

Тверская область,
Конаковский муниципальный округ
г. Конаково, ул. Энергетиков, д. 13а
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Детская Хоровая школа мальчиков и юношей

Методическая работа

Подготовка ученика к концертному выступлению

Составитель: Черноусова Татьяна Михайловна
Преподаватель
по классу баяна, ансамбля шумовых инструментов

г. Конаково
2026 г.

ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Существующая форма проверки успеваемости учеников ДМШ предусматривает два зачёта в первом и втором полугодиях. Следовательно, ученик должен выступить с подготовленной программой, в течении учебного года не менее двух раз. Если к этому прибавить различные отборочные прослушивания, участие в концертах отдела, школы, на родительских собраниях, то число публичных выступлений соответственно возрастает.

Как помочь ученику возможно лучше донести до слушателя то, что было задумано и отработано в классных и домашних занятиях? Какими путями добиваться того, чтобы выступления доставило удовлетворение и ученику и педагогу?

Многие факторы оказывают влияние на исполнительство, не говоря уже о музыкальных способностях, имеют значение его физическая и нервная конституция, общий культурный, интеллектуальный уровень, что составляет особенности его индивидуальности. Но решающим, доминирующим фактором является метод обучения музыке. Публичное выступление есть итог системы обучения ребёнка, где всё взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, слышания, памяти, двигательных навыков. контроль педагога над режимом и дисциплиной домашних занятий.

Педагогический процесс есть единая, целенаправленная линия если в длительном, сложном пути этого процесса были допущены ошибки, просчёты, то перед «финишем» -выходим на эстраду- не помогут никакие увещевания, никакое психологическое воздействие. Стало быть, нужно проследить весь путь – начиная от выбора программы и конечная, поведением на эстраде.

Одним из важнейших залогов успеха является удачно выбранная программа.

Составляя учебный план, педагог включает в него произведения, которые ученик будет готовить на зачёт, экзамен, концерт, произведения для классной работы, нужные либо для преодоления тех или иных недостатков, 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, усваивается значительно быстрее, так как ученик учит её с большей эмоциональной отдачей. Весьма желательно, чтобы педагог мог сыграть ученику пьесу, очень полезно рассказать коротко об эпохе, в которой жил автор пьесы, о стилевых особенностях его творчества. Это отнюдь не означает, что следует навязывать ученику своё слышание пьесы. Каждый педагог умеет найти вопросы, наводящие на нужные ассоциации, активизирующие работу воображения, помогающие раскрыть музыкальный образ пьесы, её характер, настроение. Зная, к чему нужно стремиться, чего добиваться, ученик с большим интересом, с большим самоконтролем, более сознательно будет работать над пьесой и домашние занятия дадут лучшие результаты.

Итак, цель намечена. Однако, самые интересные рассказы, самые яркие образы ни к чему не приведут, если не найдены средства для воплощения замыслов. Двигательная память более устойчива, чем слуховая. Изменить, переучить заученную неверно или неудобную аппликатуру, изменить заученный неудачный приём звукоизвлечения, бывает 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, связанные с градациями силы звука, – должны быть показано ученику и усвоено им при разборе новой пьесы. Процесс разбора является едва ли не самым важным этапом в разучивании музыкального произведения. Как качество всходов обусловлено посевом, так зерно удачи заложено в первом знакомстве с текстом пьесы.

Одно из основных средств выразительности в музыке – артикуляция, способ произношения.

К сожалению, нужно признать, что запас артикуляционных приёмов у учеников музыкальных школ беден и однообразен, тогда как окраска звучания *Legato*, *non legato*, *staccato* требует разнообразия и гибкости. Задача педагога – научить ученика, включать нужную группу мышц, перестраивать их работу, включая, предположим, крупные мышцы и включая мелкие, расположенные в запястье, научить пользоваться большим или меньшим весом руки, большей или меньшей её массой. то есть научить всему, что составляет игровые приёмы, необходимые для реального воплощения нужного звучания. Как в домашних занятиях разучивать музыкальное произведение целиком или по частям?

Если в общеобразовательных школах вопрос о том, как учить наизусть стихи и прозу целиком или расчленяя их, вызывал долгие споры, то, перед музыкантами такая дилемма не стоит. Музыкальное произведение при разучивании требует членения. Н.Перельман пишет: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал, расчленённый, он легко затем сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом потом подгоняется.»

