

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры
дополнительного образования детей
“Детская школа искусств № 8 им.Н.А.Капишникова”
Таштагольского муниципального района**

Методическое сообщение

**" Развитие исполнительской
техники музыканта "**

**Выполнил: Преподаватель
по классу фортепиано
Шевелёва Н.В.**

Мундыбаш – 2014г.

Содержание

Введение

1. Развитие исполнительской техники музыканта:

- 1.1. игра без ошибок;
- 1.2. переменный темп движения;
- 1.3. заглядывание вперед ;
- 1.4. правило обучающей паузы;
- 1.5. количество повторений;
- 1.6. быстро и точно.

Заключение

Литература

Введение

Исполнительский процесс музыканта складывается из исполнительских и выразительных средств, которые имеют между собой четкую связь через исполнительские технические приемы и способы игры. В процессе освоения инструмента приобретаются, развиваются, совершенствуются умения и навыки владения выразительными средствами. Качество выразительного средства находится в прямой зависимости от степени владения тем или иным техническим приемом. В свою очередь звуковые эталоны выразительных средств музыки (звук, атака, штрихи, агогика, артикуляция, фразировка и др.) через обратную связь оказывают влияние на исполнительские средства, следовательно, и на качество владения техническими приемами. Добиться высокого уровня исполнительского мастерства музыкант может только овладев всей суммой технических приемов и способов игры на своем инструменте во взаимосвязи с представляемым качеством звучания и с музыкально-художественными намерениями.

Раскрытие и конкретизация замысла произведения в интонациях, настроениях и образах во многом зависит от восприятия звучания, которое, в свою очередь, связано с выразительными возможностями моторики и исполнительской техники. Под моторикой, по определению О. Шульпякова, следует понимать двигательный аппарат и механизмы центральной нервной системы, управляющие его работой .

Современные представления о принципе единства художественного и технического развития музыканта предполагают взаимосвязь и взаимообусловленность составляющих его компонентов, где техника выступает не только как средство художественной выразительности, но, осуществляя поисковую функцию, активно участвует в формировании и реализации идеального звукового образа.

Развитие исполнительской техники музыканта

Организация исполнительской моторики и овладение технологической базой строится на основе теории функциональной системы академика П.К. Анохина. Теория функциональной системы возникла как закономерный этап развития физиологии, заменив собой представления о поведенческом акте человека рефлексорной теории. *Функциональная система* - это динамические, саморегулирующиеся организации, деятельность всех составных элементов которых способствует получению жизненно важных для организма приспособительных результатов.

Анализ центральной архитектуры и механизмов функциональной системы показывает, что поведение человека определяется внутренними потребностями и накопленным опытом. Формирование целесообразного действия проходит не линейно, а с опережением результата деятельности. Опережающее отражение действительности создает условия для сравнения полученного результата и представляемого. Сравнение запрограммированного результата с достигнутым позволяет исправлять и вносить коррективы в само действие вплоть до полного их соответствия. Следовательно, целенаправленный поведенческий акт не заканчивается действием, как представлялось классической рефлексорной теорией, а завершается результатом, соответствующим внутренним представлениям.

Таким образом, *результат* действия выступает в качестве *системообразующего фактора*, выбирающего из множества вариантов и организующего в систему только те компоненты действия, которые могут обеспечить ту или иную потребность.

Особого внимания заслуживает открытое П.К. Анохиным фундаментальное свойство живой клетки и всего организма реагировать приспособительной реакцией на события, которые еще не проявились, но с неизбежностью наступят. Мозг человека в процессе постоянно меняющейся внешней среды сопоставляет фактическую ситуацию проходящую в данный момент, с ситуацией, которая прогнозируется как наиболее вероятная, ожидаемая в результате действий организма. Кроме того, мозг не только прогнозирует, но и осуществляя контроль соответствия прогнозируемого с результатом реальное действие. Способность нашей психики к вероятностному прогнозированию характеризуется автором как *опережающее отражение действительности*.

Схематично представим психофизиологический механизм опережающего отражения действительности. К примеру, события А + В + С + Д + Е повторяются раз за разом без изменения на протяжении некоторого времени, то с определенного момента представление первого звена - события А - вызывает моментальную реакцию организма на конечный результат, то есть событие Е.

Важно отметить, что опережающее отражение действительное, проводится не только на подсознательном уровне, но может осознаваться, следовательно, сознательно вырабатываться и управляться исполнителем. Данная особенность психики человека является основой такого важного компонента художественной техники музыканта, каким является заглядывание вперед. Этому можно и нужно обучать.

