



ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

PREPARING PUPIL FOR CONCERT PERFORMANCES

Людмила ДАМАШКАН,

преподаватель фортепиано 1 категории,
Школа искусств им. Е. Коки, г. Сороки

Abstract: *This paper focuses on the study of the preparation for evolving on the stage. It analyzes and outlines the methods and the tools that enhance learning of musical composition by heart, used so often in teaching practice in order to diminish the psychological traumas and to reduce their influence on the pianist's professionalism. The author highlights the individual approach and the work on the artistic image with each pupil that determines and cultivates a constant and indubitable evolving on the stage.*

Keywords: *scenic performance, pianist, visual memory, auditory memory, motor and locomotive memory, harmonic thinking, artistic imaginary, artistic skills.*

«Основная цель исполнителя – увлечь слушателя»

Н. Перельман

Любому концертному выступлению ученика: будь то экзамен, зачет, концерт, – предшествует длительная и кропотливая работа. Концертные выступления для любого музыканта-исполнителя являются важным событием. Для детей это событие должно быть радостным праздником. Перед педагогом стоит задача создать у ученика состояние, которое помогло бы ему как можно лучше донести до слушателей то, что было задумано и отработано в классе.

Концертное выступление – синтез многих компонентов: музыкальных способностей ученика, его физической и нервной конституции, методов его обучения музыке с первых шагов, воспитание исполнительской воли и подготовки психики к исполнению при публике.

Это – итог всей системы обучения музыке на данном этапе развития, где все взаимосвязано: воспитание мышления и сознания, па-

мяти, двигательных навыков. Работая с учеником над музыкальным произведением, педагог прививает и закрепляет нужные навыки. И если ученик, волнуясь на эстраде, многое теряет, то чаще следует винить не его нервную систему, а недостаточное либо неправильное усвоение и закрепление навыков.

Трудно сказать, что именно важнее для чувства уверенности на эстраде, но, безусловно, память – один из наиболее важных факторов. Память – это свойство нервной системы сохранять реакции на полученные организмом восприятия.

Психология различает следующие виды памяти: зрительная, слуховая, двигательная и смешанная (зрительно-слуховая, зрительно-двигательная и слухо-двигательная). Наиболее распространены смешанные виды памяти.

Зрительная память проявляется в способности запоминать картину нотного текста и пианистичес-

ких движений, связанных с представлением клавиатурного пространства. Обычно зрительные компоненты памяти играют побочную роль. В редких случаях у специфически одаренных людей зрительные восприятия словно фотографируются памятью и во время исполнения нотный текст стоит перед их глазами так ясно, как будто они играют по нотам. Очень развитой зрительной памятью обладал выдающийся дирижер А. Тосканини.

Музыкально-слуховая память заключается в способности запоминать мелодию, гармонию, тембр и ритм.

Двигательная память пианиста, воплощающая звуковое представление, невозможна без музыкально-слухового компонента. В восприятии пианиста-исполнителя доминирует слуховой компонент памяти, мышечные ощущения могут быть обнаружены лишь в специальном анализе. Однако двигательная память иногда спасает пианиста: когда он вдруг забывает о том, «что идет дальше», руки играют помимо сознания.

Запоминание пианистических движений опирается на *тактильную и мышечную память*. Память прикосновения, ощущения кончиков пальцев развивается игрой не глядя на клавиатуру, с закрытыми глазами или в темноте. С закрытыми глазами исполнял музыку Н. Метнер.

Мышечная или моторная память должна быть хорошо развита у пианиста, т.к. без мгновенной нервной реакции на прикосновение, так же, как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Движения должны стать автоматическими, подсознательными.

Слухо-двигательная память – это специфически исполнительская, игровая память. Вместе с запоминанием музыки слухом руки пианиста должны «запоминать» движения, которыми они воплощают музыку на инструменте.

Какая бы ни была у ученика хорошая природная музыкальная память, следует воспитывать у него сознательный и логический подход к разучиванию музыкального текста. То и другое связано с гармоническим слышанием и пониманием музыкальной формы произведения.

Самые простейшие элементы ученик узнает уже при исполнении первых несложных пьес на первом этапе обучения. Несколько позднее появляются легкие этюды, и пьесы в простой двух- и трехчастной форме. Контрастная музыка среднего раздела трехчастной формы легко воспринимается ребенком. Услышав пьесу в исполнении педагога, ученик сам говорит: «Вот появилась новая музыка, а потом опять как с начала». (К примеру: Д. Кабалевский, «Медленный вальс», Р. Шуман «Смелый наездник»).

