

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
MENŲ FAKULTETAS
MUZIKOS PEDAGOGIKOS KATEDRA

IRINA KOLGANOVA

Muzikos pedagogikos studijų programos
IV kurso studentė

MOKYMO GRIEŽTI SMUIKU PRADINIO ETAPO YPATUMAI

BAKALAURO DARBAS

Darbo vadovė – lekt.
Rasa Gasiūnienė

Šiauliai, 2010

SANTRAUKA

Darbe analizuojamas mokymo(si) griežti smuiku specifiškumas pradiniam etape.

Tyrimo tikslas: atskleisti mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus meno mokyklose. **Tyrimo uždaviniai:** apžvelgti psichologinius – pedagoginius vaikų raidos ypatumus bei gabumus, jų reikšmę muzikinio ugdymo procesui; išanalizuoti laikysenos bei rankų nustatymo specifiką, mokanti(s) griežti smuiku; apibūdinti pedagogo vaidmenį mokymo procese; ištirti mokytojų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus bei svarbą. **Tyrimo metodai:** teorinė metodinės, pedagoginės ir psichologinės literatūros analizė; anketinė apklausa raštu (anketa mokytojams); aprašomoji statistinė duomenų analizė.

Mokymas(is) griežti smuiku laikomas sudėtingu tiek mokytojui, tiek mokiniui. Pradinis mokymo(si) etapas yra labai svarbus ir atsakingas periodas, turintis įtakos visam tolimesniam jaunojo smuikininko vystymuisi. Būtina atsižvelgti į vaiko amžių, gabumus, nes kiekvienai amžiaus grupei būdingos savos galimybių ribos, suvokimo, elgesio ir pan. ypatybės. Viena svarbiausių užduočių yra mokinio muzikinių gabumų (tame tarpe ir muzikinės klausos bei ritmo pojūčio) vystymas. Sunkiausias darbas pradiniam mokymo(si) etape yra rankų nustatymas, todėl pedagogas privalo gerai apgalvoti metodiką, atsižvelgti į vaiko individualius fiziologinius ypatumus, nesistengti skubinti vystymo(si) proceso. Muzikanto ugdymas ir mokymas – sudėtinga veikla, apimanti du artimai susijusius dalykus: pedagogo požiūrio į meną, žinių ir įgūdžių perteikimą mokiniui bei įgimtų mokinio gabumų atskleidimą ir ugdymą, taip pat mokinio individualumo ugdymą. Tad jaunojo smuikininko rengimui labai svarbi yra pedagogo asmenybė, jo profesiniai gebėjimai.

Siekiant išsiaiškinti mokytojų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus bei svarbą buvo atlikta anketinė apklausa muzikos bei meno mokyklų smuiko specialybės klasės mokytojams. Paaiškėjo, kad dauguma respondentų pažymi ankstyvojo muzikos mokymo(si) svarbą tolimesniam jaunojo smuikininko vystymui(si), pageidauja dirbti su 6-8 metų mokiniais; mano, kad pradinis mokymo(si) etapas, kurio metu sunkiausia yra išmokyti teisingai valdyti instrumentą, turi labai didelę įtaką tolimesniam smuikininko vystymui(si); siekdami geresnių mokymo rezultatų, naudoja įvairią mokymo metodiką, stengiasi parinkti patrauklią ir vaikams suprantamą mokymo(si) medžiagą, yra pasirižę visą gyvenimą tobulinti savo profesinius gebėjimus, darbo metodus ir būdus.

SUMMARY

The work analyses of teaching (learning) to play the violin at early stage.

The purpose of the research: to disclose peculiarities of teaching (learning) to play the violin at the initial stage. **The goal of the research:** to review the psychological – pedagogical specialties of children development, its importance to musical education process; to analyse the particularity of posture and measurement by the arm while teaching (learning) to play the violin; to describe teacher's role in the teaching process; to survey teacher's attitude to the initial phase peculiarity and importance of teaching (learning) to play the violin. **The methods of the research:** the theoretical analysis of methodical, pedagogical and psychological literature; written questionnaire (a questionnaire for teachers); descriptive statistical analysis of data.

Teaching (learning) to play the violin is said to be difficult for both teacher and student. The primary teaching (learning) phase is very important and responsible period, which affects the whole future development of the young violinist. It is essential to take the child's age, abilities into account, because each age group has its own typical limit of potentiality, perception, behaviour, and other features. One of the most important exercises is the development of the student's musical talent (also his/her ear for music and sense of rhythm). The hardest work in the initial teaching (learning) stage is the hand-setting, that is why the teacher must consider the methodology well, take the child's individual physiological characteristics into account, not to attempt to hasten the development process. The education and training of the musician is a complex activity involving two closely related subjects: The teacher's approach of conveying knowledge and skills of art to the pupil and the disclosure and training of his/her innate abilities, as well as the development of the personality. Hence, the teacher's personality, his/her professional skills are very important for the young violinist's preparation.

In order to ascertain the teacher's attitude to teaching (learning) to play the violin at the initial phase, its peculiarities and importance, a survey of music and art school violin class teachers has been carried out. It appears that the majority of the respondents indicated the importance of early musical teaching (learning) for further development of the young violinist and would like to work with students 6-8 years of age; they believe that the initial teaching (learning) phase, when the most difficult task is to teach to manage the instrument properly, has a significant impact on the further development of the violinist; they try to choose an attractive and child-friendly teaching (learning) material for better learning outcomes by using various teaching techniques; they are committed to lifelong learning to improve their professional skills, work methods and techniques.

TURINYS

ĮVADAS	1
1. PSICHOLOGINIAI – PEDAGOGINIAI JAUNOJO SMUIKININKO UGDYMO YPATUMAI	4
1.1. Jaunesniojo amžiaus vaikų psichologiniai ypatumai ir jų reikšmė muzikinio ugdymo procesui	4
1.2. Muzikine klausa bei ritmo pojūtis – pagrindiniai veiksniai, turintys įtakos jaunojo smuikininko parengimui	7
2. GRIEŽIMO SMUIKU TECHNINIAI PAGRINDAI	12
2.1. Smuikininko rankų nustatymas	12
2.2. Jaunojo smuikininko specifinių profesinių judesių formavimas	20
3. PEDAGOGO ASMENYBĖS IR PROFESINIŲ GEBĖJIMŲ SVARBA JAUNOJO SMUIKININKO RENGIMUI.	24
4. MOKYTOJŲ POŽIŪRIO Į MOKYMO(SI) GRIEŽTI SMUIKU PRADINIO ETAPO YPATUMUS BEI SVARBĄ TYRIMAS	29
4.1. Tyrimo planas, metodika ir imties charakteristika	29
4.2. Mokytojų anketinio tyrimo duomenų analizė	30
IŠVADOS	46
LITERATŪRA	47
PRIEDAS	50

[VADAS

„Iš visų instrumentų aukščiausiai – smuikas, kadangi jo skambesys labiausiai atitinka žmogaus balsą; aukščiausia padėka muzikantui – „jo instrumento garsuose girdisi žmogaus balsas“. <...> Ekspresyvos smuiko savybės, jo garso lankstumas, galintis perteikti sielos virpesius, nuo seno traukė žmonių meilę ir simpatijas“ (Jampolskis (Ямпольский), 1951, p. 5).

Temos aktualumas. Tikėtina, kad nuo pat mažens vaikas patiria teigiamą muzikos poveikį. Muzika pažadina emocijas, norą išsireikšti judesiuose, dainavime ir t.t. Muzika, kaip ir piešinys, pasaka, eilėraštis, šokis, žaidimas, atlieka svarbų vaidmenį vaiko dvasiniame ugdyme, padeda jam plačiau pažinti aplinkinį pasaulį (Lagutinas (Лагутин), 1985).

Pirmieji mokymosi metai tiek įprastoje mokykloje, tiek muzikos mokykloje yra ypatingi ir labai sudėtingi. Vaikas besiruošiantis mokytis groti smuiku net neįsivaizduoja, kokius sunkumus ir kliūtis jam teks įveikti. Tačiau viena aišku, kad ankstyva pažintis su instrumentu, vadovaujant profesionaliam pedagogui, padeda tvirtus pagrindus ateičiai.

Muzikos kultūros istorijoje yra nemažai ankstyvojo muzikos mokymosi pavyzdžių. V. Mocartas, S. Rachmaninovas, F. Kreiceris pradėjo mokytis nuo ketverių metų, F. Mendelsonas, D. Oistrachas – nuo penkerių, F. Listas, A. Rubinšteinas – nuo šešerių. Įžymus Lietuvos muzikantas V. Čepinskis pradėjo smuikuoti būdamas ketverių, septynerių debiutavo Kauno filharmonijoje, būdamas dešimties pirmą kartą atliko H. Vieniavskio Antrąjį smuiko koncertą su Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestru kaip solistas. Tačiau daugelio garsių smuikininkų pavyzdžiai rodo, kad kiekvienam vaikui, koks jis genialus bebūtų, reikalinga profesionalo pagalba. Be pedagoginio vadovavimo net tokie talentai negalėtų savęs realizuoti; groti reikia išmokyti, netgi patį genialiausią vaiką. Ar ne mokymosi ir ugdymo klaidose slypi viena iš priežasčių to, kad daugumos talentų blizgesys su laiku blanksta? Ir ar galima abejoti tuo, kad dėl tos pačios priežasties įgimti gabumai vystosi nepilnu pajėgumu, miršta, o kartais taip ir nepasireiškia, jeigu mokinys nepatenka į gero pedagogo rankas. Šiuo klausimu I. Lesmanas sakė: „Neabejotina, kad L. Šporas ir J. Joachimas nebūtų tapę įžymiais smuikininkais, jeigu F. Ekas ir I. Bemas nebūtų pašalinę jų rimtų dešinės rankos technikos trūkumų, kurie buvo paveldėti iš buvusių pedagogų. Turbūt pasaulis nesužinotų ir apie E. Izai talentą, jeigu laimingas atsitikimas nebūtų atlydėjęs prie jo namų A. Vietano, ir įžymūs meistrai – Ž. Masaras, G. Veniavskis bei pats A. Vietanas – nebūtų ištaisę vos netapusios lemtinga D. Heinbergo, neįvertinusio fenomenalaus vaiko talento, klaidos“ (Lesmanas (Лесман), 1964, p. 19-20). Taigi, pirmieji jaunojo smuikininko formavimosi metai – iššūkis vaikui ir nelengvas uždavinys pedagogui.

Temos problemiškumas. Šios temos problemiškumas susijęs su sunkumais, kurios patiria vaikai, besimokantys smuikuoti pirmaisiais metais. Šis metas – ypatingas laikotarpis vaikui, lydimas ir džiaugsmo, ir nusivylimų. I. Lesmano (1964) manymu, nuo pat pradžios vaiko sąmonėje turi įsitvirtinti supratimas, kad muzikos mokymasis – tai patrauklus, bet sunkus procesas, kuris reikalauja didelės meilės menui bei pasiaukojimo. Būtent tai formuoja valią, padeda įveikti sunkumus, sutelkia dėmesį, sukuria tą „kūrybinę ramybę“, be kurios neįmanomi nei prasiskverbimas į kūrinių esmę, nei meno priemonių įvaldymas, neįmanomas tikroviškas ir techniškai tobulas atlikimas.

Taipogi, be galo svarbų vaidmenį atlieka mokytojas, į kurio rankas patenka vaikas. Pedagogas muzikantas, kaip ir bet kuris kitas, dirba ateičiai. Jo į savo darbą įdėta energija duoda vaisius tik praėjus tam tikram laikui, ir natūralu, kad darbo formos ir metodai turi būti įtakojami aiškaus supratimo to, kam ruošia mokinį. Tas nuspėjimas grindžiamas ugdytinio individualybe, gabumų ir jų vystymosi tyrimu, taip pat paties pedagogo gyvenimo ir profesinė patirtimi. Kiekvienas vaikas yra skirtingas, todėl, V. Umbrasienės (1998) nuomone, pedagogo vaidmuo tampa nepaprastai atsakingas ir itin sudėtingas, nes būtina gerai išmanyti savo dalyką, suvokti jo vietą bei reikšmę visuomenės gyvenime, numanyti jo konkretų reikalingumą kiekvieno mokinio asmenybės raidai.

Pagaliau, didelę įtaką mokymo procesui turi ir muzikos mokytojo pedagoginis meistriškumas – „<...> gebėjimas labai gerai dirbti pedagoginį darbą: sudominti, sužavėti mokinius muzika, sudėtingus muzikos meno (turinio, formos) dalykus padaryti paprastu, suprantamu ir ne profesionalui, užmegzti glaudų dialogą su ugdytiniais muzikos estetinių vertybių pagrindu, greitai ir tiksliai išžvelgti mokinių emocines būsenas, gebėjimas jas nukreipti, provokuoti intelekto ir praktinės – atlikimo bei kūrybos – veiklos linkme“ (Rinkevičius, 1998, p. 228).

Temos ištirtumas. Daug mokslininkų (E. Abdulinas, L. Barenboimas, H. Gardneris, A. Lagutinas ir kt.), muzikantų ir pedagogų (L. Aueris, J. Dostalas, A. Gričius, R. Jautakytė, D. Kabalevskis, A. Katinienė, J. Lichačiovas ir kt.) pažymėdavo išskirtinę vaikystės metų įtaką vėlesniam vystymuisi ir meniniams pasiekimams. Apie griežimo smuiku mokymo(si) metodiką ir ypatumus rašė L. Aueris, M. Berliančikas, A. Gričius, A. Gotsdineris, M. Kurdiumovas, M. Libermanas, I. Lesmanas, T. Pogoževa, B. Struve, A. Jampolskis, J. Jankelevičius ir kt., apie psichologines bei fiziologines problemas – A. Gričius, A. Gučas, R. Jautakytė, A. Katinienė, V. Majorovas, S. Tacas, A. Petrovskis ir kt., apie mokytojo vaidmenį – L. Barenboimas, Z. Rinkevičius, V. Slobodčikovas, A. Zacharova, N. Levitovas, S. Liachovickaja bei kiti įžymūs muzikantai ir pedagogai.

Tyrimo objektas: mokymo(si) griežti smuiku pradinis etapas.

Tyrimo tikslas: atskleisti mokymo(si) griežti smuiku ypatumus pradiniam etape.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) apžvelgti psichologinius – pedagoginius vaikų raidos ypatumus bei gabumus, jų reikšmę muzikinio ugdymo procesui;
- 2) išanalizuoti laikysenos bei rankų nustatymo specifiką, mokanti(s) griežti smuiku;
- 3) apibūdinti pedagogo vaidmenį mokymo procese;
- 4) ištirti mokytojų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus bei svarbą.

Tyrimo metodai: teorinė metodinės, pedagoginės ir psichologinės literatūros analizė; anketinė apklausa raštu (anketa mokytojams); aprašomoji statistinė duomenų analizė.

Darbo struktūra: bakalauro darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir vienas priedas.

1. PSICHOLOGINIAI – PEDAGOGINIAI JAUNOJO SMUIKININKO UGDYMO YPATUMAI

1.1. Jaunesniojo amžiaus vaikų psichologiniai ypatumai ir jų reikšmė muzikinio ugdymo procesui

Tas, kas bent kiek yra susipažinęs su žmogaus psichologijos savitumais bei pedagogikos principais, žino, jog menų poveikis jaunos asmenybės kūrybiškumo, įtaigumo, emocinio išraiškingumo formavimuisi yra neabejotinai didelis. Jis svarbus ir tuo, kad padeda palaikyti psichofiziologinę organizmo pusiausvyrą: tikslieji mokslai, kaip žinia, veikia kairįjį, o menas – dešinįjį smegenų pusrutulį, bet, suprantama, tik tada, kai muzika nedubliuoja mokslo funkcijų, o atlieka savitą jausmoraiškos misiją (Navickienė, 2001).

Modernioji pedagogika pabrėžia meninio ugdymo svarbą vaikui. Amerikietis mokslininkas, intelektų įvairovės teorijos kūrėjas H. Garneris (žr. Jautakytė, 1998) skiria tokias intelekto sritis: kalbinis literatūrinis, matematinis loginis, muzikinis, kūniškasis, kinestezinis, vidinis asmeniškasis, tarpasmeninis (bendravimo). Pagal šią teoriją, negalima lavinti vieno intelekto srities apleidžiant kitą. Tos intelekto sritys taip sąveikauja, kad vienų lavinimas padeda ir kitoms sparčiau lavėti. Anksčiausiai – ankstyvoje vaikystėje – susiformuoja kalbinis ir muzikinis vaiko intelektas. Taigi, pradinė mokykla – tai vaiko muzikinio ugdymo pagrindas.

Kokio amžiaus vaikus geriausia pradėti mokyti griežti smuku? B. Struvės (Струве, 1952) nuomone, pradedančių mokytis vaikų amžius yra vidutiniškai 7-11 metų, kuris laikomas norma, o ribiniu laiko dvylikos metų amžių. Tai nereiškia, kad negalima pradėti mokytis vėliau ar anksčiau, tačiau, jo nuomone, tai yra išimtis ir tokiais atvejais reikės savitos mokymo(si) sistemos. Z. Rinkevičiaus (1993) nuomone, jau 5-6 metų vaikus galima pradėti rimtai mokyti muzikos, nes, anot jo, šiame amžiuje pradeda sparčiai vystytis vaikų muzikinis mąstymas ir kiti muzikiniai gabumai, taigi, susidaro palankiausios galimybės muzikiniu ir meniniu požiūriu.

Kiekvienas psichinio vystymosi tarpsnis turi jam būdingiausią veiklos rūšį. Ikimokyklinio amžiaus vaikas beveik visą laiką praleidžia žaisdamas. Kaip mano daugelis pedagogų, žaidimai sukelia kūrybinius vaiko psichikos pakitimus, taip pat skatina valingo dėmesio ir valingos atminties ugdymą - žaisdami vaikai geriau susikaupia ir daugiau įsimena. Didelę įtaką žaidimas turi ir intelekto vystymuisi. Žaisdamas vaikas išmoksta apibendrinti daiktus ir veiksmus, pavartoti apibendrintą žodžio reikšmę ir pan. A. Gučas (1981) teigia, kad augantis individas pradeda mokytis (žaisdamas) nuo pat gimimo, susidarydamas sąlyginių

refleksų ir įgūdžių, padedančių jam geriau orientuotis aplinkoje ir prie jos prisitaikyti. Iš pradžių jis mokosi sekdamas ir mėgdžiodamas matomus suaugusių veiksmus, vėliau jų parodomas, paaiškinamas. Vaikystės žaidimai padeda sukaupti patyrimo, susidaryti veiklos įgūdžių, vaizduote ir mąstymu pagilinti jutiminį tikrovės suvokimą. Žaidžiant lavėja vaiko fizinės ir psichinės funkcijos, jis įgyja dalykinių žinių, nes geriau pažįsta tikrovę, ją perkuria kaip ir darbo procese (tai suartina žaidimą su darbu). Mokymasis darosi vis sąmojingesnis ir kūrybiškesnis.

Pasak A. Katinienės (1985), šešiamečio vaiko pasaulio suvokimas nėra tapatus suaugusio suvokimui. Kai kuriuos žodžius, o ypač muzikines sąvokas, vaikai gali suprasti neteisingai, iškreipti. Tuomet reikia stengtis muzikinio garso ar kūrinio ypatybes modeliuoti į vaikui jau pažįstamus daiktus ar reiškinius. Pvz., sąvokos „aukštai“ – „žemai“ modeliuojamos taip: aukštu registru skambanti muzika vaikams pateikiama kaip kiškučio, o žemu – kaip meškiuko šokis. Žaidžiant, mokantis sparčiai tobulėja šešiamečio pojūčiai – lytėjimas, regėjimas, lavėja ne tik melodinė, bet ir harmoninė klausa. Tobulėja šešiamečio emocinė atmintis bei susidomėjimo sukeltas dėmesys. Todėl vaiko muzikinėje veikloje turi nuolat būti žaidimo elementų; ji turi žadinti teigiamas vaikų emocijas.

Taigi, jaunesniojo amžiaus vaikų polinkis į žaidimą, jų natūralus emocionalumas bei fantazijos lakumas gali būti ir prityrusių pedagogų yra naudojamas mokymo tikslais.

B. Struvės (1952) nuomone, metodas „mokyti žaidžiant“ tinka tik ankstyvoje vaikystėje (iki 5 metų). Jis rašo, kad žaidimas yra greičiau „pamato paklojimas“ suinteresuotumui ir polinkiui mokytis, negu pats mokymasis, o normalaus mokymosi amžiaus (7-11 m.) vaikas, atvirkščiai, privalo suvokti, jog mokymasis – tai ne žaidimas, o darbas.

Mokymasis pateikia gana aukštus reikalavimus vaiko psichikai, visų pirma jo psichinių procesų – suvokimo, dėmesio, atminties, mąstymo – valingumui, valdomumui, ir tuo pačiu skatina atitinkamų psichinių savybių formavimąsi (Petrovskis, 1978). Tad mokymo pradžia, kai tik pradedama formuoti būsimąjį muzikantą, - ypač svarbus laikotarpis, nuo kurio labai priklauso tolesnė sėkmė ar nesėkmė. A.Griciaus (1979) manymu, šį teiginį teisingiau būtų susieti ne tiek su mokinio rankų, kūno padėties nustatymu, kiek su jo psichikos „nustatymu“ - mąstymo, suvokimo nukreipimu teisinga kryptimi.

Pradinuko pažintinės veiklos raidai ypač reikšmingas yra *mąstymas*. P. Blonskis (žr. Slobodčikovas, Zacharova, 1984, p.127) sakė: „Mąstymas – tai funkcija, kurios nepaprastai intensyvus rutuliojimas yra viena iš būdingiausių mokyklinio amžiaus ypatybių. Nei pojūčiai, nei meniniai gabumai 6-7- metų vaiko ir 17-18 metų jaunuolio taip nesiskiria, kaip skiriasi jų mąstymas“. Kaip teigia V. Slobodčikovas ir A. Zacharova (1984), visų pažinimo procesų raida labai glaudžiai susijusi su sąmone. Lavėjant vaiko mąstymui formuojasi nauji ir svarbūs dariniai – vidinis veiksmų planas (veiksmai „galvoje“) ir refleksija (mokėjimas nagrinėti ir vertinti savo

veiksmus). Pasak autorių, pirmokų mąstymas dar konkretus, remiantis vaizdais ir vaizdiniais. Abstraktūs aiškinimai žodžiu paprastai jiems yra nesuprantami: kad suprastų, reikia rodyti realų daiktą (arba jo atvaizdą). Vidinis veiksmų planas (planavimas mintyse) iš pradžių jiems nekaip sekasi. Bendrus teiginius paprastai supranta tik tada, kai jie sukonkretinami pavieniais, atskirais atvejais. Šio amžiaus vaiko mąstymo savitumas labai priklauso nuo jo asmeninės patirties. A. Gotsdineris (Готсдинер, 1986) taip pat mano, kad, skirtingai nuo loginio, analizuojančio ir apibendrinančio suaugusio mąstymo, vaikiškas yra vaizdingas (regimasis, girdimasis, erdvinis), emocionaliai pripildytas ir nepaprastai jautrus bei produktyvus.

Vaikui būdingas *mąstymo vaizdingumas* (gebėjimas įsivaizduoti spalvingą instrumento skambesį ir paskui grojant išryškinti gimusio vaizdinio gilumą bei reljefiškumą) nusipelnė atidžiausio pedagogo dėmesio, ir būtent pradiniam mokymo(si) etape reikia siekti vaizdingo mąstymo vystymosi, nes vėliau tai padaryti bus sunkiau. I. Petrovos (Петрова, 1986) nuomone, tam, kad vaiko specifinis muzikinis mąstymas taptų abstrakčiu, turi praeiti tam tikros vystymosi stadijos. Iš pradžių vaikai maloniau atlieka daineles su žodžiais, jų muzikinis mąstymas valdomas žodiniais vaizdiniais. Paskui vyksta laipsniškas perėjimas prie bendresnių muzikinių vaizdinių (šokis, daina), ir toliau – prie dar sunkesnių vaizdinių formų. Pasak jos, vaizdinio mąstymo ir išraiškingo atlikimo ryšys gali būti panaudojamas pedagoginiame procese tam, kad vystytųsi meninis, aktyvus mokinio domėjimasis kūrinį skaitymu, vaizdingo skambesio įkūnijimu. Mokinio darbas tampa gyvo, meninio charakterio, išraiškingumo priemonių įsisavinimas vyksta visaverčiai, įdomiai ir leidžia pagerinti įgūdžių kokybę.

