Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Красногвардейская детская школа искусств»

Проблема художественного интонирования посредством работы над пьесами кантиленного характера

 Автор опыта: Пашенко Елена Вячеславна

 преподаватель по классу фортепиано

 МБУ ДО «Красногвардейская ДШИ»

2017 г.

**Содержание**

[1. Информация об опыте](#_Toc96307155) 3

[2. Технология опыта](#_Toc96307156) 7

[3. Результативность опыта](#_Toc96307157) 13

[4. Библиографический список](#_Toc96307158) 16

[5. Приложение к опыту](#_Toc96307160) 16

Раздел I

Информация об опыте

Новый этап в изучении искусства исполнительского интонирования

В контексте музыкальной культуры названная проблематика обогащается и развивается, она поднялась на качественно новый уровень, постепенно приобретая ведущее значение для практики и теории музыкального искусства, в частности исполнительства.

Пробуждение и укрепление музыкальности... Можно ли точнее выразить глубинную суть миссии исполнителя и педагога: помочь открыться внутренним шлюзам сознания для постижения мира, действительности, духовных сокровищ, накопленных человечеством, через музыку как искусство интонации.

**Актуальность опыта**

Отсюда - актуальность, какую приобрели вопросы не только репертуара исполнителя, но и самого характера, строя, стиля исполнительского произнесения музыки, как классической, так и в особенности новой, современной. От этого зависели пути музыки к слушателю, процесс накопления интонационных богатств в общественном сознании. Таким образом, проблемы интонационной культуры исполнителей оказались погруженными в самую гущу насущнейших задач, связанных со строительством новой музыкальной культуры, просвещением и воспитанием народа.

Другой причиной актуальности интонационной проблематики является крепкая связь деятелей искусства с традициями отечественной музыкальной школы XIX века, представители которой всегда боролись за отражение в музыке «правды жизни», а следовательно, за ее интонационную содержательность и выразительность как главнейшее ее качество.

**Ведущая педагогическая идея опыта**

Общественное функционирование музыки обеспечивается «трехсторонними усилиями» - композитора, исполнителя и слушателя. Жизнь музыкального произведения - в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей. Наличие явления интонации объясняет то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству, как интонированию - выявлению музыки перед общественным сознанием.

Явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство слушание-слышание, тоже как культурное становление: как восприятие-деятельность познавательного порядка.

Слухо-интонационная культура исполнителя-пианиста

Л.А.Баренбойм отмечал, что «привлечение внимания к формированию музыкального слуха как основы музыкального воспитания и к поискам эффективных методов, ведущих к его активизации и интенсивному развитию» стало одной из характерных тенденций XX столетия.

Все глубже проникалась этими идеями и исполнительская педагогика, многие ее представители приходили к убеждению, что активность слуховой сферы, высокая культура слуха есть основа творческой работы исполнителя, главнейшее условие художественного исполнительского интонирования.

В теоретических и методических работах русских и зарубежных авторов выявились аспекты воспитания слуховой активности исполнителя. Сюда входят развитие слухового внимания и памяти, формирование навыков тонкого слухового различения звучания в высотном, ритмическом, тембровом, динамическом, фактурно-пространственном отношениях, развитие умений, связанных со слуховым наблюдением и анализом музыкального процесса. Весьма существенное значение было признано за активностью внутреннего слуха, то есть слуховых представлений, воображения. Точность, яркость, полноту представлений звучания, произвольное оперирование ими - как в исполнительском акте, так и в ходе мысленного освоения произведения исполнительско-методическая мысль утвердила в качестве принципиально важной, основополагающей установки..

Музыку слушаю многие, а слышат немногие. Что же следует понимать под истинным слышанием музыки? Музыка - искусство интонируемого смысла. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека: человек в этом процессе не мыслит себя вне отношения к действительности.

**Диапазон опыта**

Истинно слышать музыку значит прежде всего постигать ее интонационный смысл. Если нет музыки вне интонации, то нет и музыкального слышания-восприятия вне образно-познавательной деятельности сознания.

Требование слушая слышать было и остается исходной педагогической установкой русской исполнительской школы.

Основной признак музыкальности - переживание музыки как выражения некоторого содержания. Абсолютная немузыкальность должна характеризоваться тем, что музыка переживается просто как звуки, ничего решительно не выражающие. Чем больше человек «слышит в звуках»,тем более он музыкален. Способность эмоциональной отзывчивости на музыку должна составлять центр музыкальности.

Итак, в восприятии интонационного содержания музыки главенствующую роль играют эмоциональная и интеллектуальная стороны. Слышать музыку значит осмысливать и переживать ее. Но сюда же необходимо включить образно-ассоциативный фактор: образ – чувство - мысль я считаю единым, внутренне неделимым содержательным комплексом интонации.

Данный сплав поэтому несет в себе не только информацию о состоянии человеческого духа, сознания - в нем «свернуты» и образно-конкретные ассоциации с движением, жестом, мимикой, дыханием, пульсом, физическим и психическим тонусом и т. п. Отсюда и слышится- осмысливается интонационное содержание музыки не только умозрительно, оно переживается всем человеческим существом, целостно воздействуя на все слой психики - от уровня рефлексов и инстинктов до высших уровней сознания.

Все это имеет непосредственное отношение к слухо-интонационной культуре, так как названные способности восприятия музыки должны воспитываться, культивироваться музыкальным образованием - общим для слушателей музыки, специальным для композиторов и исполнителей. Слухо-интонационная культура предполагает определенную качественную ступень сформированности слухового восприятия и слуховых представлений, их включенность в систему закономерностей и норм музыкального языка, их функционирование на основе логики музыкальной речи.

**Степень новизны**

Важнейшая сторона слухо-интонационной работы исполнителя - постижение выразительных отношений между тонами. Главным фактором здесь является высотно-ладовая сторона, ибо отношение между тонами приобретает качество интонации лишь в определенной системе звукоотношений. Система эта может быть понятна как ладотональное единство в конкретном музыкальном произведении, либо более широко - как исторически сложившаяся в какой-либо национальной культуре система интонационно-ладового мышления. Значение имеют и другие факторы: ритмический, регистрово-тембровый, динамический, артикуляционный, всегда действующие в комплексе.