В процессе работы необходимо научить ученика разбирать произведения по форме: частям, периодам, предложениям и фразам. Зная структуру произведения, он легко будет понимать его и тем более выучивать.

В самых легких сонатинах (например, И. Берковича, G-dur, А. Гедике, C-dur) есть уже зачатки сонатного аллегро, в них четко отграничены контрасты, главная и побочная тема, есть элемент разработки. Внимание ученика обязательно следует обратить на то, что побочная тема в репризе начинается не с той ноты, что в экспозиции. Учени-

ки средних и старших классов могут определить тональность и узнать, что в экспозиции побочная тема не бывает в основной тональности, а в репризе побочная тема проходит в основной тональности. Основные ступени гаммы: Т, S, Д, нижний вводный тон, – можно показать ученику на первом году обучения. Просматривая с учениками последние 2 такта многих пьес для начинающих (вначале выбираем C-dur), обнаруживаем, что все они заканчиваются D и T.

В легких этюдах К. Черни (ред. Г. Гермера) можно предложить ученику самому сделать гармонический анализ, т.к. в этюдах гармония проще и устойчивее, чем в пьесах. Если ученик понял гармоническую структуру и уяснил фактуру этюда, он значительно быстрее выучивает наизусть текст. Например, если в этюдах или пьесах фактура изложена в виде арпеджио, то есть по горизонтали, то можно попросить ученика собрать мелодию по вертикали, т.е. аккордами. Такой метод работы, развивающий гармоническое и логическое мышление, можно применить в работе над «Этюдом» G-dur А. Гедике.

Еще в стадии разбора можно заучивать наизусть однотипные места в тексте. Например, в Этюде № 31 A-dur К.Черни (ред. Г. Гермера) можно играть проанализированные первые 2 такта без нот, а следующие два такта – по нотам.

Возможность быстро выучить текст наизусть обычно доставляет детям радость. При такой работе у ученика развивается умение разбираться в фактуре, умение обобщать длинные построения, а также гармоническое слышание. С возрастом

знания накапливаются, и в старших классах можно предложить ученику делать гармонический анализ какой-нибудь отрывка пьесы или этюда. Такой метод помогает ученику чувствовать себя увереннее при исполнении наизусть, охватывая сознанием произведение в целом.

Лилиас Маккинкон в книге «Игра наизусть» предлагает следующую схему выучивания произведений наизусть: «1. Предварительный обзор музыкального развития от начала до конца пьесы. 2. Детальное изучение отрывков, после чего можно время от времени работать над пьесой целиком. 3. Специальная работа над трудными местами» [Маккиннон 1967:82].

В музыкальном исполнительстве существуют различные способы выучивания наизусть. Иосиф Гофман рекомендовал 4 способа выучивания пьес на память:

- учить пьесу на рояле по нотам; на рояле без нот;
- по нотам без рояля; без нот и без рояля.

Первые 2 способа применяют все, без них никак не обойтись. И, к сожалению, реже – другие 2 способа. У детей, особенно менее музыкальных, перед концертным выступлением возникает боязнь забыть нотный текст. Поэтому нужно научить ученика воспроизводить музыкальное произведение посредством внутренних слуховых представлений. Ученикам это умение дается нелегко и не сразу. К этому нужно постепенно подойти:

- 1) играть на крышке фортепиано,
- 2) беззвучно играть на клавишах,
- 3) играть на коленях.

Вначале некоторым ученикам трудно усвоить такой способ игры.

При остановке им нужно заглянуть в ноты и вспомнить текст. Этот навык поможет закрепить в памяти непрочное выученное место. Ученик, овладев этими способами, пусть пробует играть мысленно, "в голове". Особенно трудны для памяти и чаще всего дают срывы при исполнении полифонические произведения. Здесь нужен более тщательный подход к процессу разучивания.

