Федеральное агентство по культуре и кинематографии Федеральное государственное образовательное учреждение Высшего профессионального образования «Самарская государственная академия культуры и искусств» Факультет инструментальное исполнительство Кафедра фортепиано

Курсовая работа

По методике обучения игры на фортепиано на тему:

«Проблема эстрадного волнения и способы ее преодоления»

Написала:

Воробьева Ирина

Владимировна

Студентка группы И-34

Заочного отделения

Проверил:

Семенов Виталий

Тимофеевич

 Самара 2009 г .

Содержание

 Введение ……………………………………………………………………………

Глава 1 «Волнение и его причины» ………………………………………………

 1.1 Понятие эстрадного волнения ………………………………………….

 1.2 Причины волнения перед сценой ……………………………………...

 1.3. Советы успешного выступления ………………………………………

Глава 2. На сцене… ………………………………………………….......................

 2.1. День концерта …………………………………………………………...

#  2.2. Знаменитые пианисты …………………………………………………..

Заключение ………………………………………………………………………….

Список литературы …………………………………………………………………

Введение

Проблема сценического волнения интересует многих физиологов, психологов, исполнителей и педагогов. Это не случайно, так как были превосходные мастера, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой ниже своего настоящего уровня.

В связи с этим встает ряд вопросов: от чего зависит и может ли быть уменьшена степень сценического волнения, как избежать того, чтобы плохое эстрадное самочувствие не разрушило всю предыдущую работу, существуют ли методы воспитания творческого эстрадного самочувствия, можно ли волнение на сцене обернуть на пользу исполнителя, и наконец, в чем основные причины эстрадного волнения? Задача моей работы заключается в том, чтобы разобраться во всех вышеперечисленных вопросах и, благодаря опыту знаменитых музыкантов и на основе своего собственного, суметь выбрать полезные советы для себя, а также научить молодых музыкантов избавляться от негативных моментов сценического волнения; заставить более ответственно подойти к концертному исполнению программы.

# Глава 1.«Волнение и его причины»

* 1. Понятие эстрадного волнения

Какой музыкант не испытывал волнение, связанное с выступлением на сцене? А некоторые мои знакомые музыканты утверждают, что не волнуются, выходя на сцену. Что же все-таки означает эстрадное волнение?

 Термин «Волнение» по Ожегову – это сильная тревога, душевное беспокойство. Каждый исполнитель в той или иной степени испытывает так называемое эстрадное волнение, с отрицательным влиянием которого (из-за различных объективных и субъективных причин) иногда не удается справиться некоторым, как правило, малоопытным молодым музыкантам.

 Эстрадное волнение - это происходящие внутри нас определенные психологические процессы, это наше душевное состояние. Возникает понятие «Эстрадное самочувствие». По мнению музыкантов, эстрадное самочувствие – специфическое состояние исполнителя, связанное с психическим напряжением, эмоциональным возбуждением, стрессом, сценическим творческим волнением, подъемом и вдохновением.

 Эстрадное самочувствие – это прежде всего индивидуально – психологическая особенность музыканта, которая определяется в первую очередь основными свойствами его нервной системы и индивидуальными артистическими качествами (природными или приобретенными). Эти свойства создают неповторимость облика исполнителя, специфичность его поведения на эстраде. Поэтому люди с сильным духом, крепкими нервами не теряются на сцене, им подвластна публика, и они всегда идут вперед за своей наградой. Другие же доводят себя до обморочного состояния и не «выносят» на сцену то, что готовили показать, рассказать, поделиться.

* 1. Причины волнения перед сценой.

