

Франц

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

**СЦЕНИЧЕСКАЯ СВОБОДА
МУЗЫКАНТА—ИСПОЛНИТЕЛЯ**

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И СТУДЕНТОВ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

КИЕВ 1982 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

СЦЕНИЧЕСКАЯ СВОБОДА
МУЗЫКАНТА - ИСПОЛНИТЕЛЯ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И СТУДЕНТОВ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

КИЕВ 1954 г.

Слушая и наблюдая игру выдающихся музыкантов и актеров, мы невольно восхищаемся той удивительной легкостью, непринужденностью, с которой преодолеваются большие технические и художественные сложности. Создается впечатление, что артисту не составляет никакого видимого труда выполнение тех сложнейших действий, которые предполагает исполняемое произведение. Настоящий мастер заставляет нас забыть обо всех технических сложностях и обращает наше внимание только на содержание, на мысли, и чувства, заложенные в пьесе.

Конечно, мы понимаем, что эта удивительная легкость только кажущаяся, что за ней стоит огромный, титанический труд, вложенный исполнителем в подготовительную работу. Но в том-то и заключается мастерство, что во время исполнения на сцене слушатель не замечает этого труда, той изнурительной подготовительной работы, которую проделал артист перед выходом на эстраду. «Настоящее мастерство начинается там, где заканчивается труд!». Артист должен довести свое исполнение до такого совершенства, чтобы не было и намека на какие-то видимые трудности и неудобства, чтобы у слушателя от исполнения рождалось впечатление свободной импровизации, в которой создание и исполнение музыки сливалось бы в одновременный процесс.

Для достижения такой свободы необходимо овладение всем комплексом исполнительских движений, направленных на полноценное воплощение в звучании художественного образа, овладение психологическими предпосылками и установками, которые дадут возможность исполнителю обрести нормальное творческое самочувствие на сцене, сценическую свободу.

Сценическая свобода имеет две стороны: внешнюю (физическую) и внутреннюю (психическую). Телесная и духовная свобода в своем взаимодействии составляют необходимое условие истинного творчества на сцене. Остановимся на физической стороне творческой свободы исполнителя.

Физическая или мускульная свобода артиста, как и всякого живого существа, зависит от правильного распределения мускульной энергии.

Мускульная свобода — это такое состояние организма, при котором на каждое движение и на каждое положение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение или положение тела требуют, — больше и не меньше.

Способность целесообразно распределять мускульную энергию по мышцам — это основное условие пластичности человеческого тела. Требования точной меры мускульной энергии для каждого движения — основной закон пластики. Если движение целесообразно и подчинено внутреннему закону пластики — оно красиво, потому что свободно.

«Природа не знает непластичности, — указывает Е. Б. Вахтангов, — Прибой волн, качание ветки, бег лошади, смена дня на вечер, внезапный вихрь, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона, уродство форм бегемота, — все это пластично; здесь нет коффуза, смущения, пеловкой напряженности выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности, и мертвенности, и, сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной!»¹⁾

В природе энергия постоянно трансформируется, переходит из одного вида в другой по всякое движение в природе неизменно соответствует тому количеству энергии, которое на это движение израсходовано.

Только человек при определенных условиях теряет эту способность подчинять свое физическое поведение основному закону пластики.

Каждому из нас приходилось наблюдать людей, которым приходилось выступать с трибуны перед каким-либо собранием. И мы, конечно, обращали внимание на то, что это (с виду очень простое) действие удается далеко не всем одинаково. Иной оратор выходит на трибуну и чувствует себя «как рыба в воде»: просто и свободно излагает свои мысли непринужденно и естественно жестиккулирует, в паузах своей речи спокойно собирается с мыслями, совершенно не смущаясь присутствием публики. Другой, — едва окажется перед публикой, — полностью теряется, движения его становятся неловкими, голос изменяет ему, мысли путаются, он не может сказать даже нескольких простых фраз. Мучительные минуты и для публики, и для оратора. В чем же тут дело? Можно, конечно, сказать, что первый оратор опытный, что у него, очевидно, выработалась привычка к публичным выступлениям.