Ученики должны уметь свободно играть по нотам каждый голос и только тогда соединять голоса. В сложных полифонических местах вначале следует выучить наизусть партию каждой руки отдельно. Часто, когда пьеса уже твердо выучена на память, при исполнении в классе начинают появляться неточности в артикуляции, в аппликатуре, а также фальшивые звуки. В этом случае необходимо спросить ученика, как он занимается дома, и часто оказывается, что играет он без нот. Поэтому детям приходится напоминать, что, когда хорошо знаешь текст наизусть, нужно играть обязательно по нотам, думая и слушая себя. Перед выступлением нельзя говорить с учеником о памяти, фиксировать его внимание на ней.

Исходя из практики опытных мастеров музыкального исполнительства, можно выделить конкретные приемы и способы выучивания наизусть, которые мы применяем в нашей педагогической работе.

1. При заучивании на память произведений нужно двигаться от общего к частному. Вначале следует проанализировать музыкальную форму в целом, а затем переходить к усвоению ее

частей. Специальную работу вести над трудными местами.

2. Фрагменты, части запоминаемого музыкального материала, не должны быть ни слишком малы, ни чрезмерно большими по объему.
3. Запоминание музыки во многом облегчается при выделении в тексте так называемых смысловых опорных пунктов, совпадающих с началом того или иного раздела, той или иной части музыкальной формы.
4. Осмыслению и запоминанию отдельных фрагментов разучиваемого произведения способствует сравнение их с музыкальным материалом, уже известным ученику из его прошлого опыта. Сравнение нового со знакомым ускоряет запоминание.
5. Одним из специфических (весьма сложных для не очень успешных учеников) способов выучивать музыкальное произведение наизусть является способ «умозрительного» запоминания. Он основывается на внутрислуховых представлениях и способствует развитию слухо-образной музыкальной памяти.

Особое внимание при разучивании музыкального произведения следует уделять аппикатуре. Аппикатура – это основа двигательной памяти, так называемой «пальцевой» памяти. Поэтому отношение ученика к аппикатуре должно быть сознательным. У детей, относящихся небрежно к аппикатуре во время работы в классе, на концертах, как правило, происходят ритмические остановки из-за выпадения двигательной памяти. Необходимо объяснять ученику аппикатурные

принципы в гаммах, арпеджио, аккордах и постоянно закреплять знание основных правил аппликатуры.

Чаще всего нелогичная аппликатура у детей бывает в стаккатной фактуре. В этом случае полезно вместо стаккато несколько раз сыграть легато. Особое место занимает аппликатура в полифонических произведениях, где она должна отвечать требованиям голосоведения. Всегда следует присматриваться к руке данного ученика и не пытаться сделать из его рук слепок своих рук. То же относится и к редакторской аппликатуре, которой не всегда педагог должен слепо следовать.

Есть много трудов, написанных авторитетными педагогами и исполнителями, где можно найти много полезного и необходимого. О работе над художественным, эмоциональным образом музыкального произведения. Представив пьесу в идеале, нужно подумать, какими приемами звукоизвлечения сыграть отдельные фразы, части пьесы, какое легато, какое стаккато соответствует данной пьесе. Для того, чтобы ученик почувствовал эмоциональную окраску пьесы, ее характер, нужна большая педагогическая гибкость, чтобы, не навязывая своего слышания, подвести ученика к желаемому представлению образа пьесы, разбудив его воображение и призвав на помощь ассоциативное мышление.

В процессе работы над образным исполнением произведений большую помощь могут оказать литературные подтекстовки, которые могут быть придуманы педагогом и учеником на уроке. Наряду с литературными подтекстовками развитию образного мышления, эмоциональному исполнению произведе-

ния способствует сравнение музыки с различными направлениями в изобразительном искусстве. Например, в работе над произведениями Н. Шейко «Мгновение», Н. Ракова «Первые фиалки» можно сравнить звукоизвлечение в этих пьесах с легкой воздушной акварелью и мягкостью пастельной техники художников-импрессионистов.

Показывая репродукции, объясняя, что как в музыке, так и в живописи существует различная техника письма, с помощью которой художник добивается нужного эффекта. Педагог вместе с учеником должны находиться в постоянном творческом поиске. «Без творческих поисков нет подлинного искусства», – говорил Дмитрий Шостакович.

В процессе работы над исполнением педагог должен быть режиссером, помогающим ученику-актеру выстроить цельный музыкальный образ. Чрезвычайно важно в предконцертном периоде работы установить темп исполняемого произведения. Когда педагог колеблется, меняет темп готовой пьесы перед выступлением, вряд ли ученик в момент эстрадного волнения найдет нужный темп.