Дети часто учат с начала строки, не обращая внимания на то, что это середина фразы, или учат с первой доли такта, не понимая того, что фраза начинается с затакта, останавливаются перед тактовой чертой, хотя фраза заканчивается в следующем такте.

Задавая разучивать дома пьесу по частям, следует попросить ученика показать, как он думает расчленить пьесу, и, если понадобится исправить ошибки, объяснить, почему именно так, а не иначе.

Ещё не зная твёрдо всего текста ученики обычно, довольно бойко играют начальные такты пьесы, а затем всё хуже и хуже. Объясняется это тем, что дети каждый день, занимаясь дома, начинают учить сначала, успевают поучить две-три фразы, а на остальное уже времени не хватает. В таких случаях, полезно порекомендовать учить дома в обратном порядке, то

есть, начинать с последней либо с наиболее трудной части. И, конечно, обязательно сыграть всю пьесу целиком.

Умение правильно расчленить пьесу требует понимания границ фразы, формы музыкального произведения. Границы фразы – вопрос – ответ, простейшая двух или трёхчастная форма- понятие, доступное шестилетнему ребёнку.

В последующие годы обучения систематическое накапливание знаний даёт ученику понять и запомнить основные правила тонального плана трёхчастной формы.

Так же последовательно и систематически следует заниматься развитием гармонического слуха. Понимание формы и хотя бы в общих чертах тонального плана воспитанию и развитию логической памяти.

Значение памяти для уверенного самочувствия во время публичного исполнения, несомненно, одно из главенствующих.

Как учить наизусть? Каждый музыкант учит пьесу на инструменте по нотам, а затем без нот. Дети, особенно те, у которых слабая слуховая или двигательная память, затрачивают много времени на заучивание наизусть. В из домашних занятиях сознание участвует ничтожно мало, работа в основном механическая - процесс длительный, результат мизерный, такая работа скучна. а скука враг усвоения.

Один из надёжных способов запоминания – играть пьесу мысленно или «в голове», как это называют ученики. Проверить, может ли ученик сыграть пьесу мысленно, не сложно. Ученик играет пьесу на инструменте в заданном темпе наизусть. Через несколько тактов педагог хлопает в ладоши, и ученик, продолжает дальше играть мысленно. Затем снова хлопок, и снова игра на инструменте. Так, чередуя игру реальную и мысленную, сыграть всю пьесу. Ученик, умеющий играть всю пьесу мысленно, чувствует себя на эстраде гораздо спокойнее тех, кто учит механически. Нужно добавить, что для малышей с их ещё детской фотографической памятью в таком способе нет нужды, но для подростков, вступающих в переходный возраст, он неocenим.

Ученикам с неразвитым внутренним слухом, можно предложить механический приём: расчленив пьесу пометить каждый отрывок цифрой и спрашивать с любой цифры без нот – «вразбивку», как говорят дети.

Разумеется, работа над памятью не исключает и не заменяет длительной и систематической работы над техникой, над двигательным автоматизмом. Но, необходимо помнить, что автоматизм, выработанный путём бессмысленного выстукивания, без участия сознания, непрочен.

Нередко в обсуждениях после неудачного выступления ученика можно услышать от педагога такое оправдание: «Он так хорошо играл, а теперь заиграл». Увы, эта фраза не оправдывает педагога. В чём коренятся причины забалтывания? В неправильных домашних занятиях.

Ученик, не приученный педагогом к работе над звуком, над фразой, 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 дома наизусть целиком. И играют – как автоматы, без участия самоконтроля, или, как говорил Г.Нейгауз, - «занимаются музыкой без музыки.»

Первые тревожные симптомы таких домашних занятий появляются не за день-два до выступления, а значительно раньше.