Но почему же один, без конца выступая на всевозможных собраниях, никак не может добиться от себя свободного поведения на трибуне, а другой после двух-трех выступлений «привыкает» и чувствует себя легко и свободно? Не в том ли здесь дело, что один, выходя на трибуну, не очень хорошо знает, что он хочет и должен сказать, а другой, наоборот, все продумал, проверил, отдает себе полный и ясный отчет, в своих собственных мыслях и потому исполнен уверенности в своей правоте? Один на сцене думает: что о нем скажут, как он выглядит, какое впечатление он производит на своих слушателей (это может быть и подсознательно). У второго же одна цель, одна задача: убедить аудиторию в своей правоте. А так как он уверен в ней, то совершенно спокоен. Такой оратор совсем не беспокоится о себе, а думает лишь о том деле, ради которого он вышел на сцену. И, даже часто бывает, что человек мало искушен в ораторском искусстве, но, несмотря на это, тело его совершенно свободно, голос его звучит естественно, ни в чем нет фальши. В этом случае внешняя (физическая) свобода является следствием его внутренней свободы.

Внутренняя свобода — это уверенность, полная убежденность в необходимости поступить именно так, а не иначе.

Отсюда вывод: знание дает уверенность, уверенность порождает внутреннюю свободу, а внутренняя свобода находит свое выражение в физическом поведении человека, в пластике его тела.

Из сказанного выше ясно, что при отсутствии внутренней свободы неизбежно мускульное напряжение.

Мускульное напряжение часто охватывает не все мышцы, а часть их, определенную группу. В других группах происходит недогрузка. Здесь проявляет себя закон компенсации: сильное напряжение одной группы мышц компенсируется ослаблением деятельности какой-нибудь другой. Это можно проверить самому. Достаточно сильно сжать руками какой-нибудь предмет, устранив напряжение во всем теле. Потом ввести в действие мускулатуру ног — напряжение в ваших руках тотчас же значительно уменьшится. Это явление достаточно широко известно и используется в спорте.

В описанном явлении принцип компенсации проявляет себя в пределах одного вида энергии: недогрузка мускульной энергии в одних мышцах компенсируется перегрузкой той же энергии в других.

Но этот же принцип проявляет себя и в более широком масштабе: определенное количество энергии может быть замещено эквивалентным количеством энергии другого вида. Вот почему деятельность, вызывающая усиленное расходование мускульной энергии, влечет за собой ослабление деятельности, требующей большого расходования нервной энергии. Вот почему тяжелая физическая работа несовместима с усиленной деятельностью интеллекта. Усиленная и неинтеллектуальная работа требует максимального физического покоя, и обычно связана с расслаблением мускулатуры тела. И поэтому мы вправе утверждать, что, если исполнитель в процессе игры расходует большое количество физической энергии, — это значит, что его психические способности (мысли и чувства) участвуют в творческом процессе в ничтожной степени.

«Раз актер потеет на сцене, долой со сцены!» — часто повторял К. С. Станиславский. Сказано достаточно резко, но по сути очень верно. Эту истину каждому артисту следовало бы запомнить раз и навсегда. Он должен знать, что его труд, если он действительно является творческим, сопряжен с очень незначительным расходованием физической (мускульной) энергии; от актера требуются затраты не столько его телесных сил, сколько душевной и интеллектуальной энергии; требуется огромное внутреннее напряжение при большой физической свободе.

Связь между мускульной свободой и сценическим вниманием образно пропорциональная: чем сосредоточеннее человек внутренне, тем меньше напряжены его мышцы, и наоборот — чем больше у человека напряжены мышцы, тем слабее активность его внимания. Одно замечается другим.

Поэтому, если артисту удалось сосредоточить свое внимание на заданном объекте, чрезмерное мускульное напряжение исчезнет само собой. Однако, это не так просто сделать, когда существует «мышечный зажим». Очевидно, нужно попытаться сначала освободить тело от лишнего напряжения, — тогда сосредоточить внимание будет го-

1) Е. Вахтангов. Материалы и статьи. М., изд. ВТО, 1959 г., стр 102

раздо легче.

Процесс освобождения может проходить в следующем порядке:

— сознательные волевые усилия, направленные на освобождение внешних органов тела от излишнего мускульного напряжения;

— сознательные волевые усилия, направленные на овладение данным объектом внимания;

— превращение произвольного внимания в непроизвольное увлечение (высшая форма активной сосредоточенности) и возникновение в связи с этим чувства внутренней свободы;

— приобретение полной физической свободы (произвольное исчезновение остатков мускульной несвободы как во внешних, так и во внутренних органах).

