

**Муниципальное казённое образовательное учреждение
дополнительного образования детей
Коченевская детская музыкальная школа**

Методическая работа
преподавателя по классу аккордеона

Соловьевой Н.С.

на тему:

«Единство художественного и технического
развития учащегося младших классов ДМШ»

р.п. Коченево

2015

Содержание:

Введение.....	3
1. Единство художественного и технического развития – одно из важнейших принципов музыкального образования.....	5
2. «Психотехника» и взгляды Карла Мартинсена.....	6
3. Образ и действия – неразрывные компоненты.....	9
4. Индивидуальные рабочие планы.....	11
Заключение.....	14
Литература.....	15

Введение

Общеизвестно, что художественное и техническое развитие рассматриваются во взаимодействии друг с другом как два компонента, взаимосвязанные между собой. Оба компонента едины как стороны одной медали и не могут рассматриваться изолированно. В сущности, взаимодействие художественного и технического является одним из основных дидактических принципов музыкально – педагогической науки, в частности, практики музыкального обучения. Вместе с тем, несмотря на дидактическую значимость данного методического принципа аккордеонной педагогики, современная исполнительская практика констатирует о том, что развитие исполнительского искусства идёт по пути всё более явной интенсификации техницизма. И вместе с тем, художественно содержательному исполнению, часто не достаёт технической оснащённости и уверенности. В сегодняшней аккордеонной практике такое гармоничное сочетание всё же является редким исключением.

Педагогическая практика показывает, что путь к достижению единства художественного и технического развития глубоко индивидуален, также как и индивидуально само познание закономерностей художественного произведения. Известно, что в процессе своего существования одно и то же произведение представляется слушателям в самых различных исполнительских интерпретациях, которые открывают в сочинении всё новые и новые образы. Безусловно, что – то в произведении остаётся неизменным, а что – то преобразовывается. Актуальность этих преобразований заключается в поиске новых смыслов и эмоциональных соотношений, имеющих в авторском тексте. Миссия исполнителя – это способность преобразовывать объективность авторского текста, наполнять её субъективной информацией.

Можно определённо утверждать, что познание содержания музыкального произведения, его программы, а также совокупность исполнительских традиций, восходящих ко времени его создания, знания о конкретном произведении могут найти верный путь к его художественной

интерпретации. Общие знания учащегося, широта интеллекта, богатство воображения и фантазии активизирует всю эмоциональную и рациональную сферу его личности. Вот почему духовно развитая личность музыканта – исполнителя, обуславливая богатство слуховых впечатлений и представлений, способствует интенсивному совершенству аккордеонной техники.

Настоящий музыкант постоянно находится в активном поиске необходимых исполнительских приёмов, соответствующих бесконечно сменяющимся слуховым образам. Здесь происходит глубоко взаимообусловленный и взаимодополняемый процесс: рост духовного потенциала порождает рост художественных представлений, который в свою очередь интенсивно стимулирует развитие аккордеонной техники. Но возможен и обратный процесс, когда качественная работа над аккордеонной техникой способствует активной работе слухового сознания, слух как бы очищается, совершенствуется, поднимается на новую ступень качества и тем самым, возбуждает слуховое сознание и воображение, слуховые представления и ощущения.

Единство художественного и технического развития – одно из

важнейших принципов музыкального образования

«Работа над музыкой и техникой едина. Нельзя отделять «технику» от музыки, не бывает лишь одной «технической игры», - говорил советский педагог и пианист Генрих Густавович Нейгауз. Успех в достижении поставленных целей здесь во многом зависит от того, в какой степени компоненты психофизического комплекса получают необходимое развитие, а главное, оказываются, взаимосвязанными и гармонично уравнивают друг друга. Таково основное требование современного принципа обучения игре на аккордеоне – принципа единства художественного и технического воспитания учащихся. Практическая реализация названного принципа всегда была непростой задачей. Её решение зависело от уровня развития музыкальной культуры, образования, от требований, которые повседневная общественная жизнь предъявляла к преподавателям и учащимся музыкальных школ; обуславливалось оно также особенностями философских и эстетических взглядов, господствующих в ту или иную эпоху, уровнем методических знаний.

Вопрос техники - это вопрос художественной игры на инструменте. Характер исполнения должен точно соответствовать характеру музыки. Из этого следует, что музыкальное развитие должно предшествовать или идти на одном уровне с техническим. Художественный образ занимает центральное положение музыкального произведения. Работа над ним должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на инструменте.

