

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕТКУЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
(МБУ ДО «ЕТКУЛЬСКАЯ ДШИ»)**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ
КОНЦЕРТА №1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
С.С. ПРОКОФЬЕВА**

Исполнитель:

Преподаватель по классу эстрадного фортепиано
МБУ ДО «Еткульская ДШИ»
Левицкая Алина Альбертовна

Еткуль, 2023 г.

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Воля, как психологическая категория.....	6
1.1. Понятие «воля» и ее характерные особенности.....	6
1.2. Проблемы эстрадного волнения и эмоционального настроения в музыкальной деятельности.....	11
Глава 2. Драматургия Концерта № 1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева и выявление эмоционально-волевых способов преодоления исполнительских трудностей.....	15
2.1. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева и его исполнительские особенности.....	15
2.2. Методы преодоления исполнительских проблем на примере Концерта №1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева	28
Заключение.....	37
Список литературы.....	39

Введение

Актуальность.

В современном мире немаловажное место занимает вопрос влияния различных факторов на психическое состояние человека. Проблема сценического волнения – одна из наиболее важных, жизненно значимых для музыкантов-исполнителей. Очень ярко психическое состояние выражается и меняется у учащихся музыкантов при публичном выступлении. Сталкиваясь с ней впервые в школьном возрасте, представители сценических специальностей не перестают испытывать ее актуальность вплоть до окончания своей карьеры.

Тему «эстрадного волнения» не минует ни один исследователь в области музыкальной педагогики, психологии. Формирование артистических способностей, в том числе эмоционально-регулятивных возможностей обладать собой в момент выступления и «побеждать» эстрадное беспокойство — одна из задач в развитии пригодности к исполнительской деятельности.

Удачное выступление артиста представляется итогом хорошей концертной готовности. Это положение подразумевает три наиглавнейших параметра – физическое, эмоциональное и умственное. Так же большое значение имеет исполнение музыкального произведения на высоком уровне. Необходимо владеть важным методом – техникой саморегуляции. При ее нехватке выступление перед публикой нередко обречено на провал.

По мнению известных профессионалов артист обязан уметь качественно контролировать себя, быть эмоционально стабильным, обладать психологическими приемами и иметь здоровую психику.

Степень разработанности проблемы. Над понятием проблемы эстрадного волнения и выдержки во время публичного выступления работали многие выдающиеся исследователи. В частности, среди отечественных авторов следует отметить Федорович Е.Н., Теплова Б.М.,

Савшинского С.И. и Л.Е. Гаккеля. Среди западных экспертов важно подчеркнуть К. Роджерса и Д. Дьюи.

В исследовании творчества и личности Сергея Сергеевича Прокофьева существенный вклад внесли работы отечественных авторов В. Дельсона, И. Нестьева, И. Мартынова.

Многообразна литература о фортепианном творчестве композитора. Это работы А.Д. Алексеева «Русская фортепианная музыка. Конец XIX-начало XX в.», Л.Е. Гаккеля «Фортепианное творчество С.С. Прокофьева» и «Черты фортепианного стиля и вопросы интерпретации фортепианной музыки раннего Прокофьева», В.Ю. Дельсона «Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева».

Объект исследования – исполнительский процесс музыканта.

Предмет исследования – внутреннее психологическое состояние музыканта при подготовке первого фортепианного концерта Прокофьева к концертному выступлению.

Цель методической разработки – изучение проблем влияния эмоционально-волевой структуры на успешное концертное исполнение концерта №1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева.

Цель, объект и предмет определили следующие **задачи**:

- ознакомиться с понятием «воля» с точки зрения психологии;
- рассмотреть волевые качества личности музыканта-исполнителя;
- охарактеризовать проблемы эстрадного волнения;
- охарактеризовать исполнительские особенности концерта №1 для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева;
- рассмотреть методы преодоления исполнительских проблем.

Практическая значимость – применение результатов исследования в исполнительской деятельности.

В данной работе применялись следующие **методы исследования**: междисциплинарный, историко-биографический, практический (наблюдение и изучение), анализ и синтез, сравнение, обобщение.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

Глава I. Воля, как психологическая категория.

1.1. Понятие «воля» и ее характерные особенности.

С точки зрения психологов воля — это деятельность, которая ориентируется на решение вопросов, возникающих на пути к поставленным целям. Наибольший успех люди достигают с помощью победы над собой, способностью управлять своими минутными слабостями. Многие мыслители дискутировали на тему борьбы человека с самим собой. Например, Ф. Вольтер говорил: «Самая большая победа — это победа над собой». [10., с. 37]

Воля формируется с самого детства (ребенок начинает управлять своими движениями, дотягиваться до каких-либо предметов, познавать социальные порядки и нормы поведения в ходе взросления). В ходе обучения и взросления у ребенка складываются высшие психические функции — произвольное внимание, мышление, память.

Некоторые наши соотечественники оценивают волю как намеренный контроль своих действий и жизнедеятельности, который выражается в искусстве справляться с внутренними и внешними проблемами при реализации намеченных поступков.

Советский философ С.Л. Рубинштейн писал, что «Волевое действие — это сознательное, целенаправленное действие, посредством которого человек осуществляет поставленную перед ним цель, подчиняя свои импульсы сознательному контролю и изменяя окружающую действительность в соответствии со своим замыслом» [27., с. 147].

Мощный двигатель воли — это чувства. Когда человек безразличен ко всему, у него нет твердой воли, так как воля подразумевает знание, верное оценивание и контроль своих эмоций. Следует отметить, что воля сопряжена с остальными психическими категориями. Отметим, что воля синтезирует с мыслительным процессом. Поступок волевого человека — это, прежде всего,

обдуманый поступок: индивид сначала придумывает и обдумывает свои шаги, затем принимает решение, как ему поступить в конкретных обстоятельствах. Прежде чем справиться с внешними преградами, которые стоят на пути к цели, нужно найти наилучшие пути, определить смысл действия и план для его реализации. Также волевое действие связано с переживаниями и фантазией человека. Осуществляя его, человек ощущает конкретные эмоции, представляет себе результат.

В составе волевого действия можно отметить ключевые моменты: желание совершить поступок, вызванный какой-либо причиной; наличие поводов и создание порядка их осуществления; «борьба мотивов»; принятие решения; исполнение выбранного решения.

Многие психологи полагают, что суть воли — это воплощение выбранного решения, для его исполнения важно намеренное волевое усилие. Немецкий философ Гуго Мюнстерберг отмечал «Научиться хотеть того или иного — не это важно. Главное — научиться действительно выполнять то, что намечено, и не отвлекаться всякими случайными впечатлениями» [19., с. 232].

О том, что действие волевое говорят следующие факты: если у человека есть внутренний стержень и, если он в силах держаться установки своей деятельности вопреки трудностям, помехам и отвлекающим факторам. Таким образом, центральный признак волевого характера — прохождение трудностей.

Через волевой поступок человек становится связан с предстоящим будущим (действие еще не наступило, но должно наступить в итоге). Ключевыми составляющими волевого процесса являются — постановка решения и его реализация.

В психологии есть близкое по смыслу понятие термину «воля» — стеничность. Стеничность (греч. *sthenos* — сила) — характеристика высокой работоспособности индивида, устойчивости к различным «помехам»; склад личности, характеризующийся высоким жизненным тонусом, значительной

психической активностью, устойчивостью побуждений, высокой личностной самооценкой.

Стенический посыл (импульс) может действовать из сознания, либо подсознания человека. В первом случае оно является целенаправленным, умственно аргументированным и контролируемым («я осознаю, что должен сделать только так, а не иначе»). Во второй ситуации поведение индивида часто имеет стихийный, безотчетный характер, представляют собой прямую реакцию на действие, которое человек не сумел обдумать, «переварить».

В своей профессиональной жизнедеятельности музыкант встречается с волевыми действиями в повседневных ситуациях. Такие ситуации называются простыми. Заставить себя сделать что-то (приняться за работу, которую не хочется делать); обязать себя справиться с каким-то технически трудным местом в изучаемом произведении; добиться от воспитанника исполнения определенной задачи, притом совершить это без лишних раздумий – таковы примеры «простых» стенических действий, их количество бесконечно.

