Яблокова Любовь Николаевна

Преподаватель, концертмейстер.

Гребенщикова Надежда Алексеевна

Преподаватель, концертмейстер.

МБОУ ДОД «Детская школа искусств №1» г.Димитровграда.

**Методическая разработка на тему:**

**«Ощущение времени исполнителя во время выступления в ансамбле»**

**Аннотация.**

**Цель:** Ознакомление читателя с временными процессами и ощущения человека во время исполнения концертного произведения.  
**Задачи:**

1. Дать понятие "двойного времени".
2. Расширить представление о психофизических процессах в работе мозга человека.

В работе используются высказывания и наблюдения великих музыкантов и исполнителей, а также личные наблюдения и творческий опыт авторов.

**Актуальность.**

Считаем, что актуальность данной разработки состоит в том, что педагогу необходимо владеть информацией о «двойном времени» и умело пользоваться ею. Ведь руководитель ансамбля должен владеть не только методикой преподавания, но и психологическими аспектами работы в группе.

Время мы привыкли измерять нашими делами и поступками, явлениями природы, носящими процессуальный характер. Так же известна особая роль звука и звучаний в психологической жизни человека.Сеченов писал, что «…только звук и мышечное ощущение дают человеку представление о времени, притом не всем своим содержанием, а лишь одной стороной: тягучестью звука и тягучестью мышечного чувства». Каждый музыкант-исполнитель знает, насколько сложнее игра в ансамбле, чем исполнение сольно. В силу своей индивидуальности человек чувствует себя во время концертного исполнения по-разному, в том числе и ощущает время тоже по-разному. Для кого-то это «мгновение», а для кого-то «вечность».

В этой работе хотелось бы рассмотреть следующие аспекты субъективного переживания объективного времени:

- время звучания произведения;

- переживание музыкального содержания произведения;

- душевной реакцией на него;

- переживание своего состояния во время подготовки произведения.

Музыкант имеет дело с двумя временными пластами – объективной и художественной реальностью. В одном из них процесс исполнения осуществляется физически, в другом развертывается процесс, связанный с переживанием и воплощением художественных образов. Именно последнее обстоятельство вызывает необходимость выйти за пределы переживания настоящего времени в иной временной масштаб, иное измерение.

Если посмотреть, какова структура переживания времени во время концертного выступления, то мы, опираясь на опыт выдающихся музыкантов, может констатировать, что на сцене артист живет как бы в двух измерениях. Он находится в будущем, предчувствуя и предслыша («думай вперед» - так мы часто говорим ребенку во время изучения произведения) то, что должно быть осуществлено (удерживая в памяти о целостной художественной системе), но он и в прошлом (контролируя реализацию замысла, выразительность, звучание, нюансировку и так далее, анализируя реакцию зала, которая служит индикатором возможных вариативных решений на эстраде). Об этом раздвоении внимания говорят и С.Рахманинов, и Д.Ойстрах, и Ф.Шаляпин. Артисты единодушны и в другом: нельзя непосредственно на эстраде вести внутренний исполнительский процесс в настоящем времени, он осуществляется почти механически, автоматизировано.

Творческая воля музыканта на эстраде направлена не на само движение, а на контролирование последовательности элементов, системы движений избранной в процессе подготовки произведения, а кроме того – на наиболее динамическое и яркое воплощение художественной мысли. И это есть цель исполнения. И.Сеченов писал: «Пока небойкий музыкант разучивает пьесу, движения руки кажутся ему подчиненными воле, он чувствует, что они требуют усилий, но раз пьеса твердо заучена и исполняется тем же музыкантом, переход от одного движения к другому идет свободно, без усилий и так быстро, что о вмешательстве воли в каждое движение не может быть и речи». Следовательно, в период подготовки произведения к исполнению мы имеем дело с качественным переходом: от дискретности отдельных движений – к целостному процессу, освобожденному от затрудняющего на конечном этапе вмешательства осознания отдельных движений. Здесь происходит преобразование внешнего времени в синтез внешнего и внутреннего, рождение нового масштаба. Слова или звуки, закодированные в систему, тем самым попадают в ситуацию уплотнения времени.

