Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств

 городского округа город Камышин

Методическая разработка

*Сольный концерт — как способ повышения творческих*

*способностей учащихся.*

Преподаватель класса фортепиано МБУ ДО ДШИ

городского округа-город Камышин Богданова Людмила Викторовна

2016 год

Содержание

1. Введение
2. Основные этапы достижения эстрадной готовности
3. Методические пояснения к программе, исполняемой на сольном концерте
4. Заключение

Введение.

Одной из задач формирования творческих способностей ученика является процесс подготовки его к сольному концерту. Этот процесс охватывает несколько этапов подготовки учащегося к публичному выступлению. Очень важно воспитать в ученике правильное отношение к публичной игре, организовать работу в нужном направлении, выработать в ученике выносливость и творческий подъем.

Для многих пианистов и (тем более) учащихся публичное исполнение является далеко не простым делом. Известно, что были превосходные виртуозы, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой гораздо ниже своего уровня. Вопрос, как готовиться к публичному выступлению, естественно, интересует многих педагогов и учащихся. Общего рецепта, в общем - то не существует, так как существует множество разнообразных характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников. И.Гофман дает совет: три раза учить и откладывать новое сочинение, прежде чем сыграть его на эстраде. Совет очень хороший, но предполагающий очень организованный жизненный уклад, всецело направленный на достижение наилучшей «концертной формы».

Необходимо заставлять, как можно чаще выступать учащихся на разных концертах, филармониях, родительских собраниях, в подшефных учреждениях для пропаганды музыкального искусства и для выработки уверенной игры на сцене. Немаловажным условием успешного выступления является предшествующий образ жизни и стиль работы. Предпосылкой удачного концерта является предварительный отдых, бодрое, хорошее состояние здоровья. Об эстрадном волнении, от которого столь многие страдают, очень точно сказал Римский-Корсаков: оно обратно пропорционально степени подготовки. Эта формула верна, несмотря на то, что она не исчерпывает всех случаев и разновидностей эстрадного волнения.

Во время выступления восокоартистические натуры, которым доступно вдохновения, подчинены волнению больше, чем простые, уравновешенные артисты, не знающие ни больших взлётов, ни больших падений; во-вторых -так как высокая оценка публики накладывает особые обязательства, и тут есть некоторый элемент боязни, как бы не потерять расположение слушателя; главная же причина - то высоко душевное напряжение, без которого немыслим человек, призванный «ходить перед людьми» , сознание, что он обязан сообщить людям, собравшимся его слушать, нечто важное значительное. Такое волнение - хорошее, нужное волнение, и тот, кто к нему неспособен, тот вряд ли может быть настоящим артистом.

Очень важно беречь свои эмоциональные силы в день концерта, не говоря уже о пользе тщательного, точного и внимательного проигрывания. Одна из главных ошибок в подготовке к концерту - это полное размежевание между работой у себя дома и исполнением на эстраде. Для многих понятие «учить» тождественно понятию «упражняться», они готовы часами играть пьесу, выколачивая каждую ноту, подолгу учить каждую руку отдельно, без конца повторять один и тот же пассаж, одним словом - заниматься «музыкой без музыки». Таким образом, музыкальные произведения превращаются в упражнение или этюд. Стремиться к цели, то есть к художественно законченному исполнению, надо по возможности прямолинейно. Эта установка правильно организует чисто техническую работу, и если даже последнее временами - при разрешении особенно трудных, виртуозных задач - и будет преобладать, то она всё-таки не заведёт пианиста на ложные пути, но будет именно тем этапом, который делает возможным достижение цели.

*Сольный концерт — как способ повышения творческих*

*способностей учащихся.*

1. Основные этапы достижения эстрадной готовности.

Заметив в своём классе способного ученика, занимающегося с желанием, старанием, быстро овладевающего произведениями, я начинаю уделять ему как можно больше внимания и времени. Такого ученика хочется показать на конкурсах, концертах, филармониях. Для проверки его на выдержку, в перерывах между конкурсами, необходимо проводить сольные концерты, после которых ученик сильно растёт в техническом и художественном плане, приобретая больше навыков в исполнении полифонии, крупной формы, этюдов и пьес. Как правило, на сольном концерте исполняются произведения повышенной сложности.