Сложный стенический поступок – это комплекс процессов, он выглядит иначе. Обычно, эти операции-процессы связаны с жизненно необходимыми для человека целями и проблемами. Допустим, обучающийся нацелился попасть в элитное музыкальное образовательное учреждение или решил поучаствовать престижном музыкальном конкурсе.

Во-первых, иногда сложно принять то или иное решение. Появляются многообразные психологические противоречия, опасения и страхи, сомнение в себе, которое нужно преодолеть, а это тоже преимущество воли. Советский психолог Е.А. Климов подчеркивает в данном заявлении, что воля «проявляется и формируется в ситуациях рационального и обоснованного выбора наиболее важных, с той или иной точки зрения, побуждений и целей, когда у человека одновременно актуализируются разнонаправленные побуждения («и хочется, и колется», «не очень хочется, но нужно» и т.п.)». [11., с. 28] Вышеупомянутое утверждение ученый дополняет мыслью о том,

что волевое действие индивида сопрягается с особенным и хорошо известным каждому по жизненному опыту, переживанием внутреннего напряжения. Воля побеждает (не всегда сразу) колебания и опасения – в этом одна из важнейших ее целей и обязанностей.

Во-вторых, любое решение, принимаемое человеком, принуждает его к определенной деятельности. Например, если это поступление в музыкальное образовательное учреждение среднего и высшего звена или участие в трудном конкурсе исполнителей, то важно приготовить (в надлежащем качестве) требующиеся произведения. Это большой расход силы, физиологических и психических возможностей, соответственно, это и огромное количество ежедневного и упорного труда, (волевые действия в прямом и естественном виде). К тому же необходимо справляться с разными возникающими проблемами, внезапно появляющимися из-за разнообразных причин, которые далеко не всегда имеют непосредственную связь с профессиональной деятельностью.

Сложное волевое действие – это большое количество разных по значимости и характеру волевых усилий, спрессованных вместе и обладающих совместной направленностью – установку на цель.

От волевых достоинств человека зависит и показатель его эмоциональной стойкости в критических, напряженных жизненных обстоятельствах, в случаях всевозможных «осечек» и неудач, без которых не происходит почти ни одно большое начинание. Все требует воли человека – не сдаться внутри, не отступить, испытав внезапный или предполагаемый провал.

Стеничные шаги и действия непосредственно объединены со сферой стимулов человека, его спорами, желаниями, интересами, стремлениями, его личной системой ценностей. Принято полагать, что чем больше мотивация, чем выше цели, намеченные человеком, тем выше эмоционально-волевая активность. Но когда степень мотивации, интереса в успешном результате преобладает над дозволенными нормами и значениями, тогда личные

ценности становятся сверхценностями, — зачастую появляются неприятные психологические последствия. Воля слабеет, не выдерживает ответственности, которую возложил на себя человек.

В связи с вышесказанным можно отметить, что волевые процессы имеют три главные цели:

- **стимулирующую**, которая запускает начало какого-либо процесса для прохождения образовавшихся препятствий;
- **стабилизирующую** или устойчивую, которая связана с стеничными напряжениями по поддержке энергичности в необходимой степени, когда появляются преграды;
- **тормозную**, заключающуюся в том, чтобы задерживать другие, нередко значительные прихоти, которые не связаны с ключевыми задачами работы.

Люди, у которых на высоком уровне развиты волевые качества — люди сильной воли. Так же существуют люди, у которых низкая степень воспитания всех стеничных качеств. Таковых принято называть слабовольными. Воля, как инструмент поведения, создается в течение жизнедеятельности человека. Ключевая роль в становлении воли и выработывании стеничных параметров индивида имеет ежедневное систематичное усилие.

1.2. Проблемы эстрадного волнения и эмоционального настроения в музыкальной деятельности

Неоспорима важность стеничного условия в процессе выступления музыканта. Подчеркнем, что играть на публике (студенческой, театральной и др.) доводится и музыкантам-исполнителям, и преподавателям, и теоретикам, которые проводят коллективные занятия. Понятно, что в данных мероприятиях, очень весомую роль играет психологическая устойчивость, вера в самого себя и в свои силы. Это как раз и оказывается значительной эмоциональной проблемой, когда личность становится центром заинтересованности какого-то количества людей, понимая, что его действия четко рассматриваются со стороны присутствующими, иногда даже строго оцениваются.

Напряженность, мышечная скованность, заторможенность и погрешность реагирования, сомнение в себе – это популярный симптом, который описывает душевный «порядок» личности, выступающему перед публикой. Важные требования накаляют, усиливают обстановку таких ситуаций.

Иногда музыканту нужно выступить на очень значимом и важном для будущего мероприятии. Вступительные экзамены в образовательное учреждение, участие в конкурсе или защита какой-либо научной работы – можно найти массу примеров аналогичных значительных ситуаций. В этих случаях любая ошибка или неприятность могут спровоцировать неблагоприятные последствия для исполнителя. Для того чтобы справиться со стрессом в таких условиях, не растерять проделанную работу, нужна твердая воля. Помимо волевого настроения нужна детальная подготовка, укорененная база профессионального опыта и знаний. Но все же одну из главных ролей играют волевые особенности человека. Даже при выполнении вышеупомянутых требований воля решает все.

«Беспокойство и страх, охватывающие многих музыкантов, - высказывался по этому поводу Г. Гинзбург, - порождают нередко

торопливость, «скомканность» не только трудного пассажа, но и совершенно простых эпизодов, расположенных непосредственно перед ним... Как бороться с подобными отрицательными явлениями, какая сила может преодолеть, освободить исполнение от ненужной, губительной суеты, удержать его в задуманных границах? Только хорошо воспитанная, натренированная, строго организованная исполнительская воля». [11., с. 41]

Как мы уже отметили, успешный результат в музыкальной деятельности, как и в любой другой сфере, достигается не только благодаря одаренности человека и стечением благоприятных внешних обстоятельств, но и волей человека, его интереса к цели и настойчивости.

Есть и такие счастливые люди, которые выходя на сцену не чувствуют каких-либо угнетающих их чувств, способных помешать реализовать свои творческие замыслы. Но большая часть людей все же испытывает волнение, из-за которого не может воплотить в полной мере свои артистические возможности.

В течение длительного времени считалось, что для того, чтобы побороть негативные психологические чувства при выходе на публику, нужно регулярно выступать на сцене. Преподаватели-музыканты советовали одно: «Больше выступай на публике!». Однако в последние десятилетия вопрос концертного волнения стал важной темой научных исследований. В результате работы над поставленным вопросом психологи пришли к выводу, что эстрадная выдержка поддается контролю с помощью различных методов. Российский учёный и педагог в области психологии искусства Л.Л. Бочкарев воспользовался опытом спортивной психологии, где вопрос о преодолении переживания давно стал объектом внимания ученых.

Спортсмены в ходе проведения соревнований оказываются в экстремальной ситуации, так же, как и музыканты-исполнители. Задача спортсмена представлять вниманию публики свои достижения, которые выражаются в большом количестве движений (искусство исполнителя тоже основывается на разнообразных движениях, но их суть отличается от

спортивной). Психология искусства, взяв за базу некоторые утверждения спортивной психологии, использовала их в музыкальном искусстве.

В большинстве случаев первопричиной чрезмерного эстрадного беспокойства является страх исполнять наизусть. Зачастую, а особенно у студентов, это паника из-за «нечистой совести». Произведение или плохо и неосновательно выучено наизусть, или выучено накануне концерта, и исполнитель еще не «выгрался» в него. Отсюда можно сделать вывод: чтобы уменьшить эту боязнь, нужно верно и заблаговременно выучить произведение на память.

Помехой для благоприятного концертного состояния могут стать сценическая взволнованность и апатия. В ходе первой причины эстрадное волнение может не выдержать усиливающийся процесс торможения. Такие последствия возникают из-за того, что у большей части людей сила нервного возбуждения сильнее, чем сила торможения. Движения тела сковываются, мышцы напрягаются, плечи могут приподняться, дыхание учащается и становится поверхностным. Очевидно, что человеку трудно находиться в подобном состоянии. Вследствие вышеупомянутых причин нервная система может начать слабеть и спустя время человек погружается в апатию. Это состояние можно охарактеризовать вялостью, замыканием в себе, сонливостью, упадком сил. Такое состояние может сложиться из-за длительного ожидания своего выхода на сцену у представителей любой профессии, чья деятельность связана с выступлением на публике.

