Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования

Санкт-Петербургская детская музыкальная школа №9

**«Как создать у юного музыканта навык устойчивого сценического выступления на концертах и конкурсах»**



|  |
| --- |
| **Лопатиева Юлия Ивановна -** преподаватель высшей квалификационной категории, лауреат Международных и Всероссийских конкурсов, победитель Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель детской школы искусств» 2016, победитель Регионального конкурса профессионального мастерства преподавателей детских школ искусств Калининградской области «Лучший преподаватель детской школы искусств – 2017» , член Европейской ассоциации аккордеонистов «Гармоника», автор и организатор Международного проекта Форум аккордеонистов «Маэстро аккордеон!», преподаватель по классу аккордеона. |

**08.10.2023 г.**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. Концертные выступления,музыкальные конкурсы. Их значение в развитии личности учащихся и профессионального мастерства преподавателя и ……………………………………………………………. 3

ГЛАВА I. Психологическая адаптация учащихся к ситуации публичного выступления.

1.1. Воспитание правильного отношения к публичной игре………… 3

1.2. Основные причины сценического волнения………………………5

1.3. Психологическая подготовка учащегося к публичным выступлениям……………………………………………………… 8

ГЛАВА II. Основные психолого-педагогические особенности подготовки учащегося непосредственно к публичному выступлению.

2.1. Способы и методы организации предконцертной подготовки учащихся…………………………………………………………………… 11

2.2. Рекомендации по подготовке к выступлению в течение дня и

перед выходом на сцену………………………………………………… 16

2.3. Работа над произведением после концерта………………………… 20

2.4. Алгоритмы подготовки к публичному выступлению для родителей ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………….. 20

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ………………………………………………22

ВВЕДЕНИЕ

«Если человек не волнуется перед выходом на сцену, — он не артист, и на сцене ему делать нечего. Ему все равно как и что он будет играть. Только на фоне положительно окрашенного сценического волнения можно добиться высоких результатов в исполнительском искусстве». «Волнение – это непременное условие для того, чтобы человек сконцентрировал все свои силы: физические и психические; человек равнодушный, - продолжает он, - не волнующийся, ничего интересного и значительного на концертной эстраде не сотворит». Н.В. Трулль

Конкурс, концертное выступление для юных музыкантов является большим стимулом в развитии, как учеников, так и преподавателей. Благодаря навыку устойчивого сценического выступления у детей воспитывается воля, сценическая выдержка, мастерство и много других качеств, формирующих будущего музыканта.

Но за этим стоит большой труд: одного обучения навыкам игры на инструменте мало. Необходимо воспитывать «бойца», способного самостоятельно мыслить, умеющего много трудиться и работать над ошибками, выдерживать большие физические и моральные нагрузки, не терять чувство оптимизма, а также быть способным проявить свои знания, умения и навыки на практике.

Любое выступление– это напряженная работа целой команды: ученика, преподавателя, родителей. Задача педагога правильно построить работу, грамотно подобрать репертуар, найти взаимопонимание между членами этой команды, быть на одной эмоциональной «волне» - это есть составляющие успешного выступления на конкурсах, концертах.

 Участие в конкурсах, концертах для каждого участника творческого процесса имеет разное значение: если для ученика – это рост исполнительского мастерства, для педагога – повышение уровня профессионального мастерства, помогающий сориентироваться в потоке новых методических тенденций, обмен опытом, мастер-классы, и т.д.

**Психологическая адаптация учащихся к ситуации публичного выступления**

* 1. **Воспитание правильного отношения к публичной игре**

Педагогическая работа в сфере искусства в большей мере сложный процесс, чем в других областях обучения, т.к. задач, стоящих здесь перед педагогом, особенно много, эти задачи весьма глубоки и многообразны. Одна из них – подготовка ученика к игре на сцене. Вопрос, как готовить ученика к публичному выступлению, интересует многих педагогов и учащихся. Дать тут общий рецепт очень трудно, учитывая разнообразие характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников.