Необходимо воспитывать у исполнителя умение «забыть» любой промах во время исполнения, иначе из-за незначительной поправки можно провалить все выступление. На практике это выглядит так: исполнитель, допустив одну ошибку (фальшивая нота, неверно сыгранный пассаж и т.д.), начинает активно переживать свою неудачу, т.е. мысленно возвращается к ней, что, безусловно, отвлекает от решения чисто творческих задач. Он перестает думать о следующей фразе, фрагменте и т.п., и тем самым совершает вторую ошибку, так как игровые движения исполнителя, не подкрепленные мыслью, неизбежно приведут к срыву – остановке. Следовательно, особую важность приобретает развитие у музыканта навыков перспективного мышления за инструментом, что помогает преодолеть допущенную ошибку и способствует успешному выступлению на сцене.

Важная сторона самоконтроля—не допускать неинтонационных, «не санкционированных» слухом звукоизвлечений. Она включает в себя: необходимость стараться следующую фразу играть лучше, чем предыдущую, регулировать темп, контролировать музыкальную логику, качество звучания, колорит игры, соблюдение меры нюансов, чувства целого. Выступление требует большой исполнительской воли и выдержки: нужно мобилизовать всю свою энергию и, вместе с тем, тратить ее умело, нужно стараться играть лучше и лучше, невзирая на любые неудачи. Способность управлять игрой по-настоящему тренируется лишь во время творчески активного (собранного, беспоправочного) исполнения целой пьесы или целой концертной программы.

Музыкальная педагогика, опыт многих выдающихся педагогов-музыкантов и подтверждает, что можно значительно снизить отрицательные стороны эстрадного волнения и тем лучше подготовить учащихся к концертному исполнению, что грамотная предконцертная работа создает устойчивый барьер стрессовым ситуациям, являясь *основным* методом их преодоления.

В процессе работы непосредственно над произведением желательно доминирование тенденции к единичности исполнения, что требует концентрации и постепенного расходования определенной, довольно значительной энергии. Не рекомендуется разрыв единства музыкальной ткани («работа по кускам»).

Степень нагрузки в данный период регулируется педагогом в зависимости от индивидуальных психофизиологических особенностей ученика. Нежелательны физические, умственные и эмоциональные перегрузки.

Проигрывание программы на заключительной репетиции должно носить характер не пробы, а игры перед воображаемой аудиторией: с полной

мобилизацией сил, с полным чувством ответственности. Необходимы репетиции и перед специально приглашаемыми или случайно пришедшими слушателями (очень полезно также посоветовать ученику записать свою игру на магнитофон). Ни в коем случае на репетиции не следует проигрывать программу два раза подряд, т. к. только первое проигрывание достаточно правильно показывает степень готовности.

Значительное содействие овладению благоприятным психическим состоянием оказывает тщательная отработка на репетиции элементов эстрадного ритуала - выхода и поклона, взаимодействие с концертмейстером, эмоциональный настрой на исполнение пьес определённого характера и поклона после игры, уход со сцены. В подготовке ученика к выступлению (и в повседневной работе и, что особенно важно, перед выступлением) важную роль нужно отводить взаимосвязи слухового и зрительного воздействия, постоянно напоминать ученику о единстве этих двух компонентов восприятия слушателем любого музыкального произведения. Ученику следует говорить не только о безупречной игре, но и указывать на внешний облик и поведение артиста.

Очень важно, чтобы и сам ученик не был безразличен к своему поведению. «Выразительное движение» - это компонент эмоций. Оно не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь в него, формирует его; «Мы формируем наши чувства, выражая их», - говорил А. Рубинштейн.

А.Б. Гольденвейзер писал о взаимосвязи звукового образа и движениях рук и корпуса так: «То, что я вижу, когда смотрю на играющего, должно помогать моему слуховому впечатлению, а не мешать ему. Нужно играть так, что если бы исполнитель был бы отделен от слушателей звуконепроницаемой прозрачной перегородкой, они могли бы по его движениям догадаться о характере исполняемой им музыки».

В работе с учащимися тоже необходимо уделять много внимания этой стороне подготовки к игре на эстраде. Педагогу следует обращать внимание на то, чтобы ученик при игре не морщил лоб, не закусывал губы, не поднимал плечи, не горбился, - все это мешает при игре на публике и, вдобавок, портит общее впечатление от выступления. Необходимо поощрять артистичные движения, способствующие большему пониманию и передаче авторского замысла.