При систематических концертах человек привыкает и адаптируется к стрессовой обстановке и может контролировать свои сценические переживания. Соответственно, когда исполнитель месяцами не выходит на сцену, то желаемая адаптация не наступает.

На образ действий и поведения музыканта так же влияет тип темперамента. Сангвиники склонны к оптимальному концертному состоянию, так как данный тип темперамента характеризуется подвижными и сбалансированными процессами. Холерики более предрасположены к

лихорадочному состоянию при концертной обстановке, так как у них течение процесса возбуждения сильнее торможения. Люди с меланхоличным и флегматичным типом темперамента имеют склонность к апатии, потому что у них процессы «тормоза» имеют преимущество над возбуждением.

Советский пианист и музыковед Григорий Михайлович Коган хорошо подчеркнул отличие в действиях исполнителей из-за различных типов нервной системы: «Есть два типа артистов. Одни, чтобы раскрыться полностью, в полную меру, нуждаются в изначальном расположении, благожелательности, отзывчивости, одобрении слушателей; без этого они сохнут, вянут, как цветы без поливки: играют скованно, сухо, порой так плохо, что могут показаться чуть ли не бездарными. Таковы были Шопен, Скрябин, Софроницкий. Другим такая тепличная атмосфера отнюдь не необходима; недоверие, недружелюбие, даже враждебность аудитории их не только не пугают, но скорее электризуют, подстегивают, вдохновляют; в подобной обстановке они даже особенно расцветают, бросаются в бой — и побеждают. Таковы были Лист, Шаляпин». [16. С. 35]

Подводя итоги выше сказанного, нужно отметить, что воля — важная категория в деятельности музыканта. Воля человека способствует его саморегуляции, она обеспечивает целенаправленности и упорядоченности жизнедеятельности. Благодаря воле человек становится относительно свободным от окружающих обстоятельств. Каждый исполнитель по-разному ощущает и переживает стресс перед сценой, но он обязан обладать внутренним стержнем и держаться своей установки вопреки встречающимся трудностям.

Глава II Драматургия Концерта № 1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева и выявление эмоционально-волевых способов преодоления исполнительских трудностей

2.1. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева и его исполнительские особенности

Особенность эстетики С.С. Прокофьева сказывается в том, что в его произведениях отдельные явления действительности сохраняют самостоятельность, характерность, поэтому непосредственно воздействуют на слушателя. Субъективное начало как бы отступает перед чарующим многообразием изображаемого. В его произведениях действительность утверждается во всем богатстве красок и движения. Возникают столь контрастные образы – от трепетного чувства и застенчивой улыбки до урбанистического токкатного шквала, - что, кажется, будто форму «раздирают» противоречивые элементы.

Он новатор прежде всего в интонации. Правда, глубокие жизненные связи с наиболее устоявшимися музыкальными традициями в области принципов мелодического мышления проступают на поверхность при внимательном анализе благодаря их большой эмоциональной и жанровой конкретности. И все же можно подчеркнуть главный эстетический принцип Прокофьева – интонация у него всегда связывается с какой-либо стороной предметной действительности или душевным состоянием. Она неповторима.

С.С. Прокофьевым создано 5 концертов для фортепиано с оркестром. Первый и второй он написал до революции; третий концерт композитор начал писать в России, но завершил уже в Европе. Первые три концерта Прокофьева можно отнести к раннему этапу творчества. 4 и 5 концерты созданы полностью за границей за рубежом и выражают трудный путь его зарубежного творчества.

С.С. Прокофьев свободно трактует жанр и форму концерта – это объединяет все 5 концертов для фортепиано с оркестром. Первый концерт

одночастный, Второй и Четвертый содержат по 4 части, Третий – трехчастен и Пятый – пятичастный. Пианистический язык каждого концерта индивидуален – ни в одном концерте композитор не повторяет приемов изложения предыдущего концерта.

Концерт для фортепиано с оркестром №1 открыл Прокофьеву путь пианиста-композитора, концерты №2 и №3 – укрепили его международное признание. К сожалению, концерт № 4 не получил мировой славы, и сам композитор его ни разу не исполнил. Интерес публики к концерту № 5 в значительной степени побудил его выдающийся исполнитель – Святослав Рихтер.

«...Первый фортепианный концерт — сочинение двадцатилетнего композитора — вызвал такую критическую бурю, каких давно не знала русская музыкальная жизнь, — пишет Д.Б. Кабалевский. — Восторженные голоса смешались в этой буре с голосами, решительно отвергавшими и само сочинение, и его юного автора. Концерт оказался слишком необычным и не столько по форме, языку и пианистическим приемам (хотя здесь было немало нового!), сколько по взрывчатой силе своего жизненного содержания, остро контрастировавшего с анемичной музыкой декадентских салонов того времени, жизнь решила этот спор, решила не торопясь, но уверенно; более сорока лет Первый концерт Прокофьева исполняется во всем мире, привлекая внимание крупнейших пианистов и неизменно вызывая успех у публики». [8., С. 110]

Первый фортепианный концерт принадлежит к числу лучших сочинений композитора для фортепиано. Этот концерт исполняют пианисты разных поколений. Он включен в репертуар многих концертирующих музыкантов и входит в программы музыкальных учебных заведений.

В своей автобиографии Сергей Сергеевич Прокофьев пишет «Весной 1914 года, в возрасте 23 лет, я окончил консерваторию по фортепьяно и дирижерству. Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончить по

фортепьяно первым. Большую роль играло тут спортивное начало в связи с премией им. Рубинштейна [...]. Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо не ясно было из-за чего я проиграл: из-за плохого ли концерта или из-за плохой игры. Из двух концертов я выбрал 1-й; 2-й прозвучал бы слишком дерзко в стенах консерватории [...]. В результате длинного и бурного совещания премию присудили мне». [8., С. 4]

Впервые услышав музыку первого концерта, общественность была в шоке. После первого исполнения в газетах описали музыку как бездумную и «футбольную». Русский композитор Александр Константинович Глазунов даже не дослушал произведение и вышел из концертного зала. Некоторые критики писали, что Прокофьев случайно попал в искусство. Впрочем, остальная часть публики отмечала новизну и оригинальность музыкального языка, яркость стиля. О молодом композиторе говорили, как об исключительно интересном феномене в музыкальной жизни начала XX века.

Сейчас, спустя время, мы можем сделать вывод, что в концерте публику привлекают именно те качества, которые тогда оттолкнули публику. Творческая идея Концерта № 1 заключалась в большей степени в заявлении и представлении нового и своеобразного фортепианного языка.

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 вобрал в себя различные образы, которые свойственны молодому Прокофьеву — это эксцентрика, фантастика, лирика. Тарантельные ритмы главной партии граничат с замысловатыми линиями мелодии в разработке. Так же Прокофьев необычно сочетает оркестр и фортепиано. Немаловажную роль играют линейность и полифоничность фактуры – черты, типичные для Прокофьева.

Вместе с тем, концерт твердо основывается на традициях классической фортепианной сонаты и концертах романтиков. Особенность Прокофьева в

сонатных циклах – объединение ранних классических и поздних романтических устоев. Эта мысль выражается по-разному: в искренних образах и формах, токкатности, в композиции цикла.

В сонатном цикле Прокофьев воплощает разные образцы позднеромантического сонатного цикла. Например, Соната h-moll и фортепианные концерты Ф. Листа.

В Концерте Des-dur, несмотря на ранний опус, уже можно отметить главные особенности гармонического, тонального, фактурного и ритмического развития, формообразующие составляющие, характер тематизма, пианистические приемы, которые в дальнейшем займут главенствующее место в творчестве композитора. Несомненно, уже здесь две границы творчества Прокофьева. Первая сопряжена с действием, давлением, динамизмом, вторая – с изящной лирикой.

Вместо тонкой и изящной, временами камерно-интимной фразировки Прокофьев использовал эпическое повествование, колкость и остроту впечатляюще неожиданных переходов, натиск и волевой порыв, а нередко и беспокойство стихийного движения. Вместо мягкого «ласкания» клавиш — быстрое, острое, в некоторых случаях даже тяжелое стучащее туше. Вместо *rubato* — точный темпоритм, «ударное» звукоизвлечение, обилие акцентов. Педаль у С.С. Прокофьева не для соединения и *legato*. Это средство, чтобы расслоить звучание, показать рельефность голосов. С.С. Прокофьев «опровергал» часть исполнительских традиций символизма и импрессионизма.

