Учебно – методическая статья

на тему: «Музыкальная память – актуальная проблема в современном исполнительстве. Воспитание эстрадной выдержки»

В современном музыкальном исполнительстве, пожалуй, нет более сложной, запутанной и вместе с тем более актуальной проблемы, чем проблема музыкальной памяти. Несмотря на то, что игра без нот не одобрялась некоторыми исполнителями старой школы (Шуман) - Ничто не могло помешать ей утвердиться.

 Есть ли какие-нибудь преимущества в игре наизусть? Не ограничивает ли это репертуар исполнителя? Не вызывает ли ненужного напряжения и излишнего волнения? На эти вопросы может ответить лишь сам исполнитель. И один из величайших сделал это: “Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, - пишет Бузони, - что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивает его, но положительно мешают. Во всяком случае необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания.” Но гарантируют ли ноты абсолютное отсутствие эстрадного волнения? По утверждению Бузони - нет: “Если вы играете по нотам, то боязнь эстрады принимает другие формы: прикосновение делается неуверенным, ритм неточным, темп торопливым.” Пусть даже, играя по нотам, Вы и предотвратите полный провал, но вы не сможете предотвратить худшего - немузыкального исполнения. Поведение на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение аудитории - всё этого является у каждого исполнителя по-своему.

 Так, С. Рихтер рассказывает: “Многим кажется, что пианист должен быть окончательно готовым концерту за 5 дней. А я считаю, что я всё время должен играть. Последнее время я всегда занимаюсь в день концерта часов по шесть. Проигрываю отдельные места, куски. Проигрываю, главным образом, “по-настоящему”. Это очень помогает. Только не нужно играть целиком всю вещь, чтобы не испортить её. Играю я всегда что-нибудь из того, что буду играть на концерте. Другого никогда не играю.”

 Совершенно иначе протекала подготовка к концерту Г. Нейгауза: “Я замечал за собой, - говорил он, - что когда я много занимаюсь перед концертом, то я иногда играю хуже. В самый день концерта я должен лишь немного потренироваться, а потом отдохнуть, погулять, заняться какие-нибудь другими делами, может быть, совершенно не имеющими отношение к музыке, и тогда отправляться на концерт. В день концерта я играю часа полтора-два. Иногда медленно просматриваю программу концерта, проверяю, проигрываю совершенно бездушно. Очень часто я не трогаю перед концертом тех вещей, которые я буду играть, и повторяю другие вещи.”

 Как бы ни были индивидуальны формы подготовки к выступлению, всё же некоторые общие советы в этой области можно было бы дать. Я думаю, что приводить другие цитата в пользу игры без нот нашим педагогам нет необходимости. В преимуществе игры по памяти сейчас мало кто сомневается. А нужно попытаться поискать лучшие методы работы над произведением, которые способствуют укреплению веры в память - веры, которая поможет исполнителю подняться на эстраду.

Особенно сложные задачи возникают перед исполнителем, когда ему приходится готовить к выступлению не одно произведение, а целую концертную программу. Прежде всего трудно достигнуть того, чтобы вся она одновременно находилась в готовности к требуемому сроку. Часто некоторые произведения оказываются “сырыми”, недоработанными, к другим ученик уже потерял интерес и начинает играть их всё хуже и хуже. В результате последние дни перед выступлением протекает в крайний нервной обстановке - что-то наспех доучивается, где-то срочно ставятся “заплатки”. Во избежание этого следует так спланировать работу над программой, чтобы во всяком случае самые трудные номера были подготовлены заранее и дать им, как говорится, некоторое время “полежать”.

 Вот наиболее рекомендуемое распределение часа занятий:

15 минут - Запоминание новой пьесы

15 минут - технические упражнения (гаммы) или трудные места, из разучиваемых пьес в форме упражнений

5 минут - отдых

25 минут - совершенствование старых пьес, или пьес, выученных недавно

Количество часов ежедневных занятий строго индивидуально.

Причём занимаясь, следует задавать себе ряд вопросов:

1. Не продолжаю ли я заниматься вопреки усталости?
2. Не занята ли моя голова во время работы посторонними вещами?
3. Составляю ли я хоть какой-нибудь план занятий?
4. Уделяю ли я выразительности такое же внимание, как нотам?
5. Разделяю ли я в процессе работы произведение на фразы или музыкальные части?
6. Не останавливаюсь ли я в середине фразы?
7. Стараюсь ли я найти причину ошибки?
8. Интересно ли мне заниматься со старой пьесой в такой же мере, как и новой?

А непосредственно в работе над данным произведением помнить основные правила:

1. Заниматься систематически и всегда в определенное время.
2. Стремиться, чтобы первые впечатления были правильны и музыкальны.
3. Когда что-нибудь учишь - сосредотачивает внимание на чём-то одном в каждый данный момент.
4. Учить ноты и аккорды группами. Если не знаешь гармонии - учи аккорды по интервалам, которые они содержат.
5. Выбирать аппликатуру удобную как для руки, так и для смысла данного отрывка. Это аппликатура уже не должна меняться.
6. Запоминать выразительность также тщательно, как и ноты.
7. Сравнивать друг с другом отрывки, в которых есть что-нибудь общее.
8. Учить музыку не такт за тактом, а фразами или более крупными музыкальными построениями.
9. Если допустил ошибку - не возвращайся к началу пьесы, а начинай с предыдущей фразы.
10. Когда пьеса становятся знакомой, начинай работать над более трудными местами.
11. Сосредотачивать внимание на отработке только одного аспекта музыки в данное время: окраске звука, легато, педализации и т.п.