Зададим себе вопрос: Почему же мы волнуемся перед выступлением? По мнению педагогов, занимающимися вопросами музыкальной психологии, вредные житейские привычки человека отрицательно сказываются на его выступлении. Так, вечно откладывая на завтра то, что необходимо сделать сегодня, музыкант может расстроить функции памяти, так как нерешительность ослабляет характер. Музыкант-исполнитель не может, подобно поэту или художнику выбирать для работы самые удачные минуты; он вынужден играть в заранее назначенный день, независимо от настроения. Это требует гибкости, способности сосредоточения внимания на том, что важно в данный момент. Качества эти вырабатываются годами ежедневной тренировки.

 Каждый из нас в моменты стресса в глубине души жаждет сочувствия; и когда студент говорит содрогаясь: «Ах, я так волнуюсь!» – он уподобляется ребенку, которому нравится быть больным. Как отмечают психологи – такого рода волнение есть не что иное, как определенный вид тщеславия. Однако в результате разговоров о своих страхах можно оказаться в еще более тяжелом положении, так как волнение, будучи объектом внимания, прогрессирует; даже думать о нем опасно, а называть тем более. Если пианист становится жертвой опасного волнения, он должен спросить себя: «Всегда ли я учу музыку добросовестно? Не полагаюсь ли я иногда на авось? Делаю ли я все, что в человеческих силах, чтобы добиться успеха?» Чувство неуверенности, чаще всего возникает в результате недостаточной работы. Но страх – это чувство ненадежности. Ничего не следует так бояться, как самого страха! Одной из самых распространенных причин волнения является внушенная извне мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Молодой индивидуум редко бывает настолько опытным психологом, чтобы представить себе всю опасность враждебного внушения или понять его мотивы. Поэтому студент, так же как и артист, должен уметь защищаться от враждебного внушения. Юность особенно беззащитна против посторонних влияний, но вредное внушение порой оказывает парализующее действие и на взрослого. Даже случайное (пусть самое невинное) замечание друга о возможном провале может привести к катастрофе, если музыкант не подготовлен к такого рода разговорам и не умеет их игнорировать.

Не только студент, но и каждый преуспевающий артист часто испытывает моменты отчаяния; будучи только человеком, и он может забыть несколько тактов во время выступления. Но вместо разговоров о досадном происшествии и размышлений о нем до конца своих дней он сделает единственно разумную вещь – постарается следующий раз играть лучше.

Хотя волнение может иметь физические причины (например, холодные руки) и физические следствия – в основе волнения всегда лежат явления психологические. Даже самый опытный музыкант не застрахован от провала на сцене, если он не готов к исполнению. Уровень подготовки ис­полнителя зависит не только от его опыта или мастерства, но и от того что с ним происходит до начала исполнения, как он реагирует на сценическую ситуацию, которая всегда непредсказуема, волнительна и неопределенна. Многие испол­нители нуждаются в коррекции неправильного сценического поведения. Такие симптомы, как тряска рук, дрожь коленей, «выпадение» текста, неспособность сосредоточиться на исполнении произве­дения, просто боязнь выходить на сцену, – являются основными про­явлениями синдрома сценического волнения.

Любая форма волнения обостряется усталостью. Нельзя, особенно в период подготовки к концерту допускать состояния утомления – как физического, так и эмоционального. Не зря Н.Перельман утверждал: «Настоящий музыкант отдыхает не от музыки, а для музыки».

Частой причиной синдрома сценического волнения является отсутствие общей сценической культуры, четкой и ясной методики подготовки к выступлению, и вследствие этого, слабое представление артистом характера деятельности, и как результат - растерянность. Музыканту важно тренировать устойчивость к психическим помехам, которые характерны для исполнительской деятельности.