Сонатная форма у Прокофьева складывается, как цепочка самостоятельных эпизодов, а не как драма, где каждый фрагмент соответствует моменту действия. Присутствует принцип контраста – быстрым, тарантельным эпизодам противопоставляются медленные, напряженные. В связи с этим, в Первом фортепианном концерте прослеживаются признаки 4х-частного сонатно-симфонического цикла

(Первая часть - Allegro, вторая часть - Andante, третья часть - Скерцо и четвертая – Финал).

Помимо того, здесь присутствуют и черты рондо – тема вступления проходит 3 раза. Так же возможно сравнение Первого концерта с сюитой из-за большого количества контрастных тем и частых смен характера. Ввиду этого, можно говорить о нескольких формах в контексте одного произведения. Эти знания могут пойти на пользу интерпретатору, ведь исполнение концерта, как сюиты будет отличаться от интерпретации концерта, как сонатно-симфонического цикла.

Перед исполнительским анализом Концерта №1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева мы хотели бы отметить общие требования к звучанию фортепиано относительно оркестра: учитывая, что речь идет об исполнении произведения с оркестром (или вторым фортепиано) звучание солиста должны быть динамически «приподнято», нюансы четки и подробны.

При исполнении любого сонатно-симфонического цикла следует помнить об окраске каждой темы и «отдавать» ее конкретному оркестровому инструменту, приближаясь к его тембральному звучанию.

Если рассматривать темы фортепиано с точки зрения оркестровки, то можно отметить, что многие темы носят характер деревянно-духовых. Например, тема кантиленной части, где светлое двухголосие напоминает дуэт высоких деревянно-духовых (флейта-кларнет). Так же тембр духовых сразу чувствуется в тарантельной теме главной партии, где ясно слышатся нотки трубы.

Начинают Концерт №1 С.С. Прокофьева три вступительных аккорда в оркестре. Уже в этой прямолинейной теме звучит точный и отчетливый ритм и устанавливается главная тональность – Des-dur. Необходимо выстроить баланс между оркестром и фортепиано, которое вступает сразу после туттийных аккордов оркестра.

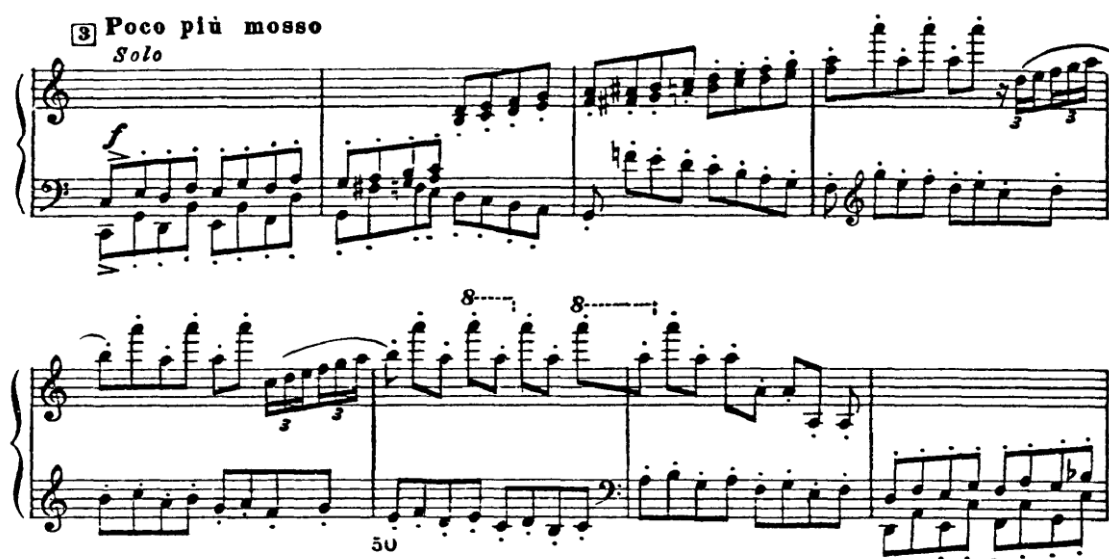
Конечно, после значительных оркестровых аккордов соло фортепиано нужно исполнять крепким и ярким звуком.



В драматургии концерта тема вступления играет важную роль: она «открывает» произведение, появляется в кульминации и завершает сочинение. Сергей Сергеевич Прокофьев высказывался об этой теме, как о «трех китах», на которых строится весь концерт. [9. С. 11]

Тема вступления очень выразительна, звучит героически и решительно. Для того, чтобы рояль мог на равных конкурировать с полнзвучным оркестром, Прокофьев использует обычный прием – дублирование голосов. Несмотря на прямолинейность и смелость, октавная фортепианная тема акустически ощущается ясно, «пробивая» звуковую тему оркестра. Особенность темы вступления – трехчастность. Она содержит 3 подъема мелодии, из которых первый и третий начинаются одинаково. Это и создает впечатление трехчастности.

За вступительной темой звучит фортепианная каденция (Росо più mosso), которая хорошо подготавливает слушателя к теме главной партии. Эта часть располагает внушительным динамизмом, изложение музыкального материала здесь разнообразно – большие скачки, широкий диапазон, острый ритм, полиритмия, обилие акцентов, гаммообразные пассажи, приподнятая динамика. Каденция написана в характере «этюда-токатты». В произведениях прием токатности обычно встречается в разработке. Поэтому в концерте Des-dur разработочный тип развития музыкального материала: множество секвенций, постоянные тональные поиски, гармоническая неустойчивость.



Чтобы подчеркнуть моторность движения Сергей Сергеевич Прокофьев использует оstinatный ритм, что очень характерно для музыки XX века. Постоянная артикуляционная активность требует от исполнителя твердой воли. Даже незначительная ритмическая погрешность будет на виду у слушателя. Исполнение концерта требует огромной внутренней выдержки от интерпретатора, потому что сложность исполнения состоит, как в ровности звучания нот, так и в ровности темпоритма.

Главная партия (Темпо primo) жизнерадостная, веселая, острая и танцевальная, что характерно для молодого Прокофьева. Она начинается соло у рояля, вскоре ее то подхватывает, то перебивает оркестр. Основными инструментами оркестра здесь выступают медные духовые – трубы и тромбоны, что является приемом виртуозного состязания. Из-за быстрого постоянного триольного движения тему главной партии советский музыковед Виктор Юльевич Дельсон сравнивает с тарантеллой. [8., с. 112]. Левая рука держит ритмический пульс темы и наполняет ее гармонически, а правая рука ведет линию мелодии. Стаккатные терции в левой руке ассоциируются с щипковой игрой на русских народных инструментах, поэтому в мелодии создается впечатление народности.

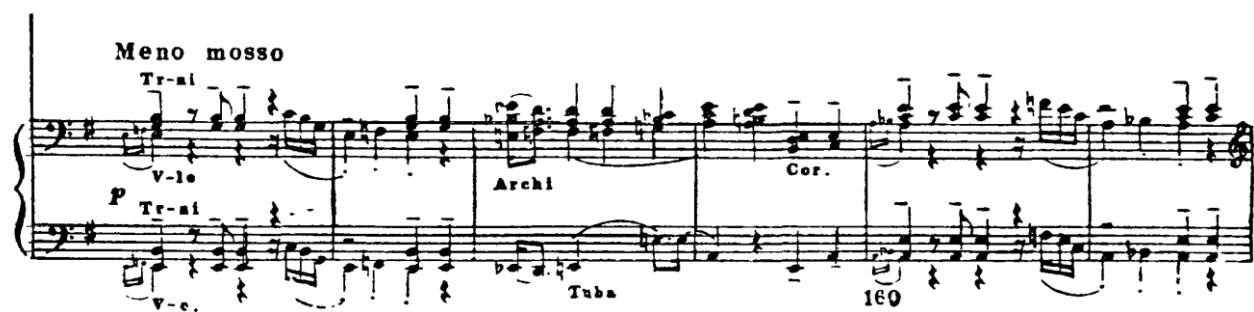


Партия солиста богата виртуозными приемами игры, которые характерны для Прокофьева. Это изложение материала в высоких регистрах – «стеклянность» звучания, техника «мартелято», параллельное движение голосов, токкатность. Все вышеперечисленное — это отличительные черты музыкального языка Прокофьева, которые были отражены уже в его ранних опусах (ор. 2, ор. 4).