Воспитание правильного отношения к публичной игре—главный фактор работы педагога, в общем, и психологическом плане подготовки к концертным выступлениям. В повседневной работе каждому ученику необходимо внушать понятие об огромной ответственности перед слушателями. Даже в самом начальном периоде обучения в детской музыкальной школе ученику надо разъяснять общественное значение исполнительской деятельности. Пусть учащийся с детских лет привыкает к тому, что выступление—это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателями, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом; что, вместе с тем, выступление—это праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение.

Педагог обязан «услышать», порой даже «предугадать» зарождающиеся намерения ученика, поощрить, поддержать их. Он должен укреплять веру ученика в свои силы, его готовность добиваться того, чего ему не хватает. Ученик должен быть самим собой, находить что-то в своей игре.

Сцена, как правило, вызывает волнение, иногда оно способствует яркому исполнению. Известно, что одаренные ученики обычно играют публично лучше, чем в классе. Отрицательно волнение сказывается у различных учеников по-разному: то в «развязном тоне» нарочито приподнятом характере их игры, то в скованности сухой формальной игры, то в технической стороне исполнения, которые приводят к запинкам, остановкам и пропускам целых эпизодов. Все эти формы сценического волнения постоянно встречаются в ученическом исполнении. Педагог должен вести с ними систематическую и упорную борьбу, чутко применяясь к индивидуальности каждого ученика, внимательно и вдумчиво анализируя причины каждой постигшей его неудачи. Очень важно как можно лучше подготавливать учеников к концертам и не выпускать их с «сырыми», «недоработанными» произведениями.

Сживание со сценой протекает различно в зависимости от склада нервной системы ученика. В ученике надо воспитывать уверенность, что он достаточно хорошо подготовлен к выступлению. Этому способствуют и слово педагога и уверенные, удачные исполнения программы перед выступлением.

Можно ли говорить о проявлении артистизма применительно к юным и незрелым исполнителям?

Артистизм — это увлеченность самим искусством: артистичное исполнение радостное, приподнятое, свободное от заботы о частностях и технических трудностях. Такое исполнение вызывает сопереживание слушателя, всецело поглощенного самой музыкой; при этом мелкие недочеты до известной границы могут и не омрачать впечатления. Артистично может быть воплощен и скромный замысел юного исполнителя. Более того, у детей чаще услышишь игру по-своему артистичную, чем у старших, более зрелых и многому наученных учащихся. Воспитывая уверенность, никогда не следует бранить ученика за то, что он где-то сыграл иначе, чем было условлено, чтобы не нарушить проявления артистизма и радостного самочувствия ученика на эстраде.

* 1. **Основные причины сценического волнения**

Есть все основания говорить в данном случае о комплексе причин. Чаще всего волнение навевается мыслями (или бессознательными ощущениями) типа: «Что обо мне скажут?», «Каковы будут оценки моей игры?» и т.д. и т.п.

Надо прямо сказать, что забота юного аккордеониста о своей репутации вполне закономерна и естественна. В них нет ровным счетом ничего предосудительного. В то же время бесспорно и другое: преувеличенное опасение заслужить критическую оценку со стороны посторонних только лишь повышает планку волнения и усугубляет тем самым положение исполнителя.

Музыканты-исполнители, располагающие достаточно большим опытом выступления, знают, что одна из первопричин сценического волнения: боязнь музыканта забыть текст.

Волнуются, исполняя произведения публично потому, что боятся забыть; забывают, как правило, именно потому, что чрезмерно волнуются. Психологические корни этих явлений достаточно очевидны и не составляют секрета для высококвалифицированных педагогов-музыкантов. Парадокс заключается в том, что провалы в памяти на сцене не всегда являются результатом недостаточной выученности текста. И тем ни менее произведение должно быть выучено не на 100, а на 150%; само ощущение «чистой совести» исполнителя («я все выучил с предельной тщательностью») принесет ему уверенность в себе и наоборот.

