Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение

 дополнительного образования «Детская школа искусств №3» г. Улан-Удэ

Т.А. Перепечина

**Подготовка ученика к публичному выступлению**

Методическая разработка для преподавателей ДШИ

Улан-Удэ

2015г.

Рассмотрено на заседании

Педагогического совета

МОУ ДО «Детская школа искусств №3»

г. Улан-Удэ

от \_\_\_29 августа\_\_\_\_\_\_2015г.

Работа рекомендована к применению в

Профессиональной деятельности

Директор ДШИ №3 Зам. директора по УВР ДШИ №3

А.Д. Самсонова Е.А. Громова

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«29» августа 2015г. «29» августа 2015г.

Зав. Отделением Специального фортепиано

Е.И. Красикова

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 20\_\_\_г.

Перепечина Т.А., **Подготовка ученика к публичному выступлению**. Методическая разработка адресована преподавателям ДШИ

Любому публичному выступлению ученика – будь то экзамен, концерт-предшествует длительная, кропотливая работа.

Публичное событие для любого исполнителя является событием. Для ребят это событие должно быть праздником. Настоящий методический материал посвящен вопросу о том, как создать у ученика состояние, которое помогло бы ему возможно лучше донести до слушателей то, что было задумано и отработано в классе.

Публичное выступление - синтез многих компонентов: и музыкальных, и его физической и нервной конституции, и метода его обучения музыке с первых шагов, и воспитания 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 создания, памяти, двигательных навыков и прочего. Работая с учеником над музыкальным произведением, педагог прививает и закрепляет нужные навыки, и если ученик, волнуясь на эстраде многое теряет, то следует винить не только его нервную систему, а недостаточное, либо неправильное усвоение и закрепление навыков.

Трудно сказать, что именно важнее всего для уверенного самочувствия на эстраде, но, безусловно, память – один из наиболее важных факторов. Психология различает следующие виды памяти: зрительную, слуховую, двигательную и смешанную. (зрительно-слуховую, зрительно-двигательную и слухо-двигательную)

Наиболее распространены смешанные виды памяти. Какой бы вид памяти ни преобладал, какая бы ни была ученика хорошая природная музыкальная память, следует воспитывать у него сознательный и логический подход к разучиванию музыкального текста.

То и другое связанно с гармоническим слушанием и построением формы не только в хорошо заученных словах: «экспозиция, разработка, реприза», но и в самых ее мелких элементах. Самые простейшие элементы ученик узнает уже при прохождении первых номеров из школы Николаева. 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 расскажет: «вот появилась новая музыка, потом опять, как сначала». В самых легких сонатинах /, например, Берковича – соль мажор, Гедике – До мажор / есть уже зачатки сонатного аллегро, в них четко отграничены и контрастны, главная и побочная тема, есть даже какой-то элемент разработки.

В легких этюдах Черни-Гермера можно предложить ученику самому сделать гармонический анализ. Гармонии в этюдах / особенно в этюдах Черни-Гермера / проще и устойчивее, чем в пьесах, поэтому лучше назначить с этюдов.

Если ученик хоть частично понял гармоническую структуру и уяснил Фактуру этюда-гаммообразное движение, короткие или длинные арпеджио, пятипальцевое построения, скрытое двухголосие и т.д. – он значительно быстрее заучивает наизусть.

Иногда в этюдах / опять-таки чаще всего в этюдах Черни/ встречаются фактурно единообразные построения. В таких случаях предлагается ученику разбирать без нот. Пример: этюд № 31 Черни, - выяснили, что размер трехдольный. Первые два такта первых двух четырех тактов – восходящие короткие арпеджио, в третьем четырехтакте – нисходящие. Запомнили с какой ноты начинается и на какой кончается арпеджио. Первые два такта ученик играет без нот, второй двухтакт гаммы – играет по нотам. А фактуру – разложенные аккорды, какую бы функцию они не несли, предлагается ученикам заучивать почти наизусть аккордами.

Услышав и запомнив аккорд, ученик и психологически и физически воспринимает его, как единое целое. Тогда его и технически легче сыграть и звучит пластичнее.