Jaunesniojo amžiaus vaiko mąstymo plėtojimas glaudžiai siejasi su *suvokimo* ir *valingos* bei *emocinės atminties* plėtojimu. Vaikas pajėgia įsijausti į muzikos kūrinį, nusakyti žodžiais savo išgyvenimus, muzikos pobūdį, formą, tempą, kai kuriuos žanrus. Tačiau, psichologo L. Vygotskio (žr. Katinienė, 1985, p. 14) įrodymu, šešiametis dar negali mąstyti vien abstrakčiomis sąvokomis, dėl per menkos gyvenimo patirties jam žodžių reikšmės nėra tapačios kaip suaugusiajam. Todėl supažindinant šio amžiaus vaikus su abstrakčiomis muzikos sąvokomis (pvz., aštuntinė nata ir pan.) reikia naudoti vaizdines priemones (Katinienė, 1985).

Ikimokyklinio amžiaus vaiko *atminties* lavėjimas labai susijęs su jo veikla. Stengdamasis ką nors padirbti ar nuveikti, vaikas turi susitelkti, *įsiminti* medžiagą ir atskirus veiklos etapus. Reikšmės turi ir bendravimas su suaugusiu, padedančiu organizuoti veiklą. Labiau įstrigę atmintyje įspūdžiai ilgiau išlieka ir gali būti *atgaminti* (atkurti) (Gučas, 1981).

A. Gotsdinerio (1986) manymu, ikimokyklinukų dėmesio daugiau nei 15-20 minučių išlaikyti praktiškai neįmanoma. Ir namų užduotis jie atlieka labai nenoriai, priverstinai. Motyvacija nuo žaidybinės veiklos palaipsniui persiorganizuoja į mokomąją-pažintinę tik maždaug per metus. Jis teigia, kad nebūtina staigiai keisti žaidybinę veiklą į mokomąją-

pažintinę, su formaliais muzikiniais terminais, logiškai pagrįstais nustatymo judesiais ir pan., nes vaikai lengviau inscenizuoja daineles pagal siužetą, lengviau įsisavina sąlygines formas, sunkias sąvokas, jeigu jos grindžiamos vaizdiniais bei reginiais arba vaiko gyvenimo patirtimi.

Pradinuko *dėmesio* mechanizmai, rengiantys smegenis priimti informaciją, taip pat dar gan silpni. Galbūt kaip tik todėl šio amžiaus mokiniams sunku ilgą laiką būti susikaupusiems. Kaip teigia V. Slobodčikovas ir A. Zacharova (1984), *nevalingas dėmesys* labai svarbus vaiko kontaktams su išoriniu pasauliu užtikrinti, tačiau suvokimo vystymuisi svarbesnis yra *valingo dėmesio* mechanizmų atsiradimas, nes mokykliniame amžiuje smarkiai padaugėja išorinės informacijos, ir šie mechanizmai turi atrinkti esmingiausius signalus, atitinkančius vaiko interesus, ketinimus ir iškilusius uždavinius. Taip pat autoriai yra įsitikinę, kad visų tipų atmintį lavinti padeda susidomėjimas medžiaga (žmogus ne viską vienodai įsimena, dažniausiai tai, kas jam reikšminga), teigiamas požiūris į įsimenamą dalyką, noras įsiminti, todėl reikia ne tiek specialių įsiminimo pratybų, kiek domėjimosi žiniomis, atskirais mokomaisiais dalykais formavimo, teigiamą požiūrį į juos ugdymo. Su tuo sutinka ir A. Petrovskis (1978). Kalbant apie vaiko *muzikinės atminties* lavinimą, A. Katinienė (1985) pabrėžia kartojimo svarbą, nes tam, kad vaikas muzikos kūrinius suprastų bei įsimintų, reikia po kiek laiko vėl jų paklausti.

Yra nuomonių, kad gera muzikinė atmintis tėra antraeilis talentas. L. Aueris (Ауэр, 1965) įsitikinęs, kad ji kartais netgi pakenkia, nes lengvai įsisavinęs natas, bet dar nemokėdamas nei techniškai, nei muzikaliai atlikti kūrinių mokinyss pradeda groti „apytiksliai“, pridarydamas klaidų.

Amžiaus tarpsnių ypatumais paaiškino Z. Rinkevičius (1993) meninio ugdymo efektyvumą bei jo įtaką vaiko protiniam ir dvasiniam vystymuisi. Jis rašo, kad tokios jaunesniojo mokyklinio amžiaus vaikams būdingos psichinės galios, kaip intuityvus pažinimas, emocinis vaizdinis, „daiktinis“ mąstymas, atitikdami ir „apkraudami“ savo specifine kalba, itin reikšmingi vaiko vystymuisi.

Taigi, apibendrinant galima teigti, jog labai svarbu, kad muzikantai pedagogai formuodami mokinio smuiko atlikimo pagrindus atsižvelgtų į psichinius vaiko ypatumus, jo asmenybės vystymosi potencialą.

1.2. Muzikine klausa bei ritmo pojūtis – pagrindiniai veiksniai, turintys įtakos jaunojo smuikininko parengimui

Daugelio įžymių muzikantų, pedagogų nuomone, pagrindinė sėkmės užsiimant muzika prielaida – gabumai. A. Gučas (1981) teigia, kad žmogaus gabumų potencialai yra susiję su įgimtais biologiniais pradmenimis, bet nėra jų fatališkai nulemti. Gabumus, kaip vaiko psichinės veiklos ypatumus, sužadina ir išlavina įvairios išorinės sąlygos ir veikla. Psichologas B. Ananjevas (žr. Liachovickaja (Ляховицкая), 1963), stebėjęs gabumų vystymosi procesą,

manė, kad jis artimai susijęs su asmenybės vystymusi, jos charakteriologinėmis savybėmis: stropumu, kantrybe, atkaklumu. A. Katinienės (1985) teigimu, muzikinėje veikloje ne tik lavėja vaikų muzikiniai gabumai, bet ir formuojasi tokios svarbios mokymuisi psichinės savybės, kaip vaizduotė, dėmesys, atmintis, pastabumas, nuovoka ir pan.

A. Gricius (2008) pareiškia, kad nors gabumai (ar jų stygius) gan dažnai paminimi, iš tikrųjų apie *muzikinius gabumus* žinome mažai. Tai kas gi yra muzikiniai gabumai? Kaip teigia E. Abdulinas (Абдуллин, 1983), šiuolaikinės psichologijos požiūriu tai yra specifinė pažintinių gabumų, pasireiškiančių žmogaus ypatingoje dvasingoje veikloje, forma. Plačiau prasme muzikiniai gabumai – gebėjimas orientuotis intonacinėje, vaizdingoje ir emocinėje muzikos sferose. Taip pat tai yra gebėjimai orientuotis akustinėje smuiko sferoje: dermės, ritmo pojūtis ir girdimieji muzikiniai vaizdiniai. A. Griciaus (2008) nuomone, kadangi muzika reiškiasi garsais, tai suprantama, kad užsiimant bet kuria muzikinės veiklos rūšimi, būtina turėti pakankamai išlavintą ar bent jau lavinimui pasiduodančią klausą. Šis pagrindinių bet kuriai muzikinės veiklos rūšių būtinų prielaidų derinys – gebėjimas suvokti muziką kaip emocinį turinį bei ganėtinai jautri klausą – vadinamas *muzikalumu*. To gali pakakti muzikos mėgėjui, bet muzikantui profesionalui (atlikėjui, kompozitoriui, dėstytojui) jo veiklos sėkmei, šalia muzikalumo, būtinas visas kompleksas papildomų savybių, gebėjimų (vaizduotės gyvumas, darbštumas, valingumas, organizuotumas ir pan.), kurie, nebūdami specifiškai „muzikantiški“, jungdamiesi su muzikalumu, jo veikiami, sudaro *muzikinius gabumus*.

Žmogaus muzikiniai gabumai pirmąkart išryškėja, kaip taisyklė, vaikystėje, todėl muzikos mokymas(is) prasideda 6-8 metų, kuomet atsiranda palankios prielaidos (Lagutinas, 1985). A. Petrovskis (1978) mano, kad vaikų, kurie turi galimybę sistemingai klausytis muzikos, iš aplinkinių mokytis giliai emociškai reaguoti į ją, muzikiniai gabumai pasireiškia ypač anksti (jau ikimokyklinio amžiaus). Su to sutinka ir B. Struvė (1952), kuris prieštarauja ir kai kurių žmonių nuomonei, jog gabūs menai vaikai yra negabūs mokslinėms disciplinoms. Atvirkščiai – vaikai, turintys muzikinių gabumų, jo nuomone, dažniausiai gerai mokosi ir vidurinėje mokykloje, o pavieniai blogo mokymosi atvejai susiję su tingumu, nepakankamu organizuotumu, vaiko išsiblaškymu ir pan.

L. Barenboimas (Баренбойм, 1989) teigia, kad nepriklausomai nuo to, eina kalba apie mėgėją arba profesionalą, pradedantį arba pažengusį mokinį, atlikėją arba kompozitorių, dėmesio ir rūpesčių akiratyje turi būti visų gabumų, įgūdžių ir mokėjimų, privalomų kiekvienam studijuojančiam muziką, kompleksų vystymasis. Jis pavadino tai „elementariu muzikiniu kompleksu“: muzikos pajautimas, muzikinė klausą, muzikinio ritmo jausmas, mokėjimas susikaupus „stebėti“ muzikos tekėjimą, įgūdžiai ir mokėjimas „skaityti“ muziką.

Daugelis autorių (Pogoževa (Порожева, 1966), Struvė, 1952, ir kt.) mano, kad kiek daug komponentų muzikinius gabumus besudarytų, vienu pamatinių ir niekuo nepakeičiamu lieka *muzikinė klausia*. Z. Rinkevičius (1993, p.20) rašo: „<...> muzikos klausosi visi, tačiau ją girdi nedaugelis. Norint pilnavertiškai bendrauti su muzika (mokėti ją atlikti, kurti, klausytis), reikalinga muzikinė klausia, t.y. gebėjimas *girdėti* muzikos kalbos intonacinį raiškumą, ritminį, teminį, harmoninį, polifoninį turtingumą, tembrus, formos ypatybes ir kt.“.

A. Gricius (2008) teigia, kad paprastai sakydami „klausia“ mintyje turime būtent *intonacinę klausia* – garso aukščio suvokimą. Yra *absoliuti* ir *santykinė* klausia. Absoliučią klausia daugelis laiko neabejotinai dideliu privalumu muzikantui. Kurį laiką, ypač XIX a. pabaigoje bei XX a. pradžioje, gyvavo nuomonė, jog žmogus, neturintis absoliučios klausos, nepajėgus pilnaverčiai suvokti, atlikti ar sukurti muziką. Todėl nieko stebėtino, kad būta nemaža bandymų tokią klausia galimai kruopščiau ištirti ir, žinoma, rasti būdų ją išugdyti. Bet, Griciaus teigimu, reali absoliučios klausos reikšmė muzikanto veiklos sėkmei nėra tokia lemianti, kaip buvo manyta, ir šiandieniniu požiūriu profesionaliam muzikantui itin svarbi ir visiškai pakankama aštri, tobulai išlavinta santykinė klausia, įgalinanti tiksliai girdėti intervalus, melodijos tikslumą, nebūtinai suvokiant kiekvienos natos absoliutų aukštį. Žmogus, pasak jo, turįs gerai išlavintą santykinę klausia, nebūtinai tiksliai padainuos, tarkime, „a“, bet išgirdęs tokį (ar kitą „atraminį“) garsą – lengvai pajėgs tiksliai padainuoti nuo šio etaloninio tono daugiau ar mažiau nutolusius garsus, paskirus intervalus, tuo labiau – melodiją.

Fiziologiniu požiūriu klausia aprūpina atskirų aukščio, garsumo, tembro, ilgio parametrų suvokimą, psichologiniu – tai savotiškas muzikinės informacijos pirminis perdirbimo mechanizmas (Libermanas, Berliančikas (Либерман, Берляничик), 1985). Muzikos fragmentų, sąskambių ar dermės atpažinimas klausia – tai ilgas procesas nuo girdėjimo (gauto impulso – dirgiklio) iki pažinimo (t.y. gauto impulso suvokimo ir įvardijimo). „Ilgas procesas“ – tai informacijos apie girdimus muzikos elementus surinkimo kelias iš įvairių smegenų žievėje esančių centrų. Visa eilė tokių centrų (pvz., loginis muzikinis mąstymas, atmintis, dėmesys, vidinė kalba ir pan.) suteikia po dalelę informacijos apie girdimus muzikos elementus ir mums padeda suvokti, įvardinti visumą (Kriščiokaitienė, 1998).

Paprastai su muzikinės klausos kokybe sieja tikslų intonavimą griežiant. Pasak B. Struvės (1952), muzikinė klausia yra švarios intonacijos pagrindas. Mokėjimui intonuoti skiria ypatingą dėmesį ir I. Lesmanas (1964). Intonavimo „švara“, teigia jis – tai, visų pirma, intonacijos darnumas ir išraiškingumas, kuomet atskiras intervalas ar garsas gali būti atrastas ir suprastas tik atitinkamoje dermėje. Jo manymu, mokinyss privalo siekti: 1) nuolatinio atidumo intonacinei muzikos atlikimo pusei; 2) kiekvieno garso atitikimo viso derinio intonacijai; 3) kiekvieno garso

atitikimo smuiko derėjimui; 4) kuo patogesnės pirštų padėties ant grifo; 5) pirštų judesių atitikimo intonaciškai darniam ir prasmingam muzikinio derinio skambesiui.

Anot T. Pogoževos (1966), pradedančiajam pianistui nėra reikalo jaudintis dėl švaraus intonavimo, nes klavišas fiksuoja garso aukštį ir tai leidžia greitai nustatyti ryšį tarp garsinių ir raumenų pojūčių. Kur kas sunkiau smuikininkui. Neturėdamas jokių išorinių orientyrų jis turi išmokti iš klausos pirštu surasti vietą kiekvienam garsui, ir tai reikalauja kur kas didesnio muzikinių įgūdžių išsivystymo. Vienintelis orientyras – atviros stygos skambesys, nuo kurio galima surasti kitus garsus. Švariam intonavimui pasiekti, teigia Pogoževa, turi būti gerai išvystyta vidinė klausa, kuri (atitinkamai treniruojant) patikimai koordinuojasi su kairės rankos pirštų judesiais: 1) kai pedagogas pažymi natose pirštuotę, jis mintyse dainuoja melodiją ir kartu nevalingai lengvai judina tuos pirštus, kurie turės dalyvauti melodijos atgaminime; 2) galima išmokti naują pjesę be grojimo instrumentu, vien tik žiūrint į natas, - tai reiškia, kad melodijos įsivaizdavimas mintyse sukelia sąlyginius judesius, nematomus akims, bet pakankamus kūrinio įsisavinimui; 3) turėdamas gerai išvystytą klausą smuikininkas gali pagriežti ir išderintu smuiku, nes vidinė klausa greitai į pirštų judesius „įneš“ korekcijas.

A. Gotsdinerio (1963) nuomone, yra labai svarbu, kad susipažinimas su natomis vyktų siejant jų pavadinimą su skambėjimu, nes formalus natų pavadinimo įsisavinimas stabdo aktyvų garsinių vaizdinių sukūrimą ir vidinės klausos vystymąsi.

Klausos vystymo(si) procese G. Neihauzui (žr. Kremenšteinas (Кременштейн), 1984) svarbiausia buvo *atlikėjiškai klausytis savęs* – sąvoka, sudaryta iš trijų dalių-charakteristikų:

- 1) *garso įsivaizdavimas* – konkretus, individualus, išraiškingas, turintis įtakos atlikimui;
- 2) *savikontrolė* – mokėjimas klausa kontroliuoti atlikimą;
- 3) *saviįvertinimas* – realaus skambesio sugretinimas su įsivaizduojamuoju idealu.

Vidinis garso įsivaizdavimas – muzika į žmogaus sąmonę prasiskverbia per ausį, ir konkretus garso vaizdinys atsiranda grojant, klausant, mąstant. Aiškus vidinis muzikos girdėjimas yra meninis būtinumas, aktyvios atlikėjo veiklos šaltinis ir pagrindas, priklauso nuo gabumų, kultūros ir asmeninio skonio, jausmo ir temperamento, fantazijos turtingumo, intelekto ir t.t. *Vidinė kontrolė* – būtina sąlyga atlikėjui, norinčiam pasiekti ryškaus garsinio atvaizdo. „Atlikėjiškai savęs klausytis“ (G. Neihauzo žodžiai) – reiškia ne tik fiksuoti, bet ir aktyviai veikti – įsivaizduoti, kūrybiškai apmąstyti ir įgyvendinti. *Realiai skambančio sugretinimas (saviįvertinimas) su tuo, kas buvo sumanyta*, – taip pat būtina, nes tuo metu vyksta vidinio garsinio įsivaizdavimo ir savikontrolės sintezė.

J. Joachimo (žr. Breitburgas (Брейтбург), 1966) nuomone, visų pirma ugdomi muzikinė klausa ir ritmo pojūtis, nes nuo to priklauso frazuotės garso kokybė ir išraiškingumas, ir atkakliai reikalavo ugdyti mokiniui (nuo pat pradžios) *išankstinio girdėjimo* ir *sąmoningo klausimosi*

gebėjimus (t.y. „klausos kontrolė“). Ypatinę dėmesį garso kokybei skyrė ir L. Ceitlinas (žr. Belenkij, Elbojmas (Беленький, Эльбойм), 1990). Jis manė ir praktiniu darbu įrodė, kad jeigu garso charakteris ir spalva tam tikru lygmeniu priklauso nuo subjektyvių, fizinių ir emocinių mokinių savybių, tai garso kultūra – garso išgavimo charakteris ir kokybė, laisvai besiliejančio garso pasiekimas, tembrinės spalvos įvaldymas – prieinama kiekvienam turinčiam muzikinius gabumus ir įgyjama bei, sistemingai, kryptingai ir kruopščiai dirbant, sėkmingai tobulinama.

Ritmo pojūtis – antrasis (po intonacijos) muzikinio audinio komponentas: vien tik ritminis muzikos „piešinys“ klausytojui jau kažką „byloja“, neretai pasirodo ganėtinu kūriniumi atpažinti. Kartais jis – prisiminkime M. Ravelio „Bolero“ – savo išraiškingumu, poveikiu prilygsta melodijai (Gricius, 2008). Anot Z. Rinkevičiaus (1993), šalia intonavimo tai tarsi „antra koja“, kuria remiasi muzikos menas. J. Joachim (žr. Breitburgas, 1966) tvirtino, kad muzikoje ritmas – „varančioji, skatinančioji ir formuojanti jėga“. L. Aueris (1965) rašė, jog smuikininkas, neturintis ritmo pojūčio, toks pats bejėgis, kaip ir dailininkas, kenčiantis nuo daltonizmo.

Pagrindiniai muzikinio ritmo ugdymo etapai pradedant mokymą yra: a) akcento jausmo, stiprios dalies pajautimo vystymas; b) teisingas stryko paskirstymas (Gotsdineris (Готсдинер), 1963).

G. Neihauzas (žr. Kremenšteinas, 1984) mokė sąmoningai ieškoti ritmo išraiškingumo, pačia muzika pagrįsti tą ar aną ritminį niuansą. Pagrindinės G. Neihauzo ritmikos mokymosi proceso idėjos: 1) požiūris į ritmą, kaip priešingybių vienybę – judesių ritmingumas ir laisvumas; 2) ritmo ir garso nenutrūkstanti vienybė; 3) mokėjimas muzika pagrįsti ritminius „nukrypimus“; 4) *darbo paskirstymas* kaip svarbiausias darbo metodas.

P. Veisas (Бейс, 1975) siūlo muzikinio ritmo suvokimą pagilinti ir palengvinti vaizdiniais, kuomet besiklausydamas muzikos mokinys mato, kaip mokytojas ją atlieka. Taip pat jis teigia, kad ritmo jausmo vystimuisi labai padeda įdomios kalbos improvizacijos. Pvz.: vaikams siūloma sudaryti tekstus pagal užduotą metrą, ritmą arba atvirkščiai, paklaustyti pažįstamo eilėraščio ritmikos ir perskaityti ji skirtingais variantais.

Taigi, gabumus sudaro įgimtos žmogaus savybės ir jo veiklos rezultatai. Mokinių individualių gabumų daugiapusiškumas begalinis. Kiekvienas mokinys reikalauja ypatingo priejimo; širdžiai, protui ir gabumams reikia surasti tinkamus „raktus“, tuomet visi mokiniai turės galimybę pasiekti meno aukštumas.

Apibendrinant šį skyrį galima teigti, kad muzikinio mokymosi rezultatai ne tik pralenks mokinio vystymąsi, bet ir priduos jam tam tikrą kryptį, jeigu bus atsižvelgiama į vaiko amžiaus savybes ir jo vystymosi tendencijas. O mokinio muzikinių gabumų (tame tarpe ir muzikinės klausos bei ritmo pojūčio) vystymas(is) yra viena svarbiausių užduočių.

2. GRIEŽIMO SMUIKU TECHNINIAI PAGRINDAI

2.1. Smuikininko rankų nustatymas

L. Auerio (1965) nuomone, nėra kito instrumento, kurio visapusiškas įvaldymas reikalautų tokio atsargumo ir tikslumo pačioje pradžioje, kaip smuikas, ir įgūdžiai, kurie atsiranda ankstyvajame mokymosi periode, turi įtakos visam tolimesniam mokinio vystymuisi.

Instrumento laikymas istoriškai keitėsi. Žinoma, kad seniau smuiką laikė smakru ne iš kairės, o iš dešinės pusės. O senose vokiečių mokyklose buvo priimtina dešinės rankos žastą laikyti prispaustą prie šono. Šią kaitą įtakojo stilių, meninės atlikimo sampratos pokyčiai.

Lietuvoje ilgai gyvavo, o dalinai ir tebegyvuoja skolinys iš rusų kalbos – „rankų pastatymas“. A.Griciaus (2008) teigimu, šis terminas yra asocijuojamas su statika, nebudrumu, vienokių ar kitokių išmoktų rankų padėčių įtvirtinimu. Tuo tarpu akivaizdu, kad momentai, kuomet griežiant rankos išlaiko nekintamą padėtį, priskirtini greičiau prie išimčių. Todėl jis mano, kad kiek tinkamiau būtų panaudoti terminus: „griežimo statika“ ir „griežimo dinamika“, atspindintys lankstų trumpalaikių statikos momentų „persiliejamą“ į judesį ir pastarųjų – į taipogi epizodišką statiką. Minėdamas bandymus patobulinti terminą „rankų pastatymas“, jis pagrįstai siūlo naudotis terminu „rankų nustatymas“ (pvz., laikrodį galima *pastatyti* – stovės, kur pastatytas, nebūtinai veikdamas, ir *nustatyti* – „eis“, rodydamas tikslą laiką), mintyje turint ne tik kas kalbėta apie judesio dinamiką bei statiką, bet ir apie rankų bei viso kūno padėtį, visą griežimo judesių sistemą, lygiai kaip ir bendrą griežiančiojo raumenų būvį. Daugelis pedagogų (Struvė, 1952, Aueris, 1965, Pogoževa, 1966, ir kt.) taip pat mano, jog nustatymas negali būti atskirtas nuo grojimo proceso (pozicijų keitimas, grojimas skirtingomis stryko dalimis ir pan.), vadinasi, fiziologiškai tai yra vientisa atlikimo proceso dalis. Rankų padėtis be jų judėjimo funkcijos gali būti tik „anatominis pagrindas“ visam sudėtingam atlikimo procesui. Todėl terminą „nustatymas“ ir reikėtų suprasti ne kaip statiską, bet kaip bendrą išorinę atlikimo formą.

Formuojant nustatymą reikia ne tik žinoti, kaip laikyti smuiką ar stryką, bet ir numatyti, kaip jį panaudoti ateityje. Jau pačius pirmus nustatymo judesius rekomenduotina sieti su skambesiu daugkart pabrėžiant, *ką* ir *kaip* reikia padaryti, kad garsas būtų gražus, malonus.

