальца к ладони.

Первоначально эти движения можно делать на ровной поверхности стола в спокойном темпе, условно четвертными длительностями, а затем добиваться подобных ощущений на клавиатуре, ограничиваясь тремя-четырьмя звуками первой октавы. На баяне это могут быть звуки до-вторым пальцем, ре-четвертым, ми-третьим, фа-четвертым; на аккордеоне: до-первым, ре-вторым, ми-третьим, фа-четвертым. Для этого педагогу следует показать учащемуся расположение первого звука (до) и попросить его прикоснуться к клавише кончиком пальца. Затем повторить несколько раз это движение, следя за тем, чтобы кончик пальца был активным. Это будет заметно по чуть скользящему движению пальца к ладони. (Если скольжение отсутствует, значит движение пальца не самое мелкое, а кончик пальца не достаточно активный).

После этого можно переходить к освоению следующих звуков- ре, ми и фа. При этом поиск данных звуков на клавиатуре учеником ведется с помощью педагога, который подсказывает при неправильных движениях, куда нужно двигаться, чтобы найти нужную клавишу (вверх или вниз, с одного ряда на другой и т. д.).

Чтобы учащийся лучше запомнил расположение этих звуков, необходимо следить за тем. Чтобы он делал это, не глядя на клавиатуру, полностью опираясь на пальцевые ощущения. Эти ощущения позволяют ему запомнить взаимное расположение звуков и быстро находить их в дальнейшем самостоятельно, ориентируясь на звук до (как на левой клавиатуре, по отмеченной клавише).

После того, как учащийся запомнит расположение этих клавиш, педагогу необходимо проверить, как быстро учащийся сможет находить эти ноты на клавиатуре, называя в одном случае ноту, в другом – палец.

В а р и а н т ы п р о в е р к и

1-й вариант (для баянистов)

Педагог называет ноту до; если учащийся помнит, каким пальцем он брал и на каком ряду – он тут же находит ее вторым пальцем. Называя ноту ми, педагог должен видеть, что учащийся ищет ее третьим пальцем на втором ряду, и т. д.

2-й вариант

Педагог называет пальцы и учащийся сразу находит те клавиши, какие он этими пальцами брал. Например, «третий» - учащийся берет ноту ми, «второй» - ноту до, и так далее. Если учащийся быстро находит эту ноту, это свидетельствует о том, что он запомнил ощущения кончиков пальцев и опирается в своих представлениях на эти ощущения. При этом, убедившись, что звуки можно извлекать обычными движениями, т. е. такими, какими он брал до сих пор игрушки или другие мелкие предметы, учащийся сможет успешно преодолеть психологический барьер, связанный с новой ситуацией, а также избежать лишних движений кисти, руки, корпуса. (Все связанное в данной работе о правой руке в равной степени относится и к левой).

На втором этапе необходимо обратить внимание ученика на те усилия, с какими подушечки пальцев касаются клавиш, то есть на ощущение силы взаимодействия пальцев с клавиатурой. Конструктивные особенности баяна (аккордеона) объективно обуславливают силу этих движений. Исполнителю необходимо нажимать на клавиши с силой, несколько большей, чем сопротивление пружины клапана. На этом силовые функции пальцев исчерпываются. Запоминания и закрепления правильных силовых ощущений можно добиваться, извлекая все те же четыре звука: до, ре, ми, фа.

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 ощущения в левой руке: громче звук – сильнее давление на мех, тише звук – слабее. При этом сила воздействия пальцев на правую и левую клавиатуры должна оставаться примерно одинаковой (силовое воздействие каждого пальца на клавиатуру педагог может легко проверить, поставив под пальцы тыльную сторону ладони своей руки).

Такое ощущение силы движений правой и левой рук будет способствовать лучшей координации движений пальцев обеих рук, а так же кисти левой руки, ведущей мех. При этом исполнение становится более выразительным, гибким.