Работая с учениками над вокализацией инструментального исполнения, всегда стремлюсь воспитать у них очень важное качество - слышание- переживание упругости, сопротивляемости, напряженности мелодических интервалов, иными словами, то переживание, которое возникает у пианистов, когда, интонируя мелодию, они «сопоставляют слухом» различные - то есть большие или меньшие - расстояния между звуками. Пианист должен для этого играть «умными» или «слышащими» пальцами. Я стремлюсь вызвать у ученика ощущение объемности и напряженности интервала октавы, показываю этот большой интервал движением руки.

Двигательные, пластические, мышечные, осязательные, дыхательные и прочие представления неотделимы от чисто слухового восприятия выразительности интонации, без них это восприятие, как дистиллированная вода, лишено привкуса жизни. Это, как уже говорилось, связано с многомерностью информации о жизненной, человеческой реальности, какую в свернутом виде несет в себе интонация. Такие представления, стимулируя воображение, имеют свойство физически настраивать исполнителя на поиск звучности, выманивать ее слышание.

Внутренний слух, или способность произвольно оперировать представлениями музыки без голоса и инструмента - важнейший компонент слухо-интонационной культуры музыканта. Музыкант со сформированным внутренним слухом не только свободно восстанавливает в своем воображении хранящиеся в памяти музыкальные образы, но в состоянии активно их перерабатывать в своем слуховом сознании, то есть анализировать, из элементов синтезировать новые звукообразы. Такой музыкант умеет развертывать их во времени, может мысленно тонко варьировать и видоизменять звучание - в отношении всех звуковременных параметров. Отсюда понятно, что внутренний слух - основное условие творческого музыкального мышления.

Для исполнителя важно умение мысленно озвучивать нотный текст, то есть как бы слышать глазами. Особую функцию выполняет внутреннее представление звучания в самом исполнительском процессе. Предваряющее слышание, когда слухомышление исполнителя опережает пальцы, непрерывно готовя новые звукообразы, обеспечивает художественную логику временного развертывания музыки, что является необходимым условием процессуальной целостности исполнительского формирования. Именно благодаря этому осуществляется горизонтальное движение музыки в развертывании ее интонационного смысла. Активность предваряющего слышания в исполнении всегда ощущается слушателями и как особая актуальность творческого процесса - в напряженности тонуса интонирования, в импровизационной свободе высказывания.

Исполнитель, активно интонирующий в своем слуховом сознании, способен и накапливать богатый запас слуховых впечатлений, и гибко, свободно ими оперировать. Он обладает живой памятью образно мыслящего слуха, его слух пытливее, наблюдательнее, острее и цепче, его мышление настроено на творческий поиск. Такому исполнителю легче противостоять слуховой инерции, чтобы избегать рутинных путей, нередко навязываемых памятью. На путь следования слухоинтонационным штампам исполнителя часто незаметно увлекает и моторика, автоматизм двигательных навыков - вот почему «глухие» пальцы способны лишь болтать, не музыкально осмысленно говорить.

Рассматривая аспекты слухо-интонационной культуры исполнителя, нельзя не затронуть вопроса интонационной специфики инструментария. Инструмент, на котором обучается исполнитель, с самых первых шагов начинает воздействовать на формирование его слуховой сферы, механикоакустические свойства инструмента как бы материализуют и конкретизируют слухомышление исполнителя, направляют его звуковое воображение в определенное русло.

В интонационном слухе пианистов может воспитываться способность различению внутризонных оттенков и они не всегда «глухи» к этому компоненту выразительного интонирования. Мировая фортепианная литература дает нам многочисленные примеры того, что композиторы нередко прямо рассчитывают на известную растемперированность слуха исполнителей. На этом основано красочно-выразительное различие в звучании диезных и бемольных тональностей, можно найти множество примеров энгармонического перекрашивания тональности, аккордов, отдельных звуков в произведениях и т.п.

**Раздел II**

**Технология опыта**

Мелодическое интонирование, о котором пойдет речь в этом разделе, следует понимать шире, чем только интонирование мелодии как одноголосно выраженной музыкальной мысли или ведущего элемента гомофонной фактуры. Более широкому пониманию мелодического интонирования дает понятие мелоса как начала, объединяющего все, что касается становления музыки, ее текучести и протяженности.

Как же конкретно происходит организация слухомышления исполнителя в горизонтальном плане интонирования? С чего начинается его работа над главным - мелодическим элементом музыкальной ткани? Понаблюдав за собой, чуткий исполнитель сможет заметить, что вначале он, сознательно или интуитивно, стремиться обнаружить в мелодии некие опорные для восприятия моменты - интонации, обороты, даже отдельные звуки, в которых смысл музыкального высказывания выражен как бы концентрированно.

Осознание интонаций в мелодии открывает исполнителю путь к художественной логике оформления целого: обнаруживаются отношения между этими «зернами» музыкального содержания и другими тонами мелодии, осуществляющими их варьирование, связки, досказывание- замыкание и т.п. Так вырисовывается горизонтальная перспектива в интонировании мелодии.

Я уделяю много внимания вопросам слухо-мыслительной работы пианиста, развивая идеи о значении в исполнении верно найденных «интонационных точек» во фразе, предложении, периоде. Интонационные точки - это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Продумывая горизонтальную перспективу мелодического развития, важно представлять связь интонационных точек с факторами логической организации музыкального процесса: масштабными структурами, метроритмическими особенностями, фазностью гармонического движения, фактурой, цезурами, паузами.

Итак, выявление интонационных точек тяготения - главное, что способствует целостности интонирования. Существенны при этом и другие средства объединения звуков и интонируемых единиц, как, например, акустическая плавность и гибкость звукосопряжения, что в фортепианном интонировании достигается совершенным legato, искусным динамическим, динамико-агогическим соподчинением звуков, а также педальным связыванием. При всем значении мастерства вокализированного фортепианного звуковедения, красивого полнозвучного тона, сами по себе эти качества не исчерпывают проблемы истинного пения на инструменте как проблемы психологически содержательного художественного интонирования.