Особенности того или иного сценического состояния объясняются не столько свойствами нервной системы, сколько интеллектуально-творческими качествами личности. Нет двух артистов, которые испытывают одинаковое психологическое состояние в момент выхода на концертную площадку. Один исполнитель смертельно боится ошибиться, забыть текст; другой смущён обстановкой концертного зала. Ему не по себе от сотен устремлённых на него глаз; кто-то хочет больше того, на что способен, и мучается, чувствуя свою беспомощность; кому-то всё надоело и он мечтает поскорее уйти домой. А некоторые музыканты испытывают состояние творческого подъёма и с радостью, с нетерпением ждут общения с публикой. Замечу что состояния эти меняются даже на примере одного человека. Могу сказать из своего небольшого опыта, что не всегда я волнуюсь. Когда чувствуешь, что твоя программа готова как ни когда, за окном погода соответствует твоему внутреннему миру, то и играешь с удовольствием, как мы любим говорить – с «головой». Но бывают моменты, когда мысль о том, что «быстрее бы доиграть» становиться с каждым разом все ближе, то позже волнение, даже какая – то нервозность будет тебя одолевать до конца выступления.

1.3 Советы успешного выступления

Представьте себе зал, в котором идет собрание: « В зал вошел опоздавший человек. Он пробирается к свободному месту где-то в заднем ряду. Его движения свободны, естественны и покойны. Во всем его существе - полная свобода и непринужденность.

Но вот оратор закончил речь и сошел с трибуны. «Слово предоставляется товарищу…» - и председатель называет фамилию опоздавшего человека. Посмотрите, что с ним сделалось! Вот он встал и идет по проходу к трибуне. Почему его движения вдруг стали такими неловкими? Зачем он одергивает пиджак? Перед речью он обязательно откашляется, хотя нет у него никакого кашля…»

Этот пример рассказывает в своей книге «Мастерство актера и режиссера» Захава Б.Е. Далее поясняет: «Если бы этому человеку удалось сосредоточить все свое внимание на мыслях, которые он хочет высказать, он снова почувствовал бы себя непринужденно. Но легко сказать: сосредоточить внимание! Мы знаем: для того чтобы научиться управлять своим вниманием на зрителей, актеру приходится тренировать эту способность в течении длительного времени.»

Тоже самое происходит с музыкантами. Неопределенность того, что ждет на эстраде, наполняет душу артиста мрачными предчувствиями. Его страшит не провал, как таковой; больше всего музыкант боится оказаться не на высоте своих задач. Он чувствует себя посредственным, серым, исполненным человеческих слабостей и одиноким.

Нередки случаи, когда на сцене возможны так называемые случаи «выпадения» текста. Нужно отметить, что между уверенностью памяти и творческой содержательностью игры существует двусторонняя связь: уверенность памяти – бесспорная предпосылка творческой настройки, а наличие творческой настройки, в свою очередь, укрепляет работу памяти. Если произведение действительно выучено, то никаких сомнений памяти, в сущности, не должно и быть . Сомнение в успехе, состояние беспокойства и неуверенности может подействовать разрушающе на творческую настройку. Только исключив разрушительный фактор страха, можно надеяться на успешное исполнение программы. Музыкант не должен беспокоиться о том, как бы не забыть нотный текст. Уверенность, что произведение выучено надёжно, спасает от многих негативных форм эстрадного волнения; но требуется немалый опыт, чтобы научиться быстро и прочно запоминать любой нотный текст. Боязнь забыть нотный текст - распространённая болезнь среди неопытных музыкантов. «Сама по себе память, - пишет Коган, - тут по большей части не при чём. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются».

Уверенность движений не менее важна, чем уверенность памяти. Если движения рук и пальцев вдруг становятся менее уверенными, то это сразу же отражается на звучании и эмоциональном тонусе игры. Уверенность движений зависит от гармоничного состояния игрового аппарата, а это – в свою очередь – связано с тем, насколько молодой исполнитель контролирует свой пианистический аппарат в течение всего периода подготовительной работы. Мы часто забываем, что мелкие засорения аппарата лишними напряжениями во время подготовительной работы, нередко разрастаются на эстраде до уровня «зажима», мешающего игре.

Гармоничный эмоциональный тонус, связанный с активностью слуха, способствует нормальной управляемости игрового аппарата. Но чрезмерная эмоциональная напряженность (так называемое «эмоциональной захлестывание») ведет обычно и к мышечному перенапряжению, нарушающему нормальное функционирование техники.