Подготовка к сольному концерту - это очень сложный процесс. Необходимо быстро и качественно учить каждое произведение, повторять подготовленные произведения, каждый раз улучшая исполнение. Невозможно на уроке охватить всю программу, поэтому мы делим её на части: одно занятие работаем над полифонией и крупной формой, другой урок посвящается этюдам и пьесам.

Следующий этап подготовки - это проигрывание всей программы, требующий построения чёткой последовательности пьес, позволяющей ученику получать отдых при исполнении, но в тоже время не нарушающей общего звучания программы (её интереса для слушателя). Большую роль в успехе исполнения играет расстановка пьес: начало и финал концерта. Перед сольным концертом следует обыграть программу.

Репетиции сколько-нибудь длинной программы я не стараюсь проводить каждый день: они берут много энергии, которую необходимо

приберечь и для промежуточной работы. Ни в коем случае не следует на репетиции проигрывать программу два раза подряд: второе проигрывание чаще всего бывает совершеннее первого, и это создаёт иллюзорное представление о степени готовности программы; нужны твёрдо помнить, что только первое проигрывание достаточно правильно показывает степень готовности.

Принято думать, будто качество концертного исполнения всегда бывает ниже качества последних репетиций. Однако это верно лишь по отношению к тем случаям, когда программа не совсем прочно выучена; если же был сделан максимум возможного, то на концерте программа выходит ярче, чем на последних репетициях, так как настоящая аудитория гораздо сильнее стимулирует творческие силы, чем небольшое число специальных слушателей.

Во время промежуточной работы между репетициями необходимо:

1. продумывать те моменты художественной стороны исполнения, которые не дали достаточного чувства удовлетворения во время репетиции;
2. прорабатывать - сначала мысленно, а потом и на инструменте - те места, где не было полного технического овладения (ощущения «технической свободы»); при этом следует применять самые разнообразные способы: игру отдельных партий, замедленную и сильно замедленную игру, убыстренную игру коротких звеньев, игру с остановками, игру разного рода «вариантов»; отнюдь не следует пренебрегать (именно на данном этапе) и многократными 10-15 раз) повторениями мелких звеньев. Этот старинный приём ни в какой мере не противоречит сказанному ранее о нежелательном повторения кусков более 3-4 раз подряд. Дело в том, что многократное повторение мелкого звена не таит в себе той опасности заштамповывания выразительности, которая существует при повторении, например, целой фразы.

3) Всеми только что указанными способами следует укреплять и все те места, где на репетиции была хотя бы тень неуверенности в работе памяти. Заключительный этап работы должен приводить к такому положению, чтобы игра в возможно большей степени удовлетворяла всем критериям эстрадной готовности. Перечисляю эти критерии.

а) Должна бать налицо возможность совершенно непринуждённо (то есть без всякого особого внутреннего усилия) проигрывать в уме любое, случайно приходящее в голову или сознательно намеченное место пьесы; если же мысленная игра требует особого усилия или в ней обнаруживаются неотчётливости (в воображаемом звучании, в воображаемых движениях), то данное место в первую очередь подлежит техническому укреплению.

б) Любое случайно приходящее в голову или сознательно выбираемое
место пьесы нужно также уметь очень хорошо с первого раза сыграть на
инструменте, - как в нормальном темпе, так и в любом замедленном темпе,
вплоть до сильно замедленного. Подобное умение указывает: а) на то, что все
куски пьесы прочно запечатлены в памяти; б) на то, что все куски
подчиняются сознательному управлению и что исполнитель, следовательно,
везде может играть так, как этого требует в данный момент его
художественное сознание. Нужно также заставлять ученика любое место
проиграть несколько раз подряд без всякого ухудшения, - что также является
критерием прочности выучки. (Карл Черни требовал десятикратного
безошибочного повторения куска).

в) Должно быть наличие резерва силы и резерва беглости; эстрадное исполнение всегда требует большей затраты силы, а резерв беглости
обеспечивает техническую непринуждённость игры; кроме того, резерв
беглости необходим на случай непредусмотренных убыстрений темпа.

г) Должны исчезнуть представления о технических трудностях, заключённых в данной пьесе; пока то или иное место пьесе ещё представляется технически трудным, оно по-настоящему не выучено.

д) Должно исчезнуть как физическое, так и психическое утомление от
проигрывания программы.