Иногда стереотипные куски мы заучиваем на первом уроке, когда ученик принес этюд на разбор. Интересен в этом плане этюд Черни опус 299, № 5. В нем много кусков можно сразу наизусть, поняв построение. Надо сказать, только об одном трудном месте – такты: 39-42, левая рука – восходящие гаммы в одну октаву на белых клавишах, от каждой белой клавиши – в нисходящем порядке, от До первой октавы и до До малой октавы. В правой руке выучить мелодию. Сыграть эту мелодию первым пальцем и запомнить ее наизусть. Затем от каждого звука мелодии сыграть восходящую гамму в одну октаву на белых клавишах.

Возможность сыграть трудное место сразу наизусть обычно доставляет детям радость, главным образом потому, что-то, представлялось таким трудным, оказалось таким простым,

Примеров можно привести множество, но вероятно, принцип ясен из сказанного.

При такой работе у ученика развивается гармоническое слышание, умение разобраться в фактуре, умение обобщать длинные построения.

С возрастом знания накапливаются, и в старших классах можно предложить ученику сделать гармонический анализ какого-нибудь куска пьесы или этюда. Не будем утверждать, что такой метод работы помогает всем техническим трудностям, или исключает работу над техникой, но помогает чувствовать себя увереннее при исполнении наизусть, помогает мыслить крупнее, видеть в нотах вперед, что сказывается при чтении листа в разборе.

Как учить музыкальное произведение – целиком или частями? Перед музыкантами такая дилемма не стоит. Музыкальное произведение при разучивании требует членения, это истина, не требующая доказательств. Важно лишь разумно расчленить произведение. Перельман в своей маленькой, но чрезвычайно емкой книжке «В классе рояля», пишет: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал. Расчлененный, он затем легко заучивается. Плохо разучивать – бездумно дробить материал, раздробленный он с трудом затем пригоняется».

Ученику нужно объяснить, что никогда не следует останавливаться на окончании фразы, пассажа, четырехтакта. Если учил по фразам, то останавливайся на первых звуках следующей фразы, если по четырехтактам, то всегда переходи через тактовую черту, т.е. останавливайся на пятом такте, если отдельный пассаж, то связывай его с началом последующего.

Стоит попросить ученика здесь же расчленить пьесу и иногда поправлять его, если это требуется.

Гофман рекомендовал четыре 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 два способа применяют все, без них никак не обойтись. И к сожалению, ими ограничиваются.

Дети, особенно менее музыкальные, волнуются перед выступлением не потому, что боятся сыграть недостаточно ярко, недостаточно образно, без нужного настроения. Единственная мысль, которая им внушает страх – боязнь забыть. Сыграть свою программу, нигде не забыв, не споткнувшись, для большинства учеников основное мерило выступления. Трудно представить себе, как модно сыграть пьесу не только на эстраде, но и дома в спокойной обстановке, не умея сыграть ее без нот, но и без рояля или как мы называем этот способ в классе, «в голове».

Без умения внутренне воспроизвести пьесу без нот и без рояля не может быть настоящей уверенности у исполнителя на эстраде.

Ученикам это умение дается далеко не сразу. К умению сыграть без нот и без рояля можно подводить учеников двумя способами / поначалу в присутствии педагога/.

I – играть на крышке рояля и II – играть на коленях.

Играть на коленях труднее, чем на крышке инструмента, где пространство соответствует клавиатуре. Поэтому ко второму способу можно перейти тогда, когда ученик играет на крышке, не останавливаясь. При игре на коленях двигательное пространство ограничено и требуется более твердое внутреннее знание пьесы.

Вначале некоторые ученики и на крышке инструмента не могут сыграть до конца, остановился. Пусть заглянет в ноты без рояля и вспомнит. Это поможет закрепить в памяти непрочно выученное место.

Овладев этими двумя способами, пусть ученик пробует играть «в голове». Учить в голове советуйте в транспорте, на улице, в постели, перед сном и т.д. И, опять-таки, если где-то забыл, посмотри в ноты, но без рояля.

Особенно трудны для памяти и чаще всего дают срывы при исполнении полифонические произведения.