Пианист не должен игнорировать указания динамических оттенков: *p*, *pp*, *cresc.*, *ff*. Палитра динамики очень разнообразна, из-за чего главная партия звучит ярко и живо. Хочется так же отметить, что неоднократно в гаммообразных пассажах удобно использование «пятипалой» аппликатуры.

Постоянное движение восьмыми длительностями указывает на штрих *non legato*. Стоит отметить, что авторская отметка педали стоит лишь в двух местах — в тактах 92 и 96.

После кульминации главной партии внезапно меняется тональность — в оркестре мрачно и даже немного траурно в ми миноре на *riano* начинается побочная партия.



У пианиста в это время мелодия «шагает» акцентированными четвертями, словно падающие слезы. Далее этот материал развивается: появляются пассажи, глиссандо, четверти сменяются восьмыми.

Завершает экспозицию тема вступления в оркестре, фортепиано украшает тему октавами. Кульминация звучит в высоких регистрах на фортиссимо, затем постепенно спускается вниз и затихает.

Следующий раздел *Andante Assai* появляется как бы из «ниоткуда»; это лирическая часть концерта, полная «восточной» колористики, выполняет роль медленной части в сонатно-симфоническом цикле. Включив медленную часть, Прокофьев уравнивает форму.



С изменением характера в этом разделе меняется и фактура фортепианной партии. Композитор ставит указание *dolcissimo*. Здесь главная задача пианиста – работа над разделением фактуры, дифференциация голосов. Исполнитель должен слышать и чувствовать все тембральные, регистровые и полифонические наложения и точно передавать колористику мелодии на инструменте.



Так же следует обратить внимание на нюансировку динамики – поначалу это обилие всех оттенков пиано, далее, подходя к кульминации раздела, динамика и фактура постепенно увеличиваются. Кульминация – проведение темы раздела в оркестре, сопровождаемое туттийными аккордами на *ff* фортепиано.

После колоритной кульминации настроение части закрепляет кода, материал которой состоит из арпеджированных фигураций. Заключительное нисходящее движение строится на звуках одного аккорда. Мелодия как будто замирает.

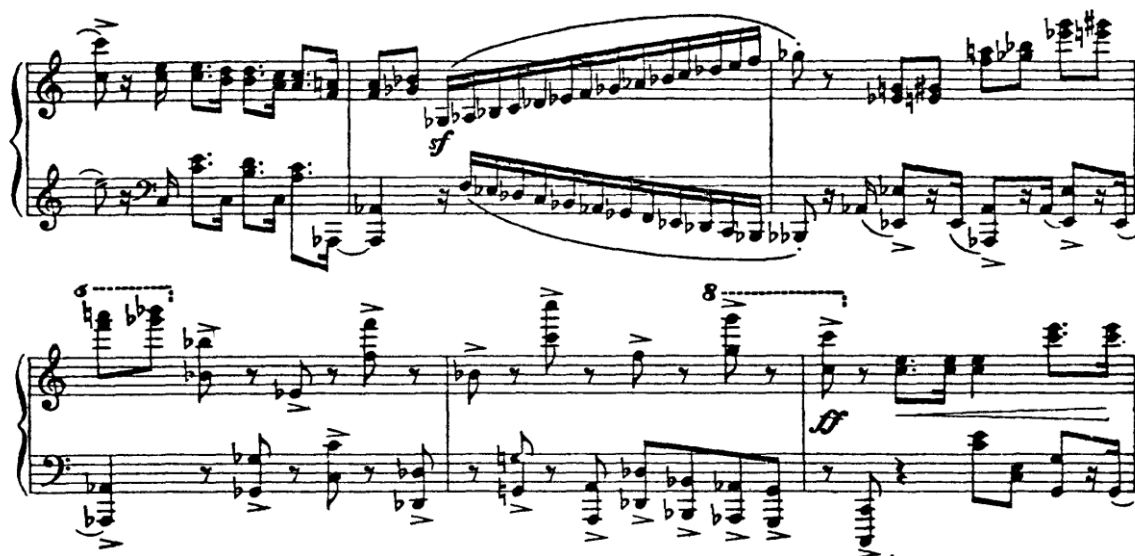


Дальше идет раздел *Allegro scherzando* – разработка сонатной формы с разработочным типом развития (резкая смена тональностей, движение мелодии по секвенции, контрапункт). Если рассматривать концерт в контексте сонатно-симфонического цикла, то это скерцо. По объему раздел короткий, но очень насыщенный по материалу. Здесь мы слышим элементы главной, побочной, заключительной партий, темы связующего раздела.

В начале раздела у солиста идет развитие интонации главной темы, а в оркестре разрабатывается тема побочной партии.

Партия фортепиано здесь – это токката: упругий ритм, «отчеканенные» кадансы, неизменен штрих стаккато. Четкий ритмическая, постоянное стаккато, *accelerando* требуют от пианиста волевых затрат и постоянного контроля артикуляции.

Тема главной партии у трубы оповещает нас о начале репризы концерта (*Rochissimo meno mosso*). После трех акцентированных «ми» у тубы начинается «блестящая импровизация» - каденция солиста на основе материала тем концерта. Она требует от пианиста большой работы над координацией движений, быстротой реакции и моментальных переключений при скачках. Фактура фортепиано богата различными элементами: быстрыми гаммообразными пассажами, терциями, акцентами, плотными аккордовыми последовательностями, октавами *martellato*, скачками.



Основная задача исполнителя здесь – сохранение темпоритма на протяжении всего эпизода. Звук рояля должен быть ярким и выразительным, динамическое указание *sempre ff* здесь нужно рассматривать широко, как объем выразительности звучания.

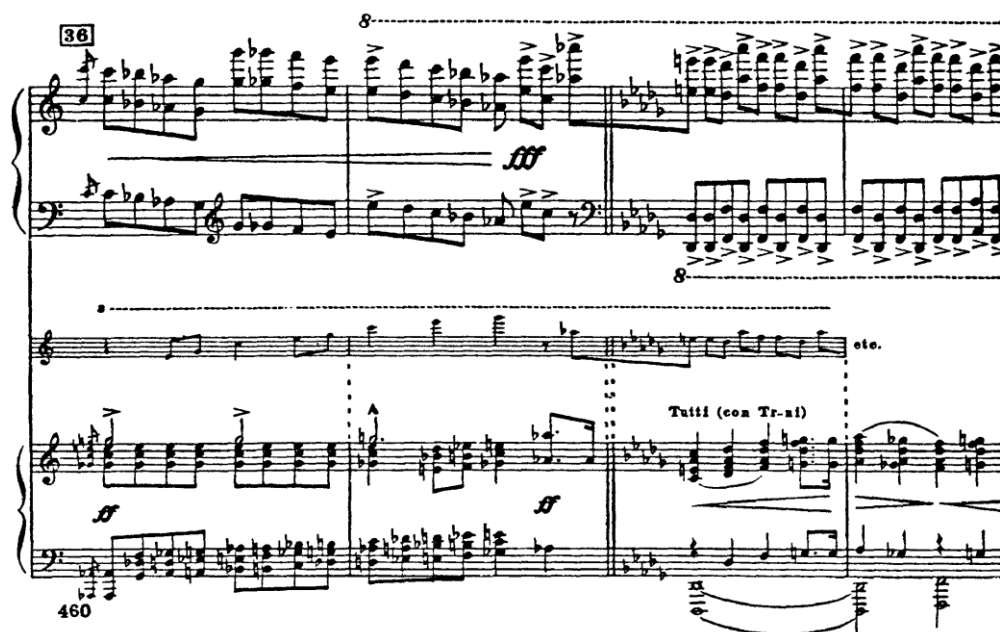
Главная партия сокращена, проходит в каденции солиста. С темой побочной партии вступает оркестр, фортепиано украшает эту тему полиритмическими октавами с арпеджированными фигурациями (*Poco più sostenuto*).

К концу концерта очень важно прочувствовать нарастание темпа движения и увеличения напряжения музыкального материала. Пианисту следует определить и четко представлять себе темп и его дальнейшее ускорение в данном эпизоде, что является непростой задачей. Нужно точно

соблюдать темпоритмические обозначения композитора (росо а росо accelerando, piu mosso sempre accelerando, animate).



