

Шубинова Анастасия Владимировна

преподаватель

ДБУ ДО «ДШИ №3 им. Н.И. Привалова»

г. Нижний Тагил, Свердловская область

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ. КАК СПРАВИТЬСЯ СО СЦЕНИЧЕСКИМ ВОЛНЕНИЕМ УЧАЩИХСЯ ДШИ И ДМШ

Аннотация: в статье рассматривается вопрос музыкальной памяти. Автором представлены рекомендации по преодолению сценического волнения учащихся ДШИ и ДМШ (из опыта известных исполнителей и педагогов).

Ключевые слова: музыкальная память, четыре типа обычной памяти, сценическое волнение, свойство творческой профессии.

Музыкальные способности детей формируются благодаря развитию музыкального мышления, памяти и слуха, воображения, сосредоточенного внимания, активного восприятия музыки, а также коммуникации и артистизма. На качество игры учащихся может повлиять недостаточное развитие одного элемента из перечисленных. Спорный непростой вопрос музыкальной памяти является открытым и на сегодняшний день.

Замечательный педагог Лилиас Маккиннон в книге «Игра наизусть» отмечала: «Все жалуются на недостаток памяти, но никто не жалуется на недостаток благоразумия» [1, с. 11]. Она утверждала, если исполнитель знает произведение наизусть и проникся им, он уже в самом себе будет читать музыку, поэтому ноты в этом случае будут даже отвлекать. Для маленьких детей беседы о памяти могут оказаться результативными, если каждую рекомендацию подкреплять весомым аргументом. Сложные места (в гармонии, мелодической линии, ритмической партии, в форме произведения) требуют подробного объяснения. Однако, не стоит перегружать анализом музыкального материала начинающего ученика.

То, что как правило понимается под музыкальной памятью, по существу является взаимодействием четырех ее типов: слуховой, зрительной, тактильной и мускульной, то есть это память уха, глаза, прикосновения и движения. Два типа

памяти – моторная и тактильная – неотделимы друг от друга, но в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать, по крайней мере, три типа: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная дополняет этот своеобразный quartet. Дирижером всех типов памяти является разум.

Анализ личного опыта выступлений принесет большую пользу, но не стоит забывать об изучении теории исполнения. Исполнение произведения включает в себя два этапа:

1. Подготовка к исполнению – в процессе разучивания рекомендуется проверять надежность привычек путем проигрывания больших отрывков, а затем и всего произведения в целом;

2. Само исполнение – в процессе игры нельзя вспоминать ноты и технику, руки и пальцы должны играть автоматически.

Слишком поздно, перед самым экзаменом, ученик начинает понимать, что не знает уверенно музыкальный текст. Естественно, что волнуется не только он, но и педагог; однако, ученик может «выкрутиться», если у него хватит мужества на раскрепощение. В данном случае педагог также должен проявить терпение, чтобы не укорять и дать возможность освободиться от плохих мыслей.

Многие никогда, даже играя по нотам, не достигают свободы исполнения. От чего это происходит?

Сценическое волнение... Стоит обратиться к проблеме, ведь она так важна для выступающих практически в любом виде искусства. Известные артисты служат примером равновесия разума и чувств; в работе над музыкой требуется голова, в исполнении – чувства. Л. Маккиннон считала, что этой внутренней уравновешенности нельзя научить – она является следствием индивидуальных особенностей личности. Однако справиться с волнением возможно в некоторой степени, если рассмотреть проблему под призмой наблюдений и рекомендаций видных исполнителей и педагогов.

Педагог и теоретик пианизма Самарий Ильич Савшинский сделал множество положительных наблюдений по этому вопросу. Например, для выработки

самообладания он рекомендовал перед выступлением репетировать в новых не-привычных условиях – другой инструмент и обстановка, а также упражняться в небыстрой и предельно ровной игре. В тех случаях, когда исполнитель забывает текст, советовал не оглядываться назад, а стараться «перепрыгнуть на точку опоры впереди». Возвращение вспять опасно, – указывал он, – «нередко память снова отказывает в том же месте» [2, с. 161].

