

**МБОУДОД «ДМШ№3»**  
**ПЕДАГОГ БЕЛОЦЕРКОВСКАЯ Ф.Г.**

**МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ**  
**«ПОДГОТОВКА К ПУБЛИЧНОМУ**  
**ВЫСТУПЛЕНИЮ»**

**г. Н. Тагил 2012 г.**

Уже в период обучения в детской музыкальной школе ученику надо разъяснить общественное значение исполнительской деятельности. Необходимо прививать чувство ответственности за качество исполнения на эстраде и вместе с тем любовь к игре на публике.

Пусть учащийся с детских лет привыкает к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим с собой и перед педагогом, что вместе с тем это – праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение.

Большое значение в подготовке к публичному выступлению (академическому концерту) является тщательный и продуманный выбор произведений.

Нельзя сужать в образном, стилевом отношении круг произведений, но в то же время надо учитывать индивидуальные склонности ученика.

Полезнее бывает вместо одного трудного произведения пройти несколько менее сложных с разнообразным музыкальным содержанием, различных по жанру.

Работа спорится, когда ученику интересно, а интересно бывает, когда одно произведение меняется другим. Когда одна задача сменяется другой. Когда преодоление трудностей достигается без **чрезмерного** напряжения. Только в этом случае хорошие результаты доставляют ученику радость.

Публичное выступление подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая и учащегося и педагога к возможно более высокому ее качеству, требуя особой законченности и рельефности, выявления замысла, заставляет учащегося максимально использовать свои исполнительские возможности.

Сложные задачи возникают, когда приходится готовить к выступлению не одно произведение, а несколько.

Прежде всего, трудно достигнуть того, чтобы вся программа одновременно находилась в готовности к требуемому сроку.

Часто, особенно в классе неопытного педагога некоторые сочинения оказываются сырыми, недоработанными, а к другим ученик уже потерял интерес и начинает играть их все хуже и хуже. В результате последние дни перед выступлением протекают в крайне нервной обстановке – что-то наспех доучивается, где то срочно ставятся «заплатки». Во избежание этого, следует так планировать работу над программой, чтобы, во всяком случае, самые трудные ее номера были подготовлены заранее. Это относится преимущественно к сочинениям полифоническим, крупной формы, виртуозного характера. Их полезно выучить заблаговременно и дать им, как говорят, некоторое время «полежать». Исполнение программы целиком требует **устойчивости внимания**. Устойчивость внимания, подобно физической выдержке, так же необходимой при исполнении программы, вырабатывается в процессе тренировки не только на эстраде, но и в период подготовки к выступлению.

Ученик должен научиться целостно, охватывать программу. Надо «слепить» её форму, ощутить взаимосвязь входящих в неё сочинений. В ученике надо воспитывать уверенность, что он достаточно подготовлен к выступлению. Эта уверенность создается не только соответствующими словами педагога. Большую роль здесь играют удачные исполнения программы перед выступлением. Перед педагогом стоит серьезная и важная задача: раскрыть творческие возможности учеников, развить эмоциональное отношение к исполняемому. Важно, чтобы в процессе занятий вопросы выразительности исполнения, передачи художественных образов произведения, выявление его характера, отношения к ним самого учащегося проникали в самую, казалось бы, черновую работу. **Весь ход работы над произведением – это процесс обучения** исполнению, в котором музыкальное осмысление сочетается с эмоциональностью восприятия. По мере овладения различными частными трудностями, встретившимися в произведении, основное внимание учащегося постепенно перемещается на вопросы, связанные с целостностью исполнения, с уточнением и наиболее ярким выявлением общего исполнительского замысла, то есть на содержание завершающего этапа работы. Особенно ответственным является заключительный этап работы над

произведением. Главной задачей на данном этапе является воспитание умения мыслить «горизонтально», охватывая произведение целиком и одновременно, контролируя слухом сложные в звуковом и техническом отношении места. Состояние работы на заключительной стадии позволяет окончательно установить общий исполнительский план произведения. При исполнении подготовленного произведения вполне возможно введение каких-то новых, ранее не предусмотренных деталей. И это естественно, так как исполнение – процесс творческий, что однако не снимает необходимости продумывания и точного установления всего плана исполнения.