Здесь нужен более тщательный подход в процессе разучивания. В двухголосии у более способных учеников надо требовать знания наизусть отдельно каждого голоса/ т.е. практически уметь сыграть наизусть каждой рукой отдельно/. Ученик со слабыми данными должны уметь свободно играть по нотам каждый голос и лишь тогда соединять голоса. Не следует требовать от них заучивать наизусть каждый голос не только потому, что это заняло бы слишком много времени, но главным образом потому, что чаще всего у таких учеников плохая координация и играть двумя руками для бывает труднее, чем знать на память один голос.

В трех и четырехголосии при нашем контингенте, в большинстве, далеко не блестящем, умение сыграть наизусть каждый голос не возможно. Если ученик может сыграть наизусть каждой рукой отдельно, следя за голосоведением и в правильной аппликатурой, этого достаточно. Если слабому ученику не удается сыграть всю пьесу наизусть отдельными руками, следует вычленить особо сложные полифонические куски и в них добиться такого умения.

Часто, когда пьеса любой форы, не только полифоническая, уже твердо выучена на память, при исполнении в классе начинают появляться неточности в артикуляции, случайная аппликатура, а то и просто фальшивые ноты. В этом случае спросите ученика, как он дома занимается и окажется, что он дома учит пьесу на инструменте без нот. Детям постоянно приходиться повторять: пока не знаешь твердо на память, старайся хоть куски, которые знаешь, играть без нот, а когда хорошо знаешь на память, обязательно учи и по нотам. Бывает, что произведение выучено задолго до выступления и начинает увядать, или, многие говорят «забалтываться», это происходит оттого, что ученик дома не играет, а проигрывает пьесу автоматически, как говорил Нейгауз, «занимается музыкой без музыки».

Кроме того, что исполнение становится неинтересным, автоматическая игра означает отключение внимания и может привести к провалам памяти.

Как только педагог замечает признаки такого бездумного исполнения, он должен проходить пьесу по нотам, как новую, принесенную на разбор. Мы проверяем артикуляцию, динамику, аппликатуру. Иногда что-то меняется в динамике, в педализации, обращается внимание на какую-нибудь модуляцию или красивый аккорд, отделывается заново интонация – т.е. включается сознание, будиться уснувшая мысль и таким образом можно избежать «забалтывания».

С музыкально одаренным учеником можно держать пьесу в хорошей форме очень долго. Иногда бывает вызвано обстоятельствами. Всегда можно совершенствовать исполнение, и оно будет становиться все интереснее. С учениками маломузыкальными это значительно труднее, но с ними редко есть надобность в этом, т.к. их выступления ограничиваются очередными двумя годовыми зачетами, переводным экзаменом, да изредка выступлением в общеобразовательной школе, где ученик учится.

Не говорите с учениками о памяти, не фиксируйте его внимание на ней перед выступлением. пугать ученика тем, что он при выступлении забудет пьесу, можно только в случаях небрежного отношения к аппликатуре.

Разумеется, все, о чем говорилось выше не исключает и не заменяет длительной, систематической домашней работы над отрабатыванием двигательного автоматизма.

Удачно выбранная рациональная аппликатура важна не только для пианизма и как средство выразительности, но и для, спокойствия исполнителя. Сложный вопрос аппликатуры требуем большой отдельной работы. Ограничимся лишь повторением общеизвестной истины – отношение ученика к аппликатуре должно быть сознательным. Такое отношение возможно при наличии знания и усвоения аппликатурных правил.

Встречается недостаточно серьезное отношение к систематическому прохождению гамм, арпеджио, аккордов.

Дети иногда учат гаммы по приложенной в школе Николаева таблице. Учат механически, не умея анализировать и обобщать аппликатурные принципы и переносить их в свой репертуар. Педагог должен объяснить ученику позиции, смену их, разъяснять и постоянно закреплять знание основных правил аппликатуры.

Чаще всего нелогичная аппликатура у детей бывает в стаккатной фактуре. Полезно сыграть несколько раз легато вместо стаккато. При игре легато яснее понятна аппликатурная последовательность. Совсем особое место занимает аппликатура в полифонических произведениях, где она должна отвечать требованиям голосоведения. Кажущаяся «удобной» аппликатура может нарушить полифоническую ткань.

О работе над художественным, эмоциональным образом музыкального произведения есть много трудов, написанных авторитетными педагогами и исполнителями.