Одной из специфических трудностей фортепианного звуковедения, связанной с «пунктирностью», или «ступенчатостью» звуковой линии, является соединение долгих звуков с последующими более короткими. Достижение совершенной звуковой связности зависит прежде всего, от слухового внимания. Степень силы каждого звука прямо пропорциональна его длительности: чем короче звук, тем слабее его надо сыграть. Нередко именно в группе коротких звуков, следующих за долгим, происходит нарастание мелодической энергии и поэтому их значение усиливается. Стало быть пианисту необходимо принимать во внимание «логику развития фазы» в целом, в частности решить, имеет ли здесь место подъем или спад динамической волны.

Решая подобного рода звуковые задачи, пианист, как правило, имеет дело не с одноголосной мелодией, а с многоплановой фортепианной тканью, оказывающей огромное воздействие на интонирование мелодической линии, в частности, компенсирующей «ступенчатость» звучания. Бесспорно и то, что мера динамического выделения долгих звуков и прием звукоизвлечения оказывают решающее воздействие на характер соподчинения звуков. Поэтому противоречие между между исполнителями-пианистами, «борющимися» со ступенчатостью фортепианной звуколинии и использующими ее, - лишь кажущееся. И тем и другим необходимо руководствоваться в первую очередь целостной логикой мелодического развития, подчиняя ей систему технологических принципов.

Существенным фактором горизонтального объединения звуков является дыхание. У вокалистов и исполнителей на духовых инструментах дыхание есть физическое условие и важнейшее действующее начало интонирования. Эквивалентом певческого дыхания является движение и смена смычка при исполнении на струнно-смычковых инструментах. В фортепианном интонировании дыхание, не будучи физическим компонентом интонационного процесса, выступает во многих отношениях в форме представления.

В понимании термина «дыхание» пианистами есть определенная неоднозначность - результат многогранности функций дыхательных представлений в процессе исполнения. Запас звучности, максимум ее полноты в начале фразы, предложения, иногда - периода и постепенно расходования этого запаса к концу построений с последующим новым «взятием дыхания» в цезуре и т.д. - таково одно понимание дыхания в фортепианном интонировании. Являясь прямой аналогией певческого дыхания, такое представление акцентирует в исполнении моменты межфразовых цезур и связано с логикой синтаксического членения музыкального материала. Несколько иное представление о дыхании возникает, когда исполнитель направляет внимание на цикличность процесса нарастания-убывания энергии мелодико-гармонического развития. Отливы и приливы напряжения в музыкальном процессе воспринимаются как дыхание самой музыки, в которое включается исполнитель, организуя интонирование. Отчетливее всего цикличность наблюдается в мелодиях, имеющих структуру волны: начало «вдоха» - постепенное увеличение амплитуды - вершина -спад напряжения, «выдох».

Г.М.Коган считал первейшей задачей педагога-пианиста выработку у пианистов «дышащей руки», что у него является синонимом настоящего legato. «Рука пианиста должна «дышать» во все время игры, говорит он, - должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом, всем телом играющего... Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, «освобождающими» подбрасываниями локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища, и тому подобными автономными вставными движениями, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки.

Воспитание названных качеств интонационного мышления - одна из важнейших задач развития исполнителя-художника.

Специфика фортепианного интонирования в огромной степени определяется многоплановостью фактуры. Здесь, как и во всем, что касается интонирования, мы приходим к вопросу осмысления и организации отношений между интонируемыми элементами художественного целого.

Партитурное мышление - непременное условие художественного интонирования фортепианной ткани. Сравнение с оркестровой партитурой заставляет вспомнить что фортепианная «партитура» - монотембровая. Однородность тембра рояля ставит перед пианистом задачу особенно тонкой красочно-характеристической дифференциации голосов и фактурных планов. Успешно решать ее можно, лишь обладая искушенным динамико-тембровым слухом. Пианизм знает инструментовку только от слуха и слышания выразительности тембровой интонации.

Звуковая перспектива в гомофонно-гармонической фактуре - это одновременно и дифференцированность и внутренняя сопряженность в резонирующем обертоновом пространстве фактурных планов - мелодии, баса, гармонического заполнения в среднем регистре. Мелодия, будучи главным по смыслу элементом, в то же время всецело зависит от гармонии в ее конструктивной и вактурно-фонической функции. Вспоминаются слова Шумана о том, что, хотя мелодия-королева царствует, управляет все-таки король - гармония.

Из всего сказанного вытекает несколько условий выразительного интонирования фортепианной ткани. Первое: динамические соотношения между голосами и пластами фактуры должны быть найдены так точно, чтобы сохранялась их обертонно-гармоническая сопряженность, иначе жизненно необходимая для дыхания мелодии атмосфера «утечет» и образуется безвоздушное пространство. Второе: необходимо, чтобы «фон» обладал не просто достаточным тембро-гармоническим потенциалом; он должен быть живым и выразительным, его управляющая роль в том, чтобы давать мелодии логико-смысловые импульсы, ежемоментно ее активизировать.

Склад фактуры имеет решающее значение при выборе пианистом средств и приемов пространственного интонирования. Так, интонируя полифоническую ткань, исполнитель оперирует иным, чем только что описанный, комплексом средств. Ведущая роль в полифоническом фортепианно-интонационном комплексе принадлежит артикуляции и тембро-динамическим градациям звука.

Таким образом, эстетически целостное звучание фортепиано достигается совокупным использованием всех возможностей инструмента и всех средств и приемов исполнительской выразительности.

Организация учебно-воспитательного процесса

Работа над мелодией начинается с первых шагов обучения. Когда ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух-трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия - это не ряд обособленных звуков, что они связаны между собой в единое целое. Это важно потому, что вначале дети нередко воспринимают и исполняют мелодию «точечно», подобно тому как и читают они сперва по слогам.

