

Успешное концертное выступление ученика  
как итог всего  
педагогического процесса

Методическая разработка

Автор:

Преподаватель по классу фортепиано  
Боринской детской школы искусств  
Иванова Елена Леонидовна

---

Май 2018г.

План:

1. Успешное публичное выступление как итог всего педагогического процесса, как стимул к дальнейшим занятиям.
2. Репертуар для концертного выступления.
3. Начальное представление о музыкальном произведении. Значение грамотного разбора для будущего исполнения.
4. Явление "забалтывания", как с ним бороться.
5. Предконцертная подготовка, эстрадное волнение.
6. Успешное выступление как акт самореализации, как укрепление желания выступать. Значение положительных эмоций, связанных с выступлением, для дальнейшей деятельности.

"Искусство признаёт одновременно как эмоциональное, волевое, так и интеллектуальное творчество, в котором чувство, воля и ум играют руководящую роль".

КС. Станиславский.

## §1

Почти каждому неопытному исполнителю знакомо гнетущее чувство страха перед выходом на сцену, очень многие страдают от дисбаланса между тем, что "выходит из-под рук" дома и в условиях публичного исполнения. В то же время сложившаяся форма подведения итогов совместной работы педагога и ученика - выступление на концерте, экзамене, родительском собрании - вряд ли может быть когда-нибудь отменена. Ведь музыкальное искусство по своей природе является **средством общения**, а исполнитель по своей коммуникативной роли является посредником между автором музыкального произведения и слушателем. Понятно, что без фигуры исполнителя, без ситуации концертного исполнения трудно вообразить существование музыкального искусства.

Выступление на сцене - достаточно мучительная проблема и в условиях музыкальной школы. Очень важно, чтобы публичное выступление ребёнка, поступившего учиться, было успешным, особенно в начале, когда ученик впервые выходит на эстраду.

Удачное исполнение - большая радость для ребёнка, оно поднимает его самооценку, ученик реализует себя в момент исполнения, он начинает любить сцену, у него появляется желание донести до слушателей самое сокровенное, кроме всего этого формируются и развиваются его исполнительские качества. Удачное выступление является мощным фактором в формировании стойкого интереса к занятиям (т.к. успех всегда хочется повторить).

С другой стороны, неудачные выступления (по разным причинам) могут служить почвой для неврозов, у ребёнка может пропасть интерес к работе и желание исполнять музыкальные произведения. Срывы во время публичного выступления приводят к появлению страха перед эстрадой, а заниженная самооценка может отразиться на всей жизнедеятельности ребёнка.

Один из важнейших залогов успеха - удачно выбранная программа. Педагог, составляя учебный план, включает в него произведения, которые нужны либо для преодоления тех или иных недостатков ученика, либо для закрепления каких-то его достижений, но независимо от соображений, которыми руководствуется педагог, в любом случае важно эмоциональное отношение ученика к выбранному произведению. Пьеса, которая нравится ученику, вызывает интерес, усваивается значительно быстрее, т.к. учит он её с большей эмоциональной отдачей, и, следовательно, внимание его более сконцентрировано.

Подбирая репертуар, нельзя забывать о том, что глубина содержания произведений, круг художественных образов должен соответствовать уровню музыкального и общего развития учащегося, не стоит злоупотреблять слишком трудным репертуаром, т.к. произведение может быть вынесено на эстраду только в том случае, если ученик добьётся полной свободы его исполнения, как в целом, так и деталях.

Выбрав произведение, педагог, для того, чтобы вызвать интерес к нему, увлечь ребёнка, должен дать возможность услышать пьесу. Ученики ДМШ в подавляющем большинстве не так свободно читают с листа, чтобы сразу при разборе текста охватить пьесу целиком, услышать красоту мелодии, гармонии, ритмики, всего того, что даёт возможность увлечься именно этой музыкой. Весьма желательно, чтобы педагог мог сыграть ученику пьесу, при этом рассказать об эпохе, в которой жил автор, о стилевых особенностях его творчества. Но это не значит, что следует навязывать ученику своё слышание пьесы. Каждый педагог умеет найти вопросы, наводящие на нужные ассоциации, активизирующие работу, воображение, помогающие раскрыть музыкальный образ пьесы, её характер, настроение.

Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственные мысли, эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность во внутренней работе, связанной с проникновением в образный строй произведения. Ученик постепенно учится по-настоящему вслушиваться в музыку, не только слышать её красоту, но и воспринимать выраженные в музыкальных образах, задуманные автором музыкальные события. Для этого нужно, прежде всего, чтобы работа над восприятием и осмыслением образности музыкальных произведений велась на протяжении всего обучения. С пониманием настроения, характера произведения в целом и его основных художественных образов начинается изучение произведения.

Ознакомление с произведением - очень важный для учащегося момент. Нередко оно уже известно ему по игре товарищей, записям, концертным исполнениям или по собственному просмотру фортепианной литературы. Не исключено, однако, что это совсем новая для него музыка. Тогда первое знакомство с сочинением приобретает ещё большую значимость. В этом случае навык чтения с листа у ученика играет важную роль. Умение хорошо читать с листа напрямую зависит от развития у учащегося как слуховых, осязательно-двигательных, так и зрительных восприятий.

### §3

Начинающий ученик, читая ноты, занят в основном тем, чтобы перенести их на соответствующие клавиши. Он ещё не вникает в смысл нотного текста, не улавливает в нём мелодических и гармонических взаимосвязей, не представляет содержание музыки. У зрелого музыканта восприятия, обогащенные знаниями и опытом, значительно шире. Представление, мышление, воображение и память вызывают у него свои собственные ассоциации, помогают при чтении с листа понять содержание, стиль произведения, а также представить себе его исполнение.

Многие педагоги рекомендуют перед началом работы прочитать произведение по нотам мысленно без инструмента. Такая работа имеет выгодные стороны: внимание ученика не рассеивается, при этом развивается внутренний слух и представление.

Важно во время работы над сочинением представить нужное звучание. Полезно спрашивать ученика, какой характер звука, по его мнению, соответствует той или иной фразе.

Представления возникают на основе звуковысотного и тембрового слуха. Кроме мелодии или гармонии мы можем слышать "в уме" звучание и тембр определённого инструмента. От этого зависят богатство звуковой палитры, красочность звука в игре музыканта. Для развития тембрового слуха полезно слушать оркестр и играть в ансамбле. Важно также, чтобы педагог больше применял красочные сравнения и приучал ученика на фортепиано многое слушать как бы "в оркестровом" звучании, это постепенно преобразует исполнение учащимся и делает его более ярким.

Чем полнее и ярче начальное представление о произведении у учащегося, тем с большим пониманием творческих задач, стоящих перед ним, протекает вся последующая работа. Поэтому, ознакомившись с произведением, ученику лучше приступить к разбору в присутствии педагога, чтобы не допускать ошибок, которые трудно переучить; а дома

закреплять пройденное на уроке. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор создаёт основу для дальнейшей правильной работы, и значение его трудно переоценить.

Внимательное отношение к тексту ещё при разборе приводит к вдумчивому и тщательному выполнению всех авторских пометок и указаний, что необходимо для будущего исполнения произведения. Навык правильного разбора прививается ученику с первых лет обучения.

В начальный период работы над произведением ученик ещё не умеет тщательно вслушиваться в исполняемую музыку, но даже вчерне разобранный пьеса должна быть сыграна им осмысленно. Ещё до разбора произведения педагог должен вместе с ребёнком проанализировать пьесу: форму, смысловое деление на фразы, обращая внимание на фактурные особенности, тональный план, штрихи.