Предлагается комплекс исполнительских действий, направленный на развитие как двигательных навыков и освоения технологических проблем, как и на решение Музыкально-художественных задач с учетом психофизиологических основ исполнительского процесса музыканта.

Развивающий комплекс основывается на следующих принципах, или *правилах*:

1. Игра без ошибок;
2. Переменный темп движения;
3. Заглядывание вперед;
4. Правило обучающей паузы;
5. Количество повторений;
6. Быстро и точно.

Схема исполнительского комплекса довольно проста и не вызывает даже у начинающих музыкантов особых затруднений при его выполнении. Исполнительские действия в развивающем комплексе выглядят следующим образом.

Выбрав *небольшой* наиболее сложный эпизод в нотном тексте, вплоть до интервала, исполнитель, стараясь не ошибаться, многократно проигрывает его, постепенно увеличивая темп движения. Достигнув предельной скорости, резко переходит к медленному одноразовому проигрыванию, затем делает небольшую паузу, и комплекс повторяется вновь - до тех пор, пока поставленная задача не будет решена. Те же действия проводятся и при игре наизусть. Примерно двух-трехразового проигрывания комплекса достаточно для того, чтобы дальнейшее его освоение проходило с игрой наизусть.

Составляющие комплекса правила нуждаются в пояснении.

Игра без ошибок. Обоснование принципа "играть без ошибок" в процессе разучивания музыкального материала, развития исполнительских навыков и навыков самоконтроля базируется на положениях теории опережающего отражения действительности П.К. Анохина. В механизмах опережающего отражения откладываются и автоматизируются все исполнительские действия: как правильные, так и неправильные. Если исполнительский навык автоматизируется с отклонениями от правильных действий, то трудно предсказать, каким путем - ожидаемым или неверным - механизм опережения будет разворачивать выполняемое действие. Фактически, допуская ошибки при тренировке, мы, не сознавая, планируем в своей игре ошибочные действия.

В связи с постановкой вопроса о безошибочной игре нельзя обойти своим вниманием хорошо известный в музыкальной педагогике "метод проб и ошибок". Данный метод используется в различных системах обучения и продуктивен в тех многочисленных случаях, когда поставленная цель достигается только в результате поиска, перебора и отбора необходимых действий. В результате поиска верных действий и их ощущений формируется губной аппарат и опора звучания при игре на духовых инструментах и многое другое. В нашем случае в развивающем комплексе ставится иная цель - наиболее точная передача нотного текста со всеми его тонкостями и сложностями. И всякого рода случайности здесь не допускаются. *Метод проб и ошибок имеет свои границы применения.*

Переменный темп движения

в развивающем комплексе приобретает решающее значение. Освоение действия необходимо начинать в том темпе, который позволяет исполнителю читать нотный текст не ошибаясь, вглядываясь в каждый нотный знак, реагируя на каждые мельчайшие подробности текста. Алгоритм исполнительских действий выстраивается в такой последовательности: нотные знаки, ритмический рисунок, штрихи, динамические оттенки, артикуляция, агогика, фразировка и т.д. Освоение нотного материала проходит с учетом индивидуальности ученика. В зависимости от его развития и способностей, содержания нотного текста, осваиваемые шаги могут быть и более широкими. Например, нотные знаки читаются одновременно с ритмическим рисунком, ритмический рисунок со штрихами и т.д.

Темп движения должен быть именно переменным. По мере освоения нотного текста, когда проигрывание осуществляется с менее напряженным контролем действий, темп постепенно увеличивается и доводится до того предела, когда дальнейшее ускорение может привести к срыву безошибочной игры. Для экономии времени и сил способных учеников задание "от медленного к быстрому" можно проигрывать не постепенно, а скачкообразно - в два, три приема, добиваясь безошибочной игры.

Заглядывание вперед в развивающем комплексе является наиболее трудоемким, его развитию следует уделять особое внимание. Формирование этого идет по следующему пути. В тот момент, когда достигается предельная скорость, исполнитель, не останавливаясь, резко меняет темп движения от быстрого к медленному проигрыванию нотного текста (или наизусть, если уже возможно). В процессе медленного и однократного (в крайнем случае - двухразового) проигрывания текста исполнитель должен сознательно вызывать в слуховой и двигательной сфере ощущения опережающей реакции. На первых этапах разучивания опережающие ощущения будут смутными, неуправляемыми и часто прерываться. При последующих повторениях всего комплекса опе-

режающие ощущения звукового и двигательного образа приобретут ясные и конкретные черты.