Для того, чтобы научить ребенка лучше ощущать мелодическую линию, следует сказать ему, что звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение, что есть звуки более значительные, к которым движутся, «текут» все остальные звуки. Например, в песенке «Жили у бабуси» такими звуками в двух начальных фразах будут первые половинные соль.

Уже при разучивании песен, используемых в начале обучения, ребенку следует дать представление о расчленении мелодической линии на фразы. Понятие фразы уместно связать с дыханием и на первых порах пояснить, что фраза - ряд звуков, исполняемых на одном дыхании.

Вспомогательным приемом, помогающим объяснить членение мелодии, служит аналогия со словесной речью. Выбрав песню, в которой отчетливо выражено совпадение текстового и музыкального членения, предложите ученику продекламировать текст песни. Обратите его внимание на остановки большего и меньшего протяжения, которые естественно приходится делать при выразительном чтении. Затем спойте или сыграйте мелодию песни и установите соответствие членения текстового и музыкального. Подходящим материалом в этом отношении может служить уже приводившаяся песенка «Жили у бабуси».

Известно, что членение мелодии на фразы обозначается нередко лигами. Многие композиторы, однако, не всегда выставляют лиги, особенно в тех случаях, когда мелодия исполняется non legato или не целиком legato. Тогда уже сам исполнитель должен решить вопрос о том, где кончаются и начинаются различные фазы.

Возможно раньше следует начать ознакомление ученика с интонационной выразительностью мелодий. На этой основе воспитываются представления об органической связи звуков внутри фраз.

Важно, чтобы ученик приучался осознавать выразительный смысл отдельных интонаций, например грустного «вздоха» в конце первого предложения «Старинной французской песенки» Чайковского или изящных «приседаний» в начале сонатины Клементи G-dur.

Необходимо познакомить ученика не только с фразировочными лигами, но и с лигами короткими-штрихами и на ряде примеров раскрыть их выразительное значение. Так, например, следует указать, что в приводившемся отрывке из сонатины Клементи штрих подчеркивает пластический элемент музыки.

В записях народных песен встречаются лиги, которые обозначают звуки, исполняемые на один слог. От записей песен подобного рода лиги переходят и в инструментальные мелодии песенного характера. Наконец, в некоторых произведениях лиги носят группировочный характер и помогают более наглядно воспринять нотную запись. Необходимо с течением времени научить ребенка разбираться во всех этих обозначениях, так как иначе в его исполнении будут встречаться грубые промахи вроде разрывов мелодической линии в тех местах, где кончается лига, но значительной цезуры нет.

Дать вполне определенный ответ на вопрос, в каких случаях следует при штрихах снимать руку, в каких - нет, по-видимому невозможно. Однако некую закономерность в этой области все же уловить можно. А именно - в мелодиях танцевальных, маршевых и вообще в тех, где имеется элемент пластики, снятие руки большей частью необходимо, так как это рельефнее выявляет пластическое начало.

Снятие руки способствует подчеркиванию задорно-шутливого характера в различного рода юморесках, скерцо.

В мелодиях песенного типа снятие руки обычно бывает уместным лишь в конце фразы.

Одна из значительных интонационных трудностей - соединение долгих звуков с последующими короткими. Надо с детства приучать ученика хорошо «дослушивать» долгие звуки и исполнять последующий за ними короткий звук примерно с той силой звучности, с какой звучали долгие звуки к моменту взятия короткого. Без этого между долгими и короткими звуками появится «шов», не будет нужной связности звучания. Если вслед за коротким звуком мелодия продолжается и звучание ее усиливается, то нужен новый приток мелодической энергии. Дополнительная энергия должна быть накоплена при исполнении последующих звуков путем постепенного их усиления. Это усиление надо сделать достаточно тонко, чтобы не нарушить связности последующих звуков и не вступить в противоречие с логикой развития фразы.

Трудно добиться связности в мелодии при повторяющихся звуках легато. Нередко в этих случаях мелодическая линия разрывается и в ней возникают «толчки». Для преодоления подобных трудностей необходимо, чтобы ученик почувствовал в каждом конкретном случае характер мелодического развития: имеет ли здесь место подъем или спад динамической волны.

Воспитывая в процессе работы над мелодией интонационный слух учащихся, необходимо приучать их все более тонко слышать ладо- тональные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций.

Особое внимание следует уделить различного рода выразительным попевкам и интонационным оборотам из песен и пьес певучего характера. На этом материале ученику легче ощутить связь между отдельными звуками мелодии Полезно вычленять некоторые обороты, интонационно рельефные, с ярко выраженными тяготениями, и работать над ними отдельно, добиваясь возможно более выразительной их передачи и слияния отдельных звуков.

Как же научить ребенка извлекать певучий звук? Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», как бы «приклеиться» к ней не только пальцем, но и через посредство пальца всей рукой, всем телом, и затем, «не отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, «держа» ее на кончике «длинного», словно от локтя или даже плеча тянущегося пальца, постепенно усиливая давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются на стол. Разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем было сказано, так что все детали сливаются в одно мгновенное действие.

Для того чтобы усвоить этот прием, надо воспроизвести его пальцами учителя на руке ученика.

Применяя этот способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее; этим в значительной мере определяется и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, а не растопыренными; не следует допускать чрезмерного отведения большого пальца. Закругленность пальцев должна быть минимальной, их так называемые «дуги» - возможно более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь опор приходились не на кончик пальца, а на «подушечку». Однако в концах пальцев необходима крепость, цепкость. Данный первый способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющее здесь главную роль, может быть достигнуто и иным путем.

Второй прием или способ звукоизвлечения основан на сравнении в замедленном темпе работы.

В кино показывают в сильно замедленном темпе съемки различных физкультурных приемов. То, что в действительности длилось мгновение - тут медленно проходит перед зрителем в течение нескольких секунд. Несмотря на медленный темп, при этом полностью сохраняется непрерывность и эластичность движения, его «легато». Зритель может внимательно проследить все детали движения, воспринимая единый процесс как расчлененно-многомоментный. Вот такая расчлененность восприятия может оказаться полезной при работе в медленном темпе над навыками звукоизвлечения. Работая так, ученик при извлечении каждого звука сможет различит три момента:

1. возникновение звука;
2. его фактическую длительность;
3. момент его прекращения или перехода в другой звук.