Двигательная память более устойчива, чем слуховая. Изменить, переучить заученную неверно или неудобно аппликатуру значительно труднее, чем исправить фальшивую ноту или неправильно разобранный ритмический рисунок. Всё, что связано с двигательной памятью, с работой мышц - аппликатура, элементы артикуляции, приёмы звукоизвлечения, - должно быть усвоено учеником уже при разборе новой пьесы. Процесс разбора в этом случае является едва ли не самым важным этапом в разучивании музыкального произведения. Требуя от ученика точного выполнения указанной в нотах аппликатуры, сам педагог не всегда должен слепо её следовать - теоретически верная, она может оказаться неудобной для строения руки данного ученика. В таких случаях можно изменить аппликатуру, указанную в нотах. Весьма желательно, чтобы педагог, готовящий ученика к выступлению, привык вместе с ним внимательно просматривать текст произведения, выявлять наиболее трудные в техническом плане места и, исходя из возможностей ученика, продумывать наиболее выгодную аппликатуру, наиболее удобные положения кисти и т.д.

#### §4

Ученик, не приученный педагогом к работе над звуком, над фразой и т.д. ученик, которому не привито стремление к совершенствованию, выучив пьесу наизусть, считает на этом свою миссию законченной. Зачем трудиться над отделкой отдельных мест,

добиваться лучшего? Достаточно сыграть свою программу 2-3 раза на память целиком. Часто играют дома как автоматы, без участия самоконтроля, или, как говорил Г. Нейгауз, "занимаются музыкой без музыки".

Нередко после неудачного выступления ученика на обсуждении можно услышать такое "оправдание": "Он так хорошо играл, а теперь "заболтал" (или заиграл)". С явлением, называемым "забалтыванием", нужно бороться не *post factum*, а не допускать его. Причины забалтывания коренятся в неправильных домашних занятиях. Первые симптомы таких занятий появляются не за день-два до выступления, а значительно раньше. То появилась неточность в артикуляции, то где-то вкралась случайная аппликатура, то нарушено соотношение динамики, а то и фальшивая нота появилась. Опытный педагог может сразу уловить такие плоды бездумной домашней работы и принять меры, не дожидаясь того, что ошибки укоренятся в подсознании и станут привычными. Чтобы быть уверенным в том, что ученик дома будет заниматься внимательно, осмысленно, следует посвятить урок новому прочтению пьесы по нотам. Это как бы разбор на новом, более высоком уровне, с более внимательным отношением ко всему, что кроется за текстом. Над отдельными местами, требующими шлифовки, нужно поработать так, чтобы ученик имел ясное представление, как работать над ними самостоятельно.

"Забалтывание" может принять и иной облик: ошибок нет, всё правильно, но ученик исполняет пьесу формально, без эмоционального участия. Чтобы оживить исполнение, вернуть свежесть эмоционального восприятия, есть много средств: где-то чуть изменить динамику, найти новые смыслы в гармонии, фактуре, переосмыслить паузы, интонации и т.д.

Старшие, подвинутые ученики, желая выработать выдержку, зачастую играют дома техническую пьесу или этюд в быстром темпе по несколько раз в день раньше, чем пьеса "созрела" для такого темпа. В результате - жалобы на то, что рука устаёт. Известно, что достаточно 2-3 раза "смазать" пассаж, который до того получался, чтобы очень трудно было его исправить. Некоторые этюды и пьесы требуют выдержки, и выработать её, конечно, необходимо, но тренировать выдержку лучше в присутствии педагога, под его контролем.

Педагог занимается не только с одаренными учениками. Нельзя от каждого ребёнка, подростка, ожидать яркого исполнения, проявления интересной музыкальной индивидуальности. Но наизусть играть осмысленно, с пониманием характера, настроения, стиля исполняемой музыки можно.

Как бы ни были индивидуальны формы подготовки к выступлению, всё же некоторые общие проблемы можно выделить. Исполнение программы целиком требует устойчивости внимания. Достигнуть этого помогает концентрация на внутренней логике музыкального развития, стремление возможно ярче воплотить слышимый внутренним слухом звуковой образ. Устойчивость внимания, так же как и физическая выдержка (так необходимая при исполнении программы), вырабатывается в процессе тренировки не только на эстраде. В период подготовки к выступлению нельзя загружать ученика многими замечаниями, т.к. это обычно вредно отражается на исполнении. Вместе с тем было бы неправильно не делать вовсе никаких указаний - важно, чтобы ученик точно знал, как ему работать над тем или иным произведением в последние дни, иначе нередко начинают "портить" выученное.