Kiekviena veikla, tame tarpe ir griežimas smuiku, neįmanoma be jokios įtampos (t.y. minimalios pastangos bet kokiai veiklai atlikti), o per didelės pastangos iššaukia susiveržimą ir riboja atlikimo galimybes. Kalbant apie kokią nors įtampą, nereiktų pamiršti, jog žmogaus organizmas yra vieninga sistema, ir kad ir kur beatsirastų įtampa, ji visada turi įtakos atlikėjo rankų laisvumui. Todėl laisvi judesiai, pvz., kairės rankos, neįmanomi be užtikrinto dešinės rankos laisvo judėjimo, be laisvos pečių, viso korpuso būklės, be teisingos smuikininko kojų

padėties ir svorio pasiskirstymo. Raumenų įtampa mokiniui gali būti sukelta jaudulio, baimės, drovumo. Panaši būklė paprastai pasireiškia bendru susivaržymu, kuomet visi vaiko raumenys gali tapti įtemptais dar prieš susipažįstant su instrumentu. Taip pat, kai pedagogas duoda mokiniui smuiką, įtampa gali padidėti dėl griebimo efekto, perdėtų pastangų, nemokiško instrumento laikymo. Vadinasi, dirbant su pradedančiuoju mokiniu pedagogas turi taip apgalvoti pirminio mokymosi metodiką, kad „užbėgtų už akių“ įvardytų aukščiau reiškinių atsiradimui. A.Gricius (2008) siūlo neskubėti, duoti mokiniui laiko apsiprasti su tokia sudėtinga užduotimi, kaip smuiko laikymas. Tai būtų teisinga „lipdant“ racionaliai veiksiantį instrumentinį aparatą.

Su racionaliai organizuotu mokinio raumenų aktyvumu bei sąnarių judėjimo laisve susijęs ir teisingas kvėpavimas. M. Libermanas ir M. Berliančikas (1985) mano, kad nuo pat mokymo(si) pradžios pedagogas privalo stebėti, ar mokinys teisingai kvėpuoja. Tai labai svarbu, nes natūralus kvėpavimas siejamas su *frazuotės* išraiškingumu, stryko „kvėpavimu“ ir panašiom meninės raiškos priemonėmis, o dėl nelygaus arba paviršutiniško kvėpavimo raumenų įtampa gali ūmiai padidėti. Autoriai rašo apie B. Javorskio kvėpavimo koncepciją, kurioje itin pabrėžta kvėpavimo svarba: būtent kvėpavimas sujungia instrumentalisto muzikinį mastymą su jo judesių sfera. Jo nuomone, šis techninis būdas vienintelis tiesiogiai perteikia pojūčius garsais (dažnai aptinkamas pas dainininkus, kurie patį garsą formuoja kvėpuodami). Taipogi apie taisyklingo kvėpavimo svarbą rašo A. Gricius (2008, p. 78): „būtent pradiniam mokymosi etape <...> įtampą „kurstančiu“ veiksmu gali pasirodyti beesas ir kvėpavimas. Mažieji smuikininkai grieždami iš uolumo dažnokai sulaiko kvėpavimą. Toksai sulaikymas, sąlygodamas žymius oro plaučiuose, deguonies, kraujo sudėties pokyčius, sykiu su diafragmos raumenų įtampa veikia kaip signalas, bylojantis apie atliekamo darbo sunkumą ir reflektoriškai (prisiminkime, kaip kiekvienas mūsų, imdamasis kelti didelį svorį, savaiminiai sulaiko kvėpavimą) kelia raumenų tonusą. Taigi, net toks, atrodytų, menkai su griežimu tesusijęs dalykas kaip kvėpavimas gali būti rimtų nesklandumų šaltiniu“. Iš to matyti, jog užsiėmimuose su pradinukais dažnai kyla specialių kvėpavimo pratimų, nepriklausomų nuo atlikimo proceso, poreikis.

T. Pogoževa (1966) yra įsitikinusi, kad mokymasis griežti smuiku tuo ir sunkus, kad šio instrumento specifika reikalauja ypatingo raumenų darbo diferencijavimo. Norint užtikrinti maksimalų darbo efektyvumą be nuovargio ir skausmingų pojūčių, būtina grojimo metu ekonomiškai naudoti raumenų energiją, kaitalioti su poilsiu, tolygiai kvėpuoti. Be abejo, pedagogo užduotis yra padėti mokiniui išmokti kontroliuoti savo raumenų būklę, parodyti jam, kad bet kurį judesį galima atlikti įtemptais ar laisvais raumenimis. Tam reikia, kad jis (mokinys) palyginimo būdu pajustų ir suprastų skirtumą tarp „suspaustos“ ir laisvos savo raumenų būklės. Pvz., mokinys paima smuiką įtempta ranka, suspaudžia tarp nykščio ir smiliaus, smuiko korpusą – tarp peties ir smakro. Tuomet reikia priversti mokinį „įsiklausyti“ į savo raumenų pojūčius,

paskui pasiūlyti jam atlikti be instrumento keletą kvėpavimo pratimų, atpalaiduojančių raumenis nuo įtampos, ir vėl padėti smuiką mokiniui ant peties. Mokinys laisvai pakelia ranką į reikiamą padėtį. Toks daugkartinis pratimas pripratins jį prie laisvų judesių.

Pastebėta, kad kartais ir drabužiai gali varžyti mokinio judesius, todėl reikėtų prašyti, kad vaiko drabužio apykaklė ir rankovės būtų plačios, medžiaga minkšta, be sagų ir užtrauktukų prie kaklo, kojinės taip pat neturėtų veržti kojų. Keletas specialių pratimų gali padėti vaikui pajusti, kas yra bendras raumenų laisvumas (pvz.: abi rankas pakelti iki pečių lygio, giliai įkvėpti, po to kartu su iškvėpimu numesti rankas – toks pratimas padeda atpalaiduoti daugelį raumenų).

Profesiniu požiūriu fiziniai mokinio duomenys yra jo rankų sandaros ypatumai. Daugelio pedagogų manymu, griežimui smuiku labiausiai tinka rankos plačiu „elastingu“ riešu, su geru tarpupirščių ištempimu. Pirštų galiukuose pageidautinos „pagalvėlės“, mažylis neturėtų būti trumpesnis nei bevardžio piršto trečioji falanga. Jeigu yra rankų defektai (pvz., kokio nors sąnario nejudrumas, pirštų deformacija ir pan.), paprastai toks mokinys mokymuisi griežti smuiku netinkamas. Instrumentas taip pat turi būti parinktas atsižvelgiant į vaiko anatominius ypatumus (rankų ir pirštų ilgis, galimybė išsitempti ir pan.), nes kitaip gali atsirasti griežimo instrumentu defektų. Pvz., strykas gali būti per ilgas: vaikas sieks vesti jį iki galo, todėl jam teks per smarkiai nuvesti ranką atgal, arčiau nugaros. Jeigu smuiko grifas per didelis, mokinys nešvariai intonuos dėl nepasiekiamai plataus pirštų išdėstymo (Pogoževa, 1966).

Pradiniame mokymo smuikuoti etape mokytojo (tad ir mokinio) dėmesys paprastai koncentruojamas į rankų veiklą. Yra pedagogų smuikininkų, kurie mažai skiria dėmesio mokinio stovėsenai. Bet, A. Struvės (1952) nuomone, tai nėra smulkmena, nes nuo patogios ir racionalios stovėsenos priklauso viso korpuso padėtis. Dažnai nenatūrali, įtempta mokinio kūno padėtis lemia perteklinę rankų raumenų įtampą, o nuo nepatogios kojų padėties netgi gali atsirasti profesionalių ligų. Dažniausiai pedagogai siūlo tokias kojų padėtis: 1) kojos vienoje linijoje, atrama į kairę koją; 2) kojos vienoje linijoje, atrama į abi kojas; 3) atrama į kairę koją, dešinė truputį priekyje. Pasak A. Struvės, trečioji padėtis yra fiziologiškai tinkamiausia. J. Breitburgas (1966) bei A. Gričius (2008) prieštarauja jo nuomonei, teigdami, jog tolygus kūno svorio paskirstymas abiem kojom yra tikslesnis, nes sukuria palankias sąlygas abiejų rankų laisvam judėjimui, o jeigu remtis tik į kairę koją, greičiau pasireiškia kairės rankos įtampa.

Apie deramą smuiko laikymą esama dviejų nuomonių: a) smuiką reikia patikimai ir *pastoviai* įtvirtinti tarp peties ir smakro, tokiu būdu atpalaiduoti kairiąją ranką nuo smuiko laikymo, suteikiant jai visišką judėjimo laisvę; b) smuikas laikytinas dviejuose atramos taškuose: nejudamame – ant raktikaulio, lengvai prilaikant smakru, ir judamame – smuiko kakliuką laikančioje „šakutėje“, tarp nykščio ir pirmojo 1-mo piršto nario. Pastaruoju atveju smuiko laikymas *kintamas*: vienais atvejais (pvz., rankai judant iš aukštesnių pozicijų į žemesnes)

nejudamame atramos taške jis - spustelint smakru – sustiprinamas, kitais (rankai grifu judant priešinga kryptimi) – ženkliai mažta. Kiekvieno požiūrio šalininkai lengvai pateiktų begales įrodymų bei pavyzdžiui savajai pozicijai paremti. Tuo tarpu rimtas argumentas čia, A.Griciaus (2008) manymu, tegali būti vienut vienas – pečių juostos sandara. Jis teigia, kad visą įmanomą pečių juostų įvairovę galėtume „sutalpinti“ tarp dviejų kraštutinių tipų: a) aukšti, statūs pečiai, trumpas kaklas; b) nuolaidūs, žemi pečiai, ilgas kaklas. Pirmuoju atveju smuikas gali būti dedamas ant peties; kad patikimai įtvirtintume smuiką, aukštai kelti peties neprisireikia, tad pavojus tuo kėlimu išprovokuoti žasto, o ir visos rankos įtampą nėra didelis. Antruoju atveju bandymas smuiką dėti ant peties reiškia garantuotą įtampos sukėlimą: atstumas tarp peties ir apatinės dėkos pernelyg didelis; panorus smuiką laikyti tvirtai, petį tektų kelti itin aukštai. Todėl, turint reikalą su antrojo tipo pečių juosta, autorius siūlo smuiką dėti ne ant peties, o ant raktikaulio, smuikui laikyti peties išvis nenaudojant (ar naudojant epizodiškai, atskirais atvejais).

Analizuojant išymių smuikininkų griežimo ypatumus galima pastebėti pakeltą petį. Bet, A. Struvės (1952) nuomone, pradedantysis negali taip griežti, nes tai yra nenatūrali padėtis, ir daugumai jaunųjų smuikininkų sukelia rankos įtampą, stabdo judesių technikos vystymąsi.

J. Jankelevičiaus (Янкелевич, 1968), J. Joachimo (žr. Breitburgas, 1966) manymu, judesių laisvumą įtakoja instrumento stabilumas – tam padeda pabarzdė ir pagalvėlė (tiltelis). Pabarzdė turėtų būti neaukšta, pakankamai gili, nes plokščią laikyti sunkiau, ir tai gali sukelti nereikalingą smakro įtampą. Yra nemažai muzikantų, grojančių be pagalvėlės (tiltelio), bet, autorių nuomone, pagalvėlės (tiltelio) naudojimas sukuria geriausias sąlygas smuiko laikymui, užtikrina horizontalią smuiko padėtį ir natūralų neįtemptą instrumento laikymą. Taigi, pagalvėlė (tiltelis) yra būtina sąlyga: juk mes turėtume stengtis pašalinti bet kokią įtampą, o pagalvėlės (tiltelio) neturėjimas vis dėl to gali (kad ir teoriškai) sukelti nepatogumą (įtampą), ir geriau būtų paprasčiausiai pasistengti pritaikyti mokiniui atitinkamo dydžio pagalvėlę (tiltelį).

Rankų padėtis laikant smuiką irgi turi būti individuali, priklauso nuo rankų ypatumų (jų ilgumo). Kuo ilgesnės smuikininko rankos, tuo kairiau jam dera laikyti smuiko galvutę, kuo trumpesnės – tuo labiau priešais save. Šią priklausomybę, anot A. Griciaus (2008), lemia siekis sudaryti sąlygas dešinei rankai strykuoti komfortiško veikimo zonoje: ilgarankiui bandant laikyti smuiką priešais save, dešinės rankos judesiams nepakaks erdvės.

J. Jankelevičius (1968) pabrėžia smuiko palinkimo svarbą, nes jis įtakoja kairės alkūnės padėtį: per daug „plokščias“ instrumento laikymas sukelia per smarkų alkūnės nukrypimą dešinėn, taip pat trukdo teisingam stryko vedimui – pasikeičia jo kryptis (į grindis). O perteklinis smuiko palinkimas savo ruožtu trukdo kairės rankos pirštams teisingai „kristi“ ant *mi* stygos.

Seniais laikais alkūnę po smuiku buvo rekomenduojama laikyti daugmaž ties apatinės dėkos viduriu ar kiek pakreiptą dešinėn. Bet, A. Griciaus (2008) teigimu, tokia jos padėtis vargu

ar iš tiesų naudotina: kai alkūnė nejudri, pirštai, siekdami skirtingų stygų, turėtų kristi ant jų kaskart skirtingai: ant *e* gerokai sulenkti, ant *g* – ištiesi, „plokšti“. Kad sudarytume pirštams galimybę ant visų stygų veikti vienodai, smuikuojant naudojamas vadinamasis „vairinis“ alkūnės judesys – pirštams stojantis ant stygos *g* alkūnė kreipiama dešinėn, ant *e* – kairėn.

Smuikininkai jau nuo seno intuityviai taikydami priėmimą instrumento naudojasi vadinamuoju *vėduokliniu* pirštų išdėstymu, kuomet plaštaka daugmaž statmena smuiko kakliukui, 1-as pirštas kiek atitrauktas atgal, 2-as ir 3-as – natūraliai apvalūs, 4-as, priklausomai nuo jo ilgio – daugiau ar mažiau plokščias. Šiuo atveju pirštams išsirikiuojant viena lygiagrete su styga, pati plaštaka išlieka ganėtinai patogioje, delnu į griežiančiojo veidą atkreiptoje padėtyje. Nykščio padėtį kitų kairės rankos pirštų atžvilgiu lemia, kaip jis „įstatytas“ plaštakoje – jo, vadinamojo balno formos sąnario, orientacija – pakreiptumas. Išsiaiškinti šį kaskart individualų pakreiptumą, tad ir natūralią nykščio padėtį kitų pirštų atžvilgiu galime paprasčiausiai sugniaužus kumštį, ir gauname tą būtent mums smuikavimui parankiausią individualią nykščio „šakutėje“ padėtį. Siekiant, kad pirštai „dirbtų“ galimai patogiau (t.y. nebūtų nei pernelyg sulenkti, nei plokšti), smuiko kakliuko vietą „šakutėje“ tenka derinti prie pirštų ilgio; pirštams esant ilgiems, kad išvengtume pernelyg statmeno jų statymo ant grifo, kakliukas „šakutėje“ laikytinas „sekliu“; pirštams esant trumpiems – giliau (Gricius, 2008).

Nagrinėjant kairės smuikininko rankos pirštų nustatymo nuoseklumą, V. Tretjačenko (Третьяченко, 1986) teigia, jog daugelyje vadovėlių tradiciškai siūloma pradėti nuo 1-o piršto vystymo (su atvira styga), toliau 1-o ir 2-o ir t.t. Tokio metodo trūkumai: 3-s ir 4-s pirštai silpnai kontroliuojami (gali susirinkti į kumštį), gali blogai vystytis grupinis pirštų pajutimas, atsirasti perteklinis nykščio spaudimas. Mokymą pradedant nuo 4-o piršto vėl gi gali pasireikšti nykščio spaudimas, kuris sukaustys ranką. Rankos nustatymo ir grojimo įgūdžių įsisavinimo požiūriu 2-s pirštas stipriausias bei laisviausias, bet jo padėtis ant stygos nenustato tikslesnės kitų pirštų bei riešo formos. 3-s pirštas „atsisukęs“ į grifą labiau, nei 2-s – tai leidžia formuotis taisyklingiems kitų pirštų grojimo judesiams. Trūkumas: jis akivaizdžiai „draugauja“ su kitais pirštais (ypač su nykščiu), kas irgi veda prie rankos sukaustymo. Kaip matome, kiekviena mokymo(si) eiga turi savo privalumų bei trūkumų, todėl ir nėra vieningos nuomonės šiuo klausimu.

Ekonomiškai pirštų judesiai – kairės rankos technikos vystymosi pagrindas. Riešas, alkūnė, žastas turi užtikrinti patogius pirštų judesius. „Fiziologijos aspektu aišku, kad natūraliausia padėtis yra tokia, kai riešas ir dilbis sudaro vieną liniją. Pirštai sulenkti į kumštį, bet nesuspausti, laisvai padėti ant grifo. Pirštų lenkiamieji ir tiesiamieji raumenys neįtempti. Laisvas riešo sąnarys sudaro prielaidas riešo technikai formuotis“ (Majorovas, Tacas, 2005, p. 42).

L. Auerio (1965) manymu, absoliučiai „įteisinto“ striedo laikymo būdo nėra ir negali būti, kadangi daug kas priklauso nuo individualių ypatumų, susijusių su smuikininko ranku forma ir

dydžiu, raumenų ir pirštų savybėmis. Smuikininko ūgis, rankų ilgis, kūno sudėjimas ir kt. gali turėti įtakos ir nulemti tam tikrus nukrypimus nuo įprastos pirštų padėties laikant stryką.

Pasak A. Griciaus (2008), neretai ginčus keliantis klausimas – dešinėsios smuikininko alkūnės padėtis, tiksliau – jos aukštumas (jį lemia šios rankos peties sąnario ypatumai). Įvairių žmonių peties sąnarys „įstatytas“ kiek skirtingai: dėl šios priežasties, leidus rankoms laisvai pakibti, vienų alkūnės pasirodo prigludusios prie kūno, plaštakos su šlaunimis liečiantis visu delno paviršiumi ir pirštų galais (vadinamasis „plastinis tipas“), o kitų – alkūnės atitrauktos nuo korpuso, plaštakos su šlaunimis liečiasi „šonu“ – nykščiu ir išoriniu pirmojo piršto kraštu (vad. „archajinis tipas“). Akivaizdu, jog „plastinio tipo“ rankai labiau tiks žema, o „archajinio tipo“ – aukšta alkūnės padėtis. Besimokant, gausėjant ir įvairėjant instrumentiniams judesiams, dešinėsios alkūnės, kaip ir kitų rankos dalių, padėtis gerokai kinta, tačiau, jei pradinuose mokymo etapuose dešinė ranka bus „statoma“ neatsižvelgiant į peties sąnario struktūrą – jos veikloje tikrai netrūks nuolatinių problemų.

L. Aueris (1965) teigia, kad nuo pat pradžios būtina suprasti, kokios yra kiekvieno dešinės rankos piršto funkcijos ir koku būdu jų individualūs veiksmai ir sąveika gali tarnauti galutinio tikslo (t.y. charakteringo smuiko tono, turinčio pilnumą, turį ir dainingumą, išgavimo) siekimui. Tai, jo nuomone, yra subjektyvus reiškinys, pagrįstas fiziologiniais ir psichologiniais dėsniais, matematiškai išanalizuoti jo neįmanoma, ir tik nuolatiniai bandymai padės atrasti geriausią pirštų padėtį. Jis siūlo leisti riešui ir pirštams natūraliai nukristi ant stryko.

Didelę reikšmę dešinės rankos laisvumui turi nykščio padėtis ant stryko. Kaip taisyklė, prie kaladėlės jis lengvai sulenktas, vedant stryką prie galo palaipsniui išsitiesia, atgal – susilenkia. J. Jankelevičiaus (1968) manymu, pedagogas negali reikalauti, kad nykštys visada būtų sulenktas, nes tokia piršto padėtis gali sukelti įtampą, suveržti kitus pirštus. Kartais pasitaiko, jog smuikininkas laisvai valdo stryką ir su ištiestu nykščiu ar netgi išlenktu atgal, bet taip yra tik tada, kai sąnariai būna labai minkšti ir lankstūs. Kai kurie pedagogai panaudoja tokį nykščio padėties nustatymo būdą (pratimą): sulenkti pirštus į kumštį (nykščio pozicija – virš sulenktų pirštų), paskui ramiai „išskleisti“ pirštus iki pusės ir įdėti į juos stryką (pieštuką, rašiklį ir pan.). Taip pat šis pratimas padeda atpratinti vaiką nuo griebimo. Kitų pirštų padėtis ant stryko (gilesnė arba atvirkščiai) priklauso nuo jų ilgio. J. Jankelevičius nerekomenduoja laikyti stryko pirštų galiukais, kaip būdavo senovėje, nes tada bus neįmanoma pasiekti galingesnio garso. Labai svarbi yra mažylio padėtis, kuomet jis prie kaladėlės, sulenktas, galiuku remiasi į stryko lazdelę: tai duoda galimybę kitus pirštus padėti laisvai ir natūraliai, taip pat reguliuoja stryko svorį prie kaladėlės. Grojant stryko vidury arba gale mažylį laikyti ant stryko nebūtina, nes stryko svorio centras keičiasi. Jeigu pedagogai to reikalauja, tuomet, autoriaus nuomone, tai gali sukelti nenatūralų riešo įlinkį, nes laisvai laikyti mažylį stryko gale sugeba tik turintys ilgas

rankas smuikininkai. Taip pat svarbi rodomojo piršto padėtis – gilesnis jo laikymas ant stryko suvaržo riešo judesius, ypač prie kaladėlės. Yra skirtumų tarp stryko laikymo prie kaladėlės (pirštai lengvai sulenkti) ir gale (labiau ištiesti), ir laisvai laikant stryką padėčių keitimas vyksta be sunkumų. Jeigu išlieka fiksuota pirštų padėtis, judesių laisvė gali būti suvaržoma.

Stryko technikos vystymuisi labai trukdo pečių sąnario suvaržymas ir pernelyg tvirtas stryko laikymas. Pečių sąnario fiksacija gali atsirasti dėl to, kad pradedantis groti vaikas dar nesupranta rankos svorio įtakos gero garso išgavimui. Pernelyg tvirtas stryko laikymas pirštais atsiranda dėl keleto priežasčių: pirma iš jų yra fiziologinio pobūdžio – labai stiprus griebimo refleksas; kita – psichologine – vaikas bijo „pamesti“ stryką, nes dar nesupranta, kaip jį laikyti, kaip surasti pusiausvyrą; trečia – metodinio pobūdžio – nepakankamai efektyvūs būdai, kurių pagalba norima išmokyti vaiką valdyti stryką. Taip pat judesių laisvę labai varžo kraštutinės riešo padėties (per didelis sulenkimas griežiant prie tiltelio ir per didelis atlenkimas griežiant stryko galu). A. Jampolskis (žr. Majorovas, Tacas, 2005) kalbėjo, kad tokiais atvejais muzikantas priverstas atlikti nereikalingus, betikslus judesius, jam sunku pereiti prie stryko stūmimo ar traukimo priešinga kryptimi. Judesį atlieka ne dilbis, bet petys, jam tenka papildomas krūvis.

M. Libermanas ir M. Berliančikas (1985) pabrėžia, kad mokinant teisingai nustatyti dešinę ranką yra dar keli labai svarbūs momentai: 1) mokėjimas vedant stryką išlaikyti rankos petį ir žastą vienoje plokštumoje; 2) gebėjimas įgimtus rankos judesius ratu reorganizuoti į tiesų stryko vedimą; 3) teisingas horizontalių riešo judesių formavimas grojant prie kaladėlės arba stryko gale, vengiant kraštutinių riešo judesiuose (be „duobės“ gale ir „kalniuko“ prie kaladėlės – kenkia garso išgavimui ir stryko jungimui).

Siekiant išvengti pradinio mokymo(si) etapui būdingų stryko vedimo defektų, keletas pedagogų (K. Mostrasas, G. Bekeris – žr. Jankelevičius (Янкелевич), 1968) rekomendavo labai sąmojingą būdą: mokytojas laiko stryką, o mokinys veda ranka per lazdele, stengdamasis laikytis vedimo taisyklių. Dėka to nugalimas įgimtas griebimo refleksas, atsiranda laikymo laisvė ir laisvo stryko vedimo pojūčiai. J. Breitburgo (1966) patarimas: pedagogas viena ranka prilaiko mokinio dešinę ranką, tuo užtikrindamas teisingus jos judesius, o kita ranka liečia mokinio pirštus ir riešą, reguliuojant jų dalyvavimą stryko vedime. Tokia aktyvi pagalba tęsiasi tol, kol mokinys neįsisavins teisingų pajutimų. Išugdyti mokiniui poreikį kokybiškai išgauti garsą, pasak jo, yra vienas pagrindiniu pradinio mokymo(si) užduočių.