Эмоциональное возбуждение - важнейшее условие для успешного выступления музыканта. Важно, однако, чтобы оно не переходило за оптимальные для данной личности границы. По всей видимости, у каждого музыканта-исполнителя имеется собственный оптимальный уровень эмоционального возбуждения, который позволяет ему наиболее успешно реализовывать творческий замысел. Если возбуждение выше этого уровня, наступает «хаос» в голове, ослабевает воля, снижается способность контролировать и анализировать результаты исполнительского процесса, а в тех случаях, когда возбуждение не достигает оптимальных границ, выступление, как правило, проходит бесцветно, неинтересно.

Важным критерием готовности программы к выступлению является исчезновение ощущения технических трудностей. Более того, немало важное значение имеет в связи с этим наличие технических резервов: резерва беглости, резерва выносливости, резерва силы и т.д.

Другим не менее важным показателем как технической, так и художественной готовностью программы является импровизационная свобода игры. Исполнение может считаться художественно созревшим лишь при наличии эмоционально-логической непрерывности, когда не теряется «нить событий», нет скучных мест (белых пятен), внимание нигде не уходит надолго в сторону. К подобному исполнению можно отнести слова Бетховена: «… я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате, стоящим перед моим внутренним взором как бы в окончательно отлитом виде…»

Успех достигается там, где все три функции психики - интеллектуальная, эмоциональная и двигательная - действуют согласованно, поочерёдно уступая друг другу доминирующее положение, как в хорошем камерном ансамбле.

В процессе работы над музыкальным произведением большое значение имеет и верные установки преподавателя, цитаты высказываний великих исполнителей, ассоциативные примеры. Не раз я слышала от своего педагога в музыкальной школе какие – то, порой смешные высказывания: «Сила в руке движется как вода по шлангу», «В руке ощущение прилипания к клавиатуре (легато на повторяющихся аккордах)» и т.д.

Глава 2. На сцене…

 «Когда одни, видя перед собой пропасть,

 думают о бездне, есть другие, которые

 думают о том, как построить через нее мост».

современник Мирзакарим Норбеков

2.1 День концерта

В день выступления у большинства исполнителей возникает так называемое «предконцертное волнение», основанное на беспокойстве за качество выступления. К этому явлению следует относится как к кратковременной болезни, причины и следствия которой невозможно уложить в рамки только лишь занятий за инструментом. Правильная психологическая установка на успешное выступление, разумное сбережение нервно-психологической энергии в день концерта оказывает положительное влияние на исполнение программы на сцене. Надо настроить себя так, чтобы любой малейший промах не привел к катастрофе всей программы.

Если исполнитель играет с душой, публика и критика всегда простят ему несколько фальшивых нот и небольшую осечку памяти. Примеров такого снисхождения публики немало; взять хотя бы концертные исполнения программы А.Г. Рубинштейном: порой его игра была не лишена некоторых «туманных пятен» и шероховатостей (особенно в поздние годы концертной деятельности). Но эти шероховатости не оставляли заметного следа в восприятии слушателей – из-за силы художественного воздействия великого артиста Музыкант должен игнорировать любой промах, допущенный на эстраде, иначе, разволновавшись из-за одной фальшивой ноты, можно загубить всю программу. Что-то может быть исполнено хорошо, что-то хуже; нужно учится слушать себя спокойно и надеяться на лучшее. Ошибка, которую допускают многие, состоит в попытках «бороться» с волнением. Но старание подавить страх только ухудшает положение, и те, кто усвоил закон обратного усилия, предпочтут пользоваться законом «непротивления» Толстого. Вместо того, чтобы задерживаться на неприятных воспоминаниях о неудаче, благоразумный музыкант обратит свои мысли к случаям, когда он выступал с особым успехом. Только приятные эмоции вытеснят постепенно страхи, поскольку теперь уже внимание сосредоточено на другом,.