Все сказанное до сих пор может быть адресовано не только музыкантам - исполнителям, но и всем, кому приходится выходить на сцену. Это общие положения, присущие всем видам сценической деятельности.

Деятельность музыканта - исполнителя, подчиняясь общим законам, имеет и свои специфические особенности.

Начнем с того, что для игры на любом музыкальном инструменте необходимо выполнение определенных движений, которые должны обеспечивать полноценное в художественном смысле звучание.

Специфической особенностью движений музыканта - исполнителя (в отличие, скажем, от актера) является невероятная их скорость и точность даже в произведениях медленных по темпу. Выработка таких нужных для исполнения движений занимает «львиную» долю времени у большинства исполнителей, особенно у неопытных или начинающих.

Основная сложность заключается в том, что сознание абсолютно не в состоянии контролировать все игровые движения. Оно может лишь давать импульсы в определенных точках, все остальное строится только на автоматизме. Именно определение роли сознания и подсознания в исполнительском процессе и было основным «камнем преткновения» в музыкальной педагогике. Музыкальная педагогика прошла большой и сложный путь к «овладению тайной игровых движений»: от старой, «механической» школы, через анатомию - физиологическую до современной - психофизической школы. На что же должно быть направлено во время игры сознание исполнителя для того, чтобы работа эта шла возможно успешнее, и вырабатываемые движения оказывались бы не только свободными, но и целесообразными, технически удачными? Современная теория исполнительства решает этот вопрос так: «Добиться успеха можно только при условии, если основное внимание устремлено на цель твоих действий». К примеру, если хочешь перепрыгнуть через канаву, думай о месте, куда наметил прыгнуть, а не об углах, образуемых коленным суставом во время прыжка

«В нашем воображении вырисовывается звуковая картина, — говорит Гофман, — она действует на соответствующие доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам... Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой: пальцы должны и будут ей повиноваться»¹⁾

«Новички, — отмечает советский психолог профессор Корнилов, — обычно сосредоточивают свое внимание на своих собственных действиях, а не на объекте своей работы. Начиная играть на рояле сосредоточивается почти всецело на движениях своих пальцев, что чрезвычайно тормозит выработку навыка. И лишь тогда, когда музыкант уходит весь в мелодию и не следит за движением рук, лишь тогда навык начинает быстро совершенствоваться»²⁾.

Итак, сознание должно быть направлено на цель работы, на конечный результат, — только это даст в итоге возможность правильного, свободного, творческого самочувствия на сцене.

Однако, «...смотрение в цель» — не магический талисман, не волшебная лампа Алладина, от трения о которую «сама собой» рождается техника. Для выработки последней требуется ряд условий. Но в цепи этих условий смотрение в цель «составляет первое и самое важное звено»³⁾.

Следует сказать, что научиться правильно глубоко и точно видеть — это едва ли не самое сложное в искусстве. Примером этому может служить интересный рассказ художника Бродского об одном из его первых учителей — старом скульпторе Иорини, который приводит Г. Коган в своей книге «У врат мастерства».

«Это был очень требовательный учитель. Он по десятку раз заставлял учеников переделывать один и тот же рисунок. Иорини сумел привить любовь к делу, научить серьезному отношению к рисунку. Каждого поступавшего в его класс ученика Иорини заставлял делать контурный рисунок куриного яйца, требуя абсолютно верного изображения. Заметив в рисунке какую-нибудь неточность, он перечеркивал его и заставлял делать новый. Над этой задачей многие просиживали по месяцу!»^{*}

Можно только восхищаться таким даром «видения», но нужно стараться все время подниматься по бесконечной лестнице совершенствования своего мастерства, своего умения «видеть» и воплощать задуманное — это дает возможность ощутить полную творческую свободу на сцене.

Говоря о сценической свободе, нельзя обойти стороной вопрос о сценическом волнении.

1) И. Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Искусство, 1938, стр. 57—58.

2) К. Корнилов. Психология. М., Учпедгиз, 1946, стр. 143—144.

3) Г. Коган. У врат мастерства. М., Музыка, 1969, стр. 27.