 Безусловно, когда это волнение принимает излишне болезненные формы, оно не только неприятно для исполнителя, но и чревато для него определенными потерями на сцене. Но отсутствие волнения еще более нежелательно для исполнителя, нежели присутствие его в чрезмерно гипертрофированных формах. Профессор Н.В. Трулль замечает по этому поводу: «Если человек не волнуется перед выходом на сцену, — он не артист, и на сцене ему делать нечего. Ему все равно как и что он будет играть. Только на фоне положительно окрашенного сценического волнения можно добиться высоких результатов в исполнительском искусстве». «Волнение – это непременное условие для того, чтобы человек сконцентрировал все свои силы: физические и психические; человек равнодушный, - продолжает он, - не волнующийся, ничего интересного и значительного на концертной эстраде не сотворит».

Интересный аспект в разговоре о волнении отмечал видный советский и российский педагог, профессор Л.Н. Наумов. Суть его высказывания сводилась к тому, что молодых исполнителей надо подготавливать к выходу на сцену – и подготавливать не только в профессионально-исполнительском плане, но и в психологическом. Самоконтроль у детей, как правило, не развит. Молодые люди зачастую не знают, как надо выйти на сцену, как себя правильно вести, какими внутренними приемами можно несколько успокоить себя. Более того, иные молодые исполнители не знают, как вести себя, исполняя программы, состоящие из нескольких произведений, что делать в моменты пауз, в перерывах в игре.

 Анализируя проблемы сценического волнения, педагоги обращают внимание, что многое зависит здесь от психофизиологической конституции исполнителя, типа его нервной системы.

«Сценическое волнение на всех действует по-разному» (Ю.С.Слесарев). «Один ребенок ничего не боится, другой трясется как осиновый лист, третий - впадает в прострацию, четвертый не может совладать с чрезмерным возбуждением и т.д.» (Доренский С.Л.) Профессор М.С.Воскресенский замечает по этому поводу следующее: «Вообще, бывают ученики, которые хорошо играют в классе и «рассыпаются» на эстраде». Бывает и наоборот: ученик, на которого вы не возлагаете особых надежд, на эстраде «собирается» и играет значительно лучше, чем вы ожидали. Я думаю, что многое зависит тут от склада нервной системы и характера человека».

Подготовка к концертному выступлению превращается в наиважнейший этап формирования 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 готовности к общению с публикой.

* 1. **Психологическая подготовка учащегося к публичным выступлениям.**

Психологическая подготовка учащегося к выступлению имеет не меньше значения нежели профессионально-исполнительская подготовка как таковая–на этой позиции сходится

подавляющая часть преподавателей музыкальной школы. Вся работа, которая велась учащимся над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; только оно определяет и меру выученности материала, и степень одаренности исполнителя, и его психологическую устойчивость, и многое другое.

Работа по формированию у учащегося сценической устойчивости должна, в принципе, вестись с первых лет обучения. Существует точка зрения, что музыкант, часто и успешно выступавший в детские годы, обладает большей психологической устойчивостью в дальнейшем, проще справляется с эстрадным волнением.

Можно выделить следующие основные пути и способы по формированию у учащегося сценической устойчивости:

а) Выявление потенциальных ошибок.

Даже когда программа выступления кажется идеально выученной и можно ее играть на сцене, каждый музыкант хочет на всякий случай застраховаться от ошибок. Как бы ни было хорошо выучено произведение, для обнаружения возможных ошибок можно предложить несколько приемов, суть которых состоит в следующем:

 1. Завязать на глазах повязку. В медленном или среднем темпе, уверенным, крепким туше с установкой на безошибочную игру сыграть отобранное произведение. Проследить, чтобы нигде не возникло мышечных зажимов и дыхание оставалось ровным и ненапряженным.

