Методическое сообщение

на тему:

**«Психологический аспект взаимодействия преподавателя и учащегося на уроках специальности»,**

преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств им. С.А.Кусевицкого»

г.Вышний Волочёк

Заборовская Любовь Алексеевна

Урок является основной формой организации учебной и воспитательной работы. Урок специальности в музыкальной школе – это особый вид деятельности, не похожий на уроки в общеобразовательной школе, т.к. это индивидуальное занятие преподавателя с учеником, целью которого является овладение игрой на музыкальном инструменте, привитие любви к музыке, раскрытие творческих способностей, расширение кругозора и, как следствие, – повышение интеллекта. Этим целям подчинены задачи и методики преподавания.

Что же такое цель, и какие цели урока ставит преподаватель? Общепринято, что цель - это предполагаемый, заранее планируемый результат деятельности по преобразованию какого-либо объекта. В педагогической деятельности объектом преобразования является деятельность обучающегося, а результатом — уровень обученности, развитости и воспитанности учащегося. Поэтому цели урока ставятся в соответствии с целями обучения и образования, и не могут сводиться только к передаче учащимся готовых выводов.

Каждый урок специальности имеет свои цели, которые ведут к достижению одной, более глобальной – научить играть самостоятельно, играть правильно, осмысленно передавать характер исполняемого. Выполнение целей каждого урока в отдельности зависит от многих факторов: психические и физические особенности ученика, эмоциональное состояние на уроке, подготовленность ученика к уроку и др., в том числе и от правильного выбора вида и типа урока.

Однообразие и монотонность образовательного процесса губительно на любом этапе обучения, особенно на начальном. Если из урока в урок звучат одни и те же такты и фразы произведения, а к ним предъявляются одни и те же требования, реко­мендации, слова и интонации, с которыми они были сказаны, вос­приятие учеником того, что говорит педагог, резко снижается. Если ученик долгое время не может выполнить задание педагога, то, необходимо, либо «забыть» на время об этой проблеме, либо подойти к ней с другой стороны. Здесь очень важно помнить, что «сравнительно слабые новые... раздражители дают больший эффект, чем сильные, но много раз применявшиеся».

Не следует жёстко планировать и проводить урок. Имея план того, что предстоит сделать, педагог всегда должен быть готов к импровизации своих действий в зависимости от реакции, действий и внимания своего ученика. Живость, непосредственность общения преподавателя с уче­ником будет способствовать созданию творческой атмосферы на уроке.

Конкретная регламентация того, что предстоит сделать ученику, должна сочетаться с предоставлением ему возможности для собст­венного творчества. Любая работа, которую ученик может выпол­нить самостоятельно, должна делаться им самим. При разном уровне подготовки ученика это могут быть: рисунок к изучаемому произведению, аппликация, несложные поделки из доступных видов материала, поиск альтернативных вариантов аппликатуры, приёмов игры, досочинение мелодии, вариации к мелодии, сочинение второго голоса, интерпретация музыки и т.д. При подобном методе работы создаются пред­посылки для реализации творческого потенциала ученика, развиваются мышление, ассоциативные связи, воображение, фантазия, формируется находчивость, сообразительность, изобретательность.

Важно, чтобы ученик не просто выполнял задание, но еще и анализировал качество выполнения, т.е. оценивал собственную игру. Полезность самооценки очевидна - ученик следит за своими действиями, повы­шает слуховой контроль, а значит, активно участвует в проведении урока.

Сложная работа, требующая больших усилий со стороны ма­ленького ученика (обычно это освоение нового материала, технически сложные места), дол­жна перемежаться с работой, которая ему хорошо знакома и с которой он легко может справиться (повторение ранее выученных пьес, исполнение легких упражнений). Такое чередование сложно­го и простого поможет избежать быстрого утомления ребёнка, поддержать его интерес к занятиям.

**Методика проведения уроков с маленькими детьми.**Педагоги, работающие с детьми дошкольного возраста и младшими школьниками, прекрасно знают, как непросто, в силу возрастных психофизиологических особенностей ребенка, сконцентрировать его внимание на поставленной задаче. Если удаётся на какое-то время это сделать, возникает другая проблема - как удержать внимание на протяжении всего урока. Для концентрации вни­мания ребенка и достижения поставленных задач урока следует чередовать различные виды и формы работы: сольную и ансамблевую игру на инструменте, движение под музыку, рисование, пение, рассказ, воображение, игра (не на инструменте), слушание музыки и т.д. Интерес в работе всегда присутствует, когда перед учеником открывается возможность самовыражения. Самовыражаясь в игре, ребёнок настолько увлекается работой, что его внимание становится одновременно и целенаправленным, и непроизвольным. Поэтому начальное обучение рекомендуют практиковать с двумя-тремя детьми одновременно.