Нарастание темпа и напора движение приводит все темы к окончательной, заключительной теме концерта – теме вступления. Она звучит победно и ликующе в оркестре и сопровождается низвергающимися октавами в партии фортепиано.



Поляризация контрастирующих начал, их взаимосвязь, яркость, пестрота, повышенная экспрессия и фактурные контрасты – все это создает тот самый урбанистический шквал, свойственный стилю С.С. Прокофьева.

2.2. Методы преодоления исполнительских проблем на примере Концерта №1 для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева.

Правильная и устойчивая психологическая готовность к выступлению очень важна в деятельности музыканта и в большой степени определяет успешность выступления. При хорошей физической и психологической подготовке создаётся ощущение здоровья и силы, так же улучшается настроение и повышается уровень выносливости. Правильная подготовка отражается на всех процессах организма, связанных с работой памяти, мышления и внимания. Пианист Самарий Ильич Савшинский писал: «Оптимальная разовая доза работы зависит от многих факторов: от физического состояния, от свойств материала, над которым ведётся работа, от усилий физических и психических, которых она требует, от её привычности и от методики работы». [35., с. 133]

Благоприятное концертное состояние – это синтез компонентов физической, умственной и эмоциональной подготовки. Далее мы отметим несколько средств и способов, которые способны повысить уверенность музыканта во время выступления на публике.

Непосредственным залогом успешного публичного выступления является степень «выученности» программы. Нужно уметь адекватно оценить готовность произведения к показу на публике и не ждать грандиозного успеха выступления, если даже в классе произведение не может быть исполнено без ошибок и остановок. Психолог Л.Л. Бочкарев ввел и разработал понятие эстрадной готовности, которое включает в себя следующие критерии:

- 1) способность осознанно управлять игрой;
- 2) способность проигрывать программу в голове;
- 3) отсутствие мыслей о технических трудностях;
- 4) способность импровизационной свободы;
- 5) представление своего выступления и восприятия публики;

б) возможность контроля психологического настроя.

Если выученность произведения соответствует этим критериям, то его можно с уверенностью выносить на эстраду.

Перед любым прослушиванием или концертом музыканту будет полезно представить в голове обстоятельства (зал, сцену, инструмент, освещение, свой внешний вид), в которых будет проходить выступление. Это действие можно условно поделить на 2 этапа. Во время 1 этапа происходит погружение в аутогенное состояние, во время 2 этапа — обрабатывается образная картина концертного выступления.

Для погружения в аутогенное состояние нужно сесть ровно и спокойно дышать. С закрытыми глазами полностью сфокусироваться на своих внутренних ощущениях. Далее следует постепенно расслаблять все части тела, чувствуя при этом постепенное тепло в руках, плечах, пальцах; затем в груди, ногах животе, бёдрах. Затем перевести внимание на лицо, прочувствовать, как расслабляются мышцы лица.

Во время второго этапа нужно ясно представить сценическую обстановку – зал, где будет проходить концерт, инструмент, комиссию или публику. Исполнитель должен представлять, как он спокоен, самоуверен, как отлично у него все звучит и все получается так, как он и планировал.

Русский и советский пианист и педагог Константин Николаевич Игумнов, по воспоминаниям близких людей, перед выступлением или во время продолжительных уроков со студентами мог в течение пары минут успокоиться и отдохнуть.

Когда мышцы тела расслабляются с помощью образных представлений, то мозг человека инстинктивно погружается в переходное состояние между сном и бодрствованием. Это состояние физиологи называют фазовым. Главнейшее качество этого состояния – увеличенная способность человека к самовнушению. Процессы восстановления протекают гораздо быстрее, чем во сне.

Опытные педагоги и психологи учат не придавать большого значения ошибке на эстраде, не преувеличивать объемы «трагедии». Нужно уметь дать себе право на случайную неудачу. «Что выйдет, то выйдет. Я делаю все, что в моих силах» - такая установка дает чувство психологического успокоения. Создается ощущение вольности, независимости, душевной легкости. В таком подходе кроется психологическая хитрость. Если человек дает себе право на небольшую ошибку, то автоматически он открывает путь удаче.

Хорошим средством в борьбе с волнением будет обыгрывание программы виртуальной публикой. На итоговых стадиях работы, когда программа считается готовой, она исполняется от начала до конца с чувством того, что обыгрывание происходит перед экзаменационной комиссией или публикой. Проигрывание программы можно записать на диктофон, для дальнейшего прослушивания и выявления погрешностей. Чтобы лучше представить публику следует поставить стулья, на которые можно разместить игрушки. В процессе игры воображаемой публике надлежит быть готовым к разным неожиданным обстоятельствам, при встрече которых не останавливаться, а играть дальше, с ощущением, что ничего не было. Ни в коем случае при ошибках нельзя корчиться в лице или тем более, останавливаться, прямо и открыто показывая публике свои неудачи.

«Пусть это исполнение будет редким, но наиважнейшим событием в процессе работы», говорил своим ученикам А.Б. Гольденвейзер. [22., с. 128] С помощью метода обыгрывания воображаемой публике можно проверить, насколько сильное влияние оказывает эстрадное волнение на качество исполнения, предварительно обнаружить некрепкие места, которые обнаруживаются при усилении волнения. Каждое последующее обыгрывание программы с помощью этого метода значительно сокращает воздействие переживания на исполнение.

Обыгрывая программу виртуальной публике, затем близким друзьям или сокурсникам исполнитель шаг за шагом приближает себя к обстановке, соответствующей выступлению на концерте. По мере готовности программы

такие обыгрывания нужно делать все чаще и чаще и постараться достичь того, чтобы, говоря словами Станиславского, «трудное стало привычным, привычное — легким, а легкое — приятным». [32., с. 128]

Надо сказать о разного рода талисманах, которые были в большом почёте у некоторых людей искусства, и без которых те не отправлялись ни на один спектакль или концерт. У австрийского композитора Йозефа Гайдна был заветный перстень, преподнесённый Фридрихом II. Великий композитор «не раз признавался, что если он, садясь за фортепиано, забывал надеть этот перстень, то у него не появлялось никаких творческих мыслей». [33., с. 53]

Есть и те, кто скептически относится к почитаниям талисманов и прочим странностям, которые свойственны людям творческих профессий. Но если эти обстоятельства успокаивают артистов, то это уже не мало и имеет место быть.

Некоторым исполнителям нужно каким-то особым образом одеться, чтобы чувствовать себя комфортно во время работы. Другим нужно пообедать чем-то определенным. Третьи окружают себя значимыми вещами. Кто-то намеренно старается отвлечься перед выступлением, ведёт посторонние разговоры, снимая с себя излишек нервного напряжения. Русский певец Федор Иванович Шаляпин, например, мог играть в карты в антрактах своих спектаклей. А кто-то, напротив, ищет тишины, уединения, покоя. Для таких людей — главное, это подняться над повседневным, обыденным, уйти в себя.

Из опыта многих выдающихся музыкантов и других людей, чьи профессии связаны с выступлениями на публику следует, что нужное им внутреннее состояние на сцене появляется через сознательную и целенаправленную фокусировку внимания на исполнительских задачах в конкретном произведении. Нужно сконцентрировать свое внимание и направить все мысли на то, каким должен быть характер, темп произведения, качество звучания, фразировка, тембр, динамика, ритмическая нюансировка

и т.п. Главное «вцепиться в материал», тогда дальше все пойдёт само собой, исполнительский процесс войдет в нужное движение.

Прием медитативного погружения связан с реализацией установки «здесь и сейчас», которая используется в буддизме и гештальт-терапии. Игра с помощью этого приема связана с полным осознанием и ощущением исполнительских задач, связанных с извлечением звуков. Музыкант должен быть максимально сконцентрирован на протекающем сейчас моменте времени. При фокусировке внимания на слуховых образах ощущается каждый переход звука в следующий. Ноты как бы проверяются на вкус, насколько они упругие и мягкие, пробуются как аромат, рассматриваются, как самые разные цвета. Этот процесс можно сравнить с перемещением полного воды сосуда, из которого при движении не упадет даже капли. Исполнитель должен повторить произведение с самого начала до конца, полностью сосредоточившись на слушании переходов ноты за нотой.

Погружение в звуковую материю происходит при использовании метода, который предложил пианист Иосиф Гофман. В основу метода положено 4 способа работы на музыкальном произведении:

- работа с нотами и с инструментом;
- работа без нот (наизусть) за инструментом;
- работа с нотами без инструмента;
- работа без нот и без инструмента.