Сигети, обобщая свой исполнительский опыт, писал о внутреннем времени исполнителя: «Я имею в виду способность, основанную на наличии внутреннего слуха, мысленно проигрывать большие музыкальные отрывки… Я бы назвал эту способность внутренним слухом,обладая таким умением, можно охватить основанные контуры произведения, закономерности его построения. Таким образом, иногда удается избежать опасных «рифов» при разучивании и репетировании, которые иной раз нелегко преодолеть любому музыканту».

Известны факты, когда однажды Й.Иоахим, исполняя Чакону Баха, сыграл сразу одно заключительное проведение темы и остановился, ожидая аплодисментов. Затем вынужден был начать снова. Об аналогичном случае вспоминал и Ф.Дружинин: во время исполнения Концерта И.К.Баха, он «в уме» сыграл всю первую часть, а реально, параллельно с этим, лишь экспозицию. И также ему показалось, что часть окончена. Поэтому педагог должен уметь сфокусировать внимание каждого участника ансамбля на исполнении произведения так, чтобы подобных случаев не происходило, а это одна из сложнейших задач во время подготовки ансамбля к выступлению.

Как пишет Н.Бехтерева, получены интересные данные, указывающие, что «…мозговой контроль психических функций обеспечивает различные их стороны и в том числе развитие явлений во времени масштаб этого времени. Эти данные свидетельствует также о возможности обеспечения мозгом не одного, а многих различных масштабов времени», при электрических воздействиях на мозг. При этом отмечается порой резкое ускорение и замедление различных действий, произнесение речи в более быстром темпе. Сходные явления неоднократно были зафиксированы и в сновидениях, когда память в короткий отрезок времени может подать организму и сознанию найти решение.

В современном исполнительском искусстве возникает любопытная аналогия. Некоторые музыканты, изучая новое произведение, порой весьма сложное для запоминания, делают уменьшенные копии страниц своей партии и наклеивают их на один лист бумаги, делая текст доступным одномоментному зрительному восприятию. Иногда текст дополнительно размечают цветным карандашами подобно тому, как это делают дирижеры. Видимо, это помогает успешному протеканию психологического процесса свертывания структуры в сжатый масштаб времени.

Современная психофизиология считает, что подобная возможность не является иллюзией, а объективно присуща работе нашего мозга. Это дает «некоторое основание полагать, что в эти моменты не только структуры мозга, обеспечивающие счетные операции, но и весь мозг, а может быть, и весь организм жили по другому времени», - отмечает Н.Бехтерева.

Создание цельной исполнительской концепции («картины») – сложный и мало изученный процесс. Но одно кажется несомненным: необходимо на всех этапах изучения произведения удерживать форму его будущего воплощения в ее окончательном виде. Разумеется, процесс композиторского творчества весьма способствует созданию. Не случайно выдающиеся исполнители прошлого и настоящего сочетали в себе эти два вида творчества.

В связи с этим можно сделать вывод: как сложно учащимся сыграть в ансамбле концертный вариант произведения и чтобы при этом ощущение времени совпадало у всех участников ансамбля.

Список литературы.

1. Сеченов И.М. «Избранные труды» Москва, 1935 г.
2. Попова Л. «Когда дружат музы» // Вопросы литературы, 1964 г.
3. Григорьев В.Ю. «Методика обучения на скрипке» Москва, 2006 г.
4. Бехтерева Н.П. «Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека» Ленинград, 1974 г.
5. Бехтерева Н.П. «Мозговые коды психической деятельности» Ленинград, 1977 г.
6. Гинзбург Л. «О работе над музыкальным произведением» методический очерк 3-е издание. Москва,1968 г.
7. Ойстрах Д. «Музыкальная жизнь» 1960 №10 стр.18.
8. Сигети «Воспоминания» Заметки скрипача. Москва, 1969 г.