В предконцертные дни, чем меньше занимается музыкант, тем лучше; он должен, не напрягая внимания, просто просматривать программу. Опытные музыканты советуют: накануне концерта (предпочтительно утром) нужно проиграть программу только один раз, не разделяя музыку на куски и не повторяя их отдельно. На этой стадии не рекомендуется разрывать единство музыкальной ткани. Если музыкант чувствует, что ему нужно позаниматься, он должен ограничить себя упражнениями или проигрыванием других произведений (желательно хорошо знакомыми), не входящими в программу концерта. В конце концов, если программа не готова – учить ее уже слишком поздно.

Чем же заниматься музыканту перед выступлением, если в это время рекомендуется не работать над программой и отдыхать? Считая пару дней перед концертом честно заработанными выходными, музыкант, чтобы отвлечься от привычных забот и волнений, может гулять, ходить в кино, читать увлекательные книги, делать все что угодно, только не заниматься музыкой.

В день концерта важна каждая мелочь. Скажем, перед выходом из дома, одеваться следует не торопясь, а на дорогу к месту выступления нужно предусмотреть время с большим запасом, чтобы не создать дополнительных ситуаций беспокойства. В артистической ничто не должно волновать музыканта; даже лучшим друзьям доступ должен быть закрыт, чтобы они не могли принести с собой мысли о возможных волнениях и опасениях.

Самый плохой способ провождения времени перед выступлением – это бессодержательный разговор за кулисами, рассеивающий внимание исполнителя, его творческий настрой. Ничем не лучше и молчаливое нервное хождение по артистической комнате. А.П. Щапов советовал перед выходом на сцену заставлять себя спокойно сидеть в удобной позе – при несколько расслабленной мускулатуре, тренируя этим столь необходимую для выступления волевую выдержку.

В процессе разыгрывания рук перед концертом нужно помнить о такой психологической особенности исполнителя, как темпы проигрывания: игра в быстром темпе перед самым выходом на сцену обычно ведет к усилению беспокойного состояния и ненужному растрачиванию нервной энергии. Полезнее будет играть гаммы и упражнения или медленно проигрывать небольшие куски. Хотя, необходимо отметить, что разным исполнителям необходимы различные приемы самонастроя. Каждый пианист вправе выбирать то «лекарство», которое на него оказывает положительное воздействие.

Но главное – дело не только в знании рецептов. Любой музыкант должен помнить о том, что на сцене он обязан забыть о страхе и все свои мысли направить к осмыслению той музыки, которая будет исходить из-под его рук. Он должен выступить посредником между композитором и слушателем; показать наилучшее, на что он способен. И, в конце концов, выдающиеся пианисты достигают такого уровня, когда, по словам Гейне, «рояль исчезает, и нам открывается одна музыка».

Важнейшим моментом психологической подготовки исполнителя, предшествующим выходу на сцену, является вхождение в образ. К.С. Станиславскому принадлежат известные слова о том, что артист должен «весь день жить в данной роли». Пианисту нетрудно весь день прожить в образах концертной программы, но перед началом выступления в большинстве случаев бывает необходимо заново войти в них, и, вместе с этим, вызвать состояние так необходимого для успешной игры состояния творческой приподнятости.

Никакая самая тщательная подготовительная работа не освобождает от интенсивнейшей активности во время исполнения. Концертное выступление требует большого расхода нервно-психической энергии и значительного напряжения воли и внимания, накопление которых – в занятиях, требующих не только физических сил, но и сил эмоциональных. Выдающиеся исполнители также волнуются, выступая перед публикой, но они волнуются не в обычном смысле этого слова; их состояние скорее представляет собой возбуждение, доходящее порой до экзальтации. Возбуждение можно назвать полезным видом волнения, так как вместо страха оно вызывает повышенную выносливость и обостренность чувств, дающую исполнителю возможность превзойти самого себя. Наш замечательный современник Первостепенной задачей каждого исполнителя является граница между паническим страхом и сценическим волнением. Одно из них может созидать, другое – вносить хаос и разрушение.