Если полностью сконцентрировать внимание на движениях и ощущениях, которые с ними связаны, то можно лучше понять специфику прикосновений пальца к клавише, рассмотреть свободны ли движения или имеются нежелательные зажимы. Следует прочувствовать мышцы рук, плеч, лица, кончики пальцев. Ощутить физическое удовольствие от своей игры.

Исполнение произведения в медленном темпе на *pianissimo* развивает способность медитативного погружения и увеличивает тормозные процессы организма. Упадок этих процессов на концерте порождает слишком быстрое, громкое и неконтролируемое исполнение. Сосредоточенная игра

произведения от начала до конца с абсолютным контролем каждой ноты напоминает упражнения в школе дзен буддизма на концентрацию внимания, где нужно разделять зерна круп. Все быстрые и громкие места нужно время от времени проучивать в медленном темпе на *piano*. Места, которые исполняются штрихом *стаккато*, нужно проучивать на *легато* вслушиваясь в каждую ноту и контролируя ее. И наоборот, *легатные* места проучить на *стаккато*, преувеличивая артикуляцию пальцев для ощущения и контроля качества всех нот в фигурации.

В психологии существует метод ролевой подготовки, смысл которого заключается в том, чтобы исполнитель отвлекся от своих индивидуальных особенностей характера и вошел в образ известного и выдающегося музыканта и начал свое выступление в роле знаменитого человека, который уверен в себе и не боится публичного выступления.

Волнующийся исполнитель должен представить себе уверенного и смелого состоявшегося музыканта, похожим на которого ему хотелось бы быть. Затем нужно предельно точно перевоплотиться в задуманный образ, исполняя при этом определенный ряд действий. Необходимо скопировать язык поведение этого человека, манеру посадки за инструментом. При выполнении ряда данных действий внутри обязательно начнет зарождаться новое психологическое состояние, в котором ключевыми чувствами будут уверенность и решительность. Когда стеснительный и нерешительный музыкант будет постоянно и уверенно внушать себе: «Я играю как Рахманинов» (Рихтер, Горовиц и т. д.), «Я получаю большое удовольствие от своей игры», тогда он сможет максимально сбросить с себя угнетающее чувство уязвимости во время концерта. Такое умение является высшим этапом психологической готовности к выступлению, реализующееся через целенаправленное самовнушение.

Стоит отметить, что состояние учащегося перед концертом в большой степени зависит от настроения его преподавателя. Руководитель обязан уметь настраивать своих учеников на успешный выход на сцену, ободрять и

быть для них своеобразным психотерапевтом. Образ волнующегося, но требующего спокойствия руководителя будет выглядеть весьма странно и может сильно травмировать психическое состояние ученика.

Немаловажный пункт в подготовке произведения к показу на сцене – выявление возможных ошибок. Когда можно сделать вывод, что произведение уже готово и его можно выносить на сцену, будет не лишним обезопасить себя от ошибок. Даже в хорошо подготовленном произведении может быть обнаруженная ошибка, которая обязательно даст о себе знать во время выступления. Появляется вопрос — как выявить такую погрешность из хорошо исполняемого произведения? Как правило, артисты проверяют это, проигрывая программу своим сокурсникам и друзьям в разных обстановках и на разных инструментах. В психологии такой процесс называется генерализацией навыка то, что у пианистов получается на одном инструменте, абсолютно не удастся на другом. Так происходит не только из-за смены внешних обстоятельств, но и из-за степени крепости выученного произведения.

Для выявления таких потенциальных недочетов существуют различные методы, которые мы перечислим далее.

Проигрывание произведений с закрытыми или завязанными глазами. Играть следует безошибочно в медленном темпе с активной артикуляцией. Можно проучить сначала отдельно каждой рукой. Нужно следить, чтобы не возникало зажимов мышц, а дыхание было ровным. Данный прием был полезен в октавных местах Концерта №1 С.С. Прокофьева. Руки «вслепую» находят нужные клавиши, а мозг анализирует каждый интервал, на который нужно «прыгнуть» дальше.

Для фокусировки внимания на произведении будет полезно проиграть его с помехами и отвлекающими моментами. Для создания искусственных помех можно включить телевизор на среднюю громкость. Чтобы еще сильнее усложнить задачу, музыкант может проделать это упражнение с закрытыми глазами. После такого рода упражнений исполнитель может ощутить

большое утомление. Помимо плохой подготовки произведения, эту усталость можно объяснить слабой развитостью сердечно-сосудистой системы.

Можно говорить о полной сосредоточенности на процессе игры и отбросить столкновение с неприятными неожиданностями на сцене, если музыкант с легкостью проигрывает свою программу с какой-либо включенной аудиозаписью.

Еще один вариант для укрепления выученности музыкального материала – во время игры исполнитель сам должен пробовать что-то рассказать, например, о своих планах на следующую неделю. Как правило, эта задача вызывает огромную трудность, поскольку нужно вести и контролировать одновременно два мыслительных процесса.

В случае если музыкант волнуется только перед незнакомой публикой, а перед педагогом и друзьями чувствует себя уверенно, то можно спровоцировать похожий подъем нервной системы с помощью физической нагрузки. Например, перед обыгрыванием педагогу сделать 20 прыжков или 30 приседаний. Затем сосредоточиться, как на экзамене и начать играть, «прокручивая» в голове свои исполнительские задачи.

Такой метод помогает справиться с подобным самочувствием в момент выхода на сцену. Обнаружившиеся неточности и погрешности далее должны исправляться внимательной и медленной игрой.

Для установления причин неудачных выступлений будет полезно ведение дневника, в котором исполнитель будет записывать различные факторы, которые провоцируют тот или иной результат. Здесь можно поставить в пример известного советского пианиста Николая Карловича Метнера. Читая эти записи, молодой музыкант может много поучительного подчерпнуть для самоконтроля.

Лучше всего вселяет уверенность успех на выступлениях. Помимо того, что удачные выступления приятны для души, так же они частенько приводят к существенным психологическим изменениям в человеке. Повышается самооценка и мнение о самом себе, о своих природных данных,

поднимается уровень доверия к себе. При сильном волнении можно «опереться» на свой недавний успешный эстрадный выход. Безусловно, такое воспоминание вызовет ряд приятных и положительных чувств. Советский скрипач и педагог Леонид Борисович Коган как-то сказал: «...за всю свою творческую жизнь, сколько бы я ни играл на эстраде, никогда не бывало двух одинаковых концертов. Ну, а если бы это стало возможным, то тогда о творчестве уже не было бы и речи. Мы очень благодарны публике, что она дарит нам такое состояние». [17., с. 222]

В заключении хочется отметить, что С.С. Прокофьев – гений XX века, сформировавший свой собственный стиль. Его лирические эпизоды наполнены теплотой и ясностью, а виртуозные темы отличаются энергичностью, свободой и артикуляционной четкостью. Поэтому вышеперечисленные методы оказались мне полезны при подготовке Концерта №1 для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева, где помимо хорошей выученности текста очень необходима твердая воля, самоконтроль и характер.

Заключение

Любое выступление на публике связано, так или иначе с оцениванием другими людьми. В зависимости от характера мнения слушателей, эти слова могут оказать положительное или отрицательное влияние на исполнителя. Именно поэтому выход на сцену провоцирует ряд нежелательных эффектов, например, в виде психической напряженности. Это обстоятельство может пагубно повлиять на выступление, снизив устойчивость отработанных процессов внимания, памяти, мышления, двигательных реакций.

Музыкант не всегда способен выдержать и взять под контроль свою психологическую и физическую нагрузку. Среди артистов есть и счастливчики, у которых в силу врожденного темперамента состояние волнения вызывает, наоборот, особенный подъем (например, таким качеством обладали композиторы Ф. Лист, Н. Паганини). Умение правильно настроить организм на концертное выступление тесно связано с такими чертами личности, как вера в себя и оптимистичность. Большое значение имеет и желание исполнителя выступать перед публикой, делиться результатами своей работы, быть услышанным.