Важно беречь эмоциональные силы ребенка. Для учащихся нецелесообразно перед концертом заниматься несколько часов, т. к. они не обладают громадной выносливостью, которая присуща крупным мастерам. Им следует рекомендовать не переутомляться в день выступления, не играть много на инструментах, не совершать никакой изнурительной работы: физической или психической. Если концерт вечером, перед ним желательно хоть немного отдохнуть. Не следует резко менять привычный режим, т. к. это может неблагоприятно отразиться на состоянии нервной системы. Перед выступлением рекомендуется беречь нервно-психическую энергию, мало читать, меньше, чем обычно разговаривать, играть немного и проигрывать

пьесы концертной программы в замедленном темпе и эмоционально сдержанно, полезно обдумывать пьесы с нотами в руках. Это очень рекомендовала своим ученикам В.Х. Разумовская, замечательная пианистка и педагог. Она «по себе знала, что «глядение в ноты», а зачастую один их вид успокаивает, подобно старым друзьям».

Полезно в день концерта проигрывать старые, хорошо известные пьесы: такое восстановление ранее достигнутой координированности элементов игры оказывает положительное влияние и на исполнение новой программы.

Подготовка перед выходом на сцену. До концерта необходимо ознакомиться с акустикой в зале, разыграться, найти наилучшую точку на сцене. А. Щапов считал возможным очень медленное или «беззвучное» проигрывание отдельных мест программы. Однако, многие музыканты практически никогда не играют в артистической те произведения, которые будут исполнять, но напротив, наигрывают те, с которыми связаны наибольшие удачи.

С. Савшинский писал, что учащийся возбудимого типа должен перед выступлением оберегаться от волнующих, даже положительных эмоций, инертный же, тормозной тип требует перед выступлением «разгона». Ему необходимо долго разыграться, могут оказаться полезными поощрительные слова, радостные известия о том, что в зале присутствует желанное лицо.

Для достижения оптимального сценического состояния можно использовать дыхательную гимнастику, рекомендованную Струве и Токарским: медленный, глубокий вдох через нос, небольшая задержка дыхания и спокойный выдох через рот, отдых и повторение цикла. Паузу между циклами каждый раз следует удлинять. Прodelывать такую гимнастику рекомендуется перед выходом на эстраду, на самой эстраде до начала исполнения и в перерывах между пьесами.

В. Григорьев рекомендовал следующее упражнение по снятию нервного стресса: потереть круговыми движениями левое, затем правое запястье до появления тепла, затем производить полукруглые массирующие движения одновременно над обеими бровями (также до появления тепла); то же самое — с двух сторон носа; напоследок натирать мочки, а затем и полностью уши до появления тепла. Подобные действия, проводимые совместно с педагогом, помогут успокоить ребенка, настроить на позитивный лад.

Перед выходом на эстраду лучше всего находиться в одиночестве и спокойно обдумывать программу (в общем, не в деталях). Не следует также слушать предыдущих исполнителей. Некоторым ученикам помогает «разыгрывание рук» перед выходом. Полезно играть упражнения, как это делал в молодости Рахманинов, или медленно проигрывать небольшие куски пьес, как делают очень многие. Играть перед самым выходом в быстром темпе, безусловно, пользы не принесет: это ведет к усилению беспокойного состояния и к ненужной трате сил. Важнейшим моментом, предшествующим