Нужно так же окончательно уточнить темп исполнения. Темп произведения, конечно, не может быть единым для всех исполнителей, но общее представление о темпе данного сочинения всё же остаётся более или менее устойчивым. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, ученик, как известно, должен продолжать работу и в более медленном движении, это с одной стороны предохранит от "забалтывания", а, кроме того, поможет закрепить в сознании играющего исполнительский план во всех его деталях. Такое проигрывание требует максимума внимания. Достижение необходимой выразительности исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен ещё хорошо в него "выграться", для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком в требуемом темпе. Иногда полезно, выучив произведение (особенно сложное для ученика), временно отложить его, затем через некоторое время вернуться к нему и тогда уже приступить к непосредственной подготовке к выступлению на эстраде. Это всегда вносит в исполнение элементы нового и, главное, восстанавливает свежесть его восприятия.

Врождённая исполнительская яркость свойственна не каждому ученику, но педагог



может добиться положительных результатов в её развитии, хотя и не равноценных у разных учеников. Исполнение музыкального произведения - психологически сложный акт. Фантазия, умное делание, мастерская техника и артистическая воля - это ещё не полный комплекс того, чем должен обладать исполнитель. Исполнительство отличается от любого другого вида музицирования. Оно направлено к тому, чтобы вовлечь в музыкальное переживание слушателей. Такая способность может быть определена как артистичность исполнения. Исполнение для слушателей вызывает и должно вызывать у артиста желание делиться самым лучшим, на что он способен. Максимально мобилизуются творческие силы. Артистично одарённому человеку достаточно бывает представить себе, что он играет перед публикой или даже только перед авторитетным для него слушателем, как в его технике происходит перестройка: резко меняется исполнительское самочувствие, существенно меняется и сама игра.

Известны случаи, когда исполнители, не проявляющие себя как волевые и инициативные люди в жизни, на эстраде неожиданно оказываются артистами с большой силой воздействия на слушателей. Возникает мысль, что эстрадный артистизм, - это специфическая способность, которая может находиться даже в противоречии с его общими свойствами.

Большое значение имеет воспитание убеждения у ученика того, что исполнять произведения он может и должен так, как хочет, свободно, с удовольствием, в соответствии со сложившимся у него планом.

Когда программа готова и близится день выступления, пора подготавливать психику ученика к ответственному испытанию. У детей в очень раннем возрасте, с 2-3 лет, появляется склонность к театральной игре (игра в куклы, в солдатики, где ребёнок одновременно и автор, режиссёр и актёр). Выступление на экзамене, на концерте младшие ученики воспринимают как интересную игру, в которой они охотно участвуют. И с какой бы ответственностью они не относились бы к своей задаче, волнение почти всегда носит характер ожидания праздничного, радостного события. Такое волнение не тормозит работу слуховой или двигательной памяти. Поэтому проблема концертного волнения в большей степени относится к старшим ученикам. Эстрадное волнение для неопытного исполнителя страшно тем, что он оказывается неподготовленным к вмешательству нового фактора, новых непривычных эмоций, мешающих сосредоточиться.

Обычно педагоги перед выступлением напутствуют ученика "Ты только не волнуйся". У любого человека в подобной ситуации эти предупреждения вызовут настороженность, беспокойство. Когда мы перед выступлением советуем ученику не волноваться, мы тем самым поддерживаем в нём чувство страха и беспокойства.

Волнение провоцирует к ускорению быстрой и "затягиванию" медленной музыки. Выправить же темп на ходу - задача очень трудная, требующая ясного сознания и полного самообладания. Перед игрой нужно представить себе темп, движение музыки, но не обязательно начало пьесы. Это должен быть фрагмент произведения, в котором требуемый темп выступает с наибольшей ясностью.