Медленное однократное проигрывание выполняет здесь две взаимосвязанные функции, опирающиеся на принцип опережающего отражения действительности. Во-первых, дает психологическую установку на развитие опережающих реакций, во-вторых - контролирует степень их освоения. Контроль может осуществляться только в момент перехода с быстрого на медленный темп, и для этого вполне хватает однократного проигрывания. Последующие проигрывания в медленном темпе отнимают время и мало что дают в плане организации процесса заглядывания вперед.

Заглядывание вперед позволяет исполнителю при игре наизусть видеть, к примеру, аппликатуру исполняемой наизусть гаммы, зрительно представлять нотный текст и внутренним слухом чувствовать его содержание в образах, настроениях и эмоциях. В то же время оно способно одновременно удерживать во внимании весь комплекс исполнительских задач, решаемых непосредственно в процессе игры.

При игре по нотам видение структуры текста одновременно вызывает слуховые представления характера звучания. Создается удивительное ощущение, когда "зрение слышит", а "слух видит" то, что предстоит еще исполнить. Заглядывание вперед придает исполнителю чувство уверенности и в значительной степени снижает напряжение на концертной эстраде.

Непоследняя роль отводится этому правилу в воспитании исполнительской техники. На первом этапе проигрывания "от медленного к быстрому" до определенного момента моторике отводится ведущая роль. На втором этапе способность к заглядыванию вперед вырабатывается только при ведущей роли слуховой сферы - с увеличением скорости движения исполнитель не в состоянии следить за своими действиями. Постоянные переключения внимания с двигательной на слуховую сферу позволяют исполнителю правильно ориентироваться в проблемах развития исполнительской техники, создают условия для выработки гибких перспективных навыков.

Правило обучающей паузы.

После медленного однократного проигрывания необходимо сделать паузу. Длительность паузы увеличивается с каждым последующим повторением комплекса и связана со свойствами кратковременной памяти. Для нас важно знать, что кратковременная память способна удерживать до 30 секунд примерно 6-9 знаков (поэтому нельзя брать в работу большие отрезки нотного текста). Информация, поступающая в кратковременную память, стирается, если не закрепляется последующими повторениями. В процессе освоения задания в правильно выполняемое действие неизбежно вклиниваются различного рода помехи и отклонения. Пауза исполняет роль фильтра, закрепляя верную информацию и стирая побочную. Каким образом это происходит?

Кратковременная память в паузе стирает и нужную, и ненужную информацию. Последующие повторения углубляют следы от верной информации, тогда как Ую-мехи от раза к разу могут повторяться, но могут и не повторяться -исполнитель старается не допускать искажений. Процессу стирания (забывания) способствует постепенно увеличивающаяся пауза между повторениями. Постепенно информация о правильном действии, очищенная от различного рода наслоений, переходит в долговременную память - хранильницу выработанных навыков.

Количество повторений. В научно-методических работах и исполнительской практике развитие навыков ставится в прямую зависимость от многократных повторений. То, что действие необходимо повторять, затрачивая силы и время, понимается и воспринимается как неизбежность. Но на вопрос, что означает "многократно", *сколько* раз нужно повторить действие, -ответа до сих пор нет. Тем не менее количественная оценка повторяющихся действий необходима. Ответ на вопрос "сколько" позволит исполнителю правильно организовать свои занятия и значительно ускорит процесс освоения исполнительской техники. Постараемся кратко ответить на поставленный вопрос.

В повседневной жизни неоднократно можно слышать обращение родителей и педагогов к своим "нерадивым" детям и ученикам: "Сто раз мне тебе повторять?..", что воспринимается чаще всего как одна из форм раздражения. Между тем в этом выражении заложен глубокий смысл. Подсознание и интуиция, в основе которых лежит практический опыт предшествующих поколений, правильно подсказывает путь решения вопроса. Теоретическое обоснование проблемы количества повторений, необходимых для приобретения навыков профессиональной деятельности, позволяет осмысленно и осознанно применять приведенные положения в своей практической и исполнительской деятельности.