Для совершенствования техники помогает ясное представление звукового результата. По мнению Фридриха Липса: «Техника – художественный компонент исполнения, она зависит от содержания и стиля произведения. Она – средство для создания музыкально – художественного образа». Повседневная техническая работа помогает глубже понять произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет представление о нём.

«Психотехника»

По утверждению О.Ф. Шульпякова активным, ведущим началом интерпретаторской деятельности является «психическое», т.е. восприятие музыки, её представление, переживание, осмысление. Подчиняющую роль выполняет «физическое», т.е. моторика. Она воплощает художественный замысел с помощью физических, зримых действий. Важнейшее условие формирования исполнительского мастерства – функциональная связь между художественным мышлением, слухом и сферой движения. Успех в достижении поставленных целей зависит от гармонии между «психическим» и «физическим».

Идея о том, что техника коренится не в пальцах, а в мозгу, в музыкальной воле, получила отражение в понятиях «психотехническая школа», «психотехника», «психотехнический приём». Она указывает на то, что объектом педагогического внимания и целенаправленного воздействия становится сложный внутренний мир ученика, тонкая сфера психических функций, регулирующих течение игрового процесса. Ясная цель даёт представление и о методах её достижения. Рассматривая характер причинно – следственных связей, устанавливаемых в игровом акте между психической сферой и моторикой, И. Березовский и В. Бардас единодушно отмечали, что побудительным толчком для развёртывания цепочки технических действий служит представление о звуке, ощущение его красоты, возникающее в сознании музыканта ещё до момента его реализации в звучании.

Сторонником этой теории является польский пианист, педагог, композитор – Йозеф Гофман. Он говорил: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой: пальцы должны и будут ей повиноваться».

Наконец, следует, видимо, вспомнить и о том, что задолго до Гофмана немецкий скрипач Л. Шпор высказал афористическую мысль: «Если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения этого звука». Также сторонником этого метода является Генрих Нейгауз: «Цель указывает средства для её достижения».

Взгляды Карла Мартинсена

Крылатое выражение Шпора впоследствии неоднократно привлекалось для укрепления позиции сторонников «слухового метода» обучения музыкантов и, несомненно, влияло на выбор практических путей его осуществления. По сути дела уже оно содержало в себе методологическое зерно ряда прогрессивных концепций музыкально – исполнительского мастерства, сложившихся в XX веке и в первую очередь теоретически наиболее обоснованной концепции К. Мартинсена.

Появление в 1930 году первой крупной работы этого автора, в которой идеи психотехники и творческого развития учащихся по существу обрели характер законченного учения, сразу же привлекло внимание специалистов. Мартинсен радикально переосмысливает суть традиционной методики воспитания исполнительского мастерства и заменяет привычное понимание техники «как функции механического порядка... пониманием техники как функции в высоком смысле творческой». В связи с этим формирование основ игры, осуществляемое по принципу «от внешнего к внутреннему», уступает место обучению, идущему «от внутреннего к внешнему».

Мартинсен утверждает такую методику преподавания, при которой развитие техники протекает от слухового образа через моторику к звучанию. Он объявляет присущий «вундеркиндам» комплекс психофизических функций образцом для музыкально – инструментальной педагогики, поясняя, что идея названного комплекса состоит в постоянной направленности

внимания «на звуковую цель – клавиатуру или гриф инструмента; при этом в сознании почти не отводятся места посредствующим звеньям, т.е. движениям, и выполняющим их органам – пальцам, кисти, руке».

Вместо пропевания мелодии и формирования тем самым преимущественно вокальных представлений, отличных от представлений инструментального звучания, Мартинсен рекомендует перед исполнением воспроизводить внутренним слухом не только звуковысотный, но и колористический рисунок воссоздаваемой музыки.

В процессе усвоения выразительных (тембральных, динамических и т.д.) возможностей инструмента складывается тот или иной вид звукотворческой воли: например, пианиста, скрипача, баяниста, аккордеониста и т.д.

В основе всех видов звукотворческой воли лежит единое созидющее начало, связанное со свойством психики продуцировать в сознании яркие образы будущей интерпретации, начало, которое каждый музыкант «непосредственно ощущает в себе при исполнительском творчестве как центральную, первичную силу. Она для него нечто целое, неделимое, то, что он не решается передать словами». Что же касается движений, моторики в целом, то ей отводится роль слуги, беспрекословно выполняющего все приказы «господствующего центра».

Ввиду того, что звукотворческая воля всегда индивидуальна, её проявление во вне сопровождается формированием особо ряда специфических действий. Задача педагога, следовательно, сводится к тому, чтобы осознав характер художественной одарённости ученика, определить и соответствующие его складу технические средства. Таким образом, Мартинсен полностью переносит вопрос овладения приёмами игры из области физиологии в область психологии.