«Следует учесть, что у маленького … ученика результат не может быть плодом долгого ожидания. Мыслящий в конкретных понятиях, он нуждается в практическом результате сегодня, сейчас, иначе ему трудно понять, во имя чего он должен трудиться, и ра­бочий тонус резко снижается. … Осо­бенно сильное воздействие на работу маленьких детей оказывает метод поощрения. Уверенность, что их усилия привели к резуль­тату, подтверждённому педагогом, удваивает их волю к труду».

**Иные варианты проведения уроков**

**Групповые уроки по специальности.**Опыт многих педагогов, работающих с начинающими, свиде­тельствует о том, что «вхождение» в музыку ученика и самовы­ражение в ней всегда эффективнее в коллективе. Видя реакцию своих соучеников, ребёнок более активно «включается» в работу, воспринимает музыку внимательнее и глубже, чем наедине с педагогом. Если учеников несколько, то любой способ работы может при­нять форму игры. Например, использование метода соревнования между учениками в решении одной и той же задачи всегда оживля­ет урок, повышает их рабочий тонус, способствует более успешному освоению материала.

Необходимо также практиковать и совместное исполнение гамм, упражнений и пьес, что развивает способность слышать партнёра и слушать себя. Столь раннее музицирование в ансамбле применяется довольно редко, но практика показывает, что ансамблевая форма работы очень привлекательна (особенно для маленьких детей), а потому более результативна. Зачастую ансамб­левые партии они выучивают быстрее и качественнее, чем свои сольные пьесы. Поскольку в случае работы с несколькими учениками значительная часть времени на уроке будет посвящена индивиду­альной работе с каждым из них, то очень важно найти оптимальную пропорцию коллективной и индивидуальной игры.

 **Внеклассные уроки.**Регулярное совме­стное общение, возможно, как в классе, так и за его пределами. Формы такого общения могут быть самыми разнообразными: про­слушивание аудиозаписей, посещение концертов, музеев, теат­ров, поочерёдное проигрывание программы все­ми учениками с последующим обсуждением каждого выступления, концерты класса в других музыкальных школах и др. Все эти мероприятия создают благоприятную творческую среду, которая способствует ориентации учеников на подлинные духовные ценно­сти, стимулирует их занятия музыкой.

 **Формы контроля.**Каждый вид деятельности должен иметь перед собой какую-либо цель. Если перед учеником не стоит никаких целей, то он теряет заинтересованность, и занятия становятся бессмысленными. Тот, у кого нет цели – научиться играть, - будет «простимулирован» заниматься с целью - сдать зачет или экзамен; поэтому в школах обязательно проводятся и те, и другие. Простимулировать ученика к занятиям в период между экзаменами, призваны контрольные уроки, технические зачеты и т.п.

 **Что способствует плодотворному проведению уроков.**К сожалению, в практике современной жизни лишь с редкими учениками возможно проводить качественные, плодотворные уроки. Причин этому много. Однако, результативность уроков, в том числе, зависит и от профессиональности и готовности к ним самих преподавателей.

Не вдаваясь в детали вышеупомянутых проблем, хотелось бы напомнить несколько самых эффективных методов воспитания учащегося – музыканта.

 **Индивидуальный подход к каждому ученику** - фундаментальный принцип музыкальной педагогики. Объём и слож­ность осваиваемого материала, последовательность и скорость его прохождения, характер подачи его педагогом и т.д. должны быть разными для каждого ученика в отдельности.

Не следует часто подчеркивать ученику его недостатки, критиковать за леность или плохую подготовку; лучше постараться найти в нем что-нибудь положительное. Начав свои замечания примерно так: «У тебя неплохо прозвучала эта фраза. А ну-ка, попробуй сыграть ее интереснее, более выразительно», - педагог создает доверительную атмосферу и условия для плодотворной работы, а значит - обеспечивает успешное проведение урока.