Певучесть фортепианного звука начинается, в сущности, со второго момента, когда звук сейчас же после взятия как бы «выплывает». Для того, чтобы звук медленно «выплыл», нужно его извлечь мягкой, свободной, но собранной рукой при активных, свободных пальцах, после чего рука мгновенно, но плавно, переходит в состояние эластичной опорности - рука как бы «повисает» на кончике пальца, легко опирающегося на клавишу. Эластичность опорности сказывается в том, что в кончике пальца на мгновение как бы ощущается энергия движения всей руки, и эта же мгновенная опора руки на кончике пальца служит источником дальнейшего движения. Эластичную опорность руки и выплывание в результате этого звука целесообразно использовать для того, чтобы выделить кульминационные точки мелодии. Учащиеся часто выделяют их при помощи акцента. Но во многих случаях, в особенности в кантилене, это совершенно не способствует характеру кульминационных точек. Акцент предполагает известную внезапность возникновения звука; что для многих кульминационных точек не только не обязательно, но и не желательно, художественно не оправдано.

Эти два способа извлечения певучего звука не являются единственно возможными. Целесообразной здесь надо признать необходимость тщательной технической работы над певучестью звука. В нашей практике с детьми мы больше предпочитаем второй прием - прием собранных пальцев, так как прием извлечения звука «пологими», вытянутыми пальцами может быть приемлем более зрелыми музыкантами-пианистами с большим опытом.

Раздел III

Результативность опыта

Настало время подвести некоторые итоги наблюдениям над процессом формирования в фортепианной методико-теоретической литературе проблематики, связанной с художественным исполнительским интонированием.

Выразительное исполнение было в настоящей работе определено как основной вопрос эстетики и теории музыкально-исполнительского искусства.

Другим важным руслом формирования интонационной проблематики было изучение в методико-теоретических работах вопросов исполнительского формообразования. Здесь зрели и развивались представления о процессуально-динамических закономерностях и принципах исполнения.

Развитие представлений об интонационной специфике клавирно- фортепианного инструментария внутренне глубоко связано с двумя выше охарактеризованными направлениями интонационной проблематики. Пение, приближение инструментального звучания к голосовому идеалу - вот красная нить, сквозное интонационное целеустремление всей истории музыкальной культуры.

Поэтому фортепианное 1е§а1о, сап1аЬПе есть лишь момент наибольшего слияния акустического и эстетического. Пение на фортепиано этим не исчерпывается и не ограничивается. Мелодийность, горизонтальная перспектива, мелосность - все это восходящие ступени отражения в музыке и исполнении диалектики жизненных процессов, становления.

Наблюдая, как пианисты применяют динамику, средства временной организации звучания, артикуляцию, педализацию и т. п., я пришла к выводу, что, направленные на решение тех или иных задач выразительности, эти средства и приемы определенным образом объединяются, действуют совокупно. Было замечено, что есть средства, проявляющие тенденцию к взаимотяготению более или менее постоянно, что скорость движения музыки выступает как некий регулятор данного взаимодействия.

Техника есть механика, она - результат автономного тренажа двигательного аппарата. Техника есть чисто исполнительская функция, следует идти от слухового представления к движению, от внутреннего к внешнему, от центра к периферии. Движение, в свою очередь, способно определенным образом настраивать слух и мышление, оно имеет свои права в исполнительском процессе.

Можно заметить, что всегда были и есть музыканты, особенно чуткие к интонационному началу музыки, ощущающие его в многообразных, часто глубоко скрытых формах его проявления. Именно с их творческой деятельностью в наибольшей степени связан прогресс музыкального искусства.

**Качество знаний учащихся**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Год | Кол-во уч-ся | Отличников | Хорошистов | Успеваемость | Качество знаний |
| 2012-2013 | 8 | 2 | 4 | 100% | 75% |
| 2013-2014 | 8 | 2 | 4 | 100% | 75% |
| 2014-2015 | 7 | 6 | 1 | 100% | 100% |
| 2015-2016 | 17 | 12 | 5 | 100% | 100% |
| 2016-2017 | 17 | 12 | 5 | 100% | 100% |

**Призовые места в конкурсах**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Год | Название конкурса | Ф.И. учащегося | Место |
| 2012-2013 | I тур областного конкурса «Созвездие талантов» | Куртаева Алина2 класс | II |
| 2013-2014 | Районный конкурс-фестиваль «Моя любимая пьеса» среди учащихся 3-4 классов | Шурбина Диана3 класс | II |
| 2014-2015 | Районный конкурс пианистов на лучшее исполнение этюдов «Праздник беглости»;Районный конкурс юных пианистов, посвященный 140-летию со дня рождения С.В. Рахманинова | Куртаева Алина4 классШурбина Алина 4 класс | IIII |
| 2015-2016 | Районный тур регионального конкурса пианистов-учащихся ДМШ, ДШИ «Созвездие талантов» |  Денисова Ангелина3 класс | II |
| 2016-2017 | Зональный тур регионального конкурса пианистов-учащихся ДМШ, ДШИ «Созвездие талантов» г. Алексеевка | Селютина Анастасия 3 класс | III |

# Библиографический список

1. Алексеев А.Д. Методика игры на фортепиано. М: «Музыка», 1998 г.
2. Выгодский Л. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991 г.
3. Гусинская Л. Урок по специальности – основная форма художественного воспитания детей. – Санкт Петербург, 2000 г.
4. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения. – М., 1986 г.
5. Игумнов К.Н. О воспитании пианистических навыков. – М, 2000 г.
6. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/д: «Феникс», 2002 г.
7. Мальцев С.А. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству. – М.: «Музыка», 2002 г.
8. Мелик-Пашаева А.А. Педагогика, искусство и творческие способности. – М., 1999 г
9. Нейгауз Г.Г. Искусство фортепианной игры. – М.: Музыка, 1980 г.
10. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. – М., 1999 г.
11. Тимакин Е.М. Воспитание пианистов. – М., 1991 г.
12. Шатковский Г.С. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования. – М.: «Музыка», 1997 г.