Можно посоветовать технические произведения в настоящем темпе исполнять только в классе, в присутствии педагога. Дома ученик должен играть в среднем темпе и один или два раза в день – в быстром за 2-3 дня до выступления. Мы часто повторяем ученику: «Слушай себя, думай». Только при ясном внутреннем представлении исполняемой музыки, владении нужными для ее воспроизведения способами, возможно то, что мы подразумеваем под словами «думай, слушай себя».

Мозг, занятый активным приказом к действию, не позволяет эстраднему волнению выключить сознание. Поэтому научить ученика играть осмысленно – очень важно! Ответственным моментом в выступлении ученика на сцене является окончание его игры, исполнение им последнего такта произведения. Надо напоминать ученику, чтобы он, как дирижер, до последних звуков был в музыке. Чтобы он дослушивал звук, чтобы он дослушивал «тишину» паузы, чтобы дыхание рук и снятие их с клавиатуры соответствовало характеру исполняемой им музыки. Педагог должен быть всегда заинтересован в том, чтобы ученик на сцене играл как можно лучше. Поэтому для показа на концерте надо выбирать произведения, близкие по характеру и настроению ученику на данном этапе его развития.

Важно в работе с учеником учитывать его технические возможности, технические резервы. Надо всегда помнить, что неудачное публичное выступление может оставить неизгладимый след в психике ученика.

Существенное действие на эстрадное самочувствие и поведение оказывает темперамент ученика, который наиболее четко выражается в форме реакций и в поведении. Природная основа темперамента остается почти неизменной на протяжении всей жизни человека. Отрицательные проявления темперамента (например, несдержанность холерика или тревожность меланхолика), проявляющиеся в экстремальных условиях, а именно в выступлении перед публикой, можно снизить и улучшить с помощью воспитания и систематической тренировки.

На последних уроках, репетициях перед выступлением педагог должен подготовить психику своего ученика. Репетиции желательно проводить в том помещении, где будет выступление, в присутствии учеников или родителей. На репетициях надо направлять внимание ученика на «собранность», целеустремленность и сосредоточенность. Ученику нужно воспитывать в себе умение двигаться на эстраде не спеша, свободно; уделять внимание установке стула, посадке за инструментом. Перед началом и после окончания пьесы несколько мгновений посидеть спокойно. Следует научить ученика при выходе на эстраду и после окончания исполнения вежливо поклониться публике. Необходимо обратить внимание на соответствие между поведением ученика во время исполнения и настроением, содержанием исполняемой музыки. Движения его корпуса, головы, рук должны быть естественными и логичными и соответствовать звуковому образу исполняемого произведения.

Во время закрытого или открытого выступления ученика педагог должен безмолвно наблюдать за его поведением на сцене, не допуская со своей стороны никаких поправок. Ученик должен сам чувствовать ответственность за все свои действия и знать, что педагог к нему на помощь не придет.

На репетиции можно сесть подальше от ученика и предупредить его: «Сейчас ты будешь играть, как на концерте. Волнуйся, как на концерте, и сохраняй ясную голову». После этого можно объявить фамилию, имя, класс, программу, т.е. создать концертную обстановку.

Можно заметить, как ученик подтягивается, становится собраннее и заметно волнуется. Но стоит педагогу шепотом сделать замечание, как собранность улетучивается и разрушается самоконтроль ученика. После исполнения следует обсудить с учеником его игру. Перед выступлением не стоит говорить ученику: «Ты только не волнуйся». Всякие «успокаивающие» наставления дают обратную реакцию. Надо говорить детям, что при исполнении на эстраде нужно волноваться, но не терять голову, думать. Для детей часто главный критерий исполнения – забыл или не забыл, споткнулся или нет. Необходимо объяснить, что это случается и со взрослыми пианистами. Важно не исправлять свои ошибки на сцене, а играть дальше.

Иногда эстрадные неудачи бывают вызваны завышением репертуара. Ученики музыкальных школ, обучающиеся в двух школах, обычно перегружены и переутомлены. Режим их, особенно старшеклассников, в день выступления требует контроля педагога. Будет неплохо, если ученик в этот день не пойдет в общеобразовательную школу. Ему нужно хорошо отдохнуть, позаниматься, чтобы разыграть пальцы, но программу «начисто» не исполнять. Поесть за несколько часов до концерта, представив себе обстановку концерта дома, напеть начальные такты своих произведений в нужных темпах. За 2-3 часа до концерта лучше не играть, можно погулять на воздухе, отдохнуть. День выступления должен быть радостным праздником.