Чрезмерное давление пальцев на клавиатуру вызывает лишнее напряжение всего пальца (отсюда прогибы его в суставах), а затем и кисти, руки, корпуса. Работа над группой силовых ощущений требует постоянного внимания со стороны педагога в течение нескольких уроков, так как начинающие ученики часто теряют контроль за своими действиями.

На третьем этапе, основываясь на выработанных ранее ощущениях кончиков пальцев и силы их 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. Педагогу следует обратить внимание на своевременность и четкость движений ногтевых фаланг каждого пальца, чтобы не происходило слияния двух коротких звуков в один длинный. Работа над приемом «репетиция» также может быть начата не на инструменте, а на поверхности стола.

Убедившись, что ученик освоил, запомнил и закрепил ощущения и движения, необходимо постепенно увеличивать скорость пальцевых движений. Это особенно важно для будущей работы над произведениями в быстрых темпах, так как момент контакта кончика пальца с клавиатурой – кратчайшее мгновение.

Ощущения моментов контакта здесь чрезвычайно важны в смысле контроля со стороны исполнителя за результатами своих действий, ибо в каждый из этих моментов происходит сравнение реального звучания с представляемым и в соответствии с ним корректируется следующее действие исполнителя.

4-й 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, уже известных учащимся и состоящих их трех, четырех звуков («Как под горкой», «Зайка», «Василек» и др.). Начинать надо с произнесения ритмического рисунка голосом, проговаривая его различными слогами, соответственно добываясь затем синхронности движения кончика языка с движениями кончиков пальцев, действующих одновременно с ним на столе или клавиатуре.

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 и момента контакта пальцев с клавишами, а также их артикуляционная выразительность. Только на этой основе у учащихся могут сформироваться устойчивые слухо-моторные представления. Невнимание педагога к формированию правильных ощущений или непоследовательность в процессе их выработки приводят к тому, что игровые движения становятся нецелесообразными. Все это влечет за собой серьезные недостатки в

музыкально-исполнительском плане. Схематически это можно себе представить следующим образом.

Группы ощущений	Правильные ощущения		Отсутствие правильных ощущений	
	Двигательный аспект	Музыкально-исполнительский аспект	Двигательный аспект	Музыкально-исполнительский аспект
Ощущения кончиков пальцев	Экономичность движений, быстрое запоминание и нахождение нужных клавиш	Устойчивость темпа, скорость, верность ритма	Лишние движения, плохая ориентировка на клавиатуре	Замедление темпа, нарушение ритма, долгое заучивание на память
Ощущение силы, скорости, продолжительности взаимодействия пальцев с клавиатурой	Минимальные физические усилия, необходимые для качественного извлечения звуков	Высокое качество штрихов	Излишнее давление на клавиатуру, прогибы пальцев	Вязкость, отсутствие четкой артикуляции
Ощущение момента контакта пальца с клавишей	Целесообразность движений, их хорошая координация	Своевременное проявление ожидаемого звукового результата	Нарушение координации движений	Несовпадение ожидаемого результата с реальным, потеря контроля за качеством исполнения, ошибки, остановки

В комплекс всех необходимых представлений должны входить не только слухо-моторные, но и зрительные представления. Поэтому на следующем **пятом** этапе освоения первоначальных движений (в течение 4-7 уроков) формирование слухо-моторных представлений продолжается в комплексе со зрительными.

Только после того, как учащийся «запомнит» пальцами расположение первых клавиш (до, ре, ми, фа) и будет безошибочно находить их на клавиатуре, педагогу следует показать нотную запись. Лишь в этом случае в сознании ученика возникает прочная связь слухо-моторных представлений созрительными, что является хорошей предпосылкой для формирования навыка чтения нот с листа.

Начав со школьниками изучение нотной записи без опоры на ощущения, мы можем нарушить естественный порядок процессов, происходящих в сознании ребенка: от ощущений, через восприятие – к представлениям.