Для того, чтобы ученик почувствовал эмоциональную окраску пьесы, ее характер, общих рецептов нет. Нужна большая педагогическая гибкость, чтобы, не навязывая своего слышания, подвести образа пьесы, разбудив его воображение и призыв на помощь ассоциативное мышление.

Музыкально одаренному ученику помогает интуиция. Но и одаренному и маломузыкальным ученикам, когда цель ясна, нужно дать средства для ее достижения.

Известно, с каким трудом прививаются маломузыкальным детям нужные навыки. Их двигательные приемы, прямо противоположны тем приемам, какие нужны для данного звучания. Известно так же, как учить легче, чем переучивать.

Вот почему особенно важен процесс разбора. На первом уроке, пусть даже ученик разобрал произведение каждой рукой отдельно, следует показать ему, какими приемами звукоизвлечения пользоваться и добиться потенциального результата.

Динамический план тесно связан с формой музыкального произведения / лишнее доказательство необходимости понимания самых мелких элементов формы/.

Не следует заставлять ребенка слепо выполнять нюансы, указанные в нотах и диктаторски разрисовывать ноты вилочками. Поняв движение музыки внутри фразы, роль фразы, ее значение в общем контексте, ученик сам почувствует нужную нюансировку, она становиться эмоциональной потребностью. Иногда можно услышать от педагога такое выражение: «Над музыкой мы еще не работали». Разве музыкальное произведение – это платье, к которому потом можно пришить бантики и пуговки?

Если ученику сразу ясна художественная цель, он работает дома с большим интересом, не механически, а если ему сразу показаны нужные средства, работа над пьесой пойдет быстрее.

Чрезвычайно важно установить темп пьесы. Когда педагог колеблется, меняет темп готовой пьесы над выступлением, вряд ли ученик в момент эстрадного волнения найдет нужный темп. Это отнюдь не значит, что в последние дни перед выступлением нужно играть этюды, технические пьесы только в быстром темпе. Очень полезно играть такие пьесы в концертном исполнении, но и в медленном также.

В случаях неудачного исполнения пьесы в быстром темпе или этюда при публичном исполнении, обычно слышишь от педагога: «Все получилось. В последние день-два разладилось».

Можно посоветовать технические, произведения в настоящем темпе исполнять только в классе, в присутствии педагога. Дома же ученик должен играть такие произведения только в среднем темпе, но и в «концертном исполнении», т.е. соблюдая динамику, фразировку и т.д. к сожалению, ненужные рефлексы закрепляются у учеников быстро – стоит какому-нибудь месту в пьесе раз или два не получиться, как исправить его уже почти невозможно.

Для того, чтобы отработать выдержку при исполнении технической пьесы в настоящем темпе, можно разрешить ученику играть ее дома в темпе, два раза в день, за два-три дня до выступления. Кстати дор экзаменационной программы, где обязателен этюд, следует учить два-три этюда, чтобы иметь возможность выбора и застраховаться от безвыходного положения.

Мы часто повторяем ученику: «слушай себя, думай». А научен ли он думать, знает ли он как себя слушать? Дети часто понимают это требование как регистрацию ошибок, неточностей, грязно сыгранного пассажа, или того хуже, исправление своих ошибок. Только при ясном внутреннем представлении исполняемой музыки и владея нужными для ее воспроизведения способами возможно то, что мы подразумеваем под словами: «думай, слушай себя».

Мозг, занятый активным приказом к действию, не позволит эстрадному волнению включить сознание.

Осмысленное исполнение хоть и не эквивалент музыкальной одаренности, единственно возможна ее замена. Ученика со слабыми музыкальными данными можно слушать без скуки, если он играет осмысленно. Научить осмысленному исполнению музыки можно каждого ребенка.