Мозг человека защищает память от случайной, ненужной и второстепенной информации. Информация считается случайной, если она не подкрепляется достаточное количество раз. Сколько же требуется повторений действия, чтобы мозг определил его важность для организма? В первую очередь это связано с особенностями функционирования биологических систем, а также зависит от накопленного опыта и возраста человека, его способности к запоминанию, от сложности самого действия и многих других факторов. Известно, что для определения высоты звука (звукового образа) требуется, как минимум, десятикратное повторение периода колебания. Повторение звукового импульса менее десяти раз воспринимается слухом как шум. Слуховая система человека способна воспринимать низкочастотный диапазон как звук только после 16 -20 колебаний в секунду. Такая же закономерность свойственна зрительной системе. Зрительный образ возникает при скорости движения киноплёнки 24 кадра в секунду (с небольшим запасом).

Система запоминания не является исключением. Минимум повторяющихся действий, необходимый для осмысленного запоминания, связан с поведением так называемой ориентировочной реакции. Ориентировочная реакция возникает всегда в ответ на незнакомое для организма действие: "что это?", "опасно - неопасно?" и т.д. Это реакция организма на рассогласование между новой информацией и ожидаемой. По мере "знакомства" с информацией о действии, *ориентировочная реакция* постепенно угасает и *полностью исчезает примерно к десятому повторению*. Можно сказать, что только к десятикратному повторению система запоминания адаптируется к действию, другими словами, "начинает понимать, что от нее хотят".

Таким образом, можно определить тот минимум повторяющихся действий, необходимый для запоминания и выработки двигательного навыка. Новое действие повторяется более десяти раз, последующие повторения - до десяти, в зависимости от предшествующего опыта, знаний и умений учащегося

В нашем случае поставленная задача играть, начиная с медленного проигрывания и переходя к быстрому темпу, должна повторяться десять и более раз. Кроме того, сам по себе развивающий комплекс, как более сложное действие, в свою очередь является раздражителем для слуховой системы и требует соответствующих десятикратных повторений.

Чтобы выработался навык сегодня и сейчас, необходимо сознательно, осмысленно, терпеливо, настойчиво и т.п., целесообразно "повторять, не повторяя" не менее ста раз. Как правило, этот процесс растягивается на недели и месяцы.

Быстро и точно. Развивающий комплекс самодостаточен для решения большого круга вопросов развития исполнительской техники. В этом плане принцип "быстро и точно" занимает обособленное место в составе комплекса и решает иную важную задачу, развивает характерные навыки, в том числе и виртуозного владения инструментом. Действия, производимые на данном этапе технического развития музыканта, имеют свою специфику.

Учение о физиологии активности Н.А. Бернштейна позволяет дать теоретическое обоснование принципу "быстро и точно". Характерным признаком любого движения является целостная слитность всех мышц, участвующих в двигательном акте. Отдельная мышца никогда не выступает изолированно от остальных. Напряжение и расслабление одной группы мышц постепенно и плавно передается другой антагонистической группе. Подобного рода "картину" можно наблюдать в ощущениях, если внимательно, сосредоточенно и медленно описывать круги вытянутыми перед собой руками. Особенно ярко это проявляется в профессиональных движениях.

В свою очередь, движение отвечает целостной реакцией даже на незначительное изменение, причем *несогласованно* по времени и пространству, то есть по *скорости и точности*. Для исполнителя оно *непредсказуемо*.

Исполнительские действия находятся как бы "за кадром", на втором плане и, зачастую, музыкантом не осознаются. Следовательно, при игре в быстрых темпах, когда контроль действий значительно ослабевает или полностью отсутствует, координацию между скоростью и точностью приходится налаживать с опорой на темп. Точность действий достигается не внешним контролем правильно выполняемых действий, а внутренней координацией двигательных уровней. Идет "подгонка" текста к предельно быстрому темпу движения.

Несогласованность движения по скорости и точности связана с анатомической структурой двигательного акта. Она объединяет большое количество систем, несвязанных между собой. К примеру, одна только спинальная система имеет до пяти самостоятельных центробежных путей. В головном мозге содержится огромное количество ядер, которые принимают участие в двигательном акте. Сложность координации двигательного акта заключается в том, что все эти нервные системы воздействуют на одни и те же мышцы и имеют одни и те же проводящие пути. Особенности функционирования многих систем и подсистем заключаются не в объекте воздействия, а в характере воздействия на эти объекты.

Таким образом, целостное движение осуществляется не одним импульсом, а системой импульсов, каждая из которых по-своему участвует в достижении требуемого результата.