Yra skirtingų rekomendacijų, nuo ko pradėti garso išgavimo mokymąsi. M. Libermanas ir M. Berliančikas (1985) siūlo pradėti apatinėje stryko pusėje (tik paskui kitose vietose), nes tada jaučiasi rankos svoris, formuojasi mokėjimas pirštais reguliuoti stryko laikymą. Taip pat išlieka laisvas žasto judėjimas (grojant viršutinėje stryko pusėje žastas būna pasyvus). Tuomet L. Ceitlinas (žr. Belenkij, Elbojmas, 1990), atvirkščiai, rekomendavo stryko vedimo mokytį nuo

stryko vidurio, nes čia nereikia reguliuoti jo svorio, ir tai padeda išvengti sunkumų, atsirandančių tuomet, kai nepatyrusiam mokiniui silpnu riešu ir pirštais tenka vesti stryką nuo kaladėlės. O grojimas stryko vidury ar gale, jo manymu, sukelia mokiniui mažiausiai įtampos.

Formuojant stryko judėjimo techniką M. Libermanas ir M. Berliančikas (1985) rekomenduoja atkreipti dėmesį į šiuos dalykus: ryšį tarp kiekvieno įsisavinamo judesio ir garso suvokimo; sąmoningo mokėjimo atpalaiduoti raumenis vystymą; grojant skirtingose stryko pusėse orientuotis į jo svorio santykio pokyčius; garso atlikimą jungiant stygas ir stryką. Taigi, pradedantysis nuo pat pirmų žingsnių turi ne tik gerai pajusti stryko spaudimo, greičio ir pan. niuansus, bet ir išgirsti, suvokti jų įtaką garso tembrui ir kitoms išraiškingumo priemonėms.

Skirtingų pedagogų (ir netgi pedagoginių sistemų) praktikoje mes dažnai susiduriame su priešingais rankų nustatymo būdų sprendimais: vieni pedagogai nuo pat pirmos pamokos nustato iškart abi rankas, kiti ilgą laiką nustatinėja dešinę ranką ir tik paskui kairę. B. Struvės (1952) bei J. Joachimo (žr. Breitburgas, 1966) nuomone, nuo pat pirmų pamokų nustatinėti iškart abi rankas neracionalu, nes vaikas nespėja sekti skirtingus rankų judesius. Jie siūlo pirma įskiepyti mokiniui elementarius stryko vedimo laisvomis stygomis įgūdžius, neapsunkinant jų vystymosi darbu kairės rankos pirštais. Bet, J. Breitburgo (1966) nuomone, tai trukdo vaiko elementarių kairės rankos pirštų judesių mokymui, juk tinkamą garsų ištraukimą pirštais galima pasiekti grojimo *pizzicato* pagalba, kas leidžia greičiau pasiekti geresnių rezultatų šalinant priverstinį atitolinimą.

Kiekvienas naujas pedagoginis metodas atsiranda praktiniu keliu. Taip yra ir šiuo atveju: po daugelio bandymų mokytojai įsitikino, kad sunkus mokinio pirminių įgūdžių įsisavinimas vyksta todėl, kad kairė ir dešinė rankos turi *vienu metu* atlikti skirtingas funkcijas, todėl buvo sukurta užsiėmimų sistema – kurį laiką rankų nustatymą vykdyti atskirai. Dar didesniai palengvinimui dešinės rankos nustatymas pirma įsisavinamas ant pieštuko, tik po to ant stryko. Kairė ranka groja *pizzicato*. Tik paskui abiejų rankų judesiai sujungiami. Praktiškai įrodyta, kad toks mokymo(si) būdas ženkliai palengvina pirmųjų įgūdžių įsisavinimą.

Nagrinėjant bendrą smuikininko rankų nustatymo vientisumą, būtina paminėti kai kuriuos kairės rankos grojimo įgūdžių formavimo aspektus, nes jie turi įtaką garso išgavimui, stryko technikai, t.y. panašūs abiejų judesiai, pvz., „vairavimo“ judesiai keičiant stygas, žastų judesiai keičiant pozicijas ar atliekant *détaché* štrichą, *vibrato* judesiai, pirštų judesiai ant smuiko grifo ar stryko lazdelės ir pan. Anot M. Libermano ir M. Berliančiko (1985), per smarkus grifo spaudimas pirštais (būdingas pradinukams) refleksyviai persiduoda dešinei rankai ir trukdo pirštams reguliuoti stryko paspaudimą. Todėl smuikininko atlikimo aparato koordinavimui labai svarbūs yra visų judesių atlikimo laisvė ir tikslumas.

Taigi, smuikininko mokymas(is) turi nuolat vykti tikslingų judesių atrankos keliu, todėl pamokose būtina atkreipti ypatingą dėmesį nereikalingos raumenų įtampos, kuri yra būdinga

pradinukams, pašalinimui. Ši įtampa pasireiškia peties ir alkūnės pakėlimu bei įtempimu, per stipriu smuiko laikymu smakru ir petimi, kairės rankos nykščio „graibymo“ judesiu ir per dideliu dešinės rankos riešo išlenkimu, piršto judesių pakeitimu riešo judesiais, per dideliu pirštu pakilimu nuo stygų, neracionaliu stryko dalių ir jo paspaudimo paskirstymu, korpuso siūbavimais, smuiko sukimu, vaikščiojimu grojant. Šalinant šiuos trūkumus mokytojas pamokose privalo akivaizdžiai parodyti mokiniui jų žalą, tam, kad dirbdamas namuose mokinytų klaidų nekartotų (Kurdiumovas (Курдюмов), 1968).

Kiekvienas įgūdis turėtų pagal galimybes būti įsisavintas atskirai, tik po to patartina prijungti kitą įgūdį (komplekse jie paprastai įsisavinami lėčiau ir blogiau). Dirbant tokiu būdu galima išvengti metodinių klaidų, pasitaikančių pirmoje vaiko mokymo(si) stadijoje.

Mokinio judesių technikos individualumas pasireiškia eile faktorių: rankų sandaros ypatumais, smuikininko prisitaikymu prie instrumento, todėl pedagogas turi į tai atsižvelgti. Jo siekis „primesti“ svetimą nustatymo formą, techniką, o moksleivio – tiksliai įsisavinti jas yra didelė klaida (Lesmanas, 1964).

Apibendrinant galima teigti, jog griežti styginiu instrumentu yra labai sudėtinga. Apie tai įžymūs smuikininkai parašę daugybę tomų metodinės literatūros. Patyręs pedagogas paprastai stengiasi numatyti galimas klaidas ir siekia iš anksto užkirsti joms kelią. Rankų nustatymas – sunkiausias ir labiausiai varginantis pradinio mokymo(si) periodas, todėl pedagogas privalo gerai apgalvoti savo metodiką, kad „neatmušti“ mokinio noro mokytis.

2.2. Jaunojo smuikininko specifinių profesinių judesių formavimas

Judėjimo organizavimo procesas fiziologijos ir psichologijos mokslininkais yra pakankamai išnagrinėtas. Mokslininkai J. Sečenovas, P. Lesgaftas, N. Bernšteinas, P. Anochinas, V. Faifelis ir kt. rašo, kad judesiai būna dviejų rūšių – *nevalingi* ir *valingi*. Nevalingus judesius sąmonė nekontroliuoja. Tai ginamieji (rankų atitraukimas, mirksėjimas ir pan.) ir orientaciniai (automatinis rankų koordinavimas, rankų ir kojų judėjimas vienu metu, tempimo refleksas ir t.t.) refleksai. Griežimui smuiku turi įtakos raumenų refleksinis tonusas, kuris užtikrina skirtingas kūno padėtis, taip pat atlieka specifinę pasyvių judesių stabdžio funkciją. Pvz., jeigu mokinio ranką pakelti už alkūnės iki peties, o paskui, palaikius truputį, nelaukta paleisti, tuomet ranka ne krenta laisvai, o lėtai leidžiasi (pasyvūs pakėlimo metu raumenys aktyviai išlaiko savo būklę). Be gebėjimo atpalaiduoti šiuos raumenys judesiai gali būti sunkiai koordinuojami. O tonuso išlaikymas svarbus smuiko nustatymo ar grojimo metu (Grigorjevas (Григорьев), 1986).

Anot V. Grigorjevo (1986), judesiai būna trijų tipų: *natūralūs* (susidaro kasdienės patirties metu, nereikalauja specialių įrengimų, treniruočių), *sportiniai* (labai taiklūs, kryptingi, pritaikyti, reikalaujantys treniruotes, palaikymo) ir *grojimo* judesiai - apjungia natūralius ir

sportinius, reikalauja specialaus rankų pritaikymo prie instrumento, ypatingos įgūdžių vystymo ir palaikymo sistemos sukūrimo. Mus domina *grojimo judesių zona* – tai optimali instrumento laikymo ir stryko vedimo, tikslingų ir koordinuotų judesių zona. Kuo ji platesnė, tuo turtingesnis, aiškesnis atlikimas. Judesių zona – tai variantai, „platus kelias“. Yra *zonos centras* ir *ribos*, už kurių sutrinka laisvumas ir judesių koordinacija. Optimali judėjimo zona – gamtos koordinuota sritis, kurioje rankų judesiai turi maksimalią judėjimo ir koordinavimo laisvę. Pvz., kai mes einam, rankos juda kartu. Jeigu pratęsti jų judesį ir pakelti prieš save – tai bus zonos *vertikalė*. Nuo padėties „rankos prie krūtinės“ jas praskiestus – *horizontalė*. Jų susikirtimo taškas – *centras*. Zonos centre pakeltas rankas laiko skeleto raumenys, galintys veikti ilgai. Jeigu, pvz., kairė ranka pakelta ir sulenkta per alkūnę (kaip smuiko laikymui), nuvedus į šoną galima pajusti, kaip vis labiau įsitempia peties raumenys. Tai sukelia papildomus sunkumus rankos koordinavimui, ranka susiveržia, raumenys negali ilgai bei aktyviai veikti. Tas pats ir su dešine ranka.

Siekiant „išvalyti lauką“ specifiniam instrumentiniam judesiam, daugelis pedagogų intuityviai panaudoja metodą, skirtą rankų „atlaisvinimui“, – jų papurtimą, lingavimą, atpalaidavimo būklės pasiekimą. Pvz., mažamečiams vaikams labai patinka žaidimo formos pratimai rankoms atpalaiduoti: „virvutės“, „krenta lapai“ ir pan.

V. Grigorjevo (1986) nuomone, judesių lengvumą, greitumą ir tikslumą gali padidinti kai kurių organizavimo principų bei su tuo susijusių judėjimo energijos ekonomijos panaudojimas: 1) pagrindinis judesys turi aiškų ir natūralų judesio organizavimo ritmą, susijusį su muzikos tėkme; 2) nuoseklūs judesiai turi vykti taip, kad vieno pabaiga ir kito pradžia būtų patogiausioje rankų padėtyje; 3) reikia sumažinti elementarių judesių kiekį jungiant kelis judesius į vieną judėjimo kompleksą; 4) nepertrūkstantys judesiai vienoje plokštumoje geriau už laužytus; 5) laisvus, be įtampos, judesius atlikti lengviau ir greičiau, negu išoriškai apribotus; 6) reikia maksimaliai naudoti sunkumo jėgos kryptį, judesio inerciją, stygos, stryko elastingąsias savybes; 7) esant galimybei išvengti staigių greičio ir įtempimo svyravimų; 8) pradiniam etape siekti ne tiek judesių išdirbimo, kiek teisingos jų vidinės struktūros.

Praktiškai įvaldyti grojimo įgūdžius (judesius) galima tik kartojant. Klasikinė mokymosi teorija – kuo daugiau kartoji, tuo daugiau įsimeni. Bet kartoti reikėtų ne mechaniškai, o su variantais, kitaip informacija „apmiršta“, neevoliucionuoja. Pvz., galima keisti tempus nuo lėtesnio iki greitesnio (tuomet išvengsime raumenų „stereotipo“). V. Majorovas ir S. Tacas (2005) kartojimo naudą grindžia tuo, kad mokantis naują kūrinį (garsas po garso, judesys po judesio) dėl daugybės pasikartojimų tam tikrose smegenų srityse susidaro laikini sąlyginiai ryšiai. Grojimo metu dėl šių įgytų sąlyginių refleksų impulsai grįžtamaisiais nervų takais nuolat eina į muzikanto rankos raumenis, priversdami juos susitraukinėti ir judinti rankas ir pirštus.

Kas yra tie sąlyginiai ryšiai? Pasak autorių, žmogaus judesių motorika yra specifinė. Netgi patys pirmieji judėjimo įgūdžiai – ėjimas ir daugelis kitų – yra sudėtingų judėjimo refleksų grandinė. Grojant bet kuriuo muzikos instrumentu taip pat susidaro įvairios sąlyginių refleksų grandys, ir kuo labiau jos taps panašios į nesąlyginius refleksus, tuo judesių motorika bus geresnė, groti bus lengviau ir paprasčiau. Nuosekliai treniruojantis visos sąlyginės judesių reakcijos virsta beveik automatinėmis. Kad įgūdis išliktų tobulas, dirbti reikia labai sistemingai. Nereguliarios pratybos – tai motorikos įgūdžių praradimas.

Lavinant profesinius įgūdžius būtina atsižvelgti į vaiko amžių. A. Petrovskis (1978) rašo, kad 7-10 metų vaikui iš esmės pakinta visi kūno organai ir audiniai. Pvz., formuojasi stuburo kaklo, krūtinės ir juosmens linkiai. Tačiau griaučių kaulėjimas dar nesibaigia, – jie tebėra labai lankstūs, o tai suteikia dideles galimybes teisingai fiziškai auklėti vaiką. Sparčiai stiprėja jaunesniųjų moksleivių raumenys ir raiščiai, didėja jų apimtis, bendra raumenų jėga. Stambūs raumenys vystosi anksčiau už smulkius. Todėl vaikams lengviau atlikti palyginti stiprius ir didelės amplitudės, negu smulkius, tikslus, judesius. Kas liečia šešiamečius vaikus, tai, A. Katinienės (1985) nuomone, jų fizinis pajėgumas yra ribotas, nes dėl intensyvaus raumenų vystymosi jie greitai pavargsta. Ribotos ir vaikų techninės judesių atlikimo galimybės, todėl jie negali atlikti greitų ir dažnai besikeičiančių judesių. Geriau išlavėję vaikų rankų plaštakų bei pirštų smulkieji raumenys. V. Slobodčikovas ir A. Zacharova (1984), vertinant pradinukų judesių išlavėjimo ypatybes, pastebi, kad 7-8 metų vaikai taip pat dar negali užtektinai reguliuoti savo veiksmų. Jie dar nepajėgia išlaikyti reikiamo judesių tempo, jausti subtilių ritmo pakitimų, skirti ir dozuoti raumenų įtempimo. Tačiau visos šios svarbios savybės gana intensyviai lavėja, nes kaip tik pirmiausia mokymosi metais vaikas pradeda susidaryti daugelį įgūdžių, kuriems reikia gerai koordinuotų ir greitų judesių.

Žmogaus kūnas ir jo galūnės gali atlikti visokio sudėtingumo judesius – tokia tobula yra judesio aparato, pirmiausia sąnarių bei daugybės raumenų, konstrukcija. Tokios didžiulės galimybės – puikių žmogaus darbo, sporto ir meno laimėjimų sąlyga. Bet kita vertus, galimybę paversti tikrove labai sunku – žmogus turi išmokti visų šių judesių. Kaip tik todėl, kad jie sudėtingi, nelengvas yra ir mokymasis. Negalima ir pervertinti savo (o ypač vaikų!) galimybių, nes kitaip gali atsirasti profesinių negalavimų. Pastudijavus smuiko pedagogų metodinių darbų, galima būtų išskirti pagrindines priežastis, dėl kurių pervargsta muzikanto rankų raumenys ir sausgyslės ir prasideda negalavimai.

Rankų negalavimai gali būti įvairūs: sąnarių raiščių patempimai, sumušimai, išnirimai, pirštų pagalvėlių įskilimai, įpjovimai ir t.t. Išvardyti sužalojimai pasitaiko gana dažnai, juos reikia gydyti, tačiau muzikantui paprastai nekelia didelio pavojaus, nes nėra profesiniai. Kaip

teigia V. Majorovas ir S. Tacas (2005), daug rimtesni muzikantų rankų negalavimai – sausgyslių makščių ir raumenų uždegimai (*tendovaginitai* ir *miozitai*).

Gydymo rezultatai labai priklauso nuo to, kaip elgiamasi po ligos, kokį darbo ir poilsio režimą pasirenkama. Svarbiausia neskubėti ir nepervarginti rankų. Nereikėtų groti labai intensyviai ir garsiai. Geriausia dirbti vidutiniu tempu ir ilgai nesimokyti vieno ir to paties fragmento, nes ranka, atlikdama vienodus judesius, gali pavargti. Nereikia dirbti nuvargus. Geriausia groti iš ryto, atlikus lengvą mankštą, šiltomis rankomis. Sveikstant kurį laiką reikia visą laiką laikyti rankas šiltai aprištas vilnoniu audiniu. T. Pogoževa (1966) savo mokinius perspėja, jog ypač atsargiam reikia būti sergant gripu ar angina. Dažnai smuikininkams šios ligos sukelia komplikacijas būtent rankų raumenims, jeigu susirgimo metu griežiama. Apie tai būtina žinoti.

V. Majorovas ir S. Tacas (2005) pastebi, kad smuikininkai, altininkai, kontrabosininkai (visi, kas groja stovėdami) labai dažnai kenčia dėl išsiplėtusių kojų venų ir dėl to turėtų atkreipti dėmesį į kojas, nes iš pradžių tai nesudaro kokių nors nemalonumų, bet ilgainiui gali atsirasti venų *dekompensacija* (nepakankamumas), uždegimai ir trombozės su visomis neigiamomis pasekmėmis. Jie siūlo per pertraukėles pajudėti, jei yra sąlygos, reikėtų kelioms minutėms atsigulti ant nugaros, pakelti kojas ir pasimankštinti (pvz., „važiuoti dviračiu“). Arba tiesiog pasėdėti ištiesę ir šiek tiek pakėlę kojas. Taip pat būtų naudinga keisti kūno padėtį (pvz., pakaitomis griežti stovint, sėdint ar remiantis į stalo kraštą).

Taigi, nagrinėjant mokinio raumenų aparato formavimo problemas, galima daryti išvadą, kad būtina atsižvelgti į vaiko individualius fiziologinius ypatumus, jokiais būdais nesistengiant skubinti šio proceso. Kadangi būtent perkrovime slypi daugelio nesėkmės priežasčių, dažnai galima pastebėti, kad tas ar kitas talentingas vaikas („vunderkindas“) išaugęs geriausiu atveju kenčia nuo rankų ligų arba (blogiausiu) visai „išeina iš rikiuotės“.

Apibendrinant šį skyrių galima daryti išvadą, kad pedagoginėje praktikoje yra nelengva pasiekti teisingą mokinio rankų nustatymą. Pedagogas turi atidžiai stebėti mokinio prisitaikymo prie instrumento procesą ir padėti jam atrasti tinkamus būdus. Taip pat negalima pamiršti, kad rankų nustatymo problemos gali būti sprendžiamos tik sąryšyje su tais judesiais, dėl kurių tas nustatymas sukurtas ir kurių laisvumą turi užtikrinti.

3. PEDAGOGO ASMENYBĖS IR PROFESINIŲ GEBĖJIMŲ SVARBA JAUNOJO SMUIKININKO RENGIMUI

Muzikos mokytojas – mūsų laikais plačiai paplitusi muzikinė profesija. Ji turi daugiaamžę istoriją: ją mini Senovės Graikijos filosofas Platonas. Yra žinių, kad Senovės Graikijoje „dainavimui ir muzikai mokė taip pat kruopščiai, kaip ir kalbėjimui“ (Plutarchas). Muzikos mokytoju buvo J. Bachas, L. Bethovenas, L. Šopenas, P. Čaikovskis ir kiti įžymūs muzikantai. Daugelis jų pabrėždavo, kad pradinis mokymo(si) etapas – pedagogui pats sudėtingiausias ir atsakingiausias. K. Martinsonas manė, kad „vesti pradinį mokymą – tai aukšta pareigybė ir taip pat atsakinga, kaip ir dėstymas meistriškumo klasėse“. A. Aueris: „Klaidinga manyti, kad tam [pradiniam mokymui] tinka bet koks mokytojas...“. „Būtent šiuo periodu dažniausiai išsprendžiamas klausimas, ar tapti vaikui muzikantu“ – profesorius S. Savšinskis (žr. Liachovickaja, 1963, p. 32-33). „Vaikui reikalingas geras ugdytojas. Jo įdiegti pagrindai – meilė muzikai, gebėjimas klausyti, pirmieji atlikimo įgūdžiai – turės įtakos visam tolimesniam mokinio vystymuisi“ (Feiginas (Фейгин), 1975, p. 104). Taigi, pažymint pradinio mokymosi etapo svarbą, reikia atkreipti dėmesį į didelę pedagogo, dirbančio su vaikais, atsakomybę. Pedagogas turi būti geras psichologas, mylėti vaikus, mokėti įtakoti jų darbą, suinteresuotumą ir t.t. Kitaip sakant, mokytojas privalo turėti *pedagoginių gabumų*.

Kas tai – pedagoginiai gabumai? Kaip jie atskleidžiami ir ką jie apima? A. Lagutinas (1985), S. Liachovickaja (1963) mano, kad pedagogui svarbiau turėti aštrų pastabumą ir gerą atmintį, puikią intuiciją ir išlavintą vaizduotę, pedagogiškai nukreiptą mąstymą ir tikslią aiškią kalbą, negu mokėjimą virtuiziškai atlikti kūrinį. Jis turi būti aktyvus ir kartu susilaikęs, emocionalus ir subalansuotas, atkaklus ir kantrus, mokėti sukonzentruoti dėmesį ir greitai persijungti nuo vienos veiklos prie kitos, lengvai kontaktuoti su skirtingo amžiaus ir charakterių mokiniais. Kitaip sakant, pedagoginiai gabumai neatsiejami nuo kitų asmenybės savybių. O didžiausias pedagoginio darbo sunkumas yra tame, kad jo [darbo] objektas – gyvas sutvėrimas – vaikas, dažnai parodantis siekį būti savarankiškas ir nepriklausomas. Kartu vaikas ieško pedagogo asmenybėje atramos, todėl pedagogui be galo svarbu mokėti tapti ta atrama, nusipelnyti mokinio pasitikėjimo. T. Pogoževos (1966) nuomone, pedagogas privalo turėti tas savybes, kurias jis nori įskiepyti savo mokiniui. Vaikas jautriai paklūsta mokytojo nuomonei, pamėgdžioja jo įpročius, todėl asmeninis mokytojo pavyzdys – stipriausia mokymo priemonė.

M. Feigino (1975) teigimu, muzikanto ugdymas ir mokymas – sunkus, daugiabriaunis procesas. Jis skiria du artimai susijusius dalykus: 1) pedagogo požiūrio į meną, žinių ir įgūdžių

perteikimas mokiniui; 2) įgimtų mokinio gabumų atskleidimas ir ugdymas. Pedagoginis meistriškumas atsiskleidžia jų organiškame derinyje. Pagal jo, pedagogo mokėjimas išgirsti ir pažymėti teigiamas mokinio atlikimo savybes, padidinti jo pasitikėjimą savo jėgomis – svarbiausia efektyvaus darbo sąlyga. Mokytojas, jo manymu, privalo *mokėti klausytis* mokinio, t.y. ne tik mintyse lyginti jo grojimą su savo „idealu“, bet ir kartu su mokiniu išgyventi muziką („pedagoginis persikūnijimas“), tuo atskleidžiamas potencialias mokinio galimybes, padedamas jam rasti kelią tobulėjimui. Feiginui svarbi ir emocinė pedagogo įtaka mokiniui: pedagogas perteikia mokiniui savo požiūrį į muziką, nagrinėjamą kurinį, savo nuoširdų susižavėjimą grožiu arba, atvirkščiai, savo šaltumą ir abejingumą. Toks bendravimas su pedagogu praturtina mokinio vaizduotę ir emocinę sferą, „prikelia gyvenimui“ anksčiau nebūdingas jam atlikimo savybės. Tik reikia mokėti išlaukti, neskubinti, netrukdyti mokiniui, neforsuoti jo vystymosi (tai dar viena svarbi pedagoginio meistriškumo savybė). Tikras pedagogas, pasak Feigino, padaro viską dėl kiekvieno mokinio sėkmės, nepaisant jo gabumų ir savybių lygio (nors ir negalima iš pedagogo reikalauti, kad visi mokiniai jam būtų vienodai brangūs). Pedagogas siekia kiekvieną išmokyti mylėti ir suprasti muziką, kiekvienam padeda atrasti savo kelią: vienam – tapti geru profesionalu (nebūtinai koncertuojančiu atlikėju), kitam – aktyviu muzikos mėgėju. Pagrindinis etinis reikalavimas pedagogui: rūpintis savo mokiniais daugiau, nei asmenine reputacija ir šlove.