Если исполнитель очень волнуется, он не должен это признавать. Следует повторять себе самому: «Я с нетерпением жду концерта». И если повторять это достаточно часто вслух или про себя, страх перед выступлением постепенно будет уступать место чувству уверенности. Самовнушение полезно связывать с картиной предстоящего успеха, считая ее заслуженной и справедливой наградой за хорошо сделанную работу, а не далекой, несбыточной мечтой.

Есть еще один факт, который может помешать концертому выступлению: пианистам бывает трудно приспособиться к незнакомому инструменту. Весь концерт может быть загублен чрезмерно высоким или слишком низким стулом – обстоятельство, непосредственно связанное с привычками техники. Очень важное важно и освещение: затемненная клавиатура раздражает не меньше, чем свет, бьющий в глаза. Обо всем нужно заблаговременно позаботиться, включая температуру артистической, так как необходимость находится в холодной комнате перед выходом на эстраду достаточно, чтобы взволновать каждого. Вовремя подумать о таких вещах очень важно!

Замечание для женщин. Высокие каблуки на эстраде противопоказаны: пианистке они мешают пользоваться педалью. Сюда же можно отнести и форму носка обуви: через - чур острый или «обрубленный» носок обуви также негативно сказывается на технике владения педалью. Очень важным со всех точек зрения обстоятельством является одежда, но выбирать ее следует прежде всего из соображений удобства, причем в идеале костюм должен быть настолько удобным, чтобы не отвлекать внимание исполнительницы.

Выходя на сцену и уходя со сцены, никогда не нужно торопиться. Чтобы понять, как не следует передвигаться по сцене, достаточно проследить, как держатся другие исполнители.

Конечно, существует немалое количество рекомендаций к подготовке сценического выступления от многих выдающихся педагогов и исполнителей. Охватить все правила поведения на сцене невозможно в одной работе. Главное, что должен понять молодой исполнитель: сценическое выступление – это не только испытание нервной системы на прочность, но и радость от общения с публикой; творческое вдохновение и профессиональный рост. Чем больше выходишь на сцену – тем больше проявляется уверенности, ибо: сцена – лучшее лекарство от волнения.

Не менее значимо послеконцертное состояние. К сожалению, нередко оно упускается из виду и педагогами, и исполнителями.

Между тем эмоциональное, психическое и физическое перенапряжение не может исчезнуть мгновенно, с уходом со сцены. Фаза радостного ощущения подъема, окрыленности или, наоборот, горечи, подавленности или запоздалого желания «вот бы заново!..» нуждается и в анализе, и самоанализе. Ф. Липс считает постконцертный этап зоной педагогического вмешательства, четкого анализа ситуации «успеха – неуспеха». Полезнее отдать предпочтение самоанализу.

Удачливый исполнитель, прежде всего спокойно поразмыслив после концерта, должен прийти к выводу, что наиболее убедительное воплощение авторского замысла получено в минуты сильного духовного и эмоционального напряжения и при полном самоконтроле. Установкой на будущее станет и воспитание в себе постоянного ощущения неуспокоенности.

Менее удачливому исполнителю предстоит успокоиться, затем детально разобрать выступление, вспомнить, что не удалось, выявить причину – непродуктивность репетиций, недостаточное владение нотным материалом, технический брак, звуковое однообразие, паника, стрессовая зажатость, слабый самоконтроль и т.п.

Важно понять и то, что это концертное выступление – не последнее, а лишь своеобразный итог определенного этапа исполнительской деятельности. Поэтому надо научиться «властвовать собой» и волноваться лишь в той степени, которой требует сочинение композитора.