# Приложение

1. Приложение № 1 Открытый урок «Детская музыка» Сергея Прокофьева. Работа над «Прогулкой»

2. Приложение № 2 Сольное выступление Селютиной Анастасии

3. Приложение № 3 Методическое сообщение на тему: «О подготовке ученика к концертному выступлению»

Открытый урок

**на тему «Детская музыка» Сергея Прокофьева.**

Работа над «Прогулкой».

преподавателя Пашенко Е.В.
с учащейся 3 класса Селютиной Анастасии

ЦЕЛЬ УРОКА: познакомить со стилем С. Прокофьева, с сборником «Детская музыка», показать значимость пьесы «Прогулка» в репертуаре начинающих пианистов.

ПЛАН УРОКА.

1.Черты стиля С. Прокофьева. Сборник «Детская музыка».

2. «Прогулка». Форма пьесы.

3.Основные трудности и способы работы.

4.Что «дает» эта пьеса ученику.

ХОД РАБОТЫ УРОКА.

1. Сергей Сергеевич Прокофьев - советский композитор и пианист, он развил творческое наследие русской классической школы. Ценнейший раздел его творчества - музыка для детей. Сборник «Детская музыка», вышедший в 1935 году, со временем стал неотъемлемой частью репертуара начинающих пианистов. Образцом для Прокофьева служили шумановский «Альбом для юношества» и «Детский альбом» Чайковского. В соответствии с традицией он пишет цикл зарисовок, объединенных общим повествовательным ходом. Прокофьев передает картинки природы и ребячьих забав. Стиль композитора - светлость и жизнерадостность образов, смена настроений, полифоничность, гибкость ритмического рисунка. Двенадцать пьес, которые вошли в сборник «Детская музыка» очень разнообразны по сюжетам, по характеру музыки, увлекательны по своим образам, занимательны своей мелодикой, ритмом, гармонией. Отличает Прокофьева от ряда советских композиторов способность передавать мироощущение самого ребенка, не создавая о нем, а для него. В прокофьевских пьесах появляется конкретная изобразительность, художественная программность, преодладает стихия движения, жеста и пластики. Не случайно половина сборника — это ярко выраженные жанровые пьесы. Прокофьев сумел передать своей музыке пластику человеческих движений, сделать зримое слышимым. К этой группе относятся: «Прогулка», «Тарантелла», «Вальс», Шествие кузнечиков», «Пятнашки», «Марш». Контрастом выступают пьесы-картинки, пейзажные зарисовки: «Утро», «Дождь и радуга», «Вечер», «Ходит месяц над лугами». Стихия моторики предстает и по другому. «Тарантелла» и «Пятнашки» - самые быстрые пьесы цикла. Они даже похожи, прежде всего благодаря непрерывному движению триолей. Но если в «Тарантелле» танец захватывает всех, то в «Пятнашках» мы почти видим как бегают, пытаясь догнать друг друга, играющие дети. Лишь в двух пьесах цикла светлое и радостное чувство уступает сумрачному и сосредоточенному колориту - в «Сказочке» и «Раскаянье». Впрочем радость жизни и энергия движения омрачаются лишь на мгновение - и прекрасный летний день идет своим чередом.

1. «Прогулка» приносит с собой утреннюю бодрость и радость, на душе беззаботно и светло, слышится подпрыгивающая ребячья походка и незатейливая утренняя песенка.

Пьеса написана в 3-частной форме. Первая часть состоит из двух периодов. Способ изложения музыкального текста - гомофонно­гармонический склад. Мелодия состоит из коротких нисходящих мотивов. Партия левой руки - восходящие последовательности нон-легато с триолями легато. Вторая часть контрастная первой. Полифонический склад. Третья часть - в форме периода повторяет первую часть в коротком варианте.

1. Пианистическая трудность первой части: разные способы извлечения звука, соотношение звучности, исполнение триолей фразировка. П.прав.руки. При связном исполнении пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться играть «подушечкой», направлять вес руки в клавишу.

П.лев.руки. - исполнение с объединяющими движениями, позиционная игра. Полифоничность второй части приносит огромную пользу в развитии умения вслушиваться, особенно полезно развивать полифоническое мышление на таком материале, где можно объяснить смысл полифонии. Это своеобразный диалог между друзьями, нужно ярко точно передать интонацию разговора. Перед уч-ся ставится ряд задач: он должен играть как один за многих, одновременно вести несколько голосов, сообщая каждому из них туше, фразировку, объединяя их в единый процесс развертывания произведения в целом. Исполнение полифонии требует развития внутреннего слуха. Как приучать слышать сочетание голосов и партию каждого голоса отдельно? Конечно учить каждый голос в отдельности, затем соединять и постоянно возвращаться к проверке каждого голоса. Полифоническое мышление развивается не только при изучении полифонии, но и гомофонии, в которой полифония является составной частью, это подголосочная полифония. Педаль своеобразна, она выполняет определенные задания: соединить звуки, расположенные друг от друга и в тоже время не нарушить мысль композитора в интонационном отношении. Синкопы с небольшой оттяжкой и перекрещивание рук типичное для Прокофьева.

4.Начинается пьеса небольшим вступлением левой руки/ шаг в припрыжку/, оно очень важное, так как задает тон всей пьесе.

* помолчи и представь себе то движение, в котором начнешь играть;
* не верный темп искажает смысл, характер пьесы;
* ты мыслишь по лигам, которые указывают на мотивное строение мелодии, сыграй предложение на одном дыхании;
* мелодию играй выразительно, это песенка на прогулке, она проста и напевна, нужно петь ее, чтобы правильно фразировать и интонировать;
* вторая часть - это разговор друзей;
* синкопы, интонации разговора подчеркивай;
* конец первого предложения - дети принимают решение разойтись, немного запоздай на «половинку», дослушай, сними, возьми дыхание и только потом играй дальше;
* дальше интонация прощания, левая рука уходит в малую октаву - это небольшие удаления детей в разные стороны, очень хорошая динамика в нотах, сделай это;
* третья часть исполняется на меццо пиано как воспоминание о прогулке.