Viena svarbiausių ir sudėtingiausių muzikinės pedagogikos problemų yra mokinio individualumo ugdymas. Jos sprendimas neatsiejamas nuo pedagogo mokėjimo rasti individualų priėjimą prie mokinio, ir labai svarbus tampa mokinių charakterių, psichikos, temperamento ypatybių žinojimas. E. Jeres (žr. Liachovickaja, 1963, p. 38-40) apibūdino pagrindinius nervų sistemos tipus ir pasiūlė darbo būdus: *Sangvinikas* – lengvai susijaudinantis, bendraujantis, karštakošis, greitakalbis ir nuovokus. Tokiems mokiniams reikalingas griežtas tvarkaraštis, reiklumas, juos reikia nuolat „laikyti rankose“. *Cholerikas* – išbalansuotas („be stabdžių“), vaidingas, lengvai ir greitai susierzinantis. Dirba atkakliai, bet privalo ilgai ilsėtis tam, kad atstatyti darbingumą. Dažnai galimi „žlugimai“ – tuomet reikia apraminti, pakalbėti, bet ne iš karto. Su tokiais mokiniais privaloma elgtis ypač taktiškai, nes jie labai skaudžiai reaguoja į pastabas. *Flegmatikas* – ramus, nepaslankus, sunkiai mąstantis, su žemu emociniu jaudrumu, kalba negreita, neišraiškinga. Užsispyręs darbo žmogus. Tokio mokinio nepatartina skubinti, bet reikia pratinti prie greitesnio darbo tempo. *Melancholikas* – lengvai pažeidžiamas, bailus, skubantis, nedrąsus, greitai pavargstantis, kalba tyliai. Tokiems vaikams reikalingas paskatinimas ir palaikymas nugalint sunkumus. Aišku, kad kiekvienas mokinio charakterio tipas reikalauja ypatingo priėjimo, repertuaro, savito mokymosi nuoseklumo ir tempo.

A. Gricius (1979) kiek kitaip įvardina šiuos nervų sistemos tipus bei taip pat duoda patarimus, kaip su tokiais mokiniais dirbti. Pasak jo, nesusivaldančiojo tipo (*cholerikas*)

mokiniai paprastai stengiasi užduotį įveikti iš karto, ilgiau užtrukus aiškinimui, ima nekantrauti, visokeriopai rodyti, kad viskas jiems jau aišku. Kai nesiseka, pradeda pykti, o jei užduotis pernelyg sudėtinga, palengva nustoja ja domėtis. Dirbant su šio tipo mokiniu, labai svarbu jį sudominti pagrindine pamokos užduotimi („akcentu“), kuri turėtų būti pamokos pradžioje. Pastebėjus, kad mokinio dėmesys silpsta, nebeverta jo „laikyti“ prie tos pačios užduoties: perėjus prie kitų užduočių, tokio mokinio dėmesys vėl gerai sutelkiamas. Gyvojo tipo (*sangvinikas*) žmonės lengvai sprendžia greitos orientacijos reikalaujančius uždavinius, jei tie uždaviniai nėra pernelyg sudėtingi ar sunkūs. Jie lengvai imasi naujų darbų, bet taip pat lengvai juos ir atideda, susidomėję naujais. Šio tipo žmonių judesiai pasižymi miklumu, lengvumu, plastiškumu. Dirbant su tokiais mokiniais, pamokos „akcentą“ dera išskaidyti į nedideles dalis (kiekviena kiek papildo praėjusią), o tarp jų įterpti kitus šioje pamokoje numatytus mokytis dalykus. Ramusis tipas (*flegmatikas*) – tokie mokiniai paprastai nelinkę rodyti didelio aktyvumo, tačiau klausosi įdėmiai. Naują įgūdį jie ne visuomet įgyja iš karto, tačiau kartą ko išmokę – nebeužmiršta. Prireikus kažką esminga išsiaiškinti, dažnai „akcentui“ tenka skirti faktiškai visą (ar beveik visą) pamokos laiką, tam kartui atsisakant vieno kito būtinų darbotvarkės punktų. Silpnasis tipas (*melancholikas*) – šio nervų sistemos tipo mokiniai paprastai nedrąsūs, subarti užsidaro, linkę ašaroti, sutikę kliūtį, stengiasi išvengti jos, apeiti. Dirbant su tokiu mokiniu, nedera kelti jam pernelyg sudėtingų uždavinių. Nesėkmės atveju geriau pereiti prie kitos užduoties, o po to vėl grįžti prie ankstesnės. Kiekvieno tipo neigiami bruožai pasiduoda apgalvotam, kryptingam poveikiui, todėl galima maksimaliai sumažinant jų nepalankią įtaką darbui.

Siekiant teisingai mokyti, maža pažinti mokinio charakterį, elgseną, reakciją į pastabas, bet reikia pažinti ir tokias jo (mokinio) individualias savybes, kaip muzikinė klausa, atmintis, ritmo pojūtis, fizinis pajėgumas, suvokimo greitis, nuovokumas, susikaupimo laipsnis, atmintis, kantrumas, suinteresuotumas ir pan., tuomet bus galima parinkti individualų veiklos planą ir maksimaliai atskleisti ir išlavinti mokinio gabumus, sukelti jo karštą norą pasiekti tikslą, mobilizuoti jo kūrybines jėgas ir galimybes (Pogoževa, 1966).

Individualus mokymas yra viena pedagogikos ir psichologijos problemų, kuomet labai svarbūs tampa mokytojo ir mokinio santykiai. Jie gali būti labai skirtingo pobūdžio. Anot M. Feigino (1975), labiausiai išsiskiria *autoritarinė* pedagogika, *liberalioji* pedagogika ir *kryptingas individualus mokymas*. *Autoritarinėje* pedagogikoje mokinytis – „indas, pripildomas pedagogų“, besąlygiškai vykdo mokytojo nurodymus, nedrįsta abejoti. Tuomet medžiagos įsisavinimas paprastai vyksta pasyviai, be mokinio nuoširdaus dalyvavimo, iniciatyvos. Tokios pedagogikos pavojus – tikrąjį vidinį mokinio augimą pakeičia paviršutiniški „pasiekimai“. *Liberalioji* („laisvoji“) pedagogika – autoritarinės pedagogikos antipodas, labiausiai paplitusi JAV. Jos šūkis – mokinio „atsiskleidimas“, individualybės vystymasis be apribojimų ir

vadovavimo. Pedagogas tik stebi mokinio vystymąsi, pateikia medžiagą mokymuisi. Tokia pedagogika yra „mažiausiojo pasipriešinimo kelias“, nes yra išnaudojamos stipriausios mokinio gabumų pusės, bet nesivysto silpnosios. M. Feiginas mano, kad jaunojo muzikanto ugdymui tinkamiausia yra *kryptingas individualus mokymas*, reikalaujantis lankstumo, atsižvelgimo į kiekvieno mokinio vystymosi ypatumus. Mokytojas leidžia mokiniui suprasti, kad jis yra pilnavertis muzikos mokymo(si) dalyvis, padeda jam. Toks metodas mobilizuoja mokinio dvasines jėgas, padeda atsiskleisti ir vystyti geriausioms jo asmenybės savybėms.

Mokytojas-muzikas privalo ne tik puikiai išmanyti pedagoginę darbą, bet ir „mokėti giliai suvokti, suprasti (keliant pačius aukščiausius reikalavimus), meniškai atlikti (dainuoti, groti, tegul ir ne visada virtuosiškai – to neįmanoma reikalauti iš kiekvieno pedagogo) muziką“ (Rinkevičius, 1993, p. 15). Taip, daugelis autorių pabrėžia mokytojo grojimo instrumentu įgūdžių panaudojimo pamokoje svarbą. Be abejo, neįmanoma išmokyti kito groti instrumentu, jei pats neturi įgūdžių. Vaikams būtini gyvi ir ryškūs muzikiniai išpūdžiai nuo mokytojo grojimo – be to neišvengiamai žemėja muzikinio ugdymo lygis. M. Feigino (1975) nuomone, pedagogas gali nebūti virtuozu, bet savo mokinių repertuarą jis privalo atlikti labai gerai. Tuomet A. Lagutinas (1985) bei A. Jampolskis (1968) mano, kad kuo geriau muzikantas valdo savo instrumentą (kaip ir atlikimo repertuarą), tuo platesnės jo pedagoginės galimybės, efektyvesnė įtaka mokiniui, aukštesnis pedagoginis autoritetas, ir būtina, kad pedagogas puikiai išmanytų instrumento prigimtį, jo ypatybes ir visus tuos elementus, iš kurių susideda smuikininko meistriškumas. I. Lesmano (1964) nuomone, mokėjimas groti instrumentu nors ir būtinas, bet nepakankamas tapti geru pedagogu; pagrindinė sąlyga – gerai išmanyti smuiko atlikimo ir mokymo metodiką, norint dirbti naudingai, o ne stichiškai, nuolat rizikuojant padaryti klaidų ir sužaloti mokinį. I. Gofmanas sakė: „Ne virtuosiškumas reikalingas mokytojui, <...> bet greičiau gilus muzikalumas ir vaiko psichologijos supratimas“ (žr. Gotsdineris, 1986, p. 33).

Aukščiau pateiktų samprotavimų apibendrinimui galima pateikti N. Levitovo („Vaikų ir pedagoginė psichologija“) žodžius (žr. Liachovickaja, 1963, p. 35-37). Jis teigė, kad sėkmingai pedagoginiai veiklai reikalingi trys faktoriai – *pedagoginis kryptingumas*, *pedagoginiai gabumai* ir *pedagoginis meistriškumas*. *Pedagoginis kryptingumas* (arba pašaukimas) pasireiškia meile pedagoginei veiklai, vaikams, kuomet žmogui tai tampa gyvenimo prasme, jis išmano ir myli savo dalyką, jautriai išgyvena sėkmę ar nesėkmę darbe, nuolat stengiasi tobulėti. Meilė vaikams išryškėja jautriame, atidžiam elgesyje su vaikais. *Pedagoginiai gabumai* išsivysta praktinio darbo procese. Tai mokėjimas aiškiai, trumpai, įdomiai perteikti vaikams savo žinias; mokinio psichologijos supratimas; pastabumas, jautrumas, savarankiškumas; kūrybinis mąstymas, leidžiantis išvengti šablonų; mokėjimas analizuoti, kritikuoti savo patyrimą. Taip pat reikalingi organizaciniai gabumai, valia, reiklumas, atkaklumas ir pan. Pedagogas privalo turėti emocinę

savikontrolę, taip pat greitai orientuotis netikėtose situacijose. *Pedagoginis meistriškumas* – tai visų pirma savo dalyko žinojimas. Negalima išmokyti to, kuo pats nežinai. Žinios turi būti gilios ir visapusiškos. Pedagoginis meistriškumas glaudai susijęs su *pedagoginiu kūrybiškumu* – mokėjimu parinkti medžiagą pagal mokinio galimybes ir polinkius, sugalvoti pavyzdžius, pratimus ir t.t. Pedagogui labai svarbu atskleisti kūrinio grožį ir esmę, sukelti mokinio susidomėjimą darbu, nes tai geriausia priemonė sukonzentruoti mokinio dėmesį, valią, sustiprinti klausos kontrolę. Susidomėjimas muzika atsiras tada, kuomet klasėje karaliaus meninė atmosfera.

Taigi, mokyti(s) muzikos ne visada yra lengva. Viena pamoka būna sėkmingesnė, kita – ne, nes palaikyti nuolatinį susidomėjimą muzika yra nepapratai sudėtinga, ir ta užduotis gali būti išsprendžiama tik maksimaliomis pedagogo pastangomis (ir kuo jaunesnis moksleivis, tuo sunkiau įgyvendinama). Tik pedagoginių ieškinų, eksperimentų, nuomonių supriešinimų, apmąstymų kelyje užsigrūdina pedagogo protas, valia, charakteris. Pasak L. Barenboimo (1989), pedagoginis darbas lygus tiriamajam: kiekvieną pamoką „tiriami“ komponentai, iš kurių jis susideda – tas, *kurį* tiria (mokinys), jo psichologiniai ir fiziologiniai ypatumai; tai, *ko* mokina (muzika, atlikimas, konkretus kūrinys); tai, *kaip* mokina (metodai). Be tokio kasdienio individualaus tyrimo (universalus „rakto“ mokiniams nėra ir negali būti) muzikinė-pedagoginė veikla tampa niūri ir slegianti. Tikras pedagogas nesikartoja, o kiekvienąkart į savo darbą įneša kažką naują. Jis moko „taisyklių“, bet tuo pat metu ir noro bei gebėjimo pažvelgti į nusistovėjusi dalyką visai kitaip.

Apibendrinant galima teigti, kad pedagogo-muzikanto darbas labai sudėtingas, reikalaujantis įvairiapusiškos kompetencijos. Geru pedagogu galima laikyti tą, kuris myli ir vertina savo darbą, siekia pedagoginio meistriškumo aukštumų, nuolat tobulėja, ugdo mylinti muziką ir mokantį dirbti, savarankišką mokinį.

4. MOKYTOJŲ POŽIŪRIO Į MOKYMO(SI) GRIEŽTI SMUIKU PRADINIO ETAPŲ YPATUMUS BEI SVARBĄ TYRIMAS

4.1. Tyrimo planas, metodika ir imties charakteristika

Tyrimo tikslas – išsiaiškinti mokytojų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus bei svarbą.

Tyrimas yra *taikomasis* (gilesniam tam tikro reiškinių supratimui), *aprašomasis*, *kiekybinis* (grindžiamas skaitiniais duomenimis, kurie analizuojami statistinėmis procedūromis), *neeksperimentinis* (t.y. juo siekiama nustatyti esamą situaciją).

Siekiant išsiaiškinti muzikos bei meno mokyklų smuiko specialybės klasės mokytojų nuomonę apie pradinio mokymo(si) etapo svarbą, įtaką tolimesniam jaunojo smuikininko vystymui(si), jo ypatumus bei sunkumus, mokymo metodus bei mokytojo vaidmenį pradiniam mokymo etape buvo pasirinktas *anketinės apklausos metodas* (*raštiška, vienkartinė, nestandartinė apklausa*). Anketavimo privalumai: atsakymai objektyvūs, nes nėra tiesioginio respondentų ir tyrėjo kontakto, gana didelis grįžtamumas.

Tyrimo klausimynas yra vienai respondentų grupei tirti: smuiko specialybės mokytojams (žr. *Priedas*). Respondentams buvo pateikta *anoniminė, uždara* anketa, sudaryta iš 21 klausimo.

Anketos pradžioje yra pateikta informacija, koku tikslu vykdoma apklausa. Klausimai konkretūs, informatyvūs, nukreipti į tyrimo tikslo realizavimą. Dauguma anketos atsakymų reikalauja specialaus pasirengimo, bet nebuvo siekiama, kad respondantai ieškotų apie tai informacijos, reikėjo atsakinėti pagal turimas žinias ir išsilavinimą. Anketa sudaryta taip, kad respondentams kuo mažiau reikėtų rašyti, dauguma atsakymų reikalauja tik pasirinkto varianto pažymėjimo. Ji palyginti neimli laiko atžvilgiu. Mokytojai į anketos klausimus atsakinėjo savo darbo vietoje arba namie.

Statistinė analizė atlikta nagrinėjant anketinės apklausos rezultatus. Apdorojant duomenis taikyti *aprašomosios statistikos* metodai. Duomenys pateikti skaičiais bei diagramomis.

Tyrimas vykdytas atsižvelgiant į etinius principus: geravališkumo (informacija sukaupta nusakant respondentų nuomonę) bei sąžiningumo (duomenys pateikti tokie, kokie gauti).

Tyrimo vykdymo etapai:

1. Analizuojama metodinė, pedagoginė ir psichologinė literatūra, kas leido tiksliau suformuluoti tyrimo problemą, tikslus ir uždavinius.
2. Tyrimo instrumento kūrimas.
3. Tyrimo instrumento koregavimas.

4. Duomenų rinkimas (mokytojų anketinė apklausa) vykdytas Akmenės raj., Jurbarko m., Jonavos m., Kauno m., Kėdainių m., Kelmės m., Radviliškio m., Šiaulių m. ir raj., Ukmergės m., Utenos m. muzikos bei meno mokyklose. Tyrime dalyvavo 35 muzikos bei meno mokyklų smuiko specialybės klasės mokytojai. Dalyvavusiems buvo suteikiama trumpa informacija apie tyrimą, jo tikslus bei respondentų dalyvavimo savanoriškumo ir anonimiškumo garantija. Išdalintos 35 anketos. Sugrįžo 35 (100 %).

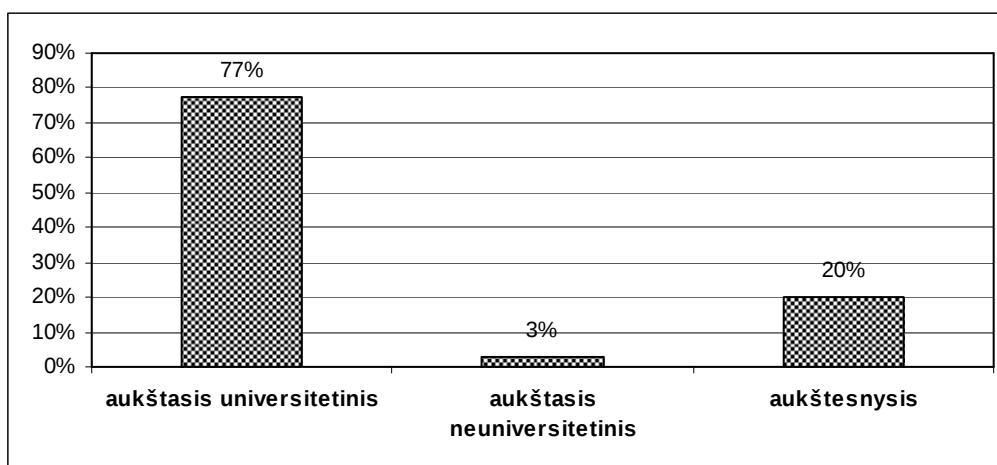
5. Tyrimo rezultatų statistinė ir teorinė analizė.

Laikotarpis. Tyrimas buvo parengtas per 2010 m. vasario – kovo mėnesius, apdorotas per 2010 m. kovo – balandžio mėnesius.

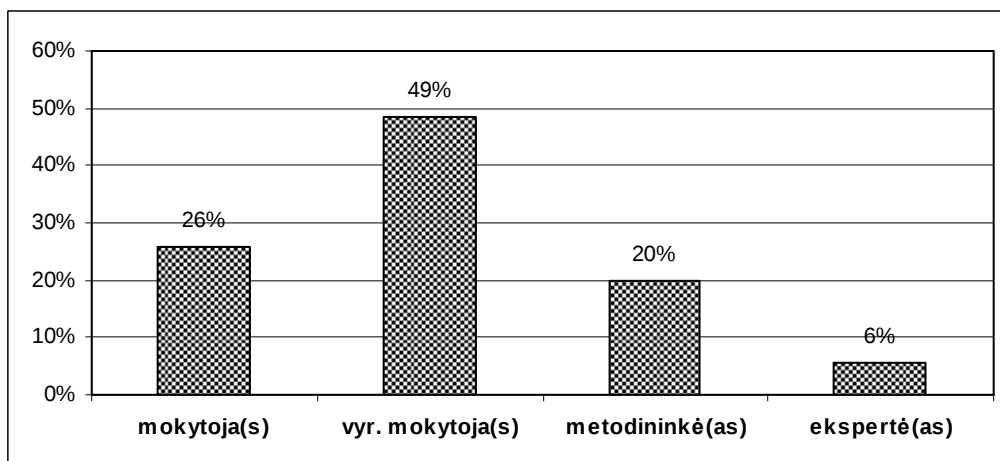
4.2. Mokytojų anketinio tyrimo duomenų analizė

Tyrimo metu anketinį klausimyną sudarė 21 klausimas, kurių pagalba siekta išsiaiškinti respondentų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo svarbą, psichologinių bei fiziologinių ypatumų įtaką tolimesniam smuikininko vystymui(si), mokymo griežti metodinius ypatumus, mokytojo asmenybės svarbą jaunojo smuikininko rengimui.

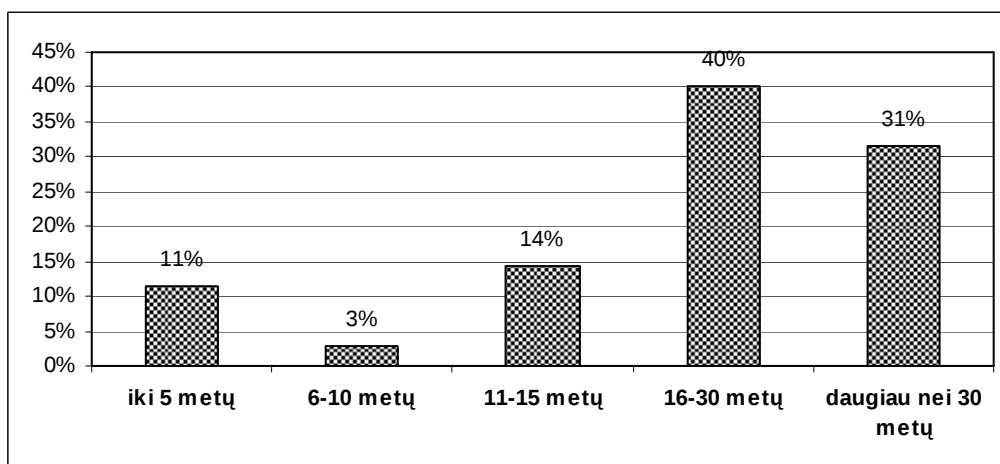
Apklausoje dalyvavo 35 respondentai – Akmenės raj. (1), Jurbarko m. (1), Jonavos m. (3), Kauno m. (6), Kėdainių m. (6), Kelmės m. (1), Iš Radviliškio m. (1), Šiaulių m. ir raj. (14), Ukmergės m. (1), Utenos m. (1) muzikos bei meno mokyklų smuiko specialybės mokytojai. 27 (77%) respondentų išsilavinimas yra aukštasis universitetinis, 1 (3%) – aukštasis neuniversitetinis, 7 (20%) – aukštesnysis. Kvalifikacinė kategorija: 9 (26%) – mokytoja(s), 17 (49%) – vyr. mokytoja(s), 7 (20%) – metodininkė(as), 2 (6%) – ekspertė(as). Darbo stažas: 4 (11%) respondentai – iki 5 metų, 1 (3%) respondentas – 6-10 metų, 5 (14%) respondentai – 11-15 metų, 14 (40%) respondentų – 16-30 metų, 11 (31%) respondentų – daugiau nei 30 metų.