Волнение бывает двух видов. Небольшая взволнованность, «приподнятость» перед выступлением естественна. Она приносит пользу исполнителю, поднимает «тонус», дает возможность увлечь самому и увлечь слушателей.

Другой вид волнения—волнение-паника. Под влиянием такого волнения все лучшие намерения, замыслы терпят полный крах. Исполнитель не в состоянии управлять своей игрой; то, что было тщательно продумано и сделано, «не выходит». Произведение превращается в неразборчивое бормотание. Мучается исполнитель, мучается зритель. В результате—психическая травма, иногда настолько сильная, что может привести музыканта к отказу от публичных выступлений.

Каковы же причины этого явления? А причина этого явления проста. Как уже говорилось в первой части работы, оратор немая перед аудиторией оттого, что думает о себе, о том, что о нем скажут. То же происходит с исполнителем. Многие считают, что это происходит от излишней скромности. Человек, мол, не верит в свои силы, занимается «самобичиванием»—отсюда и неудача.

Но другие придерживаются противоположного мнения: корни волнения находятся не в излишней скромности, а в нескромности, в преувеличении значения своего выступления, а значит, и в преувеличении своего собственного «я». Действительно, если перестать думать о своем выступлении, как о событии мирового масштаба, и о возможной неудаче, как о гигантской катастрофе, то можно, пожалуй, устранить значительную часть волнения. Ведь и правда, ничего особенного не случится, если рядовое исполнение (даже если оно мое) окажется неудачным или наоборот—очень успешным. Такая мысль может помочь исполнителю отвлечь внимание от собственного «я» и направить его в нужное русло, а именно—на то произведение, которое он исполняет, на массу художественных задач, которые необходимо выполнить.

«...Вы должны... научиться изгонять всякую мысль о своем драгоценном «я»,—советует Гофман первичающему при публице молодому пианисту,—равно как и об отношении к вам ваших слушателей, и сосредоточиться на работе, которую вам предстоит выполнить».

Итак, исполнитель должен все же волноваться, но не за себя, а за то содержание, которое он должен довести до слушателя. Таким образом, исполнитель на сцене должен быть как бы «раздвоен». Шаляпин писал: «Актёр стоит перед очень трудной задачей—задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мной всегда как на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат,—говорит корректор актеру—Помни, что плачьешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь». Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды в «Жизни за царя» в момент, когда Сусанин говорит: «Велят идти, повиноваться надо», и обнимая дочь свою Анто-

* И. Гофман. «Фортепианная игра». Ответы на вопросы фортепианной игры. М., Искусство, 1938, стр. 179—180.

иду, поет «Ты не кручинься, дитячко мое, не плачь, мое возлюбленное чадо»,—я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания,—думал, что это плачет Сусанин,—но вдруг я заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интенсивно, почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными,—и я мгновенно сдержал себя, охладил. Нет, брат,—сказал контролер,—не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...»*

Из приведенного примера ясно, что такое «раздвоенное» внимание на сцене. Теперь становится понятным высказывание Г. Когана: «Лучшее лекарство от волнения—волнение: от волнения из-за одного—волнение из-за другого... Волнуйся не за себя, а за композитора!». Так решается этот сложный вопрос.

Здесь нельзя не сказать о волнении, которое возникает оттого, что не все доучено, не все до конца сделано (такое бывает чаще всего у учеников). Это волнение принято называть волнением от «нечистой совести». «Понятно, что от такого волнения нет другого лекарства, кроме одного—работать до тех пор, пока не останется ни одного места, которое «не выходит». Иначе не поможет и «раздвоенное» внимание, ни вообще какие бы то ни было ухищрения.

У многих музыкантов—исполнителей возникает волнение от того, что они постоянно боятся забыть текст. И от того, что эта боязнь существует, — действительно забывают.

Что же происходит? Почему исполнитель забывает, то, что было уже так прочно выучено?

