

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ АККОРДЕОНИСТА

Развитие исполнительской техники игры на аккордеоне является одним из самых сложных проблем, с которыми сталкиваются студенты в процессе изучения дисциплины «Музыкальный инструмент». Ее сложность заключается в том, что педагогу приходится формировать у них тончайшую систему двигательных приемов и навыков. Достигнуть высокого художественного результата невозможно, если студент не владеет техникой игровых движений на музыкальном инструменте, через которые он передает при их помощи свои мысли, чувства.

В практике развития исполнительской техники использовались два основных метода: *слуховой и двигательный*. Слуховой метод предполагает приоритет музыкально-слуховых представлений над игровым движением. Как отмечает Г Коган главным и существенным фактором в технической работе ученика видит слух: «Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательного слухового контроля – вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя». Другую точку зрения по данной проблеме высказал Фр. Штейнхаузен. В частности он говорил о необходимости «...учить тело движениям, пытаясь понять то, что природным законам приходит бессознательно».

Первым исследователем, пытавшимся обосновать исполнительский процесс экспериментальными данными лаборатории И. П. Павлова, является С. Клещев. Причем его концепция путей совершенствования исполнительской техники исходит из рефлекторной теории, оказавшей в то время, определенное влияние на развитие музыкальной педагогики. Так, например, затронутые им вопросы в статье «Два пути развития техники пианиста» весьма интересны в плане вычленения некоторых особенностей исполнительского мастерства. Успешность его формирования определялась умением исполнителя полноценно представлять художественный результат: «Техника, получив мощный двигатель в виде представления звучания и активной оценки полученного результата,— пишет он,— может развиваться... и совершенствоваться на основе природных механизмов» . При этом взаимосвязи между двигательным и слуховым анализаторами, отводится первостепенное значение слуховым. Вместе с тем переоценка значения частных, отдельно взятых рефлексов в выработке исполнительской техники, которая понималась как «сложная цепь двигательных навыков», связанная с возбуждением последовательного ряда нервных клеток двигательного анализатора, по сути дела увела исследователя от истинных путей совершенствования исполнительского процесса. Перенос этого положения

в методику обучения обусловил неправильное толкование логики формирования исполнительской техники, что нашло свое отражение в применении различных упражнений, направленных на механическую тренировку пальцев.

Другим исследователем, рассматривающим исполнительский процесс с позиций учения И. П. Павлова, является А. Брейтбург. Согласно его концепции, ведущим условием в этом процессе выступает четкое представление о том музыкальном звучании, которое предстоит воспроизвести. Представление о результате исполнения музыкального произведения всегда должно предшествовать его воспроизведению. Однако, выдвинутые этим исследователем положения, хотя и приводят к правильному выводу о том, что «музыка на всех этапах развития исполнителя обуславливает его технику», все же не вскрывают механизма исполнительского мастерства как сложного, целостного процесса.

Необходимо отметить, что большинство музыкантов-педагогов с большой настойчивостью подчеркивает первичную роль психики в технической работе. Поэтому, В. Сафонов рекомендует: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами». Согласно Ф. Бузони, «...более высокая техника локализована в мозгу. Она состоит из геометрии, измерения расстояний и музыкального распорядка». На аналогичной позиции стоял Л. Николаев, который в согласии со своим учителем В. Сафоновым утверждал: «Раньше, чем произведение будет готово в пальцах, оно должно быть готово в голове». Но педагогу необходимо всегда помнить, что ученик не сосуд, который можно наполнить, а «своеобразный светильник, который надо зажечь».

Какой же подход в решении данной проблемы наиболее рационален? Ответ на этот вопрос мы находим у О. Ф. Шульпякова: «Единственно возможный путь в данном направлении видится в распределении внимания на работу разных уровней, отвечающих с одной стороны за смысловое решение задачи (слуховая сфера), с другой – поставляющей необходимый двигательный состав (двигательная сфера)» - утверждает он. Поэтому, решая проблему преимущества слухового, либо двигательного метода, необходимо находить промежуточный вариант, который достигается единством технического и художественного развития учащегося. Именно оно ведет его к достижению высокого исполнительского результата, к профессионализму.

Существуют различные определения понятия «техника». Основываясь на разных формулировках мы представляем, что **«техника – это умение высокохудожественно воплощать свои слуховые представления средствами рациональных игровых движений»**. Как показывает практика, техника не должна развиваться изолированно от музыкального воспитания.

Техника аккордеониста является психологической функцией и насколько больше осознаны учащимися игровые движения, чем ярче его слуховые представления, настолько эффективней развивается техника. Поэтому в процессе обучения, у аккордеонистов возникает необходимость в специальных психологических и физиологических знаниях законов движения собственного тела, в изучении его деятельности с точки зрения механики и анатомического строения. Не следует забывать, что техника в искусстве является только средством выражения.

В процессе обучения аккордеонисту необходимо также внимательно относиться к психологическому фактору, так как механические исполнительские действия могут привести к неосознанным движениям пальцев. Следовательно, совершенствование техники игры на аккордеоне должно быть тесно связано с развитием слуховой сферы студента. Поэтому в процессе работы над музыкальным произведением следует отказаться бытующего способа — от моторики к звучанию. Если слух утрачивает должное внимание, перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расплывается, и пальцы перестают повиноваться.

Очень важно для развития исполнительской техники студентов-аккордеонистов правильно определить виды туше. Мы считаем, что при выборе туше для развития и совершенствования моторно-двигательных пальцевых движений аккордеониста целесообразнее, использовать туше «пальцевой удар». А. Крупин по этому поводу пишет: «Если нажим давно утвердился в баянной методике как основной приём звукоизвлечения, то роль ударного начала явно недооценивается вплоть до наших дней. А между тем именно воспитание культуры удара по всей его огромной шкале должно стать одной из основных задач работы баяниста над техникой движения пальца. Эта мысль, по нашему мнению, в полной мере актуальна и для аккордеонистов.

Целесообразность применения в методике развития пальцевого (моторно-двигательного) движения «туше-удар» мы объясняем следующим образом. Природа удара, его структура, включает в себя три взаимосвязанных действия: замах, движение к точке удара и отскок. Рассмотрим этапы выполнения исполнительских действий.

Анализ процесса данного игрового пальцевого движения показывает, что в его выполнении нет статичности. Напряжения мышц, возникающие при игровых пальцевых движениях мгновенны, и, важно то, что они постоянно чередуются с их естественным освобождением, то есть исполнительское действие сопутствует свободное состояние игрового аппарата. Это обстоятельство является главным условием для развития (моторно-двигательного) пальцевого движения. Важно также отметить, что туше, как способ прикосновения пальца к клавише, можно отнести к простому действию, на которое изначально может

сконцентрировать внимание исполнитель. Если рассматривать исполнительскую технику, как сложную цепь двигательных навыков, то развитие моторно-двигательного пальцевого туше, образно можно представить как работу над одним из звеньев этой цепи. Освоение данного пальцевого туше может стать основой для дальнейшего поэтапного формирования игровых движений. При многократном повторе, игровые движения автоматизируются, в результате чего формируются технические навыки, развитие которых определяет исполнительскую технику аккордеониста.