е) На всём протяжении игры должно быть: а) ощущение «удобства»,
«приятности» движений; б) отсутствие всяких «скучных мест», непрерывное
наличие артистической приподнятости, импровизационной свободы; в)
отсутствие чрезмерной напряжённости внимания, возможность наслаждаться
своей игрой и слушать себя как бы со стороны; вместе с тем, однако, должна
быть способность в любой момент сосредоточить всё внимание на том или
ином месте игры.

В вопросе о подготовке к выступлению известное значение имеют следующие моменты: как следует работать в самые последние дни и в день концерта; как следует ученику вести себя перед выходом на эстраду.

В последние дни перед выступлением, во всяком случае, не следует переутомлять ни рук, ни головы; лучше играть даже несколько меньше, чем обычно; некоторое количество времени нужно посвящать мысленной работе с нотами в руках. Мысленная работа (с нотами) является главной формой работы и в день выступления; кроме того, в этот день полезно играть куски в очень медленном темпе (даже по нотам); никак не следует проигрывать всю программу; лучше даже не проигрывать целиком отдельных пьес. (Полезно, однако, проигрывать другие, ранее удачно исполненные на эстраде пьесы.)

Перед выходом на эстраду лучше всего находиться в одиночестве и спокойно обдумывать программу (в общем , не в деталях). Очень вредна пустая болтовня с другими находящимися в артистической комнате исполнителями; не следует также слушать предыдущих номеров концерта. Допустимо очень медленное (или даже «беззвучное») проигрывание отдельных мест программы.

Перед выходом лучше не ходить по комнате, а сидеть - даже неподвижно, - устраняя во всём теле всяческие лишние напряжения. Выходить на эстраду нужно неторопливо, скромно, но с чувством достоинства.

Конечно, если есть в классе несколько способных учеников, я готовлю их одновременно (это ученик младшего и старшего класса). На сольном концерте я всегда стараюсь подбирать более интересный материал: что-то новое, популярное, красивое, привлекающее внимание не только исполнителя, но и слушателя.

**2. Методическое пояснение к программе, исполняемой на сольном концерте.**

А теперь обратимся непосредственно к разбору произведений. Япостараюсь сделать методическое пояснение и заострить своё внимание на тех моментах, которые являются наиболее важными, так как выступление ученика седьмого класса - это уже накопленный багаж навыков.

«Прелюдия и фуга» C-dur открывает первый том ХТК. Подготовкой к исполнению прелюдии и фуги для нас послужили, инвенции Баха. Уже на сольном концерте в четвёртом классе, ученик исполнил маленькую прелюдию № 3 до минор и двухголосную фугу до минор циклом, так как у Баха на этот счёт имеется сноска, что их можно исполнить циклом.

И так вернёмся к пьесам из ХТК. Если мы сравним «Прелюдию» из ХТК с «Маленькой прелюдией» Баха, то увидим сходство: сохраняется единая фактура, равномерность ритмики, однотипность фигурации, в них торжествует гармония. Главная задача в исполнении прелюдии - показать ведущий нижний голос, плавность перехода одного аккорда в другой и услышать гармоническую связь между аккордами. Для придания большей красочности необходимо использовать правую педаль. В фуге, наиболее трудны стреттные проведения тем, переходы среднего голоса из партии одной руки в партию другой. В стреттах особенно трудно добиться хорошего звучания конца темы, когда внимание направляется на начало темы в другом голосе. Поэтому при работе над ними полезно иногда выделить окончание тем. В нескольких местах в фуге встречаются переходы средних голосов из

партии одной руки в партию другой. В этом случае важно сосредоточить внимание на среднем голосе, чтобы добиться плавности голосоведения.

Главное при исполнении частей цикла - найти существующую между ними связь и рассматривать их содержание в единстве.

*В. Моцарт «Соната» F-dur №7*

Произведение для фортепиано соло составляют одну из обаятельных страниц музыки Моцарта. Они тесно связаны с исполнительской деятельностью. Прежде всего, следует отметить певучесть (кантабильность), как один из творческих и исполнительских принципов Моцарта, связанный с претворением стиля bel canto, как в вокальной, так и в инструментальной музыке.

Для фактуры фортепианных сочинений Моцарта характерно расположение мелодий в верхнем голосе, исполняемом правой рукой и сопровождения в левой. Это же наблюдается и в сонатах Гайдна, но мелодика Моцарта отличается особой певучестью, требующей связной игры (legato), а такого рода фактура становится одним из ведущих принципов, положенных в основу главной партии сонаты F-dur.