5.Работа над пьесой обогащает слуховой опыт ученика /пьеса охватывает практически весь диапазон клавиатуры/, развивает полифоническое мышление, ритм /триоли, синкопы/, приносит пользу для развития навыков подвижной игры, овладения техникой различных штрихов, развивает творческую фантазию, а также знакомит со стилем, приемами, манерой изложения Сергея Прокофьева, музыкой двадцатого века.

Программа сольного выступления
Селютиной Анастасии обучающейся III класса
МБУ ДО «Красногвардейская ДШИ»
класс преподавателя Пашенко Е.В.

1. К.Ф.Э. Бах Сонатина «Каролина»
2. И. Кирнбергер «Полонез»
3. С. Прокофьев «Прогулка»
4. Ю. Лазарева «Малышка Пони»
5. Русская народная песня «То не ветер ветку клонит»
6. Ф. Бургмюллер Этюд соч. 100 №21
7. Г. Беренс Этюд соч. 88 №13
8. С. Майкапар «Педальная прелюдия»
9. В. Шаинский «Антошка» (из мультфильма «Веселая карусель»)

Алексеевка 2017

Рецензия

на сольный концерт ученицы 3 класса МБУДО «Красногвардейская ДШИ»
Селютиной Анастасии, преподаватель Пашенко Е. В.

29 марта 2017 года на уровне ЗМО Алексеевского, Красненского, Красногвардейского районов состоялся сольный концерт ученицы 3 класса Селютиной Анастасии, преподавателя МБУДО «Красногвардейская ДШИ» Пашенко Е. В.

В программе концерта прозвучало 9 произведений композиторов - классиков, современных композиторов. Выступление Селютиной Анастасии отличалось стабильностью, музыкальностью. Девочка имеет хорошие музыкальные данные.

Ярко, образно прозвучали: К. Ф. Бах - Сонатина «Каролина», С. Прокофьев - «Прогулка», Ю. Лазарева «Малышка Пони», С. Майкапар - «Педальная прелюдия».

Подготовка сольного концерта - актуальная тема для развития мотивации учащихся к музыкальным занятиям.

Была отмечена работа препод. Пашенко Е. В. по подготовке сольного концерта ученицы 3 класса Селютиной Анастасии на хорошем организационном, профессиональном уровне.

Рецензент

Зав. ЗМО О.Г. Стадникова

Методическое сообщение на тему:

«О подготовке ученика к концертному выступлению»

Проблема психологической подготовки учащегося музыкальной школы к концертному выступлению – одна их важнейших в музыкально-исполнительском искусстве. Нет исполнителя-музыканта, который ни разу не пострадал от негативных форм сценического волнения. А уж что говорить о начинающих музыкантах! Трясущиеся влажные руки, дрожь коленей, «выпадение» текста, неспособность сосредоточиться на исполнении произведений, боязнь выходить на сцену – вот «букет» симптомов сценического волнения.

Н. А. Римский-Корсаков часто повторял, что эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение. С этим нельзя не согласиться. Однако сценическое состояние исполнителя зависит не только от того, насколько надёжно и крепко разучено музыкальное произведение. Как часто ответственный и трудолюбивый ребенок тщательнейшим образом изучает нотный текст, регулярно и много занимается дома, репетирует в классе предстоящее выступление, но, выходя на сцену, теряет способность контролировать происходящее и не может успешно реализовать художественный замысел.

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. Ценные советы по психологической подготовке к концертному выступлению есть в книгах и статьях выдающихся музыкантов и педагогов – Л.А.Баренбойма, Г.Г.Нейгауза, С.И.Савшинского и др. Но, к сожалению, эти сведения не объединены в отдельный раздел методики, а как жемчужины рассыпаны по различным книгам.

Вот и остаётся музыкальным педагогам давать своим ученикам рекомендации, основанные на личном опыте, на субъективных ощущениях, но очень часто это не даёт нужного эффекта. Подобные рекомендации должны учитывать индивидуальные психологические особенности личности.

Психологическое состояние исполнителя, готовящегося выйти на сцену, можно сравнить с состоянием спортсмена перед стартом. Как правило, данное состояние проявляется в одной их трёх основных форм: «творческий подъём», «предстартовая лихорадка» и «апатия».

«Творческий подъём» характеризуется быстротой реакции, обострением внимания, повышением уровня адаптивных возможностей.

«Предстартовая лихорадка» приносит исполнителю ощущение тревоги и беспокойства. Тормозные процессы в коре головного мозга не могут сдержать возбуждение, поведение становится суетливым, внимание рассеивается, эмоциональное напряжение быстро возрастает и часто неадекватно ситуации.

Состояние «апатии» сопровождается ощущением вялости, нежеланием действовать. Реакции замедляются, тормозные процессы в коре головного мозга превалируют над процессами возбуждения.

Попытка хоть немного классифицировать формы психологического состояния исполнителей не может вместить всю гамму ощущений, которые испытывает музыкант, выходящий на сцену. Так, один исполнитель смертельно боится ошибиться, забыть текст, другой смущен обстановкой концертного зала, ему не по себе от сотен, устремленных на него глаз, кому-то все надоело, и он мечтает поскорее уйти домой, а некоторые музыканты испытывают состояние радости и с нетерпением ждут общения с публикой.

Кому-то необходима эмоциональная встряска, а кому-то – покой, одни употребляют валерьянку, другие не пользуются ничем. Некоторые стараются все внимание сосредоточить на предстоящем выступлении, другие думают о чем-то своем, не связанном с концертом. Наконец, один музыкант привык перед выступлением много разыгрываться, а другому это вовсе не нужно, он боится устать и бережет свои силы.