В младшем школьном возрасте у ребенка еще слабо развита способность к абстрактному мышлению, поэтому необходимо, чтобы он как можно лучше и точнее ощущал сами пальцы, а через них – клавиатуру, запоминание расположение на ней звуков, которые этими пальцами извлекаются. При этом учащийся осваивает музыкальный инструмент как бы на ощупь, подушечками пальцев, осязая его. Особенно наглядно это видно при освоении левой клавиатуры баяна (аккордеона), которую ученик не может видеть, в силу конструктивных особенностей этих инструментов. И. М. Сеченов говорил об осязании как о чувстве, параллельном зрению, благодаря которому рука может отражать форму предметов, их пространственное расположение и т. д.

В дальнейшем в своих музыкальных представлениях учащийся будет опираться на ощущения, полученные благодаря осязанию (ощущения расположения рядов, отдельных звуков, аккордов и многое другое). Наличие этих представлений становится основой его сознательной музыкально-исполнительской деятельности.

Приступая к работе над пьесами, важно в начальный период использовать знакомые ученику песни, чтобы ему, с одной стороны, было интересно, как эти песни исполняются, а с другой - позволило ему лучше сосредоточиться на своих игровых ощущениях, связывая их с уже имеющимися слуховыми представлениями. Лишь в этом случае контроль учащегося за своей игрой будет направлен на выполнение тех условий, о которых говорилось выше.

Если берется новая пьеса, то педагогу следует самому неоднократно проиграть ее на уроке, чтобы она стала для ученика такой же знакомой и которую он уже знает. Вначале нужно поработать с учеником над ритмом – он должен простучать его, а затем попытаться спеть.

Формирование представлений и их реализация имеет 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.

В первом случае наблюдается потеря интереса к занятиям, неуверенность в себе, чрезмерное волнение во время игры. Во втором случае состояние удовлетворенности способствует развитию интереса к занятиям, переходящего в потребность. Именно это может стать хорошей основой для развития творческой инициативы учащегося.

У п р а ж н е н и я

Задание 1. Упражнение на обострение ощущений кончиков пальцев через активизацию движений ногтевых фаланг.

При выполнении упражнения рука должна от локтя до запястья лежать на столе. Делая кончиками пальцев поочередно легкие скользящие движения по направлению к ладони с амплитудой примерно 4-5 мм. Следить за тем, чтобы не было прогибов в первом (ногтевом) суставе. Это самое мелкое движение наших пальцев, при котором более подвижным является средний (второй) сустав в силу физиологических особенностей строения руки.

Упражнение. 1-м пальцем, 2-м, 3-м, 4-м, 5-м, 4-м, 3-м, 2-м – повторить, запоминая ощущения.

Выполняя движения 1-м пальцем, необходимо помнить, что наиболее подвижной должна быть ногтевая фаланга (боковая часть подушечки). Освоив это упражнение, т.е. добившись минимизации пальцевых движений наряду с активизацией кончиков пальцев. Необходимо помнить. Что главной целью этого упражнения является обострение ощущений кончиков пальцев, и в дальнейшем все внимание учащихся должно быть направлено на эти ощущения. Они позволят учащемуся в будущем управлять своими движениями по силе, скорости, ритму, продолжительности и т. п.

Задание 2. Управление движениями по силе. Размер 4/4.

Делать пальцами такие же движения, как в первом задании, но выделяя поочередно один из пальцев по силе соприкосновения его с клавишей (крышкой стола), запоминая ощущения силы, с какой пальцы соприкасаются с клавишами. Педагог может проверить, с какой силой учащийся соприкасается с поверхностью, подставив под его пальцы тыльную сторону своей ладони.

Упражнение 1. 2-м пальцем, 3-м, 4-м, 5-м (повторить);

2. 2-м, 3-м, 4-м, 5-м (повторить);

3. то же, но выделяя четвёртый палец;

4. то же, но выделяя пятый палец;

5. 1-м пальцем, 2-м, 3-м, 4-м (повторить).

При чрезмерном давлении педагогу следует обратить внимание учащегося на ощущение излишней силы, с какой он соприкасается с его рукой и добиться оптимальных усилий.

Постепенно ускорять движения, соблюдая их ритмичность.

Задание 3. Обострение ощущений момента контакта пальцев с клавишами.