Приведенные положения заставляют переосмыслить педагогический принцип "от медленного к быстрому" в плане освоения технически сложного нотного материала в быстрых темпах. Выясняется, что данный принцип решает не одну, а две самостоятельные и в то же время взаимосвязанные задачи. Первая задача заключается в освоении нотного текста и игре наизусть в удобном для исполнителя темпе. Вторая - в освоении нотного текста и игре наизусть именно в быстром темпе и желательно в более скором, чем требуется. В этом случае на первое место выходит проигрывание в быстром темпе, тогда как точная передача нотного текста "подгоняется" под темп.

На этом этапе освоения техники исполнительские действия выполняются, как правило, на предельно быстром темпе. Проходит именно "подгонка" текста под темп. Необходимо преодолеть страхи и неуверенность, вызываемые быстрой игрой. Чтобы научиться бегать, надо бегать. Это в полной мере относится и к развитию технической беглости музыканта. На преодолении сопротивления медленных технических действий развивается виртуозное владение инструментом.

Принцип "быстро и точно" рекомендуется выполнять уже подготовленному исполнителю, который овладел основными двигательными навыками. Бросать в море ребенка, не умеющего плавать, не стоит - может утонуть. Опасно предлагать этот способ развития техники ученику, не

освоившему первичных навыков игры на инструменте. Чтобы бегло читать, надо выучить буквы, читать слова, понимать их смысл и т.д. Хотя не исключаются случаи, когда одаренный ученик способен осваивать технику и этим способом. Таким способом добивался высоких творческих достижений великий американский скрипач Исаак Стерн.

Достижение цели проходит с высочайшим напряжением воли. требует упорства, настойчивости и большого терпения. Первое представление ученику способа обязательно проходит под непосредственным контролем педагога, который поддерживает, корректирует, направляет, короче - обучает и воспитывает, прививает навыки виртуозной игры.

На первый взгляд подгонка текста к предельному темпу выполняется по методу проб и ошибок. На самом деле здесь отсутствует внешний процесс поиска и проб. Идет процесс внутреннего согласования двигательных уровней. необходимый для выполнения другой цели - быстро, но точно, где главным является предельно быстрый темп.

На данном этапе развития техники некоторые действия противоречат ранее выполняемым приемам и способам игры, принципам "от простого к сложному", "от медленного к быстрому". Не стоит обращать внимания на различного рода ошибки и срывы технического характера - они в этом случае неизбежны. Более того, если срывы продолжаются, желательно еще больше ускорить темп и настойчиво добиваться поставленной цели, пока звучание не приобретет идеальный вариант.

Не стоит фиксировать внимание на выполняемых действиях. Действия, выполняемые по принципу "быстро и точно", не должны замечаться и контролироваться. Все внимание исполнителя концентрируется в одной точке, где точность звучания и максимальная скорость движения должны слиться воедино. В результате должно появиться ощущение легкости и непринужденности игры, когда исполнительские действия выполняются как бы сами собой, растворяются в звуковом образе. Проявление удивительного, трудно передаваемого ощущения слитности движения и звучания, к счастью, можно контролировать. В качестве проверки можно воспользоваться таким приемом. Попросить ученика отвлечь свое внимание от игры и сосредоточиться на постороннем умственном действии, к примеру, что-либо прочитать, посчитать и т.п. Задача считается выполненной, если при этом звучание не нарушается, а главное, остается ощущение непринужденности в игре.

Заключение

И так можно сделать заключение. В данном случае мы воспользовались приемом, к которому практическая педагогика относится негативно. Конечно же, нельзя во время тренировочных действий играть механически и читать, к примеру, газету. В нашем случае этот прием можно и нужно использовать в качестве проверки полного взаимодействия слуховой сферы и исполнительской методики.

Предложенный развивающий комплекс можно использовать как в разучивании музыкального текста, игре наизусть и т.д., так и в развитии навыков любой сложности в процессе постановки исполнительского аппарата музыканта, при оформлении и освоении исполнительской техники, формировании музыкально-художественного мышления.

Принципы развивающего комплекса многофункциональны и могут применяться не только в музыкальном воспитании, но и в любой деятельности для развития профессиональных умений и навыков, конечно, с поправками, касающимися осваиваемой специальности.

Список литературы

1. Анохин П.К. Узловые вопросы теории функциональных систем. -М., 1980.
2. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движения и физиологии активности. - М., 1966.
3. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. - Л. - М.,1986.