Таким образом, чтобы уроки не были пустой тратой времени, но приносили пользу, преподаватель должен быть готовым к уроку и, используя все видовое многообразие уроков и методик их проведения, уметь найти индивидуальный подход к каждому ученику. Необходимо помнить, что в деле духовно-нравственного воспитания юного музыканта, его профессионализма и мировоззрения у педагога по специальности гораздо больше возможностей, чем у других учителей и это надо использовать, чтобы противостоять «засилию массовой культуры».

**Общие рекомендации**

 **по подготовке учащихся к концертному выступлению.**

Большинство музыкантов в течение своей творческой деятельности сталкиваются с необходимостью преодоления негативного сценического состояния. Конечно, предконцертная подготовка не ограничивается одним днем. И от стратегии, последовательно выстраиваемой педагогом с самого начала обучения зависит результат. Как сказал Н. А, Римский-Корсаков, сценическое волнение обратно пропорционально степени подготовки, и следует иметь в виду не только работу непосредственно над произведением, но и достижение психологической готовности (грамотная предконцертная работа создает устойчивый барьер стрессовым ситуациям, являясь *основным* методом их преодоления).

Обобщая высказывания выдающихся музыкантов - исполнителей и преподавателей, можно разделить процесс предконцертной подготовки на три основных периода:

1) длительный период предконцертной подготовки;

2) период, охватывающий последние дни перед выступлением;

3) самый короткий период – непосредственно день концерта.

К перечисленным периодам добавим 4-й – «послеконцертную» работу, которая будет «проектировкой» следующего выступления. Рассмотрим их подробнее.

1) **Длительный период предконцертной подготовки:** основная задача – подготовка произведения к исполнению.

А. Щапов выделил несколько этапов в процессе подготовки музыкального произведения к исполнению:

1) Этап предварительного ознакомления.

2) Этап работы «по кускам».

3) Этап целостного оформления.

4) Этап достижения эстрадной готовности.

Последний этап является как бы заключительной стадией предыдущего, третьего этапа. Для него характерны: проигрывания в том порядке и с теми промежутками, которые должны быть на концерте; проигрывания, носящие характер не пробы, а репетиции перед воображаемой аудиторией – с полной мобилизацией душевных сил; репетиции перед специально приглашенными или случайными слушателями. Немаловажно для педагога определить сроки каждого из этапов, а также разъяснить их значение ребенку. Часто наибольший промежуток времени отводится второму этапу. Незначительный промежуток времени – третьему. Четвертый этап порой вообще отсутствует, хотя именно в этот период происходит основная психологическая подготовка к предстоящему выступлению.

2**) Период, охватывающий последние дни перед выступлением:**основная задача – достижение психофизиологической готовности.

**В**течение этого периода происходит завершение этапа достижения эстрадной готовности, изменяется содержание занятий, большое значение приобретает порядок и характер репетиций.

В процессе работы непосредственно над произведением желательно доминирование тенденции к единичности исполнения, что требует концентрации и постепенного расходования определенной, довольно значительной энергии. Не рекомендуется разрыв единства музыкальной ткани («работа по кускам»).

Степень нагрузки в данный период регулируется педагогом в зависимости от индивидуальных психофизиологических особенностей ученика. Нежелательны физические, умственные и эмоциональные перегрузки.

Выбор часа репетиций на этом этапе играет не последнюю роль: время их проведения должно соответствовать предположительному времени выступления, что позволяет в наибольшей степени учитывать в процессе игры особенности психофизиологического состояния исполнителя, а оно различно в каждое время суток.

Значительное содействие овладению благоприятным психическим состоянием оказывает тщательная отработка на репетиции элементов эстрадного ритуала - выхода и поклона, выхода на аплодисменты и поклона после игры.

Одной из главных задач педагога в этот период является сохранение привычного режима, физической и психической свежести, бодрости ученика.

3) **День концерта**: основные задачи преподавателя – правильный психоэмоциональный настрой, оптимальное распределение энергии. Этот период разделим на две составляющие – подготовку в течение дня и подготовку непосредственно перед выходом на сцену.

Подготовка в течение дня - на данном этапе должна преобладать работа с нотами. Проверка нот и указаний от автора способствует освежению восприятия и освобождению произведения от «заигранности». Важно беречь эмоциональные силы ребенка. Но резкое снижение жизненной активности в день концерта не всегда положительно влияет на тонус во время выступления.