Подобные установки резко меняли методы работы над достижением технического мастерства. Поставив движения в зависимость от звукового образа, а в более широком плане – от художественно – эстетических

устремлений интерпретатора, Мартинсен направляет мысль педагогов на раскрытие и изучение внутреннего мира ученика, его музыкальных и моторных способностей с тем, чтобы добиваться наивысшего соответствия между намерениями и техническими действиями.

Подводя небольшой итог сказанному, было бы справедливо признать следующее: устанавливая зависимость техники от задач музыкально – эстетического порядка («ищи образ – найдёшь технику»), необходимо всегда иметь в виду, что формула эта не отражает, по крайней мере, двух принципиальных моментов, а именно:

- найти художественный образ исполнитель может только располагая определёнными ресурсами техники (стало быть, техника, наряду с выражением конкретного музыкального содержания, может иметь относительно самостоятельное значение);
- найденное в процессе решения художественной задачи техническое средство не является индифферентным к искомому музыкальному образу; оно влияет на качество выражения, во многом предопределяя содержательную сторону исполнительского процесса.

Образ и действия – неразрывные компоненты

Известный советский психолог Борис Михайлович Теплов говорил: «Музыкально – слуховые представления возникают в ходе музыкальной практики и являются результатом переработки слуховых впечатлений». Образ и действие являются неразрывными компонентами; т.к. образ диктует определённые двигательные действия, а эти действия являются участниками построения образа.

В зависимости от количества слуховых впечатлений, а также их ясности и полноты постепенно складывается характер внутреннего слышания. Внутренний слух питают как своя игра, так и чужое исполнение. Слуховые представления начинающих музыкантов не дифференцированы.

«Представления являются в первую очередь представлениями звуковысотных и ритмических соотношений звуков», - Б. Теплов. Это вокальная основа музыкального слуха. Для успешного обучения, кроме вокального слуха, необходим и инструментальный. Он состоит из красочно – интонационных богатств звучания, тембровых оттенков, выразительности артикуляции. Инструментальный слух, как и вокальный, успешно воспитывается и развивается в процессе обучения игре на инструменте.

Настоящая техника не вырабатывается в отрыве от художественных намерений, и они сами не могут складываться отдельно от техники.

Учащийся обязан знать не только «что» он хочет выразить, но и «как».

Логика и последовательность внешних действий вытекает из художественного образа, а образ рождается из логики и последовательных поступков, соответствующих представлению произведения.

Образ формируется средствами техники, поэтому, чем большими выразительными средствами владеет ученик, тем ярче можно создать образ исполняемого произведения. Участие моторики в разработке незавершённого замысла способствует обогащению представления о произведении. Реальная игра способна сообщить неожиданный импульс фантазии, направить её деятельность по новому руслу.

Существует такой термин, как «психомоторное единство» - внутреннее тождество активного и пассивного начал со взаимопроницающими связями, которые невозможно разорвать без очевидного ущерба для обеих сторон.

Причины невозможности создать законченную интерпретацию вне игры

- обобщённость слуховых представлений;
- трудность объективации представляемых интонаций;
- наличие «скрытых» выразительных возможностей движений, выявляемых только в игре;
- творческие резервы, таящиеся в физических действиях, имеющих исследовательский характер.

Одна из важнейших задач педагогики именно в музыкальной школе – это воспитание у учащегося личностного отношения к музыкальному произведению, умение создавать собственное представление о нём, основываясь на исполнительском опыте, жизненных и художественно – эстетических впечатлениях.

Главная цель творческой педагогики: развитие самостоятельности и сознательности у учащегося в подходе к решению поставленных задач.

Индивидуальные рабочие планы

Большое значение для успешной работы с учениками имеет планирование занятий – составление индивидуальных рабочих планов, которые должны учитывать следующие моменты:

- индивидуальные особенности ученика.

Запланированный репертуар должен соответствовать художественным и техническим возможностям учащегося. Индивидуальный план опирается на программные требования данного класса, на конкретный подбор произведений в зависимости от характера одарённости, склонностей и подготовки учащегося и одновременно способствовать дальнейшему развитию его музыкально – исполнительских данных. Кроме того, план должен предвидеть и материал для закрепления исполнительских навыков, приобретённых учащимся ранее.

- последовательность и постепенность увеличения сложности.

Музыкально – техническое развитие учащегося должно осуществляться естественно, легко. Поэтому новый репертуар должен быть хоть и сложнее предыдущего, но доступным, посильным для освоения. Необходимо включать в индивидуальный план пьесы, которые немного превышают музыкально – исполнительские, художественные и технические возможности учащегося.