Прежде всего нужно понять, как удастся исполнителю помнить невероятное количество нотных знаков, особенно, если речь идет, к примеру, об исполнении паузусть целой сольной программы. Это возможно только потому, что наша память может как бы раздваиваться. Основная масса игровых движений при выучивании постепенно переходит в область подсознания и становится автоматизированной. Пальцы как бы сами «бегут» по проторенной дорожке, сознанию остается помнить только немного узловых моментов, в которых оно как бы включает звенья автоматизированной цепочки. Таким образом, сознание освобождается для другой работы (о ней речь шла выше), и именно эта особенность нашей памяти позволяет достигать удивительных результатов. Можно привести примеры выдающихся музыкантов, которые владели огромным репертуаром (Рубинштейн, Гофман, Рихтер и многие другие), причем владели им с удивительной легкостью. Гофман, например, держал в памяти огромный репертуар и мог, приехав на концерт, даже не зная, какую программу он сегодня исполняет. Об этом он узнавал от своего импресарио перед самым выходом на эстраду. Пример этот, конечно, уникальный, но он ярко демонстрирует колоссальные возможности человеческой памяти.

К сожалению, многие исполнители в предконцертный период подкупают по-другому. Одержимые страхом «забыть», они постоянно превращают свою память, непрерывно припоминая мысленно текст, или, что еще хуже, постоянно раз за разом прогоняют пьесу от начала до конца.

И чем больше такой исполнитель думает о том, как бы не забыть, тем больше он обнаруживает мест, которых он действительно «не помнит»

«Исполнителю невдомек,—пишет Г. Коган,—что ничего страшного тут нет, что это естественное последствие автоматизации. Он пугается и пытается втащить назад в сознание и возможно тверже закрепить каждое звено, каждой автоматизированной цепочки. Тем самым он с одной стороны, непосильно перегружает сознание, задает ему неразрешимую задачу, с другой—старательно разлаживает напоследок с таким трудом налаженную автоматизацию, то есть подрывает собственными руками самую прочную основу игры «наизусть». Такой исполнитель похож на автомобилиста, который перед самыми гонками из страха, что какая-нибудь деталь подведет, разобрал бы свою машину на части и «выехал» на старт, вцепившись одной рукой в колесо, другой—в кузов, а зубами—в коробку скоростей. Далеко ли уехал бы сей незадачливый гонщик?

...В последние дни перед концертом нужно стойко противостоять все время возникающему искушению «демонтировать» произведение. В это время пьеса должна покоиться в глубине сознания, в «собранном», синтезированном виде; вытаскивание ее снова на поверхность сознания, возврат к аналитическому ее восприятию, только вредит делу, разрушает главную опору предстоящего исполнения.

Поэтому перед выступлением не подавайтесь тревожной тяге к «анализу», не позволяйте себе задумываться над тем, какая нота или какой палец в таком-то месте, гоните от себя подобные мысли. Доверьтесь больше моторной памяти, рукам: они в данном случае надежней головы!»*

Итак, мы выяснили психологические предпосылки «забывания» на сцене. Глубокое их понимание является очень важным моментом для достижения хорошего творческого самочувствия на сцене.

Говоря о сценической свободе, нельзя не упомянуть о важности предконцертного режима исполнителя. Основной целью этого режима является прежде всего сохранение хорошего физического самочувствия исполнителя. Для этого в день концерта, равно как и в любой другой день, необходим хороший сон, нормальное питание, которое вполне может быть обычным. Необходимо только соблюдать одно условие: последний прием пищи должен состояться не ранее, чем за три-четыре часа до концерта. Это нужно потому, что сразу после еды все реакции организма понижены, а следовательно, это далеко не лучшее время для выхода на эстраду.

Очень важно не играть много в день концерта. Лучше не играть вообще, а только разыграться перед выступлением. В крайнем случае возможна утренняя репетиция перед вечерним концертом.

Впрочем, что правило требует индивидуального подхода и каждый может решать вопрос о занятиях в день концерта по-своему, лишь бы не потерять «тонуса», желая играть в концерте. Ведь именно желание играть, желание что-то свое, сокровенное «сказать» публике, нести до нее свои глубокие убеждения должно являться основным побудителем концертного исполнения. Поэтому забота об его сохранении

*Г. Коган. «Работа пианиста». М., Музыка, 1969 г., стр. 319—320.

требует от артиста особого внимания. Это—важная предпосылка для достижения увлеченности на сцене.