1 pav. Respondentų pasiskirstymas pagal išsilavinimą (N=35)

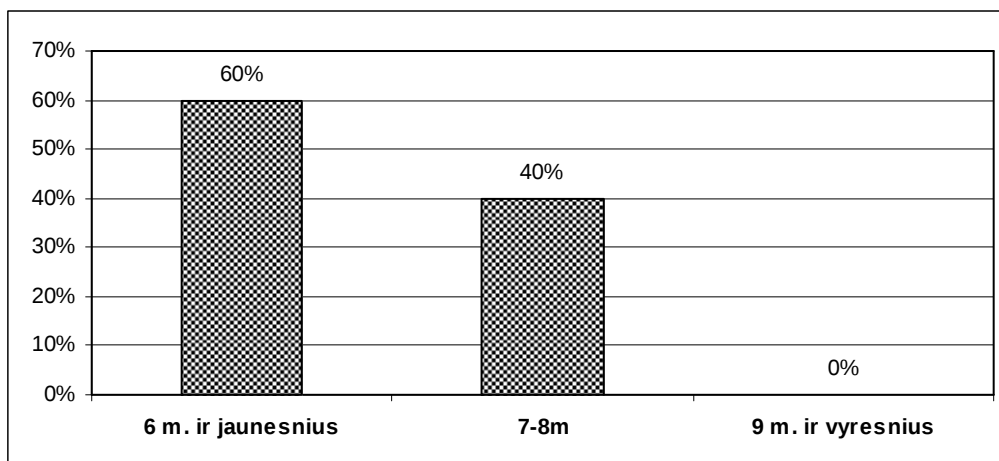


2 pav. Respondentų pasiskirstymas pagal kvalifikacinę kategoriją (N=35)



3 pav. Respondentų pasiskirstymas pagal darbo stažą (N=35)

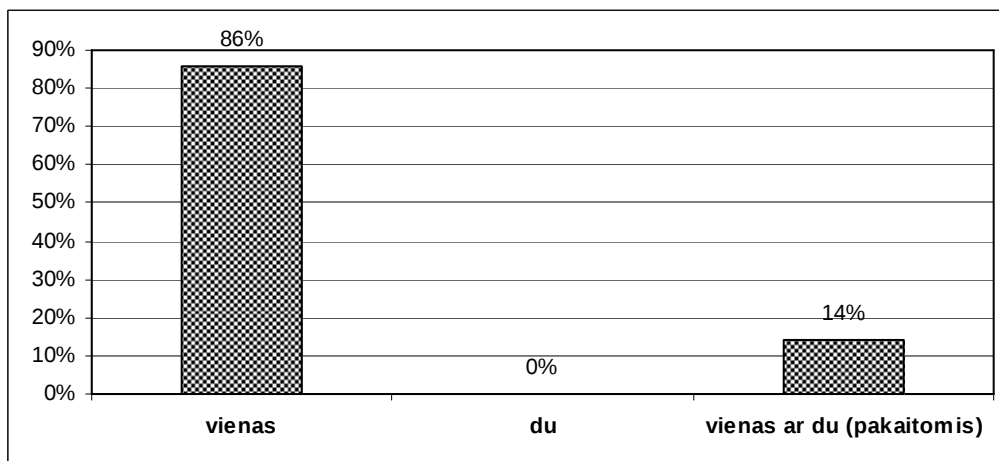
Daugelio įžymių muzikantų ir pedagogų nuomone, vaikas nuo pat mažens turi patirti teigiamą muzikos poveikį, kuris, kaip ir piešinys, pasaka, eilėraštis, šokis, žaidimas, atlieka svarbų vaidmenį vaiko dvasiniame ugdyme, padeda jam plačiau pažinti aplinkinį pasaulį, ir kuo anksčiau vaikas pradedamas mokytis muzikos (tuo tarpu ir smuikuoti), tuo geriau. Todėl neatsitiktinai pirmuoju klausimu siekta išsiaiškinti mokytojų nuomonę apie tai, *kokio amžiaus vaikus geriau priimti į muzikos mokyklos smuiko specialybės pirmą klasę*. 21 (60%) respondentas atsakė: „6 m. ir jaunesnius“, 14 (40%) – „7-8m.“. Trečią pateiktą atsakymą („9 m. ir vyresnius“) nepažymėjo nei vienas respondentas.



4 pav. Respondentų nuomonių apie tinkamiausią priėmimui į smuiko specialybę vaikų amžių pasiskirstymas (N=35)

Taigi, daugelis pedagogų pažymi ankstyvojo muzikos mokymo(si) svarbą tolimesniam jaunojo smuikininko vystymui(si) ir mano, kad yra geriau pradėti mokytis anksčiau.

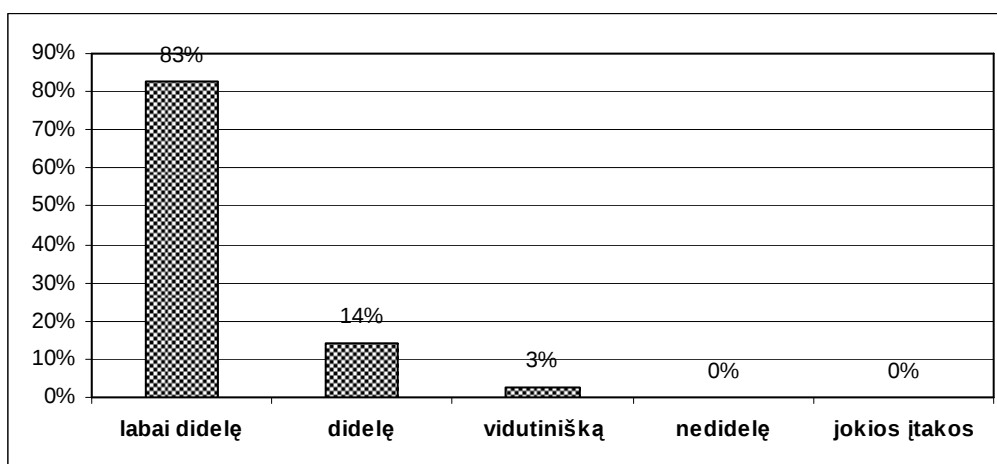
Mokytojų tarpe vyksta daug diskusijų apie tai, *kiek mokinių turėtų būti specialybės pamokoje vienu metu* tam, kad mokymas(is) būtų efektyvesnis. Kiek žinoma, kai kuriose muzikos mokyklose (pvz., Kėdainiuose) pirmoje klasėje pamokoje dalyvauja du mokiniai. Kiek tai yra naudinga, efektyvu – ginčytinas dalykas. T. Pogoževa (1966) teigia, kad darbas su dviem mokiniais vienu metu duoda gerus rezultatus: rodant kokią nors naują įgūdį vienam mokiniui, pedagogas kreipiasi į kitą, skatina jo susidomėjimą ir norą pakartoti tą patį. Tokios „varžybos“, jos manymu, padeda vaikams greičiau ir su didesniu noru viską įsisavinti. Tuo tarpu 30 (86%) apklaustųjų į šį klausimą atsakė: „vienas“. Antrą atsakymą („du“) nepasirinko nei vienas respondentas. Penki (14%) respondentai atsakė: „vienas ar du (pakaitomis)“. Vienas respondentas, pažymėjęs pirmą atsakymą, skyrelyje „kita“ pabrėžė, kad „darbas smuiko pamokoje su keliais mokiniais – neįsivaizduojama“.



5 pav. Respondentų nuomonių apie vaikų skaičių pamokoje pasiskirstymas (N=35)

Kaip matome, dauguma pedagogų specialybės pamokoje pageidauja dirbti su vienu mokiniu.

Žinoma, kad mokymasis lavina vaiko psichinius procesus – dėmesį, mąstymą, suvokimą, atmintį, skatina atitinkamų psichinių savybių formavimąsi. Daugelis muzikantų ir pedagogų yra įsitikinę, kad mokymo pradžia yra ypač svarbus laikotarpis, nes pradedama formuoti busimąjį muzikantą, ir nuo jo labai priklauso tolesnė sėkmė ar nesėkmė. Kitu klausimu buvo norėta sužinoti mokytojų nuomonę apie tai, *kokią įtaką turi pradinis mokymo(si) etapas tolimesniam smuikininko vystymui(si)*. Net 29 (83%) respondentai atsakė: „labai didelę“, 5 (14%) respondentai – „didelę“, 1 (3%) – „vidutinišką“. Atsakymų „nedidelę“ bei „jokios įtakos“ nepasirinko nė vienas iš apklaustųjų.

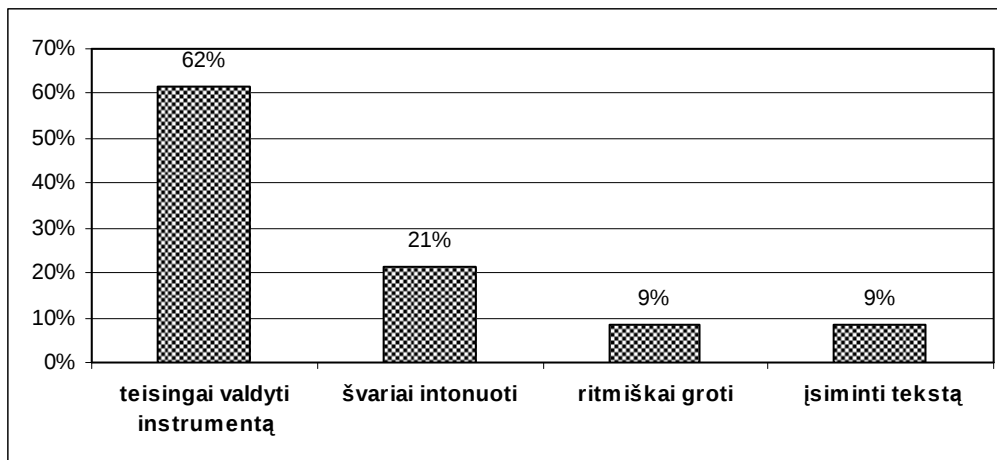


6 pav. Respondentų nuomonių apie pradinio mokymo(si) etapo įtaką tolimesniam smuikininko vystymui(si) pasiskirstymas (N=35)

Taigi, daugumos nuomone, pradinis mokymo(si) etapas turi labai didelę įtaką tolimesniam smuikininko vystymui(si).

Skirtingais mokymo laikotarpiais mokytojai susiduria su įvairiais sunkumais. Ypač daug jų būna pradiniam mokymo etape. Į klausimą „*Ko sunkiausia išmokyti pradinuką?*“ buvo pasiūlyti tokie atsakymai: „teisingai valdyti instrumentą“, „švariai intonuoti“, „ritmiškai groti“, „įsiminti tekstą“, „kita“. Dauguma respondentų (24) pažymėjo, kad sunkiausiai yra išmokyti „teisingai valdyti instrumentą“. Šešių pedagogų nuomone, sunkiausiai būna išmokyti „švariai intonuoti“. Keturi respondentai pažymėjo visus atsakymus, tad galima manyti, jog negalėjo išskirti svarbiausio, viskas pasirodė vienodai sunku. Vieno respondento („kita“) atsakymą, kad jam sunkiausiai išmokyti „elementariųjų griežimo judesių laisvumo, kokybės“, taip pat galima priskirti prie nuomonės „teisingai valdyti instrumentą“. Tad galutiniai rezultatai yra tokie:

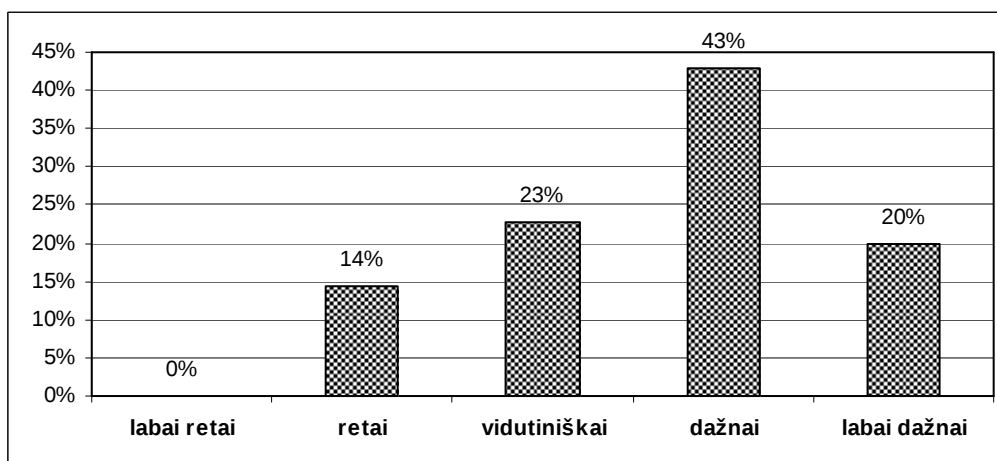
„teisingai valdyti instrumentą“ – 29 (62%), „švariai intonuoti“ – 10 (21%), „ritmiškai groti“ – 4 (9%), „įsiminti tekstą“ – 4 (9%) atsakymai.



7 pav. Respondentų nuomonių apie tai, ko sunkiausiai išmokyti pradinuką, pasiskirstymas (N=35)

Kaip matome, teisingas instrumento valdymas, mokytojų nuomone, yra sunkiausia pradinio mokymo(si) griežti smuiku etapo užduotis.

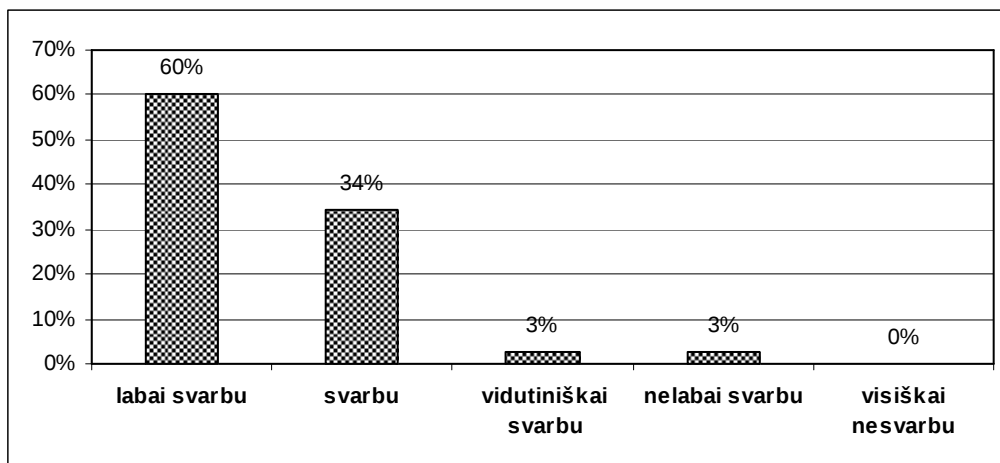
Vaiko intelekto vystymuisi, kūrybiniais psichikos pakitimams ir, apskritai, vaiko fizinių ir psichinių funkcijų lavinimui didelę įtaką turi žaidimai. Daugelį žinių bei įgūdžių, ypač pradinių muzikinių, galima (ir labai pageidautina) dėstyti žaidimo forma, maksimaliai įtraukiant pačių moksleivių fantaziją ir aktyvumą. Todėl mokytojams buvo užduotas klausimas: „*Kaip dažnai panaudojate pamokoje su pradinukais žaidimo elementus?*“. Atsakymą „labai retai“ nepažymėjo nei vienas respondentas, 5 (14%) mokytojai pažymėjo „retai“, 8 (23%) – „vidutiniškai“, 15 (43%) – „dažnai“ ir 7 (20%) – „labai dažnai“.



8 pav. Žaidimo elementų panaudojimas pamokoje su pradinukais (N=35)

Iš pateiktų atsakymų galima spręsti, kad dauguma pedagogų, atsižvelgdami į vaiko amžiaus ypatumus, dažnai pamokoje panaudoja žaidimo elementus.

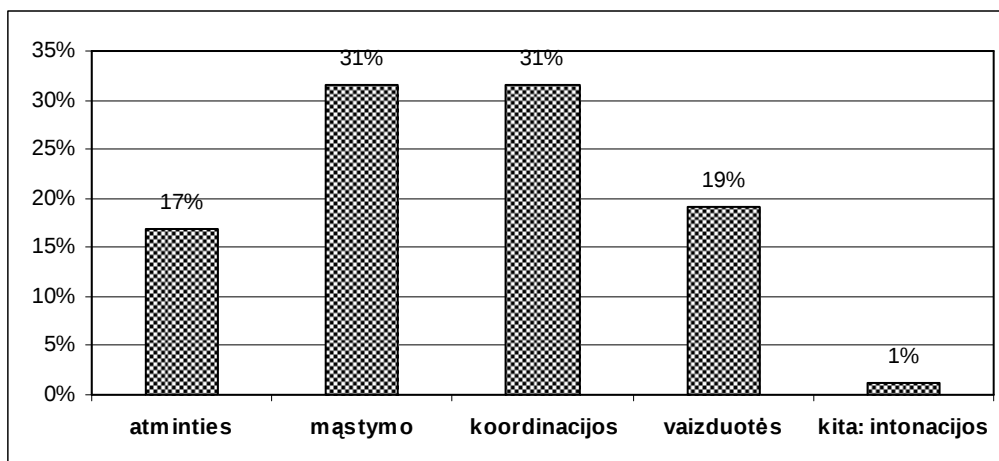
Siekiant išsiaiškinti *raidos psichologijos žinojimo svarbą pradiniam mokymo etape*, mokytojų buvo paprašyta įvertinti šio dalyko svarbą bei, jei norima, pagrįsti savo atsakymą. 21 (60%) respondentas pažymėjo „labai svarbu“, 12 (34%) respondentų – „svarbu“, vienas (3%) respondentas – „vidutiniškai svarbu“ ir vienas (3%) – „nelabai svarbu“. Atsakymą „visiškai nesvarbu“ nepažymėjo nei vienas respondentas.



9 pav. Respondentų nuomonių apie raidos psichologijos žinojimo svarbą pradiniam mokymo etape pasiskirstymas (N=35)

Galima teigti, jog daugelis pedagogų supranta, kad pradiniam mokymo etape (kaip, be abejo, ir visuose kituose mokymo etapuose) yra labai svarbus raidos psichologijos žinojimas.

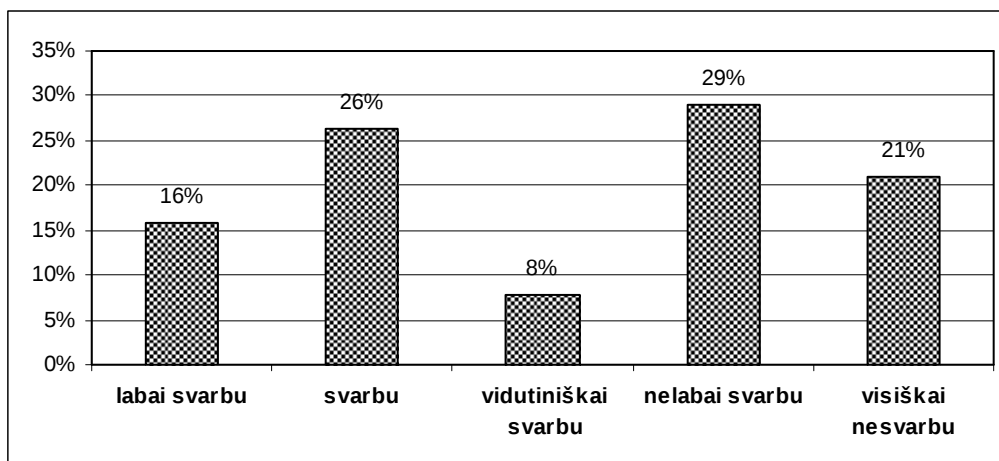
Toliau buvo paprašyta atsakyti į klausimą, *kokios savybės (atminties, mąstymo, vaizduotės, koordinacijos) lavinimas turi didesnę svarbą pradedančiųjų mokyme(si)*, duota galimybė pažymėti kelis bei nurodyti kitą ar papildyti atsakymą. Daugiausia atsakymų buvo: „koordinacijos“ (26 apklaustieji) bei „mąstymo“ (26). Atsakymą „vaizduotės“ pasirinko 15 apklaustųjų, „atminties“ – 13. Trys respondentai skyrelyje „kita“ parašė: pirmas – „intonacijos“, antras – „svarbu – visapusiškas lavinimas“, trečias – „labai svarbu ugdyti ir nepraleisti nei vienos grandies“. Antrą bei trečią atsakymus galima priskirti prie visų, tad galutiniai rezultatai yra tokie: 15 (17%) atsakymų – „atminties“, 28 (31%) – „mąstymo“, 28 (31%) atsakymai – „koordinacijos“, 17 (19 %) – „vaizduotės“, „kita“ (%) – vienas atsakymas.



10 pav. Respondentų nuomonių apie psichologinių savybių svarbą pradedančiųjų mokyme(si) pasiskirstymas (N=35)

Iš respondentų atsakymų galima daryti išvadą, kad pedagogo dėmesio ir rūpesčių akiratyje turi būti visų gabumų bei įgūdžių vystymas(is).

Daugelis įžymių muzikantų bei pedagogų (Pogoževa, 1966, Struvė, 1952, ir kt.) mano, kad *absoliuti* klausa yra neabejotinai reikalinga muzikantui smuikininkui, nes be jos žmogus nepajėgus pilnaverčiai suvokti, atlikti ar sukurti muziką. Bet yra ir nuomonių (Gricius, 2008), jog absoliučios klausos reikšmė muzikanto veiklos sėkmei nėra tokia lemianti, kaip buvo manyta, ir šiandieniniu požiūriu profesionaliam muzikantui visiškai pakankama aštri, tobulai išlavinta santykinė klausa. Į klausimą: „Ar svarbu yra smuikininkui turėti absoliučią klausą?“ 5 respondentai atsakė: „labai svarbu“, 9 – „svarbu“, 2 – „vidutiniškai svarbu“, 10 – „nelabai svarbu“, 8 – „visiškai nesvarbu“. Vienas respondentas pažymėjo pirmus keturis atsakymus iškart, į prašymą „Jei norite, pagrįskite savo atsakymą“ įrašydamas: „jei turi absoliučią klausą, žymiai lengviau mokytojui dirbti, su silpnesne – ją reikia lavinti“. Tad galutiniai rezultatai: „labai svarbu“ – 6 (16%), „svarbu“ – 10 (26%), „vidutiniškai svarbu“ – 3 (8%), „nelabai svarbu“ – 11 (29%), „visiškai nesvarbu“ – 8 (21%) atsakymai.

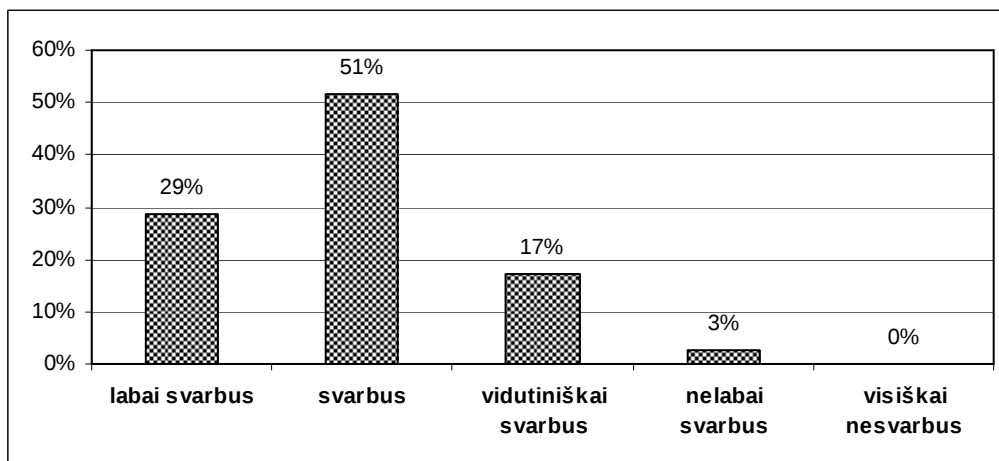


11 pav. Respondentų nuomonių apie absoliučios klausos turėjimo smuikininkui svarbą pasiskirstymas (N=35)

Taigi, nuomonių diapazonas šiuo klausimu labai platus: nuo „labai svarbu“ iki „visiškai nesvarbu“, klausimas gali sukelti daug diskusijų.

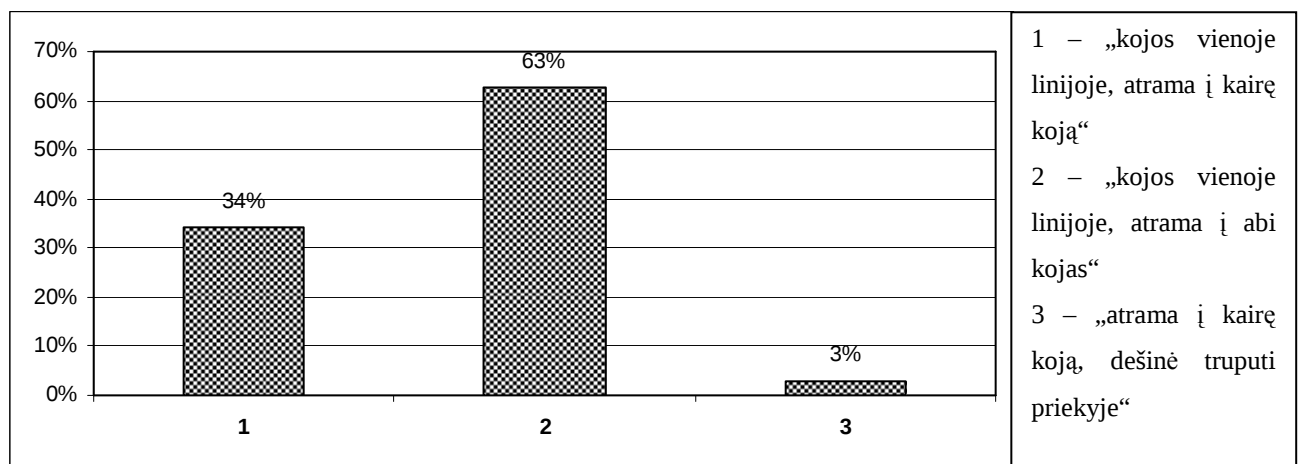
Siekdami geresnių mokymo rezultatų, mokytojai naudoja įvairią mokymo metodiką. Kiti šeši klausimai buvo užduoti norint išsiaiškinti respondentų požiūrį į keletą svarbių jaunojo smuikininko kūno bei rankų nustatymo ypatumų, su jais susijusių problemų sprendimo būdus.