- пропорциональность художественного и инструктивно – технического материала.

В плане должна учитываться необходимость как художественной, так и технической стороны исполнительства. Инструктивно – технический материал, состоящий из гамм, упражнений и этюдов, планируется в меньшем объёме. Но на определённых этапах обучения, в зависимости от конкретных задач, доля технического материала в плане может увеличиваться.

- художественная насыщенность материала.

Качественный урок, настоящий творческий контакт педагога с учащимся невозможен без интересного, увлекающего репертуара. Составляя индивидуальный план, нужно быть очень требовательным к художественной ценности пьес, которые своей конкретной образностью стимулируют процесс раскрытия музыкального содержания. Ученику необходимо рассказать об идее, которой руководствовался композитор при написании этого произведения. Имея эти сведения, учащийся может глубже раскрыть содержание произведения. Очень благотворно воздействует на художественное развитие учащегося народная музыка, с которой его нужно знакомить постоянно. Подбирая произведения современных композиторов, педагог должен руководствоваться их художественной содержательностью.

- разнообразие репертуара.

Всестороннее музыкально – исполнительское развитие учащегося – одно из **наиболее важных задач музыкальной педагогики**, поэтому в индивидуальном плане должны быть предусмотрены художественные произведения различные по содержанию, форме, жанрам, стилю, фактуре и т.п. Новые произведения вызовут у учащегося особый интерес, если они будут гармонично дополнять его предыдущий репертуарный «багаж». Очень важна разумная пропорциональность между пьесами крупной и малой формы, кантиленами и виртуозными произведениями.

- желания и склонности учащегося.

Рост исполнительского мастерства идёт быстрее, если в обучении действует фактор заинтересованности, поэтому желательно давать ученику нравящиеся ему произведения, над которыми он будет работать охотно. Однако вносить в план нужно лишь те произведения, изучение которых в данный момент методически целесообразно и отвечает педагогическим задачам, способствует прогрессивному развитию. От подхода и умения педагога зависит, чтобы учащийся не только понял необходимость изучения полезного для его развития произведения, но и полюбил его.

Фактором, который в значительной мере помогает единению художественного и технического развития аккордеониста, является музыкально – слуховое воображение, свобода и естественность игровых движений, свобода постановки исполнительского аппарата. Таким образом, работа с учащимся должна быть направлена помимо чисто музыкальных идей на обязательное воспитание исполнительской техники. Задача педагога в конечном результате состоит в том, чтобы воспитать творческую индивидуальность учащегося, не похожую на другого музыканта.

Заключение

Диалектика отношений музыкального сознания и исполнительской техники заключена в глубоких взаимосвязях, развитие техники и становление

художественного сознания представляет единый, одновременно протекающий процесс, в котором обе стороны взаимообуславливают друг друга. Техника неизбежно принимает участие в становлении и кристаллизации художественных представлений, составляющих основу индивидуальной интерпретации произведения. Подчинённая задаче материализации музыкального образа, она оказывает и обратное воздействие на этот образ.

Конечно, потребность выразить ту или иную музыкально – творческую идею и разрешение (актуализация) данной потребности в игре – всё это бесспорно существующие психологические реалии исполнительской деятельности, и не считаться с ними невозможно.

Техника вырастает из художественного образа и художественный образ создаётся средствами техники, следовательно, необходимо воспитывать двигательную культуру уже на ранних этапах развития учащегося. Преобладающей целью воспитания должно быть развитие художественного мышления, на основе которого пробуждается интерес к музыке, формируются слуховые представления, развивается техника.

Но как тонко подметил советский пианист, педагог, композитор С. Фейнберг, говорить при этом «о преимуществе замысла над осуществлением так же бесцельно, как и утверждать обратное. Птица поёт, потому что она – певчая птица; а она – певчая птица, оттого что поёт. Замысел и средства осуществления образуют внутреннее тождество, раскрывающееся в творчестве талантливого исполнителя».

Литература

1. Алексеев А. «Из истории фортепианной педагогики»

2. Бузони Ф. «Эскиз новой эстетики музыкального искусства»
3. Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре»
4. Казальс П. «Об интерпретации»
5. Липс Ф. «Искусство игры на баяне»
6. Мартинсен К. «Индивидуальная фортепианная техника»
7. Научно – методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов «Музыкальная психология и психотерапия»
8. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры»
9. Шульпяков О. «Музыкально – психологическая техника и художественный образ»
10. Якимец Н. «Обучение игре на баяне»