 2. Игра с помехами и отвлекающими факторами (для концентрации внимания). Включить радиоприемник на среднюю громкость и попытаться сыграть программу. Если при включенном радиоприемнике исполнитель может без труда играть свою программу, то его сосредоточенности можно позавидовать, и на эстраде с ним вряд ли смогут приключиться неприятные неожиданности.

 3. В момент исполнения программы в трудном месте педагог или кто-то другой произносит психотравмирующее слово «Ошибка», но музыкант при этом должен суметь не ошибиться.

 4. Сделать несколько поворотов вокруг своей оси до появления легкого головокружения. Затем, собрав внимание, начать игру в полную силу с максимальным подъемом.

 5. Выполнить 50 прыжков иди 30 приседаний до большого учащения пульса и начинать играть программу. Несколько похожее состояние бывает в момент выхода на эстраду. Преодолеть его поможет данное упражнение.

Выявленные ошибки затем должны устраняться тщательным проигрыванием программы в медленном темпе.

б) Концентрирование внимания.

Оно складывается из ясности и быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых слуховых образов. Волевое сосредоточение внимания позволяет музыканту перенести все то, что было сделано в умственном плане, в процессе предварительной работы, во внешний план, т.е. показать свою работу слушателям. Чего мы больше всего боимся, выходя на сцену? Думаю, что все согласятся с таким ответом: как правило, мы боимся ошибок, остановиться, забыть.

**Внимание! Ошибиться, остановиться и забыть – это разные вещи, и они не всегда связанны между собой, поскольку:**

 - можно ошибиться, но не остановиться и не забыть;

 - можно остановиться, но не вследствие ошибки или того, что мы забыли;

 - можно забыть, но не ошибиться и не остановиться (кстати, это в практике бывает достаточно часто - значительно чаще, чем нам кажется; многие ученики, которые лишь на том основании, что они не ошибаются и не останавливаются, думают, что знают текст, хотя на самом деле они его в должной мере не знают и проверить это для педагога пара пустяков).

 Чтобы не ошибиться, не остановиться и не забыть, нужно работать над повышением концентрации внимания, поскольку только наша способность к мотивированному вниманию и качество его концентрации позволят, выйдя к публике, исполнить музыкальную композицию так, как мы на сегодня умеем это делать.

 **Способность самососредоточения, как наиболее эффективного метода борьбы со сценическим волнением можно и нужно развивать в процессе предконцертной или предконкурсной подготовки учащегося**.

в) Перспективное мышление.

 Во время концерта могут появиться какие-то неожиданности, случайности, шероховатости. В конце концов, немудрено где-то и пассаж «смазать» или «зацепить» не ту ноту. Важно научиться не придавать этому никакого значения, чтобы мимолетная фальшь не перебила ход мыслей. Главное – сохранить течение музыки.

 На сцене может случиться так, что в какой-то момент исполнитель запутывается в тексте, не знает, что играть дальше. Эти моменты – серьезный экзамен для психики и нервов солиста. Здесь важно не растеряться, не превратить случайность в катастрофу.

 Необходимо воспитывать у исполнителя умение «забыть» любой промах во время исполнения, иначе из-за незначительной помарки 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.

 **Глава II Основные психолого-педагогические особенности подготовки учащегося непосредственно к публичному выступлению.**

**2.1. Способы и методы организации предконцертной подготовки учащихся**

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

Обобщая высказывания выдающихся музыкантов - исполнителей и преподавателей, можно разделить процесс предконцертной подготовки на три основных периода:

 I - длительный период предконцертной подготовки;

II - период, охватывающий последние дни перед выступлением;

III - самый короткий период – непосредственно день концерта.

I - Длительный период предконцертной подготовки: основная задача – подготовка произведения к исполнению.

А. Щапов выделил несколько этапов в процессе подготовки музыкального произведения к исполнению:

1. Этап предварительного ознакомления.

2. Этап работы «по кускам».

3. Этап целостного оформления.