выходу, является вхождение в образ, в этом ему может помочь припоминание словесных характеристик, тем, эпизодов, если, конечно, играющий привык повседневно ими пользоваться. Рекомендуется перед выходом на сцену не ходить взад-вперед, а сидеть, даже неподвижно, устраняя во всем теле всяческие лишние напряжения. Очень важно в те несколько секунд, которые проходят между выходом и игрой, установить начальный темп произведения, внутренне подготовить начальную фразу, ощутить состояние рук, а затем создать исходную эмоциональную и мышечную настройку. Последние наставления перед игрой ученика ему необходимы. Особенно его нужно отвлечь от всяких страхов, направляя его внимание на правильную игру тех или иных мест в пьесе. Важно объяснить, что интенсивность волнения не стоит ни в какой прямой связи с качеством выступления, что можно очень сильно волноваться и все же при правильной подготовке и правильном поведении на эстраде сыграть очень хорошо; можно, наоборот, чувствовать себя довольно спокойно и сыграть неважно. Нельзя, чтобы ученик себя настраивал, мол, «я буду доволен, если хоть как-нибудь сыграю». Необходима установка педагога сыграть лучше, чем на последней репетиции. Некоторые ученики, выходя на сцену, думают лишь о том, чтобы поскорее отыграть, правильно же, наоборот, сказать себе при выходе на эстраду: «Я здесь надолго». Нужно всегда напоминать, что есть существенная разница между дилетантом и артистом. Эту разницу можно коротко выразить так: дилетант играет только тогда, когда ему хочется, то, что ему хочется и так, как ему хочется, -- артист же играет тогда, когда нужно, то, что нужно и так, как нужно! Мобилизация воли необходима ученику, чтобы донести до слушателя исполнительский замысел и свое собственное «я». Перед выступлением не следует спрашивать ученика, волнуется ли он, не стоит подвергать его мелочной опеке. Даже вся предконцертная работа должна быть рассчитана на его инициативу. В то же время педагог должен давать указания, как надо работать, до самого выступления, иначе учащиеся нередко начинают «портить» уже выученное.

Важен, наконец, и сам процесс общения педагога с юным музыкантом в преддверии выступления. «Нужно внушить ученику уверенность в своих силах, - подчеркивает Ю.С. Слесарев, - Это тоже входит в круг обязанностей педагога». Сходным образом рассуждал и В.В. Кастельский. Он говорил студентам перед выступлением: «У тебя хорошее настроение, у тебя хорошо выученная программа. Ты играешь с удовольствием и хочешь поделиться этим с публикой». Именно так и следует настраивать ученика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, подготовка к публичному выступлению, превращается в наиважнейший этап формирования педагогом музыканта-исполнителя, а успешность его выступления на сцене будет напрямую зависеть не только от качества и надежности выученных произведений, но и от уровня его психологической адаптации к общению с публикой.

Концертное (конкурсное) выступление – итог работы преподавателя, концертмейстера, ученика. Детям свойственно конкретно-чувственное

восприятие мира. Жизнь у них состоит из ряда событий. В музыке выступление перед слушателями, выход на сцену – это событие. Сцена воодушевляет учеников. Ребенок должен получать знания и навыки, только живя в музыке, воспринимая обучение как живой процесс, состоящий из музыкальных событий.

Концерт – это праздник, радость. Перед слушателями дети играют лучше, чем в классе: более артистично и темпераментно. Возможность проявить себя, самоутвердиться, продемонстрировать успехи и услышать похвалу, аплодисменты является потребностью детского возраста.

Публичное выступление у зрелого музыканта – цель, а в детской педагогике – средство развития. Определяя значимость выступления на эстраде, необходимо помнить, что произведение живет только будучи исполненным публично, и след в душе ученика оно оставляет тогда, когда он превращается в артиста, когда у него есть слушатели.

При умелом педагогическом влиянии каждое выступление подводит ученика к внутренним открытиям. Открытию себя как артиста, открытию красивой музыки, открытию в себе творческих возможностей. Выступление на концерте, конкурсе – событие, которое является основой развивающего обучения, раскрывающего индивидуальность ученика. Концертная деятельность оказывает огромное влияние на творческий и профессиональный рост, как ученика, так и преподавателя, и концертмейстера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано. – М., Музгиз, 1961.
2. Баренбойм Л.А. «Музыкальная педагогика и исполнительство» Л.: Музыка, 1974.
3. Бейлина С. «В классе профессора В.Х. Разумовской».
4. Бузони Ф. «О пианистическом мастерстве» — В кн: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.1
5. Гольденвейзер П. «О фортепианном исполнительстве. Вопросы музыкально – исполнительского искусства» вып.2. М.: Музыка, 1965.
6. Гофман И. «Фортепианная игра» (вопросы и ответы о фортепианной игре).- М.: Музгиз, 1961.
7. Коган К. «У врат мастерства» М.; Музыка, 1969,
8. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано».
9. Литвиненко Ю.А. «Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке» М.; «Педагогика искусства» №1, 2010.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Классика-XXI, 1999.
11. Савшинский К.С. «Режим и гигиена работы пианиста» Л.: Сов. композитор, 1963.
12. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. -М.: Музыка, 2009.