Nuo pat mokymo(si) pradžios labai svarbu yra stebėti, ar mokinys teisingai kvėpuoja, nes dėl nelygaus arba paviršutiniško kvėpavimo gali padidėti raumenų įtampa, atsirasti kitokie nepatogumai. A. Griciaus (2008) teigimu, tik atrodo, kad kvėpavimas yra menkai su griežimu tesusijęs dalykas. Iš tikrųjų, neteisingas kvėpavimas, jo nuomone, gali būti rimtų nesklandumų šaltiniu. Dauguma respondentų su tuo sutinka. Į klausimą: „Jūsų manymu, ar teisingas kvėpavimas svarbus raumenų aktyvumui bei sąnarių judėjimo laisvei?“ 10 (29%) apklaustųjų atsakė „labai svarbus“, 18 (51%) – „svarbus“, 6 (17%) – „vidutiniškai svarbus“, 1 (3%) – „nelabai svarbus“. Atsakymą „visiškai nesvarbus“ nepažymėjo nei vienas respondentas.



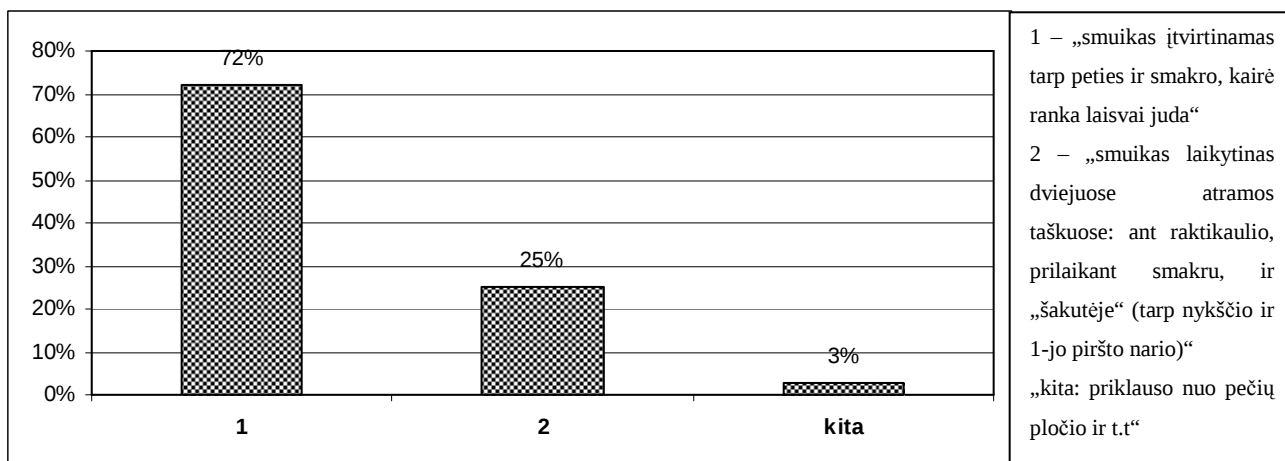
12 pav. Respondentų nuomonių apie teisingo kvėpavimo svarbą pasiskirstymas (N=35)

Daugelio pedagogų smuikininkų nuomone, nuo patogios ir racionalios stovėsenos priklauso viso korpuso padėtis. Dėl tinkamesnės smuikininko kojų padėties yra prieštarinių nuomonių, todėl pagrįstai buvo iškeltas klausimas: „Kokią stovėseną Jūs rekomenduojate?“. Atsakymą „kojos vienoje linijoje, atrama į kairę koją“ pasirinko 12 (34%) mokytojų (paveiksle – 1). Vienas respondentas prie šio atsakymo prirašė: „stovėseną neturi būti statiška“. Antrą atsakymą („kojos vienoje linijoje, atrama į abi kojas“) pasirinko 22 (63%) mokytojai (paveiksle – 2). Kadangi vienas respondentas išreiškė savo nuomonę taip: „atrama į kryžkaulį, galiausiai kojų pėdos“ – šį atsakymą taip pat galima priskirti prie antro. Kitas respondentas, pažymėdamas antrą atsakymą, prirašė: „atrama kinta“. Trečią atsakymą („atrama į kairę koją, dešinė truputi priekyje“) pasirinko tik vienas (3%) respondentas (paveiksle – 3).



13 pav. Respondentų rekomenduojama stovėseną (N=35)

Į prašymą *rekomenduoti smuiko laikymo būdą* pateikti atsakymai: „smuikas įtvirtinamas tarp peties ir smakro, kairė ranka laisvai juda“ (paveiksle – 1) – 26 (72%) respondentai, „smuikas laikytinas dviejuose atramos taškuose: ant raktikaulio, prilaikant smakru, ir „šakutėje“ (tarp nykščio ir 1-jo piršto nario)“ (paveiksle – 2) – 9 (25%) respondentai. Vienas respondentas, pažymėdamas pirmą atsakymą, papildė: „ant raktikaulio“. Kitas respondentas, taip pat pažymėdamas pirmą atsakymą, prirašė: „priklauso nuo mokinio fizinių savybių: pvz., esant labai nuolaidiems pečiams neišvengiamai atsiranda du atramos taškai“. Trečias respondentas pažymėjo abu atsakymus, bet savo nuomonės nepaaiškino. Dar vienas (3%) respondentas skyrelyje „kita“ (paveiksle – 3) parašė: „priklauso nuo pečių pločio ir t.t.“.



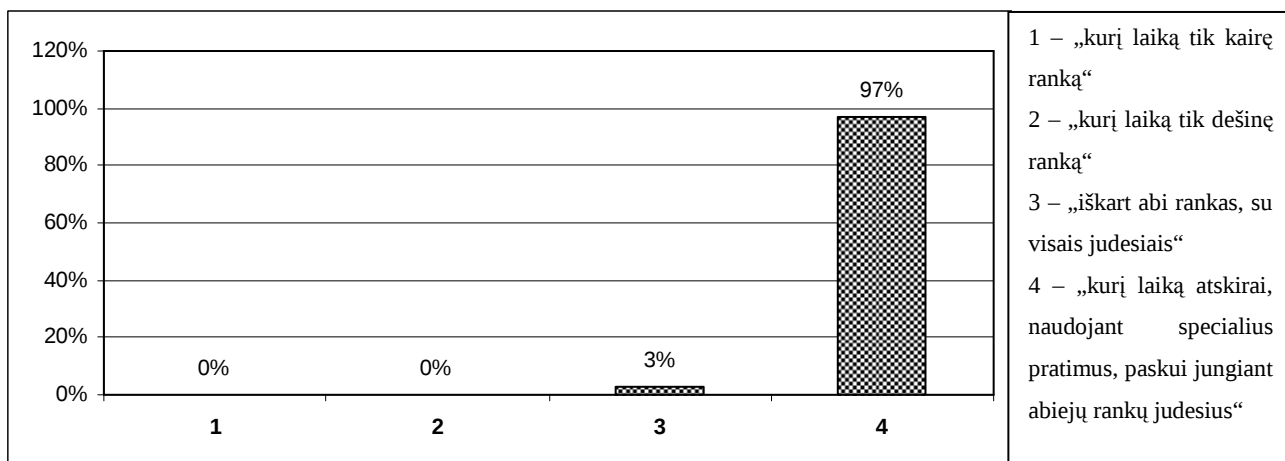
14 pav. Respondentų rekomenduojami smuiko laikymo būdai (N=35)

Taigi, nuomonės paskutiniais dviem klausimais yra prieštaringos, galinčios sukelti nemažai diskusijų.

Pedagoginėje literatūroje yra skirtingų nuomonių apie pagalvėlės (tiltelio) panaudojimą. Buvo ir yra nemažai muzikantų, grojančių be pagalvėlės (tiltelio), bet, daugumos pedagogų nuomone, pagalvėlė (tiltelis) yra būtina(s) norint užtikrinti instrumento stabilumą, judesių laisvumą. Tad į klausimą „*Ar instrumento stabilumui naudojate pagalvėlę (tiltelį)?*“, kuriam buvo pateikti atsakymai „taip“, „ne“, „kartais“, visi 35 (100%) apklaustieji vieningai atsakė: „taip“.

Galima daryti išvadą, kad bent jau pradiniam mokymo(si) griežti smuiku etape pageidautina naudoti pagalvėlę (tiltelį), nes tai sukuria geriausias sąlygas smuiko laikymui.

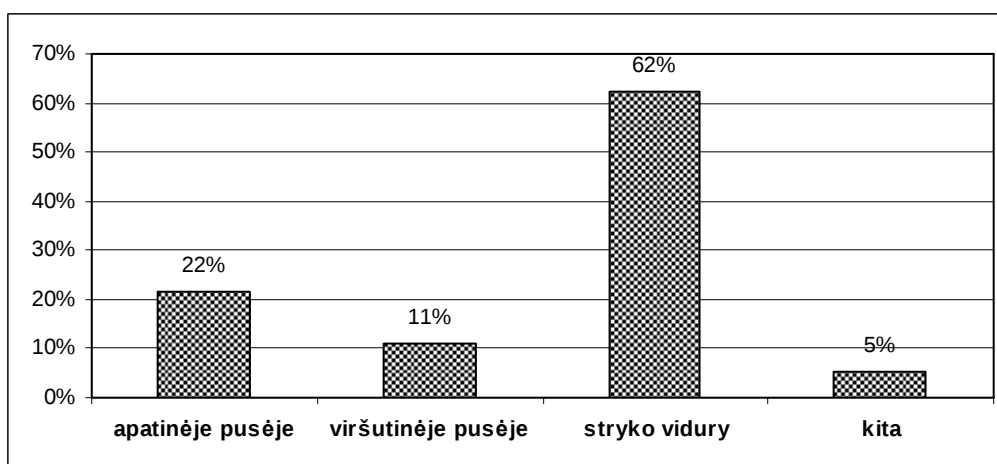
Kaip rašo įžymūs pedagogai (Struvė, 1952, Breitburgas, 1966, bei kiti), praktikoje galima aptikti skirtingus *rankų nustatymo būdų sprendimus*. Kadangi kiekvienas naujas pedagoginis metodas atsiranda būtent praktiniu keliu, galima teigti, kad ir metodas „kurį laiką atskirai, naudojant specialius pratimus, paskui jungiant abiejų rankų judesius“ atsirado dėl didelės mokytojų patirties, nes dauguma respondentų darbo stažas yra daugiau nei 16 metų, ir tai galėjo lemti gautus apklausos rezultatus: į prašymą pakomentuoti daugumos (34, t.y. 97%) respondentų buvo pateiktas atsakymas: „kurį laiką atskirai, naudojant specialius pratimus, paskui jungiant abiejų rankų judesius“ (paveiksle – 4). Vienas respondentas (3%) atsakė: „iškart abi rankas, su visais judesiais“ (paveiksle – 3). Atsakymus „kurį laiką tik kairę ranką“ (paveiksle – 1) bei „kurį laiką tik dešinę ranką“ (paveiksle – 2) nepažymėjo nei vienas respondentas.



15 pav. Respondentų rekomenduojami rankų nustatymo būdų sprendimai (N=35)

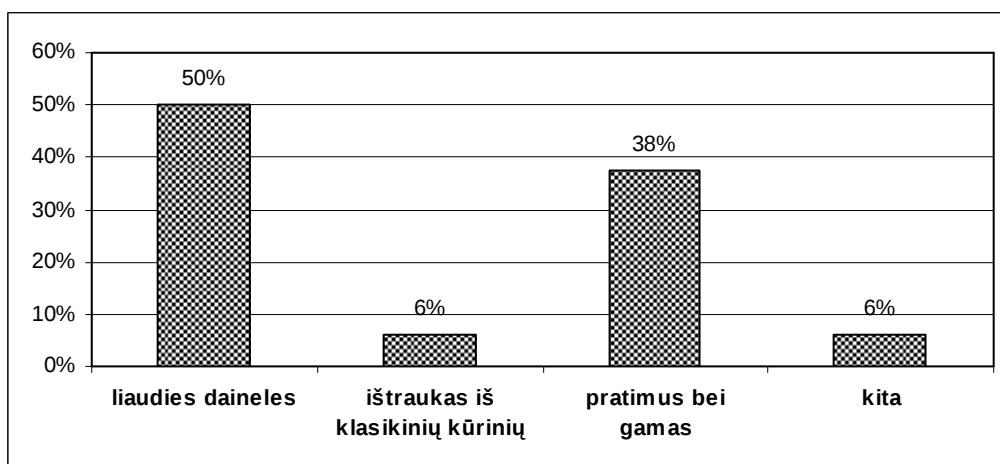
Buvo labai įdomu ir naudinga sužinoti pedagogų nuomonę apie tai, *kurioje stryko vietoje geriau pradėti garso išgavimo mokymą*. Šiuo klausimu yra skirtingų rekomendacijų, įtikinamų savo pagrįstumu. Vieni pedagogai siūlo pradėti apatinėje stryko pusėje, kur jaučiasi rankos svoris ir dėl to geriau formuojasi mokėjimas pirštais reguliuoti stryko laikymą. Kitų nuomone, geriau pradėti mokymą nuo stryko vidurio kaip tik dėl tos priežasties, kad čia nereikia reguliuoti jo svorio, ir tai sukelia mokiniui mažiausiai įtampas. Į užduotą klausimą 7 respondentai atsakė, kad „apatinėje pusėje“, 3 – „viršutinėje pusėje“, 22 – „stryko vidury“. Vienas respondentas pažymėjo iškart visus atsakymus, savo nuomonės nepaaiškindamas. Skyrelyje „kita“ du respondentai savo nuomones pareiškė taip: „priklauso nuo mokinio gabumų“ ir „visas strykas“. Galutiniai rezultatai: „apatinėje pusėje“ – 8 (22%), „viršutinėje pusėje“ – 4 (11%), „stryko vidury“ – 23 (62%), „kita“ – 2 (5%) atsakymai.

Taigi, dauguma pedagogų garso išgavimo mokymą pradeda mokyti nuo stryko vidurio.



16 pav. Respondentų nuomonių apie tai, kurioje stryko vietoje geriau pradėti garso išgavimo mokymą, pasiskirstymas (N=35)

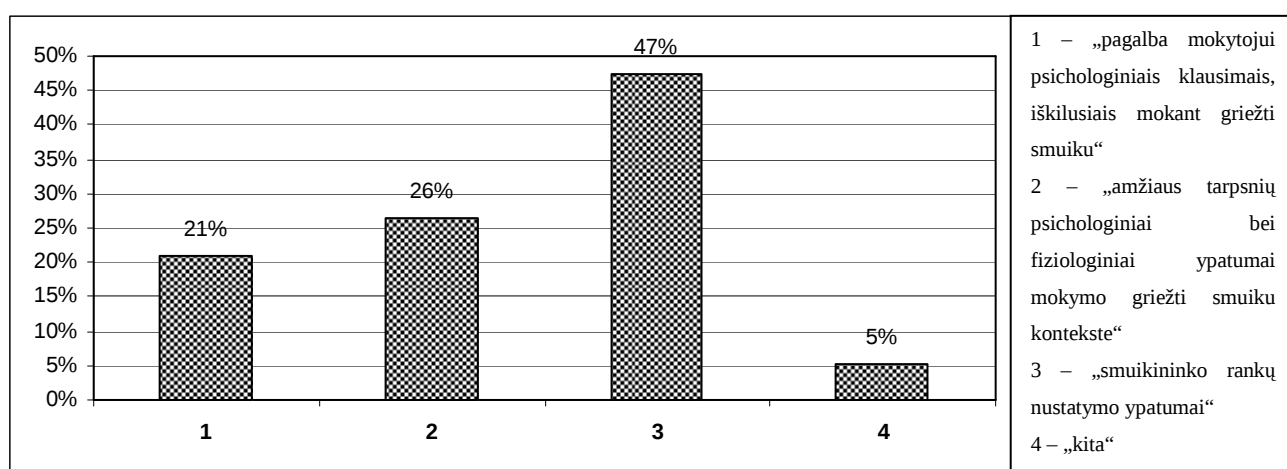
Šiuolaikinė pedagogika reikalauja, kad mokymas(is) vaikui būtų įdomus, patrauklus, aktyvinantis suvokimą, vaizduotę. Reikalavimas paisyti vaiko psichofiziologinių amžiaus savybių galioja ir muzikinio-pedagoginio repertuaro parinkimui. Atsižvelgiant į tai, pedagogui siūloma kūrybiškai panaudoti skirtingų vadovėlių medžiagas individualiam mokymui, daugiau naudoti kūrinėlius, turinčius didesnę meninę vertę (kad ir pačius paprasčiausius). Nemažai mokytojų, parinkdami mokymosi repertuarą, panaudoja vaikui pažįstamas liaudies melodijas, manydami, kad vaikas, atpažinęs melodijas, aktyviau mokysis, švariau intonuos ir pan. Kiti mieliau parenka ištraukas iš klasikinių kurinių, norėdami greičiau supažindinti vaiką su klasikos paveldu. Treti laikosi nuomonės, kad nieko nėra geriau ir naudingiau už pratimus bei gamas. Bet kurių atvejų galima pritarti A. Griciaus (1979) nuomonei, kad mokymo(si) medžiaga turi būti patraukli ir vaikams suprantama, pateikiama įdomiai, nuosekliai, patogiomis mokyti dozėmis ir palankioje aplinkoje. Kitų anketos klausimu siekta sužinoti, *kokio pobūdžio repertuaras dažniausiai panaudojamas mokymo tikslais pirmaisiais metais*. Vienas respondentas skyrelyje „kita“ pateikė atsakymą: „grojimas – atkartojimas iš klausos“, antras – „priklauso nuo mokinio gabumų“, trečias – „dainelės, pratimai, gamos, etiudai“. Du respondentai pažymėjo visus atsakymus ir savo sprendimą paaiškino parašydami „įvairaus pobūdžio“. 7 respondentai pažymėjo pirmą ir trečią atsakymą, vienas – pirmą ir antrą. Tad galutiniai rezultatai: „liaudies dainelės“ – 24 (50%) respondentai, „ištraukas iš klasikinių kūrinių“ – 3 (6%) respondentai, „pratimus bei gamas“ – 18 (38%) respondentų, „kita“ – 3 (6%) respondentai.



17 pav. Respondentų nuomonių apie repertuaro panaudojamą mokymo tikslais pirmaisiais metais pasiskirstymas (N=35)

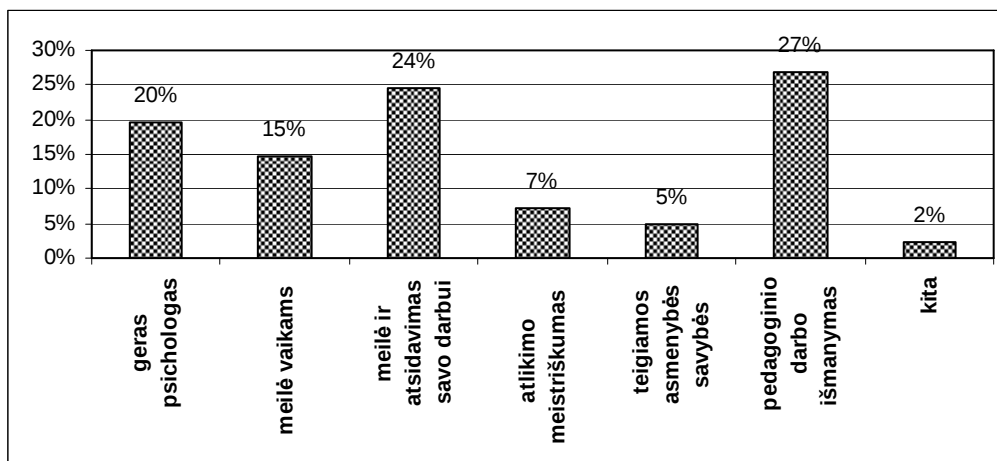
Taigi, pradiniam mokymo(si) etape daugelis pedagogų mokymo tikslais panaudoja liaudies dainelės bei (truputį mažiau) pratimus ir gamas.

Dalyvaujant stygininkų seminaruose, tenka girdėti, kad mokytojams dažnai pritrūksta metodinės literatūros (ypač lietuvių kalba), tad buvo paklausta: „Kokios metodinės literatūros labiau pageidautumėte?“ bei pasiūlyta pažymėti kelis variantus. Atsakymą „pagalba mokytojui psichologiniais klausimais, iškilusiais mokant griežti smuiku“ (paveiksle – 1) pažymėjo 8 (21%) respondentai, „amžiaus tarpsnių psichologiniai bei fiziologiniai ypatumai mokymo griežti smuiku kontekste“ (paveiksle – 2) – 10 (26%) respondentų, „smuikininko rankų nustatymo ypatumai“ (paveiksle – 3) – 18 (47%) respondentų. Vienoje anketoje atsakymo į šį klausimą neaptikta. Skyrelyje „kita“ (paveiksle – 4) vienas respondentas parašė: „video medžiaga darbo su pradinukais bei pažengusiais“, antras pageidavo „muzikos literatūros populiarių melodijų“ (5%).



18 pav. Pageidaujama metodinė literatūra (N=35)

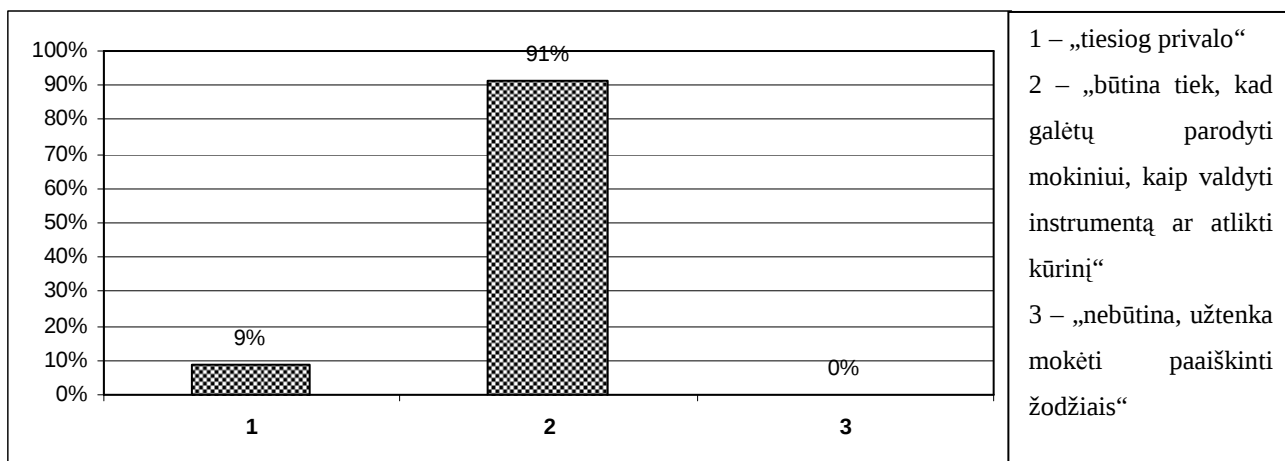
Pažangūs pedagogai ir visuomenės veikėjai visada pabrėždavo mokytojo vaidmenį mokant ir auklėjant vaikus. Iš tikrųjų gyvenimo patirtis rodo, kad nėra kitos tokios žmonijos veiklos sferos, kaip pedagoginė, kur darbo rezultatus taip stipriai veiktų paties darbuotojo asmeninės ypatybės, jo pasaulėžiūra, įsitikinimai, ištvermė, savitvarda, mokėjimas paveikti kolektyvą ir vadovauti jam. Mokytojo asmenybė nepaprastai stipriai veikia vaiko proto, jausmų ir valios ugdymą, jo gyvenimą, tad galima manyti, kad pradiniam mokymo(si) etape įdiegti pagrindai turės įtakos visam tolimesniam jaunojo muzikanto vystymuisi. Todėl buvo pamėginta sužinoti respondentų nuomonę apie tai, *kokiomis savybėmis pasižymintis mokytojas galėtų sudominti mokinius griežti smuiku*. Kaip ir ankstesniame klausime, buvo pasiūlyta pažymėti kelis variantus. 16 (20%) mokytojų pažymėjo atsakymą „geras psichologas“, 12 (15%) – „meilė vaikams“, 20 (24%) – „meilė ir atsidavimas savo darbui“, 6 (7%) – „atlikimo meistriškumas“, 4 (5%) – „teigiamos asmenybės savybės (dorumas ir pan.)“, 22 (27%) – „pedagoginio darbo išmanymas“. Skyrelyje „kita“ vieno respondento parašyta: „turi būti įdomus“, kitam yra svarbi „pedagoginė įžvalga, intuicija“ (2%).