Чрезвычайно тонкого исполнения требуют все сопровождения, представленные в виде альбертиевых басов и простых фигурации. Их исполнение очень трудно. Они должны звучать не механически, а помогать мелодии. Следует отметить каждую смену гармонии, причём всё вместе должно звучать органично. Следует обратить внимание на метроритмическую сторону исполнения сонаты. Необходимо ясное ощущение сильных долей, так как ритмический пульс, скрепляет воедино отдельные разделы произведения. В заключительной партии в мелодии имеются украшения на слабых долях такта, тем самым они способствуют энергичному устремлению нот к сильным долям такта, а сами украшения исполняются легко.

Очень важно при исполнении сонаты было добиться ритмической устойчивости, точности выполнения всех деталей текста, темпового единства. Но основной трудностью в воплощении сонатной формы является выявление контрастных образов и наряду с этим соблюдение единства целого.

*Этюд № 8 ор. 299 К. Черни.* Для работы над классическими видами техники в старших классах широко используются этюды Черни ор. 299. Близкие по характеру этюдам Черни-Гермера, они отличаются большей протяжённостью. Поэтому в них важно освобождать руку от напряжения во время игры. Этюд №8 основан на непрерывном движении шестнадцатых в партии правой руки. На всём его протяжении в фигурации нет ни одной паузы. Как же предохранить руки от усталости? Не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять «объединяющие» движения, следить за гибкостью запястья, давать отдых руке. Левая рука выполняет роль дирижёра. Точное исполнение пауз и освобождение на них левой руки, способствует уменьшению напряжения и в правой руке.

*П. Чайковский. «Этюд» № 1 G—dur op. 40 .*

Я думаю его можно отнести к концертным этюдам. В нём используются разные виды техники: позиционные последования, двойные ноты, ломаные октавы, двойные пассажи. Частая смена фактур требует тщательной работы над разными видами техники в медленном темпе. Чтобы этюд прозвучал ярко, мы стремились к более целостному исполнению построений.

*Ф. Лист. «Этюд» № 12 В—moll «Метель».* Юношеское сочинение Ф. Листа относится к типу художественных этюдов. Музыкальная ткань этюда взволнованная и полифонически - насыщенная, содержащая наряду с мелодической линией, непрерывную фигурацию триолей. Работать следует вначале по голосам. При исполнении двух линий триоли играются легко, а вес руки сосредоточен на пальцах, ведущих мелодию. Чтобы яснее почувствовать разницу «лёгких и тяжёлых» пальцев, следует мелодию играть легато, а сопровождение staccato. Если этюды классического типа исполняются преимущественно без педали, то здесь педаль берётся на каждую новую гармонию.

*Ф. Шопен.*

Мы включили в свой репертуар три произведения Ф. Шопена: «Ноктюрн» № 19 e-moll, «Вальс» E-dur и «Экспромт» № 1. Он был гениальным пианистом и писал главным образом для фортепиано. Шопен не задаёт загадок, потому что у него всё красиво и ясно! В то же время играть его трудно.

На фортепиано самое сложное, чтобы наш ударный инструмент запел. Кантилена Шопена, идущая от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и длящегося звука. Причём певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один мелодический голос. При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечной, то есть стремиться к полному слиянию пальцев с клавиатурой. Какое бы piano ни было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец.

Шопен, стремясь «петь» и выразительно играть на фортепиано, уже с первых шагов требовал освободиться от жёсткости и судорожности движений. Первое условие хорошей игры - это гибкость руки и связанная с ней свобода, независимость пальцев. Шопен славился исключительной тонкостью «рубато». Допуская значительные отклонения от темпа, он сохранял метроритмическое единство, которое достигалось ритмичным исполнением сопровождения. «Левая рука должна быть дирижёром» -говорил Шопен. Совершенство игры у Шопена связано с лёгкостью. И в самом деле; не было самого решительного противника жёсткой игры, чем Шопен.