Нужно так же окончательно уточнить темп исполнения. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Научившись исполнять подвижное сочинение в требующемся темпе, учащийся, как известно, должен продолжать работу и в более медленном движении. Это предохранит произведение от «забалтывания», а кроме того, поможет закреплению сознаний играющего исполнительского плана во всех его деталях. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимум внимания. Однако такая работа в медленном движении не должна вести к утрате представления о нужном темпе. Найдя, почувствовав его, учащийся должен его закрепить, чтобы всегда иметь возможность вновь к нему вернуться. При занятиях с учениками начальных и средних классов музыкальной школы, нередко приходится над этим специально работать, элемент «потери» своего движения не исключается и у старшекласников.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа 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 и в требуемом темпе. Это касается всех произведений звучащих в любом движении, от самых медленных и спокойных до быстрых, виртуозных. Иногда учащиеся настолько привыкают к работе в замедленных темпах, что почти не пробуют играть

технически трудные для них произведения в настоящем темпе, не пытаются, по существу их исполнять. Подобных явлений допускать нельзя: учащийся никогда не освоится с исполнением произведений виртуозного или просто подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над этим работать.

В процессе пробного исполнения, направленного на обхват всего произведения в целом, очень важно сразу же не допускать ученических «запинок» и «поправок». Лишняя деталь нарушает установленный автором закон формы – при этом неизбежно нарушается и содержание музыкального произведения. Если педагог будет считать погрешности против целостности формы недопустимой ошибкой, то и ученик направит все внимание на эту важнейшую сторону исполнения. Постепенно он добьется безошибочной игры.

Порой некоторым препятствием целостности исполнения оказывается преувеличенная роль, отводимая отделке различных деталей. Это происходит в тех случаях, когда тщательная работа над выразительностью становится самоцелью. Ясно, что при всей её необходимости эта работа не должна идти в ущерб охвату целого, мешает цельности восприятия и исполнения. Если ученик не представляет себе характер музыки всего произведения, то и первая фраза прозвучит у него «фальшиво», она будет оторвана от целого как листок от ветки. Если педагог на уроках, в повседневной работе будет разрешать ученику «начинать», то и на эстраде ученик будет «срываться».

Перед началом исполнения рекомендуется мысленно «пропеть» несколько тактов вперед. Для точного определения темпа полезно вспомнить характер музыкального движения одного из центральных разделов пьесы.

Для пассивных в исполнительском плане учащихся полезен показ педагога. Яркость ученического исполнения не должна основываться только на слепом подражании. Некоторые педагоги против показа. Не всегда показ влечет за собой «пассивное» копирование: хорошо скопировать вовсе не просто, ведь это требует активного вслушивания, осознанного или неосознанного слухового анализа.

5

Показ, который активизирует, «подталкивает» творческую фантазию ученика, способен принести неоценимую пользу. (Коган)

Иногда педагог прибегает лишь к показу отдельных моментов – в целях устранения ряда «технических неполадок» (целесообразность аппликатуры, нелепых штрихов). Целью показа педагога может служить и своего рода «пародирование» грубых ошибок, имеющих место в ученическом исполнении («сложная полифония» - задерживание пальцев, «закрашивание пауз», разорванность фраз или набегание их друг на друга).

Уже в классной обстановке на ряде уроков, предшествующих открытому выступлению, должна господствовать атмосфера эстрады: крышка рояля поднята, педагог сидит на расстоянии в роли слушателя, присутствуют и другие учащиеся.

Необходимо, чтобы ученик на нескольких уроках, предшествующих его публичному выступлению, мог без всяких помех исполнить произведение от начала до конца. После проигрывания всего сочинения целиком должна следовать критическая оценка исполнения. Она проводится учеником, который сам должен указать на то, что не удалось осуществить, и каким образом можно избежать повторения замеченных недостатков. Подобная критика необходима для того, чтобы ученик научился в совершенстве контролировать свою игру, точно определять причины неудовлетворительного качества исполнения и искать пути к их устранению. В работе с младшими учениками педагог задает вопросы, касающиеся установленных ошибок, и требует конкретных ответов.

В работе со старшими учениками педагог дополняет перечень недостатков, которые сделаны учеником, и выявляет те ошибки, которые ученик не заметил. После этих замечаний ученик снова играет произведения, стремясь к тому, чтобы новое исполнение было лучше.

Если ученик забыл какое то место и растерянно остановился, преподаватель не должен фиксировать его внимание на неудачи, а, ободрив его, попросить играть дальше.

Таким образом ученик немедленно отвлекается от случившегося и мгновенно переключается на состояние уверенности в себе. Это может быть достигнуто

6

разными средствами, главным образом, спокойным волевым воздействием на ученика (например: «не обращай внимание на остановку или ошибку и играй дальше, у тебя все хорошо получается», «ты твердо знаешь пьесу, иначе я бы тебя не выпустила на эстраду»).