Блестящий пианист Генрих Густавович Нейгауз считал, что нужно как можно чаще проводить закрытые концерты, классные вечера, чтобы постепенно накапливать достаточный опыт выступлений. Что касается самого Г.Г. Нейгауза, он утверждал: «/.../Для меня важной предпосылкой удачного концерта является предварительный отдых, бодрое хорошее состояние здоровья, свежесть души и тела/.../» [2, с. 162].

Проблему сценического волнения не обходил вниманием педагог-теоретик и методист в области фортепианного исполнительства Лев Аронович Баренбойм. Объектом его наблюдений были разновозрастные учащиеся. Он выделял основные последствия и недочеты потери выдержки:

- провалы в памяти;
- деформации темпо-ритма;
- утрату ощущения музыкальной формы;
- рыхлость исполнения и технические запинки.

Проанализировав исполнительские ошибки, Л.А. Баренбойм сделал вывод: нельзя забывать о том, что любая мелкая погрешность ученика в классе или на репетиции грозит «многократным увеличением» в условиях сценического напряжения. Задача педагога, – резюмировал он, – «укреплять в текущей работе наиболее уязвимые (но скрытые) стороны исполнения ученика» [2, с. 163].

Известный композитор и педагог Самуил Моисеевич Майкапар утверждал, что необходимым условием хорошей игры является правильно поставленное, упорядоченное дыхание. По словам композитора, неспособность следить за

своим дыханием во время исполнения, приводит к плохому сценическому самочувствию, что отражается в большей степени на качестве ритмического исполнения.

Присутствие сценического волнения пианист экстра-класса Святослав Теофилович Рихтер считал нормальным. Обычно пугает то, что можно «споткнуться» или, хуже того, забыть текст. Чтобы этого не произошло, С. Рихтер советовал мысленно отвлекаться от сложных эпизодов или элементов фактуры, которые вызывают опасения, полностью полагаясь на моторную и тактильную память. Сильное волнение, которое испытывал музыкант, рождало в нем уверенность в своих силах и желание «победить самого себя».

Профессор и педагог Григорий Михайлович Коган рассматривал проблему сценического волнения со стороны психологического анализа. Задача педагога, говорил он, не в том, чтобы помочь ученику воздвигнуть прочную звуковую конструкцию, а в том, чтобы психологически подготовить к возможным игровым «сюрпризам», случайностям, сбоям. Нужно внушать: если даже и произойдет на сцене что-то непредвиденное, – не паниковать, не опускать руки в прямом и переносном смысле слова.

Константин Станиславский, изучая проблему сценического волнения, обращал большое внимание на преодоление мышечных «зажимов» учеников. Привычка «зажимать» какую-то группу мышц, а также общая телесная скованность могут мешать проявлению творческих способностей. Эмоциональное возбуждение «от сущности» исполняемого, не получая разрешения в игровых движениях пианиста, вызывает спазматические мышечные сокращения, которые поглощают эмоциональную энергию играющего. Для того чтобы помочь ученику избавиться от мышечных перенапряжений, педагог в каждом отдельном случае выбирает иной – индивидуальный путь работы.

Каждый ученик перед выступлением должен знать, что художественная игра «заглаживает» все неровности и шероховатости, а «слишком» выученное произведение без эмоциональной отдачи оставляет плохое впечатление. За рас-

пространенной формой волнения часто скрывается привычка уклоняться от мелких дел. Чтобы научиться владеть собой на сцене, нужно упражнять внимание к требуемому делу каждый день. Это развивает такие необходимые качества у учеников как: психологическая гибкость, сосредоточенность, сила воли, целеустремленность, внутренняя дисциплина.

Список литературы

1. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 143 с.
2. Цыпин Г. Психология сценического волнения / Г. Цыпин // Развитие личности. – 2012. – №3. – 168 с.
3. Баренбойм Л.М. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.М. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 336 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.