Для того, чтобы помочь исполнителю справиться с теми или иными негативными ощущениями перед выходом на сцену, необходимо формировать у него состояние творческого подъёма, воспитывая следующие потребности: потребность приобщиться к Прекрасному, участвуя в исполнительском процессе, потребность в творческом общении с партнерами по ансамблю и с публикой и потребность в самовыражении, в желании запечатлеть, сохранить, донести до других людей свое особое видение мира. Увлечённость исполнительским процессом, творческими задачами, художественными образами помогают артисту направить свое волнение в нужное русло. Как выдающийся пианист и музыкант 20 века С.Т.Рихтер однажды описал ощущения, испытанные им во время концертного выступления: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет место праздным мыслям. В эти минуты забываешь всё – не только зрителей, зал, но и самого себя…»

Тем исполнителям, которые не могут сосредоточиться на творческих задачах и озабочены тем, к каким последствиям приведёт возможная ошибка, как они выглядят, какое впечатление производят на слушателей, можно посоветовать воспользоваться методом внушения, внушить себе желание как можно скорее выступить перед публикой – «я очень хочу играть, я сыграю хорошо, и мое исполнение понравится слушателям». И если это повторять достаточно часто вслух и про себя, то страх перед выступлением постепенно будет уступать место чувству уверенности.

Кроме этого замечено, что чем больше исполнительский опыт, чем чаще музыкант выходит на сцену, тем реже страдает он негативных форм волнения.

Расширение жизненного и творческого кругозора, повышение профессиональных знаний, умений, также способствуют направлению волнения в русло творческих задач.

Боязнь забыть нотный текст – распространенная болезнь среди начинающих музыкантов. «Сама по себе память,- пишет Коган, - тут по больше части не причём. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются». Л.А. Баренбойм считает, что в данном случае, исполнитель пытается сознательно контролировать давно выработанные исполнительские навыки, автоматически налаженные психические процессы, и это наносит большой вред.

Успешная музыкально-исполнительская деятельность возможна лишь в случае полной согласованности всех сторон личности: интеллектуальной, эмоциональной и двигательной. Ни одна из вышеназванных сторон не должна подавлять другие. Успех достигается там, где все три функции психики действуют согласованно, поочередно уступая друг другу доминирующее положение, как в хорошем камерном ансамбле.

Для более крепкого запоминания нотного текста можно посоветовать методику польского пианиста И.Гофмана, которая заключается в мысленном, беззвучном «проигрывании» сочинения сначала по нотам, а затем и не глядя в них. Пальцы нажимают воображаемые клавиши, мышцы рук и корпуса совершают движения, необходимые для исполнительского процесса, но музыка звучит лишь в слуховых представлениях исполнителя. Если музыканту удается таким образом «проиграть» все произведение, то он, как правило, уже не боится забыть текст. Уверенность, что произведение выучено надежно, спасает от многих негативных форм эстрадного волнения.

Основные психологические процессы, возникающие в момент исполнения музыкального сочинения – внимание, воля, слуховые представления, оптимальный уровень эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации, художественное истолкование сочинения. Большинство психологов считают волю и внимание как необходимые условия для успешного осуществления какой-либо деятельности. Исполнительская деятельность относится к числу волевых актов. Исполнительская воля позволяет музыканту снимать импульсивность во время выступления, достигать органического единства эмоционального и рационального начал в творчестве.

В минуты, когда требуется усилие воли, чтобы заставить себя работать, полезно вспомнить известное высказывание П.И. Чайковского: «Работать нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и пытаться идти навстречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится тому, кто сумел победить свое нерасположение»

Важную роль в психологической подготовке к выходу на сцену играют его слуховые представления. Мысленно «проигрывая» фрагменты сочинения, представляя себя на концертной площадке, исполнитель тренирует свою способность эмоционально переживать и истолковывать музыку в условиях эстрадного волнения. Слуховые представления не только обеспечивают творческое отношение к исполняемой музыке, но и участвуют в контроле за качеством исполнения.

Исследуя зависимость форм психологического состояния исполнителя перед выходом на сцену от типа темперамента, психологи пришли к выводу, что музыканты, обладающие сильным неуравновешенным типом нервной системы (холерики), чаще других испытывают состояние «предстартовой лихорадки», а музыканты с сильной инертной системой (флегматики) чаще других оказываются в состоянии «апатии». Труднее прочих преодолевают состояние сценического волнения музыканты со слабым типом нервной системы (меланхолики). Но, тип темперамента не является роком, данным человеку раз и навсегда. В музыкальном исполнительстве успеха могут добиться люди с любым типом высшей нервной деятельности, нужно постоянно «работать» над собой, пытаться преодолевать негативные свойства своей психики, и со временем, нервная система приспособится к условиям творческой работы.

Подытоживая вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что универсальных «рецептов» для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Выбирая те или иные приёмы психологической подготовки, необходимо учитывать индивидуальные особенности психики музыканта. Ученику, не верящему в свои возможности и панически боящемуся ошибок, нужно постараться внушить мысль, что одна удачно сыгранная музыкальная фраза важнее десятка случайных ошибок. Если хоть что-то в выступлении получилось хорошо, то исполнителю можно простить многие «грехи», потому что творческие удачи – и есть то главное, ради чего исполнитель вышел к слушателям.

Учащимся, которые жалуются, что перед выходом на сцену теряют интерес к выступлению, можно посоветовать беречь свои физические и духовные силы, разумно чередовать творческую работу и отдых, для того, чтобы оптимальный уровень творческого возбуждения возник именно к началу выступления.

Учащимся, которые жалуются на робость от присутствия большого количества слушателей, можно порекомендовать следующий прием: занимаясь в пустой комнате, силой воображения представить себя на сцене зрительного зала, заполненного публикой, внушить себе состояние творческой взволнованности, праздника, ив этом состоянии исполнить всю программу.

В процессе подготовки к концертному исполнению большую помощь может оказать моделирование состояния, близкого к сценическому. Известна история знаменитой пианистки Маргерит Лонг, которая репетировала свое концертное выступление в присутствии детских кукол. Она рассадила их по комнате. Войдя, поздоровалась с ними и затем исполнила всю программу. Постепенно она привыкла находиться в ситуации присутствия публики и на реальных концертах играла блестяще.