Очень сильно влияние оперного искусства на фортепианное творчество Шопена, которое шло от учителя Шопена. С вокальными устремлениями Шопена связаны и музыкальные термины, применявшиеся им для пианистических намерений. Это — cantabile, указывающее на плавно льющуюся кантилену (cantabile в понимании Шопена - значит следовать примеру хорошего певца: посредством погружения пальцев в клавиши придавать мелодии полноту и естественность звучания). Mezzo voce и sotto voce - только начиная с Шопена получили в фортепианной музыке широкое распространение. Работая над произведениями Шопена, важно установить правильное звуковое соотношение отдельных голосов и элементов. Важно чёткое определение и разграничение звуковых планов, например, сочетание живой мелодической линии, развёртывающейся на первом плане, с сопровождением, сохраняющим звуковую самостоятельность, но проходящим на втором плане. Теперь о динамике Шопена. Шопен постоянно предупреждал, что мелодия должна звучать, резонировать, что владеть forte пианисту не менее важно, чем piano. Он любил гармоничные противопоставления света и тени, взаимопереходы различных динамических оттенков, строго постепенное усиление и ослабление звучания.

Вот на эти принципы исполнения, в основном, мы опирались, работая над произведениями Шопена.

Так же в нашем концерте прозвучали пьесы И. Ласковского «Мимолётная мысль» и «Полёт Шмеля» в обработке С. Рахманинова. Это два программных произведения, в которых название определяет характер пьес.

*И. Ласковский. «Мимолётная мысль» соч.28.* В основу пьесы положена взволнованная по характеру мелодия. Не следует дробить мелодию, а стремиться к широкому охвату мелодической линии. Очень важно, чтобы аккомпанемент не заглушал её, а звучал как фон.

В дальнейшем развитии, мелодия приобретает иную тембровую окраску, переходя в мощное оркестровое звучание.

 «Полёт шмеля», - это виртуозная пьеса, в основу которой положено лёгкое и быстрое исполнение хроматических интонаций. Необходимо исполнить пьесу в нужном характере, который бы соответствовал её названию «полёту шмеля». Как и в этюдах такого плана, правую руку следует подчинить пульсирующим лёгким аккордам левой руки и направить к основному опорному аккорду, который наступает через каждые два такта. Прибегнув к этому приёму, нам удалось сдвинуть темп и облегчить исполнение пьесы.

В заключении сольной программы были исполнены два ансамбля: *Алябьев — И. Брамс «Соловей» и В. Гаврилин «Тарантелла».*

Очень важно в ансамбле подобрать пару, так как учащиеся должны иметь одинаковые способности.

На что следует обратить внимание в ансамбле? С каждым учеником нужно тщательно выучить наизусть партию и проигрывать её отдельно. Следует указать, что педаль берёт вторая партия, все жесты в начале игры также принадлежат ей. Следует указать ученикам, что аккомпанемент не должен заглушать мелодию. Нужно находить такой доступный темп игры, при котором оба ученика были бы в состоянии играть гладко. Считать вслух должен по очереди то один, то другой ученик. Перед всяким началом игры нужно просчитывать один или два пустых такта. Большинство необходимых указаний нужно делать попутно, не останавливая игры. Добиваться синхронности в исполнении, слушать друг друга, достигать единого развития. Очень полезно, чтобы педагог время от времени занимал место одного из партнёров.

Заключение.

Подготовка сольного концерта - сложный процесс, требующий не только заинтересованности ученика, но прежде всего увлечённости самого педагога, заинтересованного в успехах каждого из своих учеников. Для достижения результата необходимо не только привлечь ученика к работе, но и воспитать в нём работоспособность, помочь в организации систематических занятий, добиться плодотворной работы. Подготовка сольного концерта - это огромная работа над программой, тщательное изучение каждого произведения, с помощью отработки различных видов техники, приемов и способов исполнения, отнимающее много сил и времени не только у ученика, но и у педагога. В результате произведения должны исполняться уверенно, выразительно и артистично. Только тогда, когда ученик увлечён исполняемой музыкой, наслаждается ею, и стремится заставить слушателя наслаждаться вместе с ним, можно сказать о подлинно творческом самочувствии. Поэтому педагогическая работа — это неустанное творчество, совершенствование собственных методов, углубленный, вдумчивый подход к изучению способностей ученика, приводящее к техническому и художественному росту.

Подготовка сольного концерта — важный этап формирования творческих способностей учащегося.

Список литературы.

1. А. П. Щапов. Фортепианная педагогика. - М. 1960.
2. Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. - М. 1958.
3. Л. Сидельников. Венок Шопену. - М. 1975.
4. А. Гольденвейзер. О Моцарте. - М. 1957.
5. Гат Й. Техника фортепианной игры - М. 1957.