Но этого не достаточно, чтобы справиться с "зажимом" и страхом перед эстрадой. Нужно выработать навык исполнения в состоянии эстрадного волнения. Для этого за неделю-две до выступления устраиваются "генеральные репетиции", прослушивания, на которые приглашаются другие ученики, родители, создающие концертную обстановку. Подобные тренировки желательно проводить не только в классе. За несколько дней до выступления ученику следует дома представлять себе зал, где он будет играть, публику, всю обстановку и сыграть всю программу.

В день выступления очень важна спокойная атмосфера дома, в семье. Некоторые мамы и бабушки умеют взвинтить нервную систему самого уравновешенного ребёнка. Не стоит будить в ребёнке дух конкуренции, не следует ставить перед ним цель играть обязательно лучше своего приятеля или только на отличную оценку.

Вопрос питания тоже должен быть оговорён с родителями. Тяжёлая, плотная пища перед уходом на экзамен вызывает вялость, сонливость. Еда должна быть вкусной, калорийной, но лёгкой. Есть надо не позже, чем за час до ухода.

Педагог должен вырабатывать исполнительский навык, умение "настроиться", найти образ, "войти" в него и удерживать это состояние на протяжении всей пьесы, "вести музыку".

## §6

Ни исполнительская свобода и яркость, ни другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде. 2-3 ежегодных, обязательных по программе выступления вряд ли смогут дать нужный ему опыт. Если ученик чаще выступает на зачётах, концертах, волнение не исчезает, но при этом приобретает несколько иную форму, что не только не мешает исполнению, но часто способствует его большей яркости, убедительности. Меняется психологический настрой ученика, его отношение к выступлению, оно перестаёт быть чем-то исключительным. При таких условиях игра на эстраде будет положительно влиять на развитие всех исполнительских качеств и навыков учащих.

Выступление принесёт пользу лишь при удаче. Гарантировать её не может ни один педагог, но он обязан максимально помочь ученику и в этом отношении. Педагог, не сужая, конечно, в образном и стилевом плане круг произведений, выносимых на концертах, но в то же время может учитывать индивидуальные склонности ученика, выпуская его на эстраду с любимыми сочинениями - это стимул для работы, и творческая радость, в таких случаях чаще публичные выступления приносят удачу.

Творческое самочувствие на эстраде - очень важный момент при публичном выступлении. Когда возникает контакт с аудиторией, когда чувствуешь полную духовную и физическую свободу, дающую возможность беспрепятственно осуществлять свои художественные намерения, тогда можно говорить о хорошем, подлинно творческом эстрадном самочувствии. Познав это чувство, надо бережно хранить его в памяти и пытаться каждый раз вновь вызывать его во время игры. В этом поможет лучше всего увлечение исполняемой музыкой. Отдаться ей целиком, наслаждаться её красотами и стремиться к тому, чтобы слушатель наслаждался вместе с тобой, - таков вернейший путь для достижения нужной цели.

## Литература

1. Алексеев АД. Методика обучения игре на фортепиано. - М., "Музыка", 1978.
2. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. - М., "Музыка", 1973.
3. Любомудрова НА. Методика обучения игре на фортепиано. М., "Музыка", 1982.
4. Натансон В.А., Руденко В.И. Вопросы методики начального музыкального образования. -М., "Музыка", 1981.
5. Натансон В.А., Рощина Л.В. Вопросы музыкальной педагогики. Выпуск 5-М., "Музыка", 1984.
6. Тиманов П. Метод КС. Станиславского и физиология эмоций. М.,1962.
7. Станиславский КС. Работа актёра над собой. 4.1:[ Работа актёра над собой в творческом процессе переживания] - М,"Искусство", 1985.
8. Ухтомский А.А. Учение о доминанте. Собрание сочинений. - Л.,Медгиз,1963.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. -М., Просвещение, 1984.