19 pav. Mokytojo savybės, galinčios sudominti mokinius griežimu smuiku (N=35)

Kaip matome, daugiausiai pažymėta „meilė ir atsidavimas savo darbui“ bei „pedagoginio darbo išmanymas“, truputi mažiau – „geras psichologas“ ir „meilė vaikams“, mažiausiai – „atlikimo meistriškumas“ ir „teigiamos asmenybės savybės“.

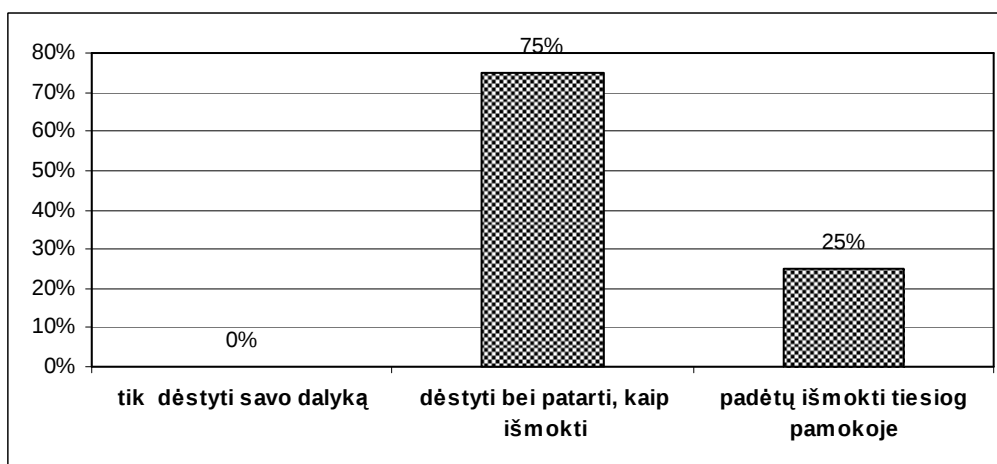
Metodinėje literatūroje daugelis įžymių pedagogų pabrėžia, kad yra labai svarbu, kai mokytojas pamokoje panaudoja savo grojimo instrumentu įgūdžius, nes vaikams būtini gyvi ir ryškūs muzikiniai išpūdžiai nuo mokytojo grojimo. Bet vieni (Feiginas, 1975) laikosi nuomonės, jog pedagogas gali nebūti virtuozu, o tik mokėti gerai atlikti savo mokinių repertuarą. Pvz., įžymus muzikantas violončelininkas K. Davydovas (žr. Rabenas (Раaben), 1969) paprastai duodavo žodinius nurodymus, o instrumentą paimdavo retai. Jis manė, kad parodymas blogai veikia mokinį, todėl, kad tas nevalingai pradeda kopijuoti. Tačiau kiti (Lagutinas, 1985) mano, kad pedagogas privalo kuo geriau valdyti savo instrumentą. Tad sekančiu anketos klausimu siekta sužinoti respondentų nuomone, *ar būtina mokytojui virtuiziškai valdyti instrumentą*. Atsakymą „tiesiog privalo“ (paveiksle – 1) pasirinko 3 (9%) respondentai, „būtina tiek, kad galėtų parodyti mokiniui, kaip valdyti instrumentą ar atlikti kūrinį“ (paveiksle – 2) – 32 (91%) respondentai, „nebūtina, užtenka mokėti paaiškinti žodžiais“ (paveiksle – 3) – nei vienas.



20 pav. Respondentų nuomonių apie būtinumą mokytojui virtuiziškai valdyti instrumentą pasiskirstymas (N=35)

Taigi, dauguma mokytojų mano, kad virtuiziškas instrumento valdymas nėra būtinas norint išmokyti vaiką griežti smuiku.

Toliau buvo pateiktas teiginys „Jūsų nuomone, mokytojas pamokoje dažniausiai turi...“ bei pasiūlyti atsakymo variantai: pirmas – „tik dėstyti savo dalyką“, antras – „dėstyti bei patarti, kaip išmokyti“ ir trečias – „padėtų išmokyti tiesiog pamokoje“. Pirmą atsakymą nepasirinko nė vienas respondentas, antrą pasirinko 27 (75%) respondentai, trečią – 9 (25%) respondentai. Iš jų vienas respondentas pažymėjo iškart antrą bei trečią atsakymą.

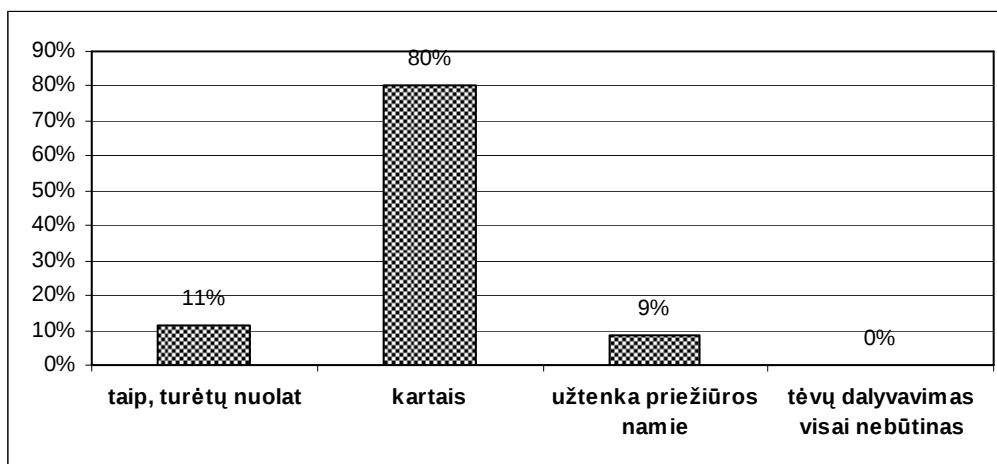


21 pav. Respondentų nuomonių apie mokytojo dėstymo būdą pasiskirstymas (N=35)

Iš gautų rezultatų matyti, kad daugumai mokytojų labiau priimtina pamokoje patarti mokiniui, kaip išmokyti užduotį, tam, kad jis namuose mokytųsi savarankiškai, nei išmokyti mokinį atlikti užduotį tiesiog pamokoje.

Pedagogo-muzikanto darbas yra sudėtingas, reikalaujantis mokinio psichologinių bei fiziologinių ypatumų žinojimo, mokėjimo atskleisti jo muzikinius gabumus; mokymą griežti smuiku paremti specialia mokymo metodika. Tam yra būtina tobulinti savo profesinius gebėjimus, darbo metodus ir būdus. Mokytojų buvo paklausta: „Ar būtina tobulintis visą gyvenimą?“ Pateikti atsakymo variantai: „taip“, „ne“, „nežinau“. Visi 35 (100%) apklaustieji vienareikšmiškai atsakė: „taip“. Kaip matome, suprasdami įvairiapusiškos kompetencijos reikalingumą mokytojai pasiryžę nuolat tobulinti savo žinias ir profesinius gebėjimus.

Kontaktas su tėvais – būtina teisingo muzikinio ugdymo sąlyga. Manoma, kad tiesioginis užsiėmimų stebėjimas leidžia tėvams geriau organizuoti mokymąsi namuose, kruopščiau jį kontroliuoti ir netgi padėti vaikui išmokti užduotį. Tai gali paspartinti mokinio muzikinį ugdymą. Paskutiniu anketos klausimu norėta išsiaiškinti respondentų nuomonę apie tai, *ar turėtų tėvai dalyvauti mokymo(si) procese pamokos metu*. 4 (11%) mokytojai atsakė „taip, turėtų nuolat“, 28 (80%) mokytojai – „kartais“, 3 (9%) mokytojai – „užtenka priežiūros namie“. Atsakymą „tėvų dalyvavimas visai nebūtinas“ nepasirinko nei vienas respondentas.



22 pav. Respondentų nuomonės apie tėvų dalyvavimą mokymo(si) procese pamokos metu būtinumą pasiskirstymas (N=35)

Kaip matome, dauguma respondentų pageidauja, kad mokinių tėvai kartais dalyvautų pamokoje. Tai leidžia daryti prielaidą, jog Lietuvoje nėra plačiai paplitusi praktika, kai tėvai dalyvauja savo vaikų užsiėmimuose nuolatos. Bet tai, kad nei vienas respondentas nepažymėjo atsakymo „tėvų dalyvavimas visai nebūtinas“, parodo, jog respondentai supranta kontakto su tėvais būtinumą ir siekia bendradarbiavimo.

Taigi, „talentų sukurti negalima, bet galima sukurti kultūrą, t.y. dirvą, kurioje auga ir pražysta talentai. Ratas užsidaro – mūsų darbas pateisintas“ (G. Neigauzas – žr. Kremenšteinas, 1984, psl. 13).

IŠVADOS

Išanalizavus literatūrą apie mokymo griežti smuiku pradinį etapą bei susisteminius ir apibendrinus tyrimų duomenis, galima padaryti tokias išvadas:

1. Mokymo griežti smuiku pradinis etapas – sudėtingas procesas. Smuiko įvaldymo specifika reikalauja ypatingo atsargumo ir tikslumo, ypatingo raumenų darbo diferencijavimo.
2. Smuikavimo įgūdžiai, kurie susiformuoja ankstyvuoju mokymosi periodu, turi įtakos visam tolimesniam mokinio profesinių gebėjimų vystimuisi.
3. Vienu pagrindinių pradinio mokymo etapo ypatumų galima laikyti žaidimo elementų taikymą. Šiame (jaunesniajame) amžiuje žaidimas gerai tinka esminių muzikinių gabumų (muzikinės klausos ir ritmo pojūčio) ugdymui bei svarbiausių psichinių procesų – suvokimo, dėmesio, atminties, mąstymo – lavinimui.
4. Pradiniame jaunojo smuikininko mokymo etape formuojant rankų nustatymą, svarbiausi veiksniai yra: nereikalingos įtampos, būdingos pradinukams, pašalinimas; taisyklingos stovėsenos formavimas, kvėpavimo mokymas bei raumenų būklės kontrolė.
5. Pagrindinės pedagogo savybės, turinčios įtaką pradiniam mokymo griežti smuiku etapui, yra gebėjimas perteikti vaikams savo žinias, atskleisti individualius mokinio gabumus.
6. Atlikus anketinę apklausą paaiškėjo, kad:
 - o pradiniame mokymo etape pedagogams sunkiausiai yra išmokyti vaikus teisingai valdyti instrumentą, taisyklingai stovėti, kvėpuoti;
 - o dauguma respondentų mokinio rankų padėtį kurį laiką formuoja atskirai, naudodant specialius pratimus, vėliau jungiant abiejų rankų judesius, tuo tarpu garso išgavimo mokymą pradeda nuo stryko vidurio;
 - o daugelis pedagogų, atsižvelgiant į mokinio amžių, mokymo tikslais naudoja liaudies daineles;
 - o mokytojai labiausiai vertina meilę ir atsidavimą savo darbui, pedagoginio darbo išmanymą, supranta būtinumą tobulintis visą gyvenimą, pageidauja įvairios metodinės literatūros (ypač rankų nustatymo klausimais);
 - o siekiant padėti vaikui sėkmingai įveikti pradinio etapo sunkumus, siekia palaikyti kontaktą su tėvais.

LITERATŪRA

1. Amžiaus tarpsnių ir pedagoginė psichologija / Redactorius A. Petrovskis (1978). Vilnius, "Mokslas".
2. Gricius A. (1979). Jaunojo smuikininko ugdymas. Vilnius.
3. Gricius A. (2008). Smuikavimo dėmenys. Vilnius.
4. Gučas A. (1981). Vaiko psichologija. Kaunas, "Šviesa".
5. Jautakytė R. (1998). Vaikų muzikinis ugdymas ir mokytojo vaidmuo // II mokyklinės praktinės konferencijos pranešimai, p. 203-205. Vilnius.
6. Rinkevičius Z. (1993). Mokinių muzikinis ugdymas. Klaipėda.
7. Rinkevičius Z. (1998). Muzikos pažinimo ir mokytojo pedagoginio meistriškumo santykis // II mokyklinės praktinės konferencijos pranešimai, p. 228-234. Vilnius.
8. Katinienė A. (1985). Muzikinis šešiamečių ugdymas. Kaunas, "Šviesa".
9. Kriščiokaitienė D. (1998). Dėmesio formavimas ir jo įtaka muzikinės klausos lavinimui // II mokyklinės praktinės konferencijos pranešimai, p. 41-46. Vilnius.
10. Lemchenas (1971). Trumpas mokyklinis rusų-lietuvių kalbų žodynas. Kaunas, "Šviesa".
11. Majorovas V., Tacas S. (2005). Muzikanto rankos. Kaunas, "Šviesa".
12. Navickienė L. (2001). Emocinio imitavimo metodas muzikos pamokoje. Vilnius.
13. Umbrasienė V. (1998). Muzikinis ugdymas XX a. Švietimo filosofijų kontekste // II mokyklinės praktinės konferencijos pranešimai, p. 59-63. Vilnius.
14. Vaikų pasaulis. Pradinukas / Sudarytojai: Slobodčikovas V., Zacharova A. (1984). Kaunas, "Šviesa".
15. Vilhelmas Čepinskis [žiūrėta 2009-09-02]. Prieiga internetu: http://www.musicperformers.lt/vid.php3?menu_id=3&lang=lt&at_id=121
16. Абдуллин Э. Б. (1983). Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе. Москва, «Просвещение».
17. Ауэр Л. (1965). Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, «Музыка».
18. Баренбойм Л. (1989). За полвека. Очерки, статьи, материалы. Ленинград, «Советский композитор».
19. Беленький Б., Эльбойм Э. (1990). Педагогические принципы Л. М. Цейтлина. Москва, «Музыка».
20. Брейтбург Ю. (1966). Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. Москва, «Музыка».

21. Вейс П. (1975). О методике ритмического воспитания в первом классе общеобразовательной школы // Вопросы методики музыкального воспитания детей, р. 3-70. Москва, «Музыка».
22. Готсдинер А. (1963). Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классе скрипки. Ленинград, «Гос.муз.издат.».
23. Готсдинер А. (1986). Велико ли расстояние от дошкольника до первоклассника? // Вопросы музыкальной педагогики, Вып. 7, стр. 29-38 / Составитель В. И. Руденко. Москва, «Музыка».
24. Григорьев В. (1986). Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики, Вып. 7, стр. 65-81 / Составитель В. И. Руденко. Москва, «Музыка».
25. Кременштейн Б. Л. (1984). Педагогика Г. Г. Нейгауза. Москва, «Музыка».
26. Курдюмов М. (1968). О воспитании навыков самостоятельной работы учащихся-скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сборник статей, стр. 69-76 / Составитель С. Сапожников. Москва, «Музыка».
27. Лагутин А. (1985). Основы педагогики музыкальной школы. Москва, «Музыка».
28. Левитов Н. Д. (1963). Детская и педагогическая психология // в книге Ляховицкая С. С. О педагогическом мастерстве. Ленинград, «Гос.муз.издат.».
29. Лесман И. (1964). Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва, «Гос.муз.издат.».
30. Либерман М., Берлянчик М. (1985). Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. Москва, «Музыка».
31. Ляховицкая С. С. (1963). О педагогическом мастерстве. Ленинград, «Гос.муз.издат.».
32. Петрова И. (1986). К вопросу о развитии творческих способностей младших школьников // Вопросы музыкальной педагогики, Вып. 7, стр. 38-50 / Составитель В. И. Руденко. Москва, «Музыка».
33. Погожева Т. В. (1966). Вопросы методики обучения игре на скрипке. Москва, «Музыка».
34. Раабен Л. (1969). Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград, «Музыка».
35. Струве Б. А. (1952). Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Москва, «Гос.муз.издат.».
36. Третьяченко В. (1986). Педагогический репертуар и задачи начального обучения скрипача // Вопросы музыкальной педагогики, Вып. 7, стр. 97-121 / Составитель В. И. Руденко. Москва, «Музыка».

37. Фейгин М. (1975). Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва, «Музыка».
38. Ямпольский А. (1968). К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сборник статей, стр. 22-33 / Составитель С. Сапожников. Москва, «Музыка».
39. Ямпольский А. (1968). О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сборник статей, стр. 6-21 / Составитель С. Сапожников. Москва, «Музыка».
40. Ямпольский И. (1951). Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Москва-Ленинград, «Гос.муз.издат.».
41. Янкелевич Ю. (1968). О первоначальной постановке скрипача // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сборник статей, стр. 34-57 / Составитель С. Сапожников. Москва, «Музыка».

PRIEDAS

ANKETA MOKYTOJUI

Gerb. Mokytojau !

Būsiu labai dėkinga, jei nuoširdžiai atsakysite į anketos klausimus ir užpildysite ją. Jūsų nuomonė labai svarbi, nes ji padės išsiaiškinti *mokytojų požiūrį į mokymo(si) griežti smuiku pradinio etapo ypatumus bei svarbą*. Savo vardo ir pavardės anketoje nurodyti nereikia. Jūsų nuomonę atitinkantį atsakymą pažymėkite X. Atsakymai bus panaudoti ir apibendrinti moksliniame (bakalauro) darbe.

1) Jūsų nuomone, kokio amžiaus vaikus geriau priimti į smuiko specialybę?

- ☐ 6 m. ir jaunesnius;
- ☐ 7-8 m.;
- ☐ 9 m. ir vyresnius.

2) Kiek mokinių turėtų būti specialybės pamokoje vienu metu?

- ☐ vienas;
- ☐ du;
- ☐ vienas ar du (pakaitomis);
- ☐ kita: _____

3) Kokią įtaką, Jūsų manymu, turi pradinis mokymo(si) etapas tolimesniam smuikininko vystymui(si)?

- ☐ labai didelę;
- ☐ didelę;
- ☐ vidutinišką;
- ☐ nedidelę;
- ☐ jokios įtakos.

4) Ko sunkiausia išmokyti pradinuką?

- ☐ teisingai valdyti instrumentą;
- ☐ švariai intonuoti;
- ☐ ritmiškai groti;
- ☐ įsiminti tekstą;
- ☐ kita: _____

5) Kaip dažnai panaudojate pamokoje su pradinukais žaidimo elementus?

- ☐ labai retai;

- ☐ retai;
- ☐ vidutiniškai;
- ☐ dažnai;
- ☐ labai dažnai.

6) Kaip įvertintumėte raidos psichologijos žinojimo svarbą pradiniam mokymo etape?

- ☐ labai svarbu;
- ☐ svarbu;
- ☐ vidutiniškai svarbu;
- ☐ nelabai svarbu;
- ☐ visiškai nesvarbu.

Jei norite, pagrįskite savo atsakymą: _____

7) Kaip manote, didesnę svarbą pradedančiųjų mokyme(si) turi lavinimas (galite pažymėti kelis):

- ☐ atminties;
- ☐ mąstymo;
- ☐ vaizduotės;
- ☐ koordinacijos;
- ☐ kita: _____

Jei norite, pagrįskite savo atsakymą: _____

8) Ar svarbu yra smuikininkui turėti absoliučią klausą?

- ☐ labai svarbu;
- ☐ svarbu;
- ☐ vidutiniškai svarbu;
- ☐ nelabai svarbu;
- ☐ visiškai nesvarbu.

Jei norite, pagrįskite savo atsakymą: _____

9) Jūsų manymu, teisingas kvėpavimas svarbus raumenų aktyvumui bei sąnarių judėjimo laisvei?

- ☐ labai svarbus;
- ☐ svarbus;
- ☐ vidutiniškai svarbus;

- ☐ nelabai svarbus;
- ☐ visiškai nesvarbus.

10) Kokią stovėseną Jūs rekomenduojate?

- ☐ kojos vienoje linijoje, atrama į kairę koją;
- ☐ kojos vienoje linijoje, atrama į abi kojas;
- ☐ atrama į kairę koją, dešinė truputi priekyje;
- ☐ kita: _____

11) Jūsų rekomenduotinas smuiko laikymo būdas:

- ☐ smuikas įtvirtinamas tarp peties ir smakro, kairė ranka laisvai juda;
- ☐ smuikas laikytinas dviejuose atramos taškuose: ant raktikaulio, prilaikant smakru, ir „šakutėje“ (tarp nykščio ir 1-jo piršto nario);
- ☐ kita: _____

12) Ar instrumento stabilumui naudojate pagalvėlę (tiltelį)?

- ☐ taip;
- ☐ ne;
- ☐ kartais.

13) Rankų nustatymo būdų sprendimai:

- ☐ kurį laiką tik kairę ranką;
- ☐ kurį laiką tik dešinę ranką;
- ☐ iškart abi rankas, su visais judesiais;
- ☐ kurį laiką atskirai, naudojant specialius pratimus, paskui jungiant abiejų rankų judesius.

14) Kurioje stryko vietoje pradodate garso išgavimo mokymą?

- ☐ apatinėje pusėje;
- ☐ viršutinėje pusėje;
- ☐ stryko vidury;
- ☐ kita: _____

Jei norite, pagrįskite savo atsakymą: _____

15) Kokio pobūdžio repertuarą dažniausiai panaudojate mokymo tikslais pirmaisiais metais?

- ☐ liaudies dainėles;
- ☐ ištraukas iš klasikinių kūrinių;
- ☐ pratimus bei gamas;
- ☐ kita: _____

16) Kokios metodinės literatūros labiau pageidautumėte (galite pažymėti kelis)?

- ☐ pagalba mokytojui psichologiniais klausimais, iškilusiais mokant griežti smuiku;
- ☐ amžiaus tarpsnių psichologiniai bei fiziologiniai ypatumai mokymo griežti smuiku kontekste;
- ☐ smuikininko rankų nustatymo ypatumai;
- ☐ kita: _____

17) Kokiomis savybėmis pasižymintis mokytojas galėtų sudominti mokinius griežimu smuiku (galite pažymėti kelis)?

- ☐ geras psichologas;
- ☐ meilė vaikams;
- ☐ meilė ir atsidavimas savo darbui;
- ☐ atlikimo meistriškumas;
- ☐ teigiamos asmenybės savybės (dorumas ir pan.);
- ☐ pedagoginio darbo išmanymas;
- ☐ kita: _____

18) Ar būtina mokytojui virtuiziškai valdyti instrumentą?

- ☐ tiesiog privalo;
- ☐ būtina tiek, kad galėtų parodyti mokiniui, kaip valdyti instrumentą ar atlikti kūrinį;
- ☐ nebūtina, užtenka mokėti paaiškinti žodžiais.

19) Jūsų nuomone, mokytojas pamokoje dažniausiai turi:

- ☐ tik dėstyti savo dalyką;
- ☐ dėstyti bei patarti, kaip išmokti;
- ☐ padėtų išmokti tiesiog pamokoje;
- ☐ kita: _____

20) Ar būtina tobulintis visą gyvenimą?

- ☐ taip;
- ☐ ne;
- ☐ nežinau.

21) Ar turėtų tėvai dalyvauti mokymo(si) procese pamokos metu?

- ☐ taip, turėtų nuolat;
- ☐ kartais;
- ☐ užtenka priežiūros namie;
- ☐ tėvų dalyvavimas visai nebūtinas.

Jūsų išsilavinimas:

- ☐ aukštasis universitetinis;
- ☐ aukštasis neuniversitetinis;
- ☐ aukštesnysis
- ☐ kita _____

Jūsų kvalifikacinė kategorija:

- ☐ mokytoja(s);
- ☐ vyr. mokytoja(s);
- ☐ metodininkė(as);
- ☐ ekspertė(as);
- ☐ kita _____

Jūsų darbo stažas:

- ☐ iki 5 metų;
- ☐ 6 –10 metų;
- ☐ 11- 15 metų;
- ☐ 16-30 metų;
- ☐ daugiau nei 30 metų.

Nuoširdžiai Jums dėkoju už bendradarbiavimą