Это упражнение заключается в том, чтобы делать повторяющиеся движения одним и тем же пальцем. При таких движениях учащийся будет вынужден обратить своё внимание на момент соприкосновения кончика пальца с клавишей. И на его завершение. Предварительно можно делать на столе, аналогично предыдущим двум заданиям (рука лежит на столе, кончики пальцев двигаются вовнутрь, к ладони).

Задание 4. Упражнение с проговариванием различных слогов.

Это упражнение поможет учащемуся осмыслить свои движения с точки зрения их музыкальной выразительности через штрихи и ритм. При этом можно воспользоваться слогами ти-ти – при мягкой атаке и та-та - при твёрдой атаке.

При формировании на таких принципах навыков самоконтроля и самооценки процесс освоения инструмента значительно ускоряется, так как осознание физических параметров игровых движений позволяет учащемуся гораздо чётче и конкретнее представлять свои действия на инструменте, лучше чувствовать совой игровой аппарат.

Сформированный навык самооценки, включающий в себя слухо-двигательные представления, способствует быстрому выучиванию произведений на память, что позволит значительно расширить репертуар учащегося.

Выстроенный на ощущениях самоконтроль позволяет значительно повысить не только техническое мастерство учащегося-исполнителя, но и художественный уровень его игры. Благодаря дифференциации этих ощущений по силе, скорости, продолжительности, местоположению и т. д. создаются лучше, чем прежде, условия управления средствами музыкальной выразительности (динамикой, штрихами, темпом, фразировкой и др.). На этой же основе происходит значительное улучшение взаимодействия педагога и ученика. Понимание учащимся зависимости музыкальной выразительности от качества игровых ощущений позволяет педагогу более эффективно воздействовать на игру учащегося, обращая его внимание на те или иные ощущения, возникающие в процессе контакта его с инструментом. Это же понимание станет действенным средством против появления многих недостатков, о которых говорилось выше.

Методические рекомендации, изложенные в данной работе, охватывают не весь спектр проблем, с которыми сталкивается педагог-практик в своей деятельности. Процесс обучения чрезвычайно сложен и многогранен. Мы затронули лишь проблему самоконтроля и самооценки, т. е. ту часть, которая является наиболее важной и необходимой в воспитании самостоятельности – главного условия успешности музыкально-исполнительского творчества

З а к л ю ч е н и е

Обучение игре на музыкальном инструменте предполагает такую степень развития самостоятельности учащегося, при которой он мог бы творчески относиться к самому процессу обучения. Поставить цель, определить средства её 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 и учащегося к слухо-двигательным ощущениям.

В предлагаемой работе акцент делается на обострение пальцевых ощущений при условии их теснейшей взаимосвязи со слуховыми.

Ощущение кончиков пальцев даёт учащемуся возможность быстрее находить нужные звуки на клавиатуре, чётче представлять их расположение, а также 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 и т. д.).

Ощущения момента взятия звука делают учащегося способным в кратчайшее мгновение оценивать результат своих действий, испытывая в случае удачи эмоциональное удовлетворение, что стимулирует интерес к занятиям. Но главное – учащийся получает в свои руки механизм самоконтроля, основанный на психофизических закономерностях, фундаментом которых является исторический опыт человека, основанный на биологически целесообразных двигательных реакциях его на внешний мир. И в основе всего этого опыта прежде всего лежат ощущения человека, которые являются источником его знаний о внешних явлениях, основой представлений о них, фундаментом его мышления.

Л и т е р а т у р а

1. Анохин П. «Хрестоматия по психологии», 1977 г.
2. Алексеев И. «Методика преподавания игры на баяне» -Музгиз, 1961 г.
3. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство – Л.1973 г.
4. Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники – М., 1973 г.
5. Егоров Б. Общие основы постановки игры на баяне – М.,1974 г.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.- М., 1967 г.
7. Савшинский С. Работа пианиста над техникой – Л.,1968 г.
8. Сухомлинский В. Избранные труды в 5-ти томах, Л., 1977г.
9. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано – М.,1984г..