4. Этап достижения эстрадной готовности.

Последний является как бы заключительной стадией предыдущего, третьего этапа. Для него характерны: проигрывания в том порядке и с теми промежутками, которые должны быть на концерте; проигрывания, носящие характер не пробы, а репетиции перед воображаемой аудиторией – с полной мобилизацией душевных сил; репетиции перед специально приглашенными или случайными слушателями. Немаловажно для педагога определить сроки каждого из этапов, а также разъяснить их значение ребенку. Часто наибольший промежуток времени отводится второму этапу. Незначительный – третьему. Четвертый этап порой вообще отсутствует, хотя именно в этот период происходит основная психологическая подготовка к предстоящему выступлению.

II. Период, охватывающий последние дни перед выступлением: основная задача – достижение психофизиологической готовности.

В течение этого периода происходит завершение этапа достижения эстрадной готовности, изменяется содержание занятий, большое значение приобретает порядок и характер репетиций.

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.

Можно порекомендовать несколько приёмов и методов работы в этот период, помогающие учащимся психологически адаптироваться к предстоящем у ответственному выступлению:

 1. За несколько дней до выступления помочь юному музыканту представить себе то место, где он будет выступать, чтобы привыкнуть в своем воображении к тем условиям, в которых будет проходить предстоящее выступление

 2. Играть перед воображаемой аудиторией. На заключительных этапах работы, когда вещь уже готова, она проигрывается целиком, от начала до конца, с представлением, что играешь перед очень взыскательной комиссией или слушательской аудиторией. Во время исполнения надо быть готовым к любым неожиданностям и при встрече с ними не останавливаться, а идти дальше. Этот прием помогает проверить степень влияния сценического волнения на качество исполнения, заранее выявить слабые места, которые проявляются в ситуации, когда волнение усиливается. Повторные проигрывания произведения с применением этого приема уменьшают влияние волнения на исполнение.

 3. Погружение в звуковую материю:

 - пропевание (сольфеджирование) без поддержки инструмента;

 - пропевание вместе с инструментом, причем голос идет как бы впереди реального звучания; - пропевание про себя (мысленно);

- пропевание вместе с мысленным проигрыванием.

 4. Обыгрывание. В этом приеме психологической педагогической

подготовки юный музыкант-исполнитель постепенно приближается к ситуации публичного выступления, начиная от самостоятельных занятий и кончая игрой в кругу друзей. Обыгрывание произведения или программы надо делать как можно более часто и постараться достичь того, чтобы, говоря словами Станиславского, «трудное стало привычным, привычное – легким, а легкое-приятным».

5. Ролевая подготовка. Смысл этого приема заключается в том, что исполнитель, абстрагируясь от своих собственных личностных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, не боящегося публичных выступлений, и начинает играть как бы в образе другого человека. В психотерапии этот прием называется имаготерапией, т.е. терапией при помощи образа. Однако, в силу недостаточного сценического опыта, молодые исполнители не всегда могут использовать данный прием.

 Выбор часа репетиций на этом этапе играет не последнюю роль: время их проведения должно соответствовать предположительному времени выступления, что позволяет в наибольшей степени учитывать в процессе игры особенности психофизиологического состояния исполнителя, а оно различно в каждое время суток.

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 сценического ритуала - выхода и поклона, 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.

**2.2. Рекомендации по подготовке к выступлению в течение дня и**

**перед выходом на сцену**

III период - день концерта или конкурса: основные задачи преподавателя – правильный психоэмоциональный настрой, оптимальное распределение энергии. Этот период делится на два этапа: – подготовку в течение дня и подготовку непосредственно перед выходом на сцену.

Работа в предконцертной обстановке протекает у каждого исполнителя по-своему, т. к. во всем, что касается выступления—этого решающего момента, особенно отчетливо сказывается индивидуальность музыканта. Чрезвычайно различны формы подготовки к концертным выступлениям.