# 2.2 Знаменитые пианисты

# Великие пианисты прошлого, настоящего и будущего тоже испытывали эстрадное волнение. Вот что пишет Падеревский о своем исполнительском опыте: «В течение многих лет моей артистической деятельности я испытывал ужасные страдания перед выступлением, эти муки, которые невозможно описать. Ужасное внутреннее волнение, страхи, связанные со всем и вся – публикой, фортепиано, обстановкой, памятью, – все это не что иное, как нечистая совесть».

Приёмы саморегуляции сценического состояния - важный компонент психологической подготовки исполнителя к концертному выступлению, но, как это ни странно, методика такой саморегуляции недостаточно изучена. Музыканты редко пишут научные работы по проблемам сценического волнения, потому что не обладают необходимыми знаниями в области психологии, а психологи с опаской обращаются к этой теме, потому что не имеют опыта в концертно-исполнительской и музыкально-педагогической деятельности. Но все же во многих книгах описано, как чувствуют себя музыканты мирового уровня. Н. Перельман говорил: «Излишек эстрадного волнения хорошо растворяется в двух состояниях: в хроническом упоении исполняемым и во временным упоением собой».

#  У каждого музыканта свои способы работы над собой. К.Н.Игумнов, по воспоминаниям близко знавших его людей, перед концертом и во время утомительных занятий с учениками умел в течении нескольких минут расслабиться и отдохнуть. Можно сделать вывод о том, что работа должна состоять не только в напряжении, но и в отдыхе.

Говоря о самокритике, этим тоже нельзя заниматься на сцене и, выходя на сцену с опущенной головой, заранее извиняться за то, как вы будете играть в этот раз. Натан Перельман часто повторял своим ученикам: «На эстраде самокритика - пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист».

«Пусть это исполнение будет редким, но наиважнейшим событием в процессе работы», говорил своим ученикам А.Б.Гольденвейзер. Это говорит о том, что внутренний настрой имеет огромное значение. Прежде чем выходить на сцену, необходимо создать атмосферу концерта у себя в привычном для глаз классе.

 В книге А. Вицинского «Беседы с пианистами» автор задает вопрос Григорию Гинзбергу: «Вы волнуетесь на эстраде? Какова природа вашего волнения?»

Он отвечает так: «Когда я играю на эстраде, мне может быть сначала трудно - я еще не разыгрался, а главное, я еще не знаю, как ко мне слушатель относится. Но с того момента, как ток между мною и слушателем наладится, мне делается легко играть. Я начинаю очень волноваться, но совершенно ясно знаю, что если этот ток начался, все будет хорошо. Если же нет этого контакта, если вы не чувствуете реакции слушателей,- играть становиться мучительно…». По- моему мнению, это самый главный факт, это то, ради чего музыкант часами учит произведение,- общение с аудиторией. Но публика тоже бывает разной. Об этом говорит пианист Эмиль Гилельс: «Я не люблю публику в двояком смысле - и потому, что публика меня не понимает, и потому, что публика для меня какая-то формальность. Публика в массе меня не понимает. Часть пришла меня послушать, посмотреть просто так, другие пришли посмотреть, в какой я форме сейчас нахожусь, а часть вообще меня не понимает…Единого целого я в публике не вижу, поэтому думать об этом не хочу.»

На вопрос : «У вас не бывает ощущения непосредственного общения с публикой, связи с аудиторией», Гилельс ответил:

«Иногда. Вдруг прихожу в какое-то обморочное состояние - воодушевляюсь, чувствую, что есть что-то единое, что нас связывает. Но затем прихожу в себя, и у меня опять создается нормальное понимание происходящего. На том и кончается воодушевление. Все начинают кашлять - а может быть, и раньше кашляли, но я не замечал.»

 Сделаем вывод, что и у великих пианистов не все так гладко. Но для того, чтобы достичь хороших результатов, необходимо максимально трудиться, чаще выступать перед зрителями и выработать для себя систему, жизненную позицию, которая поможет на сцене вести себя достойно, чтобы ты был интересен своему слушателю.