Итак, задача педагога - уделить больше внимания вопросу ”Как ученики учат?”

Очень важен урок с педагогом, но еще важнее время, проведенное учеником с музыкой наедине. Но из-за неразумно организованных занятий даже взрослые часто тратят время впустую. совет и помощь в этой области полезны учащимся любого возраста. Для педагогики будущего проблема рациональных занятий станет проблемой номер один. Как же сделать короткие периоды музыкальных занятий наиболее плодотворными? Практику учащегося, который бессмысленного вызубрил произведение, чтобы отыграть его на занятии и забыть, нельзя назвать рациональной. Прежде всего, исполнение ученика редко бывает вполне совершенным, а доводить до совершенства уже выученную пьесу - эта работа могла бы принести большую пользу. Кроме того, важно уже в детском возрасте позаботиться о накоплении хотя бы небольшого репертуара, в работе над которым быстрее развивается пианизм, память, выдержка, накапливается опыт работы над отделкой произведения. 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 собой и перед своим педагогом. Но вместе с тем это - праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить огромное художественное удовлетворение.

 На пути к этому празднику встает еще одно препятствие - волнение, грозящие перерасти в страх, который может привести к блокировке творческих сил. Некоторые формы волнения возникают по вине самого музыканта, другие - менее поддающиеся его непосредственному контролю. Волнение может иметь физические и психические причины. Так как физические причины легче поддаются устранению, значит нужно постараться избавиться от них:

1. Это - холодные руки. Нужно показать ученику несколько энергичных упражнений, заставляющих кровь активней циркулировать по организму.
2. Это - заранее познакомиться с инструментом, за которым нужно играть в точку ученика пугает огромный Рояль с поднятой крышкой. Синкопированное движение демпферов, которое в пианино было скрыто, обескураживает ученика.
3. Ничего нельзя оставлять просто на счастье. Неустойчивый табурет, чрезвычайно высокий или низкий стул - это обстоятельства, непосредственно связанные с привычками техники.
4. Очень важно и освещение: затемненная клавиатура раздражает не меньше, чем свет, бьющий в глаза.
5. Холодное помещение тоже не способствует устранению волнения, как и высокие каблуки и неудобная одежда.

Перейдем к психологическим причинам волнения. Каждый из нас в глубине души жаждет сочувствие и говоря: “Ах, я так волнуюсь!” - старается этим привлечь к себе внимание. При этом больше делая вид, что волнуется, чем волнуясь на самом деле. Однако в результате разговоров о своем страхе можно оказаться в еще более тяжелом положении, так как волнение, будучи объектом внимания, прогрессирует. Даже думать о нём опасно, а называть тем более.

 Одной из самых распространённых причин волнения является внушенная мысль о возможном провале, которая, попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, может развиться в опасное самовнушение. Вообще, выступая, надо верить в себя, в своё исполнение - иначе играть нельзя. Во время работы нужно быть суровым к себе запятая беспощадно критиковать свою игру, искать и добиваться лучшего. Но накануне концерта играющий должен проникнуться убеждением, что его исполнение превосходно. Если это и не так (а это, конечно, не так), то нужно запятая применяя формулу Станиславского, играть, как если бы было так, поверить в это, отстраняя от себя, в указанный период, всё, что может подорвать подобную веру. а потом, после концерта, отбросив иллюзии, взяться вновь за придирчивую работу.

 Но зачастую бывает и так, например: самоуверенный ученик, едва начав играть, уже представляет, как он заканчивает пьесу под гром аплодисментов, слышит поздравления в свой адрес, купается в дифирамбах. Или, напротив, робкий неуверенный в себе ученик рисует ту же картину в других тонах: вместо аплодисментов - гробовое молчание, вместо похвалы - кислые утешения. Но в обоих случаях такие ученики видят то, что произойдет после выступления, а что происходит во время игры, слышат довольно смутно. Внимание такого ученика, направленное на самого себя, на его успех или неуспех, а не на музыку, не на исполняемое произведение. Мораль всего этого проста: она выражена в известных словах Станиславского о том, что нужно любить искусство, а не себя в искусстве: “Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка. Полюбите роль в себе”. Другими словами, чтобы выучить и хорошо сыграть какое-либо произведение, нужно думать об этом произведении, а не об аплодисментах публики. Если исполнитель играет с душой, публика и критика всегда простят ему несколько фальшивых нот или даже небольшую осечку памяти, и тот, кто знает об этом, будет меньше бояться ошибок, а, следовательно, и меньше ошибаться.

 Выдающиеся исполнители также волнуются, выступая перед публикой, но их состояние скорее представляет собой возбуждение, доходящее порой до экзальтации. Возбуждение можно назвать полезным видом волнения, вызывающие обостренное чувство, дающее возможность превзойти себя. с другой вид волнение, когда страх, нарастающий катастрофически, может привести к полному параличу всех творческих сил. А ведь страх - это есть не что иное, как нечистая совесть. поэтому солисту чаще нужно спрашивать себя: “Всегда ли я учу музыку добросовестно?” А ведь часто ненадежность одного отрывка или даже одной фразы будет мучить до тех пор, пока ее не преодолеешь. В работе над музыкой требуется голова, а в исполнении - сердце.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано», - М.: Музыка, 1978
2. Коган Г.М. «У врат мастерства», М.: Советский композитор, 1977
3. Маккинон Л. «Игра наизусть», - Ленинград: Музыка, 1967