И, наконец, один из самых ответственных моментов,—овладение собой уже непосредственно на сцене. Даже при совершенно правильной подготовительной работе, при глубоком понимании всех предпосылок для успешного выступления, можно все же потерпеть неудачу, не сумев «собрать» себя на сцене. Это может произойти оттого, что исполнитель «потеряет» правильное ощущение чувства времени. Нужно знать, что время на эстраде ощущается исполнителем вовсе не так, как в спокойной обстановке. Оно течет во много раз скорее, артисту кажется, что он делает слишком большие паузы как в пьесе, так и между пьесами, слишком большие ферматы, большие замедления и, помимо воли, начинает их сокращать и уменьшать. Исполнение как бы сжимается во времени. Об этом нужно постоянно помнить и действовать по принципу «лучше передержать, чем не додержать», «лучше больше, чем меньше».

Следует, однако, оговориться, что это касается исполнителей холерического или сангвинического типов характера. Флегматикам, скорее всего, нужно действовать прямо противоположно.

Важно одно: правильное ощущение времени, иначе можно погубить все тщательно сделанное и продуманное до выступления.

Итак, мы рассмотрели основные предпосылки для достижения нормального сценического самочувствия. Из всего вышесказанного следует, что исполнителю для достижения сценической свободы, необходимо овладеть двумя сторонами сценической свободы: физической (внешней) и психической (внутренней). Необходимо глубоко понять диалектическую взаимосвязь между свободой внешней и внутренней, их причинно-следственную связь: мускульный зажим вызывает психический и наоборот, внутренний зажим— мускульный. Избавиться от них можно только, правильно сочетая заботу о внутренней и внешней свободе, сознательно создавая предпосылки для нормального творческого состояния на сцене. Для музыканта-исполнителя это выражается в нахождении правильных кинестетических ощущений в неразрывной связи с углублением в звуковой образ, постоянное совершенствование «мысленного идеала» звучания.

Избегать опасности забывания на сцене исполнителю поможет правильное понимание психологии музыкальной памяти, соотношения в ней сознательного и подсознательного, роли автоматизации игровых движений в исполнительском процессе.

Нормальный, хорошо продуманный предконцертный режим—немаловажное условие успешного выступления. Он создает хорошее физическое самочувствие артиста, что служит базой для хорошего психического состояния.

Естественно, что перечисленные моменты не исчерпывают всех необходимых предпосылок для успешного выступления. Каждый исполнитель решает вопросы подготовки к выступлению и самому выступлению по-своему, по-разному расставляя акценты, обращая больше или меньше внимания на тот или иной фактор. Думается, однако, что перечисленные в данных рекомендациях предпосылки хорошего творческого самочувствия исполнителя на сцене могут служить отправными точками на сложном пути обретения сценической свободы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке М., Музыка, 1965
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано, М., Муз-изд. 1961
3. Вахтангов Е. Материалы и статьи М., изд. ВТО, 1959
4. Вопросы фортепианного исполнительства, I вып. М., Музыка, 1965
5. Вопросы фортепианного исполнительства, II вып. М., Музыка, 1968
6. Гофман П. Ответы на вопросы о фортепианной игре, М., Искусство, 1938
7. Игумнов К. Мои исполнительские и педагогические принципы М., Музыка, 1938
8. Коган Г. Вопросы пианизма, М., Советский композитор, 1968
9. Коган Г. Работа пианиста, М., Музыка, 1969
10. Коган Г. У врат мастерства, М., Музыка, 1969
11. Леймер И. Современная фортепианная игра. М., Музыка, 1956
12. Маккинон Л. Игра наизусть. Л., Музыка, 1967
13. Нейгауз Г. об искусстве фортепианной игры. М., Музыка, 1967
14. Станиславский К. Работа актера над собой. М., Искусство, 1931
15. Станиславский К. Беседы М., Искусство, 1952
16. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М., Музыка, 1964
17. Стоянов А. Искусство пианиста. М., Музыка, 1958
18. Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста. Л., Советский композитор, 1969
19. Хентова С. Выдающиеся пианисты—педагоги о фортепианном искусстве М., Музыка, 1961
20. Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М., Музыка, 1968

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СОСТАВИЛ

ст. преподаватель Донецкого музыкально-педагогического института
А. И. ШЕВЧЕНКО

Ответственный за выпуск

В. И. ВОЛОХОНОВИЧ

Редактор

Л. В. МОСКОВЧЕНКО