Подготовка перед выходом на сцену – до концерта необходимо ознакомиться с акустикой в зале, разыграться, найти наилучшую точку на сцене. А. Щапов считал возможным очень медленное или «беззвучное» проигрывание отдельных мест программы. Однако, многие музыканты практически никогда не играют в артистической те произведения, которые будут исполнять, но напротив, наигрывают те, с которыми связаны наибольшие удачи.

На самом деле, то, что ученик исполняет перед выступлением, имеет существенное значение. Практика показывает, что нецелесообразно разыгрывать руки на упражнениях и гаммах: во-первых, в них нет выразительных интонаций, во-вторых, «при игре сугубо технического материала исполнитель психологически включается в привычное состояние неразыгранных, малопослушных рук, не готовых еще к эстрадным действиям».

С. Савшинский писал, что возбудимого типа музыкант должен перед выступлением оберегаться от волнующих, даже положительных эмоций, инертный же, тормозной тип требует перед выступлением «разгона». Ему необходимо долго разыгрываться, могут оказаться полезными поощрительные слова, радостные известия о том, что в зале присутствует желанное лицо.

Для достижения оптимального сценического состояния можно использовать дыхательную гимнастику, рекомендованную Струве и Токарским: медленный, глубокий вдох через нос, небольшая задержка дыхания и спокойный выдох через рот, отдых и повторение цикла. Паузу между циклами каждый раз следует удлинять. Проделывать такую гимнастику рекомендуется перед выходом на эстраду, на самой эстраде до начала исполнения и в перерывах между пьесами.

В.Григорьев рекомендовал следующее упражнение по снятию нервного стресса: потереть круговыми движениями левое, затем правое запястье до появления тепла, затем производить полукруглые массирующие движения одновременно над обеими бровями (также до появления тепла); то же самое – с двух сторон носа; напоследок натирать мочки, а затем и полностью уши до появления тепла. Подобные действия, проводимые совместно с педагогом, помогут успокоить ребенка, настроить на позитивный лад.

Немаловажное значение имеет работа над произведением после концерта. Повторное проигрывание произведения после концерта может выполнять несколько функций:

1) закрепление «по горячим следам» интересных находок, удачных решений масштабных построений либо отдельных деталей;

2) анализ того, что в концертном состоянии не получилось;

3) утверждение, при наличии остатка волнения, наиболее перспективных путей развития виртуозности, а также специфическое стремление как бы «доиграть» сочинение, дать ему «дозреть» в сохраняющемся актуальном поле творческого воодушевления.

Состояние послеэстрадного волнения продолжается в несколько сниженном виде и на следующий день после выступления, что открывает особую возможность целесообразного его использования не только для закрепления исполненной программы, но и для «примеривания» к игре на эстраде других, подготавливаемых произведений.

В заключении хочется отметить, что равномерное развитие ребенка в течение всего периода обучения, формирование положительного психического состояния в период подготовки к публичному выступлению и, что весьма важно, после него, активизация реакции юного музыканта на внешние и внутренние раздражители во время концерта, стремление к достижению предельной концентрации внимания во время работы (а, следовательно, и выступления), позволяют достичь оптимального сценического состояния.

«…Творческая приподнятость подавляет – затормаживает смущение и боязнь; наоборот, страх и смущение подавляют творческие эмоции и разрушают исполнительский процесс». Только сильные интонационные эмоционально-образные притязания исполнителя могут помочь ему справиться с последствиями волнения. И кто, как не педагог поможет открыть юному ученику для себя сложный, многообразный и прекрасный мир музыки».

**Список использованной литературы:**

1.Боровкова Н. Д. Общие рекомендации по проведению урока специальности в музыкальной школе (в помощь начинающему педагогу) Н. Д. Боровкова // Теория и практика образования в современном мире: материалы междунар. науч. конф. (г.Санкт-Петербург, февраль 2012 г.).  — СПб.: Реноме, 2012.

2.Никитина Е. А. Общие рекомендации по подготовке учащихся к концертному выступлению/ Е. А. Никитина // Педагогика: традиции и инновации: материалы междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.).Т. II.  — Челябинск: Два комсомольца, 2011.

3.Петрова И. К вопросу развития творческих способностей младших школьников // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7: Сб. статей. Сост. В.И.Руденко. – М., 1986, 160 с.