Малыши меньше подвержены эстраднему волнению, для них вы-

ступление – игра, в которой они охотно участвуют. Подростки относятся к выступлению с большей ответственностью и нервозностью. Поэтому педагог должен найти к каждому ученику индивидуальный подход. Для снятия волнения полезно сделать 2-3 медленных, глубоких вдоха перед самым выходом на сцену; сесть за инструмент, сыграть мысленно 2-4 такта, установить темп и только после этого начинать играть. Окончив играть, не торопиться начинать следующее произведение. Перестроившись на новое содержание, также сыграть про себя начальные такты, чтобы установить темп.

Необходимо обратить внимание на состояние рук перед концертом. Чтобы согреть пальцы можно похлопать в ладоши; растереть ладони рук; похлопать себя с размаху в обнимку; поднять руки вверх, крепко сжать на 2-3 секунды в кулак и плавно опустить расслабленные руки, склонившись в поясе на 4-5 секунд для притока кровообращения.

Перед концертным выступлением для спокойствия и ученика, и педагога не следует в классе повторять программу целиком, достаточно попросить ученика сыграть несколько начальных тактов каждой пьесы для проверки правильного темпа. Важно сохранить эмоции ученика, чтобы его выступление не было вялым.

В случае эстрадной неудачи, какого бы характера она ни была, не следует упрекать ученика, он и без того огорчен. Лучше его утешить сегодня, а завтра в спокойной классной обстановке вспомнить что удалось, проанализировать и разъяснить неудачи и постараться извлечь из них уроки на будущее.

Что же следует сделать, чтобы концертное выступление не привело к психической травме и к профессиональным потерям?

1. Главным для воспитания стабильности исполнения является совершенствование внутреннего слуха, который активно развивается в занятиях по нотам без инструмента, и особенно в занятиях без нот и без инструмента, когда произведение уже выучено на память.

2. В этой проблеме важны два вопроса: индивидуальный подход к ученику и работа над художественным образом. Индивидуальный подход помогает выявить уровень эмоциональной возбудимости и музыкальности. Способные ученики, как правило, обладающие такими свойствами, волнуются сильнее. В предконцертной работе их нужно сдерживать, снижать их возбуждение, приводящее к форсированию звука, ускорению темпов. У менее эмоциональных, напротив, нужно увеличивать эмоциональную насыщенность и усиливать нюансировку. Но главное, чтобы формирование художественного образа доминировало во всей работе с учеником, тогда их выступления будут успешными.

3. Основными условиями стабильного и качественного выступления являются добросовестная и тщательная проработка репертуара и частные выступления. В процессе работы педагогу необходимо также

учитывать природные особенности психики учеников.

4. Немалое значение имеют организация и проведение концерта. Обстановка должна способствовать спокойному ожиданию и сосредоточенности. Очень важно педагогу в самых сложных ситуациях во время концерта сохранять спокойствие и доброжелательность.

5. Педагог должен постоянно внушать ученику мысль о том, что выступление в концерте – это праздник.

Педагог должен воспитывать у детей чувство радости от процесса концертного выступления на сцене, прививать любовь к домашнему музицированию в кругу родных и друзей. Важно, чтобы ученики «держали под пальцами» то, что было пройдено. Необходимо предоставлять им возможность как можно чаще исполнять в классе произведения, изученные ранее, заботиться о накоплении концертного репертуара. Концертное выступление – это итог всей совместной работы ученика и педагога.

Концертное выступление является творческим самовыражением индивидуальности ученика. Главные задачи педагога в подготовке ученика к концертному выступлению – это воспитание в нем чувства ответственности, привитие интереса и любви к музицированию и раскрытие его творческих способностей.

Литература

1. Алексеев, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. М., 1971.
2. Коган, Г. *Работа пианиста*. М., 2004.
3. Маккиннон, Л. *Игра наизусть*. Л., 1967.
4. Перельман, Н. *В классе рояля*. Л., 1981.
5. Тимакин, Е. *Воспитание пианиста*. М., 1989.