Заключение

«Не позволяй душе лениться,
 Чтоб воду в ступе не толочь,

Душа обязана трудится
 И день, и ночь, и день, и ночь…»

Заболоцкий Н.А.

Вынос программы на сцене – конечный итог кропотливой работы в течение долгого времени. Проверить себя можно лишь на эстраде. Порой бывает так: за что больше всего боишься, играешь хорошо, и вдруг клякса там, где ее меньше всего ожидаешь. Рвется, как это ни странно, не там, где тонко, а там, где все было крепко сделано и, казалось бы, достаточно прочно. Вот на эстраде и проявляется то, о чем даже не задумывался.

Исполнитель часто забывает ту истину, что каков человек, таковы его дела. А. Гольденвейзер советовал: «Работать надо не над ноктюрном Шопена, а над собой. Надо расширять свой кругозор, воспитывать себя как человека. Нельзя думать, что человек, будучи ничтожеством, может хорошо играть Бетховена. Ничего из этого получится не может».

Музыкант-исполнитель должен отбросить свои слабости и устремится к тому, чтобы стать на уровень духовной культуры и внутренней значимости соавтора композитора. Как бы хорошо исполнитель ни овладел мастерством, если сам он незначительный человек и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет ничтожно.

Хочу закончить свою работу отрывком из мифа Древней Греции «Орфей и Эвридика». Не знаю, почему я выбрала этот сюжет. Может быть он просто идеальная модель того,ради чего мы занимаемся музыкой:

«…Как ни молил его Орфей, все слышит он один ответ Харона: «Нет!»

Ударил тогда Орфей по струнам кифары, и разнеслись по берегу Стикса звуки. Своей музыкой очаровал Орфей Харона; слушает он игру Орфея, опершись на весло. Под звуки музыки вошел Орфей в ладью, оттолкнул ее Харон веслом от берега, и поплыла ладья через мрачные воды Стикса

Перевез Харон Орфея. Вышел он из ладьи и, играя на золотой кифаре, пошел к Аиду, окруженный душами, слетевшимися на звуки его кифары…»

# Список литературы

1.Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства»

2.Алексеев А. Д. "Методика обучения игры на фортепиано". - М., 1971.

3. Баренбойм Л. А. "Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского". //"Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства". - Л., 1969.

4. Бычков Ю. Н. «Проблема смысла в музыке»

5.Вицинский А. «Беседы с пианистами». – М.: Издательский дом «Классика», 2007.

6. Гиппенрейтер Ю.Б. «Неосознаваемые процессы»

7. Гольденвейзер. «Об исполнительстве»

8. Гордон Г.Б. «Эмиль Гилельс». – М.: Издательский дом «Классика», 2007.

9. Гофман И. «Фортепианная игра. Вопросы и ответы»

10. Захава Б.Е. «Мастерство актера и режиссера». – М.: Издательство 4, исправленное и дополненное, 1978.

11.Коган Г. «У Врат мастерства. Работа пианиста». - М., 1969.

12. Маккиннон Л. «Игра наизусть»

13.Нейгауз Г. "Об искусстве фортепианной игры". - М., 1982.

14. Ожигов С.И. «Толковый словарь». - М.: издание 4, дополненное, 2001.

15.Петрушин В. "Артистизм - это и тренировка. О психологической подготовке музыканта-исполнителя к выступлению. "//"Советская музыка".1971, №. 2.

16. Перельман Н. «В классе рояля»

17. Савшинский С. И. "Работа пианиста над музыкальным произведением". - М., 1964.

18. Фейнберг. «Путь к мастерству»

19. конецформыначалоформыЦыганов А. И. «Психологический компонент формирования скоростных навыков пианиста»

20. Щапов А. П. "Фортепианная педагогика". - М., 1960.