Если педагог не совсем удовлетворен характером исполнения, ему следует активизировать общую эмоциональную настройку ученика. Для этого он может прибегнуть к выразительному подпеванию мелодии, дирижерски четкому или пластичному жесту, обостряющему ритмическую выразительность игры, к ярким словесным характеристикам («смело, как бы издавдалека, снова радостно, печально» и т.д.).

Иногда осознанию исполнительских намерений может помочь знакомство с записями данного произведения. При сложившемся собственном представлении такое прослушивание нередко оказывается весьма полезным, способствуя уточнению своих намерений.

Наблюдаемое часто явление «забалтывание» ранее удававшихся мест можно объяснить двумя причинами: 1) неорганизованной (как правило, в быстрых темпах) проработкой учеником трудных эпизодов; 2) использованием незакрепленного на уроке технического приема. По сути, длительное повторение, особенно в одной манере, трудного места приводит к частичному разрушению уже автоматизированного технического навыка. Заметнее всего это проявляется у детей, недостаточно гибко приспосабливающихся к техническим навыкам.

Причиной технической неудачи являются своевременно не замеченные педагогом явления дезавтоматизации, т.е. потери ритмической и динамической точности в технических эпизодах. Процесс же восстановления разрушенных навыков у большинства учащихся проходит затрудненно. В этих случаях полезно предложить ученику поработать с помощью кантилены или изменения динамических градаций.

Особенно полезен темпо - динамический прием, суть которого состоит в том, что при проигрывании подвижного пассажа темп намеренно слегка притормаживается и звучание усиливается в местах явного нарушения

технической точности исполнения. Одним из немаловажных факторов, влияющих на выступление, является **волнение**. Нередко волнение способствует большей яркости исполнения; известно, что одаренные ученики обычно играют публично лучше, чем в классе. Однако во многих случаях волнение сказывается отрицательно. У различных учеников оно проявляется по-разному. Некоторые играют на эстраде более скованно, сухо и формально, чем в домашней обстановке. Другие, наоборот, впадают в преувеличенно «развязный» тон, и их игра приобретает нарочитый, искусственно приподнятый характер. Волнение часто неблагоприятно отражается на технической стороне исполнения, а иногда приводит к заминкам, остановкам и пропускам целых эпизодов.

Все эти формы эстрадного волнения постоянно встречаются в ученическом исполнении. Педагог должен внимательно и вдумчиво анализировать причины каждой постигшей его неудачи. Необходимо помнить, что срывы во время публичного исполнения приводят к появлению страха перед эстрадой. Весьма вредно фиксировать внимание учащихся на проблеме волнения. Надо воспитывать в них чувство радости от общения с аудиторией и процесса публичного выступления. Вместо того, чтобы расспрашивать ученика перед выступлением, не волнуется ли он, как это делают некоторые «заботливые» педагоги, необходимо мобилизовать его волю на то, чтобы он сумел донести до слушателей исполнительский замысел, не потеряв при этом ни основной нити музыкального повествования, ни деталей.

Большое значение для устранения чрезмерного волнения имеют **частые** выступления. Самые робкие ученики, если им приходится играть часто, начинают чувствовать себя на эстраде значительно увереннее. Нужно обеспечить ученику возможность часто выступать перед публикой.

Очень важно беречь свои эмоциональные силы в день концерта, не говоря о пользе тщательного, точного и внимательного проигрывания.

Коган рекомендует сыграть пьесу не больше одного раза, спокойно, внятно, в умеренном темпе, в средней силе с приглушенными эмоциями. Бузони часто в



3

день концерта проигрывал медленно и тщательно всю программу без всякого «выражения». Годовский, готовясь к концерту, просматривал по нотам вещи.

Эмоциональный подъем школьника после удачного концертного выступления станет наилучшим творческим вознаграждением для педагога.

Список литературы:

А. Алексеев.

Методика обучения игре на фортепиано. Музгиз, 1961 год.

О. Брагина о работе над формой музыкального произведения. Изд. «Музыка», 1981 год.

Н. Любомудрова. Методика обучения игры на фортепиано. Изд. «Музыка», 1982 год.

Т.Л. Беркман. Индивидуальное обучение музыке. Изд. «Просвещение», 1964 год.

Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Государственное муз. изд., 1961 год.

Г. Коган. Работа пианиста. Изд. «Музыка», 1979 год.