

МБУ ДО ДШИ им. А.В.Варламова

преподаватель Куракина М.А.

Подготовка учащихся к концертному выступлению

Выступление – результат напряженного творческого труда артиста и является для него ответственным актом, стимулирующим его дальнейший творческий рост. Различные свойства натуры исполнителя, воля, интеллект, глубина эмоций, творческая фантазия, - все это, в той или иной мере проявляется во время публичного выступления. Проблема сценического волнения – одна из наиболее актуальных, жизненно важных для музыкантов-исполнителей. Сталкиваясь с ней впервые в подростковом возрасте, представители сценических профессий не перестают ощущать ее остроту вплоть до завершающих этапов своей сценической карьеры.

Различные виды сценического исполнения, в том числе и музыкальное, требуют большой подготовки, мастерства и владения способами максимального раскрытия возможностей исполнителя. Волнение волнению рознь. Взмолновенность или некоторая «приподнятость» настроения перед выступлением не только естественна и желательна, как показывает практика, она часто спасает исполнение от будничности. Как настроиться на нужный ритм перед выступлением и донести до слушателя лучшее, на что способен, какие механизмы включить для достижения успеха на сцене и как воспитать в себе любовь к общению с публикой? Эти вопросы волнуют сегодня множество музыкантов, будь то еще обучающийся или же давно выступающий перед публикой концертный исполнитель.

Многие факты из истории исполнительского мастерства подтверждают, что даже самый опытный музыкант не застрахован от провала на сцене, если он не готов к исполнению. Уровень подготовки исполнителя зависит не только от его прошлого опыта или мастерства, но и от того, что происходит с субъектом до начала исполнения, от его способа реагирования на сценическую ситуацию, которая всегда остается повышенным стрессовым фактором. Сейчас многие исполнители нуждаются в коррекции неправильного сценического поведения. Такие симптомы, как тряска рук, губ, дрожь коленей, отказ голоса или слуха, неспособность сосредоточиться на исполнении произведения, просто боязнь выходить на сцену, являются основными проявлениями синдрома сценического волнения. Все они требуют серьезного подхода, анализа проявлений этих неприятных явлений, коррекции или замены такого поведения на сцене более подходящими и адекватными статусу исполнителя и ситуации типами. Основной целью данной работы является: во-первых, показать методологию противоборства издержкам сценического волнения и роль педагога в этом

процессе; во-вторых, что умело и тщательно проводимая подготовка юного музыканта к публичному выступлению, овладение механизмами психологической саморегуляции, сценическим опытом и прочее – все это имеет достаточно большое значение для роста исполнительского мастерства и психологической стабильности, позволяя утверждать что попытки решить проблему сценического волнения отнюдь не бесперспективны.

Практические советы и рекомендации для достижения эстрадной готовности в период подготовки к концертному выступлению
На заключительном этапе работы над музыкальным произведением, когда близится открытое выступление, форма проведения урока имеет свои особенности, которые состоят в следующем.

Прослушивание пьесы (или концертной программы) в целом, необходимо на каждом уроке, не считая дополнительных репетиций, но при подготовке большой экзаменационной программы и здесь приходится прибегать к чередованию.

И репетиции и уроки должны быть похожи на концертное выступление. Это обеспечивается не только методом «воображаемой аудитории», но, по возможности, также реальным присутствием группы учеников, а также кого-либо из других педагогов. Полезно записать игру ученика на диктофон.

Чем ближе к выступлению, тем менее желательно повторное исполнение всей пьесы (программы) на уроке или репетиции. Известно, что второе исполнение часто бывает лучше первого, а отсюда возникает неправильное, иллюзорное представление о степени готовности к выступлению. Однако бывает и так, что второе проигрывание вскрывает те слабые места, которые не выявились при первом проигрывании.

Количество указаний на данной стадии должно быть по возможности меньшим. Никак уже не следует производить перестройку основных контуров исполнения. Крайне не желательно запоздалое подтягивание быстрых темпов. Внимание следует направлять: во-первых, на некоторое число важных, характерных деталей; во-вторых, на все те места, где есть хотя бы подозрение на непрочность в области техники или памяти; в-третьих, на правильное включение и переключение эмоционального тонуса, на основные контрасты, нагнетания, кульминации и спады, цезуры и т. п.

В период между репетициями следует:

продумывать моменты художественной стороны исполнения, которые не дали достаточного чувства удовлетворения во время репетиции;

прорабатывать – сначала мысленно, а потом на инструменте места, где не было технической свободы, используя при этом всевозможные способы и приемы: игру отдельных партий, замедленную и сильно замедленную игру, убыстренную игру коротких звеньев, игру с остановками, применение всевозможных технических приемов, многократными (10 – 15 раз) повторениями мелких звеньев. Уместно использование четырех известных способов Иосифа Гофмана:

за фортепиано с нотами;

без фортепиано с нотами;

за фортепиано без нот;
без фортепиано и без нот.