Подготовка в течение дня - на данном этапе должна преобладать работа с нотами. Проверка нот и указаний от автора способствует освежению восприятия и освобождению произведения от «заигранности». 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. «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 разыгрываться, 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. Проделывать такую гимнастику рекомендуется перед выходом на сцену, на самой сцене 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.

**О начале выступления.**

Самый плохой способ провождения времени перед концертом это пустой разговор, рассеивающий внимание, приводящий к ненужной растрате нервной энергии. 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, 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 сцене 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.

**2.3. Работа над произведением после концерта**

Немаловажное значение имеет работа над произведением после концерта, тем более, если с этой программой учащемуся предстоит выступать и далее - на очередных этапах конкурса или на другом концерте. Повторное проигрывание произведения после концерта может выполнять несколько функций:

1) закрепление «по горячим следам» интересных находок, удачных решений масштабных построений либо отдельных деталей;

2) анализ того, что в концертном состоянии не получилось;

3) утверждение, при наличии остатка волнения, наиболее перспективных путей развития виртуозности, а также специфическое стремление как бы «доиграть» сочинение, дать ему «дозреть» в сохраняющемся актуальном поле творческого воодушевления.

Состояние послесценического волнения продолжается в несколько сниженном виде и на следующий день после выступления, что открывает особую возможность целесообразного его использования не только для закрепления исполненной программы, но и для подготовки к игре на сцене других произведений.

**2.4. Алгоритмы подготовки к публичному выступлению для родителей**

**Памятка для родителей:**

1.Ребенок перед ответственным выступлением должен выспаться!

2.Ребенок должен быть отдохнувший – желательно в день выступления убрать из расписания ребенка спортивные секции, соревнования и максимально освободить день вашего малыша.

3.Много заниматься в день выступления НЕ рекомендуется, совсем маленьким музыкантам лучше разыгрываться вместе с педагогом.

4.Продумайте концертную форму – она должна не только соответствовать концертным критериям: (концертные удобные туфли, белая рубашка или блузка, бабочка, черные брюки , черные носочки и т.д.), но и должна быть УДОБНОЙ, не сковывающей движения, не задевающей инструмент (широкие рукава блузки, рюши, которые могут зацепиться за инструмент и.т.д.)

5.Устраивайте домашние концерты – это очень важно для стабильных концертных выступлений! Сделайте это вашей семейной традицией!!!

6.ВЕРЬТЕ В ВАШЕГО РЕБЕНКА!!!!!! Ты справишься! Ты можешь! Ты так много работал – так замечательно, что твое исполнение смогут услышать слушатели!

**Для юных музыкантов:**

1.Думайте не о своих волнениях, а о музыке, музыкальных образах, о той истории в произведении, которую вы хотите рассказать.

2.Когда произведение уже хорошо выучено – крайне важно периодически вдумчиво играть его по нотам – работает зрительная память. «Проигрывать» произведение нотами мысленно – работает аналитическая память.

3.Как можно чаще играйте публично перед родителями, друзьями, на концертах.

4.Берите с собой ноты на выступления!

5.На сцене есть только вы, ваш инструмент и музыка!

6.Помните, что выступление на сцене – это не конечный результат, а часть процесса становления вас, как музыкантов.

6. ПОЛУЧАЙТЕ УДОВОЛЬСТВИЕ НА СЦЕНЕ! ВЫ-АРТИСТ!!!

**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 и 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Баренбойм Л.А. «Музыкальная педагогика и исполнительство» Л.: Музыка, 1974.

2. Бейлина С. «В классе профессора В.Х. Разумовской».

3. Коган К. «У врат мастерства» М.; Музыка, 1969.

4. Литвиненко Ю.А. «Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке» М.; «Педагогика искусства» №1, 2010.

5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Классика-XXI, 1999.

6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.:Советский композитор, 1988.

7. <http://nauka-pedagogika.com/>

8. Петрушин В.И. «Музыкальная психология; Музыка, 2008