На последних уроках. репетициях перед выступлением пора приниматься за подготовку психики ученика. Такие репетиции желательно проводить в том помещении, где будет выступление. Хорошо, если в этом учувствуют ученики или родители. Мы садимся на местах для публики, либо это происходит в классе, педагог садится подальше от ученика и предупреждает ученика: «сейчас ты будешь играть, как на экзамене / или концерте, в зависимости от того, что предстоит/. Я уже ничем не могу тебе помочь, ничего не смогу ни исправить, ни подсказать. Волнуйся, как на концерте, и сохраняй ясную голову». После этого, выдержав паузу, официальным тоном объявляются его фамилия, имя, класс, программа, т.е. создается обстановка выступления. Так делают вероятно, все педагоги. Интересно, наблюдать как после такого предупреждения ученик подтягивается, становиться собраннее и заметно волнуется. Однако, стоит педагогу во время исполнения не удержаться и шепотом сделать маленькое замечание, как собранность, приподнятость улетучивается. Одним, не вовремя сказанным словом, разрушается самостоятельная ответственность ученика. После исполнения мы с учениками, изображавшими комиссию или публику, обсуждаем игру. Кстати, такие обсуждения приносят пользу и исполнителю, т слушавшим. За три-четыре дня до выступления попросите ученика такие репетиции проводить и дома: сесть к инструменту, представить себе зал, где будешь играть, публику в зале, вызвать волнение и сыграть свою программу. Природа эстрадного волнения отличаются от житейских волнений, вызываемых предчувствием или ожиданием, скажем, болевых ощущений, наказания и т.п. Волнение перед выступлением включает в себя, может быть не всегда осознанное, чувство ожидания чего-то радостного. Достаточно сказать любому человеку, настроенному вполне спокойно «ты только не волнуйся», что бы он внутреннее насторожился, обеспокоился, ожидая, что за этим предупреждением последует нечто, заслуживающее волнения. Когда мы говорим ученику: «ты только не волнуйся», тем самим мы подчёркиваем в нем чувство ожидания события, которое должно внушить страх. Всякие «упекающие» наставление мне кажется дают обратную реакцию. Мы часто говорим ребятам о том, что при исполнении на эстраде нужно волноваться, т.е. не терять головы, думать вперед, как в классе.

Для детей часто главный критерий исполнения – забыл! Как часто маломузыкальный ученик не понимает, почему он на экзамене получил тройку, ведь он не забыл, а товарищ забыл в одном месте и получил четверку. Объясните, что где-то споткнуться, забыть, не страшно, это случается и со взрослым пианистами. Не на это музыканты обращают внимание. Важно не исправлять свои ошибки на эстраде, не топтаться на клавишах, а играть дальше. Тебе это не страшно, если ты хорошо знаешь пьесу «в голове».

Встречаться в пьесах «подводные камни». Иногда это большой скачек, иногда внезапная смена фактуры или ритмичная сложность.

В таких случаях предупредите ученика: «Сколько бы ты не учил, этого не достаточно. Будь к нему внутренне готов, мобилизуй волю, и оно получиться».

Иногда эстрадные неудачи вызваны завышением репертуара.

Нельзя отрицать полезность «рывка». В классной работе такие эксперименты часто хорошо подвигают ученика. Для ответственных выступлений в них таиться опасность. Непосильная задача, превышающая диапазон технических или эмоциональных возможностей ученика, вызывает внутреннюю скованность. Внутренняя скованность передается мышечному аппарату, затрудняет контроль сознания.

Многие педагоги педагоги перед выступление повторяют с учеником программу в классе. Такая практика очень часто приводит к нежелательным результатам. Ребенку трудно сдержать своих эмоций, сыграть «в полканала». Повторяя через короткое время программу на эстраде, он сыграет, ее менее ярко, образно. Для спокойствия и ученика и педагога достаточно в артистической или коридоре попросить ученика сыграть на столе, или на коленях по несколько начальных тактов каждой пьесы для проверки правильного темпа.

Малыши меньше подвержены эстрадному волнению. Для них выступление – игра, в которой они охотно учувствуют. Подростки относятся к выступлению с большой ответственностью и нервозностью.

Еще несколько слов о поведении на эстраде.

Старшим ученикам, испытывающие волнение, полезно сделать два-три медленных, глубоких вдоха перед самым вдохом на эстраду. Сев за инструмент, сыграть мысленно два-четыре такта, установить темп и только после этого начинать игру. Окончив пьесу, не торопиться начинать следующую, пока не перестроишься на новое содержание, новое настроение и также сыграть про себя начальные такты, чтобы установить темп.

В случае эстрадной неудачи, какого бы характера она ни была, не следует упрекать ученика. Он и без того огорчен. Лучше утешить его сегодня, а завтра в спокойной классной обстановке, разыграть и разъяснить неудачи и постараться извлечь уроки на бедующее.