Очень полезно проигрывать произведения или отдельные куски в возможно более медленном темпе (насколько хватает терпения). Камиль Сен-Санс говорил: «сначала играйте пьесу медленно, потом еще медленнее, а под конец – совсем медленно». Сильно замедленная игра является необходимым дополнением и отчасти заменой мысленного проигрывания. Кроме того, она дает возможность непрерывно проверять состояние руки и очищать ее от лишних напряжений.

Для проверки работы памяти полезно проигрывать пьесу на память с нарочитыми, неожиданными остановками. Часто, в своей практике я применяю еще один хороший способ, построенный на непрерывной смене реальной и мысленной игры: один или два такта играют реально, следующие два – мысленно, затем следующие опять реально и т. д. Для средних учеников полезно проигрывать произведения с разных мест, предварительно обозначив каждый отрывок цифрой.

Непременное условие эстрадного поведения – наличие мышечной свободы, то есть такого состояния, при котором на определенное движение затрачивается ровно столько энергии, сколько требуется на данное действие. При мышечной свободе, движения естественны и красивы. Они не должны быть расслабленными, ибо для преодоления трудностей требуется определенное напряжение (ведь если вы будете прыгать или танцевать, то так или иначе будете испытывать естественное напряжение, оно неизбежно). Если же чересчур расслабиться, то нужной свободы движения – не обрести.

При исполнении трудных мест, например при игре ff, аккордов, скачков и т. д., отсутствие мышечной свободы может привести к тому, что будут уставать и даже болеть руки, появятся случайности, грязь, жесткое звучание, возникает скованность в руках, но главное – исчезнет работа мысли, внутренне следование музыкальному развитию исполняемого произведения. Нет мысли – нет жизни на сцене.

Различают два вида скованности («зажима») на сцене: внешний и внутренний. Внешняя скованность устраняется тренировкой тела, правильной посадкой, верными техническими приемами, умением найти хорошую физическую опору и т. д. Внутренняя скованность преодолевается, если управлять своей волей, научиться мыслить, направлять мысль на непрерывный музыкальный рассказ. Если сам исполнитель будет увлечен и заинтересован развитием музыкальных событий в данной пьесе, то это непременно облегчит ему преодоление технических трудностей и вызовет отклик в сердцах слушателей.

Критерии эстрадной готовности

Итак, заключительный этап работы должен приводить к такому положению, чтобы игра в возможно большей степени удовлетворяла всем критериям эстрадной готовности. Перечислим эти критерии.

Должна быть на лицо возможность совершенно непринужденно (то есть без всякого особого внутреннего усилия) проигрывать в уме любое,

случайно приходящее в голову или сознательно намеченное место пьесы; если же мысленная игра требует особого усилия или в ней обнаруживаются неотчетливости (в воображаемом звучании, в воображаемых движениях), то данное место в первую очередь подлежит техническому укреплению.

Любое случайно приходящее в голову или сознательно выбираемое место пьесы нужно также уметь очень хорошо с первого раза сыграть на инструменте, – как в нормальном темпе, так и в любом замедленном темпе, вплоть до сильно замедленного. Подобное умение указывает: а) на то, что все куски пьесы прочно запечатлены в памяти; б) на то, что все куски подчиняются сознательному управлению и что исполнитель, следовательно, везде может играть так, как этого требует в данный момент его художественное сознание. Нужно также уметь любое место проиграть несколько раз подряд, без всякого ухудшения, – что также является критерием прочности выучки.

Должно быть наличие резерва силы и резерва беглости; эстрадное исполнение всегда требует большей затраты силы, а резерв беглости обеспечивает техническую непринужденность игры; кроме того, резерв беглости необходим на случай непредусмотренных убыстрений темпа.

Должны исчезнуть как физическое, так и психическое утомление от проигрывания программы.

На всем протяжении игры должно быть: а) ощущение «удобства», «приятности» движений; б) отсутствие всяких «скучных мест», непрерывное наличие артистической приподнятости, импровизационной свободы; в) отсутствие чрезмерной напряженности внимания, возможность наслаждаться своей игрой и слушать себя как бы со стороны; вместе с тем, однако, должна быть способность в любой момент сосредоточить все внимание на том или ином месте игры.

Публичное выступление – итог всей системы обучения ребенка, где все взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, слышания, памяти, двигательных навыков, контроль педагога над режимом и дисциплиной домашних занятий, удачно выбранная программа, способная увлечь, заинтересовать ребенка, стимулировать его работу над произведением. Когда приближается окончание работы над произведением, педагогу необходимо особенно внимательно отнестись к тому, достаточно ли свободно чувствует себя учащийся в этой музыке, имеется ли в виду состояние внутренней раскрепощенности, творческой свободы, но ни исполнительская свобода и яркость, ни какие либо другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде.

Литература:

1. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. 283 с.

2. Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей. Ред.-сост. В. А. Натансон, Л. Рощина. М.: Музыка, 1984. Вып. 5. 135 с.
3. Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. М.: Музыка, 1965. С. 50-51.
4. Гофман И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Искусство, 1938. 138 с.
5. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1982. 143 с.
6. Майкапар С. М. Как работать на рояле. (Беседа с детьми). Л.: Музгиз, 1963. 32 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1987. 24