Хоть психологические трудности концертного исполнения бывают достаточно велики, все же существуют их способы решения, которыми должен владеть человек, чья профессия связана со сценой. Обычно успешное исполнение сопровождается хорошим настроением и самочувствием, желанием выступить перед публикой, боевой дух. Неудачное выступление провоцирует плохое физическое состояние и утомление организма, недосып или неправильное и несвоевременное питание. Очевидно, что даже ссора в семье оказывает отрицательное воздействие на исполнение материала.

Мы описали лишь часть методов, которые могут помочь музыкантам и артистам справиться с волнением при выходе на эстраду, но каждый человек, чья деятельность связана с выступлением на публике, за время своей

карьеру составляет свой индивидуальный список способов и приемов для преодоления волнения.

Анализируя состояния разных артистов, можно сделать вывод, что каждый человек по-разному описывает свой наилучший настрой при выходе на эстраду. Нужно рассматривать и запоминать чувства и действия, которые предшествуют успешному исполнению, и применять эти данные в последующих своих выступлениях.

Кроме того, что каждый музыкант за время сценической карьеры находится в поиске пути решения проблемы волнения на сцене, исходя из особенностей своих природных качеств и багажа знаний, эта информация представлена в мемуарной, педагогической и методической литературе. И здесь можно почерпнуть разнообразие мнений и приемов. Это свидетельствует о том, что единого «рецепта», который бы подходил для всех, к сожалению, нет, потому что каждый человек индивидуален и обладает рядом врожденных особенностей.

Чтобы играть эффектно и ярко, с блеском, увлеченно, необходимо верить в себя, верить в свои силы и возможности. Это — аксиома. Сомневающийся и закомплексованный человек не сможет показать на сцене ничего великого и запоминающегося. Даже наоборот, может не удастся даже то, что без проблем получалось раньше, без внимания публики.

Первый концерт Сергея Сергеевича Прокофьева, главным образом, насыщен волевым началом. Именно поэтому пианист, исполняющий данный концерт, не может обойти стороной такие качества, как волевой настрой и уверенность в себе. Помимо того, что музыкант должен в совершенстве владеть текстом произведения, но также, в процессе исполнения он должен верить в себя, свои возможности, быть максимально убедительным в процессе интерпретации материала.

Литература

1. Алексеев А.В. Преодолей себя! Психическая подготовка в спорте. [Текст] / А.В. Алексеев. – М., 2006. – Физкультура и спорт, – 280 с.
2. Алякринский Б.С. О талантах и способностях: очерки о самовоспитании. [Текст] / Б.С. Алякринский. – Москва: Знание, 1971. – 173 с.
3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] / Л.А. Баренбойм. – Планета музыки, 2017. – 240 с.
4. Блок, В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева: исследование. [Текст] / В. М. Блок. – М., Изд-во Музыка, 1979. - 143 с.
5. Боганова, Т. В. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. [Текст] / Т. В. Боганова. – М., Изд-во Сов. композитор, 1961. - 163 с.
6. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – М., Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.
7. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. [Текст] / А.Л. Готсдинер. – М., Магистр, 1994. – 193 с.
8. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева [Текст] / В. Ю. Дельсон. – М., Изд-во Советский композитор, 1973. – 286 с.
9. Дельсон В.Ю. Фортепьянные концерты С. Прокофьева. [Текст] / В.Ю. Дельсон – М., Изд-во Советский композитор, 1961. – 53 с.
10. Дьюи Д. Психология и педагогика мышления / Д. Дьюи. – Пер. с англ. Н.М. Никольской. – М.: Совершенство, 1997. – 208 с.
11. Кадыров Р.Г. Музыкальная психология: учебное пособие [Электронный ресурс] / Р.Г. Кадыров // Мусика. – 2005. – Режим доступа https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=215.
12. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. [Текст] / Д.К. Кирнарская, К.В. Тарасова, Н.И. Киященко, Г.М. Цыпина. – М., 2003. – 368 с.

13. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. [Текст] / Д.К. Кирнарская – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 стр.
14. Коган Г.М. Работа пианиста. [Текст] / Г.М. Коган – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
15. Крившенко Л.П. Педагогика. [Текст] / Л.П. Крившенко, М.Е. Вайндорф-Сысоева, Л.В. Юркина – М.: Изд-во Проспект, 2010. – 432 с.
16. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность. [Текст] / Е.П. Крупник – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1999. — 240 с.
17. Лобзин В.С., Решетников М.М. Аутогенная тренировка. [Текст] / В.С. Лобзин, М.М. Решетников – М.: Изд-во Медицина, 1986. - 280 с.
18. Морозов, С. А. Прокофьев. [Текст] / С. А. Морозов. – М.: Изд-во Мол. гвардия, 1967. - 280 с.
19. Мюнстерберг, Г. Психология и учитель. [Текст] / Г. Мюнстерберг - Москва, 1997. - 179 с.
20. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. [Текст] / Г.Г. Нейгауз – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
21. Николаев А.А. Мастера советской пианистической школы. [Текст] / Очерки. // Ред. А.А. Николаев – М., 1961. – 230 с.
22. Новожилова Т.Н. Музыкальная педагогика и психология [Электронный ресурс] / Т.Н. Новожилова // Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств – 2008. – Режим доступа https://vk.com/doc41148267_409618855?hash=f0886f3b74d58fbb09&dl=c00119f2b9ffa7ddfa.
23. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. [Текст] / Г.П. Овсянкина – Изд-во «Союз художников», 2007. – 240 с.
24. Овчинников Л. О романтических тенденциях в интерпретации фортепианных произведений С. Прокофьева советскими пианистами [Текст] // Московский музыковед. Ежегодник Вып. 2. 1991. – 78-88 с.

25. Петровский А.В. Психология. [Текст] / А.В. Петровский, Н.Г. Ярошевский – М., Академия, 2002. – 512 с.
26. Петрушин В. И. Музыкальная психология. [Текст] / учебник и практикум для среднего профессионального образования // В. И. Петрушин. – 4-е изд. – М., Изд-во Юрайт, 2019. – 380 с.
27. Роджерс К. Становление личности. Взгляд на психотерапию. [Электронный ресурс] / К. Роджерс. // М.: "Прогресс", 1994
Терминологическая правка В. Данченко К.: PSYLIB – 2004. – Режим доступа <https://www.rulit.me/books/stanovlenie-lichnosti-vzglyad-na-psihoterapiyu-read-405531-1.html>
28. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. [Текст] / С.Л. Рубинштейн – Изд-во: Питер, 2002. – 720 стр.
29. Савшинский С.И. Пианист и его работа. [Текст] / С.И. Савшинский – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
30. Скорик, М. М. Ладовая система С. Прокофьева. [Текст] / М. М. Скорик [предисл. Д. Кабалевского]. – Киев, Изд-во Музична Україна, 1969. – 100 с.
31. Спиркин А. Г. В мире мудрых мыслей. [Текст] / А.Г. Спиркин – М., 1962. – 331 с.
32. Станиславский К.С. Работа актера над собой. [Текст] / К.С. Станиславский – М., Изд-во Художественная литература 2009. – 504 с.
33. Стендаль Письма о прославленном композиторе Гайдне. т. 8 [Текст] / Стендаль – М., 1959. – 564 с.
34. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. [Текст] / Б.М. Теплов – М., 1961. – 334 с.
35. Тихомирова Н.Ф. Основы общей и музыкально-педагогической психологии. [Текст] / Н.Ф. Тихомирова, П.П. Скляр – Луганск, Изд-во Глобус 2004. – 272 с.
36. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. [Электронный ресурс] / А.В. Торопова // «ГРАФ-

ПРЕСС» — 2008. — Режим доступа
https://vk.com/doc41148267_409618939?hash=1e562f79d165c89c77&dl=fca4abaf55fc333664.

37. Ходусов А.Н. Педагогика воспитания. Теория, методология, технология, методика. [Текст] / А.Н. Ходусов – М.: Инфра-М, 2018. – 405 с.

38. Холопов Ю. О современных чертах гармонии С. Прокофьева [Текст] // Черты стиля Прокофьева. М., 1962. – 253-311 с.

39. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. [Текст] / Г.М. Цыпин – М., 1994. – 373 с.

40. Федорович Е.Н. Основы музыкальной психологии. [Текст] / Е.Н. Федорович, Е.В. Тихонова – М.: Директ-Медиа, 2014. – 279 с.

41. Фейнберг С. О фортепианном стиле Прокофьева [Текст] // Пианизм как искусство. М., 1969. – 547-552 с.